

II



МУЗЫКАЛЬНАЯ
ЭСТЕТИКА
ЗАПАДНО-
ЕВРОПЕЙСКОГО
СРЕДНЕВЕКОВЬЯ
И ВОЗРОЖДЕНИЯ

ПАМЯТНИКИ
МУЗЫКАЛЬНО-
ЭСТЕТИЧЕСКОЙ
МЫСЛИ



МОСКВА
1966

П
М-89

МУЗЫКАЛЬНАЯ
ЭСТЕТИКА
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО
СРЕДНЕВЕКОВЬЯ
И
ВОЗРОЖДЕНИЯ



*Составление текстов
и общая
вступительная статья*

В. П. ШЕСТАКОВА



ИЗДАТЕЛЬСТВО

• МУЗЫКА № 3950



Настоящее издание представляет собой очередной выпуск серии «Памятники мировой музыкально-эстетической мысли». В нем представлены наиболее важные эстетические трактаты средневековья и эпохи Возрождения, позволяющие представить становление и развитие музыкальной эстетики стран Западной Европы, начиная с V и кончая XVI веком.

При составлении этого издания редакция использовала некоторые материалы из посмертного труда известного советского музыковеда М. В. Иванова-Борецкого «Материалы и документы по истории музыки», оставшегося незавершенным ввиду смерти автора. Редакция приносит благодарность Т. Н. Ливановой, оказавшей составителю большую помощь.

Издание имеет своей целью ознакомить широких читателей с малоизученной эпохой в развитии эстетической мысли прошлого, помочь музыковедам и философам в изучении истории эстетических теорий западноевропейского средневековья и Возрождения.

В хрестоматию вошли только те тексты, которые характеризуют историческое развитие общих вопросов эстетики. Проблемы теории музыки освещаются лишь в той степени, в которой они связаны с эстетическими учениями. Объяснение специальных музыкальных терминов дается в указателе, помещенном в конце книги.



МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Изучение музыкальной эстетики западноевропейского средневековья и Возрождения представляет значительную трудность хотя бы уже потому, что оно предполагает широкое знакомство с самыми разнообразными областями культуры этой эпохи — не только с музыкой, но и с философией, математикой и даже мифологией. Поэтому всестороннее и исчерпывающее изучение музыкальной теории и эстетики этого времени может быть результатом только общих усилий целого коллектива исследователей — музыковедов, философов, историков.

В исследование средневековой и ренессансной эстетики большой вклад внесли советские музыковеды М. В. Иванов-Борецкий, Р. И. Грубер¹, Т. Н. Ливанова² и др. В их работах, посвященных главным образом истории музыки и развитию музыкальной теории, получили отражение и эстетические воззрения этого

¹ Р. И. Грубер, История музыкальной культуры, тт. 1—3, М., 1959.

² Т. Н. Ливанова, История западноевропейской музыки. М.—Л., 1940; ее же, Средние века и Возрождение, в кн. «История европейского искусствознания», М., 1962, стр. 64—68, 161—175.

времени, показана их связь с развитием музыки и музыкальной теорией.

Однако дальнейшее успешное изучение музыкальной культуры средних веков и Возрождения наталкивается на целый ряд трудностей, связанных прежде всего с отсутствием в нашей литературе переводов и публикаций крупнейших памятников музыкальной мысли прошлого. Очевидно, что перед советскими учеными стоит сложнейшая и ответственнейшая задача публикации и комментирования этих памятников.

В этом отношении наша наука делает фактически только первые шаги. Правда, в 20-х годах крупнейший советский историк музыки М. В. Иванов-Борецкий собрал и перевел ряд музыкальных трактатов эпохи средневековья и Ренессанса, которые должны были быть опубликованы в первом томе «Материалов и документов по истории музыки». К сожалению, эта работа осталась неизданной. Из отдельных публикаций за последние годы можно указать лишь издание В. П. Зубовым музыкального трактата Николая Орезмского «О конфигурации качеств», который был переведен им на французский и русский языки¹. Этим, собственно, и исчерпывается список публикаций и переводов оригинальных текстов.

В этой области мы значительно отстаем от зарубежного музыкознания. В Италии и США существуют специальные институты, которые занимаются исключительно только публикацией и комментированием музыкальных трактатов, главным образом эпохи средневековья и Возрождения. В ряде стран — в Западной Германии, Франции, США — издается огромная периодическая литература по вопросам музыкальной медиэвистики, Ренессанса и барокко². Однако бы-

¹ На французском языке этот трактат был издан в 1961 году. См.: V. P. Zoubov, Nicolas Oresme et la musique, «Medieval and Renaissance Studies», vol. I, pp. 96—107. Русский перевод опубликован в кн. «История эстетики», т. I. М., 1962, стр. 309—320.

² В ФРГ — «Monumenta monodica medii aevi» («Documenta musicologica» (Kassel und Basel). Во Франции — «Annales musicologiques: Moyen Age et Renaissance». В США — «Journal of Renaissance and Baroque Music»; «Corpus scriptorum de musica».

ло бы ошибкой не заметить во всем этом обилии характерную для современной буржуазной историографии тенденцию — определенным образом истолковать это историческое наследие, исказить его действительный исторический смысл, приспособить его к обоснованию современных формалистических и мистических концепций музыки.

Характерно, что наибольший интерес буржуазная эстетика и музыкознание уделяют средневековью. Этот интерес отнюдь не случаен. Он объясняется стремлением дать своего рода историческое обоснование и подтверждение тем религиозно-мистическим и абстрактно-математическим спекуляциям, которые характерны для современной модернистской эстетики. Отсюда постоянные аналогии между т. н. «конкретной», «серийной» музыкой и средневековой «мировой» музыкой, «гармонией сфер», сопоставление гоголо техникизма и математизма современных авангардистов с числовой символикой средневековья¹. Отсюда постоянный интерес к наиболее консервативным идеям средневековой музыкальной эстетики — представлениям о «небесной музыке», о «магии чисел», о музыке космоса, музыке ангелов и т. д.². Такая же идеализация средневековья характерна для книги Анни фон Ланге «Человек, музыка и космос», целиком основанной на средневековой идее о трансцендентальном единстве человеческой души и космоса. В полном соответствии со средневековыми религиозными концепциями, автор пишет о том, что «весь духовный организм человека, в котором бессознательно покоится глубина музыкального переживания, образуется из космоса при посредстве гармонии сфер»³.

¹ См., например: L. Saminsky, Physics and Metaphysics of Music and Essay on the Philosophy of Mathematics, The Hague, 1957.

² R. Hammerstein, Die Musik der Engel. (Untersuchung zur Musikanschauung des Mittelalters). Bern und München, 1962.

³ Anny von Lange, Mensch, Musik und Kosmos. Freiburg, 1956, s. 364; см. также: R. Berthelot, La musique et le cosmos, «Musica», 1963, Janv.

И в том и в другом случае из средневековой эстетики берется и идеализируется наиболее консервативное, наиболее традиционное,— всё то, что даже в средние века уже выступало в качестве формально-теологического привеска.

Несомненно, что всем этим попыткам извратить наследие средневековой эстетики, абсолютизировать в нем мистику и схоластику мы должны противопоставить объективное исследование сложного и противоречивого процесса становления европейского музыкального сознания. В известной мере этому будет способствовать предпринимаемая нами публикация важнейших музыкально-теоретических трактатов средневековья и Возрождения, которая имеет целью документально представить более чем десятивековое развитие музыкально-эстетической мысли Западной Европы.

Глава I СРЕДНИЕ ВЕКА

§ 1. Общие особенности музыкальной эстетики средневековья

Социально-историческая основа. С гибелью античного мира в истории мировой культуры начинается новая эпоха, которую историки Возрождения назвали позднее средними веками, стремясь тем самым подчеркнуть промежуточный и переходный характер этого времени. Социальной основой средневековой культуры явился феодальный способ производства, сменивший рабовладение. Подобно тому как в области экономики средневековье начало с того, что разрушило устаревшую систему производственных отношений, так и средневековая идеология, основанная на развалинах древнего мира, начала с отрицания и переосмысления наследия античной культуры.

«Средневековье,— писал Энгельс,— развивалось на совершенно примитивной основе. Оно стерло с лица земли древнюю цивилизацию, древнюю философию, политику и юриспруденцию, чтобы начать во всем с самого начала. Единственным, что оно заимствовало от погибшего древнего мира, было христианство и несколько полуразрушенных, утративших свою прежнюю цивилизацию городов. В результате, как это бывает на всех ранних ступенях развития, монополия на интеллектуальное образование досталась попам, и самообразование приняло тем самым преимущественно богословский характер»¹.

Все это сказалось и на характере развития средневековой эстетической мысли.

От средневековой эстетики до наших дней дошло всего лишь несколько специальных трактатов, посвященных проблемам искусства, и не только потому, что памятники эстетической мысли этого времени исчезли, затерялись, остались неизвестными для науки. Просто средневековая литература по вопросам поэзии, архитектуры или драматического искусства немногочисленна. Эстетика средневековья не знает такого количества и разнообразия эстетических трактатов, какое было характерно для античности. И это вполне естественно. В эпоху, когда художественное творчество развивалось в условиях ремесленной организации труда, когда определяющую роль в развитии и наследовании художественного мастерства играла устная традиция, не было особой необходимости в специальных теоретических трактатах об искусстве. Исключение составляла музыка.

На протяжении всего средневековья можно проследить устойчивую традицию в развитии музыкально-эстетической мысли, представленную большим количеством сочинений как философских, так и специально посвященных музыке. Вопросы музыкальной эстетики и музыкальной теории получили отражение в трудах многих известных мыслителей средне-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Собр. соч., изд. 2-е, т. 7, стр. 360.

ковья: Кассиодора, Боэция, Августина, Исидора Севильского, Иоанна Скотта Эриугены, Вильгельма из Конша, Фомы Аквинского, Роджера Бэкона и др. Специальные исследования принадлежат и целому ряду композиторов и теоретиков этого времени: Беде Достопочтенному, Аврелиану из Реомэ, Регино из Прюма, Иоанну Коттону, Гвидо из Арrezzo, Иоанну из Гарланда, Иерониму Моравскому, Иоанну де Мурису, Вальтеру Одингтону, Иоанну де Грохео, Николаю Орезмскому и многим другим.

Музыка — служанка церкви. С самого своего возникновения средневековая идеология стремилась подчинить музыку своему влиянию, поставить ее на службу интересам христианской религии. Подобно тому как философия в эту эпоху стала «служанкой богословия», так и музыка из свободного искусства, какой она была в античную эпоху, превратилась в простую прислужницу церкви. «Семь свободных наук, — писал аббат Руперт, — вошли в качестве служанок в священный дом госпожи своей мудрости и как бы получили приказ перейти от развратных деяний к строному служению слову божию; а раньше они, как распутные и болтливые девки, шатались по большим дорогам»¹. Правда, и в античности свобода музыки была относительной. Античная эстетика никогда не рассматривала музыкальное искусство только как средство безудержного наслаждения отдельной личности, но подчиняла ее служению общественным интересам. Однако античная эстетика понимала роль музыки иначе, чем средневековая. Во-первых, она подчиняла музыку интересам всего государства, тогда как средневековая эстетика подчиняла ее исключительно церкви. Во-вторых, рассматривая музыку как основу государственного и общественного порядка, как одно из важнейших средств воспитания граждан, античная эстетика признавала музыку в высшей степени свободным искусством, обретающим цель в самом себе и потому способным доставлять человеку бескорыст-

¹ Цит. по кн.: А. W. Ambros, Geschichte der Musik, 1862, S. 11.

ное эстетическое удовольствие. Все крупнейшие теоретики и философы античности, писавшие о музыке, считали, что она доставляет человеку удовольствие, развлечение, наслаждение. Примером этого может служить учение Аристотеля об «интеллектуальном развлечении», доставляемом музыкой («Политика», VIII, 2). Этот эстетический элемент почти отсутствует в средневековой эстетике, особенно на раннем этапе ее развития.

Церковь и народная музыка. При характеристике средневековой музыкальной эстетики необходимо постоянно иметь в виду, что средневековая теория строилась исключительно на основе официального, церковного искусства — на материале т. н. духовной музыки. Однако наряду с церковным искусством существовала и развивалась богатейшая народная музыкальная культура. Традиция этого народного искусства никогда не прерывалась. Искусство вагантов, жонглеров, труверов, гистрионов, а в позднем средневековье — менестрелей и миннезингеров всегда было популярно в среде народных масс, и есть основания полагать, что и у определенной части духовного сословия. Не случайно, что церковь вводила всевозможные наказания и кары вплоть до отлучения, стремясь тем самым оградить доступ народной музыки в монастыри.

Народное музыкальное искусство обладало своими эстетическими принципами. К сожалению, эти принципы чаще всего были «неписаными», поскольку развитие музыкальной культуры народа в средние века основывалось на устной традиции. Поэтому они дошли до нас не в самостоятельной теоретической форме, а, как правило, в отраженном виде, в сочинениях тех писателей и идеологов, которые выступали против народной музыки. В итоге мы можем судить об их характере и эстетическом значении лишь по тем нападкам, по тем запретам, с которыми выступала против народной музыки католическая церковь на протяжении всего средневековья и даже в эпоху Ренессанса.

Эти источники, хотя и в косвенной форме, свидетельствуют о том широком эмоциональном диапазоне,

который был свойствен народной музыке. В противовес религиозному аскетизму, она воспевала чувственные радости и наслаждения. Как правило, она была связана с танцем или театральными зрелищами, что, естественно, придавало ей большую эмоциональную заразительность. Не случайно, что даже враждебные средневековому искусству авторы часто писали о ней как о «сладостной», «радостной», «нежной» и т. д.

Поэтому, характеризуя музыкальную эстетику европейского средневековья, мы должны иметь в виду, что ее развитие происходило в сложной и ожесточенной борьбе между официальной, религиозной и народной идеологиями, в атмосфере сурового духовного угнетения народных масс¹. Фактически народная музыкальная культура оказалась вне поля зрения «ученой», богословской науки. Единственным исключением является трактат французского писателя начала XIV века Иоанна де Грохео, в котором впервые народная музыка становится предметом научного исследования. Тем не менее народная традиция не могла не влиять на развитие эстетического сознания эпохи средневековья. Документы и исторические источники, свидетельствующие об этом влиянии, представлены в настоящем издании под рубрикой «Церковь и народная музыка». Может быть, не все здесь имеет прямое отношение к собственно эстетической теории. Однако совершенно очевидно, что изучение музыкальной теории и эстетики средних веков невозможно без дальнейшего тщательного и скрупулезного изучения этого материала.

Музыка как наука. При знакомстве с музыкальной эстетикой средневековья необходимо постоянно иметь в виду тот исключительно важный и в известной степени определяющий факт, что средневековыми теоретиками музыка понималась не как искусство, а прежде всего как наука. Именно это обуслав-

¹ Поскольку борьба между церковной и светской музыкой продолжалась не только в средние века, но и в эпоху Возрождения, документы и памятники этой борьбы выделены в настоящем издании в специальный раздел, охватывающий собой исторический период с IV по XVI век.

ливает специфические особенности музыкальной эстетики средневековья в отличие от современной.

Действительно, если мы обратимся к традиционным средневековым определениям музыки, то почти всюду столкнемся с убеждением, что музыка — это наука о правильной модуляции, т. е. о правильном пении. В этом отразилось действительное положение музыки в системе средневековых теоретических знаний и практических занятий. Известно, что музыка входила в состав семи «свободных искусств», делившихся на «trivium» (грамматика, риторика, логика) и «quadrivium» (арифметика, геометрия, астрономия, музыка). Характерно, что музыка относилась именно к

ТАБЛИЦА



сфере математических знаний (см. таблицу на стр. 13). Тем самым она признавалась одной из математических дисциплин, одной из отраслей математики. И как таковая она понималась прежде всего как наука о числах.

Одним из первых числовую природу музыки обосновывал Августин, в трактате которого «О музыке» мы находим зачатки традиционного для средневековой музыкальной теории математизма и числовой символики. Убеждение в том, что число составляет сущность и природу музыки, совпадает с основными положениями эстетики Августина, с его воззрениями на сущность и природу красоты.

Согласно Августину, число есть основа красоты, которую мы воспринимаем посредством слуха и зрения. Ведь красота содержится во всем том, в чем мы открываем отношения подобия и равенства, т. е. пропорцию и симметрию. Но что более, чем числа, является условием равенства и подобия? «А там, где равенство или подобие,— говорит Августин,— там наличие числа; ведь, конечно, нет ничего более равного и подобного, чем единица и единица»¹. На этом основании Августин приходит к убеждению о числовой основе всякого искусства, в том числе и музыкального: «Прекрасные вещи нравятся нам благодаря числу, в котором, как мы уже показали, обнаруживается стремление к равенству. Ведь сказанное обнаруживается не только в красоте, относящейся к слуху, или в движении тел, но также и в зримых формах, где оно уже чаще обозначается как красота... От чрезмерного блеска мы отворачиваемся, а на слишком темное не хотим глядеть, подобно тому как и в звуках слишком громкие внушают нам отвращение, и мы не любим их гудение. Причина заключена не в промежутках времени, а в самом звуке, который для таких чисел есть как бы свет и которому молчание противоположно так же, как мрак — цветам».

¹ Migne, Patrologiae cursus completus, series Graeca, t. 32, 1183—1184. В дальнейшем ссылка на это издание дается в сокращении — MPG. Латинская серия этого издания — series Latina — будет обозначаться также сокращенно — MPL.

Эту числовую основу музыкального искусства Августин подробно разрабатывает в трактате «О музыке». Он классифицирует числа на пять типов: 1) звучащие (sonantes), находящиеся в самих звуках, независимо от того, слышат их или нет; 2) числа, находящиеся в восприятии слушателя (occursores); 3) числа движущиеся (progressores), воспроизводимые воображением тогда, когда нет ни реальных звуков, ни слухового ощущения; 4) числа, хранимые памятью и тогда, когда мы о них не вспоминаем (numeri recordabiles); 5) числа сужающие (judiciales) — тот эстетический критерий, которым мы бессознательно оцениваем все другие числа, называя их приятными или неприятными. Все эти пять типов чисел образуют основу музыкального искусства и музыкального восприятия.

Музыкальная теория средневековья прочно усваивает начатое Августином математическое истолкование сущности музыки. Так, например, Алкуин, давая определение музыки, называет ее «наукой, говорящей о числах, которые в звуках обретаются»¹. Сущность музыки заключается в числе. Именно число составляет вечную и нерушимую основу музыки в переходящем мире звуков. «Если что есть приятное в музыке,— говорит анонимный автор средневекового трактата,— и это от числа зависит; то же и в ритмах, как музыкальных, так и иных. Звуки быстро проходят, числа же, телесным существом звуков и движений украшенные, останутся» (Gerbert, I, 195).

По мере развития средневековой эстетики влияние Августина значительно ослабевает. Вместе с этим изменяются и представления музыкальных теоретиков о числовой основе музыки. Правда, и в X, и в XI, и в XII веках еще много говорят о числовой символике и вычисляют числовые отношения, лежащие в основе тонов. Эти рассуждения носят в известной мере традиционный, чисто подражательный характер.

¹ M. Gerbert, Scriptorum ecclesiasticorum de musica, 1784, t. I, col. 26—27. В дальнейшем ссылка на это издание будет даваться кратко — Gerbert.

Однако числовая эстетика Августина оказала значительное влияние на общий характер средневековых воззрений на сущность музыки. Это отразилось, в частности, на концепции музыкального творчества, которая развивалась авторами музыкальных трактатов. Раз сущность музыки составляют числа и их отношения, то, следовательно, музыкант, композитор в своем творчестве ничего не создает заново, ничего не «творит», не изобретает, не выдумывает. Он лишь комбинирует, варьирует те элементы, которые уже существуют в мире, создавая из них музыкальные мелодии и напевы. Сущность музыки познается чисто рационалистическим путем. Невидимую и неслышимую гармонию чисел и математических отношений мы воспринимаем скорее посредством разума, чем посредством слуха.

Моральное значение музыки. Для всей средневековой эстетики характерно убеждение в моральном значении музыки. Рассуждения о нравственном воздействии музыки — традиционный элемент большинства музыкальных трактатов этого времени. В них мы находим постоянные утверждения о том, что музыка способна воспитывать нравы, смягчать характеры, исцелять болезни, отвращать от дурных страстей. Иными словами, мы имеем здесь дело с одной из модификаций античного учения об этосе.

Правда, это учение претерпевает у средневековых авторов существенные изменения. Античная эстетика указывала на многообразные формы и виды воздействия музыки на человека, начиная от магического и медицинского и кончая сферой гражданского воспитания. В музыке греки видели средство формирования свободного человека-гражданина во всей многогранности проявлений его характера.

Из всего этого многообразия проявлений музыкального этоса средневековые авторы берут одно — очистительное, катартическое. Главное назначение музыки, согласно их учению, — очищение страстей, с помощью которого достигаются исцеление духа и благочестие души.

Для обоснования положения о нравственном зна-

чения музыки широко используются аргументы из античных источников. Так, в средневековых трактатах очень популярна легенда о Пифагоре, который, настроив инструмент на определенный лад, утихомирил обезумевшего юношу. Вместе с тем средневековые теоретики постоянно ссылаются на различные библейские легенды и предания. Особенно часты ссылки на библейскую легенду о Давиде и Сауле, в которой рассказывается, как своей игрой на гуслях Давид изгонял из царя Саула злого духа. Эта нехитрая легенда стала традиционным аргументом в пользу музыки, к которому постоянно обращались средневековые авторы.

Учение о моральном значении музыки претерпевало определенную эволюцию. В раннем средневековье воздействие музыки на человека трактовалось довольно ограниченно, только как «пронзение сердца» (*conpunctio cordis*) или как достижение раскаяния. «Пение, — говорил Рабан Мавр, — средство, приводящее верующих к сокрушению сердца, слова не доходят до них в полной мере» («*De cleric. institut.*», II, 48). Иоанн Златоуст, Василий Великий, Иероним говорят о музыке как средстве изгнания злых духов, которые якобы боятся духовной музыки. «Псалом, — говорит Василий Великий, — есть божественная и музыкальная гармония; он содержит в себе слова, не слух увеселяющие, но низлагающие и укрощающие лукавых духов, которые смущают души, подверженные их нападкам»¹. «Напев лиры поражает бесов, как стрела», — говорит Василий Селевкийский. Таким образом, как мы видим, античное учение об этосе превращается в теологическую этику, учение о моральном значении музыки перерастает в демонологию, в мистическое учение о демонах и духах.

Однако позднее, когда музыкальная теория окончательно сформировалась, значение музыки стали понимать более широко. В рамках доктрины об этическом значении музыки допускается даже эстетический, чувственный элемент. Уже в X веке мы встреча-

¹ Василий Великий. Творения, ч. I, стр. 210.

² Музыкальная эстетика



ем попытки соединить в музыке веру и чувство, мораль и наслаждение: «Хотя богу приятнее тот, кто сердцем, а не голосом поет, но и то и другое от бога, и двойная польза, если совершается и то и другое, т. е. если для бога приятно душой поется, а люди сладкогласным пением к благочестию возвышаются» (Gerbert, I, 213).

Эстетическое значение имеет не только пение, но инструментальное исполнение, в том числе и светская музыка. По мнению Гукбальдта, «играющие на флейтах, кифарах и других инструментах и также светские певцы и певицы чрезвычайно стараются и своими песнями и игрой доставлять удовольствие слушателям своего искусства».

В XI веке Арибо Схоластик в своем трактате говорит о трех видах эстетического воздействия музыки: «У музыки приятность троякого рода: 1) красота напева, о чем судит ухо; 2) красота пропорциональности между голосами, нотами и словами — это дело разума; 3) красота сходства и контрастов шести интервалов».

Всякий может понять этическое, т. е. моральное, в музыке, так как она раздает свое благоденствие и тем, кто искусства не понимает» (Арибо Схоластик, *Musica*. Цит.: Gerbert, II, 212—222).

В анонимном трактате XII—XIII веков мы встречаемся с градацией эстетических оценок возможностей, которыми обладает человеческий голос. «Пение есть приятное изменение голоса. Голоса у людей бывают девяти родов: приятный, нежный, сочный, резкий, грубый, неровный, глухой, сильный и совершенный. Совершенный голос высок, приятен и ясен; высокий, дабы мог уподобиться небесам, ясный, чтобы заполнять уши слушателям, и приятный, чтобы ласкать им слух. Если чего-нибудь из этого не хватает, голос не является совершенным»¹.

Все эти высказывания свидетельствуют, что с того момента, как церковь из «воинствующей» (*militans*)

¹ Цит. по изд.: A. Delofage, *Diphthéographie musicale*, 1864, p. 202. В дальнейшем ссылка на это издание дается сокращенно — Delofage.

становится «торжествующей» (*triumphas*), аскетизм, свойственный раннехристианской эстетике, перестает выполнять свою идеологическую функцию. Теоретики же не видят ничего зазорного в признании чувственной природы музыкального искусства. Но эта чувственность признается лишь в той мере, в какой она может служить средством наиболее легкого и приятного усвоения христианской морали.

Учение о моральном значении музыки — наиболее рациональный элемент музыкальной эстетики средневековья. Именно в этой области сохраняется античное учение о музыкальном этосе, которое получает дальнейшее развитие в эстетических учениях эпохи Возрождения, например у Царлино. Конечно, это наследие находится в существенно измененном, трансформированном виде. Но тем не менее через посредство средневековых авторов тянется нить, связующая античную эстетику с эстетикой Возрождения.

Числовая символика. Музыкальная эстетика средневековья формировалась под сильным влиянием эстетических и философских учений позднего эллинизма. Особенное воздействие на нее оказали неопифагорейство и неоплатонизм. От этих учений средневековая эстетика перенимает склонность к числовой символике и аллегорическому истолкованию музыки.

Согласно философии Плотина, все чувственное есть лишь отблеск, символ вечной и абсолютной красоты, излучаемой божественным умом. Поэтому вещи и живые существа прекрасны не сами по себе, но лишь как отражение этой непосредственно незримой красоты. Эстетика неоплатонизма буквально во всем видит аллерию или символ божественного.

Этот аллегоризм переходит в средневековую музыкальную эстетику. Музыка и все ее проявления не имеют самостоятельного значения, они являются лишь отражением высшей, божественной силы, представляют собой лишь аллегорический отблеск мировой гармонии. Так, например, само музыкальное исполнение понималось как обращение к богу. «Если мы воспеваем хвалу на разных инструментах, — говорит Афанасий, — то это надо понимать как символ: члены

тела, как струна, правильно поставлены и мысли действуют наподобие кимвалов». Аллегорическую интерпретацию получают и всевозможные легенды и мифы о музыке, заимствованные из библии или из античной мифологии. В дидактическую аллегорию превращается популярный в музыкальной литературе средневековья миф об Орфее. В трактате Регино из Прюма Орфей трактуется как аллегорическое изображение идеальной музыки, а его супруга Эвридика — как мировая гармония. Смертный человек не в состоянии достигнуть Эвридику, она исчезает у него в руках. Правда, Орфей смог извлечь ее из глубин подземного царства, но потерял при свете дня. Смысл аллегории: человеку никогда не удастся постичь тайны мировой гармонии.

Склонность к аллегории проявляется у теоретиков и во многочисленных параллелях между музыкой и явлениями вселенной: временами года, элементами природы, планетами, числами и т. д. Так, например, у Регино девять муз означают девять планет или небесных сфер, причем для каждой предопределено особое значение: Урания есть небесная сфера, Полигимния — Сатурн, Эвтерпа — Юпитер, Эрато — Марс, Терпсихора — Венера, Каллиопа — Меркурий, Клио — Луна, Талия — Земля.

У Арибо Схоластика мы находим еще более непосредственное аллегорическое истолкование муз в терминах музыкальной теории: одна муза означает человеческий голос, две музы — двойственность автентических и плагальных ладов или же двойственное деление музыки на небесную и человеческую, три музы означают три рода звуков, четыре музы — четыре тропа или четыре основных консонанса и т. д.

Наряду с астральными и космологическими аллегориями мы часто встречаем у теоретиков сравнения музыки с явлениями природы (например, четыре ноты означают четыре элемента или четыре времени года), с христианскими добродетелями (квинта и кварта символизируют веру и надежду), со свойствами человеческой природы (четыре ноты означают четыре темперамента), с грамматикой и риторикой

(восемь церковных тонов соответствуют восьми частям речи) и т. д.

Широкое распространение в средневековой эстетике получает и аллегорическое истолкование музыкальных инструментов. Эти аллегории основаны, как правило, на сравнении музыкальных инструментов с человеческим телом. Так, у Василия Великого человеческое тело представляет собою своего рода орган, музыкально настроенный для восхваления бога. То, что связано с движениями тела, означает собою псалом, т. е. пение, сопровождаемое инструментальной музыкой. А то, что в действиях человека относится к созерцанию, — это есть песнь. Аллегорическое истолкование получают и отдельные музыкальные инструменты. Для Климента Александрийского арфа — аллегорическое изображение восхваляющих бога, ее струны — души верующих, как бы возбуждаемые плектром божественного логоса, а вся в целом музыкальная гармония — не что иное, как гармония и согласие христианской церкви. У Афанасия Великого десятиструнный псалтериум символически истолковывается как человеческое тело с его пятью чувствами и пятью силами души. Григорий Великий видит в каждом инструменте символическое выражение определенного элемента в иерархии теологических ценностей. «Псалтериумы, — говорит он, — возвещают царство небесное, тимпаны предвещают плоти умерщвление, флейты — плач ради приобщения к вечной радости, кифары радость внушают верным из-за неизблемости вечных благ» (Григорий Великий, *Expos. in reg. I*)¹.

Музыкальная эстетика отцов церкви буквально насыщена символикой. Ей постоянно сопутствуют символы христианского благочестия: десятиструнный псалтериум ассоциируется с десятью заповедями, кифара, имеющая треугольную форму, означает святую троицу и т. д.

Наряду с аллегоризмом в истолковании музыки в

¹ Цит. по кн.: Н. Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters*, 1905, S. 215.

целом и отдельных ее элементов, в эстетике отцов церкви мы встречаемся с числовой символикой. Необходимую, существенную связь музыки и числа обнаружили, как известно, еще пифагорейцы, которые, открыв числовые соотношения, лежащие в основе музыкальных созвучий, явились, собственно говоря, родоначальниками музыкальной теории. В эпоху эллинизма т. н. неопифагорейцы придают числовым закономерностям символическое значение, истолковывая отдельные числа в качестве самостоятельных метафизических сущностей. Вместе с тем музыка, по мнению неопифагорейцев, подчинена таинственной и магической силе числа. Уже у Прокла мы находим понимание музыки как математической дисциплины. «Геометрия, — говорит он, — мать астрономии, арифметика — мать музыки». У Августина содержится попытка применить пифагорейское учение о числах к анализу движения, с которым он связывал музыкальные звуки. Согласно Рабану Мавру, «число составляет сущность и значение музыки».

Однако средневековые авторы не ограничились признанием пифагорейской идеи об универсальном значении числа и его роли в музыке. В соответствии с общим духом своей эстетики, они интерпретировали пифагорейское учение в духе своеобразной числовой мистики. К тому же пифагорейские элементы весьма характерно сочетаются у музыкальных теоретиков средневековья с библейскими. Исследуя мистику чисел, они каждому из чисел приписывали самостоятельное символическое значение. Единица, например, рассматривалась как символ бога или церкви. Подобно тому как бог является источником всего сущего, число один является источником всех других чисел. Считалось, что единице соответствует музыка как целое.

Число два является несовершенным числом. Означая начало и конец, оно не имеет середины и к тому же не делится на три. Поэтому, как и единица, оно скорее источник для других чисел. Впрочем, теоретики охотно сравнивали число два с естественной и натуральной музыкой или небесной и человеческой.

Особенное значение имело число три. Это совершенное число, так как оно имеет начало, середину и конец. Не случайно его связывают с триединством бога. Велико и музыкально-символическое его значение. Так, например, начало, середина и конец музыкального произведения соответствуют божественному триединству, а три вида музыкальных инструментов означают три христианские добродетели: веру, надежду, любовь.

Число четыре символизирует собой гармонию, так как оно связывает противоположные стороны, из которых оно состоит. Оно имеет нравственное значение, так как, означая единство души и тела, оно способствует очищению нравов. Оно проявляется и в жизни природы: так, например, существуют четыре элемента, четыре времени года, четыре темперамента. В музыке этому числу соответствуют четыре нотные линейки, которые для средневековых теоретиков ассоциируются с четырьмя евангелистами, четыре тетра-хорда, которые опять-таки символизируют четыре периода в жизни Иисуса Христа (вочеловечивание, смерть, воскрешение и вознесение на небо).

Для средневекового мирозерцания каждое число обладает особым, сокровенным смыслом. Но из всех особое значение имеет число семь. Свидетельством его совершенства является его неделимость на другие числа. Оно выражает мистическую связь музыки со вселенной. Семь тонов соответствуют семи планетам или семи дням недели; семь струн лиры символизируют гармонию сфер. Между сферами семи планет находятся все музыкальные консонансы.

Музыкальная символика — существенная особенность средневековой музыкальной эстетики. Как уже говорилось, эта символика достается теоретикам по наследству от поздней античности, от неопифагорейства. Однако неопифагорейская традиция получает здесь сугубо христианское истолкование. Вместо телесно-геометрических представлений о числах мы находим у теоретиков мистику чисел, вместо экспериментального изучения числовой структуры предметного мира — беспредметные спекуляции на математи-

ческие темы. Благодаря этому музыка как воплощение магической силы числа оказывалась сферой, стоящей между чувственным и трансцендентальным мирами. Она превращалась в предмет умозрения, числовых спекуляций, математической фантастики.

§ 2. Музыкальная эстетика отцов церкви

Отцами церкви, согласно традиции, называют основателей и защитников христианского вероучения. Большинство из них — Климент Александрийский, Василий Великий, Киприан, Тертуллиан, Августин — живет еще в античную эпоху, выступая с ожесточенными нападками и критикой элементов античной культуры. Это во многом определяет оппозиционный и нигилистический дух их эстетики, аскетический характер их взглядов на музыку¹.

Отношение отцов церкви к музыке противоречиво. Они прекрасно понимали ее чувственную природу, ее способность воздействовать на чувства человека, возбуждать его страсти и эмоции. С этой точки зрения музыка признавалась скорее вредной, чем полезной. Она больше приносит зла, чем добра, увлекая слух верующего к чувственному и приятному. Однако, несмотря на все неприятности, которые приносит музыка, отцы церкви не могли от нее отказаться.

Это противоречивое в своей основе отношение к музыке базировалось на философской доктрине, почти целиком исключавшей эстетический подход к музыке и подчиняющей ее морали. Музыка, по мнению отцов церкви, должна быть терпима лишь как чувственная завеса, как сладкая облатка, смягчающая горечь аскетической морали. Так, например, рассуждает один из отцов церкви — Василий Великий. «Дух святой знал, — говорит он, — что трудно вести род человеческий к добродетели, мы не радеем о правильном пути. Итак, что же он делает? К учениям примешивает приятность песнопения, чтобы вместе с усла-

¹ Подробную характеристику музыкальной эстетики отцов церкви дает Н. Аберт, *Die Musikanschauung des Mittelalters*.

дительным и благозвучным для слуха принимали мы неприметным образом и то, что есть полезного в пении. Так и мудрые врачи, давая пить горькое лекарство имеющим к нему отвращение, нередко обмазывают чашу медом. С этой целью изобретены для нас эти страстные песнопения псалмов, чтобы дети и вообще не возмужавшие нравами, по-видимому, только пели их, а в действительности обучали свои души» («Беседы на псалмы», I). Аналогичные рассуждения мы встречаем у отцов церкви почти на каждом шагу.

Таким образом, в эстетике отцов церкви музыка, как и все искусство в целом, подчиняется дидактическим задачам. Она всего лишь приманка, делающая более привлекательным и доступным слово священного писания. Этим объясняются многие особенности музыкальной эстетики отцов церкви: их полемика против античного искусства, неприятие народной музыки, отрицание элементов танца, жеста, движения, критика инструментальной музыки, утверждение примата слова, текста над пением, аллегорическое понимание музыки и т. д.

Как видим, отцы церкви почти полностью исключают из музыки эстетический элемент. Все они в один голос заявляют, что чувственное удовольствие, приятность, наслаждение, исходящие от музыки, есть уступка святого духа слабости человеческой природы, уступка, посредством которой душа человека подготавливается для восприятия божественного откровения. «Сама по себе музыка богу не угодна, — говорит монах Бруно Картуз. — Ему не нужны более ни пение, ни жертвоприношения; если он допускает пение, если он желает, чтобы пели, то лишь из снисхождения к слабости человеческой и склонности людей к ребячеству. Он согласен на меньшее зло (музыку), чтобы избежать большего (удаления от истинной веры)... Музыка — необходимое неподобие» (*Expos. in psalm. 41*). Комментируя подобные высказывания отцов церкви, известный историк музыки Г. Аберт весьма остроумно замечает: «Бог допускает музыку и музыкальные инструменты. Он делает хорошую мину при плохой игре; сам он не находит

удовольствия в песнях и игре на музыкальных инструментах. Но поскольку человек прикован к ней, он допускает ее, чтобы посредством небольшого вреда предотвратить вред больший... Таково положение музыки в церкви. Никто еще не подозревал, что на этой основе возникнет гордое здание церковной музыки Палестрины»¹.

Мелодия и текст. Наиболее характерной чертой средневековой эстетики является нравственный ригоризм, строгое подчинение искусства и музыки морали. Это проявляется уже в том, что отцы церкви требовали подчинения мелодии тексту, ставили слово, текст выше музыкального исполнения. В пении важен не голос, а слово. «Мы должны петь, псалмодировать и восхвалять бога больше душой, чем голосом, — говорил Иероним. — Пусть слышат это юноши, пусть слышат это те, которые поют псалмы в церкви: бога должно воспевать не голосом, а сердцем, не по примеру трагических актеров, смазывая горло и глотку сладкой мазью, чтобы в церкви слышались театральные мелодии, но в страхе, труде, в знании писаний» (Иероним, Комментарий на послание к ефесянам, 5).

Все отцы церкви развивают эту мысль, утверждая примат слова над собственно музыкальным исполнением. Иероним даже готов жертвовать мелодией, музыкальностью ради слова; он скорее допускает фальшивящего певца, чем певца, игнорирующего текст и смысл исполняемого. «Каков бы ни был тот певец, — говорит он, — которого хорошие певцы называют фальшивящим, если за ним значатся добрые дела, для бога он — сладостный певец. Пусть раб Христов так поет, чтобы не голос поющего, а слова угождали богу» (там же).

В «Исповеди» Августина мы встречаемся с трагической раздвоенностью между чувственной стороной песнопений и их смыслом. Августин говорит, с одной стороны, о «наслаждениях слуха», которые «оплетают ум, возжигают пламенем души» посредством некото-

¹ H. Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters, S. 26.

рой таинственной симпатии. С другой стороны, он стремится избавиться от наслаждения музыкой: вместо того, чтобы следовать терпеливо за смыслом песнопений, душа отдается чувственной сладости музыки. Однако, когда дело идет об окончательном выборе между наслаждением и смыслом, Августин недвусмысленно становится на позиции аскетической морали. «Так я колеблюсь, — говорит он, — между опасностью удовольствия и опытом пользы. И притом более склоняюсь к тому, чтобы одобрить в церкви обычай пения, дабы через наслаждения слуха слабый дух восторгался к чувству благочестия. Однако, когда мне случается увлечься пением более, чем предметом песнопения, я со скорбью сознаю свой грех и тогда желал бы не слушать певца» («Исповедь», X, 33, 49—50).

Однако эстетика отцов церкви не ограничивается подчинением мелодии тексту. Не только пение, но практический способ поведения должен соответствовать содержанию и характеру пения. Это требование с предельной четкостью раскрывается в положении Иеронима: «Смотри, чтобы в то, что ты поешь устами, ты верил сердцем, и то, во что ты веришь сердцем, доказал делами». Отцы церкви говорят об обязательном соответствии образа жизни и поведения характеру песнопения, утверждая, что пение есть движение души к хорошим поступкам. Это положение повторяется в патристике в бесчисленных вариациях. Агобард упрекает тех, кто, «стремясь найти приятный голос для службы, оставляет без внимания поиски соответственной жизни». Иоанн Златоуст рекомендует пение псалмов «сопровождать согласными с ними делами, чтобы низвергнуть жесточайшую ярость демона и привлечь благодать духа» («Собеседования о псалмах», II, 537).

Таким образом, для отцов церкви характерно стремление объединить в одно целое пение, настроение и христианскую деятельность. Критерием оценки музыки объявляется не эмоциональное воздействие, а непосредственное воздействие на мораль, на поведение человека.

Критика светской музыки. С позиций морально-дидактического понимания искусства отцы церкви выступили с резким осуждением светской музыки. Если, по их мнению, духовная музыка способна влиять на нравы людей, то светская музыка, напротив, извращает нравы, открывает дорогу демонам. Она повинна в разложении нравов; она обольщает слушателей, расслабляет их ум, их души, пробуждает страсти, размягчает души, возбуждает сладострастие. Напротив, духовная музыка устраняет боль, населяет пустыню, основывает монастыри, учит скромности, укрепляет государственный порядок, очищает страсти, улучшает нравы, изгоняет злых духов и т. д.

Критику светской музыки мы встречаем почти у всех отцов церкви. Это свидетельствует о широком распространении народного искусства, которого патристик боялась и в котором она видела главную опасность для торжества церковной музыки и христианской морали. Вот как сетует по этому поводу Иоанн Златоуст: «Ныне наши дети любят сатанинские песни и пляску, подражая поварам, пекарям, танцовщикам; псалма же никто ни одного не знает, — ныне такое знание кажется неприличным, унижительным и смешным. В этом-то и все зло; на какой земле стоит растение, такой приносит и плод...»

Отрицание светской музыки сочеталось у отцов церкви с критикой инструментальной музыки, этого наиболее характерного элемента музыкальной культуры эпохи разложения античности. Они признают один вид музыки — вокальную, различая в этой последней два типа исполнения — гимн и псалм, псалмодию и гимнодию. Эти два вида пения получают различное значение в патристической эстетике. Псалм как пение, сопровождающееся игрой на музыкальных инструментах, признается более несовершенной формой музыкального искусства, чем гимн, который представлял собою хоровое пение без инструментального аккомпанеента. «Псалм несомненно относится к телу, песня — к мысли», — говорит Иероним. Поэтому и в постижении музыки нужно идти от низшего к высшему, от псалма к гимну. «Если ты научишься

петь псалмы, — говорит Иоанн Златоуст, — тогда сумеешь петь и гимны. А это дело более божественное. Именно псалмам свойственно все человеческое, а гимны, напротив, не заключают в себе ничего человеческого. Гимны, а не псалмы воспеваются горными силами» («Собеседование о псалмах», II)¹.

Таким образом, инструментальная музыка признается только как приправа к духовному пению. Чисто инструментальная музыка, составляющая предмет самостоятельного эстетического удовольствия, рассматривается как нравственно неполноценное искусство. Показательны в этом отношении высказывания Киприана: «Непозволительно верным христианам, совершенно непозволительно ни присутствовать на зрелищах, ни быть вместе с теми, которых Греция посылает всюду для увеселения слуха, научив их разным пустым искусствам. Вот один из них подражает грубому шуму трубы; другой, дуя во флейту, извлекает из нее печальные звуки; а тот, с усилием захватив в легкие дыхание, перебирает отверстия органа и, то сдерживая дыхание, то втягивая его внутрь, выпуская в воздух через известные щели инструментов и затем прерывая звук на известном колене — неблагодарный художнику, который дал ему язык, — пытается говорить пальцами».

Киприану вторит Климент Александрийский: «Кто часто отдается слушанию игры на флейтах, на струнных инструментах, кто принимает участие в хороводах, плясках, египетском битии в ладоши и тому подобном неприличном и легкомысленном препровождении времени, тот скоро доходит до больших неприличий и разнузданности, переходит к шуму тимпанов, начинает неистовствовать на инструментах мечтательного культа. Весьма легко подобное пиршество переходит в пьяный спектакль. Предоставим посему флейты пастухам, людям суеверным, поспешающим на богослужение идольское; желаем мы скорейшего изгнания этих инструментов с наших трезвых общественных пиршеств; они приличны более скотам, чем

¹ Иоанн Златоуст, Творения, т. 5, стр. 603.

людям; пусть пользуются ими люди глупые...» («Педагог», II, 4).

Особенное негодование вызывает у отцов церкви виртуозная игра на музыкальных инструментах. Они ополчаются против хроматики, как такого музыкального рода, на котором основывалась импровизация. Если античная эстетика оценивала хроматический строй как «изящный» и «обладающий нежной прелестью», то эстетика отцов церкви воспринимает хроматику не иначе, как «разнузданную и безобразную» музыку. Критику хроматики мы встречаем также и у Амвросия, который говорит: «Хроматическое театральное пение размягчает дух и помыслы ведет к плотской любви, пение же в церкви и народный глас во хвалу бога благочестивые желания питают» («Нехатегон»).

«Искусство, выражающееся в переливах голоса по разным коленам, — говорит Климент, — есть лживое искусство; влияет оно на развитие склонности к жизни бездеятельной и беспорядочной. Мелодиями же строгими и серьезными бесстыдство и дикое пьянство, напротив, предупреждаются в самом зародыше. Разнеживающие звуки хроматической музыки поэтому мы предоставим людям, устраивающим грязные кутежи, и гетерам...» («Педагог», II, 4).

Не приемлют в музыке отцы и всякий элемент драматического искусства — жест, движение, танец, т. е. то, что в античную эпоху воспринималось как органическая часть музыкального искусства. Характерны в этом отношении рассуждения о жесте в музыке Иоанна Златоуста: «Среди нас есть такие люди, которые, презирая бога и обращаясь с изречениями святого духа как с самыми обыкновенными словами, издают нестройные звуки и ведут себя несколько не лучше бесноватых: они сотрясаются и двигаются всем телом, творя обычаи, чуждые духовной сосредоточенности. Жалкий и несчастный! Тебе следовало с благоговейным трепетом возглашать ангельское славословие, а ты переносишь сюда обычаи мимов и танцоров, непристойным образом вытягивая руки, притопывая ногами и выворачиваясь всем те-

лом... Помогут ли сколько-нибудь молитве беспрестанное воздевание и движение рук и вопль громкий и натужный, но лишенный смысла?»

Общий итог. Эстетика отцов церкви заложила основы средневековой музыкальной эстетики. Высказывания о музыке Иеронима, Иоанна Златоуста, Климента, Василия получили каноническое значение. Их учения имели догматический характер. В то время как в античности каждая философская школа обладала в рамках общей системы античного мировосприятия своей собственной эстетической теорией, отцы церкви стремились привести все разнообразие античных и средневековых представлений о музыке к общему знаменателю. Если в античной эстетике развитие шло от общих эстетических положений к их дифференциации, борьбе мнений, столкновению школ и направлений, то патристика, напротив, соединяла различные и порою противоречивые эстетические концепции в единую каноническую доктрину и освящала ее догматическим авторитетом святого писания.

Однако определенное развитие внутри музыкальной эстетики отцов церкви было. По мере того как христианство становилось господствующей идеологией, постепенно смягчались аскетизм и ригоризм, свойственные отцам церкви первых веков христианства. Ранние отцы церкви отводят музыке низшее положение в иерархии духовных и эстетических ценностей. По их мнению, она уступает даже ремесленным занятиям — таким, как домостроительство, плотничество, ткачество и т. д. Ведь в этих занятиях результат деятельности налицо: в столярном искусстве — скамья, в домостроительстве — дом, в кораблестроительстве — корабль и т. д. А в музыкальном искусстве с концом деятельности исчезает и само произведение; мелодия кончается с концом пения или игры. Поэтому музыка как искусство — занятие бесцельное. И если оно допускается церковью, то только как потакание слабостям человеческого рода. Так рассуждают отцы церкви во II—III веках н. э.

Постепенно музыка освобождается от вериг аскетической морали и начинает признаваться как сво-

бодное искусство. У последнего отца церкви — Беда Достопочтенного (VIII век) — мы находим признание даже эстетического значения музыки и утверждение ее первенствующей роли среди всех остальных свободных наук. «Полезьа музыки, — пишет Беда в своем сочинении, посвященном музыкальной теории, — велика, и сама она, осмелившаяся войти во врата церкви, удивительна и весьма добродетельна. Никакое знание не осмелилось войти во врата церкви за исключением музыки».

В эстетике отцов церкви с ее моральным догматизмом, подчинением искусства христианской морали, с бесконечными ссылками на святое писание мы находим и отдельные высказывания, свидетельствующие о понимании эстетической функции музыки. Это очень ярко проявляется у Климента Александрийского, в частности, когда он высказывает убеждение в способности искусства развивать чувства людей, расширять и углублять способности чувственного познания: «Уже и техническое отношение к искусствам отзывается на развитии некоторых внешних чувств перевесом. У так называемых музыкантов оказывается особенно развитым чувство слуха, у скульпторов — осязание, у певцов — голос, у парфюмеров — обоняние, у резчиков печатей — зрение... у поэта особенно развивается чувство меры, у оратора — чувство стиля, у диалектика — способность рассуждения, у философов — умозрение. А благодаря постоянству упражнений способность к известному рода занятиям усугубляется и расширяется» («Строматы», I, 4).

В развитии средневековой эстетической мысли отцы церкви были своего рода опосредствующим звеном между античностью и музыкальной эстетикой т. н. теоретиков музыки, которая начинает свое летоисчисление с Боэция. Историческая роль эстетики отцов церкви заключается, таким образом, в том, что, критикуя античное наследие, она тем не менее усваивает и перерабатывает античную музыкальную теорию, приспособляя ее к практике грегорианского пения и антифонной музыки первых веков христианства. Эстетика отцов церкви позволяет нам судить также

о характере и специфических особенностях музыкального восприятия, свойственных музыкальной культуре раннего средневековья. Мы видели, что отцы церкви подвергают резкой критике инструментальную музыку. Это свидетельствует о стремлении музыкальной культуры к чистому вокализму, к такой музыке, в которой господствовало бы хоровое начало, исключаящее всякое индивидуальное проявление, будь то импровизация, жестикуляция или танец. «Каждый включает свой голос в звучание согласно поющего хора, чтобы он не выделялся для бесстыдного показа на удовольствие людям», — говорит епископ Никита («De laude et utilitate cantorum»).

Эстетические идеалы этого времени покоятся на принципах соборности, единения, строгого подчинения всего индивидуального целому. Как в средневековой общине индивидуальное подчинено общему, так в музыке все частное должно быть подчинено целому и в нем как бы раствориться. Поэтому музыка раннего средневековья еще не знает многоголосия. Полифония, одновременное звучание противоположных и расходящихся голосов, их взаимное переплетение и противоборство чужды музыкальному сознанию этого времени. Напротив, в качестве эстетического идеала выступает одnogолосное монодическое пение, пение всего хора в унисон, что как бы символизировало единство церкви и нерушимость веры. «Именем хора, — говорит Просперий Аквитанский, — мы обозначаем согласие воссылающих хвалу богу; голоса хора, если бы не совпадали, не могли бы нравиться. Правильно то пение, где в звуке выражается нерушимость веры в любви, где отсутствует расхождение в образе жизни и исповедании»¹.

Таким образом, чистый вокализм, власть слова над мелосом, господство хорового начала — вот отличительные черты музыкально-эстетического сознания раннего средневековья. Если к этому прибавить склонность к систальтическим, печальным и торжест-

¹ Цит. по кн.: Н. Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters, S. 113.

венным ладам, то мы сможем представить себе общий облик музыкальной культуры этой эпохи.

§ 3. Теоретики музыки

В IV—V веках в странах Западной Европы появляется обширная литература на латинском языке, посвященная теоретическим вопросам музыки. К IV веку относится комментарий Клавдия к платоновскому «Тимею». В начале V века Макробий пишет комментарий к Цицероновскому «Сну Сципиона». В это же время появляется трактат Августина «О музыке», состоящий из шести книг, а в 430 году — книга Марциана Капеллы «О музыке». В период с 500 по 510 год пишет свои пять книг о музыке Боэций.

Сочинение Боэция, завершая античную традицию в музыкальной теории, открывает начало многочисленным средневековым исследованиям по музыке. В IX веке появляется трактат Аврелиана из Реоме, в X — сочинение Регино из Прюма, в XII веке — трактаты Гвидо из Арещо, Иоанна Коттона, в XIII — Иоанна де Муриса, в XIV — Вальтера Одингтона, Симона Тунстеда, Иоанна де Грохео, и, наконец, завершает средневековую традицию сочинение Адама из Фульда.

В музыкально-исследовательской литературе эти авторы известны под именем «теоретики». Термин этот условный. Он употребляется в исследовательской литературе для обозначения круга средневековых писателей, которых музыка интересует как предмет чисто теоретического изучения. Главное, что характеризует теоретиков музыки, — безраздельное внимание к вопросам музыкальной теории, к проблемам ладовой и ритмической структуры музыки, к числовой основе музыкального искусства, музыкальному этосу и т. д.

Несмотря на безусловное следование традиции, эстетические и музыкальные учения теоретиков претерпели существенное развитие. В этом развитии можно выделить три этапа: первый — от Боэция до Гвидо Аретинского (V—XI века), второй — начиная

от Гвидо Аретинского и вплоть до XIII века, и третий этап — начиная с XIII века, с возникновения искусства и эстетики Ars nova, и вплоть до конца XIV века. Каждый из этих этапов обладает своими специфическими особенностями, которые проявились как в развитии выразительных и технических средств музыки, так и в становлении музыкальной теории и эстетики. Первый этап характеризуется преобладанием монодической музыки, в первую очередь грегорианского хорала, и условной, невменной системы звукозаписи. Для второго этапа характерны развитие полифонического начала в музыке и появление точной музыкальной нотации. Реформа нотного письма, произведенная Гвидо Аретинским, возникновение возможности точной фиксации мелодии и длительности звуков не могли не повлиять и на систему общих взглядов, на сущность музыкального творчества. Наконец, третий этап, представленный в основном эстетикой Ars nova, является, правда в определенных пределах и границах, преддверием Ренессанса, подготовкой его художественных и эстетических предпосылок. Без учета этой эволюции невозможно понять, каким образом из музыкальных теорий средневековья возникли новые эстетические и теоретические концепции, которые легли затем в основу музыкальной эстетики эпохи Возрождения.

Теория и практика. Одним из центральных вопросов средневековой музыкальной теории был вопрос о соотношении теории и практики. Как известно, античная эстетика исходила из идеи единства теории и практики в искусстве, теоретического знания основ искусства и практического владения им. Так, например, Аристотель, несмотря на все свое критическое отношение к профессиональному, ремесленному искусству, в своей системе музыкального воспитания доказывает необходимость самостоятельного владения музыкальными инструментами наряду с изучением ладов, ритмов и т. д. «...Не может подлежать сомнению, что для развития человека в том или ином направлении далеко не безразлично, будет ли он сам изучать на практике то или иное дело. Музыкальное воспитание

должно быть организовано таким образом, чтобы воспитываемые изучали музыку на практике сами» («Политика», VIII, 6). В эпоху эллинизма эта замечательная мысль о единстве теоретического и практического в искусстве развивалась стойками, которые считали это единство необходимым условием совершенного и полноценного искусства: «Добродетель есть искусство теоретическое и практическое. И действительно, она содержит теорию [созерцательную сторону], как [содержит ее] и путь к ней философия со своими тремя частями — этикой, логикой и физикой. [Она есть] и действие, ибо добродетель есть искусство всей жизни, в которой [совершаются] и все действия. Однако, хотя она и содержит теорию и практику, в каждой из них она преобладает как сильнейшая. Поэтому теория добродетели всепрекрасна, а действие и [практическое] употребление добродетели возделенны» («Stoic. veter. fragm. ed Arnim», III, 202).

Средневековая эстетика выдвигает совершенно новое истолкование вопроса о соотношении теории и практики. Авторы музыкальных трактатов противопоставляют теорию практике, ставя спекулятивное созерцание выше практического умения.

Бозций говорил: «Сколь выше стоит музыкальная наука над практикой исполнения музыки! Столь же, сколь дух выше тела... Музыкант тот, кто приобрел познания в науке пения не рабством практического пути, а разумом с помощью умозаключений» («De musica», I, 3). Это положение получает широкое признание у теоретиков музыки, большинство из которых приводит его в своих трактатах без каких-либо особых изменений, причем признание главенствующей роли музыкальной теории сочеталось с противопоставлением ее практике. Истинный музыкант тот, кто овладел музыкальной теорией, а не тот, кто владеет искусством пения или игры на музыкальных инструментах, не тот, кто руководствуется слепым опытом, а кто обладает знанием. «Не тот музыкантом именуется, — говорит Регино из Прюма, — кто музыку лишь руками производит; настоящий музыкант лишь

тот, кто умеет естественно рассуждать о музыке и раскрывать смысл ее надлежащими рассуждениями». Тот, кто не знает музыкальной теории, не может называться музыкантом. «Если певец не знает музыки, то он просто жонглер», — говорил Одо из Ключи.

Истинного музыканта отличает умение разбираться в теоретических основах музыки. Не случайно, что в музыкальных трактатах теоретиков мы встречаемся с двумя терминами, обозначающими музыкантов: *musicus* (музыкант) и *cantor* (певец). Первый — это ученый, способный различать лады и здраво рассуждать о музыке, второй — это исполнитель, владеющий практикой музыкального творчества, т. е. владеющий каким-либо инструментом или своим голосом. Безусловное и абсолютное предпочтение отдается ученому-теоретику.

«Что такое музыкант? — спрашивает Гвидо из Ареццо. — Музыкант тот, кто размышляет о музыкальных законах и владеет умением петь, ибо между музыкантами и певцами большая разница; одни говорят, другие знают, что такое музыка, ибо тот, кто делает, чего не знает, зовется скотом». «Между музыкантом и певцом, — говорил Аврелиан из Реомэ, — такое же расстояние, как между грамматиком и простым читателем, как между телесной способностью и разумом. Первая как бы служанка, второй — господин» («*Musicae disciplina*», I).

Ставя теорию выше практики, ученого-музыканта выше музыканта-практика, теоретики уделяли исключительное внимание отвлеченным вопросам музыкальной теории. В вопросе о природе музыки, ее значении и происхождении они довольствуются традиционными положениями, заимствованными из Бозция или Августина, разбавляя их в меру своей фантазии библейскими легендами о Сауле и Давиде и т. д. Основное же содержание их теоретических воззрений связано главным образом с дошедшим от античности учением о музыкальном этосе.

Учение о ладах. Центральным звеном музыкально-теоретических трактатов средневековья является учение о ладах. Это учение возникло на основе антич-

ной музыкальной теории. Отсюда были заимствованы наименования восьми «церковных» ладов. Однако «церковные» лады не соответствуют одноименным древнегреческим ладам ни по строению, ни по значению. Первоначально музыкальная теория довольствовалась четырьмя ладами: дорийским, фригийским, лидийским и миксолидийским. Они назывались автентическими. Впоследствии были введены четыре дополнительных плагальных лада. Наименования плагальных ладов были образованы добавлением приставки «гипо»: гиподорийский, гипофригийский, гиполидийский и гипомиксолидийский лады. В XVI веке к этим восьми ладам Глареан добавил еще два — эолийский и ионийский¹.

Для истории эстетики особый интерес представляет учение теоретиков об эстетическом значении ладов. Как и античная эстетика, теоретики признавали за каждым ладом строго определенное значение.

Первый лад оценивался чаще всего как серьезный, подвижный. «Заметь, — говорит Эгидий из Заморы, — что первый лад — подвижный, ловкий и пригодный для всякого чувства» (Gerbert, II, 387). Относительно второго лада говорится следующее: «У второго лада — глухая торжественность» (Коттоний, — Gerbert, II, 251). «Второй лад серьезен и плачевен; он более всего пригоден для печальных и несчастных», — говорит тот же Эгидий из Заморы (Gerbert, II, 387). Третий лад также получает специфическую оценку. «У третьего лада, — говорит Коттоний, — строгое и как бы негодующее движение» (Gerbert, II, 258). По мнению Адама из Фульда, «третий лад — гневный». «Третий лад суров и побуждает к гневу и борьбе; поэтому он хорошо прилагивается к тому содержанию, в котором выражается что-нибудь касающееся храбрости или властности» (Картузианский монах)². «Заметь надо, — говорит Эгидий из Заморы, — что третий

¹ О структуре и значении средневековых ладов см. указатель музыкальных терминов в настоящем издании.

² См. E. de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, II, 448. В дальнейшем ссылка на это издание дается в сокращении — Coussemaker.

лад — суровый и возбужденный; в его мелодиях много скачков: он способствует этим излечению многих. И Бозций рассказывает, что Пифагор излечил некоего юношу, [обезумевшего от любви], третьим ладом, а вторым сделал его более кротким» (Gerbert, II, 387).

О четвертом ладе почти все соглашаются в том, что он «приятен и болтлив и очень годится для льстецов» (Эгидий из Заморы, — Gerbert, II, 387). «Четвертый лад — скромный или спокойный», — говорит Герман Параличный (Gerbert, II, 148). «Четвертый лад, — читаем мы у картузианского монаха, — льстив и очень необходим для того, кто о чем-нибудь умоляет, оттого он медленно выступает и не спешит забираться вверх» (Coussemaker, II, 448).

О пятом ладе чаще всего говорят как о «радостном». «Пятый лад, — говорит Эгидий из Заморы, — скромный, приятный, он радуется и успокаивает печальных и тревожных, подбадривает павших духом и отчаявшихся» (Gerbert, II, 387). «Иные довольны, веселой распушенностью пятого лада» (Иоанн Мурис, — Gerbert, III, 235). «Пятый лад — скромный, радующий» (Картузианский монах, — Coussemaker, II, 448).

Шестой лад оценивается чаще всего как грустный и страстный. «Шестой лад страсть возбуждает», — говорит Гвидо Аретинский. Об этом же читаем мы у Энгельберта из Адмонта: «Шестой лад имеет мягкие скачки и потому страстный» (Gerbert, II, 148). «Шестой лад — благочестивый и плачевный, он подходит к тем, кто легко до слез доводится» (Эгидий из Заморы, — Gerbert, II, 387). «Иных шестой лад очень трогает, как нежная любовная жалоба или пение соловья» (Иоанн де Мурис, — Gerbert, III, 235).

Седьмой лад также имеет свою эмоциональную окраску. «Седьмой лад болтлив» (Энгельберт из Адмонта, — Gerbert, III, 340). «Иные охотно слушают театральные скачки седьмого лада», — говорит Коттоний (Gerbert, II, 251). По мнению Эгидия из Заморы, «седьмой лад — распутный и приятный, имеет разнообразные скачки, изображает подвижность молодости» (Gerbert, II, 387). «Седьмой лад — юноше-

ский», — говорит Адам из Фульда (Gerbert, III, 356). «Седьмым ладом выражается блаженство, но еще отягощенное плотью» (Coussemaker, II, 107).

Наконец, и восьмой лад получает у теоретиков специфическую оценку — как лад возвышенный и размеренный. «Восьмой лад приятен вследствие меньшего количества скачков и оборотов его, которые к тому же величавы» (Энгельберт из Адмонта, — Gerbert, III, 340). «Последний лад — лад мудрецов», — говорит Адам из Фульда. «Восьмой лад — приятный и величавый — лад старцев» (Картузианский монах, — Coussemaker, II, 448).

Приведенные выше оценки свидетельствуют о широком эмоциональном значении музыки, которое признается в эстетике теоретиков. Если отцы церкви признают только одно-единственное эмоциональное значение музыки — «пронзение сердца», то в понимании теоретиков эмоциональная палитра музыки более богата. Различное этическое значение ладов обуславливается многообразием воздействия музыки на человеческую природу. Это понимание мы часто встречаем у теоретиков, начиная с Гвидо из Арrezzo.

«Разнообразие ладов, — говорится у Гвидо, — должно соответствовать разным требованиям духа; одному нравятся скачки третьего лада, другому — ласковость шестого, третьему — болтливость седьмого, четвертый высказывается за прелесть восьмого лада; то же можно сказать и об остальных ладах. Не удивительно, что слух находит удовольствие в разных звуках, так же как и зрение находит удовольствие в разных красках...»

Здесь, как и в учении о моральном значении музыки, эстетика теоретиков выступает как прямая наследница античной эстетики. Это наследство усваивается, перерабатывается, приспособляется к христианскому мировоззрению.

Классификация музыки. Классификация музыки — важнейшая проблема музыкальной эстетики средневековья. Эта проблема с давних пор привлекает внимание исследователей, так как ее исследование помогает раскрыть внутреннюю структуру музыкальной

науки средневековья, ее основные понятия и проблемы¹.

Для всей средневековой эстетики исходным пунктом является классификация, выдвинутая Боэцием. Более чем десять веков господствовала она в музыкальной теории, оказывая влияние на эстетику вплоть до эпохи Возрождения. В «Наставлениях к музыке», излагая традиционные для античной литературы сведения о происхождении музыки и силе ее воздействия на человека, Боэций выдвигает деление музыки на три вида: мировую (mundana), человеческую (humana) и инструментальную (instrumentalis). Особое значение он придает первому виду — мировой музыке. Мировая музыка, по его мнению, проявляется в трех областях: движении небесных сфер, взаимодействии элементов и связи времен года. Музыка, производимая движением небесных тел, это, несомненно, заимствованное от неопифагорейства представление о «гармонии небесных сфер». «Ведь возможно ли, — говорит Боэций, — чтобы столь быстрая махина неба двигалась в бесшумном и беззвучном беге?» Другие две формы проявления мировой музыки — гармония элементов и связь времен года — никакого видимого отношения к музыке не имеют. То, что Боэций относит эти явления к понятию «музыка», связано с убеждением в том, что они основаны на той же числовой закономерности, что и музыкальные тона. Эта общая закономерность — гармония, объединяющая в единое целое разнообразные элементы и явления природы. «И различные и противоположные силы четырех элементов разве могут образовать единое тело и единую махину, если бы не соединяла их какая-то гармония?» — спрашивает Боэций. Точно так же и времена года, гармонически соответствуя друг другу, создают единую музыку мира, «ибо зима скрепляет, весна распускает, лето сушит, осень делает зрелым и времена года поочередно либо сами приносят пло-

¹ Этой проблеме посвящена специальная работа: G. Pitzsch, Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto, Halle, 1929.

ды, либо способствуют тому, чтобы другие приносили плоды».

Второй раздел музыки, согласно классификации Боэция, это человеческая музыка. Этот вид музыки имеет своим предметом познание тех явлений в области жизни человека, которые могут быть представлены как аналогия музыкальным отношениям. Человеческая музыка связывает дух и тело так же, как сочетаются между собою тоны консонанса, она приводит в порядок части души и элементы тела. «Ведь что сочетает бестелесную живость разума с телом, как не согласие и не температура, подобная той, которая создает единое созвучие из низких и высоких голосов?»

Третий вид музыки — это инструментальная музыка, которая, согласно Боэцию, производится звучанием инструментов. В зависимости от типа инструментов, инструментальная музыка разделяется на три раздела: музыка, производимая ударами, щипковыми и духовыми инструментами. Правда, и этот, третий вид музыки вовсе не является чувственно ощущимой, звучащей музыкой. В соответствии с пониманием музыки как спекулятивной дисциплины, Боэций видел в инструментальной музыке прежде всего лишь ту теоретическую дисциплину, которая изучает числовые закономерности, лежащие в основе производимых инструментами звуков.

В классификации, предложенной Боэцием, высшее место занимает мировая музыка, за ней следует человеческая и уже затем инструментальная музыка. Таким образом, музыке, связанной со звуком, отводится подчиненное место по отношению к музыке спекулятивной, основанной на рациональном познании числовой закономерности.

В этой классификации отразился дуализм абстрактного и чувственного, спекулятивного и реального понимания музыки, свойственный эстетике средневековья. Наряду с чувственно воспринимаемой музыкой признавалась музыка внечувственная, спекулятивная, совершенно не связанная со звуком.

На протяжении многих веков Боэций считался

единственным и непререкаемым авторитетом для большинства музыкальных теоретиков средневековья. Непререкаемой, канонической оказалась и его классификация музыки. Лишь постепенно, исподволь формировались новые эстетические концепции, которые в конце концов привели к разрушению системы Боэция и созданию новых представлений о музыке, соответствующих богатой художественной практике этой эпохи. Однако этот процесс совершался крайне медленно и занял не одно столетие. Попытаемся проследить хотя бы отдельные этапы этого процесса.

Наряду с классификацией Боэция в средние века имело распространение и то деление музыки, которое шло от греческой музыкальной теории. Эта традиция была представлена прежде всего старшим современником Боэция Кассиодором. Последний делил музыку на три части: гармонику, ритмику и метрику, — считая, что гармоника учит о соотношении тонов, ритмика рассматривает связь музыки и поэтического текста, а метрика представляет собой науку о поэтических размерах.

Это деление также нашло своих сторонников и последователей. Его почти буквально повторяют Исидор Севильский, Рабан Мавр. Особенное распространение получило высказывание Кассиодора о различии «естественных» и «искусственных» ритмов. На этой основе музыкальный теоретик X века Регино из Прюма выдвигает новую классификацию музыки, основанную на делении ее на «естественную» (*naturalis*) и «искусственную» (*artificialis*). Под первой Регино понимал музыку, вызываемую движением небесных сфер и производимую музыкальными инструментами. Во второй же он видел музыку, «изобретенную искусством и человеческим умом». Это деление музыки в известной степени отличалось от классификации Боэция и в последующем послужило теоретической основой для новых музыкальных концепций.

На музыкальную эстетику средневековья большое влияние оказало проникновение арабской литературы по вопросам музыки, которое особенно ярко сказалось в XII веке.

В 1150 году ученый монах Гундисальв переводит на латынь музыкальные трактаты арабского ученого Аль-Фараби «Большая книга о музыке» и «Рассуждения о музыке»¹. Многие в этих трактатах шло от древнегреческой музыкальной теории, которая была совершенно неизвестна европейским ученым, воспитанным на эллинистической традиции Августина и Боэция.

В противоположность чисто умозрительной эстетике неоплатонизма и неопифагореизма, древнегреческая теория музыки основывалась на единстве теории и практики, разума и чувства, рационального познания и чувственного наслаждения. Поэтому в арабских и среднеазиатских трактатах музыка рассматривается как проявление естественных чувств человека, как средство общения между людьми. В соответствии с этим в них отвергаются попытки построить музыку на математической основе и подчинить ее авторитету прежних мыслителей. В «Книге исчисления» Ибн-Сины мы читаем: «Мы не будем вдаваться в пространные рассуждения относительно числовых основ и следствий, касающихся арифметики, разъяснения которым даются, как и подобает, в искусстве числословия, где приводятся извлечения из [этого искусства] и растолковывается все, чего [оно] касается. Мы не будем также уделять внимания уподоблениям небесных фигур и нравственных качеств души соотношениям музыкальных интервалов, ибо это в обычае лишь тех, кто не отличает одну науку от другой и не проводит грани между тем, что существенно, и тем, что акцидентально (несущественно, случайно.— В. Ш.),— тех, кто придерживается ветхой философии, унаследованной [ими даже] не в виде кратко изложения ее сути, и за коими последовали иные поверхностные люди из числа тех, кто усвоил философию в упорядо-

¹ C. Baumecker, *Domenicus Gundissalinus als philosophischer Schriftsteller*, in — «Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters», Bd. XXV, Heft 1—2, Münster, 1927, S. 255—275; L. Baur, *Gundissalinus*, там же, Bd. IV, Heft 2—3, Münster, 1903.

ченной форме и постиг ее уже исследованные подробности. Возможно, что склонность следовать за другими привела их к заблуждениям, что авторитет древних [мыслителей] скрыл ошибочность [их взглядов] и тем самым способствовал их одобрению, что ходячие [предубеждения] помешали им постичь истину и что [дурная услуга] отвратила их от [самостоятельного] исследования. Мы же, по мере наших сил, старались постичь истину такой, как она есть, не внемля зову ходячих [предубеждений]».

С переводом трактатов Аль-Фараби на латинский язык все эти идеи становятся достоянием европейской музыкальной теории. У ряда мыслителей, начиная с XII века, мы встречаемся с попыткой опереться на практику музыкального искусства, вывести теоретические принципы музыкальной эстетики из чувственной природы человеческого познания. Ярким примером тому могут служить рассуждения о музыке известного английского философа и ученого Роджера Бэкона¹.

В противоречие со всей средневековой традицией рационалистического, спекулятивного отношения к музыке, Бэкон видит в музыке науку о чувственно воспринимаемом звуке, полностью исключая из сферы своего рассмотрения музыку, не воспринимаемую человеческим умом и открывающуюся лишь рациональному познанию.

«Музыка, — говорит Бэкон, — рассуждает только о том, что может доставить наслаждение чувствам благодаря соответствию движений в пении и звучании инструментов». Бэкон отрицает всякое существование небесной и человеческой музыки, якобы возникающей от движения небесных сфер и т. д. Небесная или мировая музыка, по его мнению, есть иллюзия, фикция. Со всей определенностью естествоиспытателя он заявляет: «Небесная музыка не есть музыка» («*Musica mundana est nulla musica*»).

Наряду со звуком Бэкон включает в сферу музы-

¹ См. P. Wagner, *Universität und Musikwissenschaft*, Leipzig, 1921.

ки жест, движение, танец. Выдвигая в качестве критерия оценки и понимания музыки чувственное восприятие, он считает, что совершенное наслаждение дает соответствие слуха и зрения, гармония слышимого и видимого. Поэтому истинная музыка должна включать в себя не только пение и игру на музыкальных инструментах, но и танец с его мимикой, движением, жестом. «Ведь мы видим,—говорит Бэкон,— что искусство владения инструментами, размером, ритмом, пением не ведет к полному наслаждению, если равным образом не участвуют жест, прыжки, изгибы тела; когда все это сообразуется в пропорциональном соответствии, то создается чувственное наслаждение для обоих чувств» («*Opus tertium*», S. 232).

Эта замечательная попытка понимания музыки как целостного, синтетического искусства является возрождением античных представлений о музыкальном искусстве как искусстве хореи, т. е. единстве пения, танца и музыкального исполнения. Вместе с тем в учении Бэкона о музыке отразилась, несомненно, практика народного искусства, в котором музыка, пение и танец были тесно связаны.

Новые тенденции в развитии музыкальной эстетики проявились и в вопросах классификации музыки. Бэкон делит музыку на две: инструментальную и производимую человеческим голосом. Первая имеет дело с музыкальными инструментами, вторая относится к пению и речи. Классификация Бэкона имеет прямую аналогию с классификацией Регино из Прюма, делившего музыку на естественную и искусственную. Музыка, производимая человеческим голосом, в свою очередь делится на четыре части: мелику, относящуюся к пению, прозаику, метрику и ритмику, относящиеся к речи. Это опять-таки возрождение греческой теории музыки, заимствованной через посредство арабской философской литературы.

Арабское влияние проявляется и у другого крупного представителя музыкальной теории в Англии — Вальтера Одингтона. В вопросе о классификации музыки Одингтон следует за Исидором. Музыка делит-

ся у него на органику, ритмику или метрику и гармонику, причем *musica organica* — это не только духовые, но и все музыкальные инструменты, ритмика и метрика связаны у него с танцем и, наконец, *musica harmonica* — с пением и театром. Так же как и Роджер Бэкон, он включает в свою классификацию театр и танец, возвращаясь под влиянием арабской литературы к синтетическому греко-античному пониманию музыки.

Таким образом, мы видим, что развитие музыкальной эстетики средневековья идет по линии «втягивания» в музыкальную сферу других областей художественного творчества: театра, пения, народной музыки и т. д. В соответствии с этим происходит дифференциация понятия музыки, приближение систем классификации к практике художественной жизни.

Все это подготовило новое понимание музыки, о котором свидетельствует один из самых замечательных памятников западноевропейского средневековья — трактат парижского магистра музыки Иоанна де Грохео.

Трактат Грохео — исключительное явление в средневековой музыкальной эстетике. В условиях почти полного подчинения науки и искусства теологии и церкви Грохео выступил с резкой критикой метафизического и теологического понимания музыки, одним из первых в европейской эстетике выдвинул и обосновал принцип социального подхода к ней.

Прежде всего Грохео говорит о большом гражданском значении музыки. По его мнению, она главное условие благоденствия и процветания государства. Критикуя теологическое понимание музыки и теологическую ее классификацию, он выступил с безоговорочным отрицанием существования мировой и человеческой музыки. Он пишет: «Кто такое деление производит, основывается или на выдумках или стремится больше следовать за пифагорейцами или иным кем, чем за истиной, или же они невежды в природе и логике... Но небесные тела в движении своим звуком не дают, хотя древние этому верили. И в человеческом организме звука, собственно говоря, тоже не

имеется. Кто слышал когда-либо звучание этого организма?!»

С наименьшей решительностью отвергает Грохео и так называемую «музыку ангелов», которую он считает такой же выдумкой, как и «музыку планет». «Не дело музыканта,— говорит он,— трактовать об ангельском пении, разве только он будет богословом или пророком. Ибо никто не может иметь опыта в небесном пении...»

Отрицает Грохео и другое разделение музыки — на мензуральную и немензуральную, размеренную и неразумную. Под мензуральной музыкой, говорит Грохео, обычно понимают употребление размеренных друг с другом звуков, как, например, в кондуктах или мотетах. Под немензуральной музыкой понимают церковную музыку, «свободно вращающуюся в различных тонах». Это различие музыки на мензуральную и немензуральную, по мнению Грохео, также несостоятельно, так как неразумная музыка на самом деле является просто не точно мензурированной, не строго размеренной, а потому всякое противопоставление размеренной и неразумной музыки оказывается бессмысленным.

На место теологического и формального разделения музыки Грохео выдвигает совершенно новый принцип — социальный: «Мы производим деление согласно с той практикой, которая существует у парижан, и так, как это необходимо для обихода или общественной жизни граждан». Критерием различения видов музыки Грохео считает принадлежность ее к различным социальным слоям. В соответствии с этим критерием, он делит музыку на три вида. Во-первых, простую или гражданскую, которую зовут также народной, во-вторых, сложную или ученую, называемую также мензуральной. Третьим видом является церковная музыка, которая представляет собою соединение первых двух.

Каждый из этих видов музыки играет особую роль в общественной жизни. Народная музыка, например, служит для смягчения несчастий в жизни людей. Грохео дает подробную характеристику каждого вида



Давид, поющий псалмы.
Рисунок из Библии XII века.



Иубал, мифологический изобретатель музыки.
Рельеф работы Джотто и Андреа Пизано. Флоренция.

вокального или инструментального творчества, указывая на сферу его распространения в обществе и характер его этического воздействия. Особый вид песен повествует о деяниях героев, мучениях святых и невзгодах первых христиан. Эти песни должны исполняться для людей низшего сословия, с тем чтобы они, «слушая о несчастьях и горе других людей, легче переносили свои несчастья и чтобы каждый из них бодрее вновь принимался за свою работу. Поэтому такие песни имеют значение для сохранения всего государства».

Другой вид пения, например кондукт, в котором говорится чаще всего о дружбе и любви, должен исполняться для королей и знаменитых людей, побуждать их души к храбрости, великодушию, щедрости и таким образом воспитывать в них качества, необходимые для управления государством. Наконец, третьего вида песни должны петься юношами, чтобы пробуждать в них энергию и не дать погрязнуть им в бездействии. Выделяя особо гражданскую музыку, Грохео считал, что в ней музыкант более свободен в своем творчестве, так как он не всегда подчиняется строгим правилам композиции. «Пение граждан и мензуральное не очень согласны с правилами ладов и не подчиняются им» (I, 114).

Концепция Грохео была смелой попыткой выработать в рамках средневекового мирозерцания совершенно новые критерии оценки, понимания и классификации музыки. Однако развитие новых эстетических представлений происходило довольно медленно, противоречиво сочетаясь с устаревшими концепциями и воззрениями. Об этом убедительно свидетельствует появившееся в начале XIV века энциклопедическое сочинение «Зеркало музыки» Иоанна де Муриса. На первый взгляд, Мурис не вносит ничего принципиально нового в вопрос о классификации музыки. Так же как и Боэций, он делит музыку на три вида: мировую, человеческую и инструментальную, — прибавляя затем к ним еще один вид — небесную, или божественную музыку.

Но так дело обстоит только до тех пор, пока речь идет о музыке вообще. Как только Мурис переходит от общих традиционных рассуждений к характеристике инструментальной музыки, т. е. музыки в собственном смысле слова, он становится на позиции современной ему теории, обобщая и приводя в логический порядок все известные ему музыкально-теоретические концепции прошлого.

Мурис приводит четыре способа деления инструментальной музыки. Согласно первому, инструментальная музыка делится на мензуральную и немэнзуральную или *musica plana*. Мензуральная музыка употребляется в кондукте, органе, мотете, гокете. *Musica plana* учит пению, она служит основой для создания новых форм пения.

Второе деление инструментальной музыки, приводимое Мурисом, соответствует классификации музыки по Кассиодору: гармоника, ритмика, метрика. Однако наибольший интерес представляет третье деление инструментальной музыки. По мнению Муриса, инструментальная музыка делится, с одной стороны, на простую или скромную, почтительную и, с другой — на сложную или непристойную. Первая соответствует античной музыке, вторая — современной. Противопоставление *ars antiqua* и *ars nova*, музыки античной и современной, характерно для музыкальной эстетики начала XIV века. В этом вопросе Мурис занимает, правда, консервативную позицию, защищая права древней музыки.

«Зеркало музыки» свидетельствует о широком распространении народной или, в терминологии Муриса, непристойной и распущенной музыки, которая «заполняет собою весь мир». «В наши дни простая скромная музыка царствует в немногих местах. Если в древности распущенная музыка применялась на сцене и в театрах, то теперь эта музыка как бы повсюду проникла и весь мир наполнен ею. Хотя она особенно распространена в мензуральной музыке в органумах, кондуктах, мотетах, гокетах и песнях, но не стыдятся ею пользоваться певчие и в церковном пении, мензурируя грегорианский хорал, так что про-

стые певцы не знают, что они произносят, и не различают хорала».

Наконец, четвертое деление инструментальной музыки — на практическую и теоретическую — соответствует традиционной классификации греческой музыкальной теории.

Эстетические воззрения Муриса крайне противоречивы. Он пытается совместить классификацию Боэция, Исидора, древних греков. Вместе с тем в трактате отразились реальные, действительные противоречия художественной практики того времени, рост народной музыки, ее проникновение в область профессионального и церковного искусства.

Параллельно с критикой теологических взглядов, выразившейся в отрицании мировой музыки, в средневековой эстетике шел процесс выделения вокальной музыки. Постепенно под влиянием богатой художественной практики вокальная музыка конструировалась в самостоятельный вид искусства. Эта тенденция проявилась уже в XII веке, прежде всего в музыкальном трактате Иоанна Коттона, появившемся около 1100 года.

В вопросе классификации музыки Коттон следует за Регино из Прюма. Однако, в отличие от Регино, он делает акцент на музыке человеческой, понимая ее уже не как гармонию тела и духа человека, а исключительно как музыку, производимую человеческим голосом. Таким образом, у Коттона мы встречаемся с первой попыткой преодолеть противоречие между антикизирующей теорией и современной литургической практикой. В его классификации вокальной музыке придается более высокое значение, чем инструментальной, что соответствовало действительному ее значению в практике музыкальной жизни средних веков.

Отсюда был уже один шаг к тому, чтобы обосновать новое деление музыки, которое потом легло в основу музыкальной эстетики Возрождения. Такую систему классификации мы встречаем у Адама из Фульда. Так же как и Иоанн Коттон, Адам из Фульда делит музыку на естественную (*naturalis*) и искус-

ственную (*artificialis*), относя к естественной музыке мировую и человеческую, а к искусственной — вокальную и инструментальную. Однако он дает совершенно новое их истолкование. Собственно, к музыкальной теории Адам из Фульда относит только искусственную — инструментальную и вокальную — музыку, а естественную музыку он предлагает передать естественным наукам. По его мнению, мировая музыка с ее учением о законах движения небесных тел и лежащими в ее основе математическими закономерностями должна стать предметом изучения математики, а человеческая музыка, относящаяся к строению человеческого тела, к гармонии тела и души, должна быть передана медицине.

Это деление для нас очень важно, так как здесь музыка окончательно эмансипируется от теологии и ограничивается своей собственной сферой. Правда, Адам из Фульда все еще верит в существование музыки сфер, однако она как музыканта его больше не интересует и он целиком передает ее в область естествознания.

Таким образом, мы видим, как наиболее выдающиеся представители средневековой эстетики разрушили господствующую в течение многих веков традиционную схему, согласно которой музыка включалась в теологически понимаемую систему мира. Однако выработать новые теоретические принципы классификации музыки они были не в состоянии. Единственное, что они могли сделать, — это стать на точку зрения современной им практики и таким образом теоретически санкционировать утвердившееся разделение музыки между различными общественными слоями или институтами. Именно такую позицию заняли Иоанн де Грохео, Иоанн де Мурис и др. Новая классификация музыки была выработана только в эпоху Возрождения, когда утвердилось новое эстетическое сознание, новая эстетическая система.

Музыка и воспитание. На протяжении многих веков музыка рассматривалась как схоластическая абстрактная дисциплина, опирающаяся на математические спекуляции и совершенно оторванная от худо-

жественной практики. Однако, начиная с XI века, в музыкальной теории происходит резкий поворот от математических спекуляций к практике музыкального исполнения и образования. Правда, первые симптомы этого поворота намечаются уже в X веке у французского теоретика и композитора Одо из Клуни, который в своих сочинениях выдвигает на первый план вопросы музыкальной педагогики. Но как самостоятельное направление эта тенденция оформляется позднее, лишь в XI веке.

Главой этого нового направления явился итальянский ученый и педагог Гвидо из Арrezzo. Современная музыкальная теория обязана ему изобретением нотного стана и нотных знаков. С его именем связана реформа в области музыкальной нотации¹, которая, несмотря на то, что была вызвана сугубо практическими потребностями и предназначалась лишь для того, чтобы облегчить и упростить музыкальное образование певцов, имела огромное научное значение.

В своем сочинении «Микролог» Гвидо рассматривает музыкальную теорию прежде всего как средство музыкального воспитания. Его интересует главным образом методика обучения пению, интонации, ритмике, чтению нот и т. д.

Излагая основные принципы своей системы музыкального воспитания, он пишет: «Кто хочет принимать участие в нашем обучении музыке, пусть выучит некоторые напевы, написанные в нашей нотации, упражняет руку на монохорде, внимательно обдумывает правила до тех пор, пока не поймет значение и существо звуков так, что будет в состоянии с приятностью спеть как знакомые, так и незнакомые мелодии» («Микролог», I).

Совершенно новое толкование у Гвидо получает вопрос о соотношении теории и практики в музыке. Правда, и у него, как и у других теоретиков, сохраняется приоритет теории над практикой. Однако

¹ C. Parrish, *The Notation of Mediaeval Music*, New York, Norton, 1957.

предметом музыкальной теории становятся исключительно вопросы музыкального образования. Музыкальная теория подчиняется интересам музыкальной педагогики. С этим связана известная критика Гвидо музыкальной теории Боэция, которая, как мы уже видели, была основой абстрактно-спекулятивного изучения музыки. «Книга Боэция, — заявил Гвидо, — полезна не певцам, а одним философам». Тем самым была пробита брешь в схоластической теории музыки.

Сочинение Гвидо получило широкую известность и признание еще при жизни автора, а сам Гвидо был поставлен современниками на второе место после Боэция.

Учение Гвидо положило начало целому направлению музыкальной теории, ориентирующемуся на музыкальную педагогику и практику. Интересным образцом такого рода сочинений является анонимный трактат XII века, автор которого, критикуя современную ему систему музыкального воспитания, требует от музыканта, наряду со знанием музыкальной теории, умения обучать других. Иными словами, от музыканта теперь требуется, чтобы он был одновременно и педагогом. «Кто хочет называться музыкантом, а не певцом, не только должен реветь волком, но и уметь другим музыке учить и знать лады» (Anonim XI. «Tractatus de musica plana et mensurabilis». Gerbert, III, 416).

Музыкальные трактаты этого времени содержат наставления о способах и средствах обучения музыке. «Кто хочет научиться [музыке], не полагайся на свое чувство, чтобы, желая быть учеником истины, не стать учителем заблуждений; чаще спрашивай, запомнишь о спрошенном и удержанному в памяти учи — это те три пути, которые дают возможность ученику превзойти учителя» (Anonim V. «Ars cantus mensurabilis». Там же, III, 379).

Педагогические устремления характеризуют и сочинения английского музыкального теоретика XII века Иоанна Коттона, обосновывающего пользу музыкального обучения. «В настоящее время, — говорит он, — считается нужным достигать пользы, которую

дает знание музыки кратким способом. В самом деле, чем усерднее кто-либо займется музыкой, тем лучше он поймет пользу этого искусства... Поэтому, бесспорно, очень похвален, весьма полезен, отнюдь не заслуживает презрения труд, положенный на изучение музыки, раз он делает постигшего это искусство способным судить о сочиненном песнопении, исправлять ошибочно изложенное, сочинять новое» (Gerbert, II, 232).

Линия Одо из Ключи, Гвидо из Ареццо и Иоанна Коттона означала победу практической музыкально-педагогической мысли над абстрактно-спекулятивной музыкальной теорией. Это явилось первым симптомом неизбежного разложения спекулятивных теорий средневековья, сближения музыкальной теории и художественной практики. Не случайно, что у Иоанна Коттона мы встречаем первую за всю историю средневековой эстетики попытку обосновать принцип свободы художественного творчества. Если средневековая традиция требует исходить из канона, согласовывать творчество с раз и навсегда установленными принципами, то здесь мы уже имеем дело с открытым отказом от идей средневековья и предвосхищением средневекового миропонимания. В конце 17-й главы своего сочинения Иоанн Коттон пишет: «Я не вижу, что нам запрещает сочинять песни. Если теперь новые песнопения в церкви не необходимы, то мы должны упражнять свой талант в ритмах песен и оборотах лирической поэзии. Мы должны получить свободу музыкального сочинения...»

Вместе с тем Коттон выступает с попыткой освободить музыку от математических фантазий и сблизить ее с другими видами искусства, прежде всего с риторикой. Правда, сравнение музыки с речью характерно и для раннего средневековья, но там оно имеет характер формальных аналогий. Иоанн Коттон, напротив, пытается вскрыть внутреннюю связь мелодии и текста, требуя от музыки, чтобы она раскрывала характер того, о чем поется: «Первый закон сочинения музыки в том состоит, чтобы пение было разнообразным в зависимости от смысла слов. Подобно

тому как поэт, если он похвалу получить хочет, должен заботиться о соответствии его изложения действительности., так и музыкант должен свои напевы таким образом располагать, чтобы они казались выражающими то именно, о чем слова говорят. Если он сочиняет свою песню для юноши, то она должна быть юношеской и задорной, если для супруга, то она должна выражать степенную серьезность. Если автор комедии заставляет юношу выражаться по-стариковски или скупцу даст речи расточителя, то он будет высмеивать, как это случилось с Плавтом и Доссеном у Горация. И музыканта такого порицать надо, который в печальных положениях дает скачущий напев, а в веселых — напев, исполненный печали» (Gerbert, II, 253).

Здесь, как мы видим, связь музыки и текста раскрывается с невиданной в средние века психологической глубиной. Эти идеи уже выходят за рамки средневекового мировоззрения и в какой-то мере предвещают появление эстетических идей Возрождения.

Общий итог. Подводя итог развитию музыкальной эстетики теоретиков, попытаемся проникнуть в характер той системы мировосприятия, который был свойствен этому времени.

Прежде всего необходимо отметить, что основной тонус музыкального восприятия существенно меняется: он становится более подвижным, бодрым, радостным.

Характерно, что наибольшее распространение в музыкальной эстетике теоретиков получает лидийский лад, эстетическая характеристика которого в основном совпадала с современным мажором: он воспринимался как символ бодрости и здоровья.

Резкие изменения происходят и по линии развития, усложнения и дифференциации музыкального восприятия. Начиная с XI века, в средневековую музыку проникает полифоническое начало. В этот период совершается переход от одноголосия к многоголосию, от монодии к полифонии.

Этот процесс получает отражение в эстетическом сознании эпохи. Если эстетика отцов церкви санкцио-

нирует только одноголосное, монодическое пение, ритмизированную декламацию в унисон, то эстетическое сознание теоретиков открывает новую красоту, новое музыкальное измерение, связанное с искусством многоголосия и контрапунктом. Происходит освоение новых музыкальных форм (гокет, мотет, кондукт), открывается красота полифонической гармонии. Правда, первоначально гармония понимается ограниченно, как приятное соединение нескольких параллельно идущих голосов. Такое понимание свойственно еще Гукбальдту, которому принадлежит следующее определение органума: «Консонанс есть обдуманное и согласное смешение двух звуков; он окажется только в том случае, если два звука, из разных источников происходящие, сойдутся одновременно в одно созвучие; это бывает, когда мужской голос и голос мальчика поют одно и то же, и также происходит в том, что обычно зовут органумом» (Gerbert, I, 107)¹. «Если двое или несколько человек будут петь с умеренной согласной точностью, что свойственно такому пению (органуму из параллельных квинт), то ты увидишь, как из соединения этих звуков произойдет созвучие» (Там же, I, 166).

Однако уже у современника Гукбальдта, философа Иоанна Скота Эриугены, гармония понимается более глубоко — как внутренний принцип музыки, основанный на многоголосии². «Не звуки различные вызывают гармоническую приятность, — говорит Эриугена, — а [соразмерность] звуков и пропорции, которые воспринимает и различает внутреннее чувство одной только души».

Определение органума, данное Эриугеной, приводится во многих учебниках по истории музыки как классический пример утверждения полифонии: «Мелодия органума состоит из различных качеств и ко-

¹ Органум — одна из форм многоголосного пения. См.: J. Handschin, Zur Geschichte der Lehre vom Organum, — «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 1926.

² J. Handschin, Die Musikanschauung des Johannes Scotus (Erigena), in — «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», Jahrgang V, Heft 2, 1927.

личеств: голоса то звучат, отделяясь друг от друга на большее или меньшее расстояние, то, напротив, сходясь друг с другом, согласно некоторым разумным законам музыкального искусства, по отдельным ладам, создавая какую-то естественную прелесть («De devisione nature»).

О гармонии как сущности музыки учит и другой известный философ — Гуго Сен-Викторский, который утверждает, что «музыка или гармония — это согласование многих противоположностей, сведенных к единству» («Didascalicon», II, 16).

Таким образом, развитие многоголосия, полифонии порождало новые эстетические критерии изучения и оценки музыки. Другая отличительная особенность, характеризующая эстетику позднего средневековья, — стремление приблизиться к музыкальной практике, освободиться от тяжелого груза догматических формул и традиционных спекулятивных схем. Этот процесс высвобождения музыкальной теории из пут математической символики был медленным и чрезвычайно мучительным. Как мы видели, он занял несколько столетий. И все-таки даже в XIII и XIV веках музыкальные теории носят на себе печать известного традиционализма.

Однако эта особенность формы мышления музыкальных теоретиков не должна вводить нас в заблуждение. За внешним единообразием, за, казалось бы, однообразным повторением одних и тех положений скрывались напряженная работа мысли, упорные поиски нового, которые в конце концов разрушили устоявшиеся каноны и создали почву для вызревания новой эстетической теории.

§ 4. Эстетика Ars nova

Интенсивное развитие музыкальной эстетики наступает в начале XIV века, когда в борьбе со старой средневековой идеологией зарождаются первые элементы эстетического сознания Возрождения. Характерно, что сами музыканты и теоретики этого времени ощущают, что их музыка — это новое искусство, Ars

nova. В 1300 году появляется сочинение французского теоретика и композитора Филиппа де Витри «Ars nova», которое дало название целому направлению в области музыкальной теории и искусства.

Однако музыкальная эстетика и теория Ars nova не были единым и завершенным целым. В разных странах понятием «новое искусство» обозначали совершенно различные явления. Во Франции, откуда, собственно, и появился термин «Ars nova», новое искусство означало новые формы музыкальной выразительности, новые технические средства в передаче ритма, длительности, движения голосов. Однако эстетика и музыкальная теория во Франции XIV века все еще оставались в рамках средневекового мировоззрения. у Иоанна де Муриса, который выступил непосредственно за Филиппом де Витри, мы находим все те же традиционные для средневековой теории принципы понимания музыки.

Совершенно иначе дело обстоит в Италии¹. Благодаря интенсивному развитию всей культуры и искусства новые черты в развитии музыки получают теоретическое выражение уже в XIV веке. Маркетто Падуанский, возглавивший здесь движение за новое искусство, высказывает целый ряд положений, близких по своей теоретической сути эстетике Ренессанса. В его трактате впервые за всю историю средневековой эстетики появляется специальная глава «О красоте музыки», где музыка оценивается как самое красивое из искусств и сравнивается с цветущим деревом: «Ветви ее красиво расположены в виде числовых соотношений, цветы — виды созвучий, плоды ее — приятные гармонии, доведенные до совершенства с помощью самих созвучий». Маркетто Падуанский обосновывал принцип свободы в развитии мелодии и в движении голосов, он широко допускал хроматику, отстаивал права чувства над догмами средневековых предписаний.

¹ См.: M. Schneider, Die Ars nova des XIV. Jahrhunderts in Frankreich und Italien, Potsdam, 1934.

Во всех этих вопросах он выступал как представитель нового, только созревающего мировоззрения Возрождения.

Практика *Агс нова* вызвала ожесточенное сопротивление церковников и защитников церковной музыки. Poleмику с нею мы встречаем у Иоанна де Мури-са, который обвиняет ее представителей в невежестве и оскорблении древних авторитетов: «Они бросают диссонансы и консонансы в таком беспорядке, что одно от другого не отличишь. Если бы старым опытнейшим учителям музыки довелось услышать таких дискантистов, что бы они сказали? Что бы они сделали? Они таких дискантистов обругали бы жестокими словами и сказали бы такому дисканту: я тебя не учил, твое пение — не мое... Ты мой враг, ты мое горе, ты мне не подходишь! О, если бы ты замолчал!» («*Speculum musicae*», II).

Критику Мури-са музыкальной теории и практики *Агс нова* продолжил другой музыкальный теоретик XIV века — Симон Тунстед. Как правило, эти теоретики выступают против нововведений композиторов нового искусства, защищая церковную музыку, принципы и правила грегорианского пения. В этом смыкались с духовными вождями католической церкви. Не случайно, что папа Иоанн XXII посвятил музыке *Агс нова* специальную буллу (1322), в которой выступил с решительным осуждением нового искусства. «Некоторые последователи новой школы,— говорится в булле,— обращают все внимание на соблюдение временных соотношений и исполнение новых нот, предпочитая выдумывать новое, а не петь старое. Церковные мелодии поются в нотах мелких длительностей и пересыпаются нотами, еще более мелкими. Певчие рассекают песнопения гокетами, украшают их дискантами, во втором и третьем голосах навязывают им простонародные напевы; основные антифонарные и градуальные мелодии даже в пренебрежении оставляют, не понимают того, на чем они стоят, не только не знают и не различают церковных ладов, но и запутывают множеством своих нот скромные и умеренные движения мелодии грегорианского хора, по кото-

рым самые лады различить можно. Они [певчие] всегда в движении, а не в покое, они опьяняют слух, нужное нам благочестие тонет, и усиливается вредная распущенность. Этим мы, однако, не предполагаем запрещать прибавления, особенно по праздникам, в мессах или других службах к простому церковному пению некоторых мелодичных консонансов, как-то: октав, квинт, кварт и им подобных; но с тем, чтобы церковное пение оставалось совершенно нетронутым и благодаря хорошо прилаженной музыке ни в чем не было бы искажаемо, ибо консонансы сего рода радуют слух, пробуждают благочестие и не утомляют душ тех, кто поет во славу бога».

Как мы видим, борьба между представителями «древней» и «новой» музыки шла по сугубо практическим вопросам музыкального искусства — о музыкальной нотации, о возможностях тех или иных длительностей и т. д. Тем не менее при решении этих практических вопросов теоретики *Агс нова* выдвинули новый эстетический принцип в подходе к музыке. Это принцип свободного, не скованного традиционными формами и правилами художественного творчества. Все принципы нового искусства диктуются не отвлеченной теорией, а потребностями чувственного восприятия, требующего разнообразия в созвучиях, в ритмах, длительностях тонов и т. д. Этот новый эстетический принцип становится господствующим, он определяет развитие музыкальной теории.

Эмпирическая и практическая направленность эстетики сочеталась с той естественно-научной, антисхоластической тенденцией, которая появляется в научной литературе в XIV веке. Наиболее ярко эта тенденция была представлена в лице самого выдающегося французского ученого и мыслителя этого времени Николая Орезмского. В его трудах мы находим отказ от традиционного убеждения о каноническом и твердо установленном характере числовых пропорций, лежащих в основе отношений между музыкальными тонами. В своем трактате «О соизмеримости или несоизмеримости движений небесных тел» он доказывает «несоизмеримость» отношений между различны-

ми небесными светилами, на основе которых, как правило, вся средневековая наука пыталась высчитать числовые отношения между музыкальными тонами. Все это — отказ от традиционных математических схем, признание иррационального характера музыкальных пропорций — характеризует Николая Орезмского как типичного представителя переходной эпохи от средневековья к Возрождению.

Эстетика Ars nova подготовила возникновение нового художественного мировоззрения — эстетики Возрождения. Живительность и плодотворность ее принципов объясняются связью «новой» музыки с музыкой народной, оплодотворявшей развитие эстетического сознания и эстетической теории в эпоху формирования идеологии Ренессанса.

Глава II

ЭСТЕТИКА ВОЗРОЖДЕНИЯ

Социально-исторические предпосылки. Эстетика Возрождения связана с тем грандиозным переворотом, который совершается в эту эпоху во всех областях общественной жизни: в экономике, идеологии, культуре, науке и философии. «Это был величайший прогрессивный переворот из всех, пережитых до той поры человечеством»¹, — писал Энгельс. К этому времени относятся расцвет городской культуры, великие географические открытия, безмерно расширившие кругозор человека, переход от ремесла к мануфактуре.

Революционное развитие производительных сил, разложение феодальных сословных и цеховых отношений, которые сковывали производство, приводят к освобождению личности, создают условия ее свободного и универсального развития. Несомненно, что все

¹ Ф. Энгельс, Диалектика природы, М., 1955, стр. 4.

это не могло не отразиться на характере мировоззрения. В эпоху Возрождения происходит процесс коренной ломки средневековой системы взглядов на мир и формирование новой, гуманистической идеологии. Этот процесс получает отражение и в музыкальной эстетике. Уже XIV век таил в себе симптомы пробуждения нового эстетического мировоззрения. Искусство и эстетика Ars nova, трактаты Иоанна де Грохео и Маркетто Падуанского постепенно расшатали традиционную систему средневековой музыкальной теории. Здесь был подорван теологический взгляд на музыку, основанный на признании некоей невоспринимаемой чувством небесной музыки. Однако многовековая традиция средневековой музыкальной теории не была окончательно разрушена. Потребовалось еще одно столетие, чтобы музыкальная эстетика наконец-то вырвалась из рамок сковывающих ее традиционных схем.

Переход от средних веков к Возрождению. Особенно интенсивным процесс формирования эстетики Возрождения становится с XV века. В эту эпоху появляется целая плеяда выдающихся музыкальных теоретиков и композиторов, внесших значительный вклад в развитие музыкальной теории Ренессанса. Среди них — жившие в первой половине XV века Просдочимо де Бальдимандис, Николо да Капуа, Уголино из Орвието и выступившие на рубеже XV и XVI веков Франко Гафори, Иоани Тинкторис, Рамис да Пареха и др. Эти мыслители делают шаг вперед на пути к утверждению нового эстетического мировоззрения. В их трудах мы находим открыто выраженный отказ от средневековых музыкальных авторитетов, торжество гордого сознания становящегося бытия над аскетизмом средневековья, победу живого практического интереса над отвлеченным знанием.

Отход от средневековой традиции наиболее ошутим в трактате Рамиса да Пареха «Практическая музыка» (1442). Эстетическое учение Пареха отличается демократизмом. Пареха говорит, что его цель — сделать истину достоянием всех. В отличие от средневековых теоретиков, которые писали свои сочинения

только для музыкантов-профессионалов и ученых, он обращается к самой широкой публике. Музыка, по его убеждению, доступна всем: «Пусть никто не устрашитесь ни величия философии, ни сложности арифметики, ни запутанности пропорций. Ибо здесь всякий, хотя бы и несведущий, но не вовсе лишенный сообразительности и склонный преклонять слух к науке, может стать стоящим и знающим музыкантом. Мы ставим своей задачей поучать не только философов или математиков; всякий, знакомый с основаниями грамматики, поймет эту нашу работу. Здесь могут проплыть одинаково и мышь и слон; и пролететь и Дедал и Икар» («Musica practica», I).

Отвергая отвлеченные спекуляции средневековья, Пареха выступает с резкой критикой средневековых теоретиков, которые в течение многих веков признавались незыблемыми авторитетами. По его словам, «музыка Григория, Амвросия, Августина, Бернарда, Исидора, Одо и, наконец, Гвидо... представляет собою как бы закон писания, который не всем был дан... Наша же музыка будет как бы законом благодати, содержащим в себе закон писания и природы». Особенно резкой критике Пареха подвергает Гвидо из Ареццо, который, по его мнению, «был более монахом, чем музыкантом». Отвергая его учение, Пареха выдвинул свою теорию звукоряда, истинность которой он доказывал тем, что она «полезна не только для церковного пения, но и для светского, более интересного».

Несомненно, что трактат Рамиса да Пареха был новаторским даже для XV века. Небольшой по объему, он оказал значительное влияние на современников. Не случайно, что это сочинение вызвало ожесточенную дискуссию, в которой приняли участие итальянский теоретик Д. Слатаро — на стороне Пареха, а против него — консервативно настроенные Н. Бурци и Ф. Гафори. О характере дискуссии, ее остроте и проблематике дает представление трактат Николо Бурци «Flogum libellis» (1487). Защита эстетики отцов церкви и Гвидо из Ареццо, которую мы находим в этом произведении, свидетельствует о живучести средневековой традиции.

Однако средневековая традиция к этому времени была сильно подорвана и возвращение к ней было невозможно. В той или иной форме критику средневековья мы встречаем почти у всех теоретиков XV века. Имеется она и у учителя Бурци — Иоанна Француза. В его трактате, переписанном, кстати говоря, самим Бурци, содержится опровержение «всех тех, кто думает, что музыка — это благородное искусство — подвержено числам и фантазиям». Неубедительными кажутся Иоанну и традиционные представления о том, что музыка найдена в источниках под камнями¹. Особый интерес представляет выступление Иоанна против канонических форм музыкального исполнения, открытых посредством арифметических выкладок. «О, каково ваше безумие, певцы! — говорит Иоанн. — Неужели столь благородное искусство будет подвластно цифрам вашим? Да не будет! Пойте, прошу вас, пойте. Делайте украшения сколько вам угодно будет, сочиняйте каждый день новые, приятные и звонкие песенки, заполняйте время нотами всех размеров!» Здесь мы имеем дело с обоснованием принципа свободы творчества, который, как мы видели, был недопустим в средние века.

Наряду с критикой средневековой традиции в эстетических трактатах XV века мы встречаем и еще одну новую особенность — живой, практический интерес к музыке. Эта особенность отчетливо проявляется в сочинениях фламандского теоретика Иоанна Тинкториса. Ему принадлежит первый в истории музыкальный словарь — «Толкование музыкальных терминов» («Terminogum musicae diffinitorum», 1475). Тинкторис пытается здесь систематизировать музыкальную теорию, обобщить и переработать традиционные учения прошлого. Во введении он перечисляет двадцать пунктов, свидетельствующих о воздействии музыки на человека. Здесь и традиционное библейское сказание о Давиде и Сауле, и легенда о Пифагоре, и современные

¹ Имеется в виду популярный в средние века миф о том, что музыка происходит от муз, живущих, по античным представлениям, в горных источниках. — Прим. ред.

психологические теории. Однако, несмотря на позитивную просветительскую установку, и в сочинении Тинкториса обнажается критическое отношение к средневековой. Заслуживает внимания и его критика популярного в средние века неопифагорейского учения о «гармонии сфер».

Тинкторис изгоняет из музыки все, что идет от спекулятивной средневековой традиции: числовые аллегории, гармонию сфер, мистико-космические сравнения и т. д. Он признает только чувственно воспринимаемую, слышимую музыку, возрождая, таким образом, ту ориентацию на чувственное восприятие, которая была характерна для античной эстетики. Правда, у него остается ориентация на музыкальную математику, но, как и у других теоретиков Возрождения, интерес к математическим методам в музыке приобретает естественно-научный и экспериментальный характер в духе восхваления «божественной пропорции» у Луки Пачиоли.

Таким образом, в XV веке музыкальная эстетика переживает процесс перехода от средневековья к Возрождению. Этот процесс был чрезвычайно сложным и противоречивым. Музыкальные трактаты этого времени, новаторские по духу и общей направленности, содержат в себе еще очень многое от средневековой традиции. Рамис да Пареха, борясь с церковными авторитетами, приводит вместе с тем традиционное для средневековья космологическое истолкование музыкальных ладов, указывая на их соответствие тем или иным планетам. Луна, например, соответствует гиподорийскому ладу, Солнце — дорийскому, Марс — фригийскому, Юпитер — лидийскому, Венера — гиполидийскому, Сатурн — миксолидийскому и т. д. Из этого магического по своей природе соответствия Пареха выводит то или иное эстетическое значение музыкальных ладов.

Аналогичным образом поступает и Иоанн Тинкторис, который, критикуя основные положения средневековой эстетики, повторяет ряд традиционных для средневековья идей. В его сочинении «Complexus effectum musices» многое идет от религиозно-эстетиче-

ского понимания музыки. Музыка истолковывается как высшее из искусств, ведущее к богу и способствующее осуществлению церковно-пропедевтических целей: очищению души от злых желаний, освобождению от злого духа, возвышению духа от земного к небесному и т. д. Сохраняется у Тинкториса и представление о музыке ангелов, хотя, как мы видели, «гармонию сфер» он отрицает. У большинства теоретиков XV века сохраняется традиционное деление музыки на человеческую, мировую и инструментальную. И хотя главный интерес для них представляет инструментальная музыка, т. е. собственно музыка, тем не менее представления о небесной музыке порой остаются в качестве рудимента средневековой теории.

Окончательный разрыв со средневековой традицией и становление эстетики Возрождения относятся к XVI веку. Теоретики XV века расчистили основу для эстетики Ренессанса, разрушив основные догмы средневековой теории. Композиторы и теоретики XVI века строят на этой основе принципиально новую эстетическую систему. Теоретическую основу для их музыкальных исследований составляют гуманистическая философия и эстетика. Именно на этой основе возникают и исследования Царлино, Винченцо Галилея, Козимо Бартоли, Андриана Петти-Коклико в Италии, Хуана Бермудо, Диего Ортица, Франсиско Салинаса в Испании, Глареана, Германа Финка, Мартина Агрикола в Германии.

Проблема гармонии. Гуманистическая эстетика XVI века выдвигает совершенно новую трактовку эстетических категорий, которая выростала на основе нового понимания мира. Одной из центральных категорий было понятие «гармония». Правда, и средневековая эстетика часто обращается к этой категории. Однако, поскольку природа в средние века представлялась в виде нагромождения мертвых, лишенных жизни и деятельности форм, то и гармония в соответствии с этим выступала исключительно как духовное начало, которое лишь откладывает мертвенный отпечаток на лишенную самостоятельной жизни материю. Эстетика Возрождения вырабатывает принци-

ально новое представление о гармонии, основанное на новом понимании природы, бытия и человека. Если средневековые видели в гармонии простой отпечаток идеального, творческого начала, божественной красоты, то в эстетическом сознании эпохи Возрождения гармония выступает прежде всего как развитие творческих потенций самой природы, как диалектическое единство телесного и духовного, идеального и материального. Философской основой этой эстетической концепции был пантеизм, явившийся, как известно, первой формой нового, материалистического мировоззрения. Ярким свидетельством такого понимания является следующее рассуждение выдающегося философа-пантеиста Джордано Бруно: «То, что вызывает во мне любовь к телу, есть некоторая духовность, видимая в нем и называемая нами красотой; и состоит она не в больших или меньших размерах, не в определенных цветах и формах, но в некоей гармонии и согласованности членов и красок. Это показывает известное, доступное чувствам, родство тела с духом»¹.

Пантеистическая философия Возрождения, окончившая со средневековым дуализмом материи и духа, увидела в природе творческое, деятельное начало. Представление о «сделанной природе» — «*natura naturata*» — сменилось представлением о «природе деятельной» — «*natura naturans*». Философы Возрождения считали, что природа сама в процессе своего творческого развития производит все формы вещей, из которых наиболее идеальной и соответствующей сущности красоты признавалась гармония.

Новое философское и эстетическое понимание сущности и природы гармонии оказало сильное влияние на музыкальную эстетику Возрождения. Это проявилось прежде всего в критике средневекового понимания музыкальной гармонии как абстрактного числового принципа. Одна из первых попыток опровергнуть такого рода представления принадлежит Николаю Кузанскому — этому последнему теологу средневековья и первому философу нового времени.

¹ Д. Бруно, О героическом энтузиазме, М., 1953, стр. 56.

Говоря о музыкальной гармонии, Кузанский пишет: «В музыке правило не гарантирует точности. Ни одна вещь не согласуется с другой в весе, длине и плотности: нельзя найти гармоническую соразмерность между различными звуками флейты, колоколов, людских голосов и различных музыкальных инструментов с такой точностью, что не могло бы быть ее еще более полной. На самом деле, не существует пропорционального соотношения для различных инструментов, как его нет в различных людских голосах, но во всех них необходимо многообразие, связанное с пространством, временем, выражением и т. д. Вот почему точное соотношение обнаруживается лишь в своей основе, и мы не можем в вещах чувственных найти гармонию, сладостную до совершенства и без недостатков, ибо такой гармонии в них нет»¹.

Это замечательное высказывание свидетельствует, что уже во времена Кузанского представления о гармонии никак не «вписывались» в отвлеченную нормативную теорию средневековой эстетики. Новое эстетическое мировоззрение порождало новое понимание музыкальной гармонии, а вместе с тем и музыки в целом.

Прежде всего эстетика Возрождения окончательно эмансипировала музыку как вид искусства от сверхчувственной небесной и человеческой музыки. Она вернула музыкальной гармонии ее чувственный характер, освободила от всех теологических привесков. Критику неопифагорейского понимания музыки мы встречаем уже у Иоанна Грохео, который высказывал сомнение в существовании небесной гармонии. В XV веке немецкий теоретик Адам из Фульда, продолжая традиционное деление музыки на небесную и человеческую, предлагал первую передать математикам, а вторую — медикам, оставив музыкантам собственно музыкальную сферу — инструментальную и вокальную музыку. В Италии с критикой «гармонии сфер» выступает Иоанн Тинкторис.

¹ Николай Кузанский, Избранные философские сочинения, М., 1937, стр. 59.

В XVI веке испанский теоретик Салинас противопоставляет традиционному делению музыки на мировую, человеческую и инструментальную свое деление, которое, по его словам, вытекает «из самой природы вещей и более подходит к современному положению музыки». Согласно Салинасу, музыку можно разделить на три вида: музыку, которая обращается только к чувствам; музыку, которая обращается только к разуму; музыку, которая обращается и к чувствам и к разуму одновременно. К музыке, которая воспринимается только чувствами, без всякого участия разума, Салинас относит различные естественные звуки, которые нравятся «приятностью звучания»: пение птиц, шум воды и т. д. Музыка, которая обращается только к разуму, имеет дело, по словам Салинаса, не с сочетаниями звуков, а всего лишь с сочетаниями чисел. Иными словами, это традиционная мировая и человеческая музыка средневековья. И хотя мы не находим у Салинаса активного отрицания такого подхода к музыке, тем не менее нельзя не видеть, что он здесь лишь отдает дань авторитету древности. Предметом же его собственного изучения является такая музыка, в которой гармонично объединяются глубина разума и сила чувства, т. е. реальная, чувственная музыка, производимая человеческим голосом и инструментами.

Таким образом, Салинас отказывается видеть в музыке только предмет теоретических знаний, с одной стороны, или только наслаждение — с другой. По его мнению, музыка предполагает гармонию чувства и разума. Посредством чувства человек получает наслаждение, а посредством разума он выносит оценку и суждение. Поэтому музыка одновременно и доставляет наслаждение и учит.

Следовательно, не отказываясь целиком от средневековой традиции, Салинас подчиняет ее системе нового эстетического мировоззрения.

В музыкальной эстетике Возрождения, в отличие от средневековья, космологическое понимание музыки не популярно. Единственный мыслитель, у которого музыкальная гармония основывается на признании

гармонии мира, — это итальянский теоретик и композитор Джозеффо Царлино. Однако понимание природы гармонии у него принципиально отлично от средневековья. Прежде всего оно основано на диалектической идее единства противоположностей. «Гармония, — говорит Царлино, — рождается разнообразием вещей, взятых вместе и друг другу противоположных». Вместе с тем, как у большинства мыслителей Возрождения, понимание гармонии у Царлино базируется на пантеистической основе. Так, он утверждает, что весь мир наполнен гармонией и что сама душа мира есть гармония. В отличие от средневековой эстетики, видевшей в гармонии абстрактный математический принцип, недоступный и чуждый чувственной природе человека, он исходит из идеи и соразмерности человеческой природы и гармонии космоса: «Если мир творца создан полным гармонии, может ли наша душа не быть причиной в нас всякой гармонии, в особенности, когда бог создал человека по подобию мира большего, который греки называли космосом, т. е. «украшение» или «украшенное», и когда он создал подобие меньшего масштаба, в отличие от того названного микрокосмосом, т. е. маленький мир, — ясно, что такое предположение не лишено основания. Следовательно, действительно верно, что нет ни одной хорошей вещи, не имеющей музыкального построения...» («Instituzione harmoniche», I, 1).

Эстетическая теория Царлино вызывает особый интерес тем, что в ней получает систематическое развитие характерная для философии Возрождения идея о соразмерности объективной гармонии мира и гармонии субъективной, свойственной человеческой душе. В обосновании этой теории Царлино опирается на популярную в его время теорию аффектов. Он использует идущую от Кардано и Телезио идею о том, что темперамент человека определяется соотношением материальных элементов — таких, как холодное и горячее, влажное и сухое. Каждая страсть означает преобладание одного из этих элементов над другими. Например, в гневе господствует горячая влажность, в боязни — холодная сухость и т. д. Все эти страсти

сами по себе пагубны, потому что они приводят к преобладанию какого-либо элемента в человеческой природе. Но если попытаться достичь определенного гармонического соответствия, определенной «средней величины» этих элементов, то, по словам Царлино, страсти становятся не только полезны, но даже и похвальны.

«Соразмерное соотношение» — это как раз то, что роднит между собой человеческие страсти и гармонию. «Те же самые соотношения,— говорит Царлино,— которые имеются у вышеописанных качеств (т. е. влажности, сухости и т. п.), имеются также в гармониях, ибо у одного и того же результата не может не быть одной и той же причины, а эта причина у вышеописанных качеств и у гармонии — соразмерное соотношение. Следовательно, можно сказать, что соотношения вышеназванных качеств, являющихся причиной гнева, страха или другой страсти, те же самые, что и в гармониях...» («Instituzione harmoniche», I, 8).

Итак, человеческие страсти подобны гармонии. По словам Царлино, они как бы отражают ее «телосложение». Это объясняет, каким образом мировая гармония становится внутренней гармонией человека, уравнивает его страсти и вызывает в человеке чувство необычайной радости, эстетического удовольствия.

На основе нового понимания природы и сущности гармонии в эпоху Возрождения формируется и новое понимание музыкальной гармонии. Известно, что в средние века гармония понималась как «складное» сочетание нескольких разнообразных, но параллельно идущих голосов. Эстетика Ренессанса вырабатывает иное понимание сущности музыкальной гармонии. Не случайно уже в начале XVI века Гафори протестует против традиционного для средних веков отождествления гармонии с консонансом: «Что такое гармония? Те, кто отождествляет консонанс и гармонию, ошибаются, ибо если гармония есть консонанс, то не всякий консонанс даст гармонию: консонанс ведь образуется из высокого и низкого звуков, гармония же из

высокого, низкого и среднего» («De harmonia musicorum», 1518).

Таким образом, гармония у Гафори выступает как созвучие трех звуков, т. е. как аккорд. В этом понимании отразился характерный для Возрождения процесс выявления из многих голосов аккорда, что означало победу вертикали над горизонталью в музыкальном мышлении Возрождения.

Аналогичным образом понимает гармонию и Царлино. Считая, что гармония в собственном смысле слова представляет собою контрапункт, он видит в последнем искусство сочетания противоположных друг другу голосов: «Основное свойство контрапункта состоит в восхождении и нисхождении противоположных движений в одно и то же время и соразмерных интервалов, образующих консонансы, потому что гармония рождается разнообразием вещей, взятых вместе и друг другу противоположных».

Мы видим, следовательно, что это новое понимание музыкальной гармонии возникает и развивается под влиянием новых эстетических представлений эпохи, под влиянием нового понимания природы и роли музыки. Несомненно, что на музыкальную эстетику Ренессанса не могли не повлиять те новые эстетические представления, то новое понимание «божественной пропорции» и гармонических отношений, которые возникали в практике изобразительного искусства и прежде всего в живописи.

Музыка и наслаждение. В связи с изменением взгляда на сущность музыки в эпоху Возрождения, меняются представления о назначении и роли музыки. Как уже говорилось, средневековые авторы почти полностью отрицали самостоятельное эстетическое значение музыки, считая, что ее цель — подготовить чувства для восприятия слова святого писания. Напротив, философы и музыкальные теоретики Возрождения считают, что главное в музыке — ее способность доставлять радость человеческому чувству, возбуждать его страсти и чувства. Вместо подчинения музыки морали и математике деятели Возрождения видят в ней искусство, имеющее исключительно только

эмоциональное значение. «Музыка,— пишет Эгидий из Заморы,— радость сердца, возбуждение любви, выражение страстной души, доблести духа, чистоты добрых намерений» («Ars musica».— Gerbert, II, 932).

Поэтому мыслители и писатели Возрождения выступили с резкой критикой средневековых музыкальных теорий, сводящих музыку к «сладкому кушанью», посредством которого якобы можно «смягчить» человеческую природу и подготовить ее к безропотному восприятию истин христианской морали. Такую критику мы встречаем, например, у немецкого гуманиста Глареана. По его мнению, музыка как сладкая приправа совершенно бесполезна и беспомощна перед «гордыней и похотью нашего старого Адама, т. е. плоти, которая находит удовольствие в том, что все идет вверх дном! Мне решительно все человеческое кажется подобным морю. Море соленое: положи в него весь сахар, все товары Калькутты, все благовония гиметского меда, чтоб сделать его сладким; один порыв ветра, при этом не сильный и не бурный, лишь только его коснется,— море опять делается соленым, каким было раньше» («Dodecachordon», II, 38).

В противоположность эстетике средневековья, теоретики Возрождения видят в музыке средство пробуждения эстетического наслаждения, доставляющее чистую и бескорыстную радость. Так, известный итальянский гуманист и эпикуреец Лоренцо Валла в своем трактате «О наслаждении» заявляет, что «музыка не доставляет ничего, кроме наслаждения, и целиком относится к наслаждениям слуха» («De voluptate», 24).

Необходимо вместе с тем иметь в виду, что принцип наслаждения эстетика Возрождения трактовала весьма широко, связывая его с пользой, честью, развитием чувства красоты. «Для того чтобы вести щедро праздную жизнь,— говорит Салинас,— пригодна не игра, как большинство считает, ибо [только] кажется, что жизнь, полная удовольствий, сходна со счастливой, но музыка, так как в ней удовольствие сочетается с честью (honestas)». Причем, эстетике Возрождения абсолютно чужда идея наслаждения ради на-

слаждения, абсолютизация индивидуального эстетического чувства. Тот же Глареан, который объявляет музыку «матерью наслаждения» и видит в наслаждении как бы эстетический критерий, говорит: «Я считаю гораздо более полезным то, что служит для наслаждения многих, чем то, что служит для наслаждения немногих» («Dodecachordon», II, 38).

Новое понимание назначения музыки выдвигает и Царлино, который противопоставляет средневековой традиции аристотелевское учение об интеллектуальной досуге: «Другие считают, что музыку нужно изучать только для того, чтобы включить ее в число свободных искусств, в которых упражняются только благородные, а также потому, что она располагает душу к доблести и обуздывает наши страсти, приучает нас к добродетельному веселью и страданию и обращает нас к хорошим обычаям...» Царлино считает, что подобная цель недостаточна для музыки, ибо «тот, кто изучает музыку, делает это не только для усовершенствования разума, но также для того, чтобы, когда он избавится от забот и дел как телесных, так и духовных, т. е. когда он находится на досуге и свободен от ежедневных занятий, он бы мог провести и употребить время добродетельно...».

Музыка и общественная жизнь. Музыкальная эстетика эпохи Возрождения в трактовке вопроса о назначении музыки опирается на реальную практику, характеризующуюся необычайным развитием музыки в общественной жизни. В это время в городах Италии, Франции, Германии образуются сотни музыкальных кружков, в которых с увлечением занимаются композицией или игрой на различных музыкальных инструментах. Владение музыкой и знание ее становятся необходимыми элементами светской культуры и светской образованности. Известный итальянский писатель Бальдасаре Кастильоне в своем трактате «О придворном» (1518) пишет, что человек не может быть придворным, «если он не музыкант, не умеет читать музыку с листа и ничего не знает о разных инструментах». О необычайной распространенности музыки в гражданской жизни XVI века свидетельст-

вует живопись этого времени. В многочисленных картинах, изображающих частную жизнь дворянства, мы постоянно встречаем сотни людей, занятых музыкой: поющих, играющих, танцующих, импровизирующих и т. д.

Имеются многочисленные свидетельства современников, подтверждающие широкое распространение музыки в кругах высшей знати итальянских городов: «Я должен еще упомянуть, что в Милане много имеется дворян, которые отличаются в этом искусстве [музыке]. Одни блещут своей игрой на разных инструментах, другие — пением, третьи устраивают и теперь в своих дворцах и покоях концерты самого разнообразного рода... Я могу назвать еще имена многих знатных миланских дам, заслуживающих большую похвалу в музыке и очень ценившихся многими опытнейшими маэстро за их пение и игру на инструментах. Почти во всех монастырях Милана занимают музыкой, как инструментальной, так и вокальной...»

Особенное признание в дворянской среде получает игра на струнных инструментах — лютне, чембало, виоле, — так как считалось, что духовые инструменты недостойны людей благородного происхождения по той же причине, по какой их считала недостойными Афина-Паллада. «Лютня, — говорится в «Привилегии венецианского правительства», дарованной Марко д'Аквила, — благороднейший инструмент, свойственный дворянскому обществу».

В этой тяге к инструменталистике, к эмоциональному, индивидуализированному исполнению проявляется характерное для Возрождения стремление к выявлению личности. Стремление это получает отражение в целом ряде трактатов, посвященных различным музыкальным инструментам и музыкальному исполнению, — в «Декларации об инструментах» (1555) Хуана Бермудо, «Академических рассуждениях» (1567) Козимо Бартоли, «Дезидерио, или Исполнение на различных музыкальных инструментах» (1590) Эрколе Боттигари и др. Как правило, эти трактаты написаны в форме диалога или беседы о современной музыке и современных музыкантах. Главное внимание

уделяется в них личности отдельных композиторов и исполнителей, индивидуальным особенностям их творчества, вопросам импровизации, исполнения, выразительности при игре на музыкальных инструментах. Авторы этих трактатов стремятся доказать, что все технические средства музыки, все средства музыкального выражения и исполнения должны быть подчинены выявлению индивидуальности художника, будь то композитор или исполнитель. Эту особенность музыкальной культуры Возрождения довольно точно подметил Я. Буркгардт, который писал, что для Ренессанса характерны «тяготение к новым инструментам, отыскание новых родов музыки и вместе с этим артистизм исполнения, другими словами — выявление индивидуальности в применении различных инструментов»¹.

Не меньший интерес представляет собой попытка Сильвестро Ганаси оценить технику музыкального исполнения посредством основных эстетических категорий — красоты и добра. «Любезный друг и читатель, — читаем мы в предисловии к его трактату, — красота и добро должны быть в каждой вещи; красота исполнителя познается в том, держит ли он изящно свой инструмент, какие движения при игре делает он сам и какие своим смычком; он должен внушать слушателям желание соблюдать тишину. Добро заключается в том, вовремя ли делает он нужные консонансы, умеет ли делать диминуции или пассажи таким образом, чтобы искусство не было оскорбляемо... В зависимости от содержания музыки и слов — веселого или печального — он должен вести смычок *forte* или *piano*, а иногда и не *forte* и не *piano*, а нечто среднее; в печальной музыке смычком действовать легко и кое-где дрожать рукой со смычком и пальцами на грифе, чтобы дать эффект, соответственный музыке; и обратно: при веселой музыке он должен вести смычок соответственно такой музыке...» («Regola Rubertina», 1542).

¹ Я. Буркгардт, Культура Италии в эпоху Возрождения, т. 2, СПб, 1906, стр. 116—117.

Личность художника и проблема творчества. В связи с изменением всей системы музыкальной эстетики, совершенно новое место в эстетике XVI века занимает и личность художника. Правда, большинство теоретиков этого времени (например, Царлино), следуя за средневековой традицией, делит музыку на теоретическую (*speculativa*) и практическую (*prattica*). Первая рассматривает общие вопросы музыкальной науки: происхождение, значение и сущность музыки; вторая — вопросы музыкального исполнения и творчества. Однако, в отличие от средневековья, теоретики Возрождения не противопоставляют практическую и теоретическую музыку. Напротив, их идеалом является единство теории и практики, искусства и науки. Носителем такого единства выступает художник-музыкант и композитор. Этим объясняется то, что эстетика Возрождения большое внимание уделяет личности художника, его воспитанию и образованию. Именно посредством воспитания такой личности теоретики Возрождения пытались разрешить извечный конфликт между музыкантом и певцом-исполнителем.

Теоретики Возрождения считают, что композитору следует обладать широкими естественно-научными представлениями. Его эстетические суждения об инструментальной музыке должны базироваться на знании математической и акустической природы музыки, его оценка вокальной музыки — на знании грамматики, диалектики и риторики, на изучении древних языков. С другой стороны, композитор-теоретик должен владеть практикой музыкального исполнения, суметь на слух определить разницу между различными ладами или тональностями.

В духе идеала «*omnino universalis*» рисует образ композитора Царлино. В 35-й главе своих «Гармонических установлений» он говорит о воспитании композитора, требуя от него универсальных познаний. Кроме знания собственно музыкальной теории, композитор должен быть хорошо осведомлен в геометрии, арифметике, грамматике, диалектике (т. е. искусстве доказательства), истории, риторике. Наряду с этим он должен также обладать практическими навыками в

области музыки — уметь играть на монохорде, настраивать инструмент и т. д. Совершенному музыканту, по словам Царлино, нужно владеть двумя вещами: «во-первых, быть умудренным в делах науки, т. е. в теоретической части, а затем быть опытным в делах искусства, что достигается в практике; также необходимо иметь хороший слух и уметь сочинять... Музыкант-практик без знания теории или теоретик без практики будет заблуждаться и составлять неверное суждение о музыке. И совершенно так же, как было бы нелегко верить врачу, не обладающему знанием обеих вещей (т. е. теории и практики), так же был бы глупцом и сумасшедшим тот, кто положился бы на суждение только музыканта-практика или только теоретика» («*Instituzione harmoniche*», IV, 36). Таким образом, идеалом для Царлино является такой музыкант, который в совершенстве владеет как теорией, так и практикой искусства.

Это единство теории и практики — новый эстетический принцип, который вырабатывает только эстетика Возрождения. Как мы видели, в средние века идеалом музыканта был тип отвлеченного знатока-теоретика, который не унижался до практических занятий музыкой, предоставляя это занятие музыканту-исполнителю, певцу. Лишь в эпоху Возрождения установка на практику искусства позволила преодолеть тот многовековой конфликт между теорией и практикой, который лежал в основе всей музыкальной эстетики средневековья.

Все это определило понимание высокого назначения художника, поставило его в центр эстетических проблем Возрождения. Этим объясняется то внимание, которое уделяется личности художника. Именно в XVI веке появляются первые биографии композиторов.

Интересом к личности художника объясняется появление в музыкальной литературе Возрождения понятия гения (*ingenio*). О гении говорит уже Глареан в специальной 26-й главе своего сочинения («О гении композитора»). Для Глареана гений, в отличие от таланта, — прирожденное качество, полученное от при-

роды. Если музыкальное дарование не врожденно, то оно не приобретает никаким опытом или обучением. Характеризуя два типа музыкантов — способных сочинять мелодию и способных к ее многоголосной обработке, — Глареан объясняет их способности не искусством, а природной одаренностью — гением: «Мы не можем отрицать, что у обоих это получается больше благодаря силе гения и известной естественной, природной одаренности. Поэтому получается, что оба дарования эти не соединяются в одном человеке, если он не рожден для этого и, как принято говорить, если ему это не дано от матери, что совершенно правильно в отношении и живописца, и ваятеля, и проповедника слова божия (в отношении поэтов это бесспорно), одним словом — в отношении всех посвященных Минерве занятий» («Dodecachordon», II, 36).

Однако, несмотря на то, что в эстетике Возрождения гений — врожденное качество, что понятие лишено здесь иррационального и мистического смысла, которое придает ему позднее эстетика романтизма. У Царлино гений, при всей своей творческой одаренности, обязан строго соблюдать правила сочинения музыки — законы контрапункта и полифонии. «Если сочинитель, — говорит Царлино, — будет соблюдать эти правила, нужные при их занятиях, то, без сомнения, всякая мелодия будет приятна, нежна, сладостна и полна отменной гармонии и принесет слушателям приятное удовольствие» («Instituzione harmoniche», III, 46). С понятием гения у Царлино связано и понятие изобретения (*inventione*), под которым он понимал свободную композицию без полифонической разработки.

Античность и современность. Как известно, эстетика Ренессанса развивалась под флагом возрождения античности. В этом состоял возвышенный пафос деятельности гуманистов. Стремление возродить принципы, на которых основывалось искусство древних, в равной мере характеризует и поэзию, и литературу, и живопись, и скульптуру Ренессанса. Своеобразное выражение получает оно и в музыке.

Музыкальные теоретики Возрождения питали иллюзию, что они возрождают красоту музыки антич-



Музыка.

Рельеф работы Андреа Пизано (1273—1348). Флоренция.



Орфей.

Согласно мифологическому преданию, музыка Орфея укрощала диких животных и приводила в движение деревья.
Рельеф работы Луи дель Роббиа (ок. 1399—1482)
Флоренция.

ного мира, подобно тому как художники этой эпохи считали, что они подражают образцам живописи и архитектуры древности. «Живопись и скульптура,— пишет в конце XVI века итальянский теоретик Эрколе Боттригари,— были возвращены стараниями современных людей к античному совершенству, красоте и превосходству и, может быть, таковые теперь превзойдены. То же можно сказать и об архитектуре и о других искусствах и науках, например о медицине; и если ничто еще не найдено до сих пор в музыке, то этому виной не недостаток музыки, а сами музыканты — творцы: они не сумели хорошо взяться за дело» («Il desiderio»).

Большинство музыкальных теоретиков Возрождения в борьбе с догматической средневековой традицией опиралось на живую, реалистическую эстетику античного мира. В своеобразной форме античный идеал выступает уже у Глареана. В третьей книге своего «Dedecachordon» (1547) он выдвинул одну из первых концепций исторического развития музыки. По мнению Глареана, современная полифоническая музыка с момента возникновения прошла в своем развитии три этапа. Первый, древний этап, начавшийся семьдесят лет назад (т. е. в конце XV века), представляет собой как бы детство музыки, характеризуется простотой и естественностью. На втором этапе, начавшемся примерно сорок лет назад (т. е. в начале XVI века), музыка становится более зрелым и совершенным искусством. И, наконец, третий этап, который начался двадцать пять лет назад (т. е. с 20-х годов XVI века), — это период полной зрелости и совершенства, к которому уже «ничего нельзя добавить».

Таким образом, Глареан включает в свою историческую схему только музыку Возрождения, совершенно игнорируя музыку средневековья. И поскольку он находит параллели между современными композиторами и античными поэтами, то очевидно, что античность для него — антипод средневековой традиции и предыстория Возрождения.

Не только Глареан, но и почти все теоретики Возрождения обращаются к античной эстетике для обос-

нования своих теорий. Мы уже видели, к каким плодотворным результатам привело возрождение эстетики Аристотеля в музыкальной теории Царлино. Однако дело не ограничивалось только эстетической теорией. В XVI веке мы встречаемся и с практическими попытками возрождения античной музыки.

Эти попытки явились результатом изучения античных поэтик и правил греко-латинского стихосложения. Отсюда возникла тенденция к реорганизации ритма, появилось стремление рассматривать длительность слога как нечто большее, чем просто ударение. На этой основе одна за другой возникают попытки воспроизведения в современной музыке размера греко-латинского стиха. В Германии сочиняются композиции на темы Горация. Во Франции идея о подражании античной музыке пропагандируется в кругу Ронсара и его «Плеяды» (А. де Баиф, И. дю Белле, Р. Белло, Э. Жюдель)¹. Под влиянием этих идей поэт Антуан де Баиф основал «Академию музыки и поэзии», которая, по его словам, должна была «возродить старинный способ сочинения размеренных стихов, чтобы применять к ним пение, также размеренное согласно метрическому искусству»². Баиф выступил с обоснованием концепции «размеренной музыки» («la musique mesurée»), т. е. музыки, подчиненной поэтической метрике. В соответствии с этим члены «Академии» упражнялись в сочинении произведений песенного характера, которые, в подражание древним, строились на определенных поэтических размерах. Так появился песенный цикл композитора Курвиля на стихи Баифа. В предисловии к песенному сборнику другого члена «Академии» — композитора Клода Лежена — говорится, что он воскресил забытую после древних ритмику, «извлек ее из могилы, где она лежала, для того, чтобы уравнять ее в правах с гармонией»³.

¹ См.: В. Шишмарев, Ронсар и музыка, «De musica», III, Л., 1927.

² Комбарье, Французская музыка XVI века, М., 1932, стр. 35.

³ Там же, стр. 36.

Однако все эти попытки оказались сугубо академичными, лишенными действительного исторического смысла.

В эпоху Возрождения представления об античной музыке носили самый отвлеченный характер. Почерпнутые из античных трактатов о музыке и риторике, они не могли быть проверены на музыкальной практике. Поэтому попытки возрождения античной музыки, основанные на иллюзорно понимаемой античности, были далеки от действительной истории¹. Примером такого отношения к античности может служить концепция одного из крупнейших музыкальных теоретиков XVI века — Винченцо Галилея.

Воспитанный на античных авторах — Аристотеле, Платоне, Аристоксене, Галилей пытался на практике возродить принципы античной музыки. С этой целью он публикует только что открытые нотные памятники — гимны Мезомеда. В своем «Диалоге о старинной и новой музыке» (1581) он пишет о «естественной простоте естественного пения», которой отличалась музыка древних греков, пока ее не сменила «варварская» полифония средних веков. Эту естественность античной хорей Винченцо пытался возродить на практике, сочиняя музыку на тексты Данте и декламируя их под аккомпанемент виол. Такую декламационную музыку он считал подражанием музыке древних греков. Естественно, что это убеждение в основе своей было иллюзорно. Но предпринятые Галилеем попытки воскресить античную музыку не пропали даром.

Действительно, поиски Галилеем античного идеала оказались не чем иным, как поисками современного стиля в музыке. В отраженном свете античной хорей проглядывал образ нового типа музыки — оперы. Таким образом, полемизируя с современными полифонистами, возрождая античную мелопею, Галилей, сам того не зная, смотрел не назад, а вперед, открывал пути к созданию нового стиля, который при-

¹ См.: К. G. Fellerer, Zur Erforschung der antiken Musik im 16—18. Jahrhundert, — «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», 1935.

вел к появлению оперы. Как отмечает советский историк музыки Т. Н. Ливанова, «жизнь показала в дальнейшем, что мысли Галилея дали превосходный толчок к созданию нового стиля (монодии с сопровождением) как драматизированного и глубоко эмоционального... Галилей подошел к созданию стиля оперного монолога, стиля, который вскоре был найден его друзьями и единомышленниками»¹.

В музыкальной эстетике XVI века мы не найдем единого, одинакового для всех отношения к античной музыке. Одна группа писателей и композиторов — В. Галилей, Боттригари, Дони, Баиф и др. — считали, что возрождение античной музыки неизбежно и необходимо. В связи с этим они предлагали реформировать современную музыку по античному образцу. Другая группа музыкантов, к числу которых относились Гафори, Салинас, Чероне, напротив, были довольны современной музыкой и поэтому к античной музыке не обращались. Наконец, существовала еще одна концепция, которую разделяли, например, Глареан и Царлино. Согласно этой концепции, которую нельзя не признать более историчной, современная музыка ушла далеко вперед от античной, хотя эта последняя обладает рядом достоинств, утраченных современностью. К числу этих достоинств относилась необычайная близость поэта и композитора, поэзии и музыки, которая была так характерна для древних. Об этом единстве мечтали почти все теоретики Возрождения, и, как мы уже видели, оно составляло одну из главных тем их исследований.

Место музыки в системе искусств. В эстетике средневековья музыка занимала верховное положение в иерархической лестнице искусств и ремесел. Место музыки определялось тем, что она рассматривалась как умозрительная дисциплина, возвышающаяся над всеми другими искусствами, которые, как правило, относились к «техническим искусствам», т. е. к ремеслам.

¹ «История европейского искусствознания», М., 1963, стр. 128.

В эстетике Возрождения это представление об абсолютном превосходстве музыки уступает место иному воззрению. Известно, что в эту эпоху центральное место отводилось живописи. Тесно связанная с практикой искусства, она в большей степени, чем музыка, соответствовала реалистическому идеалу эпохи с его требованием единства теории и практики. Так, для Леонардо да Винчи музыка была всего лишь «младшей сестрой живописи». «Музыку нельзя назвать иначе, как сестрою живописи, так как она является объектом слуха, второго чувства после зрения, и складывается гармонией сочетанием своих пропорциональных частей, создаваемых в одно и то же время и принужденных родиться и умирать в одном или более гармонических ритмах; эти ритмы обнимают пропорциональность отдельных членов, из которых эта гармония складывается, не иначе, как общий контур обнимает отдельные члены человеческой фигуры, из чего рождается человеческая красота. Но живопись превосходит музыку и господствует над нею, ибо она не умирает непосредственно после своего рождения как несчастная музыка»¹.

Это представление о второстепенном значении музыки по отношению к живописи не было случайным. Оно выражало новый идеал эпохи, отражало то изменение в системе художественных, эстетических и научных ценностей, которое произошло в эпоху Возрождения.

Как мы видели, средневековые теоретики занимались преимущественно арифметикой. Обращаясь к мистике чисел, они спекулятивным образом исчисляли математические отношения, лежащие в основе ритма, гармонии, лада и т. д. Напротив, художники Возрождения с их живым интересом к внешней природе, с их стремлением к практике и опыту в качестве наиболее достоверного и универсального способа познания мира выдвигают геометрию. Они изучают оптику, стереометрию, законы перспективы, пытаются найти

¹ Леонардо да Винчи, Книга о живописи, 1934, стр. 77.

применение математических законов в практике искусства. Естественно, что наиболее адекватное выражение эти законы и принципы получают в изобразительном искусстве, и совершенно не случайно, что такие художники, как Альберти и Леонардо да Винчи, видят в живописи «науку наук». Музыка же отводится подчиненная, второстепенная по сравнению с живописью роль. То значение, которым обладала в средние века музыка, получает теперь живопись.

В эстетике Возрождения происходит дифференциация жанров и видов искусства и прежде всего выделение из музыки танца как самостоятельного вида искусства. Не случайно, что в XVI веке появляются первые теоретические трактаты, посвященные танцу. Так, например, в трактате итальянца Гульельмо «Искусство и практика танца» мы читаем: «Танец есть показательное действие, согласующееся с размеренной мелодией какого-нибудь голоса или правильным звучанием. Прежде всего нужно отметить, что всякий, желающий сочинить какой-нибудь танец вновь, должен иметь правильное представление прежде всего о том, желает ли он его написать в *b-quadro* или *b-molle*, создавши наперед своей фантазией тему или напев мелодичный, и чтобы был в мелодии надлежащий размер... иначе он не покажется красивым; необходимо также, чтобы он был так сочинен и имел такой правильный размер, чтобы он доставлял развлечение и удовольствие окружающим и тем, кому нравится этот вид искусства, и, сверх того, чтобы он нравился дамам: эти последние дают свое суждение по своему вкусу и впечатлению, чем исходя из требований разума или искусства, которого они не знают или не понимают»¹.

Музыкальная эстетика эпохи Реформации. Развитие музыкальной эстетики в Германии существенным образом отличается от развития теории музыки в Италии или Франции. Это было связано прежде всего с политическими и экономическими условиями раз-

¹ Цит. в кн.: A. Delofage, *Diphthéographie musicale*, p. 195.

вития страны. Несмотря на то, что в конце XV — начале XVI века в Германии начинают складываться первые формы капиталистического способа производства, она по-прежнему оставалась феодальной страной с обилием всевозможных пережитков средневековья. Все это наложило своеобразный отпечаток на развитие немецкого гуманизма. Выступая с обоснованием гуманистических идей, против средневековых схоластических теорий, немецкие гуманисты тем не менее часто остаются в рамках религиозно-философской проблематики, широко пользуются теологическими понятиями и нередко прибегают к авторитету священного писания.

Эти особенности существенным образом сказываются на развитии музыкальной эстетики и теории Германии XVI века. Действительно, с одной стороны, мы находим у немецких реформаторов и музыкальных теоретиков традиционные представления о музыке. Эразм Роттердамский, Меланхтон часто повторяют средневековые суждения о музыке как средстве воспитания благочестия и любви к богу. Известный религиозный реформатор М. Лютер воскрешает старинную идею отцов церкви о магическом действии музыки, согласно которой она якобы устрашает дьявола и ограждает человека от действий злого духа. Ведь сатана, по словам Лютера, не может переносить музыку, и поэтому она — наиболее действенное средство борьбы с дьяволом.

Однако, с другой стороны, у тех же авторов мы находим вполне реалистические представления о происхождении и сущности музыки. Так, Меланхтон в рассуждении «О пользе музыки» развивает идею о том, что сущность музыки составляет гармоническая пропорция. Поэтому музыка представляется ему чем-то равноценным физике, которая также изучает математические пропорции, или торговым сделкам, которые опять-таки основываются на отношениях пропорции. Только эти последние имеют дело с арифметической пропорцией, тогда как музыка основывается на пропорции гармонической. Точно так же и у Лютера идея о магическом значении музыки сочетается с

вполне реалистическим представлением о ней как об искусстве, доставляющем человеку максимум удовольствия и наслаждения. Поговорка, не без основания приписываемая Лютеру, гласит: «Кто не любит вина, женщин и пения, тот на всю жизнь останется дураком». В теоретических высказываниях Лютера о музыке постоянно повторяется мысль о том, что музыка является наиболее значительной из всех наук и искусств, и сам он признавался, что если бы не был теологом, то охотнее всего стал бы музыкантом. Убеждение в огромном эмоциональном значении музыки сочетается у Лютера с идеей о ее важном воспитательном назначении. «Музыку,— говорил он,— необходимо сохранять в школе. Школьный учитель должен уметь петь, иначе я на него и глядеть не хочу».

Подобную двойственность в истолковании музыки мы находим и у немецких теоретиков музыки, среди которых особенно выделяются Андриан Пети-Коклико и Герман Финк. Преподаватель теории музыки в Виттенбергском университете Герман Финк является автором получившего широкую известность трактата «Practica musica» (1556). В этом сочинении мы находим еще многие отголоски средневековой музыкальной теории, что проявляется в вопросе о классификации музыки (Финк делит ее, в соответствии с традицией, на мировую, человеческую и инструментальную), в убеждении о магическом ее значении и пр. Вместе с тем нельзя не видеть, что в главнейших вопросах музыкальной теории Финк окончательно порывает со средневековой традицией. Это проявляется в обосновании Финком органической связи музыки и слова, в признании античной теории в качестве высочайшего пункта развития музыкальной культуры и т. д.¹

Интерес к практическим вопросам музыкального искусства характеризует и другого представителя немецкой музыкальной эстетики — Андриана Пети-Коклико. В своем сочинении «Compendium musicus»

¹ См.: Paul Matzdorf, Die «Practica Musica» Hermann Fincks, Frankfurt am Main, 1957.

(1552) он уделяет главное внимание вопросам обучения музыке, правилам и приемам музыкального исполнения. Пети-Коклико решительно отвергает средневековые математические спекуляции, заявляя, что «молодежь не должна терять время на изучение музыкально-математических книг, ибо от этого изучения не придешь к искусству хорошо петь».

Таким образом, несмотря на историческое своеобразие, несмотря на известный консерватизм, музыкальная эстетика реформации развивалась в общем русле эстетической теории Возрождения.

Общий итог. Развитие музыкальной эстетики эпохи Возрождения отражает процесс становления музыкального сознания. Прежде всего достаточно очевиден тот колоссальный прогресс, который совершается в этой области. Действительно, в эпоху Возрождения появляется глубочайший интерес к чисто инструментальной музыке.

Вместе с тем в это время необычайно обогащаются музыкальная тематика, виды и жанры музыкального исполнения. И, что особенно важно, происходят дифференциация и углубление музыкального восприятия: из массы голосов вычленяется один, доминирующий, ведущий мелодию; из целого ряда т. н. «церковных» ладов выделяются два контрастных по своему эмоциональному значению — мажор и минор.

Характеризуя эстетический смысл этого процесса, Т. Н. Ливанова совершенно справедливо сопоставляет его «с овладением какими-либо иными важнейшими закономерностями в развитии выразительных средств, например с овладением законами перспективы в живописи или учением о пропорциях, т. е. с законами, функционально подчиняющими все композиционные частности произведения единой структурной идее целого, единому «ключу»¹.

Это поступательное развитие художественного и эстетического сознания Возрождения совершалось в двух различных направлениях — как вширь, так и

¹ «История европейского искусствознания», цит. изд., стр. 124.

вглубь. Освобожденное от ограничений, которым оно подвергалось в средние века, творчество композиторов осваивает самые разнообразные формы и способы выражения. В эту эпоху расцветают одновременно и пышная, яркая по колориту музыка венецианцев, и строгая, сосредоточенная музыка Палестрины, и сложная полифония фламандцев, и живая жанровая песнь французов. Та же тенденция проявляется и в бесчисленных нововведениях и открытиях в области музыки, в изобретении всевозможных инструментов, в организации больших оркестров, сочинении музыки, рассчитанной на десятки голосов. «В наши дни,— свидетельствует Царлино,— композиторы не довольствуются тремя-четырьмя партиями, так смело их увеличивая, что некоторые дошли до пятидесяти голосов,— от этого происходят большой шум, гром и путаница».

Стремление к разнообразию проявилось и в практике музыкального исполнения, где широко использовались всевозможные украшения, сложнейшие пассажи. «Музыка,— говорит итальянский теоретик Л. Цакони,— делается все более прекрасной из-за старания и умения певцов: она меняется из-за украшений, которые все одного рода, но благодаря их изяществу и акцентировке кажется постоянно еще более прекрасной... Эти украшения народ обычно называет «горло» (*gorgia*): они — не что иное, как собрание многих нот мелкой длительности на любую часть метрического строения» («*Prattica della musica*», 1592).

Популярны в эту эпоху и пассажи, придававшие исполнению виртуозный характер. Причем, как говорится в одном из музыкальных пособий этого времени, исполнители в употреблении пассажей должны руководствоваться исключительно только «приятностью для слуха, который, будучи другом созвучий, является лучшим судьей для отличия плохого от хорошего, лучшим руководителем в варьировании, увеличении и уменьшении пассажей, согласно удобству исполнителя» (*L. Conforti, Breve e facile maniera d'esercitarsi a fer passaggi. 1593*).

Наряду с тенденцией к расширению и обогащению эстетического сознания, в музыке и эстетике Воз-

рождения отчетливо проступает и другая тенденция, связанная с углублением и усложнением психологического восприятия действительности. Эта тенденция проявляется в намечающемся стремлении к драматизации, контрастам, психологизму, выявлению личности художника.

Отсюда же возникает стремление большинства музыкальных теоретиков XVI века к драматизированному одноголосию, к красоте естественного голоса, к отказу от излишней полифонической сложности. Не случайно, что Глареан в своем трактате запрещает композиторам сочинять музыку более чем на четыре голоса, а Винченцо Галилей пытается возродить декламационную музыку древних. Не случайно поэтому в музыкальных трактатах конца XVI века мы все чаще встречаем жалобы на злоупотребления некоторых композиторов сложными музыкальными пассажами и украшениями.

Действительно, в эстетическом сознании этого времени появляются новые характерные черты. Наслоение отдельных, самостоятельно идущих голосов уже не удовлетворяет. Возникает потребность подчинения всех голосов какому-то единому, доминирующему началу. Характеризуя эти новые особенности в музыке XVI века, М. В. Иванов-Борецкий пишет: «Линейность уже не удовлетворяет, отдельные голоса все более теряют свою самостоятельность в интересах одного голоса, который стремится сделаться главным и претендовать на максимум выразительности. Соподчинение спутников, а не соседство соперников; одна мелодическая линия с аккомпанементом, т. е. возникает аккордное сознание»¹.

Знакомясь с музыкальными теориями Царлино, Глареана, Винченцо Галилея, мы имеем возможность убедиться, что эта эволюция музыкального мышления в искусстве XVI века оказала громадное влияние на развитие эстетической мысли эпохи Ренессанса. Отказ от полифонических ухищрений, стремление к

¹ М. В. Иванов-Борецкий. Предисловие к книге Ж. Комбарье «Французская музыка XVI века», М., 1932.

гомофонии отражали рост психологизма в музыке этого времени и, как известно, привели в конце концов к созданию нового, драматизированного, психологически насыщенного стиля.

Выше мы наметили основные проблемы и основные этапы развития музыкальной эстетики западноевропейского средневековья и Возрождения. Всестороннее изучение эстетических и музыкальных теорий этого времени потребует, несомненно, коллективных усилий как музыковедов, так и историков и философов. Дальнейшее углубленное изучение этой эпохи представляет собой поэтому дело будущего. Предлагаемый нами комментарий к основным памятникам музыкально-эстетической мысли этой эпохи имеет целью облегчить знакомство с этой малоизученной в советской науке областью эстетической теории.

В. Шестаков

СРЕДНИЕ ВЕКА



§ 1
МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА
ОТЦОВ ЦЕРКВИ

КЛИМЕНТ АЛЕКСАНДРИЙСКИЙ

ок. 150 — ок. 215 годы

Тит Флавий Климент — один из образованнейших греческих христианских писателей эпохи «апологетов», положивший начало работе над философским оформлением церковной идеологии. Вначале был язычником и получил необычайно широкое философское и литературное образование, впоследствии, приняв христианство, возглавил церковную школу в Александрии. Из сочинений Климента наиболее важны «Увещание к эллинам» («Протрептикос»), «Педагог» и огромное (в девяти книгах) собрание философских набросков, объединенное под названием «Строматы» (это слово, буквально означающее ткань, сшитую из лоскутков, должно охарактеризовать пестроту содержания «Стромат» и их «эссеистическую» форму). Главная проблема этих сочинений — вопрос об отношении христианина к культурному наследию язычества. В более раннем и более полемичном по тону «Увещании» этот вопрос решается ригористично и бескомпромиссно: христианство неумолимо противостоит эллинизму и, в частности, выражающая самую суть эллинизма музыка должна уступить свое место внутренней, нематериальной, беззвучной «музыке» христианского учения. Но античная культура была слишком дорога своему перешедшему в новую веру питомцу, и в более поздних сочинениях Климента полемический задор уступает место все более примирительному настроению. В «Педагоге» уже предлагается сохранить для употребления христианских общин «строгие и целомудренные» напевы, отвергая только «изнеженные гармонии с коленчатыми переливами». В «Строматах» господствует стремление прямо реабилитировать языческую культуру: греческая философия именуется «даром божьим» и приравнивается к «откровению» «Ветхого завета».

При этом, однако, Климент пытается примирить и, по возможности, отождествить эти два «дара божьих», доказывая, что греческие философы, поэты, музыканты были... учениками израильских пророков. Предвзятость этой концепции в целом очевидна, но в частности — в отрицании исключительности греко-римской культуры, в нащупывании ее «варварских» истоков — Климент сумел превосходно использовать свою огромную эрудицию. В «Строматах» замечательна насмешка над христианскими фанатиками, страх которых перед греческой культурой сравнивается с поведением товарищей Одиссея («Одиссея», XII), залепивших себе уши воском из опасения не устоять перед призывом сирен и погибнуть.

Увещание к эллинам [Античная музыка как символ язычества]

I, 2—5. Те, кто отрекся и освободился от Геликона¹ и Киферона², пусть оставляют их и переселяются на Сионскую гору: ведь с нее сойдет закон и «из Иерусалима — слово господне» (Исайя, 2, 3), слово небесное, непобедимый в состязании певец, венчаемый победным венком в том театре, имя которому — мироздание. Этот мой Эвном поет не Терпандров и не Капионов, не фригийский, не лидийский и не дорийский ном³, но вечный напев новой гармонии, божий ном. Это пение новое, левитическое.

«Сладкое мук утоление, забвенье печали и гнева» («Одиссея», п. IV, 221), и в пении этом растворено некое сладостное и неподдельное лекарство, убеждающе действующее на умы (гл. 3). Мне представляется, что этот самый фракийский Орфей, да и фиванский (т. е. Амфион), и метимнейский (Аррион) — все они были какими-то немужественными людьми, под предлогом музыки введшими умы людские в помрачение и наполнившими жизнь скверной; они первыми научили людей идолослужению⁴.

¹ Гора в Беотии (Греция), посвященная музам и Аполлону. Знаменитые ключи Аганиппа и Гипокрена, ставшие символом мусического вдохновения, были именно на ней.— *Прим. перев.*

² Другая гора на границе Беотии и Аттики, связанная с различными мифологическими реминисценциями.— *Прим. перев.*

³ Ном (греч.) — напев, мелодия, лад.

⁴ Далее «слово господне» сравнивается с Орфеем, который, согласно преданию, усмирал зверей и приводил в движение камни.— *Прим. перев.*

Но певец, которого я восхваляю (гл. 4), один сумел усмирить самых свирепых зверей — людей: среди них «птиц» — празднотлюбцев, «змей» — лукавцев, «львов» — гневливцев, «свиной» — сладострастников, «волков» — корыстолюбцев. А глупцы — это «деревья и камни»... Посмотри-ка, что смогло сделать новое пение: оно сотворило из камней и из животных — людей... (гл. 5). Оно же и мироздание привело в музыкальную упорядоченность и преобразило разноголосицу стихий в стройное созвучие, чтобы через него все сущее стало гармонией...

Педагог, II, 4, 41—42 [Осуждение светской музыки].

Да пребудет комос¹ вдали от нашего духовного веселия, а с ним и те ненужные всеобщие бдения, которые уподобляются своим хмельным бесчинством тому же комосу. Прочь, привычная для попок флейта, прочь, любовные соблазны, прочь, плачевный комос! Похоть, пьянство и бессмысленные волнения пусть выберут себе место подальше от нас! Но ведь тот же комос — все это бесчинство: собравшаяся на всеобщее бдение толпа, возбужденная вином и общением, и эта бесстыдная отвага. Но если это сборище займется флейтами, псалтерионами, хоровым пением, плясками, хлопаньем в ладоши на египетский лад и прочим непристойным вздором, если отыщутся развязные, не знающие приличий люди, которые, чего доброго, примутся играть на кимвалах и тимпанах и оглашать собрание звуками этих инструментов лжи², — о, тогда нечего удивляться, что такое пиршество окончательно станет неким театром пьянства...

Итак, оставим свирель пастухам, а флейту — суевверным людям, спешащим на идолослужение. По правде говоря, эти инструменты должно изгнать с

¹ Комос (komos) — праздничное гулянье, сопровождаемое пением, один из фольклорных источников античной музыки и поэзии (к нему восходит слово «комедия»).— *Прим. перев.*

² Кимвалы и тимпаны употреблялись в различных языческих культах, например вакхическом культе матери богов и т. д.— *Прим. перев.*

трезвого пира: они приличны скорее скоту, чем людям, а из людей — самым невежественным... Изнеженные напевы и плаксивые ритмы, эти хитрые зелья карийской музы, развращают нравы, своим разнузданным и коварным искусством незаметно вовлекая душу и разгул описанного выше комоса.

Отделяя ото всего этого божественную литургию, дух святой учит устами псалмопевца: «Хвалите его во гласе трубном» — ведь от трубного гласа воскреснут мертвые; «хвалите его во псалтерии» — ибо человеческий язык есть псалтерий господен; «и на кифаре хвалите его» — под кифарой должно разуметь человеческие уста, которые звучат, когда плектр — дух святой — ударяет в них; «на тимпане и в хорах хвалите его» — под звучащей кожей он понимает церковь, пекущуюся о воскресении мертвых; «на струнах и органе хвалите его» — органом он именует наше тело, а струнами — его жилы, которые дух святой гармонически настраивает и, трогая тело, извлекает из него звуки человеческого голоса. «Хвалите его на звучных кимвалах» — под кимвалом он разумет язык в наших устах, звонко ударяющий в губы... Поистине, человек устроен, как мирный музыкальный инструмент, а все прочие инструменты, если поразмыслить, окажутся воинственными: таково их дело, когда они разжигают желания, распалют похоть, раздувают свирепый гнев. И в самом деле, употребляются на войне: у тирренян [этрусков] — труба, у аркадян — свирель, у сицилийцев — пектиды, у критян — лира, у лакедемонян — флейта, у фракийцев — рог, у египтян — тимпан, у арабов — кимвал. Но у нас в употреблении только один инструмент — слово мира; при помощи него воздаем мы почет богу, а не при помощи древнего псалтерия, или трубы, или тимпана, или флейты — инструментов, которые в ходу обычно у людей военных да еще у позабывших страх божий плясунов на их игрищах, когда они возбуждают свои вялые души такой музыкой...

Приводится по изданию: *Clementis Alexandini. Opera*, vol. I, 1869.

Строматы, VI 11 [О значении музыки.]

В музыке пусть для вас будет примером Давид, певец и в то же время пророк, сладкозвучно славящий бога.

К дорическому ладу особенно хорошо подходит энгармоника, а к фригийскому — диатоника, как утверждает Аристоксен. Гармония варварского псалтериона с ее торжественными напевами, самая древняя из всех, скорее всего явилась образцом для сочинений Терпандра в дорийском ладе, когда тот работал над гимном Зевсу, звучащим так:

Зевс, ты всех дел царь!
Зевс, ты всех дел вождь!
Ты правь мой гимн, Зевс!

(Перевод В. Иванова)

Возможно, что у псалмопевца кифара иносказательно знаменовала, во-первых, господа, а во-вторых, тех, кто извлекает звуки из струн своих душ, руководимые господом, как Музы — Аполлоном. Может быть, под кифарой должно разуметь идущий путем спасения люд, в согласии с внушением слова (логоса) и познанием бога воспевающий мелодическое слово-слово...

Как представляется, большинство из числа вписавших свое имя [в число христиан] своим невежественным поведением уподобляется товарищам Одиссея: но не Сирен они стараются обойти подальше, а ритм и мелодию, залепив себе уши собственной грубостью, ибо знают, что, если их слуха один раз коснется эллинская образованность, им уже не вернуться назад. Тому, кто встречает нечто, могущее с пользой послужить к поучению катехуменов¹, особен-

¹ Катехумены (*catechoymenoi* — наставляемые, по традиционному переводу — оглашенные) — люди, готовящиеся принять крещение и изучающие христианское вероучение под руководством особых катехетов (институт катехуменов исчез, когда стали крестить младенцев; воспоминание о нем сохранилось в термине «катехизис»). — *Прим. пер.*

но греков («господня земля и исполнения ее»), не пристало чураться любознательности, как бессловесные животные... Итак, музыкой следует заниматься ради облагорожения и укрощения своего нрава. Конечно, и на пирах мы поочередно поем, успокаивая своим пением страсти и славя бога, который щедро одарил людей различными радостями, услаждающими не только тело, но и душу человека. Но такая музыка, которая действует на души изнеживающим образом, которая ввергает их в сумятицу то плаксивых, то бесстыдных и сладострастных, то иступленных и неистовых настроений, является излишней и должна быть отвергнута.

Приводится по изданию: Clementis Alexandrinus, Bd. II, «Stromata» hrsg. v. O. Stählin Berlin, 1960.

Педагог, II, 4, 44

Пусть любовные песни убираются куда-нибудь подальше! Наши песни должны быть гимнами во славу бога... Гармонии следует принимать строгие и целомудренные; должно гнать возможно дальше от нашего мужественного устроения те изнеженные гармонии с их коленчатыми переливами, которые коварной своей изощренностью внушают людям склонность к роскоши и распущенности. Напевы же суровые, нравственные и чистые далеки от пьяной необузданности. Итак, оставим хроматические гармонии бесстыдным попойкам и пестро разодетой, как то подобает гетерам, блудливой музыке.

Строматы, I, 16, 1 [О происхождении музыки].

...Не только философию, но и почти все науки, искусства и ремесла изобрели варвары... Этруски придумали трубу, а фригийцы — флейту: ведь Олимп и Марсий были фригийцами... Лидийскую музыкальную гармонию создал Олимп Мусийский, а так называемые троглодиты изобрели самбуку, один из музыкальных инструментов. Передают, что и косую свирель создал фригиец Сатир, трихордон и диатоническую гармонию — другой фригиец, Агнис, а игру на струнах изобрел опять-таки фригиец Олимп; равным образом, фригийскую, миксофригийскую и миксоли-

дийскую гармонию ввел Марсий, который был родом из той же страны [Фригии]. Дорийскую гармонию придумал фракиец Фамира... Формингу, прообраз кифары, изобрело сицилийское племя, обитающее по соседству с Италией; оно же создало кроталы...

Там же.

Перевод и вступительная статья С. Аверинцева

ВАСИЛИЙ КЕСАРИЙСКИЙ

ок. 330—379 годы

Виднейший церковный деятель Востока во второй половине IV века. Родился в Каппадокии (его вместе с братом Григорием Нисским и другом Григорием Назианзином часто называют «каппадокийской плеядой») в семье ритора, получил блестящее философское и риторическое образование, которое заканчивал в Афинах у знаменитейших учителей того времени. До крещения выступал как ритор. С 364 года епископ родного города. Обращение не вытравило в нем прежних интересов: замечательно, что он поддерживал переписку с виднейшим вождем языческой интеллигенции ритором Либанием. Его богатое наследие состоит из церковных речей всяческого рода (гом依ии, «увещевания», «панегирики»), догматико-полемических сочинений, исторических руководств и писем. В толкованиях на псалмы Василий выдвигает вполне созревший в своих главных чертах идеал церковной музыки. Важное место среди произведений Василия занимает изысканное по форме «Толкование на «Шестоднев» («Шестоднев» — библейский рассказ о сотворении мира), в котором широко использован материал античной философии (преимущественно Аристотеля и Посидония), но античная музыкальная космология резко отвергается.

Беседы на Шестоднев, III [Критика античной музыкальной космологии]

...И это [библейское учение о множественности небес] ничуть не труднее допустить, нежели те семь сфер, по которым, как едва ли не все согласно признают, движутся семь звезд: они совершают путь в направлении, обратном круговращению мироздания, и при этом будто бы издают, рассекая эфир, некото-

рое согласованное звучание, превосходящее своей сладостностью любую мелодию. Когда у приверженцев этого мнения требуют доказательства, которое опиралось бы на показания чувств,— что же эти люди отвечают? Мы будто бы изначально, с самого первого мгновения нашей жизни, привыкли к этому звучанию и перестали его воспринимать: так-де бывает с людьми, у которых от грохота в кузнице уши теряют чувствительность. Опровергать надуманность избитых рассуждений, обличаемых собственным слухом каждого, просто не пристало человеку, который, во-первых, умеет беречь время и, во-вторых, считает своих слушателей разумными людьми.

J.-P. Migne, Patrologiae cursus completus series Graeca¹, t. 29.

Толкование на Исаяю, V, к ст. XII [Критика светской музыки]

Пусть послушают это те, кто у себя дома вместо евангелия держит флейты и кифары... У тебя украшенная золотом и слоновой костью лира лежит на некоем высоком жертвеннике, словно бесовский идол. И вот какая-нибудь злосчастная женщина, вместо того чтобы выучиться прясть, по господскому принуждению отдается тобой на выучку к сводне, которая своим телом послужила в свое время распутству, а теперь учит этому делу женщин помоложе. Вот эта рабыня выходит с лирой; ее руки обнажены, выражение лица развязно. Все собрание гуляк поворачивается к ней; к ней устремляются все глаза, все уши прилежно ловят мелодию; утихает беспорядок, умолкает смех и состязание в непристойностях— все в доме безмолвствует под действием сладострастных звуков. Но тот, кто молчит там, не будет безмолвствовать в божьей церкви и не прислушается к слову евангелия, и это понятно— тот самый враг, который там велит молчать, здесь учит шуметь.

¹ В дальнейшем ссылка на это издание дается сокращенно— MPG. Латинская серия этого издания— Series Latina— будет обозначаться также сокращенно— MPL.

Жалкое это зрелище для целомудренных глаз: женщина не с веретеном, но с лирой в руках, на глазах не у мужа, но у чужих людей, поет не псалом, песнь веры, но похотливые напевы! Кифаристки налагают свои руки на струны, словно на основу, и торопливо снуют туда и сюда плектром, как челноком, но произведения этих трудов не увидеть! В самом деле, в конце трудов, необходимых для жизни, мы имеем перед глазами их произведение, как-то: в столярном ремесле— скамью, в плотницком— дом, в кораблестроительном— судно, в ткацком— плащ, в кузнечном— меч; а в праздных забавах, каковы искусства играть на кифаре, или плясать, или дуть во флейту, вместе с окончанием действия исчезает и само произведение. Поистине, как сказал апостол [Павел, К филиппийцам, III, 19], «конец трудов их— погибель».

Я говорю об этом по необходимости, обращаясь к тем не в меру изнеженным людям, которые либо каждодневно, либо по тем дням, когда находят повод повеселиться, какую-нибудь свадьбу или пирушку, с крайним рвением предаются звукам флейт и кифар и пляскам: услышав, как слово божье порицает подобные занятия, из страха наказания... перемените свою скверную жизнь к лучшему.

MPG, t. 30.

Беседа XIV. Против пьянства [Порицание народного веселья в церковные праздники]

Мужчины и женщины, перемешавшись, совместно водят хороводы, предавая свои души бесу хмеля и поражая друг друга стрелами похоти, обмениваются усмешками, непотребными напевами, соблазнительными, зовущими к бесстыдству телодвижениями... Ты поешь распутные песенки, позабыв когда-то выученные тобой псалмы и гимны! Ты пускаешь ноги в безумный пляс, ты заводишь непристойный хоровод, когда тебе следовало бы набожно склонить колена [речь идет о пасхе]. Кого мне оплакать? Незамужних ли девушек или тех, что состоят в браке? Одни возвращаются домой, утратив свою невинность, другие не сберегают верности своим супругам!

Пусть псалмы изгонят непристойные напевы, пусть вместо пляски преклоняется колено, а вместо мерных ударов в ладоши пусть поражается ударами грудь!
MPG, t. 31.

Толкование на псалом XVIII.

Псалтерион — это музыкальный инструмент, издающий звуки в гармоническом согласии со звуками пения. Так и духовный «псалтерион» наилучшим образом открыт тогда, когда действия находятся в согласии со словами.

MPG, t. 29.

Толкование на Шестоднев, I, 7

Из искусств, наук и ремесел одни именуется творческими, другие — деятельными, третьи — умозрительными. Умозрительные занятия находят свой результат в самой интеллектуальной операции, а деятельные — в самом по себе телесном движении, по прекращении которого никакого произведения у нас перед глазами не остается: так, пляска или игра на флейте ничего не производят, но действие ограничено самим собою. Но в занятиях творческих и по прекращении работы перед нашими глазами остается произведение: так обстоит дело с ремеслом зодчего, плотника, кузнеца, ткача и тому подобными. Мастер может уйти, но его изделия сами будут свидетельствовать о его мастерстве, так что мы сможем оценить зодчего, кузнеца или ткача по его делам.

MPG, t. 29.

Толкование на псалом XXVIII [Религиозно-педагогическая роль музыки]

Пусть язык поет, а ум пусть прилежно размышляет над смыслом песнопения, дабы в пении участвовали твой дух и твой ум. Ведь бог не нуждается в славе, но желает, чтобы ты заслужил небесную славу.

MPG, t. 29.

Толкование на псалом XXIX [Музыкальный аллегоризм: чистый вокализм — более возвышенный род музыки, соответствующий чистому созерцанию]

Под псалтерионом — инструментом, настроенным для гимнов нашему богу, должно иносказательно разуметь строение нашего тела; а под псалмом следует

понимать действия тела под упорядочивающим руководством разума. Но возвышенно другое чтение: [«чистое»] созерцание и богословствование есть песнь. Ведь псалом — это музыкально упорядоченная речь, гармонически согласованная с мерными звуками инструмента, а песнь есть стройное и гармоническое звучание одного голоса, без участия инструмента.

MPG, t. 29.

Перевод и вступительная статья С. Аверинцева

Беседа на псалом I [О назначении музыки]

1. Дух святой увидел, сколь тягостен роду человеческому путь добродетели и как тянемся мы к наслаждению, забывая о праведной жизни. И как же он поступает тут? К догматам он примешивает сладость мелодии, чтобы мы незаметно для самих себя получали пользу от слов, медленно и нежно ласкающих слух, подобно тому как умные врачи, когда больные отворачиваются от очень кислых лекарств, подают им их в чаше, обмазанной медом. Поэтому и придуманы для нас эти лады псалмов, чтобы и дети и люди, юные духом, увлекшись пением, воспитывали свою душу. Ведь едва ли кто из огромного числа беспечных людей помнит апостольский или пророческий совет, слова же псалмов поются в домах, и их можно услышать на площади. И как часто человек, совсем озверевший от гнева, лишь только услышит чарующие звуки псалма, отходит от этого места, уже укротив в один миг свою свирепую душу мелодией.

2. Псалом — тишина души, посредник мира, успокаивающий мятеж и бурю рассуждений. Ибо он смягчает гневливую часть души и вразумляет невоздержанную. Псалом — союз дружбы, единение разобщенных, примирение враждующих. О мудрый замысел учителя, через пение заставившего нас учиться полезному! Наставления оставляют таким путем еще больший след в душе. Ведь прочно не насильно заученное, но то, что впитывается с наслаждением и отрадой, не изглаживается из наших душ. Существует ли такое, чему не научился бы ты по этой книге? Не блеску ли храбрости? Не безупречной ли справедливо-

сти? Не высоте ли благоразумия? Не совершенству ли разума? Не покаянию ли? Не мере ли терпения? Или еще другому благу, которое ты можешь назвать? В ней совершенное богословие, предсказание пришествия Христа во плоти, угроза суда, надежда воскресения, страх наказания, обещание славы, откровение тайнств; как в общей большой казне, хранятся сокровища в книге псалмов. Хотя и много существует музыкальных инструментов, однако пророк приспособил его для так называемой псалтыри, показывая тем самым, я думаю, что ей присуща благодать свыше, от духа, так как это единственный музыкальный инструмент, у которого звук издается верхней частью. Ведь звуки кифары и лиры раздаются от удара по нижней части струн, а источник стройных ритмов у псалтерия устроен вверху, чтобы и мы тянулись к вышнему, а не влеклись к страстям плоти, поддавшись обаянию напева. Думается мне, что пророческое слово с глубокой мудростью самым устройством инструмента показало нам, что нетруден путь ввысь для душ собранных и гармоничных. Впрочем, посмотрим, как начинаются псалмы.

MPG, t. 29.

Перевод Т. Миллер

ГРИГОРИИ НИССКИЙ

ок. 335 — ок. 394 годы

Брат Василия Кесарийского, виднейший представитель спекулятивной философии в греческом христианском богословии своей эпохи. В молодости был ритором, затем ушел в монастырь, с 371 года епископ г. Ниссы. Григорию Нисскому принадлежит ряд догматических трактатов, среди которых — знаменитый диалог «О душе и воскресении, или Макриния», представляющий очевидное подражание «Федону» Платона и впервые в истории христианского богословия ставящий вопрос о размежевании сфер теологии и философии, ряд толкований на книги «Ветхого завета», выдержанных в духе близкой к неоплатонизму философской аллегории, и др. Влияние на Григория Нис-

ского позднеантичного идеализма огромно. Характерно, что у него мы встречаем похвальный отзыв о христианском неоплатонике Оригене (III век), свободомыслие которого стяжало ему в христианской традиции репутацию еретика. Развиваемое Григорием в его толкованиях на т. н. «надписания» псалмов учение о космологическом значении музыки идет от пифагорейцев и проходит через всю историю античной философии. Наряду с пифагорейзмом Григорий возрождает и гераклитовское понимание гармонии как единства противоположностей. Положение о том, что человек есть «микрокосм», вмещающий в себе в сжатом виде всю структуру «макрокосма», зарождается у Аристотеля и стоиков, очень характерно для языческого неоплатонизма IV века (враг христианства Макробий говорит об этом в тех же выражениях, что и его христианский современник Григорий!), встречается у схоластов и затем приобретает исключительное значение для неоплатоников Возрождения — Парацельса, Беме и особенно Бруно.

Толкование к надписаниям псалмов [О музыке гармонии сфер]

В чем же суть того несказанного и божественного наслаждения, которое разлил по своим назиданиям великий Давид и благодаря которому его уроки так охотно воспринимаются человеческой природой? Повидимому, всякий тотчас назовет причину, по которой мы с удовольствием занимаемся псалмами и всем подобным, — благозвучный переход речи в напев (можно дать и такой ответ) повинен в том, что все это доставляет нам радость. И все-таки я скажу: даже если такой ответ верен, им нельзя удовлетвориться без дальнейшего рассмотрения вопроса. Мне кажется, что философия, проявляющая себя в мелодии, есть более глубокая тайна, чем об этом думает толпа.

Что я хочу этим сказать? Приходилось мне слышать от одного мудреца вот какое рассуждение о нашей природе: человек есть некий «малый мир» (микрокосм), заключающий в себе все, что можно найти в «большом мире» (макрокосме). Между тем порядок мироздания есть некая музыкальная гармония, в великом многообразии своих проявлений подчиненная некоторому строю и ритму, приведенная в согласие сама с собой, себе самой созвучная и никогда не выходящая из этого созвучия, и этому не служат помехой многообразные различия, обнаруживающиеся

между отдельными предметами мироздания. Когда музыкант трогает струны плектром, он создает мелодию из разнообразия звуков, и притом, если бы все струны издавали один и тот же звук, мелодия вообще не могла бы возникнуть. Совершенно таким же образом пестрое смешение вещей в мировом целом, повинувшись некоему стройному и нерушимому ладу и согласуясь само с собой через соподчинение частей, творит вселенскую мелодию. Эта мелодия внятна для ума, ничем не развлекаемого, но поднявшегося над внешними ощущениями и слушающего напев небес. Как мне представляется, таким слушателем был и великий Давид, когда он, наблюдая разумную стройность движений небес, расслышал, как эти небеса повествуют о славе бога, своего устроителя. Поистине, из мирового созвучия рождается гимн непостижимой и неизреченной славе божьей; этот гимн — согласованность мироздания с самим собой, слагающаяся из противоположностей. Так, противоположностями являются покой и движение, а между тем они смешаны в природе сущего. Более того, в самих этих началах [покое и движении] можно видеть непостижимое смешение противоположностей, так что в движении проглядывает покой, а в неподвижности — безостановочное движение. Так, все небесные тела непрерывно движутся, или вращаясь вместе со сферой неподвижных небес, или увлекаясь движениями планет в противоположном направлении; однако их равномерное движение в строгой последовательности пребывает постоянным и неизменным... Итак, сочетание движения и покоя, осуществляющее себя в стройной и нерушимой упорядоченности, есть некая музыкальная гармония, из которой рождается многосложное и непостижимое славословие той силе, которая все это поддерживает. Расслышавши, как мне представляется, это славословие, Давид сказал в одном из псалмов (пс. 148, ст. 1 сл.), что бога хвалят силы небесные, и сияние звезд, и солнце, и луна, и небеса небес [...] Проникающее мироздание взаимное сочувствие, подчиненное строю, порядку и последовательности, и есть первичная, изначальная и подлинная музыка. Ее ис-

кусный творец, по неизреченному закону мудрости вызывающий ее к жизни, есть устроитель вселенной.

Коль скоро, следовательно, миропорядок в целом есть некоторое музыкальное созвучие, творцом которого является бог, как это говорит и апостол; коль скоро человек есть «малый мир» и в то же время образ и подобие того, кто придал стройность мирозданию, — по необходимости все то, что рассудок усматривает в макрокосме, должно отразиться и в микрокосме: ведь часть целого однородна с целым. В ничтожном осколке стекла, как в зеркале, можно видеть весь солнечный диск; так и в микрокосме, т. е. в человеческой природе, проявляет себя вся музыка, которую можно наблюдать в мироздании. И в части она соответствует целому, насколько целое может вместиться в части.

Это подтверждается и нашим телесным устройством, искусно подготовленным природой для музыкальных действий. Разве ты не видишь флейту гортани, магаду нёба и работу языка, щек и губ, в точности подобную игре плектра на струнах?

Итак, коль скоро все, что соответствует природе, доставляет ей отраду, и поскольку установлено, что музыка сродни нашей природе, именно в этом и состоит причина того, что великий Давид примешал к нравственному учению мелодию и как бы оросил возвышенные догматы медовой сладостью, доставляющей нашей природе возможность некоторым образом созерцать и врачевать самое себя. Это врачевание состоит в гармонической соразмерности образа жизни, к которой, как мне представляется, без слов и прибегая к загадкам зовет нас мелодия. Быть может, музыка есть не что иное, как призыв к более возвышенному образу жизни, наставляющий тех, кто предан добродетели, не допускать в своих нравах ничего немusикального, нестройного, несозвучного, не натягивать струн сверх должного, чтобы они не порвались от ненужного напряжения, но также и не ослаблять их в нарушающих меру удовольствиях: ведь если душа расслаблена подобными состояниями, она становится глухой и теряет благозвучность. Вообще му-

зыка наставляет натягивать и отпускать струны в должное время, наблюдая за тем, чтобы наш образ жизни неуклонно сохранял правильную мелодию и ритм, избегая как чрезмерной распушенности, так и излишней напряженности.

Отсюда следует объяснять и те великие дела божественной музыки, которые свидетельство истории приписывает Давиду: всякий раз, когда Давид заставлял Саула в состоянии душевной омраченности, он так врачевал своими напевами его недуг, что к тому возвращался здравый рассудок. Из этого ясно, на что намекает таящаяся в мелодии загадка: она учит, как успокаивать болезненные возбуждения, возникающие в нас под действием многообразных житейских событий.

Притом следует остановиться и на том обстоятельстве, что эти наши напевы творятся по иным законам, нежели у тех, кто чужд нашей мудрости... безыскусственный напев сплетается с божественными словами ради того, чтобы само звучание и движение голоса изъясняло скрытый смысл, стоящий за словами, каков бы он ни был. Такова приправа и к этой трапезе [псалмов], как бы уснащающая сладостью яства поучений.

МРГ, т. 44, 1858, р. 440—443.

Толкования к надписаниям псалмов, II, 3 [Музыкальный аллегоризм]

Псалтерион — это такой инструмент, который издает звучание при помощи своих верхних частей; его мелодия именуется псалмом. Итак, уже само его устройство содержит иносказательный призыв к добродетели. Бог повелевает, чтобы твоя жизнь была псалмом, который слагался бы не из земных звуков (звуками я именую помышления), но получал бы сверху, из небесных высот, свое чистое и внятное звучание. Слушатели этого псалма суть в иносказании те, кому ты подаешь пример достойной жизни.

От музыкальных инструментов до слуха доходит лишь звучание, а в пении одновременно слышатся и мелодия напева, и членораздельные слова, в то время как при одной инструментальной игре слова по необ-

ходимости пропадают. Такое же различие существует и между друзьями добродетели. В самом деле, тот, кто в созерцательной жизни предал свой ум познанию сущего, совершенствует себя таким образом, что толпа этого видеть не может. Но тот, кто с прилежанием трудится и над своим житейским поведением, — такой человек, всенародно являя пример добрых нравов, словно при помощи слова уясняет всем музыкальную упорядоченность своей жизни.

МРГ, т. 44, р. 440—443.

О сотворении человека, IX [Органы речи человека как музыкальный инструмент]

Тот, кто обучен музыке, но по телесному недостатку не имеет собственного голоса, желая показать свое мастерство, прибегает для напева к искусственным «голосам» — к флейтам или к лире — и так делает свое умение очевидным для других. Точно так и ум человеческий, не будучи в состоянии непосредственно передать движения своей мысли душе (ведь она все воспринимает лишь через посредство внешних чувств), подобно искусному музыканту, приводит в движении своим одушевленные инструменты и извлекает из них звуки...

В звучании человеческого голоса как бы смешана музыка флейты и лиры, одновременно издающих согласованный звук. Когда дыхание, через жилы бьющее кверху из своих вместилищ, при усилении говорящего напрягает соответствующий орган, возникает звук, подобно тому как он возникает в флейте... А небо, воспринимая идущий снизу звук, раздробляет его как бы двойным авлосом — выходами ноздрей... В то же время щеки, язык и устройство гортани — все это похоже на струны, по которым движется плектр, настраивая их высоту сообразно надобности. Губы, сжимаясь и разжимаясь, производят то же самое, что и пальцы, бегающие по отверстиям флейты и настраивающие ее звучание.

МРГ, т. 44, р. 149.

О надписании псалмов.

Псалом, песнь, хвала, гимн и молитва следующим образом различаются между собой: псалом есть ме-

лодия, требующая музыкального инструмента; Песнь есть напев человеческих уст, при котором звучат членораздельные слова; гимн есть воздаваемое богу благословение за дарованные нам блага.

MPG, t. 44, p. 459—460.

Перевод и вступительная статья С. Аверинцева

АМВРОСИЙ

ок. 335—397 годы

Амвросий, епископ Медиолана (Милана),— виднейший церковный деятель Запада, неутомимый организатор церковной жизни, в частности, распространявший свою деятельность и специально на религиозную музыку. Он явился одним из зачинателей христианской гимнологии (ряд принадлежащих ему гимнических текстов сохранился). Благодаря его трудам в Медиолане возникла очень прочная традиция «амвросианского» церковного пения; это пение в свое время восхитило Августина, а в средние века не без успеха конкурировало с насаждаемым Римом грегорианским пением и в конце концов оказало влияние на последнее. Из произведений Амвросия следует отметить множество толкований на книги «Ветхого завета» и христианскую переделку сочинения Цицерона «Об обязанностях» — «Об обязанностях служителей церкви».

Толкование на Шестоднев, III, 1 [Унисонное пение как символ церковного «единомыслия»]

...Кому доставляют радость не вредоносные мелодии и все эти театральные забавы, но церковное единомыслие и согласное пение славословящего народа!

Толкование на Шестоднев, II, 2 [Музыкальная космология]

От этого напора и движения сфер возникает некий сладостный, полный приятности, соразмерности и в высшей степени привлекательной мелодичности звук; ибо воздух, рассеченный столь искусным движением, точно находящим меру в смешении высоких и низких тонов, в свою очередь порождает столь разнообразное благозвучие, что в сравнении с ним уступает любая сладость человеческого напева.



Музыка.
Рельеф кафедрального собора
в Шартре. XIII век.



Покаяние Давида.
Франческо ди Стефано (1422—1457).

Толкование на псалом, I, 2

Поражая этот орган добродетелей плектром святого духа, досточтимый пророк заставляет его оглашать землю сладостью небесного благозвучия.

Перевод и вступительная статья С. Аверинцева

ИЕРОНИМ

340—420 годы

Евсевий Иероним из Стридона, прозванный православной церковью «блаженным» (на Западе просто «святой»), — высокообразованный и очень плодовитый христианский писатель. Известен прежде всего своим переходом на латинский язык Библии (т. н. Вульгата, до сих пор считающаяся в католической церкви канонической) и блестящей по стилю перепиской; составил также свод биографий христианских писателей («О знаменитых мужах»), ряд толкований на различные части обоих «Заветов» и множество других сочинений. Неглубокий и непоследовательный, но очень впечатлительный человек и мыслитель, Иероним почти судорожно метался между энтузиастическим восторгом перед древней культурой и ее отрицанием во имя веры (он сам рассказывает, как во время болезни ему явился в бреду страшный «судия» со словами: «Ты не христианин, но цicerонианец»).

Толкование на стих 92 Послания к ефессянам.

Пусть это послушают молодые люди, пусть послушают те, на кого возложена обязанность петь в церкви: бога должно воспевать не голосом, но сердцем! Непристойно, наподобие трагических певцов, смазывать особым средством гортань и горло, чтобы в церкви слышались театральные мелодии и напевы.

Письмо 146 к папе Дамасу [Об увлечении людей церкви светской музыкой]

У нас на глазах священники, забросив евангелия и пророков, читают комедии и распевают пастушеские любовные песенки!

Толкование на Послание к ефессянам, III, 5, 19

Псалмы, собственно говоря, относятся к области этики; таким образом, мы должны уразуметь через посредство телесного органа, что должно творить, а

что избегать. Но тот, кто испытует высшее, кто, проницательный исследователь, разъясняет мировую гармонию и согласованную упорядоченность творений, тот воспеваает духовный гимн. Или, скажем мы, псалом принадлежит телу, гимн — духу.

Декрет, VI, 19

Наблюдай за тем, чтобы то, что ты воспеваешь устами, ты исповедовал бы сердцем; а то, что исповедуешь сердцем, осуществлял бы в поступках.

Перевод и вступительная статья С. Аверинцева

ИОАНН ЗЛАТОУСТ

ок. 350—407 годы

Крупнейший представитель греческого церковного красноречия, получивший свое лестное прозвище за ораторское искусство уже после смерти. В юности учился философии и прошел риторскую выучку у прославленного ритора-язычника Либания. В 369 году крестился и затем поднялся по ступеням церковной иерархии до сана патриарха Константинопольского. Однако его яростная борьба за чистоту нравов духовенства и мирян, как он ее понимал, вызвала ненависть двора и высшего духовенства; Иоанн был низложен, отправлен в суровую ссылку и умер в пути. Наследие Иоанна включает почти необозримое количество проповедей на случай и на праздники, толкований и «бесед» на различные части Ветхого и Нового заветов, аскетических трактатов о покаянии и писем. Столичная жизнь Константинополя с ее роскошью, зрелищами и играми особенно привлекала к себе внимание Иоанна как проповедника-«обличителя». Интересно содержащееся в беседе Иоанна на Исаяю свидетельство о том, что в христианском богослужении даже во времена Златоуста еще не были окончательно изжиты элементы античной хорей.

Толкование на псалом VII [Святость церковных песнопений]

Ангелы витают с пением вокруг наших хоров.

Толкование на псалом XLI

Ничто так не возвышает душу, ничто так не окрыляет ее, не удаляет от земли, не освобождает от телесных уз, не наставляет в философии и не помогает

достигать полного презрения к житейским предметам, как согласная мелодия и управляемое ритмом божественное песнопение.

М P G, t. 55

О сокрушении сердечном

Слух неотступно и неуклонно устремлен лишь на одно: он ловит божественные речения и внимает полному благозвучия и духовности напеву, власть которого над душой, однажды ей предавшейся, столь велика, что человек, увлекшись мелодией, с радостью откажется от еды, от питья, от сна.

М P G, t. 47.

Толкование на псалом С [Идеал религиозной музыки]

Давид, обращаясь к нам с духовной и небесной мелодией, делает нас самих посредством этого напева духовными... Он поет не для того, чтобы польстить ушам, но желая усладить и усовершенствовать наш дух... Обычные песни и мирские мелодии, щекоча слух и обманывая разум, уводят нас от добра, но небесные напевы приводят душу в стройную упорядоченность.

М P G, t. 55, p. 629.

Речь на свое рукоположение в пресвитеры

При песнопениях священнослужитель должен со вниманием следить не только за верностью слов, но и за состоянием своей души, когда она припоминает все эти слова.

М P G, t. 48, p. 695

Толкование на псалом CL

Иудеям было заповедано прославлять бога, пользуясь всеми музыкальными инструментами; так и нам повелевается хвалить его при посредстве всех наших членов — очей, языка, слуха, рук... Иудеи не просто ударяли в кимвалы и не просто играли на кифаре, но по мере сил своих посредством кимвалов, труб и кифары делали внятными смысл псалмов; к этому они прилагали великое старание и прилежание.

М P G, t. 60, p. 497.

Толкование на Послание Павла к колоссянам, III, 9, 2 [Субординация жанров песнопения]

В псалмах сосредоточено все человеческое, в гим-

нах же нет ничего человеческого. Потому сначала наставь ребенка в псалмах, а уже тогда пусть он поет гимны, ибо последние более божественны. Силы небесные воспевают гимны, а не псалмы...

М P G, t. 60, p. 497.

Верующие знают, каков гимн горных сил... Поэтому петь гимны — дело более совершенное, нежели петь псалмы.

М P G, t. 62, p. 262

О Лазаре, V, 2 [Музыкальный аллегоризм]

Станем же флейтой, станем кифарой святого духа... подготовим себя для него, как настраивают музыкальные инструменты. Пусть он коснется плектром наших душ! Звучите согласным напевом, на радость не только людям, но и силам небесным!

М P G, t. 48, p. 963.

Беседы о покаянии, VI [Критика светского искусства]

Что за польза постящимся ходить на зрелища беззакония, посещать всеобщую школу бесстыдства, общественное училище распущенности, восседать на «седалище пагубы» (пс. I, ст. 1)? Да, не будет ошибкой назвать и «седалищем пагубы», и училищем распущенности, и школой бесстыдства, самыми постыдными наименованиями оркестру; это гнусное место, преисполненное всевозможнейших недугов, эту «пещь вавилонскую»: в самом деле, дьявол загоняет город в театр, словно в некую печь, чтобы затем поджечь ее, подложив не хворост... а — что много хуже этого — распутные взгляды, непристойные слова, полные всяческой скверны, напевы и изнеженные мелодии.

М P G, t. 49, p. 314—315.

Против иудеев, I [Критика иудаизма за введение театральности в культ]

Эти люди [иудеи] собирают изнеженных бездельников в хоры, устраивают великое сборище испорченных женщин и переносят в синагогу весь театр и актеров: ведь между театром и синагогой нет никакой разницы. Знаю, что некоторые найдут дерзким то, что я не нахожу никакого различия между театром и сина-

гогой; я обвиняю в дерзости их, если они думают иначе.

М P G, t. 48, p. 846—847.

Беседа I на гл. VI Исаии [Против элементов жеста и танца в богослужении]

Среди нас есть такие [люди], которые, презирая бога и обращаясь с изречениями духа святого как с самыми обычными словами, издают нестройные звуки и ведут себя несколько не лучше бесноватых: они сотрясаются и вращаются всем своим телом, творя обычай, чуждые духовной сосредоточенности. Жалкий и несчастный человек, тебе следовало бы со страхом и трепетом возглашать ангельское славословие, а ты переносишь сюда действия мимов и танцоров, непристойным образом вытягивая руки, притоптывая ногами и выворачиваясь всем телом. Как ты не боишься и не трепещешь, посягая на такие речения? Неужели ты не понимаешь, что здесь незримо присутствует сам господь, измеряя движения каждого и исследуя его совесть? Но ты и не думаешь об этом: ведь то, что ты видел и слышал в театрах, помрачает твой разум, и вот ты вносишь в церковные обряды театральные действия, вот ты изливаешь в нечленораздельных вслях беспорядочность твоей души! Чем помогут молитве беспрестанное воздевание и движение рук и вопль, громкий и натужный, но лишенный смысла? Разве все это — не действия женщин, торгующих собой на перекрестках, или театральные крикунов? Как ты не стыдишься возглашаемых тобою слов: «Послужите господу со страхом и восславьте его с трепетом» (пс. II, 11)?.. Ты скажешь: пророк увещевает славить бога ликующими возгласами. Но ведь мы запрещаем не такие возгласы, а нечленораздельный вопль, не голос хвалы, а голос бесчинства, тщеславное состязание молящихся друг перед другом, праздное и неуместное воздевание рук, топтание ногами и все эти развратные и изнеженные обычаи бездельников, увеселяющихся в театрах или на ипподроме.

М P G, t. 56, p. 99—102.

Перевод и вступительная статья С. Аверинцева

АВГУСТИН

354—430 годы

Аврелий Августин является одним из видных христианских теологов и отцов церкви. Сведения о его жизни содержатся в его же автобиографическом сочинении «Исповедь». Окончив риторическую школу в Карфагене, он становится учителем риторики. В это время он приверженец манихейства, а позднее скептицизма. На философское развитие Августина большое влияние оказало знакомство с неоплатонизмом. Отказавшись от манихейства и скептицизма, он переходит в христианство, становится проповедником, а с 395 года — епископом города Гиппона в Северной Африке. Сочинения Августина на протяжении всего средневековья служили источником изучения античной философии, главным образом Платона и Аристотеля.

Музыкальный трактат Августина «Шесть книг о музыке» относится к раннему периоду его деятельности (ок. 389 года), вскоре после обращения его к христианству. В своем письме к Меморию Августин называет его «Шестью книгами о ритме», указывая, что в то же время собирался написать и шесть других книг — «О мелосе».

Сочинение написано в диалогической форме, в подражание сократическим диалогам Платона. Первая книга посвящена раскрытию природы музыки, следующие четыре — более специальным вопросам: ритму, метру и стиху в связи с проблемами стихосложения; наконец, последняя, шестая — учению о шести видах чисел. Ее Августин характеризует как «плод всех прочих», придавая ей особое значение.

Отмечая, что термин «ритм» в музыке употребляется в самом широком смысле, относясь ко всему долгому и краткому, сам Августин понимает под ритмом неопределенно большую последовательность стоп, в отличие от метра, где имеет место повторение или чередование определенного числа стоп. Поэтому можно сказать, что всякий метр есть ритм, но не всякий ритм есть метр. В латинском языке этим греческим терминам соответствуют выражения *numerus* (число) и *mensura* или *mensura* (размер); однако Августин считает их расплывчатыми и двусмысленными, а потому предпочитает пользоваться греческими выражениями (III, I, 1).

При всем внимании к вопросам стихосложения главный интерес Августина направлен на более общие вопросы — на закономерности чередования долгого и краткого — в музыке, стихах, телодвижениях и т. д. Главное содержание его диалога — общее учение о ритме.

С этим учением о ритмике находится в согласии учение о числах, подробно развитое в первой и шестой книгах. Нет сомнения, что оно выходит за пределы проблем, связанных с ритмикой: пифагорейское по своему существу учение о четверке и десятке, излагаемое в первой книге, имеет в виду не только ритмику (например, положение, что не может быть стоп, состоя-

щих более чем из четырех слогов, ср. III, 6), но и учение об интервалах, о котором в сочинении Августина речи нет (основные благозвучные интервалы — октава, квинта, кварта — построены на соотношении первых четырех чисел — 1, 2, 3, 4).

Глубокой основой всего учения Августина о гармонии или «числовом соответствии» является его представление о единстве как верховной эстетической категории: чем ближе к единству, чем больше соответствия между частями, приближающего к единству, тем цельнее и совершеннее произведение.

Шесть книг о музыке

Книга первая,

в которой дается определение музыки и разъясняется то, что относится к этой дисциплине, — виды и пропорция числовых движений.

Глава I. Соблюдение определенных продолжительностей звуков — предмет, относящийся к ведению не грамматики, а музыки. 1. **Н**¹. *Modus* (мера) — какая стопа? **У**. Пиррихий. **Н**. Из скольких времен она состоит? **У**. Из двух. **Н**. *Bonus* (добрый) — какая стопа? **У**. Такая же, как *modus*. **Н**. Это значит, что *modus* есть то же самое, что *bonus*? **У**. Нет. **Н**. Почему, следовательно, она такая же? **У**. Потому что она такая же по звучанию, хотя и другая по значению. **Н**. Ты допускаешь, следовательно, что звучание одно и то же, когда мы говорим *modus* и *bonus*? **У**. Я вижу, что они различаются звучанием букв, но все остальное одинаково. **Н**. Ну, а когда мы произносим глагол *rope* (положи) и наречие *rope* (сзади), помимо того, что значение различно, разве не кажется тебе, что и в звучании есть разница? **У**. Разница в том, что ударение (*accentus*) у них находится в разных местах. **Н**. Какому же искусству свойственно распознавать это? **У**. Обычно я слышу об этом от грамматиков и у них этому научился; впрочем, не знаю, относится ли сказанное к названному искусству или почерпнуто еще откуда-нибудь. **Н**. Это мы увидим впоследствии, а теперь я спрашиваю тебя вот о чем: если я ударю по барабану или струне дважды, столь же проворно

¹ Буквы **Н** и **У** означают наставника (*magister*) и ученика (*discipulus*). Во многих же рукописях собеседники фигурируют под собственными именами — Августин и Лицентий.

и быстро, как и тогда, когда мы произносим *modus* или *bonus*, признаешь ли ты, что времена у тебя те же, или нет? **У.** Признаю. **Н.** Ты назовешь, стало быть, стопу пиррихием? **У.** Назову. **Н.** Название этой стопы ты узнал от кого, как не от грамматика? **У.** От него именно. **Н.** Следовательно, о всех подобного рода звучаниях будет судить грамматик. Или, может быть, ты сам узнал об этих ударах, но только даваемое им название услышал от грамматика? **У.** Это так. **Н.** И ты отважился название, которое узнал из грамматики, перенести на предмет, который, по твоему же собственному признанию, к грамматике не относится? **У.** Я вижу, что название «стопа» было дано не на основании чего-либо иного, как продолжительности времени; если я убеждаюсь, что та же самая продолжительность имеется повсюду, почему же мне не осмелиться перенести это слово и на другие предметы? Но даже если и надлежит пользоваться другими словами, хотя бы продолжительность и была у звуков одинаковая, это не значит, что они не имеют отношения к грамматикам; зачем мне заботиться о названиях, если предмет не вызывает сомнений? **Н.** И я этого не хочу; тем не менее, коль скоро ты видишь, что существует бесчисленное множество звуков, в которых могут быть соблюдаемы определенные размеры и которые, по нашему ясному признанию, не должны быть относимы к грамматике, разве ты не признаешь, что существует какая-то другая дисциплина, охватывающая все поддающиеся счислению и искусству в подобных звучаниях? **У.** Мне это кажется вероятным. **Н.** Какое же, думаешь ты, название у нее? Ведь, полагаю, для тебя не ново, что некое всемогущество пения обычно приписывают музам и, если не ошибаюсь, оно есть то, что называется музыкой. **У.** И я считаю так.

Глава 2. Что такое музыка. Что такое модуляция.

2. Н. Впрочем, не будем заботиться о названии; исследуем, по возможности, прилежно существо и понятие этой дисциплины, какова бы она ни была. **У.** Исследуем. Ведь мне весьма хочется узнать, что она такое в целом. **Н.** Определи, стало быть, музыку. **У.** Не

смею. **Н.** Но ты, конечно, сможешь одобрить мое определение? **У.** Попробую, если ты мне его дашь. **Н.** Музыка есть наука хорошо модулировать. Не так ли? **У.** Может быть, и так, если мне станет ясным, что же такое модуляция. **Н.** Разве ты никогда не слышал слово «модулировать» или, если слышал, то лишь в применении к пению и танцу? **У.** Именно так. Но поскольку я вижу, что «модулировать» происходит от *modus* (мера), ибо во всем хорошо сделанном должна соблюдаться мера, а многое в пении и танце, хотя и доставляет удовольствие, бывает весьма дурно, постольку мне хотелось бы всесторонне выяснить, что же в конце концов есть модуляция — слово, которое уже почти одно заключает в себе определение такой большой дисциплины. Ведь здесь следует научиться не чему-нибудь такому, что знает любой певец или актер.

Н. Пусть не смущает тебя сказанное выше, что не только в музыке, но и во всем должно сохранять меру (*modus*), хотя о модуляции и говорится лишь применительно к музыке. Разве тебе не известно, что и о речи (*dictio*) говорится в собственном смысле лишь применительно к оратору? **У.** Мне это известно, но к чему это? **Н.** Вот к чему. Будь твой мальчик совсем необразован и прост, разве ты не признаешь, что он что-то изрек, когда хотя бы одним словом ответил на твой вопрос? **У.** Признаю. **Н.** Следовательно, и он оратор? **У.** Нет. **Н.** Стало быть, он не произнес речь, когда что-то сказал, хотя мы и признаем, что речь (*dictio*) происходит от глагола «говорить» (*dicere*)? **У.** Допустим. Но и в этом случае спрашиваю: к чему это? **Н.** К тому, чтобы ты понял: модуляция может относиться к одной лишь музыке, хотя мера (*modus*), от которой слово «модуляция» образовано, может существовать и в других вещах: подобно тому как речь (*dictio*) в собственном смысле связывается с ораторами, хотя речью пользуется всякий, кто что-либо говорит, и хотя слово *dictio* происходит от *dicere*. **У.** Теперь я понимаю. **3. Н.** Стало быть, то, что было сказано тобою вслед за тем, а именно, что в пении и танце бывает много дурного, и потому, если прила-

гать к ним слово «модуляция», то, едва ли не божественная дисциплина сама становится дурной,— сказано это было тобою весьма осмотрительно.

Итак, исследуем сначала, что же такое «модулировать», а затем, что такое «хорошо модулировать», ибо слово «хорошо» не зря было добавлено к определению.

Наконец, нельзя не обратить внимание и на то, что в определение было введено слово «наука» (scientia), ибо благодаря этим трем словам, если не ошибаюсь, определение оказалось исчерпывающим. У. Согласен.

Н. Итак, коль скоро мы признаем, что модуляция получила свое название от modus (мера), не кажется ли тебе, что только относительно вещей, находящихся в каком-то движении, можно беспокоиться, что мера будет превзойдена или не достигнута? Иначе говоря, если ничто не движется, можно ли опасаться, что нечто будет происходить вне меры? У. Никким образом. Н. Следовательно, модуляция правильно называется некоторой опытностью (peritia) в движении или, во всяком случае, опытностью, благодаря которой что-либо движется хорошо. Ведь нельзя сказать, что нечто хорошо движется, если оно не соблюдает меру. У. Разумеется, нельзя. Но необходимо будет понять в свою очередь, что же такое эта модуляция во всем хорошо совершающемся. Конечно, я вижу, что ничто не совершается хорошо иначе, как тогда, когда хорошо движется. Н. А что, если все это происходит благодаря музыке, хотя термин «модуляция» применяется более широко не без основания к любого рода инструментам? Ведь думается мне, ты видишь, что одно есть обрабатываемый предмет из дерева, серебра или любого другого вещества, а другое есть движение мастера, когда этот предмет обрабатывают.

У. Согласен, что разница большая. Н. Так неужели мы заключим, что мастер стремится к движению самому по себе, а не ради того, что он хочет обработать? У. Явно нет. Н. Так. Ну, а если он стал бы двигать свои члены не ради чего-либо иного, а только

ради их красивого и подобающего движения, не сказали бы мы, что единственное его дело — танец? У. По-видимому, так. Н. Когда же, полагаешь ты, вещь выделяется среди других и как бы господствует,— тогда ли, когда к ней стремятся ради нее самой, или тогда, когда к ней стремятся ради чего-то другого? У. Кто станет отрицать, что тогда, когда к ней стремятся ради нее самой? Н. Повтори теперь то, что мы выше сказали о модуляции: ведь мы положили, что она есть некая опытность в движении, и посмотри потом, где более прилично такое название: там ли, где движение как бы свободно, т. е. там, где оно является предметом стремления само по себе и радуется само, или же там, где оно чему-то служит; ведь можно сказать, служит все, что не существует ради самого себя, а соотносится с чем-то другим. У. Там, где оно является предметом стремления само по себе. Н. Следовательно, правдоподобно, что наука модулировать есть наука о хорошем движении, таком, где оно является предметом стремления само по себе, а потому само по себе радуется. У. Конечно, это, вероятно, так.

Глава 3. Что такое «хорошо модулировать» и почему это понятие включается в определение музыки.
4. Н. Почему же добавлено слово «хорошо», если уже сама модуляция не может существовать иначе, как при условии хорошего движения? У. Не знаю. И не понимаю, как это от меня ускользнуло. Ведь я все время собирался об этом спросить. Н. Вообще об этом не могло возникнуть никакого спора, если бы мы определили музыку как просто науку модулировать, отбросив слово «хорошо». У. Кто же с этим согласится, если ты пожелаешь изъяснить это именно так? Н. Музыка есть наука хорошо двигаться. Но «хорошо двигаться» применимо ко всему, что движется в соответствии с числом, соблюдая величины времен и интервалов (ведь уже это доставляет удовольствие и оттого называется не без основания модуляцией); однако может случиться, что такой размер и соответствие числу радуют, когда не нужно; например, если поющий приятнейшим образом или если изящно тан-

цующий хочет резвиться, тогда как, по существу, от него требуется строгость,— в этом случае он нехорошо пользуется модуляцией, хотя бы она сама по себе и соответствовала числу, т. е. он пользуется нехорошо, или несообразно, тем движением, которое само по себе хорошо, соответствуя числу. Вот почему одно — модулировать, а другое — хорошо модулировать. Ведь нужно считать, что модуляция имеет отношение к любому певцу, лишь бы он не погрешал в продолжительности слов и звучаний, между тем хорошая модуляция имеет отношение к указанной свободной дисциплине, т. е. к музыке.

А если тебе указанное движение не покажется хорошим по той причине, что оно нелепо, хотя бы ты и признавал его искусно сложенным в соответствии с числом, мы все же останемся при нашем мнении, и ему надлежит следовать всюду, а именно: спор о словах не должен нас беспокоить, если сам предмет достаточно ясен; в конце концов нам должно быть все равно, определять ли музыку как науку модулировать или как науку хорошо модулировать. **У.** Я также предпочитаю избегать словесных распрей и пренебрегать ими, однако проведенное тобою различие мне нравится.

Глава 4. Почему в определении музыки включается понятие науки. 5. **Н.** Нам остается выяснить, почему в определении включается слово «наука». **У.** Согласен, ибо я помню, что так это требуется по порядку. **Н.** Отвечай же: кажется ли тебе хорошей модуляцией голос соловья в весеннюю пору года? Ведь его пение и соответствует числу, и весьма приятно, и, если не ошибаюсь, отвечает времени. **У.** Вполне. **Н.** Значит ли это, что соловей имеет опыт в названном свободном искусстве? **У.** Нет. **Н.** Ты видишь, слово «наука» совершенно необходимо. **У.** Вижу. **Н.** Скажи мне, следовательно, прошу тебя: разве не кажутся тебе подобными этому соловью все те, кто хорошо поет по чутью, т. е. делает это в соответствии с числом и приятно, хотя на вопрос о числах или интервалах высоких и низких голосов ответить не умеет? **У.** Я считаю их совершенно подобными. **Н.** Так что же?

Тех, кто охотно внемлет им без этой науки, разве не следует уподобить скотам, коль скоро мы видим, что слоны, медведи и некоторые другие виды зверей трогаются пением, а птицы радуются своим голосам (ведь без всякой внешней для себя выгоды они не были бы столь расточительны и не пели бы, если бы не испытывали вожделения)? **У.** Согласен. Но тогда это оскорбление распространяется почти на весь род человеческий. **Н.** Нет, это не так, как ты думаешь. Ведь великие мужи, хотя и не знают музыки, либо желают слиться с толпой, недалеко ушедшей от скотов,— и таких огромное число,— и делают они это весьма скромно и благоразумно (впрочем, рассуждать об этом здесь не место), либо вкушают некоторое весьма умеренное наслаждение после великих забот, ради облегчения и освежения души. Хотя вкушать такое наслаждение время от времени и есть нечто весьма скромное, однако находится даже иногда в его власти — постыдно и непристойно.

6. Но каково твое мнение? Играющих на флейтах, кифарах и тому подобных инструментах разве можно сравнить с соловьем? **У.** Нет. **Н.** В чем же они различаются? **У.** В том, что там я вижу некое искусство, а здесь — одну лишь природу. **Н.** Твое мнение правдоподобно. Но ты считаешь, что нужно говорить в первом случае об искусстве, хотя бы исполнители это делали путем лишь некоего подражания. **У.** Почему же нет? Ведь я вижу,— в искусствах подражание настолько важно, что без него все они почти совершенно пропадают. В самом деле: учителя делают себя образцом для подражания — и это есть то, что называется «учить». **Н.** Но не кажется ли тебе, что искусство есть некий разум и что занимающиеся искусством пользуются разумом? Или ты думаешь иначе? **У.** Видимо, так. **Н.** Стало быть, всякий, кто разумом пользоваться не может, не занимается искусством? **У.** И с этим я согласен. **Н.** Не считаешь ли ты, что безгласные животные, называемые также неразумными, могут пользоваться разумом? **У.** Отнюдь нет. **Н.** Итак, либо ты назовешь разумными животными сорок, попугаев и воронов, либо ты напрасно на-

звал подражание искусством. Ведь мы видим, что птицы эти могут многое петь и произносить по-человечески и вместе с тем делают это лишь путем подражания. Или ты думаешь иначе? **У.** Как ты это все вывел и насколько сказанное тобою имеет силу против моего ответа, я еще не совсем понимаю. **Н.** Я тебя спрашивал: кифаристы, флейтисты и подобного рода люди, по-твоему, владеют ли искусством, хотя бы то, что они делают при игре, они и достигают путем подражания? Ты отвечал, что да и что, по-твоему, тогда, казалось бы, почти всем искусствам угрожает быть вытесненными подражанием. Отсюда можно заключить, что всякий, достигающий чего-либо путем подражания, пользуется искусством, хотя, быть может, не всякий, пользующийся искусством, усвоил его путем подражания. Но если всякое подражание есть искусство, а всякое искусство — разум, то всякое подражание есть разум; между тем, разумом не пользуется неразумное животное, следовательно, оно не имеет искусства; и тем не менее оно способно к подражанию; следовательно, искусство не есть подражание. **У.** Я говорил, что многие искусства сводятся к подражанию, но не называя само подражание искусством.

Н. Итак, те искусства, которые сводятся к подражанию, по-твоему, не сводятся к разуму? **У.** Нет, я полагаю, что они сводятся и к тому и к другому. **Н.** Не спорю, но в чем полагаешь ты науку — в разуме или в подражании? **У.** И ее также я полагаю и в том и в другом. **Н.** Стало быть, ты припишешь науку и тем птицам, которым ты не отказываешь в подражании? **У.** Нет. Ведь наука заключается и в том и в другом, а потому она не может заключаться в одном лишь подражании. **Н.** А в одном лишь разуме, по-твоему, может? **У.** По-видимому, да. **Н.** Одно, стало быть, ты считаешь искусством, другое — наукой, коль скоро наука может заключаться и в одном только разуме, тогда как искусство с разумом сочетает подражание. **У.** Я не вижу, чтобы это следовало. Ведь я сказал, что не все, но многие искусства сводятся одновременно и к разуму и подражанию. **Н.** Так неужели ты назовешь наукой и то, что сводит-

ся одновременно к обоим, или же припишешь ей один лишь удел разума? **У.** Что мешает мне называть наукой и тот случай, когда с разумом сочетается подражание?

7. Н. Так как теперь мы ведем речь о кифаристе и флейтисте, т. е. предметах, относящихся к музыке, я хочу, чтобы ты мне сказал: нужно ли приписывать телу, т. е. какой-то покорности тела, что эти люди совершают путем подражания? **У.** Полагаю, что подражание следует относить и к душе, и к телу, несмотря на выражение, которое ты уместно употребил, т. е. выражение «покорность тела», ибо покоряться тело может лишь душе. **Н.** Я вижу, ты весьма острожно пожелал приписать подражание не одному только телу. Но разве ты станешь отрицать, что наука имеет отношение к одной лишь душе? **У.** Кто будет это отрицать? Итак, ты отнюдь не допустишь, чтобы наука о звучании струн и флейт была отнесена одновременно и к разуму, и к подражанию. Ведь ты признал, — подражания нет без тела, а наука, по твоим словам, связана с одной лишь душой. Надо признаться, это вытекает из того, в чем я с тобой согласился. Но что из того? Ведь у флейтиста будет в душе наука. Ведь и тогда, когда он подражает, — а это, полагаю, не может происходить без тела — не упраздняется то, что он охватывает душой. **Н.** Не упраздняется, я и также не утверждаю, будто все, что играют на этих инструментах, лишены науки. Но я утверждаю, что не все ее имеют. Ведь этот наш вопрос направлен к тому, чтобы по возможности понять, насколько правильно введено понятие науки в приведенное нами определение музыки. Если ею владеют все играющие на флейте, на лире и любые другие исполнители этого рода, то нет ничего низменнее, ничего презреннее, чем эта дисциплина.

8. Однако присмотришь самым внимательным образом, чтобы стало, наконец, ясным то, над чем мы уже давно бьемся. Ты, конечно, уже признал, что наука обитает в одной лишь душе. **У.** Разве я это признал? **Н.** Ощущения ушей приписываешь ли ты душе, телу или им обоим? **У.** Им обоим. **Н.** А па-

мять? **У.** Полагаю, ее надо приписать душе. Ведь на том основании, что мы ощущаем нечто, потом вверяемое памяти, не следует полагать, будто память находится в теле. **Н.** Это, пожалуй, большой, особый вопрос, и не место о нем распространяться здесь. Достаточно, если я скажу, что ты не сможешь отрицать наличие памяти у животных. Ведь и ласточки по прошествии года вновь навещают свои гнезда, и о козах совершенно верно было сказано:

Сами приходят домой, все помня, и младших приводят.
(Вергилий, Георгики, III, 316);

И о псе повествуется («Одиссея», XVII, 291—319), что он узнал своего хозяина, который уже был забыт своими людьми. Можно привести, если угодно, бесчисленные примеры, подтверждающие мною сказанное. **У.** И я этого не отрицаю, и жду с нетерпением, что же говорит в твою пользу.

Н. Что ты скажешь о том, кто приписывает науку одной лишь душе и отказывает в ней всем неразумным животным, не полагая ее ни в ощущении, ни в памяти (ибо ощущение не бывает без тела, а вместе с тем ощущение и память имеются и у животных)? Полагает же он ее в одном интеллекте? **У.** И в этом отношении я жду, что же говорит в твою пользу. **Н.** А вот что: все, что следует ощущению и вверяет памяти то, что в нем радуется, приводя сообразно этому в движение свое тело, приносят некую способность подражания; и все эти люди науки не имеют, хотя они явно совершают многое на основе своей опытности и обучения, когда выражают в словах или действиях самый предмет, не познавая его, однако, посредством интеллекта. И если разум покажет, что таковы именно эти театральные мастера, не будет, думается мне, сомнений и у тебя, почему надлежит отказать им в науке, а потому и не приписывать им обладание музыкой, которая есть наука модулировать. **У.** Разъясни мне это, посмотрим, какова его суть.

9. **Н.** Подвижность пальцев большую или меньшую, думается мне, ты свяжешь не с наукой, а с

привычкой? **У.** Почему так? **Н.** Потому, что раньше ты приписал науку одной лишь душе, а сказанное связано с телом, хотя и повелевает при этом душа. **У.** Но коль скоро знающая душа повелевает это телу, полагаю, что скорее нужно связать это со знающей душой, чем с повинующимися ей телесными членами. **Н.** Разве ты не согласен: может случиться, что один превосходит другого в науке и тем не менее этот второй, менее в ней искушенный, гораздо легче и проворнее движет пальцами? **У.** Согласен. **Н.** Если быстрое и более проворное движение надлежит связывать с наукой, то человек будет тем более знающим, чем более он преуспевает в таком движении. **У.** Да. **Н.** Теперь вдумайся в следующее. Наверное, ты иногда замечал, что плотники и им подобные ремесленники повторно попадают пилою или топором в то самое место, куда душа намеревается направить удар, а мы, пытаясь достичь того же самого, сделать это не в состоянии, за что они нас нередко и высмеивают. **У.** Да, это так, как ты говоришь. **Н.** Но хоть мы сделать это и не в состоянии, разве мы не знаем, куда именно следовало ударить или сколько следовало отнять? **У.** Часто не знаем, а часто и знаем. **Н.** Допустим, следовательно,—кто-нибудь знает все, что должны делать плотники, и знает в совершенстве, но на деле менее способен к этому; несмотря на это, он способен гораздо находчивее советовать тем, кто работает с величайшей легкостью, хотя сами они и не способны судить. Не бывает ли так? **У.** Бывает. **Н.** Следовательно, не только быстрота и легкость движения, но и сама мера движения в членах должна быть отнесена скорее к привычке, чем к науке. Ведь в противном случае тот, кто лучше пользуется руками, был бы и более опытным в науке; если применить это к флейтам и кифарам, тогда производимое пальцами и членами, коль скоро оно для нас трудно, мы признали бы совершаемым скорее благодаря науке, чем благодаря привычке и прилежному подражанию и размышлению. **У.** Не имею, что возразить; ведь я привык слышать, что и медики, мужи ученейшие, при рассечении или каком-либо бинтовании членов, со-

вершаемых рукою и железом, часто уступают людям, менее опытным в науке; этот род лечения называют хирургией, и само слово достаточно ясно указывает на существование в руках некоего рабочего навыка врачевания. Переходи же к дальнейшему, исчерпав данный вопрос.

Глава 5. Чувство музыки; присуще ли оно от природы? 10. **Н.** Остается, думается мне, найти, если только это для нас возможно, искусства, которые доставляют удовольствие благодаря рукам и которые не следуют всецело науке, а ощущению и памяти, овладевая надлежащей практикой. Впрочем, может быть, ты мне скажешь, что науке возможно существовать без практики и что тогда зачастую ее больше, чем у тех людей, которые отличаются практическим умением, но что и эти люди не могли бы достичь такого умения без всякой науки. **У.** Приступим к делу. Ведь явно, что нужно.

Н. Не слушал ли ты когда-либо такого рода актеров с особым вниманием? **У.** Пожалуй, даже больше, чем мне этого хотелось. **Н.** Почему, думаешь ты, необразованная толпа часто освистывает флейтиста, исполняющего пустяковые вещи, и, наоборот, рукоплещет хорошо поющему, и чем приятнее он поет, тем больше и глубже она трогается? Нужно ли полагать, что происходит это у простого народа благодаря музыкальному искусству? **У.** Нет. **Н.** Благодаря чему же? **У.** Думаю, происходит это благодаря природе, даровавшей всем чувство слуха, посредством которого и судят об этом. **Н.** Ты прав. Но посмотри теперь, наделен ли этим чувством и сам флейтист. Если да, то вслед за тем его суждение способно приводить в движение пальцы, когда он берется за флейту; и то, что достаточно удачно прозвучало, как ему хотелось, он может замечать и запечатлевать в памяти, приучая пальцы путем повторения попадать в надлежащие места без колебаний и без ошибки, — безразлично, получит ли он от другого то, что исполняет, или придумает сам, руководимый и одобряемый той природой, о которой была речь. Итак, коль скоро память следует за ощущением, а члены — за памятью,

будучи вышколены и подготовлены практикой, он исполняет, когда ему захочется, тем лучше и тем приятнее, чем более обнаруживает во всем то, что, как известно из предыдущего рассуждения, является общим у нас с животными, а именно: стремление к подражанию, ощущение и память. Есть у тебя, что ты можешь возразить против этого? **У.** Нет, ничего. И мне не терпится узнать, какова же эта дисциплина, познание которой, очевидно, весьма тонко ограждено от наиболее грубых душ.

Глава 6. Театральные певцы не знают музыки. 11. **Н.** Сказанного мало, и я не считаю возможным перейти к разъяснению этой дисциплины, прежде чем мы не выясним того, что актеры способны доставлять наслаждение слуху простого народа без этой науки, и того, что актеры отнюдь не могут изучать и знать музыку. **У.** Удивительно, если ты это сделаешь. **Н.** Нет, это легко, но нужно, чтобы ты был повнимательнее. **У.** Насколько я сознаю, мое внимание с тех пор, как началась эта беседа, никогда не было столь напряжено, как сейчас, однако должен признать, что ты меня еще гораздо больше насторожил. **Н.** Благодарю тебя, хотя ты больше помогаешь сам себе. Итак, ответь, пожалуйста: кажется ли тебе знающим, что такое золотой солид, такой человек, который, желая продать его за справедливую цену, оценит его в десять мелких монет? **У.** Кто это скажет? **Н.** А теперь ответь, что нужно ценить дороже — то ли, что постигает наше разумение, или то, что нам дает случайное суждение неопытных людей? **У.** Нет сомнения, что первое несравненно выше всего прочего, которое нельзя даже признать за нечто, принадлежащее нам. **Н.** Так, стало быть, ты не будешь отрицать, что вся наука заключена в разумении. **У.** Кто может это отрицать? **Н.** Следовательно, и музыка — там же. **У.** Вижу, что это вытекает из ее определения. **Н.** А теперь скажи: рукоплескания толпы и все эти театральные награды разве не кажутся тебе чем-то, что находится во власти фортуны и зависит от суждения неопытных людей? **У.** Я считаю, нет ничего более переменчивого и более зависящего от случая, от власти

толпы и ее одобрения. **Н.** Так неужели актеры, если бы они знали музыку, продавали бы за такую цену свое исполнение? **У.** Такой вывод меня тревожит немало, хотя кое-что я и могу возразить. Ведь того продавца солида, о котором была речь, нельзя сравнивать с актером. В самом деле: актер, получив рукоплескания или какое-нибудь денежное вознаграждение, не теряет ту науку, посредством которой он доставлял удовольствие народу, если только он ее имеет; наоборот, обогащенный деньгами и радостный от похвалы людей, он возвращается домой с наукой, той же самой, что и прежде, остающейся в целостности и сохранности. А потому он был бы глуп, если бы пренебрегал этими благами; отказавшись от них, он стал бы гораздо презреннее и беднее, а, приняв, он отнюдь не становится от этого менее ученым. **12. Н.** Смотри же, достигли мы хотя бы в этом отношении того, чего хотели. Ведь я уверен, ты считаешь гораздо более значительным то, ради чего мы что-либо делаем, а не то, что мы делаем. **У.** Несомненно. **Н.** Следовательно, тот, кто исполняет или учится исполнять только для того, чтобы получать похвалы от народа или вообще от любого человека, не ставит ли такую похвалу выше, чем исполнение? **У.** Не могу этого отрицать. **Н.** Ну, а тот, кто судит о какой-нибудь вещи плохо, кажется ли тебе, что он ее знает? **У.** Отнюдь нет, разве только это какой-нибудь развратник. **Н.** Следовательно, тот, кто считает худшее лучшим, вне всякого сомнения не имеет знания о нем. **У.** Да, **Н.** Итак, если ты меня убедишь или покажешь, что любой из актеров не проявляет свои способности, если он их имеет только для того, чтобы понравиться народу, ради прибыли и славы, тогда я соглашусь, что всякий актер может владеть и наукой музыки, оставаясь актером. Но если, как это весьма вероятно, нет актера, который не полагал бы и не ставил целью своей профессии деньги или славу, необходимо будет признать либо что актеры музыку не знают, либо что искать у других славы или каких-либо иных случайных благ нужно больше, чем в себе самих — разумения. **У.** Я вижу, что коль скоро я согласился с ранее

сказанным, то теперь должен согласиться и с этим. Ибо мне кажется, что никак нельзя найти на сцене такого человека, который любил бы свое искусство ради него самого, а не ради внешних благ; ведь и в гимназии едва ли такого найдешь. Впрочем, если такой человек и есть или нашелся бы, на этом основании еще не следует презирать музыкантов, а нужно уважать актеров в виде исключения. Вот почему разъясни мне теперь, пожалуйста, существо столь значительной дисциплины, которая уже не может быть презренной в моих глазах.

Глава 13. О красоте пропорционированных движений в ту меру, в какую о ней судят ощущения.
27. Н. Пора вернуться теперь к рассмотрению и обсуждению тех движений, которые, собственно, относятся к нашей дисциплине и ради которых мы рассмотрели то, что нам показалось нужным из области чисел, т. е. из другой дисциплины. Итак, теперь я у тебя спрашиваю, почему для уяснения мы брали те движения в пределах часа, которые, как показывал разум, стоят друг к другу в каком-то числовом соотношении. Если кто-нибудь бежит в продолжение часа, а другой затем — в продолжение двух, можешь ли ты, не глядя на часы или на Клепсидру или как-нибудь иначе отмечая время, ощутить, что одно из этих движений — простое, а другое — вдвое большее? И даже если ты этого и не смог бы сказать, такое соответствие тебя все же радует и доставляет тебе некое наслаждение. **У.** Я никак не могу ощутить, что одно вдвое больше другого. **Н.** А если кто-нибудь ритмично хлопает в ладоши, так это один звук берет одно простое время, а другой звук — вдвое большее (такие стопы называются ямбами), и если этот человек продолжает сочетать подобные звуки таким же образом, тогда как кто-нибудь другой при тех же звуках пляшет, т. е. движет свои члены в соответствии с этими временами, разве ты не скажешь: мера этих времен, т. е. чередования простых и двойных промежутков при движениях, заключена либо в самом хлопанье ладош, нами слышимом, либо в пляске, нами видимой? И не наслаждаешься ли ты ощущаемым числовым соответ-

ствием, хотя бы ты и не способен был узнать числа этой соразмерности? У. Это так, как ты говоришь: ведь даже те, кто такие числа знает, ощущают их в ударах ладош и в пляске, без труда распознавая их, а те, кто эти числа не знает и не может их назвать, все же не отрицают, что получают от них какое-то наслаждение. 28. Н. Коль скоро, следовательно, нельзя отрицать, что к самому существу нашей дисциплины, т. е. науки хорошо модулировать, принадлежат все хорошо модулированные движения, в особенности же те, которые не соотносятся с чем-то иным, а в самих себе таят цель красоты и удовольствия, тогда как упомянутые движения — ты правильно и верно ответил на мой вопрос — не могут прийти в соответствие с нашими ощущениями, если происходят на протяжении долгого времени, сохраняя изящную соразмерность между отрезками времени, равными часу или больше, — коль скоро это так, не будет ли правильно сказать, что музыка, как бы выходя из сокровеннейших тайников, запечатлела свои следы в наших ощущениях или в вещах, нами ощущаемых, а потому не будет ли правильным сначала изучить эти следы, чтобы затем удобнее, без всякой ошибки, дойти до того, что я назвал тайниками, если только это для нас возможно? У. Правильно, и я настаиваю, чтобы мы это сделали. Н. Оставим же эти расставленные за пределами нашей ощущающей способности вехи и будем рассуждать лишь о тех кратких промежутках, которые нас тешат в пении и плясках, насколько то позволит нам наш разум. Или ты полагаешь, что можно иначе исследовать те следы, которые эта дисциплина по сказанному оставила в наших ощущениях и в вещах, доступных нашему ощущению? У. Полагаю, что иначе этого сделать нельзя.

Книга шестая,

в которой от изменчивых чисел в низших вещах душа посредством созерцания возносится к неизменным числам, пребывающим в самой неизменной истине.

Глава 2. О числах звуков, сколько видов их существует, и может ли существовать один вид без дру-

гого. Первый вид чисел находится в самом звуке, второй — в ощущении слышащего. 2. Н. Итак, друг мой и собеседник, если тебе угодно, отвечай мне теперь, чтобы от телесного мы могли перейти к бестелесному: когда мы произносим стих «Deus creator omnium»¹ — те четыре ямба, из которых он состоит, и двенадцать его стоп, — где, по-твоему, находятся эти числа — только ли в слышимом звуке, или и в слуховом ощущении слышащего, или также в акте произносящего, или, наконец, поскольку это стих общеизвестный, также в нашей памяти? У. Во всех них, думается мне. Н. И больше нигде? У. Не вижу, что еще оставалось бы, разве только какая-то внутренняя и высшая сила, от которой они истекают. Н. Я не спрашиваю о том, что является предметом гадательных суждений. Потому, если указанные четыре вида тебе представляются так, что ты не видишь никакого другого вида, столь же явного, давай различим их друг от друга и посмотрим, может ли каждый из них в отдельности существовать без других.

Ведь думается мне, ты не станешь отрицать, что в каком-нибудь месте может существовать звук, который с подобными же промедлениями и длительностями колеблет воздух — благодаря ли падению капли или какому-нибудь иному удару тел — там, где нет никого, кто бы его слышал. Если это так, поскольку сам звук имеет эти числа, существует ли там какой-либо иной из четырех видов чисел, кроме первого? У. Не вижу, чтобы там был какой-нибудь другой.

3. Н. А что представляет собою второй вид чисел, находящийся в ощущении слышащего? Может ли он существовать, если ничего не звучит? Я не спрашиваю, обладают ли уши способностью воспринимать, когда нечто прозвучит, — ее они не лишены и тогда, когда звука нет; ведь и при отсутствии звука они отличаются от глухих. Я спрашиваю: ощущают уши числа, когда ничего не звучит? Ведь одно — иметь

¹ Начальные слова духовного гимна Амвросия Медиоланского.

числа, другое — быть способным ощущать звук, выражаемый числом. В самом деле: если ты будешь пальцем касаться чувствительного места тела, то при каждом прикосновении благодаря осязанию будет ощущаться число, и коль скоро оно ощущается, ощущающий его не лишен; однако, если нет никакого прикосновения, есть ли в наличии в ощущающем не способность ощущения, а число, — об этом ставится вопрос. У. Мне нелегко признать, что ощущающая способность лишена таких находящихся в ней чисел даже тогда, когда нечто еще не прозвучало. Ведь иначе она не радовалась бы их согласию и не поражалась бы неприятно их бессвязностью. Иначе говоря, то самое, благодаря чему мы, основываясь не на разуме, а на природе, одобряем или отвергаемся, когда нечто звучит, я называю числом той ощущающей способности. Ведь эта способность одобрения и неодобрения возникает в ушах моих не тогда, когда я слышу звук, так как уши одинаково испытывают воздействия как хороших, так и дурных звуков.

Н. Постарайся хорошенько различить обе эти вещи. Если один и тот же стих произносится то быстрее, то протяжнее, он по необходимости занимает не один и тот же промежуток времени, хотя соотношение стоп и остается прежнее. Если он как таковой улаживает наши уши, то делает это названная способность, благодаря которой мы приемлем согласное и отвергаем нелепое. Различие между стихом, производимым медленно за более короткое время, существует лишь, пока звук воздействует на уши. Следовательно, когда звук воздействует на уши, такое их состояние никак не может быть тем же, которое бывает тогда, когда звук на уши не воздействует. Ведь «слышать» и «не слышать» различаются так же, как различаются «слышать вот этот голос и слышать другой». Итак, это состояние не распространяется за пределы данного звучания и не сокращается внутри этих пределов, ибо оно есть мера того именно звука, который его вызывает. Иная, стало быть, мера в ямбе, иная — в трибрахиях; более протяжная — в более протяжном ямбе, более короткая — в более корот-

ком, и вовсе никакая — при молчании. И так как это состояние порождается численно соразмерным голосом, оно и само должно быть численно соразмерным. И существовать оно не может без наличия производящего его звука, так как оно подобно следу, запечатлеваемому в воде, — такой след не образуется раньше, чем ты приложишь данное тело, и он не сохраняется, если ты это тело отнимешь. Напротив, та натуральная — так сказать, судящая — способность, наличная в ушах, не перестает существовать и в тишине, и ее в нас вселяет не звук, скорее он воспринимается ею, одобряемый или неодобряемый. Вот почему, если не ошибаюсь, и надлежит различать эти две вещи, признав, что числа, находящиеся в указанной способности ушей, приходят при любом слышании благодаря звуку и уходят благодаря молчанию. Отсюда вывод, что числа, находящиеся в самом звуке, могут существовать без тех, которые находятся в слышащей способности, тогда как эти последние существовать без первых не могут.

Глава 3. Третий вид чисел — в акте произносящего. Четвертый вид чисел — в памяти. 4. У. Согласен. Н. Теперь обрати внимание на третий вид чисел, который находится в устремлении и в деятельности произносящего, и посмотри, могут ли существовать такие числа без тех, которые существуют в памяти. Ведь и молча, про себя, мы можем породить в мыслях некоторые числа за тот же самый промежуток времени, в который они порождаются голосом. Эти числа, как очевидно, заключены в каком-то действии души; поскольку этот третий вид чисел не производит никакого звука вовне и не воздействует на уши, постольку ясно, что этот вид чисел может существовать без первых двух, один из которых находится в звуке, а другой — в слышащем, когда он его слышит. Но существует ли этот вид чисел без содействия памяти, об этом мы ставим вопрос.

Впрочем, если те числа, которые мы находим в биениях пульса, порождает душа, вопрос уже решен; ведь явно, что они существуют в действии, а память здесь ни при чем. Если же в этом случае имеется

сомнение, являются ли указанные числа действительно порождением действующей души, то уже, конечно, сомнения нет относительно тех, которые мы порождаем при вдохах,—они являются числами для интервалов времени, и душа производит их так, что они способны многообразно варьироваться в зависимости от нашей воли, а вместе с тем для своего осуществления не требуют содействия памяти. У. Мне кажется, что этот вид чисел может существовать без указанных прочих трех. Хотя я и не сомневаюсь, что, в зависимости от телосложения, могут получаться разнообразные биения пульса, а также интервалы дыхания, тем не менее, кто осмелится отрицать, что они происходят в результате действия души? Хотя бы, в зависимости от различия тел, движение и было у одних быстрее, у других медленнее, оно есть ничто присутствия действующей души.

Н. Рассмотрим, следовательно, и четвертый вид, т. е. те числа, которые находятся в памяти: ведь если мы их извлекаем на свет путем воспоминания, а предавшись другим размышлениям, вновь оставляем как бы в сокровенных их тайниках, думается мне, не секрет, что они могут существовать без прочих. У. У меня нет сомнений, что они существуют без прочих; однако, если они не были бы услышаны, их нельзя было бы и передавать памяти, а потому хотя они и сохраняются, когда те пропадают, но запечатлеваются они в памяти благодаря тому, что те им предшествуют.

Глава 4. Пятый вид чисел — в естественном суждении ощущающей способности. Какой из пяти перечисленных видов чисел занимает более высокое место. 5. Н. Не возражаю тебе и готов был бы тебя спросить, какой из этих четырех видов ты считаешь самым превосходным, если бы не заметил, что в ходе нашей беседы, не знаю, откуда появился у нас еще пятый вид чисел, заключающийся в натуральном суждении ощущающей способности,—когда нас радует равенство чисел и оскорбляет его нарушение. Ибо я одобряю то, что тебе представилось правильным: без каких-то чисел, в ней скрытых, наша ощущающая

способность никак не способна была бы действовать. Или ты полагаешь, что такая великая сила принадлежит одному из указанных четырех видов? У. Я считаю, что этот пятый вид нужно отличать от всех других. Таким образом, одно есть звучание, которое приписывается телу, другое — слышание (то, что душа под действием звуков испытывает в теле), третье — порождение чисел более протяжное или краткое, четвертое — память о них, пятое — суждение по некоему как бы естественному праву обо всех них.

6. Н. А теперь скажи мне: какой из пяти видов занимает первое место? У. Думается, пятый. Н. Ты полагаешь правильно: ведь этот вид не мог судить о других, если бы он не занимал первого места. Но тогда я спрашиваю дальше, какой же из остальных четырех ты одобряешь всего более? У. Конечно, тот, который заключается в памяти, ибо я вижу, что там числа долговечнее, чем те, которые звучат, слышимы, создаваемы в действии. Н. Ты ставишь, следовательно, выше созданных чисел, выше созидających, ибо недавно ты сказал, что числа, находящиеся в памяти, запечатлеваются в ней прочими числами. У. Я бы не хотел ставить их выше на этом именно основании. Но вместе с тем я не вижу, как можно не ставить выше более долговечное по сравнению с менее долговечным. Н. Пусть это тебя не смущает. Ведь то, что дольше не уничтожается, не следует предпочитать тому, что уничтожается в более короткое время, как это делают в отношении вечного и временного. В самом деле: здоровье, продолжающееся один день, конечно, лучше, чем болезнь, тянущаяся много дней. И если сравнивать желательное, то лучше один день чтения, чем много дней писания, когда одну и ту же вещь прочтывают за день, а пишут на протяжении многих. Так и числа, находящиеся в памяти, хотя они и пребывают дольше, чем те, посредством которых они запечатлеваются, не должны ставиться выше тех, которые мы сами порождаем,—не в теле, а в душе. Те и другие проходят: одни — прекращаясь, другие — будучи забываемы. Те, которые мы сами создаем, даже тогда, когда мы еще не прекратили свою деятельность,

упраздняются последовательностью тех, которые идут за ними: первые, исчезая, уступают место вторым, вторые — третьим и так далее, предшествующие — последующим, пока, наконец, прекращение самой деятельности не уничтожит последние. При забвении же многие числа изглаживаются из памяти сразу, хотя и постепенно; ибо они недолго остаются невредимыми. К примеру сказать, то, что не остается в памяти по прошествии года, уже по прошествии года умалывается, хотя такое умаление и не ощущается. И не без основания заключают отсюда: поскольку не раньше, чем через год, исчезает целое, постольку это служит указанием, что исчезновение начинается уже с того самого момента, как это целое запечатлелось в памяти. Отсюда часто повторяемое выражение — «tenuite memini» («смутно помню»), — когда мы что-либо повторяем по прошествии известного времени, припоминая, прежде чем целое уже совершенно ускользнет из нашей памяти. Вот почему и тот и другой вид чисел — смертный. Тем не менее созидающие числа по праву ставятся выше создаваемых. У. Согласен и одобряю.

7. Н. Остается теперь рассмотреть прочие три вида чисел и выяснить, какой из них лучший, который нужно предпочесть прочим. У. Нелегко это. Ведь если придерживаться правила, что созидающие числа надлежит поставить перед созидаемыми, я вынужден отдать пальму первенства звучащим числам, ибо мы их ощущаем, слыша, и, ощущая, испытываем их воздействие. Стало быть, они создают те числа, которые находятся в способности слуха, когда мы их слышим, и, в свою очередь, числа, которые мы имеем в ощущении, создают другие, находящиеся в памяти; по сравнению с этими, ими созданными, им правильно отдается предпочтение.

Но здесь, поскольку и ощущение, и память принадлежат душе, меня не смущает то, что одно, находящееся в душе, можно предпочесть другому, находящемуся в душе же. Меня затрудняет другое: каким образом звучащие числа, явно телесные или каким-то образом существующие в теле, должны быть оцениваемы выше, чем те, которые находятся в душе, когда

мы ощущаем. И далее меня затрудняет, почему их не следует оценивать выше, коль скоро они созидают, а те созидаются ими. Н. Удивляйся больше тому, чье тело в состоянии произвести что-то в душе. Быть может, оно и не было бы в состоянии это произвести, если бы под действием первородного греха тело, которое душа без всякого труда и с величайшей легкостью одушевляла и направляла, не изменилось к худшему, подпав тлению и смерти, хотя оно и имеет красоту своего рода и тем самым значительно возвышает достоинство души, где и скорбь, и болезнь заслуживают чести какой-то красоты. Стало быть, не удивительно, если душа, действующая в смертном теле, испытывает воздействия от тел. И не следует думать, что, так как она лучше тела, все, что в ней происходит, лучше, чем то, что происходит в теле. Ведь я думаю, истину, по-твоему, нужно предпочитать лжи? У. Кто в этом сомневается? Н. И неужели нужно предпочитать дерево, видимое во сне? У. Отнюдь нет. Н. А между тем его форма находится в душе, тогда как форма дерева, которое мы здесь видим, возникла в теле. Вот почему, хотя бы истина была лучше, чем ложь, и душа лучше, чем тело, тем не менее истина в теле лучше, чем ложь в душе. Но лучше она, поскольку она есть истина, а не поскольку она находится в теле. Так, быть может, и тело хуже, поскольку оно есть ложь, а не поскольку оно находится в душе. Имеешь ли ты что-нибудь возразить на это? У. Ничего.

Н. Выслушай еще другое, что еще ближе относится к делу. Ты не будешь отрицать, что подобающее лучше, чем неподобающее. У. Я в этом убежден. Н. Но одежда, подобающая женщине, может оказаться неподобающей мужчине. Кто будет колебаться в отношении этого? У. Это тоже очевидно. Н. А что, если эта форма чисел является подобающей в звуках, доходящих до ушей, и является неподобающей в душе, когда она их ощущает и испытывает их воздействие? Не будет ли это весьма удивительным? У. Не думаю. Н. Почему же мы колеблемся предпочесть звучащие и телесные числа тем, которые получаются

от них, хотя они и возникают в душе, которая лучше тела? Ведь мы оказываем предпочтение одним числам перед другими, созидаящим перед созданными, а не телу перед душой. Ведь тела тем лучше, чем больше они пронизаны этими числами. Душа же, будучи лишена тех чисел, которые она получает от тела, становится лучше, так как отвращается от телесных ощущений и преобразуется божественными числами мудрости. Так и в священном писании говорится: «Обратился я сердцем моим к тому, чтобы узнать, исследовать и изыскать мудрость и число» (Екклезиаст, 7, 26). Эти слова отнюдь нельзя относить к тем числам, которыми оглашаются позорища театров; их, как я уверен, нужно относить к тем числам, которые душа получает не от тела, но скорее сама запечатлевает в теле, получив от всевышнего бога.

Глава 6. Порядок видов чисел и их названия.

16. **Н.** Вернись со мною к предмету нашего исследования и ответь мне о трех видах чисел, из коих один находится в памяти, другой — в ощущающем и третий — в звуке. Какой из них, по-твоему, превосходнее? **У.** Звук я ставлю ниже двух других, находящихся и как бы живущих в душе. Но относительно этих двух последних видов, какой из них выше, я не уверен. Разве только признать, что числа, которые заключены в деятельности [души], нужно предпочесть тем, которые, как мы сказали, находятся в памяти, ибо одни — создающие, а другие — создаваемые ими; на том же основании и числа, которые находятся в душе, пока мы слышим звук, нужно поставить выше тех, которые получают от них в памяти, как это мне уже давно казалось. **Н.** Я считаю ответ твой разумным, но, так как была речь о том, что и те числа, которые находятся в ощущающем, суть действия души, я спрошу тебя, каким образом отличаешь ты их от тех чисел, которые мы замечаем в деятельности [души], даже когда в тишине, не отдавая себе отчета о прежнем, душа порождает что-то подобное числам в определенные промежутки времени? Не так ли, что первые суть числа души, движущейся при движении своего тела, а вторые — числа души, дви-

жущейся вопреки страдательным состояниям своего тела? **У.** Я принимаю это различие. **Н.** Как? Ты полагаешь возможным остаться при мнении, что более превосходными считаются те числа, которые связаны с телом, нежели те, которые движутся вопреки страдательным состояниям тела? **У.** Более знатными кажутся мне те, которые существуют в тишине, нежели те, которые возникают не только в связи с телом, но и в связи со страдательными состояниями тела.

Н. Я вижу, что мы различили пять видов чисел и упорядочили их по степеням их достоинства. Теперь, если угодно, дадим каждому подходящие названия, чтобы в дальнейшем нам не пришлось пользоваться количеством слов большим, чем количество вещей. **У.** Давай дадим. **Н.** Пусть первые числа назовутся судящими (judiciales), вторые — движущимися вперед (progressores), третьи — откликающимися (occursores)¹, четвертые — содержимыми в памяти (recordabiles), пятые — звучащими (sonantes).

Глава 7. Судящие числа бессмертны ли? 17. **Н.** Теперь будь внимателен и скажи, какие из этих чисел кажутся тебе бессмертными. Или ты считаешь, что все они в свои сроки пропадают и умирают? **У.** Бессмертными я признаю только судящие; прочие же, как я вижу, либо проходят, поскольку они возникают, либо уничтожаются забвением в памяти. **Н.** Ты уверен в бессмертии первых, как и в бренности прочих? Или, может быть, нам постараться поприлежнее выяснить, действительно ли они бессмертны? **У.** Конечно, надо это выяснить.

Н. Итак, скажи: когда я произношу стих несколько быстрее или протяжнее, соблюдая, однако, закон соответствия между простыми и двойными стопами, не оскорбляю ли я суждение твоего ощущения некой неправильностью? **У.** Вовсе нет. **Н.** Значит ли это, что звук, порождаемый более быстрыми и беглыми слогами, может занимать больше времени, чем он звучит? **У.** Как это возможно! **Н.** Стало быть, если бы

¹ В дальнейшем термин progressores оставляется без перевода, а термин cursores передается как «ощущаемые числа».

эти судящие числа удерживались уздою времени в тех самых пределах, в каких заключались числа звучащие, могли ли бы они притязать на суждение о тех звучащих числах, которые при большей своей продолжительности все-таки основаны на том же самом законе ямба? **У.** Отнюдь нет. **Н.** Следовательно, те числа, которые играют первенствующую роль при суждении, не подчиняются длительности времени? **У.** Вполне ясно, что нет.

18. Н. Ты прав. Но если они не подчиняются, то, сколько бы протяжны ни были звуки ямба с надлежащими интервалами, эти числа все-таки были бы приложимы к ним при суждении о них; между тем, если я произнесу слог, длящийся (не буду брать большую величину!) столько же времени, сколько требуется для совершения трех шагов, а затем другой слог, длящийся вдвое больше, и так далее строил бы я столь же растянутые ямбы, закон простой и двойной стопы соблюдался бы по-прежнему, однако естественное суждение, о котором была речь, мы уже не в состоянии были бы применить при оценке подобных величин. Не так ли? **У.** Не могу отрицать, что так; ведь моя точка зрения ясна. **Н.** Охватываются ли, следовательно, эти судящие числа какими-то временными границами, за которые они выйти не могут, а обо всем, что за эти границы выходит, они судить не способны? А если они охватываются, то, каким образом могут они быть бессмертными, я не вижу. **У.** И я не вижу, что мне ответить. Но хотя я теперь уже не так уверен в их бессмертии, все же я не понимаю, как выводится отсюда их смертность. Ведь может статься, что о любых промежутках времени, о которых они могут судить, они способны всегда судить, поскольку, в отличие от прочих чисел, я не могу сказать, что они изглаживаются забвением, или существуют, пока существует звук, или простираются настолько, насколько простираются те числа, которые называются *ossigores*, или пока действуют, или насколько простираются те числа, которые мы назвали *progressores*; ведь те и другие исчезают вместе со временем своего действия, а эти судящие числа, хотя я не знаю, пре-



Музы.

Рисунок из манускрипта XV века.
Библиотека в Гренобле.



Ангел, играющий на лютне.
Деталь картины «Коронация богородицы»
Джироламо да Удине. Музей в Удине.

бывают ли они в душе, однако, наверное, пребывают в самой природе человека, готовые судить о предлагаемом, пусть даже они и меняются, начиная с определенной краткости до определенной долготы, одобряя сообразное числу и осуждая нестройное.

19. **Н.** Ты, конечно, признаешь, что одни люди быстрее оскорбляются неустойчивыми числами, другие — медленнее, и большинство может судить о дурных только путем сопоставления с совершенными, услышав как согласные, так и несогласные. **У.** Да. **Н.** Откуда же, думаешь ты, берется эта разница, как не от природы или упражнения или от того и другого? **У.** Ты прав. **Н.** Я спрашиваю, стало быть, может ли случиться, что один человек способен судить о больших промежутках времени, одобряя их, а другой нет? **У.** Думаю, что это может случиться. **Н.** Ну, а если тот, кто не способен, станет упражняться и преуспеет, то тогда сумеет ли он? **У.** Сумеет. **Н.** А могут ли такие люди дойти до того, чтобы оценивать еще более продолжительные промежутки времени, часов, дней, или даже месяцев, или годов, относящихся друг к другу как 1:2, если, конечно, им не будет мешать сон, т. е. постигать их указанной судящей способностью и отсчитывать их подобно ямба, отбивая такт? **У.** Нет, не могут. **Н.** Почему же они не могут, как не потому, что каждое одушевленное существо в его собственном роде, в соответствии со всеобщей пропорцией, наделено своим собственным ощущением места и времени, так что если тело его в сравнении со вселенной имеет такую-то величину и составляет такую-то ее часть, то и долговечность его в сравнении с мировым веком такова же и составляет такую же его часть? Аналогичным образом и ощущающая способность соответствует своему действию, и в соответствующей пропорции действует движение вселенной, по отношению к которой эта способность является частью. Так мир, вмещающая все, велик — в божественных писаниях он часто именуется небом и землей; если все его части пропорционально уменьшатся от такой-то величины или если пропорционально увеличатся, — тем не менее он останется такой же величи-

ны, ибо ни один отрезок пространства и времени не велик сам по себе, но велик по сравнению с чем-то меньшим; и, наоборот, ничто не мало само по себе, а по сравнению с чем-то большим. Вот почему, если человеческая природа для действий в плотской жизни одарена такою ощущающей способностью, которая не в состоянии судить о промежутках времени больших, чем то требуется для практической жизни, то, поскольку такая природа человека смертна, я полагаю, что и ощущающая способность смертна. Ведь не напрасно привычка называется как бы второй или искусственно созданной природой. И мы видим при суждении о такого рода вещах словно некие новые ощущающие способности, получившиеся благодаря привычке и пропадающие при появлении другой привычки.

Глава 8. Прочие числа подвергаются исследованию с точки зрения чисел судящих. 20. Но какие бы свойства эти судящие числа ни имели, они, конечно, являются причиной, почему мы сомневаемся или с трудом выясняем, смертны ли они. О прочих четырех видах даже и вопроса нет, что они смертны; даже если судящие числа и не охватывают некоторые числа, выходящие за пределы их юрисдикции, все же сами виды этих чисел подвергаются их исследованию. Ведь и числа, называемые *progressores*, когда стремятся к какому-нибудь численно выразимому действию в теле, модифицируются под скрытым воздействием чисел судящих. В самом деле: то, что нас удерживает при хождении от неравных шагов, или при заколачивании от неравных интервалов между ударами, или при еде и питье от неравномерных движений челюстей, или, наконец, при ваянии от неодинаковых движений ногтей,— чтобы не перечислять многочисленные другие действия,— то, что нас сдерживает, понуждая нас при намерении осуществить что-либо посредством телесных членов избегать неравных движений и молчаливо внушая нам некое равенство,— это есть нечто судящее, внушающее мысль о создателе живого существа, боге, которого подобает считать причиной всяческого соответствия и согласия.

21. А числа, называемые *occursores*, которые, конечно, действуют не сами по себе, но в зависимости от страдательных состояний тела, они предстают на суд судящих чисел и бывают судимы ими в ту меру, в какую память способна сохранять их интервалы. Ведь то число, которое заключено в интервалах времени, никак не может быть судимо нами, если не поможет нам в этом память. В самом деле: в любом коротком слого, поскольку он и начинается и кончается, начало его звучит в одно время, а конец — в другое. Следовательно, и самый слог растягивается на какой-то малый промежуток времени и от начала своего через свою середину направляется к концу. Так разум обнаруживает, что и пространственные, и временные промежутки способны к бесконечному делению, а потому ни в одном слого не слышен конец вместе с его началом. При слышании, стало быть, даже самого краткого слога, если бы не приходила нам на помощь память и если бы в тот момент, когда звучит уже не начало, а конец слога, не оставалось в душе это движение, возникшее, когда звучало самое начало, мы ни о чем не могли бы сказать, что мы его услышали.

Вот почему, когда весьма часто мы заняты другими помышлениями, нам кажется, что мы и не слышали разговаривающих в нашем присутствии, — не потому, чтобы душа не порождала тогда числа, называемые *occursores*, но потому, что вследствие внимания к другому тотчас же угасает импульс движения.

Когда же на протяжении более долгого времени ударяет звук, не подразделяемый никакими членениями, и с ним сочетается другой, вдвое больше или такой же продолжительности, тогда внимание к непрерывно следующему звуку подавляет то движение души, которое получалось от внимания к прошедшему и пропадающему звуку, когда он прекращался, т. е. оно не остается в памяти. Вот почему эти судящие числа (за исключением чисел, называемых *progressores*) не могут судить о числах, заключенных в определенных промежутках времени иначе, как в том случае, если память поднесет их, подобно служанке. Но неужели нужно полагать, что сами судящие числа

простираются на известный промежуток времени? Впрочем, есть разница, в какие промежутки времени мы забываем или держим в памяти то, о чем эти числа судят. Ведь и в самих телесных формах, видимых глазом, мы не можем судить о круглом и четырехугольном, ни о любом другом определенном объеме и вообще не можем ощущать их, не вращая их перед глазами; но если забывается виденное с одной стороны, когда смотрят на другую, то намерение судящего вовсе не достигает цели, ибо и здесь есть некая длительность времени, за изменением которой должна длительно следить память.

22. Что касается чисел, хранимых в памяти, то здесь гораздо очевиднее, что мы судим о них посредством чисел судящих, когда их выносит на суд сама память. Ведь если числа, называемые *occursores*, бывают судимы, когда они предлагаются памятью, тем более оказываются живущими в самой памяти те числа, к которым, как к покоящимся, мы возвращаемся воспоминанием после рассмотрения других предметов. Ведь что иное делаем мы, вспоминая, как не ищем некоторым образом то, что отложили в сторону? По поводу чего-то сходного возвращается в сознание движение души, которое не вполне угасло, и это есть то, что называют припоминанием. Так мы порождаем числа либо в одном лишь помышлении, либо в тех движениях членов, которые мы некогда порождали. И мы знаем, что они не пришли впервые, а вернулись в мысли, потому что, когда их вверяют памяти, они отыскиваются с трудом, и нам нужно некое предуказание, которому можно было бы следовать: когда эта трудность преодолена, числа сами надлежащим образом открываются воле, в соответствии со своими временами и порядком, — и с такою легкостью, что даже тогда, когда мы помышляем о другом, более сильно запечатлевшиеся осуществляются как бы по собственному почину, и мы их не ощущаем как новые.

Есть и нечто другое, почему, думается мне, мы ощущаем, что нынешнее движение души уже когда-то было, т. е. имеет место воспоминание: когда мы вспо-

минаем недавние движения того действия, которое у нас имеется теперь, они, конечно, живее, если сравнивать их с более отдаленными, припоминаемыми во внутреннем свете, и такое признание есть узнавание и припоминание. Следовательно, и об этих числах, хранимых в памяти, судят те же самые судящие числа, но никогда одни, но при участии действующих, или тех, которые называются *occursores*, либо тех и других, выводя их на свет словно из тайников их и вновь вспоминая их, как бы восстанавливая уже разрушенное. Таким образом, если числа, называемые *occursores*, оказываются предметом суждения в ту меру, в какую память приблизила их к числам судящим, то и числа, хранимые в памяти, могут быть предметом суждения посредством чисел, называемых *occursores* и их обнаруживающих, с тою разницей, что для чисел ощущаемых (*occursores*) нужно, чтобы память представляла как бы свежие следы этих ускользающих чисел, а числа, хранимые в памяти, когда мы судим о них, слыша их, восстанавливают как бы в их свежести те же следы при пропадании чисел, называемых *occursores*. К чему далее говорить о звучащих числах, коль скоро о них судят посредством чисел ощущаемых (*occursores*)? Кто их слышит? А если они звучат там, где их не слышат, кто будет сомневаться, что мы о них судить не можем? Разумеется, при содействии той же памяти на основании судящих чисел мы судим и о звуках, достигающих нас при посредстве ушей, и о видимых движениях в плясках.

Перевод и вступительная статья В. П. Зубова **

ВИЗАНТИЯ ЖИТИЕ ПАМВЫ

IV век

Египетский монах, относится к наиболее крайнему крылу христианства, наступавшему на языческую культуру. В отличие

** Здесь и далее двумя звездочками будут обозначаться тексты, впервые переведенные на русский язык.

от ведущих фигур пагристики, которые, борясь с языческими культурными традициями во имя христианской идеологии, сами были до мозга костей пропитаны этими традициями, вожди и чиновники восточного монашества выступали носителями не только чисто религиозного, но и национального протеста против всего, что отдавало «эллинством».

Публикуемый ниже отрывок из беседы Памвы содержит аскетическую критику музыки как явления языческой культуры.

Беседа старца Памвы со своим учеником

Настоятель Памва послал своего ученика в Александрию продать изделия своего ремесла. Тот провёл в городе шестнадцать дней... а по ночам спал на паперти церкви св. Марка. Перед тем как вернуться к своему старцу, он посмотрел чин богослужения в святой церкви; при этом он заучил тропари. И вот по возвращении старец говорит ему: «Я вижу, чадо, на душе у тебя беспокойно. Не приключилось ли тебе в городе какого искушения?» А брат говорит старцу: «Поистине, авва [отче], уныло и праздно проводим мы дни свои в этой пустыне; ведь мы ни канонов не поём, ни тропарей, а вот когда я отлучился в Александрию, я видел порядок песнопений в тамошней церкви, и великая скорбь напала на меня: почему это и мы не воспеваем каноны и тропари?» И вот старец говорит ему: «Увы нам, чадо! Ибо близятся уже дни, когда монахи позабудут о строгой пище речений духа святого и будут прилежать к напевам и возгласам! Какое душевное сокрушение, какие слезы могут родиться от этих тропарей? Какое уж сокрушение монаху, когда он стоит в келье или в церкви и возвышает голос свой, как бык? Ведь если мы стоим перед лицом бога, в великом сокрушении должны мы стоять, а не в праздном увеселении... Говорю тебе, чадо, настанут дни, когда христиане осквернят книги святых евангелий и святых апостолов и пророков, сочиняя тропари и эллинские [т. е. языческие] словеса».

Приводится по изданию: M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica*, t. 1, 1784, p. 2—4.

Перевод и вступительная статья С. Аверинцева **

АРЕФА КЕСАРИЙСКИЙ

Публикуемый ниже памфлет Арефы против Льва Хирсофакта, жившего в X веке, был вызван к жизни чисто придворной распрей. Поскольку, однако, и Арефа, и его противник были крупными учеными и представителями соперничающих тенденций в изучении классической культуры, то в их споре затрагивается вопрос о подходе к античному наследию. Арефа, обвиняющий Льва Хирсофакта в измене вере ради «эллинства», сам серьезно занимался древней литературой и комментировал Платона и Лукиана; однако для его подхода к античности было характерно предпочтение прозаиков, отпрепарированных для византийского восприятия веками риторического анализа — под таким углом зрения даже безбожный Лукиан был малоопасен. Напротив, неоплатоники, выдвинувшие в свое время таких деятелей, как Юлиан Отступник, и пробудившие в самом христианстве опасные для правоверия течения в духе античной диалектики; неразрывно связанная с этой диалектикой, с одной стороны, и с языческим культом, с другой, музыкальная культура с ее теоретиками типа Аристоксена; наконец, неотделимая от музыки и полная «греховной» патетики лирическая и драматическая поэзия — все это было в глазах людей типа Арефы неблагонадежным. Между тем как раз эти стороны античного культурного наследия входили в круг ученых интересов Льва Хирсофакта.

Из памфлета против Льва Хирсофакта

...И хватило же дерзости заняться богословием у такого человека, который отучился от родной ему веры и переучился в эллинство, его сделав предметом своего восхищения!

Пожалуй, твои приверженцы, одного с тобой поля ягоды, составят с тобой и музыкальный хор! Это с тобой-то, с человеком, не смыслящим ни в правилах гармонии, ни в ее порядке, основанном на числовых расчетах!

Природная рассудительность и сметливость охватывает все многосложное учение о звуках, об амплитудах, о ладах, о созвучиях, о регистрах и о переходах и извлекает из него отличную мелодию лучше, чем если бы она слушалась некоего свиноподобного толстяка. Полагаю, что ему кажется очень разумным, если он даже кое-что исправил в сочинениях Аристоксена и состязался с Тимофеем.

Что ж, никто тебе не мешает это делать. Дуй, пожалуйста, во флейту, если тебе позволит милейшая

Афина. Затем, отложив флейту, возмись за кифару, о величайший из воров после Гермеса¹; настрой струны, натяни колки. После этого прибегни к театрам, к мимам, к лицедеям и ко всяческой подобной мерзости, и с ее помощью превращая мудрость в зрелище, если уж тебе угодно ликовать с Дионисом и бесами! О боже, они осквернили твой святой храм, они превратили его в театр!

Приводится по изданию: «Византийский сборник». М.—Л., 1945, стр. 236—241.

Перевод и вступительная статья С. Аверинцева**.

¹ Упоминание Афины и Гермеса служит тому, чтобы выставить Льва Хирсофакта язычником, и в то же время связано с известными «музыкальными» мифами. Афина изобрела флейту, но, заметив, что игра на флейте искажает лицо, прокляла этот инструмент; Гермес, вороватый бог, еще новорожденным младенцем укравший коров у Аполлона, считался изобретателем кифары.



§ 2

ТЕОРЕТИКИ МУЗЫКИ

БОЭЦИИ

480—525 годы

Философские и эстетические сочинения римского философа-неоплатоника Аниция Манлия Северина Боэция были одним из важнейших источников, ознакомивших западное средневековье с наследием античности, особенно в первые столетия феодальной эпохи. Для эстетики большое значение имели его «Наставления к музыке» в пяти томах, написанные в период 500—510 годов. Это сочинение, основанное на традициях Никомаха, Евклида, Птолемея, было широко популярно в средние века. Как непрекаемый авторитет по теории музыки, Боэций постоянно цитировался теоретиками музыки и философами на протяжении всего средневековья.

Из «Наставления к музыке» мы помещаем лишь отрывки, имеющие более общее, принципиальное значение и характеризующие роль и задачу теории музыки (или, шире, искусства вообще). В этом отношении представляет интерес и поздняя легенда о Пифагоре и кузнецах (одним из основных источников ее для нас является именно Боэций). Как бы ни относиться к ее исторической достоверности, она является едва ли не самым ранним высказыванием о задачах «экспериментальной эстетики». Повторяя суждения античных философов о «нравственном» значении музыки, Боэций характеризует различные типы музыкальной экспрессии («этоса»). Отражение этих идей можно также найти в поздних средневековых трактатах. Выдвинутое Боэцием деление музыки на мировую (*mundana*), человеческую (*humana*) и инструментальную (*instrumentalis*) становится традиционным для всей средневековой музыкальной литературы.

Наряду с отрывками из «Наставлений к музыке» в издании приводится отрывок из «Наставления к арифметике» (основанный преимущественно на сочинении Никомаха). Он содержит определение гармонии, пользовавшееся широким распространением в средние века.

Музыкальная теория Боэция была очень популярна в музыкальной эстетике средневековья, его сочинения канонизировались, а отдельные суждения приобретали характер незыблемого авторитета. Между тем Боэций не был оригинальным мыслителем. Его историческое значение заключается в том, что он изложил и определенным образом систематизировал музыкальную теорию поздней античности.

Наставление к музыке, I, 1—2

Всякое восприятие чувств настолько непосредственно и естественно присуще некоторым живым существам, что без него нельзя и понять, что такое животное. Однако не столь же просто получается познание и надежное понятие об ощущениях чувств в результате исследования их духом. Ведь нам привычно применять чувства к восприятию ощущаемых предметов, но какова природа самих чувств, на основании которых мы действуем, каково свойство ощущаемых вещей, известно не всякому и не может быть объяснено всякому, если не будет руководить им надлежащее исследование истины путем умозрения. Ибо у всех смертных есть зрение, между тем для ученых остается под сомнением, осуществляется ли оно посредством образов, достигающих глаза, или посредством испускаемых глазом лучей, а у простого народа даже такого сомнения не возникает.

Далее: когда кто-нибудь смотрит на треугольник или квадрат, то легко распознает видимое глазом, однако по необходимости должен он спрашивать у математика, в чем же заключается природа квадрата или треугольника.

То же самое важно сказать и о прочих предметах ощущения, в особенности о тех, которые доступны ушам, ощущающая способность которых улавливает звуки так, что не только судит о них и распознает их различия, но и нередко наслаждается ими, если они приятны и слаженны, испытывая, наоборот, неудо-

вольствие, если они поражают чувства разрозненно и бессвязно. Вот почему из четырех отраслей математики все прочие, кроме музыки, трудятся над исследованием истины, тогда как музыка связана не только с умозрением, но и с нравственным строем души.

Ведь ничто не свойственно так человечности, как расслабляться от сладких ладов и укрепляться от противоположных им; и это не только в отношении отдельных лиц, профессий или возрастов, но распространяется на все профессии или возрасты; и юноши, как и старцы, столь же естественно подчиняются музыкальным ладам под действием некоего произвольного аффекта, и потому нет вообще возраста, который был бы чужд приятному наслаждению кантиленой. Отсюда понятно, почему не напрасно было сказано Платоном, что душа мира была слажена музыкальным согласием. Ведь если из того, что в нас соединено и подобающим образом слажено, выделить то, что и в стариках соединено подходящим и надлежащим образом и чем мы наслаждаемся, можно будет убедиться, что и мы сами сложены на основании того же самого подобия. Ибо подобие дружественно, а отсутствие подобия ненавистно и разделено на противоположности. Оттого-то и получают великие различия в нравах. Распутный дух либо наслаждается распутными ладами, либо при частом слышании их расслабляется и побеждается.

Наоборот, ум суровый либо радуется более энергичным ладам, либо закаляется ими. Оттого-то музыкальные лады и были названы по именам племен, например лидийский лад и фригийский, ибо в зависимости от того, какой лад веселит то или иное племя, получил название и сам лад. Веселит же каждое племя лад, находящийся в соответствии с его нравом, и не может случиться, чтобы мягкое сочеталось с жестким, жесткое — с мягким или радовалось этому, но, как сказано, любовь и наслаждение примиряются подобием. Вот почему Платон полагает, что всего более следует опасаться какой-либо перемены в музыке. Он утверждает, что в государстве нет худшего разрушения нравов, чем постепенный отход от музыки

стыдливой и скромной. И непосредственно вслед за тем он говорит опять то же самое: души слушающих испытывают аффект, постепенно отходят от такой совершенной музыки и не сохраняют даже следа честного и правдивого, если в мысли проникает что-либо постыдное через распущенные лады или что-либо свирепое и чудовищное через лады слишком суровые. Ведь ясно, что нет более доходчивого пути к душе для наук, чем через уши. Поскольку, стало быть, через них достигают глубин души ритмы и лады, нет сомнения, что они-то и воздействуют на мысль, делая ее сообразной им самим. Это можно понять и на примере отдельных народов, ибо народы более суровые находят наслаждение в более жестких ладах гетов, а люди более мягкие — в ладах средних.

Впрочем, в наше время эта разница почти стерлась, ибо род человеческий развратился и стал изнеженным, находится целиком во власти сценических и театральных ладов. А между тем музыка была более стыдлива и скромна, пока пользовалась более простыми инструментами. Как только ее стали делать разнообразной и сложной, она потеряла меру строгости и добродетели и, едва ли не целиком погрязнув в пороке, сохраняет лишь следы бывшего величия. Потому-то Платон и предписывает вовсе не обучать юношей всем ладам, отдавая предпочтение действительно ценным и простым. И в особенности нужно помнить, что если производят какие-либо мельчайшие изменения, то сначала это вовсе не ощущается, но впоследствии производит значительную разницу и через уши доходит до души. А потому Платон полагал, что лучшая охрана государства — музыка, наиболее степенная и пристойно слаженная, скромная и простая, мужественная, а не женственная, дикая или разнообразная.

Это с великим старанием соблюдали лакедемоняне, когда у них Фалес Критский, приглашенный из Гортинии, за большую плату стал обучать юношей музыкальному искусству. Таков был обычай у древних, и сохранялся он долго. Когда же Тимофей Милетский, сверх того, что было раньше, добавил новую

струну и сделал музыку более разнообразной, потребовалось решение лаконян... В этом решении спартапцы гневались на Тимофея Милетского за то, что, сделав музыку разнообразной, он повредил душу мальчикам, которых взял в обучение, и отвратил их от скромности добродетели, и за то, что гармонию, которую он получил скромной, преобразовал в хроматический строй, более изнеженный. Так велика, следовательно, была забота о музыке у них, полагавших, что она способна владеть самими душами. И, конечно, общеизвестно, как часто кантилена подавляла гнев, как много удивительного производила она в телесных и душевных состояниях. Кому не известно, что Пифагор усмирил и привел в чувство пьяного тавроменского юношу звуками гипофригийского лада, сменявшими друг друга в ритме спондея! Ибо, когда возлюбленная этого юноши оказалась запертой в доме соперника и он в ярости хотел спалить дом, тогда Пифагор, наблюдавший, по обыкновению своему, за ночным движением светил, только понял, что юноша, возбужденный звуками фригийского лада, не внемлет настойчивым увещаниям друзей и рвется совершить преступление, приказал переменить лад и так привел дух неистового юноши в состояние полного душевного спокойствия.

Ограничусь немногими другими сходными примерами. Терпандр и Арион из Метимны посредством пения избавили жителей Лесбоса и ионян от тяжелых болезней. А Исмений Фиванский, как говорят, избавил от страданий многих беотийцев, которых мучили сильные подагрические боли. Да и Эмпедокл, когда некто в бешенстве напал на его гостя с мечом за то, что тот осудил его отца, изменил, как говорят, лад песни и этим усмирил гнев юноши. И настолько важное значение придавалось силе музыки при изучении философии в древности, что пифагорейцы, отрешаясь во сне от дневных забот, пользовались определенными кантиленами, погружавшими их в мирную и безмятежную дремоту.

Наоборот, пробуждаемые другими ладами, они стряхивали с себя оцепенение и смутное состояние

сна, так как знали, конечно, что все строение нашей души и тела держится музыкальным согласием. Ведь какова аффекция тела, таков и пульс, вызываемый движениями сердца; об этом, как передают, Демокрит говорил медику Гипократу, когда тот ради лечения посетил его, взятого под наблюдение в качестве безумного, по решению всех его сограждан.

Но зачем продолжать? Нет сомнения, что состояние нашей души и тела, по-видимому, подчиняется в известном смысле тем же самым пропорциям, которые (как это будет видно из дальнейшего изложения) объединяют и сочетают друг с другом гармонические модуляции. Потому даже и детей сладкая кантилена не радует, а что-нибудь резкое, жесткое испытывает наслаждение их слуха. Нет сомнения, это испытывает всякий возраст и всякий пол: у каждого свои дела и тем не менее всех объединяет наслаждение музыкой. Ведь от чего же другого, как не от этого, люди, находящиеся в горести, когда плачут, модулируют свои рыдания? В особенности свойственно это женщинам, когда пением смягчается причина их плача. И у древних было в обычае, чтобы пение флейты звучало перед плакальщицами. Свидетель Папиний Стаций сообщает об этом в следующих стихах:

..подобна ревушему рогу
Флейта, манящая эфирные души усопших.

А тот, кто не умеет петь приятно, все-таки что-то напевает про себя, не потому, чтобы ему доставляло какое-то удовольствие то, что он напевает, но потому, что всякому доставляет наслаждение извлекать из души некую заключенную в ней сладость, каким бы путем это ни происходило. И разве не очевидно также, что в боях пение трубы разжигает души сражающихся? И если правдоподобно, что от спокойного состояния духа можно дойти до любой степени ярости и гнева, то нет сомнения, что гнев смятенного ума или чрезмерную страсть может обуздать более сдержанный музыкальный лад.

Что же все это значит? Не то ли, что когда кто-нибудь охотно приемлет в свои уши и в свой дух кан-

тилену, то происходит это даже не по его доброй воле и не без того, чтобы некое движение, подобное слышимой кантилене, не происходило одновременно в теле? И что вообще всякую слышимую мелодию сознающий себя дух запечатлевает в себе? Из всего этого с полной очевидностью и вне всяких сомнений явствует: музыка связана с нами настолько естественно, что, даже если бы мы захотели, мы не могли бы лишиться ее. Вот почему следует напрячь силу мысли, дабы тем, что дано нам природой, могла бы овладеть также и наука. Ведь так же как в случае зрения недостаточно ученым видеть цвета и формы, а требуется исследование, каково их свойство, так и здесь недостаточно наслаждаться музыкальными кантиленами, а требуется также узнать, какие пропорции звуков связывают их друг с другом.

[О трех видах музыки]

1. 2. Сначала, следовательно, рассуждающему о музыке нужно, очевидно, сказать, сколько видов музыки насчитывают изучающие ее. Таких видов три. Первый — это музыка мировая (mundana), второй — человеческая (humana), третий — основанная на тех или иных инструментах (instrumentalis), как-то: кифаре, флейтах и т. п., подражающих кантилене. И прежде всего первая, мировая, должна быть в особенности усматриваема в том, что мы видим в самом небе, или в сочетании элементов, или в разнообразии времен года. Ведь возможно ли, чтобы столь быстрая махина неба двигалась в бесшумном и беззвучном беге? Даже если по многим причинам этот звук и не достигает наших ушей, столь быстрое движение столь великих тел не может не производить звуков, в особенности потому, что движения светил так приноровлены друг к другу, и нельзя и помыслить ничего иного, что было бы столь же слаженно, столь же приноровлено друг к другу. Ведь одни движутся на большей, другие — на меньшей высоте, и все вращаются столь ровно, что сохраняется должный порядок в неодинаковом их различии. Вот почему в этом не-

бесном кружении не может отсутствовать должный порядок модуляции. И различие и противоположные силы четырех элементов разве могут образовать единое тело и единую махину, если бы не соединяла их какая-то гармония. А это все различие порождает различие времен года и плодов так, что вместе с тем получается и единое целое года. И, таким образом, если ты в душе мысленно что-либо удалишь из того, что создает такое великое разнообразие в вещах, все погибнет и не сохранится, если можно так выразиться, ничего созвучного. И, подобно тому как в низких струнах есть такая мера, которая не позволяет понижению дойти до полного безмолвия, а в струнах высоких соблюдается такая мера высоты, которая не позволяет слишком натянутой струне лопнуть от тонкости звука, целое всегда сообразно и согласно само с собой,— так и в музыке мира, как видно, не может быть ничего настолько чрезмерного, чтобы оно своей чрезмерностью разрушило другое; наоборот, все, что бы то ни было, либо приносит свои плоды, либо помогает другому приносить плоды. Ибо зима скрепляет, весна распускает, лето сушит, осень делает зрелым, и времена года поочередно либо сами приносят свои плоды, либо способствуют тому, чтобы другие приносили плоды. Об этом позднее надо будет сказать подробнее.

А что такое человеческая музыка, понимает всякий, кто углубляется в самого себя. Ведь что сочетает бестелесную живость разума с телом, как не согласие и не температура, подобная той, которая создает единое созвучие из низких и высоких голосов? Что иное связывает друг с другом части души, состоящей, по мнению Аристотеля, из части рациональной и иррациональной? Что смешивает друг с другом элементы тела или держит друг с другом части в должном согласии? Впрочем, об этом я скажу потом.

Третья музыка та, которая называется инструментальной. Она получается либо путем натягивания жил, например, либо путем выдыхания, как в флейтах, либо посредством инструментов, приводимых в движение водой или каким-либо ударом, например по

вогнутым медным инструментам, отчего получают различные звуки.

[О консонансе]

1. 28. Консонанс состоит в том, что два звука, один более низкий, другой более высокий, будучи взяты одновременно, соединяются в приятное совместное звучание; это основывается на восприятии лежащих в основе звуков числовых отношений. Понимание музыки в познании ее основ настолько выше, чем простая выучка, насколько познающий ум выше механически действующего тела. Работа рук ничего не стоит, если ею не руководит разум. Простых исполнителей музыки называют по их инструментам: кифаред — по кифаре, флейтист — по флейте. Но только тот музыкант, кто постигает сущность музыки не через упражнение рук, но разумом.

[Роль ощущения и разума в теории искусства]

1. 9. Не все суждения мы должны предоставлять ощущениям, хотя из слуховых ощущений и почерпается любое начало музыкального искусства. Ведь если бы слуха не было, не существовало бы вообще спора о звуках. Слух играет роль в некотором роде начала и как бы указания, последующее же совершенство и способность распознавания заключены в разуме, который, держась определенных правил, никогда не впадает в ошибку. Ибо зачем распространяться дальше о заблуждении чувств, коль скоро не у всех одна и та же способность ощущения, и даже у одного и того же человека она не всегда одинаковая? Напрасно доверяться переменчивому суждению, если хотя бы доподлинно исследовать что-либо. Вот почему пифагорейцы идут по некоему среднему пути: они не предоставляют все суждение ушам и тем не менее изучают некоторые вещи только посредством ушей. Сами созвучия они определяют посредством слуха, но решать вопрос, какими расстояниями различаются эти созвучия, они предоставляют уже не ушам, суждения которых тупы, а правилам и разуму,

так, чтобы ощущение было своего рода послушным слугой, а судьей и повелителем был разум. Ведь хотя поводом к переменам почти всех искусств и самой жизни являются ощущения, тем не менее в них нет никакого твердого суждения, никакого постижения истины, если отступит от них решение разума. Ведь ощущение это одинаково разрушается чрезмерно большим и чрезмерно малым: слишком мелкое не может быть ощущаемо из-за малости предмета ощущения, а слишком крупное нередко становится смутным, как это бывает со звуками, которые, когда они слишком малы, с трудом улавливаются слухом, а, когда они слишком велики, само звучание оглушает своей интенсивностью.

10. Это было главной причиной, почему Пифагор, отбросив суждение ушей, обратился к указаниям правил. Не веря никаким человеческим ушам, которые меняются частью от природы, частью от внешних обстоятельств, приходящих извне, частью от возраста, не обращая также ни к каким инструментам, в которых зачастую получается большое разнообразие и непостоянство вследствие того, что при пользовании жилами более влажный воздух притупляет удар, а более сухой усиливает его, величина струны делает звук более низким или высоту звука более тонкой или еще как-нибудь меняет характер первоначального созвучия, и вследствие того, что так же обстоит и с прочими инструментами, Пифагор признал все это неосновательным и не заслуживающим доверия и долго трудился над отысканием ответа на вопрос, каким образом достоверно и надежно можно измерить особенности созвучий. И вот однажды, под влиянием какого-то божественного наития, проходя мимо кузниц, он слышит, что удары молотков из различных звуков образуют некое единое созвучие. Тогда, пораженный, он подошел вплотную к тому, что долгое время искал, и после долгого размышления решил, что различие звуков обусловлено силами ударяющих, а для того чтобы уяснить это лучше, велел кузнецам поменяться молотками. Однако выяснилось, что свойство звуков не заключено в мышцах людей и продол-

жает сопровождать молотки, поменявшиеся местами. Когда, следовательно, Пифагор это заметил, то исследовал вес молотков. Этим молотков было пять, причем обнаружилось, что один из них был вдвое больше другого и эти два отвечали друг другу соответственно созвучию октавы. Вес вдвое большего был на $\frac{4}{3}$ больше веса третьего, а именно того, с которым он звучал в кварту. Относительно же четвертого, с которым этот же молоток связывало созвучие квинты, Пифагор обнаружил, что первый молоток тяжелее его в полтора раза. Оба эти молотка, звучавшие в кварту и в квинту с первым, как выяснилось, друг в отношении друга соблюдали отношение 9:8. Пятый же молоток был отброшен, как несозвучный им.

11. Вернувшись домой, Пифагор путем различного исследования стал выяснять, заключается ли в этих пропорциях вся причина созвучия. Он то подвешивал одинаковые грузы к жилам, оценивая созвучия слухом, то, беря удвоенную или половинную длину тростинки и пробуя другие соотношения, добивался полной достоверности путем различных опытов. Часто также он отмеривал определенные количества жидкости, наполняя ими сосуды одинакового веса; часто он по таким же сосудам, но разного веса ударял медным или железным прутком и радовался, не обнаружив ничего нового. Затем он решил приступить к исследованию длины и толщины струн. И главным образом он изобрел линейку, о которой мы скажем потом; она правильно получила и название «линейка», не потому, что была той деревянной линейкой (regula), при помощи которой мы соразмеряем величину струн и звук, а потому, что такого рода точное надежное наблюдение есть некое верное правило (regula), не обманывающее никаким сомнительным суждением ни одного исследователя.

[О способности улавливать гармонию]

V. 2. Способность улавливать гармонию есть способность оценивать различия высоких и низких звуков посредством ощущения и разума. Ведь ощущение

и разум суть как бы орудия гармонической способности: ощущение подмечает смутно и приблизительно в предмете то, чем является этот ощущаемый предмет, тогда как разум судит о целом и проникает до глубоких различий. Итак, ощущение обнаруживает нечто смутное и близкое к истине, но целостность оно получает от разума. Разум же, наоборот, обнаруживает целостность сам, а получает от ощущения смутное и близкое к истине подобие. В самом деле: ощущение ничего не постигает в его целостности, доходя лишь до ближайшего, тогда как разум выносит суждение.

Так, например, если кто-нибудь чертит круг от руки, то глаз, быть может, и признаёт это за подлинный круг, однако разум понимает, что это отнюдь не то, чему начерченное подражает. Происходит же это оттого, что ощущение имеет дело с материей и в ней постигает образы, которые столь же текучи, несовершенны, неопределенны и неотделанны, как и сама эта материя. Вот почему за ощущением следует смутность, тогда как в мысли и разуме, не обремененных материей, образ, усматриваемый ими, созерцается без связи с носителем его, а потому ему сопутствуют цельность и истина; более того, все ошибочное и недостаточное в ощущении разум либо исправляет, либо дополняет. Может быть, то, что ощущение постигает неполно, смутно и недостоверно в качестве неопытного наблюдателя, в каждом отдельном случае и составляет незначительную погрешность, однако, накапливаясь, эти погрешности умножаются и возрастают, давая в итоге величайшую разницу. В самом деле, если два незначительных звука ощущение полагает отстоящими друг от друга на тон, а на самом деле они не отстоят так друг от друга; далее, если оно полагает, что третий звук отстоит от одного из первых двух на тон и в том случае расстояние не составляет полного и настоящего тона; если оно, далее, считает, что и разница третьего и четвертого звука составляет тон, заблуждаясь и в этом случае, поскольку разницы в тон нет; и, наконец, если четвертый звук оно считает отстоящим от пятого на

полутон, судя и здесь неправильно и неточно, то в каждом отдельном случае погрешность невелика; однако то, что ощущение не улавливает в первом тоне, вместе с погрешностью во втором, третьем тоне и в четвертом полутоне, соединенное и сложенное вместе, в результате приводят к тому, что первый звук с пятым звуком не дают созвучия квинты, как должно было бы быть, если бы ощущение правильно оценило три тона и полутон. Следовательно, то, что не было заметно в отдельных тонах, то в итоге с очевидностью стало явным в созвучии.

И дабы окончательно убедиться, что ощущение объединяет смутно и отнюдь не способно возвыситься до цельности разума, рассмотрим следующий пример. Найти большую или меньшую линию, чем данная, не представляет для ощущения никакого труда. Но когда указана определенная мера — найти на столько-то большую или на столько-то меньшую, — это уже не дело первичного акта ощущения, но искусное решение разума. Даже если требуется данную линию удвоить или разделить пополам, ощущение и сумеет, пожалуй, это сделать, хотя и с большим трудом, чем просто найти неопределенно большую или меньшую линию.

Однако, если потребуется найти втрое большую линию, чем данная, или же одну треть ее, вычертить вчетверо большую, или же отсечь четвертую ее часть, разве возможно это будет для ощущения, без участия цельности разума? Так, чем дальше идти, тем более значительное место будет принадлежать разуму и тем меньшее — ощущению. Ведь если кому-нибудь велят отнять восьмую часть от данной линии или заставить вычертить в восемь раз большую линию, он будет вынужден взять сначала половину, потом половину этой половины, чтобы получить четвертую, потом половину четверти, чтобы получилась одна восьмая. Наоборот, придется брать вдвое большую линию, чем данная, вдвое большую, чем эта, чтобы получилась вчетверо большая, и вдвое большую, чем она, чтобы получилась в восемь раз большая. Итак, при такой многочисленности вещей уже ничего не значит ощу-

шение, суждение которого, мгновенное и поверхностное, ничего не объясняет в цельности и совершенстве. Вот почему не следует все суждение предоставлять ощущению, а надлежит применять и разум, который управляет заблуждающимся ощущением и соразмеряет его; на него шаткое и слабое ощущение опирается как на палку. Ведь подобно тому как в каждом искусстве имеются инструменты, посредством которых что-либо обрабатывается приблизительно (например, топор) или, наоборот, схватывается целое (например, циркуль), так и способность улавливать гармонию имеет двоякого рода суждение: одно, посредством которого при помощи ощущения она схватывает различия сложных звуков, другое, посредством которого она на основе этих различий рассматривает общий строй и меру.

Institutiones musicae. Ed. G. Friedlein. Lipsiae. 1867.

Наставление к арифметике [О природе гармонии].

II. 82. Всякое число, следовательно, состоит из того, что совершенно разъединено и противоположно, а именно — из чета и нечета. Ведь здесь — устойчивость, там — неустойчивая вариация; здесь — мощь неподвижной субстанции, там — подвижная переменчивость; здесь — определенная прочность, там — неопределенное скопление множества. И эти противоположности тем не менее смешиваются в некоей дружбе и родственности и благодаря форме и власти этого единства образуют единое тело числа. Небесполезно, стало быть, и не без основания те, кто рассуждал о нашем мире и общей природе вещей, исходили именно из этого деления субстанции всего мира. Так, Платон в «Тимее» говорит о всем существующем в мире как имеющем ту же самую и иную природу и одно полагает пребывающим в своей природе неделимым, несметным и первоначальным, иное же — делимым и никогда не пребывающим в состоянии своего же собственного порядка. А Филолай утверждает: необходимо, чтобы все существующие вещи были или бесконечны, или конечны, т. е. он хочет доказать, что все

сущее состоит из этих двух — из конечной природы и бесконечной, — без сомнения, наподобие числа, которое слагается из единицы и двойки, из нечетного и четного, каковые, очевидно, суть определенные и неопределенные субстанции равенства и неравенства, того же самого и иного. И потому сказано не без причины, — все, слагающееся из противоположностей, объединяется и сочетается некоей гармонией. Ибо гармония есть единение многого и согласие разногласного.

Boetius, Institutiones arithmeticae, II. 32. Ed. G. Friedlein, Lipsiae, 1867.

Перевод и вступительная статья В. Зубова

КАССИОДОР

ок. 490—593 годы

Известный римский философ и ученый-энциклопедист Флавий Магнус Аврелий Кассиодор, так же как и Боэций, был связующим звеном между античной и средневековой культурами. Происходил из богатой сирийской семьи, занимал крупный пост при дворе Теодориха. Занимаясь в первую половину жизни государственной и политической деятельностью, вторую половину жизни провел в основанном им самим христианском монастыре Вивариуме. В монастыре под его руководством было переписано большое число памятников античной литературы. К этому периоду его жизни относится фундаментальное, энциклопедическое по характеру сочинение «О науках и искусствах» («*De artibus libris ac disciplinis liberalium litterarum*»). На основе античной традиции Кассиодор излагает здесь обширные сведения по риторике, геометрии, арифметике, музыке.

Высказывания Кассиодора о музыке в большей степени, чем сочинения Боэция, отличаются специфически христианской окраской. Излагая традиционные античные представления об этическом воздействии музыки, он подтверждает их библейскими легендами и ссылками на творца. Кассиодор интересуется также и современной ему литургической музыкальной практикой, в его сочинениях мы встречаем характеристику таких форм музыкального исполнения, как псалм и песня. В воззрениях Кассиодора на музыку явственно ощутимо неопифагорейское влияние. Отсюда у него склонность к мистике чисел, к числовому определению гармонии. Деление музыки Кассиодором на гармонику, ритмику и метрику использовал позднее Исидор Севильский. В дальнейшем Кассиодор оказал влияние на Рабана Мавра, Аврелиана из Реоме и др.

О науках и искусствах. Глава 5. О музыке.
1. *Кто является изобретателем музыки.* Некий Гауденций в сочинении о музыке говорит, что ее изобрел впервые Пифагор из звука молотков и ударов по натянутым струнам. Это сочинение наш друг Муциан, известный своим красноречием, перевел на латинский язык и качеством этого труда доказал свой талант. Пресвитер Климент Александрийский в книге против неверных говорит, что музыка берет свое начало от муз, и подробно рассказывает, каким образом были вымышлены сами музы. Музы были названы от «*аро тоу мантенеин*», т. е. от «испрашивания», так как древние хотели с их помощью просить о ниспослании [дара] песен и [искусства] модуляции голоса. Также у Цензорина в его книге «О дне рождения», написанной для Гая Церелмина, приводится подробное рассуждение о дисциплине музыки как о второй части «Астрологии». Поэтому бесполезно прочитать о том, что с большой проникаемостью создано постоянным умственным размышлением.

2. *Каким образом музыка распространяется на все случаи нашей жизни.* Итак, музыка распространяется на все случаи нашей жизни следующим образом: во-первых, если мы поручаем себя создателю или чистыми помыслами служим заветам, предпосланным им. Далее. Когда мы говорим и внутри нас в жилах пульсирует кровь, считается, что эти качества связаны с гармоническими музыкальными ритмами. Конечно, музыка — это наука о правильной модуляции. И если мы говорим о ней в доброй беседе, считается, что это имеет отношение к этой дисциплине, если же мы ведем неприятные разговоры, то [в этом] нет музыки. Также небо, и земля, и все, что движется в небесной выси, не обходятся без музыки, по свидетельству Пифагора, который говорит, что мир создан с помощью музыки и ею может управляться.

3. *О связи музыки с религией.* Также связана она и с религией. Это — десять заповедей на декахорде, звук кифары, тимпаны, мелодии органа, звук кимвал. Нет сомнения, что сам псалтырь получил название от

внешнего вида музыкального инструмента, потому что в нем содержится сладостная и приятная мелодия небесной музыки.

4. *Что такое музыка.* Сейчас мы скажем о частях музыки так, как это завещано нам предками. Музыка — это дисциплина или наука, которая выражается в числах, которые каким-то образом содержатся в звуках: двойном, тройном, состоящем из четырех частей и прочих, выражающихся каким-нибудь образом.

5. *Части музыки.* Музыка делится на три части: гармонику, ритмику и метрику. Гармоника — это музыкальная наука, которая в звуках различает высокий и низкий. Ритмика — это то, что изыскивает в соединении слов хорошие и плохие созвучия. Метрика изучает меры различных метров самым вероятным образом: например, [метр] героический, ямбический, элегический и прочие.

6. *Музыкальные инструменты.* Есть три рода музыкальных инструментов: ударные, струнные и духовые.

Ударные — это медные, серебряные или иные диски, которые от удара по твердому металлу издают приятный звон. Струнные — это нити струн, натянутые по правилам искусства, которые от малейшего прикосновения плектра издают чрезвычайно приятные звуки, ласкающие слух. Сюда относятся разные виды кифар. Духовые — это те, которые, будучи наполнены струей воздуха, обращают ее в звук голоса. Это тибии, каламы [*calami* — дудки], органы, пандуры и прочие [инструменты] подобного же рода.

Cassiodor, De artibus ac disciplinis liberatum. — Gerbert, I, 15—16.

Перевод Л. Годовиковой**.

Введение к псалмам

Глава 4. Псалм, как мы говорили, является музыкальным инструментом, сущность которого составляют звуки; на нем исполнялись божественные похвалы; песня же оглашала небесную славу человеческими голосами. Но ясно, что [и псалм, и песня] соединены [друг с другом], так как при божественных жертвоприношениях они исполнялись созвучным воз-

гласом, и музыкальными инструментами, и хорами псалмодействующих.

Псалтерий, как говорит Иероним,— это звучная деревянная впадина в форме буквы дельты, имеющая толстую выпуклую часть, где прикрепленные в строгом порядке нити струн при ударе по ним плектром производят, как говорится, сладчайшую мелодию. Ему противоположно устройство кифары, так как то, что у кифары находится внизу, у псалтериума, наоборот, в верхней части. Этот звучный и единственный в своем роде инструмент уподобляется телу господа-спасителя, поскольку как первый звучит из более высокого, так и второе восхваляет славное строение небесное.

Глава 5. Что такое псалм? Псалм — это когда из одного только музыкального инструмента, а именно псалтерия, изливается некая мелодия, сладостная и звучная.

Глава 6. Что такое песня? Песня — это то, что поется во славу бога, когда кто-то использует только свой свободный голос, не соединяясь в созвучной модуляции с каким-нибудь многоречивым музыкальным инструментом, т. е. то, что и теперь исполняется в похвалах божественности.

Глава 47. Почему в псалмах, как мы видим, часто используются музыкальные инструменты, каковые, по-видимому, не столь услаждают уши, сколь пробуждают слух сердца? Но поскольку тем не менее этот звук и мелодия флейт в наш век отделились от священного богослужения, нам предстоит с необходимостью исследовать понимание этого дела духовно. Музыка — это наука, которая рассматривает различия и сходства согласующихся между собой вещей, а именно звуков. Она справедливо используется для свершения дел, подобных [делам] духовным, так как добродетелью своего созвучия [гармонии] противостоит несогласию. Ведь когда мы псалмодействуем или когда ревностно трудимся, выполняя поручения господа, мы руководствуемся благодатью сладчайшей гармонии. И если причины этого дела ты бы глубоко обдумал, то увидел бы, что любое разумное существо,

поскольку оно живет по велению своего творца, не исключено из этой гармонии. Нам, таким образом, заслуженно предписывается непрестанно воспевать господа, кифаредствуя и псалмодействуя, торжественно возглашать в медные и роговые трубы; так что пусть не будет сомнения в том, что эти сладкозвучные инструменты указывают на гармонию добрых дел.

Глава 57. Язык наш, пока поет псалмодию, украшается достоинством истины; когда обратится к глупым разговорам — удаляется от части благородства.

Псалтерий, как передается от предков,— музыкальный инструмент, подобно кифаре, пандуре и другим, которые откликаются на наши голоса сладчайшей мелодией; это, как мы часто говорили, способствует нашим добрым делам. Поэтому предписано, чтобы восхваление господа и псалтерий в одном находились согласны, чтобы, как языком мы прославляем божественность, так и славим его совершением добрых деяний. Ибо божественности радостна та похвала, когда деяния наши не противоречат качеству святых слов. Ведь как может быть такое, если псалм будет говорить о целомудрии, а певец не станет уклоняться от непристойности? Если псалм будет проповедовать смирение, а чтец его раздуется от чванства и гордости? Поэтому господом не может быть воспринято хорошо то, что, как известно, борется между собой в противоречивой враждебности. Ибо тогда господу радостно восхваление, когда в одном союзе объединяются и голос и жизнь.

Перевод М. Иванова-Борецкого **

ИСИДОР ИЗ СЕВИЛЬИ

560—640 годы

Один из последних отцов церкви, родился в Карфагене в романской семье. Позднее переезжает в Испанию, где с 600 года становится наместником Севильи, а также занимает высокие церковные должности.

Исидор Севильский был образованнейшим человеком своего

времени. Как и Кассиодор, он проявлял большой интерес к наследию античной культуры, изучал философию, грамматику, музыку, астрономию. В своем энциклопедическом по охвату знаний трактате «Этимология» Исидор Севильский пытался исследовать этимологическое значение и происхождение основных научных понятий. Помимо различных дисциплин квадривиума и тривиума, он рассматривает в этом сочинении и основные проблемы и понятия музыкальной науки — об определении музыки, о ее происхождении и делении. В этих вопросах Исидор Севильский отчасти следует за традицией, отчасти же выдвигает оригинальные концепции. Вслед за Кассиодором он делит музыку на три части: гармонику (т. е. музыку в собственном смысле слова), ритмику (т. е. ритмику речи) и метрику (т. е. метрику языка). Наряду с этим Исидор выдвинул и новый способ классификации музыки — по способу ее воспроизведения. В соответствии с этим он указывал на музыку гармоническую, возникающую из звучания голоса, органическую, производимую духовыми инструментами, и ритмическую, создаваемую ударными или струнными инструментами. В «Этимологии» содержится также интересная попытка дать определения некоторым видам пения и музыкальных инструментов.

Широкий научный интерес, который проявляет Исидор к музыке, оказал влияние на многих теоретиков музыки и ученых средневековья, прежде всего на Рабана Мавра («De universo») и Иоанна Скотта Эриугену («De divisione naturae»).

Этимология. Книга III

Глава XV. О музыке и ее названии. 1. Музыка есть наука о мелодии, состоящая из разделов [звука] о звучании и пении; а имя свое получила от муз. Музы же зовутся от слова «apo tou mosthai», т. е. «искать», ибо через них, как говорили древние, может быть достигнута сила в песнях и мелодиях голоса. 2. Их звучание, так как оно чувственно и познаваемо, создается в прошлом времени и запечатлевается в памяти. Отсюда поэты придумали, что музы — дочери Юпитера и Мемории (памяти). Ведь если звуки не удерживаются в памяти человека, они погибают, ибо их нельзя записать.

Глава XVI. О творцах [музыки]. 1. Моисей сказал, что изобретателем музыки был Иубал, происшедший из рода Каина до потопа. Греки же говорят, что основы этого искусства открыл Пифагор на основании звучания молотков и от сотрясения натянутых струн. Другие утверждают, что в музыкальном искусстве

первыми прославились фивянин Лин, Зет и Амфион. 2. После них понемногу эта дисциплина значительно продвинулась, пополнилась многими ладами (modis), и считалось столь же позорным не знать музыки, как не знать грамоты. Она являлась дополнением не только при богослужениях, но и во всех торжественных случаях, при всякой радости или печали. 3. В честь божества пелись гимны, на свадьбах — гимнен [свадебные песни], во время похорон — трены, скорбные песни на флейте. На пиршествах приносилась лира или кифара; и отдельным пирующим предназначались своего рода пиршественные песни.

Глава XVII. О возможностях музыки. 1. Итак, без музыки никакая дисциплина [наука] не может быть совершенной. Ничего не может быть без нее: ведь и сам мир, как утверждают, зиждется на известной гармонии звуков и само небо вращается под звуки гармонии. Музыка двигает страстями, приводит чувства в различное состояние. 2. В сражениях тоже звуки трубы воспаляют сражающихся, и чем сильнее раздается звук, тем больше воспаляется дух к бою. Песни ободряют и гребцов. Музыка мелодией голоса смягчает душу при перенесении трудностей, ею смягчается утомление от всякой работы. 3. Возбужденные умы музыка успокаивает, и о Давиде можно прочесть, что он спас Саула от злого духа искусством своей мелодической игры. Самых диких зверей, равно как и змей, птиц и дельфинов, музыка привлекает к слушанию своих мелодий. И когда мы говорим, и когда внутри нас пульсирует по венам [кровь], доказано, что это связано посредством музыкальных ритмов с законами гармонии.

Глава XVIII. О трех частях музыки. 1. В музыке различаются три части, именно: гармоника, ритмика и метрика. Гармония — это то, что различает среди звуков низкие (acutum) и высокие (gravem). Ритмика — это то, что исследует столкновение (incursiopem) слов, хорошо ли или дурно соответствует им звук. 2. Метрика — это то, что определяет верным способом размеры различных метров, например героического, ямбического, элегического и прочих.

Глава XIX. О тройном делении музыки. 1. У всякого звука, являющегося материалом для песен, природа, как известно, бывает тройкая. Первая — гармоническая, состоящая из воспроизведения звуков посредством голоса; вторая — органическая, заключающаяся в дуновении; третья — ритмическая, получающаяся размерами из ударов пальцами. 2. Именно звук издается либо голосом — через горло, либо дуновением, например через трубу или флейту, либо ударом, например в кифаре или каком ином [инструменте], звучащем от удара.

Глава XX. О первом разделе музыки, который называется гармоникой. 1. Первый раздел музыки, называемый гармоникой, — это ведение голоса (*modulatio vocis*). Она имеет отношение к комедии, трагедии, хору и всему тому, что поется собственно голосом. Она производит движение от духа и тела, а от движения — звук, из которого составляется музыка, которая в человеке зовется голосом.

2. Голос есть сотрясение воздуха дыханием. В собственном смысле голос есть у людей и у неразумных живых существ; но в других случаях неправильно называют в слишком широком смысле звук голосом.

Голос трубы гремит дробными звуками, берегов достигающими.
Вергилий, Энеида, III, 556.

Ведь надлежало бы, чтобы звучали береговые утесы.

А труба издает страшный звук, далеко в воздухе отдающийся.
Вергилий, Энеида, IX, 503.

3. Симфония — смешение мелодий, состоящее из согласованных звуков — низкого и высокого, [проявляющееся] либо в голосе, либо в дуновении, либо в ударе. С ее помощью согласуются голоса более высокие с голосами более низкими, и какой бы ни возник при этом диссонанс, слух даст об этом знать чувству. Ее противоположностью является диафония, т. е. голоса нестройные или диссонансные.

4. Эвфония — это приятность голоса. Так и мелос получил название от сладости меда (*melle*).

5. Диастема — это расстояние между голосами, составленное из двух или большего количества звуков.

6. Диесис есть некоторые расстояния и отклонения в модуляции или переходы одного звука в другой.

7. Тон — это высокое выражение голоса; ведь в гармонии существуют различие и количество, которое состоит в усилении голоса или длительном звучании; его разновидности музыканты подразделяют на пятнадцать частей, из которых самый последний и самый высокий — гиперлидийский, гипердорийский же — самый низкий из всех.

8. Пение есть отклонение голоса; ведь существует и прямой звук, но звук предшествует пению.

9. Арсис — это повышение голоса, т. е. его начало; тесис — понижение голоса, т. е. конец.

10. Приятные голоса — это голоса тонкие и густые, ясные и высокие. Чистые голоса — это те, которые могут тянуться (звучать) довольно долгое время, непрерывно наполняя собой все пространство, подобно звуку труб.

11. Тонкие голоса — это те, в которых не слышно придыхания, т. е. голоса детей, женщин и кастратов, подобные звучанию струн. Ведь самые тонкие струны издают звуки тонкие и светлые.

12. Густые — это те, в которых слышно сильное придыхание, как, например, мужские голоса. Острый голос тонок и высок, как мы видим на струнах. Твердый голос — это такой голос, который с силой издает звуки, подобно грому или наковальне, когда молот ударяет по твердому железу.

13. Суровый голос — это голос хриплый, который звучит с перерывами и различными толчками. Слепой голос — это такой, который, едва появившись, замирает, но не прорывается до конца и звучит дальше, подобно звуку глиняного сосуда.

14. «Кудреватый» (*vinnola*) голос — это голос мягкий и подвижный; его название происходит от *vinno* или *cinpinno* — кудри, т. е. он мягко изгибается с украшениями.

Совершенным же бывает голос высокий, приятный и ясный. Высокий, чтобы неся в вышину, ясный, что-

бы наполнял слух, приятный, чтобы ласкал душу слушателей. Если чего-нибудь из этих условий не хватает, голос не будет совершенным.

Глава XXI. О втором разделе, который называется органикой. 1. Второй отдел — органика — состоит в том, что при наполнении [инструмента] вдуваемый дыханием получается звук голоса; таковы трубы, свирели, дудки, органы, пандуры и подобные им инструменты.

2. Органум — это общее название для всех музыкальных инструментов. А то, к чему приспособлены меха, греки называют другим словом. Если же это называют органом, то это скорее простонародная привычка.

3. Труба вначале была изобретена этрусками, о чем говорит Вергилий: «Звук тирренской¹ трубы оглашает воздух». Применяется она не только в сражениях, но и во время всех праздничных дней для прославления и выражения чистой радости. Поэтому в «Псалтыре» говорится: «Прославляйте трубою в славный день вашего торжества». Ведь у евреев было принято, чтобы в начале новолуния звучала труба; это они делают и до настоящего времени.

4. Говорят, что флейта (*tibia*) была изобретена во Фригии и в течение долгого времени употреблялась только при погребальных обрядах, а затем и при исполнении языческих обрядов. Думают, что флейта получила свое название от названия голенных костей (*tiblis*) оленей и ланей. Отсюда и название флейтиста, как бы певца на тибиях.

5. Свирель (*salamus* — дудка) — это, собственно, название тростника (*arboris*); она называется так от произношения или издавания звуков.

6. Одни думают, что свирель (*fistula*) была изобретена Меркурием (Гермесом), другие же — что Фавном, которого греки называют Паном. Некоторые считают, что она изобретена пастухом из Сицилии Идом. Фистулой названа потому, что издает звук: ведь по-гречески *phos stola* значит «изданный звук».

¹ Тирренцы — поэтическое название этрусков. — *Прим. пер.*



Музыкант, играющий на виоле.
Фреска работы мастера Умбрийской школы. XVI век.



Ангел, играющий на виоле.
Фрагмент картины «Отдых на пути в Египет»
Караваджо (1573—1610). Рим.

7. Арфа (sambuca) в области музыки — это разновидность симфонии. Она делается из того же хрупкого дерева, что и флейты.

8. Пандура названа по имени ее изобретателя, о чем говорит Вергилий:

Пан первым начал соединять многочисленные свирели воском.
Пан заботится об овцах и о пастырях овец.

Ведь у языческих народов был пастушеский бог, который впервые приспособил для ления разного размера свирели (salamus) и соединил их с прилежным искусством.

Глава XXII. О третьем разделении, которое называется ритмикой. 1. Третий отдел — ритмика, относящийся к струнным и ударным (инструментам); сюда относятся различного рода кифары, а также кимвалы, сistr, тальпки, медные и серебряные и другие, которые, будучи приведены в сотрясение, в силу своей металлической упругости издают приятный звон и другие подобного рода [звуки].

2. Изобретателем кифары и псалтерия, как было сказано, считается Иубал. По мнению же греков, ввел в употребление кифару Аполлон. Говорят, что сначала кифара по своей форме напоминала человеческую грудь, потому что голос рождается в груди, а от него происходит ление. По этой причине она и получила свое название, так как на дорийском языке грудь называется cithara — кифарой.

3. Но мало-помалу возникли многочисленные ее виды: псалтерии, лиры, барбитоны, пектиды и те инструменты, которые называются индийскими и по которым ударяют одновременно двое. Также и другие инструменты — и квадратной формы, и треугольной.

4. Также увеличилось число струн и изменился их характер. Древние же называли кифару «фидикула» или «фидес» (fides — верность), так как ее струны звучат между собой так же согласно, как сходятся между собой люди, которые соблюдают верность. Древняя кифара была семиструнной, поэтому Вергилий говорит: «Семь различных звуков».

5. Различие же потому, что ни одна струна не из-

даёт звука, подобного соседней струне, а семь струн потому, что они составляют голос целиком, и потому, что небо звучит от семи видов движения.

6. Струна (*chorða*) получила название от сердца (*corde*); подобно тому как в груди [ощущается] пульс сердца, таким же образом пульс струны [находится] в кифаре. Впервые их изобрел Меркурий (Гермес), как же он первый издал звук с помощью жил (*pervos*).

7. Псалтерий, который обычно называют кантиком, получил название от пения псалмов (*a psallende*), так как на его звук созвучно отвечает хор. У него есть сходство с языческой кифарой, а именно подобие букве Δ (дельта). Но между псалтерием и кифарой существует то различие, что псалтерий имеет деревянную выдолбленную часть, где образуется звук, вверху, и ударяют о него сверху вниз, и звук образуется вверху. Кифара же имеет деревянную выдолбленную часть внизу. Евреи пользовались десятиструнным псалтерием вследствие своего закона десяти заповедей.

8. Лира зовется *αποτῆ γυρεῖν*, т. е. от различия голосов, ибо это производит разные звуки. Первая лира, говорят, была изобретена Меркурием следующим образом: когда Нил, возвращаясь в свое обычное течение, оставил на полях различные живые существа, осталась и черепаха; когда она истлела, жилы остались натянутыми под кожей, и когда Меркурий ударил по ней, она издала звук, и тогда Меркурий по образцу ее сделал лиру и передал Орфею, который очень любил вещи подобного рода.

9. Считается, что он этим искусством мелодического пения увлекал не только зверей, но и камни и леса. Лире музыканты вследствие любви к этому искусству и славы песен поместили в своих вымыслах даже среди созвездий.

10. Тимпан есть шкура или кожа, натянутая с одной стороны на дерево. Хор — простая шкура с двумя медными трубками: в первую вдувается [воздух], через вторую возникает звук.

11. Кимвалы — это тарелки своего рода, которые ударяются друг о друга и издают звук. Именуются

они кимвалами потому, что ударяются вместе. (Звучными кимвалами должны почитать мы губы наши, которые заслуженно среди музыкальных инструментов почитаются, ибо и похожи они на кимвалы и через них человеческие голоса издают прекраснейшую гармонию.)

12. Систр назван по изобретательнице. Именно утверждают, что этот инструмент изобрела Изида, царица египетская. Ювенал говорит: «Изида поражает мои очи разгневанным систром». Потому женщины и играют на этом инструменте, что изобретательницей этого вида оказалась женщина; оттого и у амазонок систром призывалась в бой мать женщин.

13. Колокольчик имя свое получил от характера звучания, как и возникли слова «плескание» рук и «хлопанье» дверей.

14. Симфонией обычно зовется дерево, выдолбленное, с обеих сторон обтянутое кожей, и с обеих сторон музыканты бьют палками по коже, и получается приятнейшее созвучие низкого и высокого пения.

Isidor, *Etymologiae*. Liber III, cap. XV—XXIII. Приводится по изданию: MPL, t. 182, p. 163—169.

Перевод Л. Годовиковой **

БЕДА ДОСТОПОЧТЕННЫЙ

672—735 годы

Ученый монах и теолог Беда, прозванный Достопочтенным (*Venerabilis*), родился в Дургаме. Принадлежал к бенедиктинскому ордену. Он был одним из первых писателей, познакомивших англосаксов с античными источниками. Его «Церковная история» (*«Historia ecclesiastica gentis Anglorum»*) положила начало историографии германских народов.

Беда — автор небольшого трактата о музыке. Продолжая традицию, идущую от Боэция, он уделяет основное внимание теоретическим, спекулятивным проблемам музыки, связанным с ее определением, классификацией и т. д. Особый интерес в трактате Беды представляет раздел, посвященный восхвалению музыки, в котором польза ее обосновывается с точки зрения практики и потребностей христианской жизни.

Практическая музыка

Прежде чем заняться этой наукой, мы полагали, нужно знать, что представляет собой музыка, музыкант и откуда эти названия; каково ее происхождение, сущность, на какие части и виды она делится, каковы [ее] инструменты, какова польза и каково назначение. Отсюда мы должны узнать, что музыка — это свободная наука, дающая способность искусного пения. Она делится на инструментальную, человеческую и ритмическую. Инструментальная предназначена для распознавания и различных видов пения. Она же в свою очередь делится на гармонику, ритмику и метрику. Гармоника — это то, что различает звуки высокие и низкие. Также гармоника есть то, что двойным образом состоит из чисел (*numerus*) и мер (*mensuris*). Одно имеет отношение к месту в соответствии с пропорциями звуков и голосов, другое — ко времени в соответствии с пропорциями долгих и кратких фигур. Также гармоника — это различие модуляции, наука о разнообразном пении и легкий путь к совершенству пения, но более всего — пропорциональное созвучие нескольких звуков и наука о числе, соотнесенном к звуку.

Ритмика — это то, что в построении слов отыскивает хорошее или плохое соединение речений, а последнего нужно избегать и в пении и в чтении.

Метрика — это то, что указывает самым вероятным образом меру различных метров, что раскрывается в героическом, ямбическом и эгегическом метрах.

Музыкант — это тот, кто, применив рассуждение, основывает науку пения не только на служении делу, но и на силе созерцания. То же самое мы видим в трудах строительных и военных: ведь называются имена тех, властью и рассуждением которых здания были построены, им приписываются здания и назначаются триумфы, а не тем, чьими трудами и службой они завершены. Отсюда следует и определение метрики.

Между музыкантом и певцом — большая разница.

Первые понимают, вторые исполняют то, что создает музыка, а тот, кто поет, чего не понимает, называется скотом. Отсюда стихотворение: «Скот, а не певец тот, кто поет, основываясь не на искусстве, а на опыте». Но истинного певца создает не искусство, а учение.

Музыка получила название от муз, которые, по преданию, считаются дочерьми Зевса, и может рассматриваться с двух точек зрения: с точки зрения размера (*modum*) и не с точки зрения размера (*non modum*). С точки зрения размера, как здесь утверждается, это долгота или краткость пения, что вообще, как и у нас, называется органом в соответствии с определенной мерой, о чем мы теперь представляем исследование. Не с точки зрения размера — когда она принимается умозрительно, как будто бы нигде не были исследованы никакие свойства ее сущности. Разновидность науки такого рода — это знание гармонической модуляции, которая создается из согласия очень многих звуков и из композиции долгих и кратких фигур. Ее сущность — это звук, упорядоченный в соответствии с размером. Звук берется в соответствии с различием мелодии и в согласованности, располагается в соответствии с размерами времени в фигурах, находящихся перед законченной паузой, в соответствии с размером, сообразно с количеством долгих и кратких фигур, которое состоит из акцента и протяженности звука.

Теоретическая музыка имеет свои разделы, практическая — свои. В практической музыке три раздела: учение о низком звуке, о среднем и о высоком.

Три части теоретической музыки — о возможности этого искусства находить невмы и изучать их численные соотношения, о том, сколько существует их видов, об объяснении пропорций некоторых из них, в других случаях — об изображении всех этих [невм] и об обучении видам рядов (*ordinum*) и их расположению, на основании которых можно получить у них что угодно и составлять на их основании гармонию. Ее вид — различение субъектов, из которых создаются невмы; ведь они создаются то посредством голоса,

то посредством дуновения, то посредством прикосновения: голоса у человека, дуновения в тибии, прикосновения в псалтерии, кифаре и подобном им.

Практическая и теоретическая музыка имеет различные инструменты. Инструмент теоретической музыки — это исследование и разъяснение соотношений, звуков и голосов. Инструменты практической музыки бывают естественными (*naturale*) и искусственными (*artificiale*). Естественные — легкие, горло, язык, небо и прочие члены, издающие дыхание, т. е. вообще относящиеся к голосу и гортани. Искусственные инструменты — это орган, виола, кифара, атола, псалтерий и т. д.

Польза же ее [музыки] велика, удивительна и очень совершенна (*virtuosa*), раз она осмелилась выйти за пределы церкви. Ведь ни одна наука не осмелилась выйти за пределы церкви; с ее помощью мы должны восхвалять и благословлять псалмопевца мира, исполняя в его честь новую песнь (*santicum novum*), как учили наши святые отцы-пророки. Ведь божественные богослужения, с помощью которых нас призывают к вечному прославлению, ежедневно совершаются с ее помощью. И по свидетельству Бозция, среди семи свободных искусств музыка занимает первое место, ничто не пребывает без нее. Говорят, что сам мир создан гармонией звуков и само небо разворачивается под мелодию гармонии. Среди всех наук музыка является наиболее достойной похвалы, царственной, приятной, радостной, достойной любви, ведь она делает человека благоразумным, приятным, царственным, радостным, достойным любви, она действует на чувства людей, приводит в различное состояние, как, например, в сражениях. Ведь звук труб воспламеняет сражающихся, так как чем сильнее звук, тем более стремится к бою душа. Что же еще? Действительно, музыка побуждает смертных переносить трудность, облегчает мелодией голоса усталость от любого труда, она успокаивает смятенные души, так как снимает с сознания скорбь и грусть, отгоняет злых духов и дурные пороки. Поэтому оказывается, что она полезна для спасения тела и души, а именно: когда теряет

силы тело от слабости души, то и ей самой становится трудно. По этой причине забота о теле часто осуществляется с помощью заботы о душе, с помощью приведения в порядок своих сил и воздержанности в соответствующих случаях. Ведь говорят, что Давид освободил царя Саула от злого духа искусством мелодий. Также и животные — ползающие, обитающие в воде, летающие — услаждают себя собственной музыкой. И когда мы говорим и в наших венах пульсирует [кровь], считается, что это тоже гармония, соединенная с пользой.

Практическая и теоретическая музыка имеет различное назначение. Практическая музыка заключается в том, чтобы создавать гармонию и искусство, способные действовать на человеческие души. Теоретическая состоит в том, чтобы познавать виды гармоний, т. е. из чего они состояются, для чего составляются и как составляются. Назначение ее состоит в том, чтобы познавать и сохранять долгие и краткие фигуры, формы, их измерения, качества и количества, сходства и несходства соотношений, звуков и голосов, правильное написание. Ее назначение — регулярно это описывать так, чтобы можно было соответствующим образом с ее помощью изобразить любое пение, как бы оно ни было разнообразно.

Beda Venerabilis, Musica practica, MPL, t. 90, p. 920—922.

Перевод Л. Годовиковой **

АВРЕЛИАН ИЗ РЕОМЕ

IX век

Музыкальный теоретик, автор трактата «Музыка», в котором рассматриваются традиционные для средневековой музыкальной эстетики проблемы: о разделении музыки, о музыкальных ладах и интервалах, о различии между музыкантом и певцом и т. д. Особый интерес представляет развиваемая Аврелианом античная идея о человеке как микрокосмосе, отражающем в себе музыкальное устройство вселенной.

Музыка

Глава III. О трех родах музыки. Признают три рода музыки: мировую, человеческую и ту, которая исходит от инструментов. Мировую музыку преимущественно можно усмотреть в том, что находится на небе, на земле и в разнообразии элементов и времен [года]. Ведь философы говорят, что небо находится во вращении. И каким же образом столь быстрое небесное строение могло бы двигаться в тишине и молчании? Даже если ее звук не достигает наших ушей, однако, мы знаем, что небо содержит в себе некую мелодическую гармонию. Ведь сказал же господь Нову: «Кто сможет усыпить небесные звуки?» А разве разнообразие четырех элементов — зимы, весны, лета и осени — не объединяется своего рода гармонией? Иначе как бы они могли заключаться в едином теле и материи? Как бы там ни было, это или приносит свои плоды, или помогает другим их приносить. Ведь низкие струны кифары не издают такого низкого тона, который окончился бы полным прекращением звука, а высокие струны не издают такого тона, который благодаря усилиям слишком напряженного голоса из-за своей тонкости прервался бы, но все в ней стройно и согласованно. То же мы видим и в небесной музыке: [в ней] не может быть ничего лишнего, такого, что благодаря своему излишеству нарушило бы другое. Ведь то, что сковывает зима, растапливает весна, сжигает лето, делает зрелым осень. И, как было сказано выше, они или сами приносят плоды, или помогают другим их приносить. Не только язычники, но и мужи-католики утверждают, что под влиянием излишнего жара солнца вода может превратиться почти в камень, а облака, движимые ветром, испускают молнии на землю...

Наконец, человеческая музыка в самом полном виде находится в микрокосмосе, т. е. в меньшем мире, который философы называют человеком, *mikros* — слово греческое, которое на латинском языке звучит *minor* [меньший], космосом же называется мир. Человека называют малым миром и господь: «Внушайте

евангелие всякому созданию», т. е. только человеку, о чем достаточно много говорил раньше св. Григорий. И разве существует смешение бестелесной живости ума с телесным без своего рода единения, и разве соразмерность не порождает единого звучания низких и высоких голосов? И разве в самом человеке нет объединения частей духовных и телесных, а он [человек], по свидетельству Аристотеля, состоит из рационального и иррационального, т. е. от солнца он берет дух, от луны — тело? И разве не верно, что вследствие этого смешиваются телесные элементы и содержат в себе части вышеназванного соединения?

Третья часть музыки та, что издается некоторыми инструментами: органом, кифарой, лирой и прочими очень многими. И то, что содержится в инструментах, отделено от музыкальной науки и интеллекта, но управляется или ударом по струнам, или дуновением, как в тибии, или движением воды, как в органе, или, наконец, ударом, как на пустотелых медных инструментах, откуда происходят различные звуки.

Глава V. О названиях голосов. Итак, всякий звук, который представляет собой сущность музыки, имеет от природы три формы. Это — гармоника, состоящая из звучания голосов, затем органика, которая формируется дуновением, и, наконец, ритмика, которая исходит от натянутых струн и получает числа [размеры — *numeros*] от удара пальцами. Также гармоника — это мелодия голоса и согласие очень многих звуков или соединение их. Симфония — это смешение в мелодии согласованных низких и высоких звуков либо в голосе, либо в дуновении, либо в ударе. С ее помощью более высокие и более низкие голоса находятся в согласии так, что один отличается от другого (*dissonaverit*) и слух приходит в противоречие с чувством. Ее противоположностью является диафония, т. е. голоса, диссонирующие и расходящиеся. Эвфония — это приятное созвучие голосов: ведь и слово «мелос» происходит от приятности голоса, т. е. от слова «мед» (*melle*), отсюда и мелодия (*melodia*). Диастема — это расстояние между голосами, включающая в себя два или большее число звуков. Диэсис

[диез] — это некоторое расстояние при изменении модуляции, т. е. перехода от одного звука к другому. Тон — это высокое проявление голоса. Ведь это различие в гармонии и количество, которое состоит в звуке голоса и его протяженности.

Глава VII. О разнице между музыкантом и певцом. Между музыкантом и певцом такая же разница, как между грамматиком и простым читателем, как между телесным воплощением художественного замысла и самим замыслом. Ведь телесное воплощение замысла — это как бы слуга, замысел же — господин. Если труд не будет оживляться замыслом, руки работающего будут делать напрасную работу. Ведь всякое искусство и наука естественным образом имеют замысел, более достойный уважения, чем [его] исполнение, которое выполняется с помощью рук и труда. Ибо гораздо важнее знать, что делать, чем делать то, что известно. Поэтому получается, что теоретик не нуждается ни в каких практических действиях, в то время как нет пользы от работы, которой не руководит разум. Насколько велика слава музыкального искусства, видно из того, что прочие ремесленники получили название от инструментов: молотобоец — от молота, кифаред — от кифары и прочие, названные по инструментам труда. Но только музыкант, продумав умозаключения, пользуется наукой о музыке не на основании рабства в труде, а на силе размышления. [...]

Поэтому разница между музыкантом и певцом, по-видимому, такая же, как между учителем и учеником. Например, что первый указывает ему в поэмах, тот только это и знает, и это лучше сможет понять тот, кто будет иметь хотя бы незначительное представление о теории музыки. И, как мы говорили раньше, существуют очень известные певцы, но таких музыкантов, которые были раньше, теперь, я полагаю, нет.

Aurelianus Reomensis, Musica disciplinae. — Gerbert, t. 1, S. 32—39.

Перевод Л. Годовиковой **

ОДО ИЗ КЛЮНИ

879—942 годы

Композитор и музыкальный теоретик Одо родился во Франции. В 901 году становится главным певцом в Туре, затем ректором монастырской школы в Бургундии, с 926 года он аббат монастыря в Ключни.

Одо является автором нескольких сочинений о музыке, в которых главное внимание уделяется вопросам преподавания и обучения музыке. Он сам говорил, что его цель — изложение таких правил, «которые были бы понятны мальчишкам [певчим] и обыкновенным людям и благодаря которым они могли бы достигнуть быстрого совершенства в пении». В этом отношении Одо выступил как предшественник Гвидо Аретинского — известного музыкального педагога и реформатора.

Диалог о музыке

Возлюбленные братья, вы меня убедительно просили дать вам в руки некоторые правила о музыке, а именно такие, которые были бы понятны мальчишкам [певчим] и обыкновенным людям и благодаря которым они с божьей помощью могли бы достигнуть быстрого совершенства в пении. Вы это потребовали потому, что это сами слышали, видели и через несомненные доказательства узнавали, что это возможно. Будучи у вас, я с божьей помощью довел этим искусством нескольких мальчиков и юношей до того, что одни после трехдневных, другие — четырехдневных, третьи после недельных упражнений в этом искусстве выучили очень много антифон, не слышавши их раньше ни от кого, но только основываясь на правилах письменных, изображенных, и в короткий срок очень уверенно их исполняли.

Несколько дней спустя они пели по невмам с первого взгляда, без всякого приготовления, безошибочно, в то время как до сих пор обыкновенные певцы от этого отказывались, несмотря на то, что они 50 лет упражнялись и бесполезно изучали пение.

Озабоченно и тщательно исследуя, годится ли наше учение ко всякому пению, я с помощью одного брата, который в сравнении с другими певцами показался мне более пригодным, прошел тщательно антифонарий св. Григория и нашел, что в нем почти

все подходит под эти правила. То небольшое, что неопытными певцами было испорчено, я исправил как по свидетельству других, так и соразмерно с правилами. В более же длинных песнопениях, возлюбленные, нашли мы высокому тону соответствующий голос и против правила чрезмерные повышения и понижения. Так как общепринятый обычай подтвердил это, мы не решались это поправить. Новые же некоторые песни мы отметили, чтобы не вводить в сомнение тех, которые постигли истины правил.

Odo. Dialogus de musica, — Gerbert, t. I, p. 260.

Учение о музыкальном искусстве

Следовать нужно правилам и тому, что соответствует обычной практике; то же, что очень редкое находит применение, не следует ни в каком искусстве считать правилом.

Полутон необходим после двух последовательно идущих друг за другом шагов целыми тонами, он смягчает скуку слишком частого повторения целого и предупреждает неблагозвучие широких скачков. Но два полутона подряд никогда не должны идти друг за другом: они существуют для смягчения и приправы мелодии и, если их дать больше, чем нужно, окажется та же самая горечь, какая бывает, если переложить соли.

Во всяком случае, надо заметить, что всеми этими правилами [о сложении мелодий] надо так пользоваться, чтобы никоим образом не нарушить благозвучия, так как все назначение этого искусства [музыки] состоит, по-видимому, в том, чтобы служить благозвучию.

Все, что делится, легко понимается как по привычке, так и чувством; то, что неделимо, смущает умы и окружает тьмой непонимания. Вот почему и слоги, и части, и отделы [мелодий] изобретены и в музыке.

Gerbert, t. I, 280.

Кто желает изучать пение, пусть ежедневно перечитывает эти формулы и их различия [т. е. формулы ладовых попевок].

Gerbert, t. I, p. 248.

Ошибочная, очень похотливая (maxime lasciviens)

и слишком изящная (delicata) музыка иногда хочет применения большего количества полутонов, чем мы указали. Этого надо избегать, а вовсе не подражать этому. Надо остерегаться, чтобы подобное не происходило от небрежности певца, когда он начинает и кончает напев не так, как он сочинен. Мы обозначаем пять таких полутонов, так как для избежания ошибки надо узнать, в чем она состоит... Из этих полутонов мы допускаем один, лежащий на октаву выше, остальных же увещиваем скорее остерегаться, чем ими пользоваться...

Если ты тщательно и с упорством обдумаешь то, о чем здесь сказано, то сможешь заострить способность к пониманию многих других, еще более сложных звуковых отношений. Мы на этом остановимся, чтобы не казалось, что мы хотим возбуждать молодого читателя излишними кушаньями, вместо того чтобы кормить его молоком.

Gerbert, t. I, p. 272.

Мы знаем, что один лад отличается от другого не более низко и более высоко лежащим звукорядом, как это думают глупейшие певцы. Ничто тебе не мешает спеть любой лад выше и ниже: разное положение тонов и полутонов [из которых образуются и другие консонансы], обуславливает различие отдельных ладов.

Gerbert, t. I, p. 262.

Перевод М. Иванова-Борецкого **

РЕГИНО ИЗ ПРЮМА

?—915 годы

Ученый монах Регино был аббатом в монастыре в Прюме на территории Германии (отсюда он получил имя — Prümensis). Ему принадлежит трактат «Об изучении гармонии», в котором большой удельный вес занимают пифагорейские представления. Регино из Прюма был одним из первых средневековых теоретиков, кто отказался от традиционного деления музыки на мировую, человеческую и инструментальную. В противоположность этому он делил музыку на естественную и искусственную, чем

способствовал разрушению спекулятивной традиции, идущей от Бозция. В своем трактате Регино уделяет значительное внимание вопросу об эмоциональном значении музыки, трактуя его гораздо более широко, чем предшествующие ему писатели. По его мнению, музыка свойственна человеку по самой его природе, она доступна всем людям, независимо от пола и возраста. Трактат Регино оказал значительное влияние на дальнейшее развитие музыкальной эстетики средневековья.

Об изучении гармонии

Поскольку до сих пор говорилось о естественной и искусственной музыке, у менее опытного музыканта может возникнуть вопрос: какое различие существует между естественной и искусственной музыкой? На это можно ответить так: хотя во всяком гармоническом учении одна и та же модуляция получает свое существование в звуках консонансов, одно — музыка естественная, другое — искусственная.

Естественная музыка та, которая не производится никаким музыкальным инструментом, никаким касанием пальцев, ударом или прикосновением, но, наваянная божественным повелением, она модулирует сладостные мелодии с помощью природы: она производится или движением неба, или человеческим голосом, или, как добавляют некоторые, звуком или голосом неразумного создания.

Пифагорейцы отмечают, что движению неба сопутствует музыка. Об этом они заключают на таком основании: каким образом может произойти, говорят они, чтобы столь быстро несущееся строение (machina) неба двигалось безмолвно и бесшумно? И если звук [этого движения] не достигает наших ушей, никоим образом, однако, не может произойти, чтобы столь стремительное движение было лишено звука, тем более когда пути светил находятся в такой связи и гармонии, что ничего нельзя помыслить до такой степени согласного и связанного. Одни из них движутся расположенные более высоко, другие — более низко, но все они вращаются в равной стремительности так, что несходных противоположностей в движении устанавливается соразмерность, откуда следует, что в движении неба присутствует модуляция. Со-

звучие, которое управляет всей модуляцией, не может существовать без звука. Звук же не возникает без какого-нибудь толчка или удара. В свою очередь толчок не существует, если ему не предшествует движение.

Из движений одни являются более быстрыми, другие — более медленными: если движение будет медленным и непостоянным, оно производит низкие звуки, если же быстрым и частым, то с необходимостью возникнут звуки высокие. В неподвижной вещи никогда не возникает никакого звука. По этой причине музыканты определяют звук таким образом: звук — это удар воздуха, который, не разрушаясь, доходит до слуха. Как высокий (acuten), так и низкий (gravitas) звуки состоят из многих движений.

К этому добавим одно: в [признании] этой небесной гармонии соглашались не только философы язычников, но и деятельные проповедники христианской веры [...].

Музыка естественным образом свойственна всем людям любого возраста и пола. Ни для кого, кто понимает самого себя, в этом нет сомнений. Какой возраст или какой пол не наслаждается музыкальными мелодиями? Человеческой природе свойственно увеселять душу сладостными мелодиями и раздражаться от противоположных. Дети, юноши, а также старики естественным образом соединяются каким-то произвольным чувством с музыкальными модуляциями, так что вообще нет никакого возраста, который был бы лишен способности наслаждаться сладостной мелодией. И если есть такие, которые не могут искусно и приятно петь для других, они, хотя и неблагозвучно, поют что-то приятное для себя.

Кроме этого, необходимо знать, что через музыку познаются нравы людей. Распущенная и сладострастная душа наслаждается более игривыми мелодиями или, часто слушая их, ослабляется и изнеживается. И, наконец, ум более суровый и смелый радуется более суровым мелодиям и возбуждается ими. Не может произойти так, чтобы нежное связывалось с суровым, суровое — с нежным и взаимно радовались

друг другу,—напротив, любовь и наслаждение вызывают сходство нравов. Люди более грубые наслаждаются более суровыми мелодиями; те же, которые кротки и мирны,—более нежными.

Одним словом, всеми видами нравов так управляет музыка, что и на войне о наступлении и об отступлении возвещает звук трубы, возбуждающий или, напротив, ослабляющий мужество души. Пение приносит и уносит сны, вызывает печаль и волнения и отвлекает от них, оно разжигает гнев, призывает к милосердию, врачует телесные недуги. Общеизвестно, сколь часто песня подавляла гневные мысли, сколь много совершила чудес при муках телесных и душевных. Цицерон сообщает [о таком факте]. Когда пьяные юноши, возбужденные пением флейт, разбили дверь дома целомудренной женщины, чтобы нарушить ее целомудрие, Пифагор, узнав об этом, понял, что души юношей побудил к пороку звук фригийского лада. Он в это время изучал движение звезд; прибежав тотчас же, он убедил флейтиста переменить мелодию на спондеический размер. И когда флейтист сделал это, то медлительностью мелодий и суровостью исполняемого он тотчас же унял безумную дерзость юношей.

Но то, что мы узнаем из книг язычников, мы можем подтвердить и из наших. Когда царя Саула преследовал нечистый дух, Давид хватал псалтерион и сладостными и приятными мелодиями укрощал необузданность его души. А что сказать о пророке Елисее? Спрошенный однажды царем, он понял, что в тот момент в нем не было духа пророчества, приказал привести к нему играющего на псалтерионе, и, когда тот перед ним заиграл, внезапно снизошел на Елисея дух, и он пророчествовал.

Как вполне ясно то, что на войне души сражающихся воспламеняются пением труб, так нет никакого сомнения и в том, что более спокойная и более приятная мелодия песен может умерить душевное смятение. Из всего этого явствует отчетливо и без сомнения, что музыка естественным образом связана с нами, что действует на нас независимо от того, хотим мы этого или нет. Поэтому должно быть возвышено

стремление мысли постигнуть наукой то, что естественным образом нам привито.

Теперь остается посмотреть на третий вид естественной музыки, который, как мы упоминали выше, существует в неразумном создании. Об этом мнение философов таково. Не удивительно, говорят они, что музыка до такой степени господствует среди людей, если даже птицы — соловьи, лебеди и другие, им подобные,—упражняются в пении, словно в какой-то науке музыкального искусства, откуда Вергилий говорит о лебедях, что они посредством шеи рождают мелодии и т. д. Некоторые наземные и водоплавающие птицы, возбужденные пением, добровольно сбегаются в сети. Охотник может отметить также и то, что стадам приказывает пастись, передвигаться и отдыхать пастушеская свирель. Говорят, что и в море овладевает всем, что живет, ведь и мировая душа, которая одушевляет все существующее, свое происхождение получает из музыки, как это представляется Платону и его последователям. Здесь мы слегка коснулись естественной музыки.

Остается коротко сказать о музыке искусственной. Искусственной называется та музыка, которая изобретена искусством и человеческим умом и которая осуществляется посредством каких-либо инструментов [...].

Всякому желающему овладеть этим искусством нужно знать, что, хотя естественная музыка намного превосходит искусственную, однако силу естественной музыки нельзя узнать иначе, как через искусственную.

Среди прочего надо знать, что не тот называется музыкантом, кто производит музыку только руками, но, истинно, тот, кто умеет рассуждать о музыке естественным образом и убедительными доводами объяснять свои чувства. Ибо всякое искусство и всякая наука естественно в большем почете имеют разум, чем ремесло, которое выполняется рукой и трудом мастера. Гораздо лучше знать, чтобы каждый мог сделать это, чем сделать то, что он узнает от другого. Ибо

телесное ремесло словно раб в услужении, разум же словно господин-повелитель. Настолько славнее знание музыки, познанной разумом, насколько мысль превосходит тело. Ведь разум не нуждается в действии, труды же рук, если они не руководятся разумом, ничего не значат. К этому можно добавить следующее: телесные мастера [т. е. музыканты-исполнители] получают свои названия не от разновидности музыкальной науки, а скорее от своих инструментов. Так кифарист называется от кифары, исполнитель на лире — от лиры, флейтист — от флейты и прочие мастера именуется от названий своих инструментов. Музыкант же получает имя не от какого-нибудь инструмента, а от самой музыки.

Музыкант тот, кто с помощью разума получает знание о звучании не через рабство действия, а властью созерцания. Таким образом, всякий, кто в совершенстве не знает смысла и значения гармонического учения, напрасно присваивает себе имя певца, даже если и умеет превосходно петь. Ибо не тот, кто читает текст, а тот, кто объясняет прочитанное, называется учителем. И хотя мальчики поют слова псалмов на память, они, однако, далеки от знания их, так как не умеют проникнуть в их тайный смысл. Поэтому, подобно тому как ученым мужам недостаточно смотреть на цвета и формы, воспринимая их только глазами, без исследования их свойств, так недостаточно услаждать душу музыкальными кантиленами, не изучив, какой пропорцией звуков и голосов связаны они между собой.

Пытаясь изложить учение о ладах, мы надолго зашли в обширный и глубокий лес музыкальной теории, которая окружена столь большой темнотой, что не поддается человеческому познанию. Очень мало таких, кто как-то понимает природу и силу музыки, но те, что понимают, не могут показать действительностью рук. И, обратно, очень много таких, руки которых музыкой занимают или которые поют, но вовсе не понимают ее природы и силы. Если спросить кифареда, или играющего на лире, или другого инструменталиста, чтобы он дал какие-либо сведения, показал

бы консонансы, рассказал, в каком отношении находится один звук к другому, он ни на что не ответит, а скажет: я делаю так, как меня учитель научил.

Итак, надо знать, что не тот музыкант, кто в музыке упражняется только руками, а тот, кто может естественно судить о ней.

Reginonis, De harmonica instituzione, MPL, t. 132, p. 491.

Перевод Н. Ревякиной **

ГВИДО ИЗ АРЕЦЦО

ок. 995—1050 годы

Музыкальный теоретик и педагог Гвидо является реформатором церковного песнопения, изобретателем нотного стана и сольмизационных слогов. Образование он получил в бенедиктинском монастыре в Помпозе (близ Феррары). Однако Гвидо вскоре выходит из монастыря, по-видимому, из-за того, что монахи отвергли его метод обучения пению. Он переезжает в Арrezzo, где становится руководителем и преподавателем певческой школы (позднее он получит здесь имя — Aretinus). Пытаясь облегчить певцам запоминание звуков, он применил начальные слоги шести строчек популярного в то время гимна Иоанну для обозначения шести ступеней гаммы (гексахорда). Тем самым он заложил основы т. н. сольмизационной теории, господствовавшей затем в певческой практике до XVIII века. Гвидо первым начал применять в невменной нотации четыре разноцветные черты с ключевым буквенным обозначением для каждой.

В области музыкальной эстетики Гвидо был сторонником практического направления. Он выступил против отвлеченного и спекулятивного отношения к музыкальной теории, идущего от Бозция. «Книга Бозция, — заявил он, — полезна не певцам, а одним философам». В своем музыкальном трактате «Микролог» он излагает практические правила сочинения музыки, обосновывает связь мелодии с характером песнопения, соответствие музыки разнообразию настроений, характеров и национальности людей. Вместе с тем в его сочинении содержатся и традиционные положения об этическом значении тонов, о приоритете музыканта-теоретика над певцом-практиком и т. д.

Гвидо Аретинский оказал большое влияние на развитие не только музыкальной практики, но и теории и эстетики, где он признавался одним из значительных авторитетов наряду с Боз-

нием и Пифагором и пользовался широкой популярностью на протяжении всего средневековья.

Микролог

Глава I. Что нужно сделать, чтобы подготовить себя к изучению музыкального искусства? Тот, [кто стремится к нашей науке], пусть выучит некоторые напевы, написанные в нашей нотации, пусть упражняет руку на монохорде, многократно обдумывает эти правила до тех пор, пока не поймет значение и природу звуков так, что будет в состоянии с приятностью спеть как знакомые, так и незнакомые мелодии...

Глава XV. Об удобном составлении мелодии. Как в стихотворных размерах имеются буквы, слоги, части, стопы, стихи, то также и в музыке есть фтонги, т. е. звуки, которые по одному, по два или по три соединяются в слоги, а сами [слоги], простые или удвоенные, образуют невму, т. е. часть мелодии; одни или несколько частей образуют отдел, т. е. место, подходящее для перемены дыхания. Следует заметить, что целая часть должна записываться и исполняться сжато, отдельный же слог должен быть еще более сжат, длительность последнего звука, как бы ни была незначительна в слоге, в отдельной части полнее и в отделе очень длительна; невмы служат знаком в этих делениях. Поэтому необходимо, чтобы пение было как бы размерено по метрическим стопам и некоторые звуки по отношению к другим имели бы вдвойне большую или вдвойне меньшую длительность или дрожание (*tremulam*), т. е. различную длительность. Причем долгота звука часто означается горизонтальной черточкой, лежащей над буквой... Музыкант должен обдумать, из скольких таковых частей он создает предполагаемую мелодию, подобно тому как стихотворец обдумывает, из скольких стоп он построит свои стихи. Разница лишь в том, что музыкант не связан строгим законом, ибо его искусство в различных случаях позволяет разумную смену в построении звуков. И если мы часто не понимаем этой мудрой соразмерности, однако мы должны считать разумным то, что радуется наш дух, в котором разум живет.

Но это и ему подобное легче изложить устно, чем письменно. Следует, чтобы отделы мелодии, как и в стихотворениях, были равны, а также или несколько раз одни повторяли другие, или имели хотя бы небольшие изменения, и если многие из них будут удвоены, то они не должны состоять из очень отличных друг от друга частей, которые иногда могут быть интервально изменены или можно в них добиваться подобия в восходящем или в нисходящем мелодическом движении. Далее нужно, чтобы повторяющаяся часть мелодии тот же путь восполняла назад в обратном движении и даже теми же самыми ступенями, какими она шла при своем первом появлении. Далее, если часть мелодии, исходя из высокого звука, дает определенную фигуру или описывает определенную линию, то пусть другая часть мелодии, исходя из низкого звука, противопоставит ей такую же фигуру: это похоже на то, как мы, глядясь в колодезь, видим отражение нашего лица. Далее, иногда слог имеет несколько музыкальных фраз, иногда одна фраза делится на несколько слогов. Эти или все фразы можно изменять, т. е. начинать одни из одного звука, а другие — от разных, в соответствии с различными качествами протяженности и высоты. Далее следует, чтобы почти все отделы заканчивались на основном, т. е. конечном тоне, а также иногда или на смежном ему, если он избирается вместо него. Тот тон, который заключает все фразы или многие отделы, должен иногда служить и началом, что внимательный исследователь может найти у Амвросия. Имеются также и как бы прозаические мелодии, в которых эти правила не так строго выполняются. В них не заботятся о том, чтобы более длинные или более короткие части или отделы местами не находились все вместе [смешивались], как это в прозе вообще бывает. В метрических же напевах следует остерегаться, однако, нагромождать слишком много фраз из двух слогов, не примешивая сюда фраз трехсложных и четырехсложных. Как и лирические поэты соединяют то одни, то другие стопы, так и музыканты соединяют разумно избранные и различные фразы. Разумным же бывает выбор в

том случае, если умеренное разнообразие фраз и отделов благодаря нашему постоянно подобно находится в гармоничном соответствии другим фразам и отделам, так что благодаря этому возникает непохожая похожесть, как это встречается у сладкозвучного Амвросия. Далее, заключения фраз и отделов должны совпадать с такими же заключениями текста; нельзя давать долго выдерживаемый звук на короткий слог и короткий на долгий, ибо это порождает безвкусие, чем, однако, нужно забавляться редко. Далее, выражение мелодии должно соответствовать самому предмету так, что при печальных обстоятельствах музыка должна быть серьезной, при спокойных — приятной, при счастливых — веселой и т. д. Далее, часто ставим мы на звуки тяжелые или острые ударения, так как одно мы произносим с большей силой, другое — с меньшей; таким образом, часто повторение одного и того же тона дает нам впечатление повышения или понижения. Далее, звуки в конце отдела должны быть, бегущей лошади подобно, все более медленными, как будто бы они, усталые, с трудом переводят дыхание, часто или редко, как этого требует дело; и должны быть присоединенные ноты, которые смогут дать указание на это. Очень часто звуки растворяются один в другом, как буквы, так что при интонации интервала почти незаметен переход от одного звука к другому. Но можно такого постепенного перехода не делать; это не вредно, но часто нравится больше.

Глава XVII. О том, как все записанное претворяется в звук. После того как мы вкратце изложили предыдущее, мы скажем себе нечто очень понятное, что очень полезно применять, хотя об этом никто до сих пор ничего не говорил. Так как при помощи этого можно ясно показать основу всех мелодий, то мы для своего употребления изберем то, что тебе подходит, и исключим то, что тебе кажется ненужным. Подумай: все, что говорят, можно записать буквами; вот наше правило [учение] в коротких словах: выберем из всех [шести] букв пять только гласных, без которых нельзя произнести никакую другую букву и никакой слог, и

благодаря именно им и получается то, что всякий раз в различных частях можно найти приятные созвучия, как это мы очень часто замечаем в стихотворениях, что стихи созвучны друг другу и взаимно друг другу соответствуют, так, что ты удивляешься грамматическому благозвучию; если с подобным благозвучием и музыка соединяется, то наслаждение твое возрастет вдвойне [...].

Так как каждый текст, предназначенный для пения, может только из своих гласных создать мелодию, то нет никакого сомнения, что она тогда будет соответствовать лучше всего тексту, если ты сделаешь много опытов и из многих выберешь лучшее, более соответствующее своей сущности: здесь заполнишь зияния, там разрядишь тесноту звуков, здесь слишком растянутое сожмешь, там разрядишь слишком стянутое и в конце концов создашь возможно более отделанное произведение.

Кроме того, я хочу, чтобы ты знал, что каждая мелодия подобна чистому серебру: она тем более выигрывает в красоте, чем чаще ею пользуются; что теперь не нравится, будет впоследствии вызывать похвалу, подобно серебру, отполированному напильником. Также оно находится в известном отношении с разнообразием национальностей и настроений: то, что одному не нравится, любит другой; одного привлекает созвучие, другого — различные звуки; этот требует по состоянию своего духа плавности и шутиливой нежности, другому, суровому человеку нужны строгие напевы, третий наслаждается, как безумец, сложными и прихотливыми, трудными мелодиями. Каждый считает наиболее благозвучными те напевы, которые соответствуют врожденным качествам его характера. Всего этого ты не сможешь обойти, если непрерывно упражняешься в изложенных правилах. Но правил следует держаться, пока какую-либо вещь понял, только отчасти, для того чтобы достигнуть полноты знания.

Глава XX. Каким образом музыка была изобретена из звучания молотков. Вначале мы ничего не сказали о происхождении музыки, так как мы видели, что читатель еще мало подготовлен; теперь он уже опы-

тен и знает больше, и мы сообщим ему об этом. В древности имелись неизвестные нам инструменты и множество певцов, однако они были как бы слепы, ни один человек не был в состоянии на каких-нибудь основах доказать различие звуков и интервалов и никогда нельзя было узнать что-нибудь положительное в этом искусстве, если бы, наконец, милость божья особым указанием не подготовила следующего события. Некогда великий философ Пифагор, случайно идя своей дорогой, подошел к кузнице, где как раз ковали пятью молотками по одной наковальне; философ, удивившись приятному созвучию, подошел к кузнице. Сначала он думал, что сила звука и благозвучие лежат в разнице рук, и попросил кузнецов обменяться молотками; однако и после каждый молоток производил свой звук. Поэтому он, исключив неблагозвучный молоток, взвесил остальные. Удивительным образом по божьему соизволению оказалось, что соотношение веса молотков было 2, 9, 8 и 16. Поэтому он убедился, что наука музыки состоит в соотношении и сравнении чисел.

Guido Aretinus, Micrologus. De disciplina artis musicae. Приводится по изданию: M. Gerbert, t. II, p. 2—24.

Перевод Л. Годовиковой **

Другие правила о неизвестном пении. Я решил с божьей помощью так нотировать этот антифоний, чтобы по нему всякий одаренный умом и желающий научиться человек легко смог бы выучить неизвестную ему мелодию, хорошо узнав часть ее с помощью учителя; остальное он без всякого сомнения познает один. Если кто думает, что я лгу, пусть придет, испытает сам и увидит, ибо подобное у нас осуществляют мальчики, которые до сих пор за незнание псалмов и обычных букв получали суровое наказание плетью; а они часто не знают ни слов, ни слогов того антифония, который они могут сами, без учителя, правильно петь. И это с божьей помощью всякий умный и прилежный человек легко сможет сделать,

если возьмет на себя заботу узнать, каким образом располагаются невмы.

E. Coussemaker, Scriptorum de musica medii aevi nova series, II, 156.

Письмо монаху Михаилу

Теперь, достопочтеннейший брат, перейдем к тому, как разучивать незнакомые песнопения. Первое и общеизвестное правило состоит в том, что когда буквы, относящиеся к какой-либо невме, берешь на монохорде, то, прислушиваясь к ним, ты можешь их заучивать как будто бы с голоса человека — учителя. Но правило это пригодно для маленьких мальчиков, хорошо и для начинающих, но совсем не годится для более подвинутых. Я знал многих умнейших философов, которые изучали для совершенствования в этом искусстве не только итальянских, французских и германских, но даже греческих учителей, но они полагались на одно только правило и потому никогда не в состоянии были сделаться не скажу уж музыкантами, но даже певцами, но могли бы сравниться лишь с нашими мальчиками, поющими псалмы. Мы не должны поэтому при разучивании незнакомых песнопений всегда прибегать к помощи человеческого голоса или какого-нибудь инструмента, чтобы не уподобиться слепцам, неспособным двигаться вперед без поводыря. Нам следует, напротив, полагаться относительно различий и свойств отдельных тонов и всех их понижений и повышений на твердую память. У тебя, таким образом, будет под руками чрезвычайно легкое и испытанное руководство для разучивания незнакомых песнопений, которое не только в письменном виде, но, еще лучше, в виде принятых у нас дружеских собеседований может научить всякого. В самом деле, не прошло и трех дней с тех пор, как я начал излагать мальчикам это руководство, и уже некоторые из них в состоянии были с легкостью исполнять незнакомые им песнопения, чего другими способами нельзя было бы достигнуть даже по прошествии многих недель.

Если хочешь, следовательно, запомнить какой-нибудь тон или невму настолько, чтобы быть в состоя-

ний точно воспроизвести их впоследствии, где бы ни пришлось, в любом песнопении, знакомом тебе или незнакомом, то ты должен заметить этот самый тон или невму в начале какой-нибудь наиболее тебе знакомой мелодии и вместо удержания в памяти одного какого-нибудь тона держать наготове такого рода мелодию, которая начиналась бы с того же тона: примером может послужить мелодия, которую я пользуюсь при обучении мальчиков, как в начале, так и даже до самого конца:

| | | | | | |
|--------|----------|--------|---------|----------|-----------|
| | C | DF | DED | DDCD | EE |
| | Ut | queant | laxis | resonare | fibris |
| | EFGE | DECD | FGa | GFEDD | |
| Mira | gestorum | famuli | tuorum, | | |
| GaGFGE | FGD | FG | GFED | CED | |
| Solve | polluti | labii | rearum, | sancte | Johannes. |

Видишь ты, что шесть отрезков этой мелодии начинаются с шести различных звуков? Следовательно, если кто-нибудь настолько усвоит себе путем упражнения начало каждого отрезка то, несомненно, в состоянии будет при желании тотчас же начать любой отрезок и с легкостью воспроизвести, соответственно качествам [своего голоса], эти шесть тонов, где бы он их ни увидел. Прислушиваясь затем к какой-нибудь невме, не обозначенной на письме, взвесь, какой из этих отрезков был бы более пригоден к тому, чтобы последний тон невмы и начальный тон отрезка были в унисоне. И будь спокоен, так как невма кончилась на том же звуке, с которого начинается подходящий к ней отрезок. Но даже если ты начинаешь петь какую-нибудь нотированную незнакомую мелодию, тебе придется особенно заботиться о таком отчетливом заканчивании каждой невмы, чтобы при этом конец невмы хорошо совпадал с началом отрезка, который начинается с того же тона, которым закончилась невма. Итак, это правило лучше всего поможет тебе надлежащим образом исполнять незнакомые тебе песнопения; глядя на их запись или слушая ненотированные песнопения, научись вскоре хорошо различать, как они должны быть нотированы.

Затем я подобрал для отдельных звуков кратчай-

шие мелодии, причем если ты внимательно рассмотришь их отрезки, то будешь рад найти все понижения и повышения любого тона по порядку в начале самих отрезков. Если же ты мог бы попытаться спеть какие тебе вздумается отрезки той или иной мелодии, то вскоре кратчайшим и легким способом изучил бы трудные и многочисленные разновидности всех невм. Все то, что нам с трудом удалось бы как-либо обозначить буквами, легко выясняется только путем собеседования.

Подобно тому как для письма существует всего двадцать четыре буквы, так и для пения имеется семь тонов. Ибо как в неделе семь дней, так и в музыке семь тонов. И действительно, другие тоны, которые присоединяются к этим семи вверх, представляют собой их повторение и всегда поются сходно с ними, ни в чем от них не отличаясь, кроме того, что звучат вдвое выше их. Ввиду этого семь первых тонов мы считаем низкими, а семь последних — высокими.

Gerbert, II, 43.

[Учение о ладах]

Опытные музыканты, при помощи упражнений слушая, узнают особенности или, если можно так выразиться, характерные физиономии ладов, так же как знающий народы среди стоящих перед ним людей по их виду решает: этот грек, тот испанец, этот латинянин, тот немец, а тот француз. И разнообразие ладов прилагивается к разным требованиям духа: одному нравятся скачки 3-го лада, другому — ласковость 6-го, третьему — болтливость 7-го, четвертый высказывается за прелесть 8-го тона; то же можно сказать и об остальных ладах. Не удивительно, что слух находит удовольствие в разных звуках, так же и зрение — в разных красках. Разность запасов причиняет удовольствие обонянию, и языку нравится смена вкусовых ощущений. Таким образом, очарование приятных вещей проникает в сердце через окна тела. Отсюда следует, что при помощи приятных вещей, красок, запахов, зрения понижается или повышается благосостояние как тела, так и сердца. Было некогда, как мы

читали, что безумец был излечен от своей ярости пением врача Асклепиада. Другой от игры на кифаре пришел в такое возбуждение, что, вне себя, он хотел вломиться в комнату девушки; когда же кифаред сладостный напев внезапно сменил другим, тот был охвачен раскаянием и со стыдом воротился. Так укрощал Давид игрой на кифаре злой дух Саула и преодолевал демонское бешенство крепкой силой и нежностью этого искусства. Ясно, что эта сила — от божественной мудрости. Мы же, которые видим все как в зеркале, хотим эту силу применять на славу богию. Но так как мы до сих пор едва вкусили от этого искусства, то постараемся выяснить, что необходимо, чтобы быть хорошим музыкантом.

Gerbert, II, 6.

Лад (modus или tropus) есть род мелодического строения, качество в подъеме и опускании звуков.

Там же.

Я знал также много случаев, когда песнопение искажается по вине каких-то невежд; вот почему у нас так много испорченных песнопений, которых воля автора в действительности выпустила в свет вовсе не в том виде, как они теперь поются в церквах. Неумелые голоса людей исказили правильно изложенные автором движения его души и искаженное ввели в непоправимое употребление, так что даже самый дурной обычай считается авторитетным и соблюдается.

Существует, кроме того, много клириков или монахов, которые не только не знакомы с приятнейшим искусством музыки и не хотят его знать, но — что еще хуже, — зная, презирают его и чувствуют к нему отвращение, так что если какой-нибудь музыкант упрекнет их за песнопение, исполняемое неправильно или нескладно, то они, обозлившись, нахально предрекают, не хотят признать правду и пытаются защитить свою ошибку. Я предложил принять действительные, по-моему, меры против скотства таких людей, а именно — восстанавливать лад любого из искаженных ими песнопений...

«Tractatus correctaneus», Gerbert, II, 5.

Перевод М. Иванова-Борецкого **

ИОАНН КОТТОН

XI — начало XII века

О жизни Иоанна Коттона известно, что он был монахом Афлигемского монастыря под Брюсселем. По другим источникам, он родился и жил в Англии.

Иоанн Коттон выступил как непосредственный последователь Гвидо из Арrezzo. Как и Гвидо, он уделял значительное внимание вопросу об эмоциональном значении музыки, настоятельно требовал от музыкантов соответствия исполнения характеру исполняемого. Особое место в его трактате занимает вопрос о правилах сочинения музыки, о принципах двухголосного песнопения. Иоанну Коттону принадлежит замечательная попытка обосновать принцип свободы творчества. В соответствии с этим принципом он убеждал композиторов сочинять не только «песнопения, предназначенные для церковной службы», но и «новые» мелодии на слова поэтов. Таким образом, Иоанн Коттон был одним из первых средневековых писателей, кто высказался за независимость композитора от тесных рамок церковной музыки.

Музыка

Глава II. Какова польза от знания музыки, и в чем разница между музыкантом и певцом. В настоящее время считается целесообразным достигать пользы, которую дает знание музыки, кратким способом.

В самом деле, чем усерднее кто-либо займется музыкой, тем лучше он поймет пользу этого искусства. Музыка — одно из тех семи искусств, которые называются свободными; искусство это врожденно, так же как и другие; поэтому мы видим, что жонглеры и скоморохи, не получившие решительно никакого образования, иногда сочиняют сладкозвучные песни. Но музыка, так же как и грамматика, диалектика и остальные искусства, носит, если она не изложена письменно и не освещена правилами и примерами, неопределенный и смутный характер. Это так. Знать ее, однако, следует, ибо это искусство должно считаться далеко не последним среди искусств; в особенности же музыка необходима клирикам, но и для всех, кто бы ею ни занимался, она полезна и приятна. В самом деле, всякий, кто стал бы над нею неустанно трудиться и непрерывно и неутомимо ей обучаться, мог бы извлечь из этого тот результат, что умел бы

судить о качестве песнопения, городское ли оно или простонародное, правильно ли оно или неправильно, умел бы исправлять неправильное и сочинять новое. Поэтому, бесспорно, очень похвален, весьма полезен, отнюдь не заслуживает презрения труд, положенный на изучение музыки, раз он делает постигшего это искусство способным судить о сочиненном песнопении, исправлять ошибочно изложенное, сочинять новое. Не следует также умалчивать о том, что между музыкантом и певцом разница немалая; в то время как музыкант в отношении искусства всегда поступает правильно, певец зачастую держится правильного пути только по привычке, [полученной от практики]. С кем поэтому можно лучше сравнить певца, как не с пьяницей, который хотя и попадает домой, но совершенно не знает, по какой улице возвращается. Ведь и мельничное колесо издает кое-когда нестройный скрип, хотя поступает в этом отношении, конечно, бессознательно; на то она и вещь неодушевленная.

Гвидо в своем «Микрологе» прекрасно говорит об этом в следующих словах: «Велико различие между музыкантом и певцом: первые высказывают, вторые знают, что дает музыка, а тот, кто делает то, чего не понимает, скотом именуется».

Глава III. Откуда произошло название музыки, кем и каким образом она была изобретена. Слово «музыка», как некоторые хотят утверждать, происходит от музы, некоего музыкального инструмента, звучащего довольно стройно и приятно.

Но давайте рассмотрим, каким образом и под чьим влиянием музыка получила название от музы. Муза, как было сказано выше,— это некий музыкальный инструмент, превосходящий, как мы сказали, все инструменты, так как она содержит в себе силу и звучание всех инструментов: ведь она звучит от человеческого дыхания, как тибия, издает звуки от движений руки, как фиала, раздувается мехами, как орган. Поэтому-то слово «муза» происходит от греческого *мега*, т. е. середина, так как, подобно тому как где-то на середине сходятся различные отрезки, так и в музе соединяются инструменты многих видов.

Следовательно, есть основание в том, что слово «музыка» произошло от главной своей части.

Также некоторые говорят, что музыка получила название от муз на том основании, что, по мнению древних, они в совершенстве владели этим искусством и к ним обращались с мольбой о ниспослании опытности в музыкальном искусстве. Поэтому и считается, что это слово произошло от *apo toi masthai*, т. е. от мольбы к музам.

Некоторые производят слово «музыка» от *modusica*, т. е. от модуляции (*modulatione*), другие — от *моисика*, т. е. названия воды, которая называется «моис» (*moys*).

Некоторые же считают, что ее название происходит от слова *mundica*, т. е. от воспевания вселенной и неба. А если кто-нибудь знает лучше о происхождении слова «музыка», ему мы несколько не завидуем, так как сказал апостол Павел: «Святой дух оделяет избранных, кого захочет».

По словам Моисея, творцом этого искусства был Иубал. Некоторые же считают, что это искусство изобрел фиванец Лин, другие — что Амфион, третьи — что Орфей. Но греки, которых, по словам Горация, «музыка вдохновляла говорить стройно», хотят думать иначе, чем мы. Они утверждают, что изобретателем этого искусства был некий самосский философ, по имени Пифагор. Говорят, это был муж, выдающийся своей мудростью, непобедимый в красноречии, обладающий чрезвычайно острым умом. Считается, что он открыл музыку с помощью довольно тонкого наблюдения. Однажды, совершая прогулку, он проходил мимо мастерской и, как это обычно бывает, услышал доносящиеся оттуда звуки молотков. В течение некоторого времени он довольно внимательно прислушивался и затем все более и более стал наслаждаться разнообразными звуками. Тогда, будучи человеком умным, он понял, что в этом и заключается сила музыкального искусства. Без промедления зайдя в мастерскую, он начал более тщательно рассматривать молотки и мало-помалу с помощью хитроумных выводов установил семь разных звуков, а также и их

созвучия (об этом более подробно мы будем говорить впоследствии). Так этот выдающийся муж первый открыл до сих пор бесформенную музыку, неизвестную в Греции; он записал ее и обработал. Сведения же о ней впоследствии доведены были до латинян Боэцием и другими людьми, знакомыми с греческой литературой.

Глава IV. Сколько существует инструментов, издающих музыкальные звуки. Следует знать, что существует два вида инструментов, издающих всякого рода звуки: естественные инструменты и искусственные. Естественные в свою очередь делятся на относящиеся к мировой [музыке] (*mundanum*) и к человеческой. По мнению философов, мировая [музыка] — это родственные диссонансы небесных сфер, что в более узком смысле зовется гармонией. Естественным человеческим инструментом я называю пустоты в гортани, которые называются артериями. Ведь они естественным образом приспособлены к тому, чтобы вбирать воздух и отдавать обратно, отчего и рождается естественный звук. Вследствие этого некоторые имеют обыкновение называть их связками, как, например, Пруденций в «Психомехии»: «Разрушенные связки пересеченного горла не дают выйти злой душе».

Искусственный инструмент тот, который способен издавать звук не природным путем, а с помощью искусства.

Естественный звук бывает расчлененным или нерасчлененным. Расчлененный — это такой звук, который содержит в себе некоторые созвучия. Нерасчлененный — такой, в котором нельзя различить созвучий (*consonantia*), как, например, в человеческом смехе или рыдании, в лае собак и рычании львов. Подобным же образом и в искусственном звуке можно различить расчлененный и нерасчлененный звук. Ведь та фистула, с помощью которой ловят птиц, и даже горшок, обтянутый пергаментом, с которым обычно играют дети, издают нерасчлененный звук. Но в самбуке, в фидии, в кимвалах и органе можно хорошо и отчетливо различить разнообразные созвучия. Следовательно, тот звук, который мы называли нерасчленен-



Девушка с лютней (Мандолинистка).
Ок. 1595. Караваджо. Ленинград. Государственный Эрмитаж.



Музыцирующие ангелы.
Деталь картины «Коронация богородицы» Беато Анжелико.
Париж. Лувр.

ным, не имеет никакого отношения к музыке, и только лишь один расчлененный звук, который называется фтонгом [гласным звучащим] в собственном смысле этого слова, относится к области музыки. Ведь музыка есть не что иное, как согласованное движение звуков.

Это мнение мы приводим в особенности для того, чтобы возразить невеждам и исправить заблуждение тех, которые по глупости считают любой звук музыкой.

К этому нужно прибавить, что в музыке существуют три рода мелодий: энгармоническая, диатоническая и хроматическая. Первой не пользуются из-за большой трудности, последней — из-за излишней неустойчивости, в употреблении же — средняя.

Глава XV. Почему невежество глупцов часто искажает пение. Почему они [глупцы] не в состоянии спеть то или иное песнопение этого рода в надлежащем движении? Происходит ли это по вине певцов или песнопения так уже были впервые выпущены композитором, мы определить не беремся. Одно, впрочем, нам известно самым достоверным образом — это то, что песнопение очень часто искажается по вине каких-то невежд, что искаженных песнопений и теперь уже наберется больше, чем мы можем перечислить. В действительности воля автора выпустила их в свет не в том виде, в каком их теперь поют в церквах. Неумелые голоса людей исказили правильно переданные автором движения его души и искаженное сделали непоправимым от постоянного употребления, так что даже самый дурной обычай считается уже правильным и соблюдается. Между тем, бывают случаи, когда неопытные певцы, утомленные скучным пением, понижают то, что следовало повысить, но еще чаще, побужденные дерзостью, они незаконно повышают то, что следовало петь ниже.

Глава XVI. О том, что различным людям нравятся различные тона. Так как мы уже показали на многочисленных примерах, каким образом варьируются тропы и как они искажаются неумелыми певцами, то, по-видимому, следует присоединить к этому рассуж-

дение об их качестве, а именно о том, что различным людям нравится различное. Как не все едят одинаковую пищу, но одному нравится более острая, другому — более легкая, так, конечно, один и тот же звук неодинаково ласкает слух всех. Одним нравится суровая и торжественная поступь в музыке, других захватывает сдержанная торжественность, третьих привлекает суровое и как бы недовольное звучание, четвертым приятен ласкающий звук, на пятых производят впечатление умеренная веселость и внезапное падение к концу, слух шестых ласкает голос, в котором слышны слезы, седьмые охотно слушают звуки шутовских плясок, восьмые любят благопристойное и в некотором роде громкое пение.

Поэтому в сочинении музыки осторожный музыкант должен быть настолько предусмотрительным, чтобы самым надлежащим образом пользоваться таким тоном в музыке, который, по его мнению, более всего доставляет удовольствие тем, кому он желает понравиться. И никому не должны казаться удивительными наши слова о том, что различным людям нравится различное, так как самой природой заложено в людях то, что не все имеют одни и те же чувства и желания. Поэтому часто случается так, что, когда звучит пение, одним оно кажется очень приятным, а другие считают его неблагозвучным и даже вообще нескладным. По крайней мере я сам вспоминаю, что, когда я спел в присутствии некоторых людей несколько песен, один превозносил это до небес, а другим это совершенно не понравилось.

Однако тона имеют специальные и отличающиеся друг от друга особенности звуков и притом такие, что прилежному музыканту и опытному певцу они, сверх того, сами дают представление о себе. Ведь подобно тому как какой-нибудь человек, сведущий в нравах и обычаях различных народов, видит, к какой национальности принадлежит человек, и искусно различает их, говоря: «Это — грек, это — германец, это — испанец, а это — галл», — так и музыкант не только по одному названию, но только услышав какую-либо гармонию, тотчас узнает, какого она тона. Хотя ино-

гда в некоторых случаях в этом ошибаются. Ведь иногда не только в начале, но даже и в середине какого-нибудь тона он [музыкант] пользуется таким движением, которому, однако, противоречит в конце.

Глава XVII. О возможностях музыки и о тех, кто впервые стал ею пользоваться в римской церкви. Не стоит обходить молчанием то обстоятельство, что музыкальное пение обладает большой силой воздействия на души слушателей: ведь оно ласкает слух, поднимает дух, воодушевляет воинов на свершение воинских подвигов, призывает назад пошатнувшихся в вере и отчаявшихся, дает силу путникам, обезоруживает злодеев, смягчает людей разгневанных, дает радость в печали и заботах, прекращает раздоры, полагает конец суетным помыслам, умирляет гнев безумцев. В книге царств говорится о царе Сауле, что Давид своим пением в сопровождении кифары отогнал демона, обуревавшего его, но тем не менее, лишь только прекратил он пение, мучение возобновилось. Также говорят, что один безумный человек был избавлен от безумия пением врача Асклепиада. Вспоминают и о Пифагоре, который музыкальной мелодией удержал некоего юношу, слишком преданного наслаждениям, от чрезмерных проявлений страсти. Далее. Музыка имеет различные возможности: ведь подобно тому как ты сможешь с помощью одного вида пения побудить кого-нибудь к разнузданности, таким же образом ты сможешь с помощью другого вида пения привести его к раскаянию. Об опыте подобного рода над одним юношей рассказывает Гвидо.

Итак, раз музыка имеет столь большую силу воздействия на души людей, она с полным основанием и была принята святой церковью. Сначала музыка была введена в обиход римской церкви святым мучеником Игнатием, а также первосвященником, святым Амвросием Миланским. Вслед за ними святейший папа Григорий, как говорят, под влиянием внушения святого духа сочинил песнопение и отдал его римской церкви, чтобы с его помощью в течение всего года совершать божественную службу. О том, что пение должно прославлять бога, немало говорится в «Вет-

хом завете». Ведь мы читаем в книге Исхода, что после потопления фараона Моисей и дети Израиля возносили песнь господу. Но и псалмист, весьма сведущий в этом искусстве, пел хвалу господу на декахорде и побуждал нас присоединиться к пению, говоря: «Пойте господу новую песнь, хвала ему в святой церкви». И он желал, чтобы в прославлении бога мы пользовались не только естественным звуком голоса,—ведь он убеждал возносить хвалу господу и с помощью инструментов музыкального искусства, сделанных руками. Он говорил: «Хвалите господа и звуком трубы, и псалтерием, и кифарой, и тимпаном, и хором, и на струнах, и органом». И так как одобрение этой науки можно найти в Ветхом завете, и так как столь религиозные мужи освятили ее в церкви, и, наконец, так как она обладает, как было сказано, столь действенной силой воздействия на души людей, у какого здравомыслящего человека может она вызвать чувство неудовольствия? И кто из любознательных людей не займется ею со всем старанием?

Однако в святой церкви пользуются не только святыми песнопениями, предназначенными для церковной службы, о которых было сказано, но незадолго до нашего времени жили некоторые сочинители песнопений, и я не вижу, чтобы что-нибудь запретило и нам сочинять песнопения. Но хотя новые мелодии в настоящее время и не являются необходимыми, однако мы могли бы упражнять наши способности в повторении ритмов и зауспокойных стихов, сочиненных поэтами. И так как в свою очередь мы стремимся к свободе сочинения музыки и предоставляем ее, то, по-видимому, нам следует преподать советы сочинения песнопений.

Глава XVIII. Советы о сочинении музыки. Прежде всего мы предлагаем тот совет сочинения, чтобы музыка была разнообразна в соответствии со значением слов. Какой тон соответствует какому содержанию, это мы показали раньше, когда говорили о том, что различным людям нравится различное. Мы объяснили, что одному соответствует торжественность, другому — веселость, третьему — печаль. Подобно тому

как поэту, желающему снискать похвалу, нужно стремиться к тому, чтобы его творение соответствовало словам и чтобы оно не выражало ничего, что не подходило бы к характеру судьбы того человека, которого он описывает, так и сочинителю мелодий, ищущему славы, нужно обращать внимание на то, чтобы, собственно, создать такое сочинение, чтобы было видно, что пение выражает нечто созвучное словам.

Поэтому, если ты захочешь сочинить музыку по заказу молодых людей, пусть она будет по-юношески игривой; если же по заказу стариков, пусть она будет угрюмой и выражает суровость. Ведь подобно тому как, если сочинитель комедий придает старику черты юноши, а скупцу — черты расточительного человека, он подвергается осмеянию, как это сделал [Гораций] Флакк по поводу Плавта и Дорсена, так же может случиться и с сочинителем музыки, если он грустное содержание выразит в духе танца или веселое содержание — в печальном тоне. Следовательно, музыканту нужно следить, чтобы музыка имела ту меру, чтобы выражению горя соответствовали низкие тона, выражению радости — высокие.

И это мы советуем не для того, чтобы так делалось во всех случаях, но говорим для того, чтобы всякий раз, как это делается, оно имело [соответствующую] окраску.

По поводу сказанного мы можем привести некоторые примеры. Если в «Антифонах» по поводу воскресения господнего ясно видно повышение самого звука, то в тех же «Антифонах», в части «Царь же Давид», не только в словах, но и в самом пении звучит скорбь. И у авторов чаще всего скорбные части исполняются в гиполидийском ладу, так как он содержит в себе звучание скорби.

Кроме того, жаждущему славы сочинителю музыки мы даем еще тот совет, чтобы он избежал ошибки повторения одной и той же невмы.

Глава XXI. Какую пользу могут принести невмы, изобретенные Гвидо. Пусть читателя не очень волнует то, что мы в первой главе обременили его тем советом, чтобы он привыкал петь, пользуясь музыкаль-

ми невмами, но до сих пор не приступали к их изложению. Пусть он узнает, что мы сделали это не без основания. Если бы ранее он не умел петь по законам музыки, то не смог бы ни в какой мере понять примеры, приводимые по разным причинам здесь и там. Но почему были изобретены подобного рода невмы, об этом не следовало говорить в самом начале. А причину их изобретения и пользу их на основании вышесказанного можно было бы достаточно хорошо проверить на опыте: ведь так как в обычных невмах нельзя различить интервалов и пение, которое они выражают, невозможно основательно запомнить, поэтому в пение проникает очень много неточностей. Но эти [т. е. невмы Гвидо] отчетливо показывают все интервалы вплоть до того, что совершенно исключают ошибки и не позволяют забывать музыку, если она один раз была выучена как следует. Кто же не сможет увидеть большой их пользы? Но какая только ошибка не возникает на основании неправильных невм!

В этом сочинении приводятся старые обозначения, и легко можно увидеть, какого рода знание дают эти запятые и наклонные линии. Ведь они располагаются точно по одной линии и с их помощью нельзя выразить повышения и понижения звука. На основании этого получается, что каждый повышает или понижает такого рода невмы по своему усмотрению [...].

Некоторые имеют обыкновение дополнять эти [т. е. старые] невмы некоторыми значками, которые, как это очевидно, не обучают, но вдвойне запутывают певца. Ведь так как в этих невмах нет никакой определенности, то буквы, написанные сверху, дают основание для еще больших сомнений, в особенности когда они представляют собой начало многочисленных слов с разными значениями и неизвестно, что они обозначают. Но если им и дается некоторое определенное обозначение, однако это не исключает окончательно сомнений, так как певец все же остается в неизвестности относительно характера усиления или ослабления [звука]. Ведь звук «с» является началом разных слов: cito [быстро], caute [осторожно], clamose

[громко], так же как и «l» в словах: levia [легко], leniter [спокойно], lascive [игриво], lugubriter [печально], а также и «s»: sursum [вверх], suaviter [сладко], subito [внезапно], sustenta [сдержанно], similiter [подобным образом, также].

Что же касается музыкальных и правильных невм, то мы коротко можем сказать, что музыкальная невма ведет певца настолько правильным и легким путем, что он не смог бы ошибиться, если бы даже и захотел.

И после того как любой певец, будь он большим или незначительным, выучит от главного в хоре с помощью этих невм четыре истории или столько же обеден, он сможет без учителя выучить весь «Антифонарий» и «Градуал». А неправильные невмы, как было показано выше, порождают сомнения и ошибки и не могут принести певцу малейшей пользы. Если он выучит от учителя с их помощью весь «Градуал» и даже целое богослужение, он сумеет петь только то, что осталось у него в памяти. Итак, ясно: тот, кто любит подобные невмы, — любитель ошибок и неточностей; кого же привлекают музыкальные невмы, тот придерживается точного и правильного пути.

Глава XXIII. О диафонии, или органе. Вкратце хочу теперь сказать о диафонии, чтобы и в этом отношении удовлетворить, насколько смогу, любопытство читателя.

Диафония есть согласованное расхождение голосов, выполняемое по меньшей мере двумя певцами, так что один ведет основную мелодию, а другой искусно бродит по другим звукам; оба они в отдельные моменты сходятся в унисоне или октаве. Этот способ пения обычно называется органом, оттого что человеческий голос, умело расходясь [с основным], звучит похоже на инструмент, называемый органом. Слово «диафония» значит двойной голос или расхождение голосов.

И прежде чем давать советы относительно диафонии, мы хотим в немногих словах слегка коснуться движения голосов, рассмотрение которых полезно для этого дела. Так как диафония [орган] осущест-

вляется с помощью движения голосов, то введение этого [раздела] в этом месте полезно и не вызывает сомнения...

Приводится по изданию: MPL, t. 150.

Перевод Л. Годовиковой **

ИОАНН ДЕ МУРИС

1290—1351 годы

Предполагаемый автор анонимного музыкально-теоретического трактата «Speculum musicae». Вопрос о принадлежности трактата Иоанну де Мурису является спорным и до сих пор окончательно не разрешен. Целый ряд авторов (Мерсен, Руссо, Форкель, Куссемакер) приписывал его Иоанну де Мурису. Однако ни личность, ни национальность автора не были твердо установленными. Поэтому уже Риман предложил различать двух Иоаннов — Иоанна Муриса норманского, жившего в Оксфорде, и Иоанна Муриса французского (Жан де Мёр), жившего в Париже. В. Гроссман, издавший в 1924 году «Speculum musicae» на немецком и латинском языках, видит в его авторе норманского ученого. Однако ряд современных исследователей, в том числе Г. Бесселер, считает автором трактата французского философа и теолога Якова из Льежа (Jacobus de Leodio, Jacques de Liège, Jacobus Leodiensis). Неясным остается и время написания трактата. Некоторые относят его к 1321 году, некоторые — к 1330, а другие — к 1340—1350 годам.

Как бы ни решался вопрос об авторе трактата, бесспорным остается факт об определенной идейной и стилистической общности этого трактата с рядом других, появившихся в первых десятилетиях XIV века. Среди них — «Summa musicae» (1319), «Musica speculativa» (1329).

Автор или авторы этих трактатов выступают с полемикой против представителей музыки Ars nova, защищая средневековый идеал «чистой», грегорианской музыки. Автор «Speculum musicae» сетует по поводу широкого распространения народной, по его словам, «непристойной», «распущенной» музыки. Если раньше, говорит он, эта музыка звучала только в театрах и на площадях, то теперь она распространилась всюду, «ею заполнен весь мир».

«Speculum musicae» представляет собой энциклопедию музыкальной науки (слово *speculum* — буквально «зеркало» — обычно употреблялось в средневековой литературе для обозначения сочинений энциклопедического характера). В нем получают обстоятельное изложение основные проблемы средневековой музыкальной теории — об интервалах, ладах, о происхождении и значении

музыки, о музыкальных пропорциях, диссонансах и консонансах. При всем консерватизме и склонности к традиции автор «Speculum musicae» не мог обойти молчанием основные вопросы современной ему практики. Поэтому в трактате получило отражение острое противоречие между спекулятивной теорией и эмпирическими идеалами эпохи.

Зеркало музыки

Гл. 3. Что такое музыкант. Музыкантом [называется] тот, кто владеет музыкой, подобно тому как арифметиком [называется] тот, кто владеет арифметикой, а судьей — тот, кто обладает справедливостью. И поскольку бывает два рода музыки, а именно — теоретическая и практическая, то в подлинном смысле слова музыкант — это тот, кто владеет теоретической музыкой, которая направляет практическую музыку и повелевает ею; тот же, кто владеет только практической музыкой и лишен умозрительной, не должен считаться музыкантом в собственном смысле слова, и поэтому он, согласно Боэцию, получает свое название не от музыки, а от музыкальных инструментов, которыми пользуется и с помощью которых служит музыке. Так, например, кифарист получает свое имя от кифары, трубач — от трубы, играющий на лире — от лиры, играющий на виоле — от виолы, органист — от органа, а прочие подобным же образом от различных других искусственных [artificialis] музыкальных инструментов. Те же, кто пользуется естественными инструментами [naturalis], благодаря которым образуются различные голоса, и умеет, пользуясь ими, создавать консонансы, но не знает музыкальных причин их, не умеет в достаточной степени различать их, не знает их свойств, числовых пропорций, [почему] эти лучше, те еще лучше и другие самые лучшие, почему одно — консонанс, другое — диссонанс, — такие называются певцами. Не умеющие же петь по причине слабого голоса или из-за отсутствия привычки, но знающие, однако, свойства консонансов и прочее, относящееся к теоретической музыке, не лишаются названия музыканта. Об этом Боэций в «Музыке» пишет таким образом: «Музыкант тот, кто приобретает знание пения при склонности разума не

рабством труда, а силой умозрения». Боэций словно говорит: музыкантом в собственном смысле слова является тот, кто владеет музыкой умозрительной, а не тот, кто владеет музыкой практической и пребывает в рабстве практики; [музыкант] служит своим трудом умозрению, которое повелевает им и направляет его. Там же Боэций говорит о трех видах музыки: один относится к музыкальным инструментам, другой — к метрическим и поэтическим песням, третий рассуждает о них обоих и о каждом из них в отдельности. Два первых вида, согласно Боэцию, не имеют ничего общего с музыкальной наукой, ибо они служат, не содержат в себе никакого рассуждения и не причастны ему. Тот вид, например, который относится к инструментам, исчерпывается целиком в практике и труде, поскольку он к этому предназначается до конца; концом же практического знания является труд. Разве те, которые играют на кифаре и органе, не действуют руками, подобно тем, которые поют, пользуясь для этого естественными средствами...

И второй вид музыкального искусства не заключается в умозрении и рассуждении; ведь поэт, как говорит Боэций, создает песню не через умозрение и рассуждение, но благодаря естественному инстинкту, а потому поэты не являются в собственном смысле музыкантами, подобно теоретикам. Ибо важнее музыка умозрительная, нежели практическая; однако тот, кто владеет музыкой практической, может называться музыкантом, но только с добавлением слова «практический»; тот же, кто владеет умозрительной музыкой, — музыкант в абсолютном смысле слова. У него имеется дар умозрения и собственного, соответствующего музыке суждения о мелодиях и ритмах, о формах кантилен, о консонансах, которые рождаются из смешения звуков, и об их пропорциях, и о том, какие консонансы какому роду людей и каким нравам их соответствуют. Ведь распущенная душа услаждается мелодиями более игривыми и, часто слушая те мелодии, которые ей нравятся, размягчается и укрощается, успокаивается и приводится в хорошее состояние, как бы ни была разгневана и взволнована; суровый

ум радуется более суровым и более стремительным мелодиям. Ибо подобие радуется, несходство же ненавистно. Таким образом, люди радуются мелодиям и консонансам, отвечающим их нравам...

Глава 6. Об изобретателях музыки. Из теоретиков наиболее выдающихся был, по-видимому, Боэций. В музыке практической и чистой [plana] прославился Гвидо, монах, который изобрел новые ноты и фигуры и много писал о монохорде и ладах. Об измеренной [mensurata] музыке рассуждали многие, среди которых больше всего, по-видимому, прославились некто, назвавший себя в заглавии своей книги Аристотелем, и Франко-тевтовец. Они в своих сочинениях согласны между собой, но современные музыканты во многом от них отходят как в своих трактатах, так и в исполнении, в новых способах мензурации, фигурации и нотации [...].

Глава 10. Первое разделение музыки. Согласно Боэцию, музыка разделяется на мировую, человеческую и инструментальную или сонорную, и все они рассуждают о предметах естественных. Мировая музыка рассуждает о простых телесных нетленных и тленных вещах, например о небесных телах и элементах, и о том, что с ними связано; она рассуждает и о микромире, т. е. о человеке, который среди всего созданного наиболее прославлен, совершенен и удивителен единством формы и материи, так как создан из нетленного и тленного. О таком удивительном единстве, в котором существуют удивительная связь и удивительное согласие, и о единых частях его — таких, как душа и тело, — трактует человеческая музыка. Инструментальная же музыка относится к звукам, которые в чувственно воспринимаемых музыкальных консонансах проявляют материю и воспроизводятся искусственными и естественными инструментами. К этим видам музыки может быть добавлен, по-видимому, еще один вид музыки, которая называется небесной или божественной.

Глава 16. Первое деление инструментальной музыки. Инструментальная музыка делится на ровную [plana] и измеренную [mensurata]. Ровная музыка рас-

рассматривает число тонов, составляющих консонанс, не обращая внимания на значение длительности, посредством которой измеряются тона. Отвлекаясь от значения длительности, она рассматривает и производит свойства консонансов чисто теоретически или практически... Таким образом, она рассуждает о том, что относится к истинно теоретической музыке. Она также учит петь, открывает основы пения. Она та, о которой писали в своих книгах Боэций и монах Гвидо. Но Боэций следовал больше умозрению, Гвидо — практике; ровная музыка создает музыканта для своей теории в такой же степени, как для практики — певца. Таким образом, те, кто желает быть музыкантами и певцами, должны изучать ее. Ее прежде всего должны изучать те, кто хочет знать музыку [теоретически]; практической ее части, т. е. умению петь, должны быть обучены прежде всего мальчики, так как те, которые долго выжидают, становятся неспособными и слишком грубыми для пения, хотя в остальном они остаются умными и хорошими клириками.

Измеренная музыка дополняет музыку ровную, но она обращает внимание на длительность тонов, составляющих консонанс. Она учит дискантировать, пользуется тонами консонансов, одновременно произведенными, которым соответственно добавляет меру времени, так как тон не бывает без движения, движение же измеряется временем. Этот вид музыки необходим тем, кто совершает мензурованное пение в кондуктах, в органном пении, в мотетах, гокетах; они должны знать не только музыку практическую и грегорианскую, которая учит ровному пению, но не должны быть в неведении и в отношении природы консонансов, чтобы знать, какие из них хорошие, какие лучшие, какие средние, а какие ничего не значат.

Глава 17. Второе деление инструментальной музыки. В третьей книге «Этимологии» Исидор делит музыку на гармоническую, ритмическую и метрическую. Гармоническая различает высокие и низкие звуки. Ритмическая рассматривает соединение слов, т. е. хорошо или плохо связаны между собой их звуки, так, чтобы в них было хорошее или плохое благозвучие.

По-видимому, она рассматривает некое созвучие слов, их силу и игру, и чаще всего в конце выражений, и если она не изучает качества времени в слогах выражений, т. е. долги эти слоги или краткие, так как это относится к области метрической музыки, то занимается количеством слогов. Метрическая музыка различает самым вероятным способом меру времени различных метров, т. е. дактилический, ямбический, хорейямбический и другие метры, а метры получили свое название или от стоп, которыми они измеряются, или от материи, из которой они произведены, или от их изобретателей. Эти части музыки, поскольку они рассматривают звук и голос, объединяются в инструментальной или сонорной музыке, взятой теоретически или практически. Кто умеет не только практически, но и теоретически проводить различие между звуками высоким и низким, которые составляют тот или иной музыкальный консонанс, исследует то, что относится к его природе и его свойствам, и кто видит конечную цель в наслаждении [музыкой], тот теоретик в гармонической музыке; тот же, кто имеет как окончательное польза, тот музыкант практический; подобным образом можно думать о ритмической и метрической музыке [...].

Звук низкий или высокий, который является материей консонанса, образуется или естественными инструментами или искусственными. Если естественными, которыми образуется голос, то это гармоническая музыка, взятая специально; она состоит из звучания голосов и используется трагиками, комиками и другими и вообще всеми, согласно Исидору, которые поют собственным голосом. Отсюда происходит, что к этой музыке относится то, что у человека называется голосом. В этом же месте Исидор описывает голос и звук, касается некоторых различий голосов и звуков, о которых мы говорим ниже. Эта музыка, по-видимому, относится к любому пению, как к ровному [plana], так и к размеренному [mensurata], хотя, возможно, в древности пользовались размеренными напевами умеренно. Что же касается того вида музыки, который, как говорится, относится к комедио-

графам, трагикам и прочим поэтам, то о нем можно получить представление из того, что они на улицах и в театрах свои творения исполняли по чистой случайности на свой лад, так же как теперь какие-нибудь миряне поют истории в общественных местах и к ним применяют различные виды пения, согласно различию их историй и ритмов. Этот вид музыки отличается от метрической, о которой упоминалось раньше. Ибо к метрической музыке, по-видимому, относятся знание качеств и различий метров и стоп, умение соединить это согласно [учению] о тезисе и позиции и должным образом произносить и скандировать, а к гармонической, о которой мы говорим, относится такой вид пения, когда песни исполнялись на улицах перед народом комиками, трагиками и им подобными, их сочиняли случайно и не умели должным образом исполнять в театрах. Если низкий и высокий звуки производятся искусственными инструментами или инструменты издают звуки путем дыхания, как, например, трубы, тибии, свирели, органы и им подобные, — это относится к органической музыке. Если же инструменты звучат от прикосновения или удара, как, например, кифары, виолы, лиры, тимпаны, кимвалы, псалтерии и им подобные, — это ритмическая музыка, которая отличается от той, о которой говорили раньше. Она рассматривает соединения слов: хорошо ли, плохо ли они соединяются согласно должному благозвучию. Она производится ударом пальцев по струнам или другими инструментами, которые звучат от прикосновения или удара. Эти виды музыки могут быть сведены к тем трем, о которых упоминает Боэций в конце первой своей книги о музыке [...].

Глава 18. Третье деление инструментальной музыки. На основании слов Боэция об инструментальной музыке можно добавить и другое деление: одна — скромная и простая музыка, другая — непристойная (*lascivum*), смешанная и сложная. Скромная музыка, которая пользуется немногими и простыми тонами, созвучиями, инструментами и [видами] пения, а также немногими вариациями и соединениями звуков. Игривая же — непристойными и многими. О первой

Платон сказал, что государство должно тщательно охранять такую музыку, которая была бы в высшей степени нравственна, разумно и честно соединена, проста и мужественна, не расслабляющая, не жестока, не разнообразна. Этот вид музыки, как говорит Боэций, спартанцы с большим старанием сохраняли вплоть до того времени, когда Гораций Креченсий стал обучать мальчиков музыкальному искусству. Долго сохранялся у древних этот вид музыки. И когда музыкант Тимофей Милетский добавил в кифаре одну струну к тем струнам, которыми раньше пользовались, и вследствие этого сделал музыку множественной и непристойной, он оскорбил спартанцев до такой степени, что его выслали из Спарты и издали эдикт, в котором, согласно Боэцию, причина его изгнания излагалась так.

Создавая новое, он вызвал такое раздражение и негодование спартанцев, что, сочинив разнообразную музыку, развращал души мальчиков, которых он любил, и таким образом вредил им и отвлекал их от суровой добродетели. Ведь ту гармонию, которую он считал скромной, он преобразовал на хроматический лад, который мягче диатонического. Такова была у древних страсть к музыке, что они считали, что музыка прочно овладевает душами. Тогда, по словам Никомаха, более всего процветала простая и скромная музыка, так как пользовались четырьмя струнами в кифаре, а также четырьмя созвучиями: октавой, которая звучит в четырехструнной кифаре на крайней струне; квинтой, которая звучит на второй из крайних струн одновременно с третьей, смежной с ней с той или другой стороны; квартой, которая звучит на крайних струнах, непосредственно связанных между собой; и тоном, который звучит от удара по двум средним струнам, а на этих струнах не может возникнуть никакого диссонанса. Говорят, что изобретателем четырехструнной кифары был Меркурий и продолжалось это до Орфея, который такого рода музыку обогатил инструментами и сделал ее настолько приятной и привлекательной, что, говорят, с ее помощью всех привлекал к себе, о чем раньше было

написано в первом «Правиле» музыки. Однако теперь эта простая и скромная музыка принята в немногих местах. В то время как в древности непристойная музыка звучала [только] на сцене, в театрах, теперь она распространяется почти повсюду и ею заполнен весь мир. Хотя она и может благодаря своим созвучиям играть известную роль в размеренном пении [cantus mensuratus], в органных дискантах, в кондуктах, в мотетах, гокетах и в песнях, однако певцы не боятся пользоваться ею и в ровном церковном пении во многих храмах. Ровное и простое пение переделывают в размеренное, так что простые певцы и не знают, что им петь, и не могут различить ровного пения.

Такова музыка, которая больше прочих наук овладевает душами людей. Причину этого указывает Боэций, говоря: при изучении наук нет лучшего пути к сердцу, чем через уши; благодаря этому происходит то, что разнообразные и непристойные ритмы, дойдя до сердца, действуют на сознание и совершенствуются равным образом. Поэтому Боэцию приписывают слова о том, что, если души человека коснется музыка веселая, она делает его веселым; если грустная, то делает его грустным. [Ведь] бывают люди, дурно настроенные, любящие одиночество, меланхолики, которые не хотят слышать никакой другой музыки, кроме простой и печальной, и такого рода музыка, какой бы она ни была, не должна вызывать порицания, потому что она соответствует различным настроениям людей, но ее скорее нужно хвалить, так как на одних [людей] действует одно, на других — другое. Ведь лошади и олени различают голоса и звуки: лошади — звуки тимпанов и кимвалов, олени — лай собак, голоса охотников и охотничьих рогов.

И сами собаки приходят в очень тревожное [буквально — грустное] состояние из-за слабости сознания и недостаточного развития мозга. Поэтому музыку чувственную надо запрещать и мальчикам, не из-за ее несовершенства, но из-за их юного возраста, благодаря которому они слишком восприимчивы к такого рода веселью и радости, не умеют себя сдерживать и в них господствуют чувственные страсти...

Но то, что касается мальчиков, не распространяется на зрелых людей, которые слушают такого рода музыку весьма неохотно и избегают как недозволенную, хотя в ней, если придерживаться правил науки, нет порока. Ведь если всякая добродетель делает человека, обладающего ею, совершенным и дело его приносит благо, то и музыка — это добродетель, исходящая от интеллекта, и дело ее будет благим и совершенным тем более, чем совершеннее те качества, от которых она исходит. Ведь ты сможешь быть добродетельным не только из-за особенностей [своего] нрава, но и по заслугам, если обстоятельства сложатся должным образом, и да будет это без конца во славу божью!

И по милости божьей музыкальные инструменты нашего времени гораздо более совершенны, чем те, которыми пользовались древние, когда господствовала эта простая и скромная музыка. Думаю, что и современные певцы гораздо более совершенны, чем те, которые были в древности. Что же касается значения практической музыки, то теоретическая музыка более надежна, прочна, совершенна, и, по-видимому, тот, кто отказывается от ее приобретений или сам по себе, или случайно, в результате этого склоняется к чему-нибудь недозволенному.

Глава 19. Четвертое деление инструментальной музыки. В настоящее время инструментальная музыка делится на теоретическую и практическую, и [это деление] имеет каким-то образом отношение к одному и тому же, т. е. к числу звуков или численно измеренному звуку. Ведь если в какой-нибудь науке случается, что умозрительная (speculativum) и практическая части разъединены, следует, чтобы они в субъекте совпадали в материальном и количественном отношении. Ведь теоретическая [музыка] состоит в рассмотрении истинности того, что имеет отношение к этому роду музыки, а именно — [ее] начала, свойства, части; она исследует и доказывает положение относительно самого субъекта, на чем она останавливается, на чем в конце концов прекращается. Практическая же прекращается на самом действии. Здесь речь идет

о том, чтобы уметь выражать гармонические звуки посредством естественных или искусственных инструментов. Первая [теоретическая] обращает внимание на душу и умозрительный интеллект, вторая [практическая] — на практический интеллект, тело и слух. Практическая музыка бывает двух видов: один из них — музыка смешанная (*mixta*), другой — ровная (*plana*). Смешанная — это та, которая не совсем лишена разума. Всякая теоретическая — это та, которая основывается на умозрении, которая ничего не говорит о действительном и преходящем, обращает внимание лишь на умозрительный разум. Практическая же та, которая имеет отношение к практическому интеллекту; она пользуется практическим разумом, так же как имеет свои практические начала и свое понимание практики. Нет различия между интеллектами умозрительным и практическим как двумя потенциями, но назначения, действия и результаты одной и той же потенции различны. Практическая же музыка, по Боэцию, — это та, которая вообще лишена всякого разума и состоит только в практике, упражнении и действии, так что многие певцы поют только на основании практики и умеют воспроизводить созвучия; то же самое относится и к многочисленным музыкантам, играющим на инструментах.

Однако мы не хотим настолько превозносить теоретическую музыку, чтобы слишком принизить практическую: ведь и она достойна похвалы, о чем мы говорили уже раньше, в «Похвале музыке». Ведь весьма достойны похвалы те положения, о которых здесь сказано. И если теоретическая музыка вообще есть нечто объективное, так как она делится на небесную, мировую, человеческую и инструментальную, то практическая вообще есть нечто субъективное, так как говорит о субъекте как о таковом. Ведь умозрительная музыка, какой бы она ни была, свойственна только существам, обладающим интеллектом; практическая же свойственна животным, птицам, пресмыкающимся и некоторым рыбам. Среди людей много практиков, теоретики же редки.

Приводится по изданию: W. Großmann, Die einleitenden Kapitel des Speculum Musicae, Leipzig, 1924.

Перевод Н. Ревякиной, Л. Годовиковой **

[Критика эстетики Ars nova]

С каким лицом дерзают дискантировать и сочинять дисканты те, которые мало или ничего не знают о природе консонансов, которые в них различать не умеют, какие из них более или менее совершенные, какие не консонантны, какими шире надо пользоваться, в каких местах, и не знают многого того, чего искусство требует. Они поют неточно, наобум. Такие невежды не стыдятся петь в церкви! Если случайно окажутся в согласии с текстом, не знают, как это согласие продолжить, и тотчас впадают в разлад. О горе! В наше время некоторые хотят свои недостатки украсить глупой поговоркой! Это, говорят они, новый род дисканта, мы пользуемся новыми консонансами. Они оскорбляют разум тех, кто видит эти ошибки, оскорбляют слух. Вместо радости тоску наводят! О глупое присловье! О нелепое извинение! Какое злоупотребление, какое невежество, зверство! Осла принимают за человека, козу — за льва, овцу — за рыбу, змея — за лосося! О, если бы прежние ученые музыканты услышали таких дискантистов, что бы они сказали, что бы сделали?! Ты для меня соблазн, замолчи, у тебя разлад, разлад! Пытаются дискантировать даже не умеющие петь, а ведь дискант — это пение (*cantus*). Есть и такие, кто слишком распушено дискантирует, излишне увеличивает число букв; одни слишком гокетируют, другие дают множество украшений, в не надлежащих местах делают скачки, лают наподобие собаки, делают неестественную гармонию. Есть и в наши дни хорошие дискантисты, но пользуются лишь новым способом пения; они применяют мелкие ноты и отвергают старинные органумы, кондукты, мотеты, гокеты, дают трудные для пения и для нотации дисканты.

Coussemaeker, II, 313.

Сумма музыки [Числовая символика]

По свидетельству философа, подобное радуется своему подобному. Музыка, говоря переносно, кажется похожей на церковь, что ясно, так как и в той и в другой числа имеют свои основания. Музыка — единая наука, хотя состоит из многих частей; церковь, имея много членов, все-таки едина. В музыке есть число два, поскольку она делится на мировую и человеческую, а в церкви есть два завета; два есть еще в музыке, поскольку делится на естественную и инструментальную, и в церкви открывается второе два — жизнь созерцательная и деятельная. Музыка уподобляется созерцательной, поскольку мало кто поет наизусть и без нот, и уподобляется деятельной, поскольку певец без внешних орудий, т. е. без нот, упражняться в музыке не может.

И как жизнь Марфы [деятельная] опаснее, чем жизнь Марии, ибо, по-видимому, больше опасностей встречает, так и те, кто не умеет петь без нот, быстро впадают в ошибки, когда нет налицо нот, и замолкают при пении экспромтом, как будто ничего не понимают в музыке. И еще два открывается в музыке — лад автентический и плагальный; в церкви любовь к богу движется вверх, как и верхний лад, автентический, и к ближнему вниз, как и лад нижний, плагальный.

Число три еще больше встречается в музыке — регистры низкий, средний, высокий; это соответствует тройному виду сердца сокрушенного, который также может быть определен по степеням сравнения. И еще одно значение числа три: инструментальная музыка пользуется инструментами сосудообразными (*visalia*), палкообразными (*foraminalia*) и струнными; в церкви есть другая тройка: вера, надежда, любовь. И еще в музыке есть начало, середина, конец, и все вместе с тем едино, так и в церкви — отец, сын и дух святой.

J. Muris, «Summa musicae». — Gerbert, III, 241.

[О значении музыки]

Музыка имеет отношение к медицине, ею чудесным образом болезни излечиваются, в особенности

порожденные меланхолией и печалью; музыка не дает впасть в уныние; музыка ободряет путешественников, лишает воров и грабителей дерзости и обращает их в бегство. На войне трусливые силу от музыки получают и разбежавшиеся и побежденные вновь собираются. Пифагор рассказывает, как музыкой он развратного человека к воздержанию привел. Есть песни, которые прогоняют вожделие, и есть песни, которые возбуждают его. Некоторые песни усыпляют, другие пробуждают. Музыка успокаивает гнев, радует печальных, разгоняет разные мысли и от них освобождает.

Музыка — это еще важнее — изгоняет злых духов. И зверям нравится музыка.

J. Muris, «Summa musicae». — Gerbert, III, 195.

Перевод М. Иванова-Борецкого **

ИОАНН ДЕ ГРОХЕО

Конец XIII — начало XIV века

Иоанн де Грохео (или Жан де Груши) — парижский магистр музыки, автор замечательного музыкального трактата «Музыка» (ок. 1300 года), отличающегося удивительной для средневековья ясностью и оригинальностью мысли. В этом трактате Иоанн де Грохео выступил с резкой критикой теологического подхода к музыке.

С необычайной для того времени смелостью он высказал убеждение в том, что мировая или ангельская музыка является «ложной выдумкой». Отвергая выдвинутое Боэцием деление музыки на мировую, человеческую и инструментальную, Грохео предложил различать музыку простую, гражданскую, народную (*simplex, civilis, vulgaris*), с одной стороны, и сложную, изменчивую, ученую (*composita, regularis, canonica, mensurata*), с другой.

Для Иоанна де Грохео характерна ориентация на живую музыкальную практику, его трактат содержит богатейшие сведения о видах и жанрах современной ему народной музыки. В своем трактате Грохео уделяет основное внимание именно этому виду музыки.

Иоанн де Грохео шел намного вперед своего времени. Поэтому он не имел последователей среди современников и его сочинение не получило широкого распространения. Тем не менее

трактат Грохео — выдающийся памятник музыкальной эстетики средневековья, предвосхищающий зарождение эстетической теории Ренессанса.

Музыка

Некоторые молодые люди, друзья мои, очень меня просили дать им вкратце изложение музыкальных знаний; я и захотел поскорее удовлетворить их желание, ибо у них я всегда находил величайшую верность, дружбу, доблесть и в течение одного времени необходимую мне в жизни моей помощь. Поэтому цель настоящего труда — рассказать им, по мере моего разума, о музыке, познание которой необходимо для всех, кто желает изучить то, что движется, и само движение. Это последнее, по-видимому, имеется в высшей степени в звуке, который находится среди того, что можно чувствами познать и что подлежит нашему восприятию. Музыка имеет значение для деятельности нашей, ибо она направляет и улучшает нравы, если только ею пользуются должным образом. В этом она превосходит все другие искусства, непосредственно и всецело служа ко славе и восхвалению творца.

Сначала мы рассмотрим наиболее общие основы, а затем все то, что из них вытекает.

По такому же пути идет все человеческое познание, по словам Аристотеля в предисловии к его «Физике», будет ли оно чувственным восприятием или умственным познанием. Что касается основ, то тут возникают прежде всего вопросы об их нахождении, а затем поставим исследование о самом предмете, его количестве, качестве и прочем. Пусть не ворчат те люди, которые упрекают нас в том, что извращается наука, так как разные высказывания писателей и различие во взглядах мешают-де открытию истины. Мы видим ведь, как деятельно люди стараются познать множество мнений и из них извлечь то, что истинно. Относительно искусства [существует] такое же разнообразие в мнениях, как мы видим в ремеслах, например разницы в зданиях и костюмах. Совершенствование человеческого искусства и его произве-

дений бесконечно, хотя они никогда не достигают совершенства природы или божественного искусства. В наши дни большинство занимается музыкой практически и очень немногие интересуются теорией этого искусства. К тому же некоторые исследователи скрывают свои работы и открытия, не желая их сообщать другим, а именно как раз необходимо, чтобы каждый в таких вещах обнаружил истину во славу и величие ее. Те, кто склонен рассказывать сказки, говорили, что музыку изобрели музы, около воды обитавшие. Другие говорили, что она изобретена святыми и пророками. Но Боэций, человек значительный и знатный, придерживается других взглядов. К его мыслям надо больше всего примыкать, ибо мы знаем, что он доказывает то, что говорит. Он в своей книге говорит, что начало музыки открыл Пифагор. Люди как бы с самого начала пели, так как музыка им от природы врождена, как утверждают Платон и Боэций, но основы пения и музыки были неизвестны до времени Пифагора¹ [...].

Некоторые популяризаторы знания, утверждая, что консонансов бесконечно много, не приводят этому доказательств. Другие, трактующие вопрос научно, — Пифагор, Никомах, Платон и за ними Боэций — говорят, что их три, и объясняют их соотношениями чисел. Но все они берут в основание своего учения ничто, ибо отношение, как они говорят, прежде всего и само собой в числе находится и через числа присваивается другому. Но это основание у учеников Аристотеля не считается верным. Они сказали бы скорее, что отношение прежде всего имеется между первоначальными качествами и природными формами, а самое слово принято для выражения сего. Выяснить, кто изо всех них говорит истинно, не наша задача: это цель такой работы, где трактуется о первоосновах наук. Но те, кто предполагает, что отношение прежде всего существует между числами, не смогли этим путем обосновать понятия консонансов и их число. Если

¹ Далее излагается традиционный рассказ о Пифагоре и кузнецах. — *Прим. ред.*

бы действительно отношение было причиной консонанса, то при наличии такого-то данного отношения всегда возникал бы такой-то данный консонанс. Этого соотношения, по-видимому, не найдешь между звуком грома и другим, находящимся с ним в соотношении. Они не производят гармонии, а скорее портят орган слуха.

Затем надо спросить: почему другие животные, кроме человека, не осознают консонансов? Некоторые из животных, правда, получают удовольствие от звуков по природной склонности, как, например, птицы — от своего пения, лошади — от звуков трубы и барабана, собаки — от звуков рогов и свистков, но только человек воспринимает три консонанса¹, осознает их и в них находит удовольствие.

Попробуем сказать нечто другое вероятное по этому поводу. Трудность [разгадки] здесь двойственная: 1) то, что в звуках только три совершенства, и 2) то, что только человеком это осознается. Итак, скажем, что всевышний творец всего создал тройное совершенство гармонии, желая в этом высказать свою благость, дабы этой гармонией восхвалялось его имя, как и сказано в писании: «Хвалите господа в звуке трубном». Таким образом, никто не может уйти от восхваления бога, но каждый язык в звуках [музыки] познает имя славы. И поскольку музыка существует в славной троице, постольку, быть может, она в некотором отношении учит в этом познании. Ибо есть первая гармония — яко мать, древними именовавшаяся *diarason*², и другая — яко дочь, в ней содержащаяся, именовавшаяся *diapente*³, и третья, от них исходящая, называемая *diatessaron*⁴. И эти три, одновременно построенные, дают совершеннейший консонанс.

И, может быть, некоторые пифагорейцы, ведомые природной склонностью, осознали это, но не дерзнули

¹ Т. е. октаву, кварту и квинту. — *Прим. перев.*

² *Diarason* — буквально «через все», т. е. все звуки октавного ряда — октавы. — *Прим. перев.*

³ *Diapente* — через пять — квинта. — *Прим. перев.*

⁴ *Diatessaron* — через чегыре — кварта. — *Прим. перев.*

высказать в этих словах, а прибегли к иносказанию, к цифрам. Далее скажем, что душа человека, созданная непосредственно вначале, сохраняет лик или образ творца. Этот образ Иоанн Дамаскин называет образом троицы; благодаря этому ей [душе] врождена естественная познавательная способность. И, быть может, с помощью этой способности душа познает тройное совершенство в звуках, что не является уделом душ скотов вследствие их несовершенства.

Некоторые думают, что конкордансов существует бесконечное количество, но вероятность этого утверждения они не доказывают. Другие, [их больше], принимают число тринадцать и обосновывают, как магистр Иоанн Гарландиа¹, это *per experimentum*. Другие сводят все конкордансы к семи, и оказывается, что такое исчисление более точно, ибо лучше предполагать меньшее количество начального, так как множественность противостоит понятию основного. Они [стоящие за семь конкордансов] заимствуют свое положение у поэтов, и к этому же приводят следующие соображения: есть семь даров духа святого, на небе семь планет, на неделе семь дней, из которых через многократное повторение весь год образуется. Они говорят, что и в звуках семь конкордансов. К мнению этих людей и мы присоединяемся. Как говорят Платон и Аристотель, музыка подобна миру, поэтому, насколько возможно это, в ее законах и мнениях о ней должен отражаться божественный закон.

Все разнообразие творения и разрушения мироздания сводится к семи планетам и их силам. Поэтому было разумно принять за основу человеческого искусства семь начал, которые были бы причиной всего разнообразия музыкального звучания; эти начала и именуется конкордансами. Назовем их: это унисон, тон, полутон, двутон, неполный тритон или кварта, квинта и октава. Слово «тон» по множеству своих значений подобно снегу на горах. Его приме-

¹ Гарландиа термины конкорданса и консонанса применяет, как заметил П. Вольф, в обратном значении, чем Грохео. См.: Куссемакер, I, 104. — *Прим. перев.*

няют церковники, говоря о подъеме вверх и спуске вниз и конце мелодии¹. В другом значении это слово применяют, называя им один из конкордансов. В третьем значении мы понимаем тон как прибавление к другому звуку, увеличивающее интервал на величину, находящуюся в сесквиоктавном отношении, т. е. отношении 9 к 8 или обратно.

Полутон или диззис называется так не потому, что он является половиной тона, но потому, что он не имеет совершенства тона. Это уменьшенный тон, который, если сравнить с другим, будет находиться в отношении 256 к 243. Его назначение — измерять вместе с тоном всякий иной конкорданс и образовывать в пении мелодию. Дитон есть конкорданс, заключающий в себе два тона и находящийся к предыдущему звуку в отношении 81 к 64. Некоторые считают, что он относится к числу консонансов, как, например, магистр Иоанн де Гарландиа, но мы его выпустили, так как конкорданс этот несовершенный и соединение его звуков для уха звучит жестко. Неполный тритон или кварта — конкорданс из двух тонов и одного полутона, находится к предыдущему звуку в сесквиртерцовом отношении, т. е. 4 к 3 или 12 к 9. Квинта есть конкорданс из трех тонов и одного полутона, находящийся к предыдущему звуку в сесквиальтерном (полутонном) отношении, т. е. как 3 к 2 или 6 к 4. Октава — конкорданс, заключающий пять тонов и два полутона, состоит из соединения кварты и квинты. Она превосходит непосредственно предыдущий звук в двукратном отношении: как 4 к 2 или 6 к 3. Этот конкорданс заключает в себе все предыдущие, и отсюда, вероятно, получил свое наименование диапазон. Показав все конкордансы, я, кажется, вполне ясно установил, что нет необходимости в большем их числе, чем семь. Кто знает, что такое тон, что полутон, может, легко соединив их, получить тритон. Кто знает, что такое квинта, может, присоединив тон, получить квинту с тоном [т. е. большую сексту]. Эти конкордансы уже надлежит называть со-

¹ Т. е. в значении лада. — Прим. перев.

ставными, а не простыми. Мы же хотели сказать здесь только о простых, являющихся основой. Итак, об основаниях музыки, т. е. о консонансах и конкордансах, из которых всякое звучание и вся музыки состоит, довольно пока сказано.

Теперь надлежит трактовать о том, что же такое музыка и какие в ней имеются части. Те, кто обращает внимание на форму и материю, описывают музыке, говоря так: она происходит от числа, примененного к звукам. Другие же, имея в виду применение музыки, говорят, что это искусство, направленное на пение. Мы же хотим определить музыку в иных смыслах, как определяется орудие и как должно определяться любое искусство.

Природное тело есть первичное орудие, при помощи которого душа проявляет свою деятельность; так и искусство — основное орудие или правило, при помощи которого практический разум (*intellectus practicus*) объясняет и излагает свою деятельность. Итак, скажем, что музыка есть искусство или наука, предназначенные к более легкому осуществлению пения при помощи сосчитанного и гармонически понимаемого звука. Я называю музыку и наукой, поскольку она дает знание слов, и вместе с тем искусством, поскольку она руководит в занятиях [пением] практическим разумом. Я включил в определение слова «гармонически понимаемый звук», так как это сама материя, с которой [в данном случае] оперируют, и сама форма обуславливается числом. Слово «пение» необходимо в определении, ибо им означает та самая деятельность, для которой музыка назначена. Итак, мы сказали, что такое музыка. Некоторые делят музыку на три рода, например Боэций и магистр Иоанн де Гарландиа в своих трактатах, а также их последователи: музыка мировая, человеческая, инструментальная. Мировой музыкой называют они гармонию, вызванную движением тел небесных; человеческой — соотношение частей человеческого тела; инструментальной — ту, которая производится звуками инструментов как естественных, так и искусственно созданных.

Кто такое деление производит, или основывается на выдумках, или стремится больше следовать за пифагорейцами или еще за кем-то, чем за истиной, или же они невежды в природе и логике, ибо сначала они говорят, что музыка основывается на сочтенном звуке. Но небесные тела в движении своем звука не издают, хотя древние этому верили. И в человеческом организме звука, собственно говоря, тоже не имеется. Кто слышал когда-либо звучание этого организма? Третий род — инструментальную музыку — делят на три: на диатоническую, хроматическую и энгармоническую. Диатоническим называется тот род, что идет через тон, тон и полутон; чаще всего в этом роде сочиняются кантилены; хроматический род идет через полутон, полутон и малую терцию и его применяют, по их словам, планеты в качестве небесного пения; энгармоническим называют тот род, который идет через четверть тона, четверть тона и большую терцию. Они говорят, что этот род очень сладкий, так как ангелы им пользуются.

И такое деление мы не принимаем, ибо оно касается лишь инструментальной музыки, остальные же члены [первого деления] выпадают. И не дело музыканта трактовать об ангельском пении, разве он только будет богословом или пророком. Ибо никто не может иметь опыта в небесном пении без божественного вдохновения. И когда кто говорит, что планеты поют, он, по-видимому, не знает, что такое музыкальный звук, хотя сам, производя деление музыки, трактовал о нем.

Некоторые музыку делят на ровную (*plana*), или немензурованную, и мензуральную. Под немензурованной понимают музыку церковную, которая, по Григорию, вращается в нескольких ладах. Под мензуральной понимают ту, которая получается из различных совместно размеренных звуков, как, например, в кондуктах и мотетах. Называя немензурованной такую музыку, которая хотя и вполне по усмотрению исполнителя, но все же звучит так или иначе равномерно, они впадают в ошибку, так как каждое проявление музыки и всякого другого искусства не

может не соразмеряться с правилами этого искусства.

Если же под неразмеренной они разумеют музыку, не вполне точно мензурованную, то, как кажется, ничего от подразделения не остается.

Итак, я рассказал, как некоторые устанавливают деление музыки. Нам же кажется, что правильное деление провести нелегко, так как в таком делении части в своем сложении должны составлять целое.

Есть много частей [разветвлений] музыки, очень различающихся друг от друга сообразно различным обычаям, языкам, диалектам в [отдельных] государствах и областях. Мы произведем деление сообразно с той практикой, которая существует у парижан, и так, как это необходимо для обихода или общественной жизни граждан, а затем подробно поговорим об отдельных частях. Будет, по-видимому, наш план достаточно выполнен, ибо в наши дни в Париже тщательно исследуются основы любого искусства и имеется большая практика как в области искусств, так и в области всех механических искусств [т. е. ремесел]. Итак, скажем, что музыка, которая в ходу у парижан, может быть, по-видимому, сведена к трем главным разделам. Один раздел — это простая или гражданская (*civilis*) музыка, которую мы зовем также народной; другой — это музыка сложная (сочиненная — *composita*) или правильная (ученая — *regularis*) или каноническая, которую зовут мензуральной. И третий раздел, который из двух выше-названных вытекает и в котором они оба объединяются в нечто лучшее, — это церковная музыка, предназначенная для восхваления создателя.

Прежде чем, однако, говорить об отдельных перечисленных родах музыки, необходимо трактовать о том, что общего есть у них всех. Это есть способ записи. Как грамматику были необходимы письмо и изобретение букв, чтобы записывать слоги, так и музыкант нуждается в способе записи для сохранения разных мелодий, из различных конкордансов состоящих. Современные же музыканты (*moderni*) для записи созвучий прибавили нечто иное, что назвали

musica falsa (фальшивой музыкой). Они те два знака \flat и \sharp , которые в \flat fa и \sharp mi обозначали тон и полутон, стали применять во всех других [случаях], так что ими полутон расширяется до целого тона и обратно: там, где имеется тон, суживают его до полутона — и все это для получения хорошего конкорданса или консонанса.

Из всего изложенного может быть вполне ясно, как мелодии могут быть записываемы и сохраняться в записях. Некоторые всю эту систему затем изображают на поверхности [т. е. на бумаге или на доске монохорда] или на суставах руки [имеется в виду т. н. Гвидонова рука]; делается это в тех целях, чтобы новички и дети это все поняли.

Покончив с изложением этого, возвратимся теперь, как мы обещали, к подробным описаниям отдельных разделов музыки.

Уточнение чего бы то ни было состоит из трех моментов: во-первых, из общего познания, получаемого через определение и описание, во-вторых, из совершенного ознакомления, заключающегося в различении и познании частей, и, в-третьих, [познания] природы, получаемого через исследование мироздания. Так познаем мы все сущее в природе, будут ли это простые элементы, как огонь, воздух, вода, земля, или сложные, как, например, минералы, т. е. камни и металлы, или, наконец, одушевленные, как растения и животные.

Так поступает Аристотель в книге под заглавием «О животных». Сначала он описывает бегло и вообще, разбирает их поведение и качества в книге, носящей заголовок «Об истории», затем более тщательно и определенно путем познания частных в книге, именуемой «О частях», и, наконец, вполне нам все описывает в книге под заглавием «О животных».

Итак, скажем, что музыкальные формы и виды, относящиеся к первому роду музыки, которую мы назвали народной, служат для смягчения несчастий, которые выпадают на долю людей. Подробнее об этом высказался в речи к монаху Клименту. Формы эти двух родов — вокальные и инструментальные. Те, ко-

торые исполняются голосом человека, распадаются на два вида — cantus и cantilena. В том и другом виде мы различаем по три разновидности, а именно: cantus gestualis, cantus coronatus, cantus versiculatus, cantilena rotunda, stantipes, duitia.

Cantus gestualis¹ — это то пение, в котором повествуется о деяниях героев и трудах отцов церкви, о житиях и мучениях святых и невзгодах, кои прежние христиане терпели за веру и правду, как, например, о жизни святого первомученика Стефана и истории короля Карла². Cantus gestualis нужно преподносить старикам, рабочим (civibus laborantibus) и людям низшего сословия, когда они отдыхают от обычной работы, в тех целях, чтобы они, слушая о несчастьях и горе других людей, легче переносили свои несчастья и чтобы каждый из них бодрее вновь принимался за свою работу. Поэтому такие песни имеют значение для сохранения всего государства.

Cantus coronatus³ некоторыми именуется просто — «кондукт»; он вследствие прелести своих текстов и напевов получает венец (coronatur) от магистров, изучающих музыку. Таковы французские песни — «Aussi con lunicogne» или «Auant li roussignol»⁴. Они обычно сочиняются королями и знатными людьми и исполняются перед королями и князьями земли для того, чтобы побуждать их души к храбрости, силе, великодушию, щедрости, т. е. к тем качествам, которые содействуют хорошему управлению. Эти песни приятного и возвышенного (ordua) содержания, они говорят о дружбе, любви и состоят из нот длинных и совершенных⁵.

Cantus versiculatus⁶ некоторыми, в отличие от cantus coronatus, называется cantilena. По качеству текста и мелодий эти песни уступают cantus corona-

¹ Песня о деяниях, былина. — Прим. перев.

² Карла Великого. — Прим. перев.

³ Имеются в виду сирвенты и вообще песни. — Прим. перев.

⁴ «Так же с рогом луна», «Когда соловей...»

⁵ Т. е. трехдольного деления. — Прим. перев.

⁶ По-французски vers, т. е. стихи. Имеются в виду песни более строгого содержания, чем любовные. — Прим. перев.

tus. Их примером могут служить песни «Chanter qui este», «Qiar ne men puis tenir»¹. Эти песни должны петься юношами, чтобы им вовсе не погрязнуть в бездействии. Ибо кто презирает труд и хочет жить в праздности, того ждут печаль и невзгоды. Ср. у Сенеки: «Non est viri timere sudoram»².

Итак, ясны разновидности cantus.

Всякая cantilena обычно именуется rotunda [круглой] или rotundellus³ потому, что она наподобие круга в себе замыкается и одним и тем же начинается и кончается. Но мы считаем за rotundellum только такую, части которой имеют один только напев, отделенный от напева responsorium или refractus⁴. Эти песни, так же как и cantus coronatus, поются протяжно (londo tracta); образцом их на французском языке служит песня «Toute sole passerri le vert boscage». Такого рода cantilena к западу, именно в Нормандии, обычно поется девушками и юношами на праздниках и больших пиршествах для украшения таковых. Cantilena, называемая stantipes, имеет различие в своих частях и в припеве, как в рифмах текста, так и в мелодии, например во французских песнях «A l'entrant d'amours» или «Certes mie ne cuidoie». Cantilena трудностью исполнения держит души юношей и девушек настороже и отвлекает от дурных мыслей.

Ductia есть такая разновидность кантилены, которая имеет очень легкое и быстрое движение скачками вверх и вниз и поется молодежью обоого пола хором; образец ее — французская песня «Chi encor quegez amovites». Эта разновидность увлекает девушек и юношей, оберегает их от тщеславия и, говорят, помогает против страсти, любовью именуемой... Сказанного достаточно для описания как cantus так и cantilena. Их многочисленные части носят названия стиха

¹ «Вы поющие», «Почему я не могу удержаться».

² «Недостойно человека бояться пота (т. е. труда)». — Прим. перев.

³ По-французски — рондель.

⁴ Responsorium — ответ, refractus — по-французски refrain — припев. — Прим. перев.



Сельская жизнь.
Пьеро делла Франческо (1410—1492)
Национальная галерея в Лондоне.



Фреска «Свободные искусства» (ок. 1500).
Предполагаемый портрет композитора Жоскина Дебре.
Кафедральный собор в Пюи.

(versus), припева (refractorium) и добавления (additamenta).

Стихи *cantus gestualis* состоят из многих маленьких стихов, которые имеют рифмы.

Но некоторые такие песни кончаются стихом, в отношении рифмы отличающимся от других, как, например, песня о Гирарде и о Марии. Число же стихов в этих песнях неопределенное и увеличивается сообразно количеству материала и желанию сочинителя. Одна и та же мелодия повторяется во всех стихах.

В *cantus coronatus* стих состоит из нескольких отделов и конкордансов, которые друг с другом мелодию образуют. Число стихов в *cantus coronatus*, соответственно семи конкордансам, достигает семи. В это количество стихов, и не более и не менее, должно уложиться все содержание песни.

Стих *cantus versicularis* должен по возможности быть похож на стих *cantus coronatus*. Число стихов в *cantus versicularis* не определено: в одном случае их больше, в другом меньше, в зависимости от количества материала и желания сочинителя.

Responsorium или припев — та часть, которой начинается и кончается всякая *cantilena*.

Прибавления (*additamenta*) различны в ронделе, в дукции и в стантипеде. В ронделе они одинаковы по музыке и рифме с *responsorium*. В дукции и стантипеде они иногда одинаковы с *responsorium*, иногда отличны от них. Как в дукции, так и в стантипеде *responsorium* вместе с *additamenta* называются стихом, и их число не определено, но может быть большим или меньшим, в зависимости от воли сочинителя и количества материала.

Таковы различные части в *cantus* и в *cantilena*.

Теперь скажем о способе сочинения как того, так и другого. Обычно этот способ таков. Один, насколько это возможно по природе, готовит в качестве материала слова. Затем для каждого стихотворения вводится подходящая ему в качестве формы мелодия. Я говорю «подходящая ему», так как *cantus gestualis*, *coronatus* и *versicularis* имеют отличные друг от друга

мелодии и их очертания отличны, как об этом говорилось выше.

Итак, мы сказали о музыкальных формах, исполняемых человеческим голосом; теперь продолжим об инструментальных.

Инструменты подразделяются некоторыми сообразно способу извлечения звука. Они говорят, что звук на инструментах производится дыханием, например в трубах, свирелях, дудках, органах; ударом, например в струнных инструментах, барабанах, кимвалах и колоколах. Но мы здесь не будем трактовать о построении и делении инструментов и коснемся этого постольку, поскольку мы говорим о различии музыкальных форм, на этих инструментах воспроизводимых. Среди них первое место занимают струнные, а именно: псалтериум, кифара, лира, сарацинская гитара и виола. На них звук благодаря укорачиванию и удлинению струн получается чище и лучше. Далее, среди всех виденных мною струнных инструментов первое место занимает виола. Подобно тому как воспринимающая душа содержит в себе другие совершенные формы, а четырехугольник включает в себя треугольник, большие числа — меньшие, так и виола включает в себя другие инструменты. Пусть некоторые инструменты, как, например, труба и барабан, своим серьезным звучанием более воздействуют на души людей, например на празднествах, военных играх и турнирах, но все-таки на виоле тоньше различаются все музыкальные формы.

Перейдем теперь к этим последним. Хороший художник играет на виоле всякий *cantus* и всякую *cantilena*. Но те формы, которые обычно исполняются в домах богачей, на празднествах и игрищах, сводятся обычно к трем видам, а именно: *cantus coronatus*, *ductia* и *stantipes*. О *cantus coronatus* мы уже выше говорили, нам остается сказать о *ductia* и *stantipes*. *Ductia* — музыкальное произведение без текста, правильно размеренного ритма. Я говорю «без текста», потому что хотя оно может быть исполнено голосом и представлено нотами, но его нельзя записать буквами, так как букв и стихов нет. Я сказал «пра-

вильно размеренного ритма», потому что повторяющиеся акценты и движения играющего побуждают душу человека к изящным движениям, к тому искусству, которое зовется танцевальным и ритмы которого соразмеряются в дукциях и хорях¹.

Stantipes — музыкальное произведение без текста, с трудным и разнообразным мелодическим движением, распадающееся на отделы. Я говорю «с трудным и т. д.», потому что *stantipes* своей трудностью целиком и вполне захватывает исполнителя, а также и слушателя и часто отвлекает богатых людей от дурного образа мыслей. Я сказал «распадающееся на отделы», потому что у *stantipes* нет того четкого ритма, как у *ductia*; *stantipes* познается по различию отделов.

Части дукций и стантипедов вообще называют *punctia*. Это есть разумное соединение ряда конкордансов в восходящем и нисходящем движении, образующее мелодию и состоящее из двух частей, в начале похожих, а в конце различных, которые обычно называются *apertum* и *clausum*². Я говорю «состоящее из двух частей и т. д.» — наподобие двух линий, из коих одна больше другой. Большая заканчивает меньшую и в конце от нее отличается. Число частей в дукции, сообразно трем совершенным консонансам, делают обычно три. Но иногда бывают *nota*³, именуемые четырехчастными, которые могут быть относимы к несовершенным [неправильным] дукциям и стантипедом. Некоторые дукции даже четыре части имеют, как, например, «*Ductia Pierron*».

Число частей в *stantipes* некоторые, опираясь на систему голосообразования, полагают шесть⁴. Некоторые, быть может, снова исходя из семи конкордан-

¹ Chorea — хороводный танец. — Прим. перев.

² Буквально — открытое и закрытое; под открытым разумеется каденция половинная или в другой тональности, под закрытым — каденция на тонике. — Прим. перев.

³ Nota — здесь танцевальная пьеса. — Прим. перев.

⁴ Маркетто Падуанский в «Луцидариуме» учит, что элементов голосообразования шесть: легкие, гортань, небо, язык, передние зубы, губы. — Прим. перев.

сов, это число частей увеличивают, как Тассин, до семи. Такого рода стантипеды семиструнные и очень трудные, как у Тассина.

Сочинять дукции и стантипеды — значит дать звуковому материалу оформление при помощи соединения отдельных частей и сохранения нужного для этого ритма. Подобно тому как естественное содержание определяется естественной формой, так звуковой материал определяется частями и художественной формой, приданной им художником.

Итак, этим сказано, что такое дукция и стантипед, каковы их части и как их сочинять. Этим заканчивается отдел о простой или народной музыке.

Теперь поведем речь о музыке сложной [ученой — *composita*] и правильной (*regularis*).

Некоторые люди опытным путем, подходя к консонансам, как совершенным, так и несовершенным, изобрели двухголосное пение, которое называли квинтом и дискантом или двойным органумом; они же поставили ряд правил, как это ясно тем, кто изучает их трактаты. Но если кто-нибудь познает достаточным образом вышеназванные консонансы, он с помощью немногих правил может познать такое пение и его составные части. Бывают такие люди, которые по природному расположению и по практике знают такие музыкальные произведения и умеют их сочинить.

Другие, опираясь на три совершенных консонанса, изобрели трехголосное сложение, регулируемое однообразной мензурой, которое называли пением, точно мензурированным. Таким сложением пользуются современные музыканты в Париже. В прежнее время его делили на много разновидностей, но мы, согласно современной практике, делим его на три рода, а именно: мотеты, органум и укороченное пение, именуемое гокетом. Все эти роды — мензурированная музыка, и так как способ мензуры для всех одинаков, то, прежде чем перейти к описанию отдельных родов, следует рассказать о мензуре.

Фигурам [нотного письма] разные значения приданы. Поэтому тот, кто умеет петь и читать ноты по учению одних, оказывается не умеющим это сделать

по учению других. Это разнообразие учений [о нотации] окажется вполне явным, если станешь изучать различные трактаты. Мы не собираемся излагать здесь все разногласия или передать все частности, но даем лишь наиболее общие правила, как это сделано в книге Галена «*Téchne iatrike*», где трактуется об общих правилах медицины: слишком большое углубление, в частности, ведет к скуке и отводит большинство от познания истины. Большинство современных музыкантов в Париже пользуется нотацией, как это указано в книге магистра Франко. Далее следует говорить о мензурированной музыке, о ее частях и как она сочиняется.

Мотет есть произведение, составленное из нескольких голосов, имеющее несколько текстов или голоса в совместном звучании гармонически согласованы. Я говорю «из нескольких голосов», потому что там три или четыре мелодии; «несколько текстов», ибо каждый голос должен иметь свое деление слов, за исключением тенора, который иногда имеет свой текст, а иногда нет; «каждые два голоса в совместном звучании гармонически согласованы», потому что каждый голос должен консонировать с другим в одном из совершенных консонансов, т. е. в кварте, или в квинте, или в октаве. О них мы говорили выше, когда трактовали об основах музыки.

Мотеты не следует давать в пищу простому народу; он не заметит их изящества и не получит от них удовольствия; может, надо исполнять для ученых и для тех, кто ищет в искусстве изящества и тонкостей. На празднествах этих людей обычно поются мотеты *ad circum ationem*, как и тот вид кантилены, который называется рондель, поется на праздниках простого народа.

Органум, как мы его здесь понимаем, есть произведение, состоящее из нескольких голосов, но имеющее один текст или один стихотворный ритм. Я говорю «один текст», потому что все мелодии имеют основание в одном стихотворном ритме. Но эта форма имеет два вида.

Один основывается на определенном церковном

песнопении и поется в церквах или священных местах во славу бога и в почитание святого. Этот вид и есть органум в собственном смысле слова. Другой вид имеет в основе мелодию, вместе с ним сочиняемую; он поется на пирах и праздниках у богатых и ученых и поэтому носит название кондукт¹. Но, вообще говоря, оба вида именуют органум.

Гокет есть произведение из двух или большего числа голосов, в котором мелодия часто обрывается. Я говорю «или большего числа голосов», ибо прерывание или усекновение мелодии возможно и при двух голосах, но голосов может быть большее количество, чтобы при условии прерываемости общее созвучие было совершеннее. Такой род произведений наиболее по вкусу (*appetibilis*) крестьянам и молодежи из-за своей подвижности и быстроты. Похожее ищет на себя похожего и радуется своему подобию. Частей у этих произведений несколько, а именно: тенор, мотет, триплум, квадруплум, а в гокетах—первый голос, второй голос и, наконец, дуплум. Тенор— это та часть, на которой основываются все остальные, подобно тому как части дома стоят на фундаменте; тенор регулирует остальные голоса, дает им их величину [продолжительность], наподобие того, как костяк обуславливает величину отдельных членов.

Мотет— это та мелодия, которая непосредственно над тенором налаживается, начинается большей частью в квинте и продолжает в этом же отношении или поднимается до октавы. Этот голос в гокетах иногда называется *magiscolus*².

Триплум³— это тот голос, который начинает на расстоянии октавы от тенора и большей частью в этом отношении идет дальше. Но я говорю «большой частью», ибо иногда ради благозвучия он опускается

¹ По определению словаря Дюканжа, *conductus* — угощение. *Conductare* — давать обед. — *Прим. перев.*

² По Дюканжу, *magiscola* — начальник школы при кафедральной церкви. — *Прим. перев.*

³ Буквально — тройное. — *Прим. перев.*

до квинты с тенором, подобно тому как мотет иногда подымается до октавы.

Квадруплум¹ есть та мелодия, которая иногда для улучшения созвучия прибавляется к некоторым музыкальным произведениям. Я говорю «к некоторым», потому что многие произведения состоят только из трех голосов и достигают при трех голосах совершенного благозвучия. Но к некоторым произведениям прибавляется четвертый голос, и в тех случаях, когда один из трех голосов паузирует или с украшениями поднимается вверх [т. е. выступает на первое место] или когда два голоса поочередно гокетируют [делают перерывы в мелодии], тогда этот четвертый голос обеспечивает благозвучие.

Первым голосом в гокетах называется тот, который первый начинает прерывное пение; вторым — тот, который перенимает эту прерывность. Дуплум в гокете— это тот голос, который вместе с тенором меньше всего делает перерывы в мелодии; по отношению к тенору он находится то в квинте, то в октаве; здесь очень ценится хороший вкус (*bono discretio*) исполнителя. Кто хочет сочинять такие произведения, тот прежде всего должен наладить или сочинить тенор и дать ему ритм и мензуру. Более главная часть должна получить оформление прежде всего, так как при ее посредстве затем получают оформление другие части; так и природа, производя живые существа, сначала формирует главные органы, т. е. сердце, печень, мозг, а остальные производит при их содействии. Я говорю «наладить тенор», так как в мотетах и органуме тенор берется из старого напева и уже ранее созданного, но лишь определяется самим художником при помощи соответствующих ритма и мензуры. Я говорю также «сочинить тенор», так как в кондуктах тенор творится всецело по замыслу художника. Когда же тенор налажен или сочинен, то надо над ним наладить или сочинить мотет, который чаще всего находится в квинте к тенору и по своей мелодии идет то вниз, то вверх. Затем к ним прибав-

¹ Буквально — четверное. — *Прим. перев.*

ляется триплум, который чаще всего находится от тенора на расстоянии октавы и по своей мелодии может пребывать в среднем диапазоне произведения или же иногда опускаться на расстояние квинты от тенора. Хотя из этих трех голосов получается совершенное созвучие, однако иногда к ним очень хорошо может быть прибавлен квадруплум, который при опускании или подъеме поочередно других голосов, или при их паузировании, или при гокетах в них осуществляет гармонию. Сочиняя органум, стараются чаще менять ритмы, а сочиняя мотеты и другие произведения, больше придерживаться единства ритмов.

В *commotella* имеется несколько текстов. Если один из текстов превышает другие числом слов или слогов, можешь уравнивать его с другими, применяя ноты меньшей длительности. Если хочешь сочинить двухголосный гокет, нужно разделить мелодию *caplus'a* или *cantilen'ы*, на которые сочиняешь гокет, и распределить между двумя голосами. Сама мелодия может быть несколько удлинена при помощи умеренного добавления, сохраняя лишь первоначальную мензуру. Итак, один голос лежит над другим наподобие строк письма и крыши дома и постоянно происходят перерывы в мелодии. Если же хочешь сочинить *duplum*, то должно, устроив над тенором два гокетирующих голоса, образовывать с тенором ряд консонансов.

Итак, достаточно сказано о мензурированных произведениях, их сочинении и их частях. Этим оканчивается отдел о музыке, точно размеренной [...].

Из всего богом созданного человек после ангела получил больше всего, т. е. рассудок и разум, и потому он должен хвалить бога добрыми делами и хвалить день и ночь. Но для такой службы очень сильны ангелы благодаря благородству своей природы и вследствие того, что они не пользуются органами чувств, которые утомляют. Человек же такое дело долго продолжать не в состоянии, ибо он обладает телесной материей и действует при помощи телесных органов. И ему приходится много всяких дел делать, а именно: есть, пить, спать и прочее осуществлять, что

является следствием предыдущего. И посему у человека есть определенное время, когда он, освободившись от повседневных дел, должен восхвалять создателя. И хотя все науки или искусства и все человеческое знание служат для восхваления бога, но три искусства наиболее для сего пригодны: грамматика, учащая говорить и писать; астрономия, учащая различать и считать времена; и с ними обеими музыка, трактующая пение и способ пения. И эти три дисциплины всякий церковник обязан знать.

О двух первых следует говорить в другом месте, о музыке же рассуждать — в этой книге, так и было обещано с самого начала. О ней мы держали речь вообще, поскольку она необходима в жизни граждан, т. е. для благоденствия и процветания всего государства. Теперь же попытаемся сказать подробно о том, что надо церковнику и как устроена церковная служба¹ [...]. Но прежде чем перейти к описанию частей [церковной] музыки, надо сказать, что такое лад, сколько их и как они друг от друга отличаются.

Некоторые, определяя лад, говорят, что эта такая закономерность, по которой производится суждение о всякой мелодии. Но они, по-видимому, впадают в ужаснейшую ошибку: говоря «о всякой мелодии», они, по-видимому, включают сюда и народное пение [светскую музыку — *cantum civilem*] и мензуральную музыку. Но такое пение не очень ладит с закономерностью [церковного] лада и не подлежит обсуждению с точки зрения этой закономерности. Если же оно слаживается на основании этой закономерности [этих правил], то что же называют ладом, о котором они говорят? Когда они расширяют вышеприведенное определение и утверждают, что лад — это правило, при помощи которого мы познаем середину и конец любой мелодии, то, мне кажется, они ошибаются в одном отношении, а именно, когда говорят «любой». Ибо не при помощи [церковного] лада познаем мы народную мелодию, например кантилену, дукцию, стантипес,

¹ Далее идет речь об участии музыки в церковной службе.—
Прим. перев.

как это было выше сказано. Те, кто, расширяя, говорит, что лад есть любой октавный звукоряд, мне кажется, грешат в другом отношении: именно имеется много ладов и много октав, от любого звука можно построить октавный ряд, и, таким образом, стало бы больше, чем восемь, ладов, а между тем число ладов ограничивают восемью. Итак, постараемся дать иное определение и скажем так: лад есть такая закономерность, по которой можно распознать любую церковную мелодию и судить о ней, рассматривая начало, середину и конец. Я говорю именно «такая закономерность и т. д.», потому что в грамматике и в других искусствах дается общее правило для легчайшего познания того, что подчиняется этим правилам. Я говорю «любую церковную мелодию», чтобы исключить народную песню и мензуральную музыку, которые [церковным] ладам не подчиняются. Я говорю «рассматривая начало, середину и конец», потому что этим путем лады отличаются один от другого. Они установили восемь ладов, или исходя из восьми блаженств, которые различаются богословами, или, скорее, основываясь на арифметике, ибо они обратили внимание на восьмерку, этот первый куб. Подобно тому как кубическое тело, будучи брошено, твердо лежит на одном боку, так и церковные мелодии, почти каждая из них, по-видимому, оказывается только одного из восьми ладов. Я говорю «почти», ибо некоторые песнопения относятся к девятому ладу. Те напевы, которые вообще не подчиняются указанному ладам, быть может, все-таки к ним могут быть сведены.

Примеры ладов всякий может найти в трактатах других [писателей] или сам обнаружит, если развернет церковные певческие книги и обратит внимание на концы и их границы кверху и книзу. Этими восемью ладами почти все правильное пение регулируется, а также и все пение, установленное блаженным Григорием.

Итак, достаточно сказано о том, что такое лады, сколько их и как они друг от друга отличаются.

Теперь подробнее о частях церковной музыки, ра-

нее только поименованных; задача эта трудная, вследствие различных обычаев в различных церквях по силам лишь человеку знающему и опытному.

Упомянутые различия имеются в столь большом числе, что почти невозможно их свести к какому-нибудь единству. Однако попытаемся дать общее описание [церковных песнопений], как мы обещали, и рассказать, каким ладам каждое из них соответствует. В конце скажем об их сочинении.

Invitatorum¹ может быть в разных ладах: оно состоит из ряда конкордансов, то вверх, то вниз идущих, наподобие простого кондукта. Гимн—мелодия с украшениями, наподобие cantus coronatus, который имеет красивые конкордансы с украшениями, но отличие гимна в том, что число стихов в нем произвольнее, а не семь, как в cantus coronatus. Гимны не изменяются в зависимости от ладов, хотя, вероятно, и возможно изменение по ладам; они разнятся по стихосложению и по мелодии. В некоторых наблюдается единство стихосложения, но разница в мелодии отдельных строф, как в гимне «Veni creator», в других — разница и в том и в другом, как, например, в гимне «Ut queant laxis»².

Антифоны различаются между собой по ладам и в началах, и по средним частям, и по заключениям, и не во всех церквях они одинаковы. Перечислять все эти различия было бы скучно здесь. К ним иногда бывает добавление в виде хвостика, называемое «невма», наподобие тех, которые играют на виолах после cantus coronatus или stantipes и которые играющие на виолах зовут modus.

«Kyrie eleison»³ есть мелодия, состоящая из многих конкордансов вверх и вниз, сочиненная наподобие простой cantilen'ы. Она поется в начале мессы после introitus. Песнопение это трижды повторяется в честь троицы и поется по-гречески или потому, что латиня-

¹ Буквально — пригласительное. — Прим. перев.

² Знаменитый гимн, первая строфа которого дала, как известно, наименование ut, re, mi, fa. — Прим. перев.

³ «Господи, помилуй» (греч.).

не получили от греков начала всех искусств, или потому, что речь на греческом языке звучит более увесисто и означает еще нечто само по себе, или по причине какой-нибудь другой тайны, которую нет надобности здесь разяснять. «Kyrie eleison» поется медленно, как если бы он состоял из совершенных нот обычной длительности, наподобие *cantus coronatus*. «Kyrie eleison» не различается по восьми ладам, но их разница зависит от разных праздников и обычаев различных церквей. «Alleluia» сопровождается хвостиком, наподобие невмы в антифонах. И часто вместо этого хвостика поется секвенция, именно в тех случаях, когда месса отправляется с особой торжественностью. «Responsorium» и «Alli-luia» поются наподобие *stantipes cantus coronatus* и возбуждают в сердцах слушателей благочестие и смирение. Секвенция же поется наподобие *ductia*, чтобы она вела¹ сердца и радовала. Она нужна для того, чтобы слушатели радостно приняли чтение евангелия, которое за секвенцией следует. «Credo»² — мелодия наподобие дукции.

«Offertorium»³ — мелодия, которая состоит из многих конкордансов, наподобие простого кондукта, и поется наподобие *ductia* и *cantus coronatus*, дабы побудить сердца верных к благочестивому принесению жертвы.

«Praefatio»⁴ имеет легкую мелодию, почти наподобие *ductia*. «Pater noster»⁵ имеет две части, как *punctia* в *ductia* и в *stantipes*; вторая часть начинается словами «хлеб наш» и кончается словами «и не введи нас».

«Communio»⁶, наподобие *punctorium* в дукции и *stantipes*, заканчивает мессу.

Сочиняя все названные части, художник должен брать слова или содержание у другого, именно у бо-

¹ Игра слов *ductia* и *ducatur* (вела). — Прим. перев.

² «Верую».

³ «Предложение жертвы».

⁴ Поется перед «Sanctus» («Будь свят»). — Прим. перев.

⁵ «Отче наш».

⁶ «Причащение».

гослова или законника¹, и придавать в качестве музыканта этому содержанию нужную форму. Так и механические искусства [т. е. ремесла] друг другу помогают, как мы это легко обнаруживаем в заготовке кож и изготовлении обуви.

Некоторые песнопения из числа тех, кои не различаются по восьми ладам, как, например, «Kyrie» и «Gloria»², вновь не сочиняются и не подновляются. Но к ним делают некоторые добавления, которые называются фальшивыми (*falsae*). Фальшивое добавление есть нечто промежуточное между пением и речью. Лад есть правило или образец, которые служат исследователю в совершенном истине познании.

Итак, мы в общем рассказали, какие именно бывают части церковной музыки, как они по ладам различаются и как их сочиняют. Этим завершается наш план о церковной музыке...

Johann de Grocheo, Tractatus de musica. Приводится по изданию: J. Wolf — in: «Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft», I.

Перевод М. Иванова-Борецкого **

МАРКЕТТО ПАДУАНСКИЙ

Нач. XIV века

О жизни итальянского теоретика музыки Маркетто не сохранилось почти никаких достоверных сведений, кроме того, что он жил в Падуе, от чего и получил прозвище — *Padavinus*.

Маркетто Падуанский — автор двух музыкальных трактатов — «Луцидарнум» (1274) и «Помериум» (1308). Первый из них состоит из шестнадцати глав и содержит определение и классификацию музыки, учения о тонах, консонансах и диссонансах. Второй состоит из трех глав, в которых идет речь о ногагии и длительностях т. н. *cantus figuratus*.

В этих сочинениях Маркетто Падуанский выступил как теоретик и последователь музыки *Ars nova*. Он широко допускает хроматику, мелкие длительности, свободное развитие голосов.

¹ *Legist* — в смысле «знающий закон, писание». — Прим. перев.

² «Славься».

Он один из первых музыкальных теоретиков средневековья, кто говорит о красоте музыки, посвящая этой проблеме специальную главу. «Среди искусств,— говорит Маркетто,— музыка — наиболее красивое [занятие]».

Сочинения Маркетто Падуанского подготовили почву для возникновения в Италии эстетики Ренессанса.

Lucidarium

Глава I. Об изобретении музыки. О том, каким образом Пифагор изобрел музыку, упоминает Макробий во второй книге. По его словам, Пифагор, случайно проходя по улице, услышал, как кузнецы бьют молотами по раскаленному железу, и слух его вдруг воспринял этот звук так, как будто бы тот имел внутри себя определенные соотношения, при которых высокий (*acumina*) [звук] находился в созвучии с низким звуком (*gravitati*), так что и тот и другой [звуки] оставались для слушателей разделенными определенным образом и из различных ударов рождались созвучия. Он заставил кузнецов изменить молоты, и, когда это было сделано, различие звуков, исходя от людей, передалось молотам. После того как он изучил разницу веса в каждом отдельном случае, он приказал сделать молоты побольше и от изучения молотов перешел к изучению струн. Он натянул овечьи кишки и жилы быков, привязав к ним различные грузы, по образцу [веса] молотков, которые он изучил раньше. Из этих созвучий впервые получилась музыка, и притом такая приятная, какой ее сделала певучая природа струн.

Итак, Пифагор, овладев столь важной тайной, изобрел числа, с помощью которых появились стройные (*consoni*) звуки. Расположив их в таких соотношениях, в которых они звучали, он перешел к созданию [теории] музыки. Так рассказывается здесь [т. е. у Макробия]. Но, как говорит Туллий [Цицерон] в четвертой главе первой книги «Тускуланских бесед», сам он [Пифагор] пользовался струнами и пением. Цицерон говорит, что пифагорейцы, по слухам, имели обыкновение некоторые части своего учения

излагать в скрытой форме в песнях и с помощью пения и струн приводить в спокойное состояние свои мысли, возбужденные усиленным размышлением.

Глава II. О красоте музыки. Среди искусств музыка — наиболее красивое. Об этом говорит Ремигий: величие музыки захватывает все живое и все неживое, ее без конца прославляют сонмы ангелов, архангелов и всех святых. Боэций в своем «Прологе» пишет: ничто так не свойственно роду человеческому, как [способность] создавать приятные размеры (*modis*) и соединять [их] с противоположными. И это свойственно не только отдельным занятиям и возрастам, но распространяется решительно на все науки. Дети, юноши и даже старики естественным образом стремятся добровольно заняться музыкальными размерами, и вообще нет возраста, который не наслаждался бы сладкозвучным пением.

Музыку можно уподобить удивительному растению: ветви ее красиво расположены в виде числовых соотношений, цветы — виды созвучий, плоды ее — приятные гармонии, доведенные до совершенства с помощью самих созвучий. Об этом говорит и Бернард: музыка есть нечто единственное, всеобъемлющее, ее величие с божьего соизволения постоянно приводит в движение все, что движется в небе, на земле, в море, в голосах людей и животных, в росте тел, она движет годы, дни, время.

Глава III. О пользе музыки. Согласно Исидору, без музыки ни одна наука не может быть совершенной, ведь без нее ничто не может управляться. Лишь только Давид ударял [по струнам] кифары, как Саул освобождался от нечистого духа, и это получилось благодаря нежности музыкального звука. О пророке Элисии мы читаем: на вопрос царя, не чувствует ли он теперь, что лишился пророческого духа, он приказал принести к нему псалтирий и, как только он начал играть на нем, тотчас почувствовал, что на него снизошел пророческий дар, и он стал пророчествовать. Ведь мы ежедневно видим пользу звуков, производимых рогом, трубой и другими инструментами, в сражениях. Подобным же образом полезно это для

души. И Пифагор говорил, что наш мир создан с помощью музыки и может ею управляться, так как все, что внутри пульсирует в наших жилах, явно связано свойствами с гармонией при помощи музыкальных ритмов. Боэций говорит: ведь нет лучшего пути знания к душе, чем тот, что раскрывается с помощью слуха.

Глава IV. О суждениях о музыке. О музыке нельзя судить только по звуку, так как чувство слуха может обмануть, так же как и прочие телесные чувства. Ведь обманывает чувство зрения, если провести прямую линию под водой и она представляется глазу изломанной. Также часто обманывает и чувство слуха, если звук берется вне всякого рассуждения и соотношения. Об этом говорит Боэций: недостаточно зрением определять цвета и формы, если не изучены их свойства; таким же образом недостаточно получать удовольствие от звуков пения, если не изучено, каким образом связано между собой соотношение голосов. Суждение о музыке и ее свойствах заключается в счёте (*ratio*) чисел, которые в ней самой [т. е. музыке] располагаются так, как приказывает сама госпожа [музыка]. Ведь говорит Фелиний: истинность музыки заключена в числовых соотношениях.

Глава V. Что представляет собой музыка. Музыка — это замечательное искусство, звучание которого распространяется в небе и на землю. Также музыка — это наука, которая состоит в числах, соотношениях, количествах, мерах, связях и созвучиях. Гвидо говорит: музыка — это движение голосов с помощью *арсиса* и *тесиса*, т. е. повышения и понижения.

Глава VI. Откуда произошло название музыки. Название музыки произошло от слова «монс» (*moys*), т. е. воды, так как она была изобретена у воды, как говорит Ремигий. Подобно тому как нельзя дотронуться до воды без того, чтобы она не пришла в движение, так и нет такой музыки, которую нельзя было бы не слышать. Ведь он сам говорит: монс — это родовое название, которое обозначает воду. Ведь вода очень нужна для музыкального звука, как это видно

на примере трубок органа, которые наполняются водой, чтобы издавать звук.

Глава VII. О делении музыки. Хотя всякая модуляция голоса и звука и всего, что воспринимается слухом, есть музыка, так как с ее помощью создается их теория (*ratio*), однако нужно знать, что «музыка» — это родовое название и приведенное выше определение есть определение рода. И потому, что это род, он имеет виды. Нужно знать, что по видам музыка делится на гармонику, органику и ритмику, и обо всем этом нужно будет сказать. И так как гармоника называется в первую очередь потому, что она естественным образом образуется в голосе человека или с помощью самого человека, поэтому рассмотрим ее в самом начале.

Глава VIII. О гармонике. Гармоника есть то, что создается с помощью звука или голоса, т. е. с помощью человека и животных. Как ясно из предыдущего определения, нужно рассмотреть, что представляет собой звук и голос, в котором первый заключен. Ранее рассмотренная гармоника, насколько она имеет отношение по всему прочему, имеет отношение и к двум другим видам музыки; ведь все то, что можно петь с ее помощью, может воспроизводиться также и с помощью органики и ритмики. Только в одном она отличается от них: она может существовать только в виде звука, каким является голос человека или животного.

Глава IX. О звуке, т. е. голосе. Звук, то есть голос, происходит от частого движения воздуха, колебленного дыханием; он способен восприниматься на слух, образуется только у живых существ (*animalis*) с помощью естественных инструментов. Естественных инструментов голоса шесть: это — легкие, горло, небо, язык, передние зубы, губы, хотя некоторые животные могут воспроизводить звуки без некоторых из них, например птицы, у которых нет зубов, но вообще есть необходимые инструменты для образования звука — легкие, горло, небо, язык и губы. Ведь без них звук, т. е. голос, никоим образом не может быть образован. Ведь, во-первых, дыхание исходит из лег-

души. И Пифагор говорил, что наш мир создан с помощью музыки и может ею управляться, так как все, что внутри пульсирует в наших жилах, явно связано свойствами с гармонией при помощи музыкальных ритмов. Боэций говорит: ведь нет лучшего пути знания к душе, чем тот, что раскрывается с помощью слуха.

Глава IV. О суждениях о музыке. О музыке нельзя судить только по звуку, так как чувство слуха может обмануть, так же как и прочие телесные чувства. Ведь обманывает чувство зрения, если провести прямую линию под водой и она представляется глазам изломанной. Также часто обманывает и чувство слуха, если звук берется вне всякого рассуждения и соотношения. Об этом говорит Боэций: недостаточно зрением определять цвета и формы, если не изучены их свойства; таким же образом недостаточно получать удовольствие от звуков пения, если не изучено, каким образом связано между собой соотношение голосов. Суждение о музыке и ее свойствах заключается в счёте (*ratio*), которые в ней самой [т. е. музыке] располагаются так, как приказывает сама госпожа [музыка]. Ведь говорит Фелиний: истинность музыки заключена в числовых соотношениях.

Глава V. Что представляет собой музыка. Музыка — это замечательное искусство, звучание которого распространяется в небе и на землю. Также музыка — это наука, которая состоит в числах, соотношениях, количествах, мерах, связях и созвучиях. Гвидо говорит: музыка — это движение голосов с помощью арсиса и тесиса, т. е. повышения и понижения.

Глава VI. Откуда произошло название музыки. Название музыки произошло от слова «моис» (*moys*), т. е. воды, так как она была изобретена у воды, как говорит Ремигий. Подобно тому как нельзя дотронуться до воды без того, чтобы она не пришла в движение, так и нет такой музыки, которую нельзя было бы не слышать. Ведь он сам говорит: моис — это родовое название, которое обозначает воду. Ведь вода очень нужна для музыкального звука, как это видно

на примере трубок органа, которые наполняются водой, чтобы издавать звук.

Глава VII. О делении музыки. Хотя всякая модуляция голоса и звука и всего, что воспринимается слухом, есть музыка, так как с ее помощью создается их теория (*ratio*), однако нужно знать, что «музыка» — это родовое название и приведенное выше определение есть определение рода. И потому, что это род, он имеет виды. Нужно знать, что по видам музыка делится на гармонику, органику и ритмику, и обо всем этом нужно будет сказать. И так как гармоника называется в первую очередь потому, что она естественным образом образуется в голосе человека или с помощью самого человека, поэтому рассмотрим ее в самом начале.

Глава VIII. О гармонике. Гармоника есть то, что создается с помощью звука или голоса, т. е. с помощью человека и животных. Как ясно из предыдущего определения, нужно рассмотреть, что представляет собой звук и голос, в котором первый заключен. Ранее рассмотренная гармоника, насколько она имеет отношение по всему прочему, имеет отношение и к двум другим видам музыки; ведь все то, что можно петь с ее помощью, может воспроизводиться также и с помощью органики и ритмики. Только в одном она отличается от них: она может существовать только в виде звука, каким является голос человека или животного.

Глава IX. О звуке, т. е. голосе. Звук, то есть голос, происходит от частого движения воздуха, колеблемого дыханием; он способен восприниматься на слух, образуется только у живых существ (*animalis*) с помощью естественных инструментов. Естественных инструментов голоса шесть: это — легкие, горло, небо, язык, передние зубы, губы, хотя некоторые животные могут воспроизводить звуки без некоторых из них, например птицы, у которых нет зубов, но вообще есть необходимые инструменты для образования звука — легкие, горло, небо, язык и губы. Ведь без них звук, т. е. голос, никоим образом не может быть образован. Ведь, во-первых, дыхание исходит из лег-

ких, во-вторых, проходит через середину горла, в-третьих, касается нёба, в-четвертых, оно разбивается языком, так что становится различным, в-пятых, с помощью прикосновения того же языка оказывается рядом с зубами и, в-шестых, надлежащим образом управляется губами.

Глава X. Откуда произошло название голоса. Голос — это следующее. Его название (vois) происходит от слова «звучать» (vocando), так же как «вождь» — от слова «вести» (ducendo). Также «голос» называется потому, что с его помощью обнаруживается признак (nota) ума. Поэтому философ сказал: ведь то, что проявляется в голосе, происходит от тех страстей, которые обитают в душе, и это [обозначается] нотами. Поэтому правильно называется нотами то, что значится в пении и что происходит от голоса. Ведь она [нота] есть некий знак, несущий в себе значение качества, которое таким образом мы и должны воспроизвести.

Глава XI. Сколько существует видов голоса. Нужно заметить, что голоса бывают расчлененные (articulata — членораздельные) и обозначаемые буквами, нерасчлененные и не обозначенные буквами, расчлененные (articulata) и не обозначаемые буквами (inlitterata), нерасчлененные (inarticulata) и обозначаемые буквами (litterata). Голос, расчлененный и обозначаемый буквами, — это то, что можно понять и записать, как, например, «Петр», «Мартин». Нерасчлененный и необозначаемый буквами — это то, чего нельзя понять и записать, как, например, рычание льва, мычание быка. Расчлененный и необозначаемый буквами — это то, что можно понять, но нельзя записать, как, например, свист человека и стоны больных; ведь хотя все это записать нельзя, однако смысл понять можно: мы понимаем, что свистом человек успокаивает какое-нибудь животное или зовет его. По стонам больных мы узнаем об их страданиях. Нерасчлененный и обозначаемый буквами голос — это то, чего нельзя понять, но можно записать, например голоса животных, издающих крики «кра-кра», «ку-ку»; хотя и можно записать произне-

сенные ими [звуки], но мы их совершенно не понимаем. Мы считаем, что к гармонике имеют отношение из всех этих голосов только расчлененные и обозначаемые буквами, т. е. то, что можно понять и записать.

Глава XII. Об органике. Органика — это такой вид музыки, который осуществляется с помощью звука, не являющегося голосом; он получается от дыхания человека или дуновения воздуха, как в тибиях, кимвалах, фистулах, органе и им подобных. Для определения этого прежде рассмотрим, что такое звук, не являющийся голосом.

Глава XIII. О звуке, который не является голосом.

Звук, который не является голосом, может образовываться даже без помощи естественных инструментов, но только с помощью дуновения и движения поколебленного воздуха, как во всех искусственных инструментах. В некоторых из них получается такой звук с некоторым придыханием, как, например, в трубе и органе. И так как звук, являющийся голосом, ближе к совершенству, чем звук, не являющийся голосом, поэтому с помощью такого звука могут звучать некоторые инструменты, как, например, труба и кимвалы, и тогда в названных инструментах образуется звук, который не является голосом. И такой звук, не являющийся голосом, воспроизведенный на вышеназванных и подобных им инструментах, с помощью толчка или дуновения воздуха также имеет отношение к органике. Но звук, который получается не с помощью дуновения или колебания воздуха, но с помощью удара, т. е. все осязаемое, за исключением вышеназванных звуков, как, например, удар струнам, по колокольчику, шум шагов и подобное этому, — такой звук, не являющийся голосом, говорят, имеет отношение к ритмике.

Глава XIV. О ритмике. Ритмика — это такой вид музыки, который осуществляется с помощью звука, не являющегося голосом. Такой звук получается без участия дыхания, как было показано выше. Он получается на монохорде, псалтерии, колокольчике и подобных им инструментах.

Глава XV. О делении современной музыки. Но при этих трех видах музыки существует деление на музыку ровную (*musica plana*) и размеренную (*musica mensurata*). Музыкой ровной называется любой вид пения, который изображается и осуществляется без какой-либо меры времени и ограничения в знаках, но, как кому угодно, тот так ее обозначает и воспроизводит. Размеренная (*mensurata*) музыка — это любой вид пения, размеренного по времени, все фигуры которого ограничены названием, фигурой и сущностью количества, и, ограничив себя этим, мы должны исполнять музыку, которая размечена подобными знаками. И мы не можем ничего ни увеличить, ни уменьшить в соответствии с формами и названиями самих фигур. Об этой размеренной музыке мы не будем сейчас говорить, так как мы с божьей помощью предполагаем подробно описать все ее случаи в другом сочинении. А выше было сказано, что музыка есть наука о числах, соотношениях, созвучиях, связях, мерах и количествах. Все это требует рассмотрения.

Глава XVI. О самом главном роде и самом главном виде музыки. Главный род в музыке — это рождение главного пения музыки (*contandi generalis*), не ограниченное каким-либо специальным образом, но вбирающее в себя всякую разновидность [музыки], будет ли эта разновидность гармоникой, органикой или ритмикой, будет ли она ровной (*planum*) или размеренной, а все это является видами вышеназванного рода. Эти виды подразделяются на другие виды, т. е. на хроматический, диатонический и энгармонический, а это самые главные виды, потому что далее они уже не дробятся, подобно виду «человек», который является самым главным видом. Однако вид человека проявляется самым разнообразным способом, хотя он является самым главным видом, но служит и в качестве родового определения, когда говорят о роде человеческого. Также и эти виды — хроматический, диатонический и энгармонический — хотя и являются самыми главными видами, однако вообще берутся в музыку как роды, и, так как о названных

хроматическом, диатоническом и энгармоническом [видах] нельзя подробно говорить, не касаясь прежде тона, хотя сам он построен на полутонах, поэтому сначала следует рассмотреть, что такое тон и каким образом он членится с помощью чисел.

Приводится по изданию: Gerbert, t. III, p. 65—70.

Перевод Л. Годовиковой **

НИКОЛАЙ ОРЕЗМСКИЙ

ок. 1320—1382 годы

Выдающийся французский математик, астроном, философ. Родился в Орезме. Получив в юности превосходное образование, он становится воспитателем французского короля Карла V, а с 1377 года — епископом в Лизье. Николай Орезмский был последователем критицизма Уильяма Оккама, он боролся против схоластической науки, против астрологии и суеверий, отстаивая достоинство научного знания. Он заложил основы целого ряда наук — аналитической геометрии, политэкономии (ему принадлежит трактат «О происхождении, сущности и обращении денег» и т. п.).

Николай Орезмский проявлял большой интерес к теории музыки. К ней он обращается в своих естественно-научных трактатах — «О конфигурации качеств», «Трактат о соизмеримости или несоизмеримости движений неба». О его интересе к музыке говорит также утерянный ныне трактат, посвященный разделению монохорда, — «De divisione monochordi».

Николай Орезмский выступил в эпоху расцвета во Франции эстетики *Arts nova*. Не приходится поэтому удивляться, что в его сочинениях проявляется стремление к новизне, которое сказалось в его суждениях о «будущей музыке», в защите им тезиса об иррациональных соотношениях, создающих всюду, в том числе и в музыке, все новые и новые сочетания.

В трактате «О конфигурации качеств» Николай Орезмский развивает мысль, согласно которой все отношения между вещами могут быть представлены в виде отношений между геометрическими величинами. Звуковые качества (высота и сила звука) также могут быть изображены в виде геометрических фигур. Так, равномерное качество (т. е. качество постоянной интенсивности) может быть изображено в виде прямоугольника, основание которого (на современном языке — абсцисса) соответствует времени, а высота (ордината) — неизменной интенсивности. «Униформно-дифформное» качество (т. е. равномерно возрастающее

или равномерно убывающее) соответственно изображается в виде прямоугольного треугольника. Наконец, «дифформно-дифформное» качество соответствует всякого рода более сложным фигурам, начиная с четверти круга и кончая самыми прихотливо зазубренными вверху фигурами. Пользование подобными геометрическими фигурами позволило Николаю Орезмскому решить ряд математических и механических задач. При помощи этих фигур он пытался объяснить самые различные явления природы, вплоть до «симпатии» и «антипатии» между живыми существами и т. п. Эта попытка свести все бесконечное разнообразие физического мира к сложнейшему геометрическому рисунку изменяющихся «качеств» и их «конфигурации» является чрезвычайно смелой для XIV века.

Учение о «конфигурации» качеств лежит в основе и музыкальной эстетики Николая Орезмского. Говоря о красоте, ученый различает «мельчайшие» звуки, способные варьироваться по высоте и силе. Посредством этого понятия он объясняет качественные различия тембров и явлений резонанса. Далее, Николай Орезмский говорит о последовательном сочетании звуков в «кантиленах» (одноголосных мелодиях) и «антифонах» (последовательном сочетании звуков в «кантиленах» и «антифонах») и, наконец, об одновременном сочетании звуков (гармоническом и негармоническом). Во всех случаях основными эстетическими критериями являются для него числовые соответствия (ощущаемые или гипотетические) и различные виды «униформности» и «дифформности».

От проблем музыкальной акустики Николай Орезмский переходит к таким психологическим факторам эстетического восприятия, как привычка, воспоминания прошлого и т. п. (глава 22), а затем к музыкальному «эмосу» ладов, к физиологическому воздействию музыки. Последняя глава (24-я), завершающая раздел о музыке, касается вопроса о том, будет ли музыка в «будущем веке». Здесь доказывается необходимость существования «всесовершенной» музыки, говорится о «некоем обновлении конфигурации этой звучной дифформности» без назойливого повторения одного и того же.

К проблемам музыки Николай Орезмский обращается и в другом своем трактате — «О соизмеримости или несоизмеримости движений неба». Этот трактат состоит из трех частей. В первых двух в сухой математической форме излагаются выводы, вытекающие из предположений о том, что движения светил соизмеримы или несоизмеримы друг с другом. В третьей же части в художественной форме излагается «сновидение» Николая Орезмского: перед ним, искавшим ответа на поставленный вопрос, предстал Аполлон в сопровождении муз и наук. По приказанию бога арифметика и геометрия заводят спор о сравнительном достоинстве рациональных и иррациональных отношений и вытекающем отсюда характере «движений неба». Спор остается нерешенным: Николай Орезмский просыпается, не узнав «приговора Аполлона». Из других его сочинений, однако, очевидно, что он склонялся к тому, что движения эти несоизмеримы: светила оказываются по отношению друг к другу все в новых рас-

положениях, поэтому не существует «вечного возвращения вещей» и т. д.

Этот вывод оказывался определяющим и для музыкальной эстетики, где, как известно, с давних пор пытались вычислить отношения тонов по аналогии с отношениями планет. В противовес всей средневековой традиции, признававшей исключительно только значение простых целочисленных («музыкальных») отношений, Николай Орезмский акцентировал внимание на роли иррациональных отношений, которые имели большое значение в самой художественной практике.

Николай Орезмский — характерный представитель переходного времени. Поэтому в его сочинениях встречаются как традиционные понятия и идеи (ссылки на предания, на средневековые авторитеты, на Библию), так то новое, что было характерно для эстетики «нового искусства», — обращение к художественной практике своих дней, ссылки на современных певцов, музыкантов, актеров.

Трактат о конфигурации качеств, часть I.

Глава 26. *О т. н. абсолютной красоте фигураций качества и ее совершенства.* Хотя Витело в четвертой книге своей «Перспективы» многое говорит о красоте и кое-что о красоте фигур, тем не менее я здесь скажу: как это доказано в теории музыки, некоторые отношения совершеннее и приятнее других, и не только в звуках, но и в прочих вещах. Более того: некоторые отношения абсолютно прекрасны и созвучны, хотя их и немного, как полагает Аристотель в своем сочинении «Об ощущении и ощущаемом». Достоверно также, что некоторые телесные фигуры абсолютно превосходят другие по красоте и являются более благородными и совершенными. И вероятно, что они соответствуют более совершенным телам (насколько это возможно для природы). На этой ведь основе Аристотель во второй книге «О небе и мире» доказывает, что небо духовно¹. Вот почему кажется разумным говорить в том же смысле и о различных конфигурациях качеств, которые были приведены выше.

В самом деле: если конфигурации качеств, которые подобны и пропорциональны более знатным, совер-

¹ Слово «духовно» следует понимать здесь в значении точкой «небесной материи». — Прим. перев.

шенным и красивым телесным фигурам, абсолютно лучше и благороднее, то отсюда, по-видимому, следует, что те виды, которым эти благородные конфигурации их качеств принадлежат, благороднее, чем большинство других совершенных видов природы, и что в пределах одного и того же вида при прочих равных условиях тот носитель качеств сложен лучше, чье качество имеет более свойственную его виду конфигурацию. Таким образом, для благородства сложения требуется не только отношение, более благородное в смысле интенсивности и ремиссии¹ первичных качеств, но и благородная конфигурация их и прочих качеств. Ведь та и другая разница (т. е. в отношениях между качествами и в конфигурации их) производит различия в разных видах и в пределах того же вида. Потому-то, может быть, в двух индивидах, различных по виду, имеется одна и та же или сходная пропорция первичных качеств, а разнятся оба по своему виду и по своему совершенству благодаря разнице в конфигурации сложных качеств. Точно так же и в пределах одного вида, в зависимости от того, насколько один индивид более совершенным образом причастен к совершеннейшей конфигурации качества, отвечающей его виду, или приближается к этой конфигурации и наоборот. Например: возможно, что конь и осел или два осла сходны по конфигурации качеств и различаются в пропорциях этих последних или наоборот. И не требуется, чтобы конфигурация, наиболее совершенная или красивая для этого вида, была наиболее совершенной абсолютно; достаточно, если она для этого вида наиболее подходящая или красива. Так, на примере одинаковых фигур мы видим, что круг абсолютно красивее прочих, но тем не менее круглые человеческие глаза были весьма некрасивы, ибо их красоте отвечает миндалевидная форма, как говорит Витело в четвертой книге «Перспектива».

Глава 27. Об относительной красоте фигураций и

¹ Ремиссия — ослабление или убывание интенсивности.—
Прим. перев.

о причинах природной дружбы и вражды. Хотя между отношениями и между фигурами не существует противоположности, тем не менее достоверно, что одни отношения по природе друг другу соответствуют больше, например рациональное отношение другому рациональному, а не иррациональному или «глухому». И отношение гармоническое — другому гармоническому, а не энгармоническому. Такое же положение с фигурами, ибо одни более сообразны друг другу и более созвучны, чем другие. Например, одна фигура, составляющая $\frac{1}{7}$, или $\frac{1}{5}$, или иную часть другой, красивее в сравнении с нею, чем в сравнении с другой какой-нибудь фигурой. Так, скажем, квадрат относится к кругу или восьмиугольнику иначе, чем к пятиугольнику. Следовательно, таким же образом должно обстоять дело и с указанными выше фигурациями качеств, а именно: одни сообразны и подходят друг к другу, иные нет.

Итак, обе эти причины (т. е. особенности отношений между сходными качествами и особенности их конфигураций) способствуют природной дружбе и вражде между одним видом и другим, не говоря о некоторых иных причинах, которые сюда не относятся. Вот почему одна из причин естественной дружбы между человеком и псом может заключаться в соответствии отношений между первичными качествами в сложении человека и в сложении пса. Другой причиной может быть соответствие между конфигурациями их первичных или иных природных качеств в том и другом из этих видов. Я говорю здесь о соответствии не близости, а сообразности. Мы видим, например, в музыке, что один звук созвучнее другому не потому, что он ближе к нему, но для созвучия требуется должное отношение. Так и здесь принимается во внимание не близость, а должная природная сообразность¹.

¹ Несколько дальше (часть I, глава 29) Николай Орезмский возвращается к той же мысли: «Естественная дружба не всегда должна определяться по соответствию близости и сходства, а по соответствию сообразности. Ведь в музыке диапазон (октава) — совершеннейшее и наилучшее созвучие, между тем его звуки дальше отстоят друг от друга, чем звуки других, менее совер-

Трактат о конфигурации качеств, часть II.

Глава 15. О природе и дифформности звуков. Всякий звук есть последовательное качество, обусловленное и вызываемое движением и ударом тех или иных тел. И подобно тому как движение, вызывающее и сохраняющее звук, не может быть пребывающим, так по необходимости и звук, если он существует, должен быть качеством последовательным.

В ощущаемом звуке есть некая дискретность, обусловленная наличием промежуточных пауз, которые иногда столь часты и столь мелки, что не воспринимаются слухом. Однако целое производит впечатление единого непрерывного звука, как о том говорит Боэций в своей «Музыке», ведя речь о звуке, который вызывается ударом по натянутой жиле. Вот почему может быть, звук или свист маленькой флейты также не абсолютно непрерывен.

Указанием служит то обстоятельство, что если кто-нибудь дунет в большую трубу или крупную флейту, то тогда в теле этой трубы ощущается некое гудение, которое не бывает без повторных и отдельных нарушений непрерывности, т. е. перемежается отраженными звучаниями, и так получается прерывистое движение, равно как и звук. То, что сказано о большом инструменте, следует сказать и о малом, хотя в этом случае такие перерывы и не ощущаются.

Итак, коль скоро при подобных перерывах число чередования звуков и пауз не бесконечно, то по необходимости нужно дойти до каких-то мельчайших частиц звука, из которых каждая уже абсолютно непрерывна. Такой звук, стало быть, уже абсолютно един, ибо он уже никак не прерывается. Что же касается звука, который прерывается неощутимыми и невоспринимаемыми паузами, то он называется единым по видимости. Тот, который прерывается ощутимыми паузами, называется в несобственном смысле

шальных созвучий, т. е. диатессарона и дианпенте (кварты и квинты). Подобным же образом хотя мужчина и женщина менее сходны, чем два индивида одного и того же пола, тем не менее подобность между обоими есть подобность совершенной дружбы и наилучшего естественного созвучия».

и единым путем сочетания. Сочетание это бывает двоякое: либо простое, в котором несколько звуков не звучат одновременно (таковы кантилена или антифонное пение), либо сложное, где несколько звуков звучат одновременно, как это бывает тогда, когда:

Радостно хоры сливают приятные слуху напевы.

Вергилий

Итак, звук называется единым в четырех смыслах. Как и движение, он имеет двоякую экстенсивность: одну — зависящую от предмета (о ней нужно сказать то же, что было сказано об экстенсивности движения сообразно предмету в главе шестой этой части¹); другую же экстенсивность движение имеет от времени, и в данном случае эта экстенсивность называется длительностью звука.

Звук имеет и двоякую интенсивность: одну — по высоте (acucies), другую — по силе (formitudo). Разница между ними усматривается на опыте, ибо низкий звук трубы или барабана сильнее воздействует на слух, чем высокий звук флейты или тонкой свирели. Равным образом после удара по жиле или барабану мы ощущаем, что высота звука равномерно остается все той же, пока длится звук, и тем не менее его сила непрерывно ослабевает. Следовательно, звук имеет соответственно и двоякую ремиссию: одна из них называется низкостью (gravitas) в противоположность высоте, а другая называется слабостью (debilitas) в противоположность силе. Для первого вида интенсивности и ремиссии Боэций старается найти причину, но о втором виде он не говорит. Тому, что только что сказано о ремиссии низкости, не противоречит, что в музыке она обозначается посредством большего числа, ибо в музыке обозначается не ремиссия звука, а величина звучащего тела и т. п.²

О низкости и высоте говорится сравнительно с

¹ Имеется в виду распределение интенсивностей не во времени, а в разных точках одного и того же предмета. — Прим. перев.

² Николай Орезмский хочет сказать, что более длинная струна издает более низкий звук. — Прим. перев.

чем-нибудь, как и о быстроте и медленности движения. Равным образом о силе и слабости звука говорится сравнительно с чем-нибудь. Следовательно, подобно тому как всякая медленность есть быстрота, так и всякая низкость звука есть высота, хотя в том и другом случае говорится о них в сопоставлении с разными вещами. И всякая слабость звука также есть сила. Вот почему выражениями «низкость» и «высота» я пользуюсь в дальнейшем как равнозначными.

Я утверждаю, что в звуке прежде всего надо принимать во внимание четыре особенности, а именно: высоту, силу, интенсификацию и ремиссию. Из различных комбинаций этих четырех получается почти все разнообразие звуков, и к ним оно сводится, как к основным или первичным различиям. В отношении первых двух различий, т. е. высоты и силы, звук может иметь равномерность и дифформность различного вида, как это было указано в первой части в главе третьей и в других главах, предшествующих тридцатой главе той же части. И кроме того, фигурации дифформности в различных звуках могут еще разнообразно варьироваться благодаря варьированию двух других особенностей, а именно чередования пауз и сочетания звуков.

Глава 16. О красоте и соразмерении звука абсолютно единого. Если звук абсолютно един в первом смысле, так, что он абсолютно и действительно непрерывен, то тогда для его красоты, полагаю я, требуется четыре главных условия.

Первое — это умеренная высота, ибо высокий или низкий сверх меры не называется красивым звуком, и он оскорбляет слух, а потому не называется и приятным.

Второе — это умеренная сила. Если звук слишком слабый, он не хорошо слышим и не доставляет удовольствия, точно так же и когда он слишком сильный, ибо тогда он вредит, если его слышат вблизи. Звук же абсолютно единый таков, каким он кажется для нормального слуха, и это в смысле красоты и безобразия, на должном расстоянии и при прочих

необходимых условиях, должным образом соразмеренных.

В-третьих, для красоты звука требуется равномерность высоты, ибо если бы высота его стала равномерно-дифформной, то тогда звук этот был бы негармоничным или энгармоничным и весьма безобразным. И еще безобразнее он стал бы, если бы высота была дифформно-дифформной, разве только эта дифформность будет гармоничной и движущейся по ступеням (*graduata*). Последнее, однако, не может хорошо произойти без чередования пауз, чего не бывает при звуке абсолютно едином, о котором теперь идет речь. Что такое дифформность, движущаяся по ступеням, ясно из главы шестнадцатой первой части¹, а что такое гармоничная дифформность, будет сказано в следующей главе.

В-четвертых, для красоты такого звука требуется красивая дифформность его силы, ибо опыт показывает, что звук, единый во втором и третьем смысле, иногда становится приятнее благодаря интенсификации или ремиссии его силы, происходящей должным образом. Вот почему и о звуке абсолютно непрерывном и действительно едином, о котором я говорю теперь, следует представлять себе то же самое.

Противоположность же, т. е. отсутствие или недостаток какой-либо из указанных четырех особенностей, нескольких из них или всех их, уменьшит красоту звука.

Глава 17. О красоте звука, единого во втором смысле. Звук называется единым во втором смысле, когда он един по видимости и кажется непрерывным, хотя на самом деле прерывается частыми неощутимыми мелкими паузами. Для красоты же его, наряду с четырьмя ранее указанными условиями, требуется еще три других.

Во-первых, надлежащим образом соразмеренная величина неощутимых пауз и мелких составляющих

¹ Имеется в виду последовательность нескольких равномерных интенсификаций, возрастающих или убывающих с определенными интервалами. — *Прим. перев.*

его звуков. Если же паузы будут слишком велики, хотя бы целое и называлось по-прежнему непрерывным, или если слишком краткие звуки будут отделяться друг от друга паузами, или если не будут должным образом соразмерены и плохо пропорционированы с паузами, то тогда звук будет глухой и грубый или поврежденный иной какой чертой безобразного. А если окажется, что паузы слишком малы, или редки, или слишком редко распределены, то тогда звук будет слишком удален от должной жесткости; таковы некоторые голоса, которые из-за своей чрезмерной гладкости или непрерывности получают неприятными, например мяуканье кошки или голос людей, у которых, видимо, слабые голосовые связки именно так устроены.

Во-вторых, требуется благозвучное смешение мелких звуков, хорошо всем известное. Следует заметить, что если будет сколько угодно непрерывно утраивающихся чисел, начиная с единицы, т. е. 1, 3, 9, 27, 81, 243 и т. д., а также другой ряд их, непрерывно удваивающихся, начиная с единицы, т. е. 1, 2, 4, 8, 16, 32 и т. д., тогда, говоря я, лишь отношения между любыми двумя числами этих рядов, и только они, называются гармоничными, а именно отношение 2 : 1, 3 : 9, 3 : 4, 3 : 2 и т. д., — безразлично, находятся ли оба числа в одном ряду или одно в одном, а другое в другом. Равным образом одни лишь эти числа называются гармоничными.

Из указанных отношений некоторые и притом многие являются созвучными (*symphonice*) или консонантными. Таково отношение 2 : 1, в звуках оно называется диапазоном. Равным образом отношение 4 : 3 — называется оно диатессароном. И каждое из них называется простым созвучием. Существуют также сложные созвучия, получающиеся из только что указанных. Таково отношение 4 : 1 — двойной диапазон — 3 : 1, состоящее из диапенте и диапазона.

Итак, если эти мелкие частичные звуки, которые кажутся единым звуком, были бы все одинаково высокими, не получилось бы безобразия, но была бы некая средняя красота.

Если бы они были неодинаково высокими, меняясь в соответствии с каким-либо созвучным отношением, например, если бы первый относился ко второму как 2 : 1, а третий был бы равен первому и был вдвое больше четвертого и т. д., так, чтобы все нечетные были бы равны между собой и были бы вдвое более высоки, чем следующие за ними четные, тогда получилась бы красота тем более совершенная, чем совершеннее созвучие; так, диапазон — лучшее и более совершенное созвучие, чем диапенте, а диапенте — чем диатессарон.

Если же будет попеременное сочетание трех мелких звуков, согласно трем наиболее совершенным созвучиям, тогда получится звук, красивый до известной степени. Например, если первый, второй, третий, четвертый, пятый, шестой и т. д. звуки относятся друг к другу по высоте, как числа 4, 3, 2, опять как 4, 3, 2, опять как 4, 3, 2 и т. д.

Если бы эти мелкие звуки стояли друг к другу в неодинаковых отношениях или же в гармонических отношениях, не являющихся созвучием, и то тогда звук был бы некрасивый. Например, если первый звук превосходит второй на два тона и так же третий превосходит четвертый, пятый превосходит шестой и т. д.

Если же такого рода неодинаковость звуков по высоте не будет отвечать гармоническому отношению, т. е. будет, например, соответствовать отношению 5 : 1, то звук будет еще хуже.

Если, наконец, эта неодинаковость будет соответствовать иррациональному отношению, то звук будет чрезвычайно скверным. К тому же существует большая разница и между самими иррациональными отношениями, в зависимости от того, в какой мере одни более иррациональны, чем другие (это явствует из девятой книги Евклида), и притом некоторые из них совсем непостижимы и невыразимы, как явствует из пятого комментария пятой книги Евклида. И одни отношения более далеки и более чужды гармоническим или созвучным, чем другие. В зависимости от этого и звук может становиться хуже.

В-третьих, хотя и в меньшей мере, на красоту зву-

ка, единого во втором смысле, влияет дифформность его силы, имеющая должную фигурацию, как сказано было в предшествующей главе о звуке, едином в первом смысле.

Глава 18. Разъяснение сказанного на примерах.
Итак, подобное смешение мелких невоспринимаемых звуков заставляет казаться целый звук единым и непрерывным. И в зависимости от указанных выше различий, такой звук красив и безобразен, наподобие того, как благодаря интенсификации цветов в невоспринимаемых частях получается красивый цвет, если они должным образом спропорционированы по интенсивности и количеству, а если не должным образом, то целое получается некрасивым. Это явствует из смешения различных видов шерсти в сукнах. Также, если волчок раскрашен в двух своих частях двумя средними красками, или тремя, или несколькими и если вращать его быстро, то тогда, в случае если это простые цвета должным образом и хорошо спропорционированы по количеству и протяженности, получается один красивый средний цвет, а если они будут спропорционированы не должным образом, то получится один некрасивый средний цвет. Так же обстоит дело со звуком, по видимости единым, состоящим из смешения частичных звуков.

И это есть причина, почему одни колокола звучат плохо, другие хорошо, а именно потому, что каждый колокол благодаря своей форме и величине издает много звуков, хотя звук его и кажется единым. И в соответствии с указанными выше различиями получается большая или меньшая красота или безобразность звука.

Сказанное является также причиной, почему некоторые жилы нельзя натянуть или ослабить настолько, чтобы привести их в согласие с другими. Вот почему кифаристы имеют обыкновение называть такие струны или жилы фальшивыми, поскольку такая жила издает много звуков, друг с другом несогласных; а оттого целый звук, из них состоящий, не может находиться в созвучии с другими, и к подобному звуку можно применить слова Катона:



Поющие ангелы.

Фрагмент картины «Мадонна с младенцем и ангелы»
Джованни Боккати. Ватиканская пинакотека.



Аллегория музыки.
Деталь картины Филиппо
Липпи (1457—1504). Берлин.

Тот неуживчив, кто ладить с собой не умеет.

Упомянутым струнам, т. е. фальшивым, подобны некоторые люди, которые сами по себе так дурно устроены и в своем нраве столь нестройны, что ни в благополучии, ни в беде, ни в суровом подчинении, ни в вольном, свободном житии никогда не могут поступать хорошо и сохранять дружеское согласие в общении с другими. Вот почему однажды я обратился к одному человеку, который был нарушителем домашнего мира, со следующими стихами:

Discordans cordas discors concordia corda
Necit concordia cordis concors tibi corda¹.

Отсюда явствует также причина (или, может быть, указана причина) того, что сообщают некоторые (если только это верно), а именно: будто струна, сделанная из кишок волка, никогда не может быть созвучной или согласной со струнами, сделанными из кишок овцы. И происходит это, может быть, оттого, что такая жила не созвучна сама с собой, а если и созвучна, то таким созвучием, которое не созвучно с другой жилой и не может быть спропорционировано ни арифметически, ни гармонически со звучанием овечьей струны, как бы ни ослаблять или натягивать одну струну или другую. Существуют ведь струны, которые, как бы их ни натягивать или ослаблять, всегда остаются вне всякого отношения к другим. Аналогично было сказано в главе двадцатой первой части о прямолинейном угле и угле, образованном прямой линией и кривой.

Некоторые говорят также, что барабан, сделанный из волчьей шкуры, если поставить его рядом с барабаном из овечьей шкуры и ударить по нему, заставляет лопаться и разрушаться этот последний. Если это так, то получается это от шума воздуха, причиняемого звуком волчьего барабана, каковой звук по высоте и силе имеет дифформность, противоположную дифформности другого и т. д. И притом этот звук име-

¹ Непереводимая игра слов, основанная на созвучии corda (струна) и corda (множественное число от слова cor — сердце).— Прим. перев.

ет свою фигурацию дифформности, враждебную овечьей шкуре, а потому-то разрушает ее, согласно представлениям, изложенным относительно других последовательных вещей в главах десятой и четырнадцатой этой части.

Глава 19. О красоте звука, который называется единым в третьем смысле. Из главы пятнадцатой этой части явствует, что третий смысл, в котором говорится о единстве звука, имеет в виду простое сочетание многих звуков, каждый из которых один во втором смысле. Такое сочетание называется простым, поскольку в нем нет много звуков сразу и вместе, а следуют они друг за другом, перемежаясь паузами, как это бывает в антифоне и любой кантилене.

Вообще же существует четыре вида пауз в зависимости от того, больше они или меньше, а потому их можно разумно обозначить и различить так. Бывает пауза большая, бывает малая, бывает бóльшая, и бывает меньшая.

Таким образом, пауза, называемая большой, продолжается значительное время и вовсе упраздняет всякое единство звука, например пауза в один час. Об этой паузе я больше ничего не скажу.

Малой паузой я называю такую, которая продолжается малое время, однако воспринимаемое; такова пауза, которую певцы называют паузой одного или двух делений времени, и ее нужно делать в хорошем пении, чтобы переводить дух. Такая пауза разрывает непрерывность звука и лишает звук единства в первом и втором смысле слова, однако совместима с единством звука в третьем смысле.

Меньшая пауза — та, которая длится невоспринимаемое время и которая совместима с ощутимым отсутствием непрерывности, но не отсутствием смежности между звуками; такая пауза получается между двумя нотами или смежными звуками, неодинаковыми или даже одинаковыми по высоте, в действительности не соприкасающимися друг с другом, но вследствие невоспринимаемости времени паузы кажущимися как бы соприкасающимися и непосредственно примыкающими друг к другу. Певцы не называют такую паузу

паузой; она уничтожает единство звука в первом и втором смысле, хотя весьма часто встречается в звуке, едином в третьем смысле.

Наконец, минимальная пауза вообще невоспринимаема слухом и не делает явным никакое отсутствие непрерывности; она бывает при единстве звука во втором смысле, как уже было сказано в главе пятнадцатой этой части.

Итак, в звуке, едином в третьем смысле, встречается всего два вида пауз, а именно пауза малая и пауза меньшая, тогда как между его частицами бывает наименьшая пауза, о которой уже было сказано выше.

Я говорю, следовательно, что для красоты звука, единого в этом третьем смысле, помимо условий, уже ранее перечисленных, требующихся для красоты его частей, требуется еще три, только ему свойственных условия.

Во-первых, должным образом размеренная величина указанных пауз [т. е. малых и меньших], а также звуков, разделяемых этими паузами. Иначе говоря, такой единый звук не должен состоять из слишком мелких или слишком крупных подразделений или из подразделений, непропорциональных друг другу.

Во-вторых, прежде всего и в особенности требуется должная гармоническая дифформность по высоте, т. е. соответствие гармоническим отношениям. А какие отношения гармоничны, об этом сказано в главе семнадцатой этой части. Притом такого рода гармоническая дифформность может иметь разнообразную должную и недолжную фигурацию. Различаются эти дифформности и соответственно разнообразному делению монохорда, о котором я написал особый трактат и о каковом делении трактует Боэций в четвертой книге своей «Музыки».

Ведь гармоническое деление или дифформность диатонического рода лучше и красивее, и этим диатоническим родом мы обычно пользуемся; и поскольку он предшествует другим, в соответствии с ним совершаются восхождение и нисхождение по тому, что в просторечии называется гаммой. В этого рода диф-

формности числа изменяются по т. н. музыкальным ладам, и в соответствии с этим пение увлекает душу к красоте, как это ощутительно явствует в антифонах и прочих кантиленах.

В-третьих, красоте такого звука способствует (впрочем, не в той же мере, как ранее указанное условие) должная фигурация дифформности силы этого звука, как уже было сказано выше о звуке абсолютно едином в главе шестнадцатой и о звуке, едином во втором смысле, в главе семнадцатой этой части.

Противоположности же указанного являются причинами безобразности того звука, о котором теперь идет речь.

Глава 20. О красоте звука, который называется единым в четвертом смысле. Звук называется единым в четвертом смысле благодаря сложному сочетанию многих звуков, звучащих вместе. Для его красоты, кроме десяти ранее указанных условий, требуются, по-видимому, еще некоторые другие.

Во-первых, требуется определенное число звуков. Вот почему два звука не создают созвучия так, как три. Равным образом может оказаться столько звуков, что они произведут впечатление хаотического смещения (*confusio*).

Во-вторых, требуется для этого некая сообразность (*conformitas*) тех же звуков друг другу. Потому одни голоса друг с другом более сообразны, чем другие,— иногда благодаря своему подобию, иногда благодаря одинаковости, иногда благодаря несходству и неодинаковости, подобающей и сообразной, которая делает созвучие более красивым. И так бывает не только с голосами, но и с музыкальными инструментами, ибо некоторые более созвучны с человеческим голосом и т. д.

В-третьих, для такого рода красоты в особенности требуется созвучие (или симфония) звука, т. е. совместное звучание и притом мелодическое, ибо иначе это было бы диссонансом и разногласием. Такое созвучие бывает в соответствии с гармоническими отношениями, однако не со всеми, а только с теми, которые называются симфоничными или консонантными.

А каковы они, явствует из теории музыки, что уже было упомянуто в главе семнадцатой этой части.

В-четвертых, требуется должное варьирование консонансов, ибо это много способствует красоте. И тем больше, чем более соответственно оно происходит, т. е. в зависимости от того, насколько подобающе один консонанс следует за другим, за ним третий, и так в некоем и подобающем порядке, как это умеют делать хорошие композиторы.

В-пятых, этому способствуют дифформности силы звуков простых сочетаний, которые должны иметь должную фигурацию, как это явствует из предыдущей главы. И пусть они сочетаются подобающим образом, так, чтобы один, например тенор, иногда ослабевал по силе и тогда выделялся бы другой голос или еще каким-нибудь подобающим и надлежащим образом.

И так же как раньше было сказано о других условиях, так и теперь следует сказать, что противоположности указанного либо уничтожают, либо уменьшают красоту звука.

Глава 21. Обзор сказанного выше. Были перечислены десять условий, которые, по-видимому, в особенности способствуют абсолютной и совершенной красоте звука, единого в третьем смысле. И вместе с ним были приведены пять других, которые делают красивым звук, единый в четвертом смысле. Итак, следовательно, звук либо имеет все условия или благоприятные обстоятельства, либо не имеет ни одного, либо одни благоприятные, другие нет. Если все благоприятны, тогда звук называется абсолютно прекрасным. Однако и в этом случае красота подобного рода может возрастать, в зависимости от того, насколько могут усиливаться эти условия или некоторые из них. Если же нет ни одного благоприятного условия, тогда звук абсолютно безобразен. И безобразность эта может возрастать, в зависимости от того, насколько могут усиливаться эти условия или некоторые из них. Возрастание же это может продолжаться до бесконечности, как явствует из интенсивностей силы и высоты (или низкости). То же следует сказать о конфи-

гурации дифформности высоты и силы, которая может варьироваться также до бесконечности, приближаясь и удаляясь от гармонической конфигурации.

Если же звук имеет часть благоприятных, а часть неблагоприятных условий, тогда он не вполне красив и не вполне безобразен, но средний. И этот средний может многообразно варьировать и имеет большую широту (диапазон вариаций), в зависимости от того, больше или меньше благоприятных условий, более ли они важные или же менее, более или менее интенсивные. И то же самое — о безобразных звуках, как всякий легко может сам вывести из ранее сказанного.

Глава 22. О некоторых других условиях красоты звука. Кроме условий красоты звука, уже указанных, есть еще и другие, более акцидентальные, которые делают звук красивым не абсолютно, а относительно.

Одна причина заключается в непривычности такого красивого звука для слуха. Ведь иногда из такой необычности и новизны рождается восхищение, какое восхищение порождает удовольствие. Вот почему иногда человек, не привыкший его слышать, и считает такой звук более красивым. А иногда, наоборот, частота слышания хотя бы и красивого звука порождает скуку, подчас внушая даже печаль, и звук не почитается тогда столь же красивым, каков он есть в действительности. Оттого-то часто радуется перемена даже к менее красивому. Этим объясняются слова Сидония: «После лиры Юпитеру понравился грубый звук свирели».

Другим условием является память о минувшем. Например, если кто-нибудь находился в полном благополучии и спокойствии и слышал тогда красивую мелодию и образ этой мелодии запечатлелся в его памяти, то случается, что, когда он впоследствии услышит подобный звук, в нем возникает по ассоциации (concomitative) и воспоминание о той радости, которую он когда-то испытал, слушая такую песню, и оттого он испытывает теперь большее наслаждение, хотя бы и мешала тому нынешняя его печаль. Вот почему тем прекраснее, казалось бы, становится звук и т. д. Наоборот, если кто первоначально услышит

пение в печали или скорби, то тогда, если услышит его во второй раз, сочтет его менее красивым. Вот почему старики получают подчас большее наслаждение при слушании кантилен, которые они слышали в юности, когда вели разгульный образ жизни, чем те, которые они слышат в печали и труде.

Еще одно условие — это комплекция и возраст. Ведь у некоторых людей чувства настолько грубые или тупые и суждение настолько косное, что они нелегко улавливают тонкие и прекрасные переходы и быстрые напряжения звуков, а потому не восхищаются и не наслаждаются ими; таковы некоторые старики, а также некоторые юноши, наделенные тупым умом. Наоборот, другие, по указанным причинам, находят в том же самом великое наслаждение, как, например, некоторые юноши редкого склада.

Есть еще другое условие — нрав. Потому Боэций во вступлении к «Музыке» говорит: «Дух распушенных людей находит наслаждение в распущенном, а дух строгий радуется более могучему», — и в других случаях также мысль, приведенная в движении, радуется сходному.

Еще условие — материя, т. е. то, о чем, или то, ради чего совершается пение — ради бракосочетания или ради похорон. Вот почему, если музыкальные приемы применяются неуместно, пение не доставляет столь же большого наслаждения. Еще условие — место или время.

И то же следует сказать о многих других условиях, которые акцидентально увеличивают или уменьшают красоту звука, не абсолютную, а относительную, как уже отмечено было раньше.

Глава 23. О причинах многих действий, которые можно вывести из сказанного. Из свидетельств многих философов, медиков и теологов явствует, что музыка имеет великую силу и влияние на страсти души и тела; в соответствии с этим различаются напевы или музыкальные лады. Ведь некоторые из них таковы, что своею размеренностью побуждают слушающих к жизни честной, непорочной, смиренной и набожной. И этот лад, правильный, называется дорийским; отто-

го Платон и говорит, что эта музыка — хорошо сложенная и соразмеренная или (как читается в других списках) благонаправная¹. Другой лад, наоборот, своей возбужденностью, быстротой, шумностью ожесточает души и возбуждает их к военным подвигам, и движет не только людей, но и животных. Вот почему в книге Иова сказано о коне, что, чуть слышит он звук трубы дневной, он уже рвется в бой, издали чувствует, смело бросается навстречу, мчится за вооруженными воинами. И этот лад в древности назывался фригийским. Другой лад какую-то умеряющей мягкостью вселяет в человеческие души побуждения к неженности, и в древности он назывался лидийским. Названия свои эти лады получили от земли или племени, где каждый из них больше применялся, как говорит о том Боэций.

Далее, одни звуки склоняют к лени, другие возвращают бодрствующим полезнейший для здоровья покой, третьи великой сладостью восхищают сердца человеческие и прогоняют всякие заботы, так что «лишь в слышании гармонии приходит наслаждение», как утверждает Кассиодор, и т. д. Вот почему Константин в «Дорожнике»² повествует, что Орфей-музыкант говорил так: «Императоры меня приглашают на пиры, чтобы мною наслаждаться. А я наслаждаюсь ими, ибо могу склонять их души от гнева к кротости, от печали к радости, от скупости к щедрости, от страха к храбрости». И не только на людей действует музыка, но на домашних животных, быков и верблюдов, как говорится в «Таблицах здоровья». И на птиц также. Вот почему говорит Катон: «Звуки свирели коварной в силки завлекают пернатых». И также на водяных. Почему Марциан Капелла пишет: «Песни, подобные меду, зверя тешат морского». А Плиний рассказывает, что дельфин, радуясь музыке, доставил невинным до гавани кифареда Ариона, брошенного в море моряками.

¹ Здесь Платон цитируется по Боэцию. — *Прим. перев.*

² Константин Африканский (1017—1087) — переводчик медицинских сочинений с арабского на латинский: «*Viaticus*» («Дорожник») — сочинение Ибн аль-Джаззара. — *Прим. перев.*

Более того: сила музыки простирается на тела. Так слушатель, плененный сладостью звука, даже не умеет петь, «взывает руками», как говорится в «Поликратике», и неохотно поворачивается, оставаясь неподвижным, чтобы не потерять нить слышимой кантилены, как говорит Боэций. Музыка освежает также усталые тела людей и животных, как говорится в «Таблицах здоровья», и излечивает многие болезни, например ту, которую врачи называют любовным зудом, и многие другие, в особенности те, которые простекают из душевных состояний.

И если можно доверять такому автору, как Солин¹, то, по его словам, музыка изменяет не только одушевленные тела, но и вещи, состоящие из стихий. Ибо он говорит так: «Малледий — источник в Ареноне — подчас спокоен и тих, когда кругом молчание, но при звуке флейты он поднимается и, как бы дивясь сладости звука, выходит из берегов».

Кстати скажу, причина таких действий и всего упомянутого выше может быть выведена из первых причин, и заключается она в разнообразной фигурации дифформности звуков, в смысле усиления и ослабления их высоты и силы, вместе с другими, ранее указанными условиями.

Глава 24. Убеждение в том, что музыка будет и в будущем веке. Таковы условия звука абсолютно прекрасного. Они столь благородны и совершенны, что нетрудно видеть невозможность, чтобы все они естественным или искусственным путем были объединены вполне в здешнем мире и в пассивной материи. Поскольку, однако, прекраснейший звук возможен, разумно заключить, что такого рода возможность благой актуализации вещи благородной и совершенной должна когда-то и где-то осуществиться; иначе бы следовало, что она всегда существовала бы напрасно.

Итак, если прекраснейший и совершеннейший звук не может ни естественным, ни искусственным путем реализоваться в пассивной материи, остается пола-

¹ Солин — античный компилятор «Естественной истории» Плиния (III век н. э.). — *Прим. перев.*

гать, что в другом месте он обретается и слышим или когда-нибудь будет слышим. Отсюда с достаточной убедительностью явствует, что совершеннейшая и прекраснейшая гармония будет слышима после всеобщего воскресения, и это явствует с достаточной убедительностью, как я сказал, и будет это в блаженной жизни.

Вот почему, хотя для существования абсолютно безобразного звука аналогичного основания нет, тем не менее за отсутствием лучшего довода, видимо, можно утверждать, что грешники после дня суда, к умножению наказания, будут телесно слышать некий звук или, лучше сказать, страшное и печальное завывание. Ведь в писании засвидетельствовано: «Там будет плач и скрежет зубов». И в этом же смысле следует понимать другой текст писания, в котором говорится: «Раздавался нестройный звук вражеских голосов, и жалобное слышалось рыдание». Ибо тот звук будет диссонирующим и иметь некую дифформно-дифформную конфигурацию и, лишенный всех благоприятных условий, будет он раздражать и печалить тех несчастных, которые его слышат.

Стало быть, вероятно, что и, наоборот, сладкая мелодия усладит тогда уши праведника. Оттого-то и говорит Кассиодор: «Ибо, по их словам, нужно верить, что пренебесное блаженство преисполнено музыкальных услад, не ведая конца и не застывая в перерывах». И блаженный Иоанн-апостол говорит, что слышал голос играющих на гусях и воспевающих песнь новую перед престолом божьим. И сказано «песнь новую» из-за некоего обновления конфигураций этой звучной дифформности, без назойливого повторения одного и того же.

Перевод сделан с латинской рукописи № 14580 Национальной библиотеки в Париже В. Зубовым

Трактат о соизмеримости или несоизмеримости движений неба. [Спор арифметики и геометрии о сравнительном достоинстве рациональных и иррациональных отношений.]

Тотчас же арифметика сказала: «Все движения неба соизмеримы». Воспрянув, геометрия возразила

ей, молвив: «Нет, некоторые из них несоизмеримы». И так как завязалась тяжба, Аполлон приказал той и другой стороне защищать аргументами свою позицию передо мною, восхищенно внимавшим.

Арифметика молвила первая: «Нет сомнения, утверждение сестры нашей геометрии, противоположное нашему, умаляет благодать божественную, разрушает совершенство мира и лишает небо красы, наносит нам оскорбление и явно отнимает красоту у всей совокупности сущего. Ведь всякая пропорция несоизмеримых величин исключена из области чисел, почему по своим свойствам она и называется иррациональной и глухой. Недостойным, следовательно, и неразумным кажется, чтобы божественный разум устроил таким смутным образом небесные движения, посредством каковых прочие телесные движения упорядочиваются и протекают разумно и равномерно.

Хотя некто и сказал, что в предметах математики нет хорошего и лучшего, ибо теоретические заключения не относятся к области выбора или практики, тем не менее некоторые фигуры и определенные числа считаются более достойными то ли по некоей скрытой природной причине, то ли потому, что они бывают наглядны в более совершенных вещах. Так, тройка благороднее других чисел, как свидетельствует Аристотель в первой книге «О небе». Оттого и говорит некто: «Все вещи — три, и тройка существует в любой вещи, и мы не нашли это число сами, а природа научила нас ему». О том же Вергилий: «Нечет средь чисел радуется бога».

Так, круг у Аристотеля называется совершеннейшей из фигур. И наш Пифагор одни фигуры и числа отнес на сторону блага, другие, наоборот, поместил на стороне зла в своем двучленном соответствии. Если так обстоит дело с фигурами и числами, то так же надлежит говорить и об отношениях, по свидетельству Аверроэса в третьей книге «О небе», говорящего, что древние высоко ставили двойное отношение, отчего некто связал долнее и горнее двойным отношением. Следовательно, одни отношения лучше других.

Если это доказано, всякий тотчас же, как бы по

естественному внушению, признает, что одни рациональные отношения достойнее других рациональных. Стало быть, подобно тому как небесным кругам приличествует более совершенная фигура, так с их движениями согласно более благородное отношение, равно как и телам, которые Аристотель из-за их достоинства и превосходства наименовал шаровидными, присуще всяческое телесное великолепие. Иррациональное же отношение (или несоизмеримость) скорее следовало бы назвать диспропорцией и лишением. Оно и называется лишением. Коль скоро, стало быть, оно есть предрасположение к более хорошему, красивому и совершенному, явно не следует лишение, означающее несовершенство, изъян и безобразие, полагать в том, что не лишено никакого подобающего ему совершенства. Ведь вся красота и все, что радует взор, заключены в рациональной пропорции, согласно авторам, писавшим о перспективе. Так и гармонии, услаждающие слух, и все составы красок, вкусовых веществ и благоволий смешиваются в определенной соразмерности. Притом не все даже рациональные отношения производят в чувствах наслаждение, но только определенные. О них говорит Аристотель: «Созвучий же мало», — и эти отношения почитаются среди прочих наиболее достойными. Наоборот, всякое иррациональное отношение в звуках оскорбляет слух, во вкушаемых веществах — вкус, в запахах — обоняние и т. д., по мнению Аристотеля, ибо они не нравятся. Это может происходить, по-видимому, только вследствие их диспропорции с ощущением и некоего неблагообразия, которое неприлично приписывать вечным движениям, чтобы таковым столь великим безобразием и непристойностью не была запятнана красота неба. И такая диспропорция оскорбляет не только чувство, но и интеллект, коль скоро, согласно десятому положению второй книги Евклида, при вычитании одной неизмеримой величины из другой возникает некая бесконечность, при созерцании которой мысль становится тупой, ум теряется, ибо этот непостижимый хаос бесконечности делает души ленивыми и печалит их. Следовательно, он не отвечает интеллекту

и иррациональная пропорция не пропорциональна этому последнему. Вот почему древние говорили, что душа состоит из некоего численного и гармонического отношения. И если эта иррациональная пропорция не соответствует и не нравится нашему духу, каким образом можем мы полагать, что движущие небесами умы, считая ее наилучшей, руководствуются в движении столь безотрадной и доставляющей огорчение неоднородностью, хотя сами они в обращении и ликовании кругов наслаждаются высшею радостью. Ведь если мастер, строящий вещественные часы, делает все движения и колеса по возможности соразмерными, насколько более должны мы полагать это в том зодчем, о котором сказано, что он все устроил «числом, весом и мерою». Между тем несоизмеримые величины не измеряются числами.

Я первородная среди математических наук и главенствую над ними, отчего Макробий на основании многих доводов и заключает, что число старше поверхности и линии. Если, стало быть, изгнать меня из небесных обителей, то в какой части мира я останусь или куда бегу? Не буду ли я изгнана за пределы мира? О Иордан¹ мой, напрасно ты меня так тонко исследовал. Кто удостоит меня взглядом, если мои числа нельзя применить к небесным движениям? И если музыка сводит числа к звукам, то почему астрономия не может привести их в согласие со своими движениями? Если мною исчисляются число небес и их светила, то почему движения их не могут быть измерены моими числами? Зачем хотите вы меня низвести с моего звездного престола, лишить меня моего родового дома? Конечно, вам не удастся это! С верховным триединым всех владыкой я обитаю даже превыше звезд, с ним, кто, трехликий, правит всем в мире, мощно досягая от края и до края, кто располагает все приятно, т. е. гармонично, ограждая все вещи от иррациональной грубости. Стало быть, иррациональная пропорция справедливо почитается вовсе изгнанной

¹ Иордан Неморарий, ученый второй половины XII — первой половины XIII века, автор труда по арифметике. — *Прим. перев.*

из движений неба, производящих мелодические созвучия. Ведь всякая такая пропорция дисгармонична, неблагозвучна, неуместна, а потому чужда всякому созвучию. Она больше свойственна странным и нестройным рыданиям печального ада, чем движениям неба, которые создают музыкальные мелодии и пленяют своим дивным строением великий мир. Итак, наша милая дочь, сладчайшая музыка, лишилась бы небесной славы, а между тем она, по свидетельству многих философов, имеет свою долю в царстве небес. Наш Пифагор потому-то и заявлял, что слышал верховную гармонию, посредством которой небеса как бы возвещают славу божью. Ибо по всей земле разносится звук их, наполняя весь мир, и сладостью этой гармонии демиург вселенной умеряет связь всего мироздания».

И вот в ответ геометрия начала защищать и подкреплять противоположное мнение в такой речи: «Первая сестра наша, щедрая на слова, скупая на мысли, наполняя божественные души долгими околичностями, ничего в действительности не решила. Ведь она говорит, что в ее рациональных пропорциях заключаются красота и совершенство, чего я не отрицаю. Однако небесное сияет гораздо больше и шире простирающейся красоты, если тела соизмеримы и движения несоизмеримы или если одни движения соизмеримы, другие же несоизмеримы, хотя каждое из них равномерно, нежели в том случае, если все они соизмеримы. Тогда, при сочетании иррациональности и равномерности, равномерность разнообразится иррациональностью, иррациональность же не лишается должной равномерности. По той же причине любое простое движение сфер неоднородно в отношении частей предмета, а в отношении частей времени равномерно. Ибо независимо от того, благороднее ли иррациональное отношение или нет, слаженное сочетание прекраснее и благообразнее, чем однородная простота. Так, мы видим и в прочем, что смесь элементов лучше и благороднее самого хорошего элемента. И небо превосходнее, нежели в том случае, если бы звезды были повсюду сплошь, мало того —

вселенная совершеннее благодаря наличию тленного и даже благодаря наличию несовершенного и уродов. И пение с разнообразными созвучиями усладительнее, чем если бы оно совершалось на единственном непрерывном созвучии, а именно в октаву. И картина, расцвеченная разнообразными красками, имеет лучший вид, чем прекраснейший цвет, однообразно разлитый по всей поверхности. Так и махина небес, оцаренная всяческой краской, слагается из такого разнообразия, что тела основаны на числе, их индивидуальные отличия — на весе [т. е. на величине] и движения их — на мере. Если бы эта мера была числовая, не к чему было бы говорить «числом и мерою»¹. Следовательно, эта мера имеет в виду ту непрерывность, которая не может быть рассчитана числами. И поскольку мы не можем ее постичь, мы называем ее иррациональной и несоизмеримой. Однако часто случается, что изошренный человек в большом разнообразии воспринимает красоту и благолепие, порядок какого различия человек грубый не замечает, считая целое смутным. Так называем мы иррациональной пропорцию, которую наш разум не способен схватить, между тем ее же отчетливо познает бесконечный божественный разум и божественному взору она нравится, находясь на своем месте и делая более прекрасными небесные движения. А на то, что сестра, мол, заявляет, будто мы наносим ей оскорбление, и на слова ее о первородстве, которое якобы дает ей преимущества, мы ответим, что она не имеет ни одной меры, ни одной пропорции в числах, которых мы не имели бы в наших величинах, но наряду с этим бесконечно много других обретается в величинах непрерывных, из которых ни одной не найти в дискретных величинах или числах. Мы имеем, стало быть, все, что имеет она, и вдобавок еще более. При чем же тогда ее превосходство, которым она кичится? Ведь мы не лишаем неба и числовых пропорций! Но если вместе с ними в небе, где все

¹ См. выше ссылку на «Книгу премудрости» Соломона, XI, 21: «Числом, весом и мерою». — Прим. перев.

сияет, существуют и другие, то арифметика не терпит от этого никакого ущерба...

Покажем это еще другим путем. Какая кантилена нравится, повторяемая часто или многократно? Разве такое однообразие не будет рождать скуку? Конечно, новизна более радует, и если певец не сможет или не сумеет варьировать музыкальные напевы, способные варьироваться до бесконечности, его не сочтут наилучшим, но назовут кукушкой. А если все движения небес соизмеримы, необходимо тем же одинаковым движениям и действиям повторяться до бесконечности при условии, что мир существовал бы вечно. Равным образом необходимо быть тому великому году, который вообще перед очами божества есть словно минувший день вчерашний, даже меньше. Вот почему более отрадным и совершенным кажется и более подобающим божеству, чтобы не столько раз повторялось одно и то же, но чтобы всегда появлялись новые и не сходные с прежними конstellации и разнообразные действия, дабы тот длинный ряд веков, который подразумевал Пифагор под «золотой цепью», не замыкался в круг, но уходил без конца по прямой всегда вдаль. Этого, однако, не могло бы случиться без несоизмеримости небесных движений».

Не успела кончить геометрия свою речь, как Аполлон приказывает замолчать, считая, что он уже достаточно осведомлен. Но когда я, охваченный страстным желанием, ждал постановления, — сон улетел, и заключение вместе со всей тяжбою осталось неопределенным. Не знаю, что порешил об этом судья Аполлон.

Николай Орезмский, Трактат о соизмеримости или несоизмеримости движений неба. «Историко-астрономические исследования», вып. VI, 1960.

Перевод В. Зубова**



§ 3

ЭСТЕТИКА ARS NOVA

[Проблема музыкальных длительностей]

Ficta musica [возникает тогда], когда мы из тона делаем полутон и обратно. Каждый тон может быть поделен на два полутона, и потому знаки полутона могут придаваться ко всем тонам. Знак же, как говорит мудрый полагатель знаков, радует сердце человека.

Филипп де Витри. Искусство контрапункта, — Coussemaker, III, 26.

Там, где стоят эти знаки — \flat и \sharp , не фальшивая, но правильная музыка и необходима, так как ни одного мотета, ни одного ронделя без нее спеть нельзя.

Филипп де Витри, Ars nova, — Coussemaker, III, 18.

Falsa musica не бесполезна — напротив, она необходима для получения хорошего консонанса и избегания дурных. Поэтому она не фальшивая музыка, а необычная.

Аноним II, — Coussemaker, I, 310.

Естественное пение — то, которое на каждом соединении четырех звуков имеет кварту, и иначе по-

естественности быть не может. Естественным оно называется потому, что человеческий голос всегда бывает доволен, если в каждом четвертом звуке будет полутон.

Маркетто Падуанский, — Gerbert, III.

Следует внимание обратить на *falsa musica*, которая весьма необходима для музыкальных инструментов, а для органа в особенности. *Falsa musica* в том заключается, когда мы из целого тона полутон делаем, и наоборот. Ибо каждый тон делится на два полутона, и посему употребление знаков, полутоны обозначающих, может быть распространено на все звуки.

Фальшивая музыка не что иное, как фальшивый музыкант, фальшиво мычащий; это получается четырьмя способами: 1) когда фальшиво поет тот, кто воображает себя великолепным музыкантом, или из невежества, невнимания, распутства не обращает внимания на то, как он должен петь... не заботится об истинном пении, кто из своей головы производит фальшивое песнопение против католической веры; 2) из-за ошибок нотатора, не знающего линий, нот и ошибочно их переписывающего в другую книгу; 3) когда неисправленные ноты берутся за образец; 4) из-за небрежности хорошего музыканта, когда он, заметив фальшивую ноту, не исправляет ее на правильную. Впадаешь в заразу фальшивой музыки, когда смягчаешь *F, G c, d*, которые этого не терпят...

Берегитесь испорченных нот в книгах! Пусть хороший музыкант поправит их! И пусть учатся, если хотят петь истину! Нехорошо и постыдно хвалиться фантастическими песнопениями и ими восхвалять бога!

Э. Саломо (1274), — Gerbert, III, 61—63.

Пятый лад. Способ пения у монахов: начинают на *c*, спускаются на *a*, затем поднимаются к *b*, понижают его противно рассудку и потом спускаются в *F*. Второй способ иначе: сначала спускаются от *c* к *G*, а потом поднимаются на *a* или на *b*, понижая его,

и потом опускаются к *F*. У них нет никакого порядка: смягчая интервал *a—b*, впадают в порочность фальшивой музыки, прелаты об этом недостатке пения не заботятся, и может быть, и бог о них не заботится, как о том, кому сказано было: ты отверг знание, я отвергаю тебя, чтобы ты мне не служил, и повесят тебе жернов ослиный на шею твою, и будешь ввергнут в пропасть.

Э. Саломо, *Scientia artis musicae*, — Gerbert, III, 50.

Несмотря на полную настороженность внимания, часто не разберешь ни одного слова в пении; так часто повторяются постоянно отдельные слова, так запутаны голоса, что все это похоже скорее на сбивчивый крик, чем на пение.

Епископ Линданус в кн.: *K. Weinmann, Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik*, 1919, S. 73.

Надлежит заметить, следует ли терпеть в мессах такой род музыки, в настоящее время преобладающий в фигуральных композициях, который большее удовольствие доставляет ушам, а не уму и, по-видимому, скорее к разврату ведет, чем к религии, так как в этих композициях часто поются не церковные вещи, как, например, охоты, битвы и т. п.

Из докладной записки, представленной на собор.
Там же, S. 55.

Злоупотребление прежних и знаменитейших сочинителей месс Иодока [т. е. Жоскина Дебре, — *Прим. ред.*], Мутона, Адриана [т. е. Вилларта. — *Прим. ред.*] и других соумышленников их заключалось в том, что для священных напевов церковной службы они брали песни не только светского содержания, но часто развратного и позорного. Можно ли терпеть такого живописца, который, желая изобразить образ какой-нибудь святой девы, например Агнессы или Екатерины, взял бы за натуру лицо какой-либо пользующейся большой известностью блудницы?

D. B. Doni, De praestantia musicae veteris, 137, Цит. у Амброса, IV, 15.

Чтобы высоко и связно петь чистым, четким и красивым голосом, никого нельзя называть музыкантом, если он хорошо, в полном совершенстве не знает гармонию и симфонию, никогда о них не забывая; он должен уметь знать созвучия, связно применять синкопы, умело, не сплошь пользоваться украшениями [цветочками — fleuretes].

Туринский манускрипт с соч. Цезариса, XIV век.
Цит. по кн.: *A. Gastoné, Les primitifs de la musique française, 1931.*

Искусно построенная мелодия для того изобретена и учреждена, чтобы радовать слушающих и слух; в других чувствах удовольствие получают от восприятия, а восприятие — от различения [частностей]; так и в пении, и в слушании его удовольствие получается только тогда, если мелодия хорошо воспринимается, а это может быть только в том случае, если в ней можно разобрать части.

Энгельберт из Адмонта — Gerbert, II, 365.

Музыка введена Филиппом Витрийским, который был цветом музыкантов всего мира.

Симон Тунстед. — Coussemaker, IV, 204.

Потом появился Филипп Витрийский, изобретший стиль (manière) мотетов, и баллад, и песен, и простых рондо; установил в музыке четыре длительности нот, красную нотацию и новизну пропорций.

«Règles de rhétorique» (XIV век). Цит. у Амброса, II, 379.

Известно, что в прежнее время обо всем написал для всех Франко, а в новое время Филипп [де Витри] очень многое изобрел изящного.

«Ars perfecta» (XIV век), Coussemaker, III,

После [Филиппа Витри] пришел метр Гийом де Машо, великий в риторике новой формы; с ним начались новые напевы и совершенные песни любви.

Анонимный автор. Цит. по кн.: *J. Combarieu, Histoire de la musique, 1920, I, p. 392.*

Вы встретите людей, кои еще вопрошать осмеливаются, была ли музыка древних лучше нашей? Ах, брат Андре, сколь бывают извращены несчастные люди! Для них не существует величия дисканта, и мелодические напевы Адама де ла Галь и Машо, кои с восхищением и через тысячу лет слушаемы будут, им не известны. Наши музыканты говорить не устают, что с теперешней музыкой то же будет, что и с вином, которое они столь охотно пьют; чем то и другое старше будет, тем лучше покажется.

Высказывание любителя музыки XIV века. Цит.: *H. M. Schletterer, Studien zur Geschichte der französischen Musik, 1884—1885, S. 135.*

[О консонансе и диссонансе]

Нельзя давать два одинаковых совершенных консонанса, переходя с линейки на промежутки и обратно, но повторять их на одной и той же высоте можно хоть четыре, хоть три раза. Можно чередовать между собой сколько хочешь совершенные разные консонансы, как, например, квинту и октаву, октаву и дуодециму, но нельзя чередовать унисон и октаву, так как, по Боэцию, это одно и то же. И диссонансами мы теперь, по современной практике, пользуемся и так, что диссонанс секунды дает сладость нижней терции, диссонанс септими — сладость сексты, диссонанс тритона — сладость квинты.

Филипп де Витри, Ars nova, глава 8, 4, Coussemaker, III.

Никогда один и тот же консонанс не должен повторяться один за другим.

Филипп де Витри (?), Optimaе regulae contrapuncti, III, 28.

Дискант делается на один и тот же текст, или на разные, или же вовсе без текста. Если его делают с текстом, то бывают два случая — с одним и тем же или с разным. С одним и тем же текстом делают дискант в кантиленах, ронделях, в церковном пении. С различными текстами делают его в мотетах, имею-

щих третий голос или тенор, идущий своим текстом. С текстом или без него дискант делают в кондуктах и в том роде церковного пения, который, собственно, органом именуется. Во всех этих родах поступают одинаково, за исключением кондукта, ибо во всех других родах берут уже готовый голос [напев], который тенором прозывается, так как он дискант держит и дискант от него происходит. В кондуктах же не так: один и тот же человек сочиняет и *cantus* [мелодию], и *discantus*.

Франко — Gerbert, III, 12.

Консонансом называется, когда два звука одновременно так соединяются, что один звук может согласоваться с другим согласно требованиям нашего слуха; диссонансом называется, когда два звука одновременно так соединяются, что один звук не может согласно требованиям нашего слуха согласоваться с другим.

Иоанн Гарландин, Coussemaker, I, 755.

В согласии с «Римской курией» французскими и всеми прочими «музыкальными» певцами за правило принято, что тенор, держащий дискант, поется без украшений, покойно и веско и правильным размером, дабы не натолкнуть на диссонансы дискантирующих на теноре. Этого требует разум, ибо на шатком основании стойкого здания не возводят. Также и на шатком теноре трудно дискантировать, не фальшивя.

В мотетах и ронделях, также и в прочих песнях, тенор поется так, как он написан.

Однако же не следует воспрепятствовать певцу, тенору поющему, вставлять красивые, вверх и вниз идущие фигуры, когда он замечает, что это дисканту не служит помехой; но предпочтительней все же от сего воздержаться, ибо для сего навык и знания потребны.

В некоторых странах, однако, такие певцы находятся, кои природу музыки извращают, из крыши основание творя, а именно тем, что третий голос поют в теноре как в мотетах, так и в дискантировании.

По мнению людей этих, тот не в состоянии тенора

петь, кто не снабжает его фигурацией и не разрывает. Люди эти не «музыкальные» певцы, искусству и разуму согласно поющие; их можно скорее к менестрелям причесть, которые поют не по правилам искусства, но лишь путем практики.

Великая глупость — придумывать новые нотные знаки без необходимости в сем, как то делают эти новые певцы, которые изобретателями новых обманов названы быть могут. Одни ставят семиминимому, другие — драгму, иные изменяют длительность нот, прилаживая к ним ласточкины хвосты, или прибавляют точку к паузам и еще многое удивительное.

Симон Тунстед (1301) — Coussemaker, IV, 295.

Из приведенных объявлений и примеров *musica ficta* мы уяснили себе, что она имеет среди низких и высоких звуков. Она дает возможность, если случайно консонансы окажутся неблагозвучными и несовершенными, привести их к хорошему и согласному звучанию, так как в контрапункте консонансы должны быть всегда совершенными.

Но, однако, мы применяем *musica ficta* и при несовершенных консонансах или для колорирования диссонансов. Причина же применения *musica ficta* двойная — именно достижение более мягкой гармонии и более близкого совершенства. Первое заключается в том (это всякому понимающему человеку и теоретике вполне ясно), что благодаря *musica ficta*, достигаемой через *b-molle* и так и через \sharp *quadro*, смотря по данному случаю, получается приятнейшая для слуха гармония. Второе же коренится в том, что всякий несовершенный консонанс или диссонанс ищет, подобно всякому несовершенству, своего совершенства и тем скорее совершенствуется, чем ближе подходит к этому совершенству. Отсюда и получается, что этим диссонансам предпосылаются знаки *musica ficta* [т. е. альтерации] — то *b-molle*, то \sharp *quadro* — и диссонансы при меньшем расстоянии приобретают искомое совершенство. Именно \flat и \sharp объясняют, какое совершенство они придают несовершенным диссонансам и какую приятную гармонию они

им сообщают. Именно b-quadro, поставленное в первом примере, делает сексту большой, и они ближе к совершенству, т. е. к октаве. Первое же b-molle, поставленное в первом примере, дает не усовершенствование диссонанса, но его украшение, приближающее его к непосредственному совершенству — к октаве. Действительно, получающаяся малая секста здесь ближе к своему совершенству, т. е. к октаве, а, чем меньше расстояние, тем легче достижение совершенства. Итак, названное b ставится не для совершенствования консонанса, но через украшение секст легче достигается совершенство октавы.

*Уголино из Орвието, Musica disciplina. Цит. по кн.:
A. Delafoge, Diphthérogaphie musicale, 1864,
S. 157.*

Перевод М. Иванова-Борецкого



§ 4 ВЫСКАЗЫВАНИЯ ФИЛОСОФОВ О МУЗЫКЕ

ИОАНН СКОТ ЭРИУГЕНА

810—877 годы

Средневековый философ-неоплатоник, родился в Ирландии. По приглашению французского короля Карла Лысого Эриугена едет в качестве преподавателя философии и теологии в Париж, где занимается переводом на латинский язык сочинений Дионисия Ареопагита, Григория Нисского и др.

Эриугене принадлежит целостное философское сочинение «О разделении природы» («De divisione naturae»). Наряду с философскими вопросами в этом сочинении рассматриваются и некоторые проблемы музыкальной теории, в частности проблемы гармонии и многоголосия. Эриугена одним из первых в средневековой литературе говорит об эстетическом значении и выразительности полифонической музыки, дает определение таких форм многоголосия, как диафония и органум.

О разделении природы

Я замечаю, что ничто другое, вызывая красоту, не является столь приятным душе, как разумные интервалы различных голосов, которые, соединяясь между собой, производят сладость музыкальной мелодии. Не звуки различные вызывают гармоническую приятность, а [соразмерность] звуков и пропорции, которые воспринимает и различает внутреннее чувство одной только души.

Музыка есть наука, светом разума освещающая

гармонию всего, в познаваемом движении или в столь же познаваемой неподвижности находящегося.

Мелодия органа состоит из различных качеств и количеств: голоса то звучат, отделяясь друг от друга на большее или меньшее расстояние, то, напротив, сходятся друг с другом, согласно некоторым разумным законам музыкального искусства, по отдельным ладам, создавая какую-то естественную предельность.

[Диафония] начинается с тона [в унисон], затем она идет в интервалах простых или сложных и, наконец, возвращается к своему началу — тону [унисону], в котором и есть ее сущность и ее сила.

Приводится по изданию: MPL, t. 122.

Перевод М. Иванова-Борецкого **

ГУГО СЕН-ВИКТОРСКИЙ

1096—1141 годы

Французский философ и теолог, уроженец Саксонии. Учился в школе св. Виктора в Париже, позднее преподавал и руководил этой школой. Считая, что светское знание и вообще все искусства являются всего лишь подготовительным средством для «божественной науки», т. е. теологии, Гуго тем не менее уделял большое внимание вопросам обучения и преподавания.

Его сочинение «Didascalicon» представляет обширный свод знаний того времени и руководство по методике преподавания. В этом трактате содержатся и традиционные для средневековой теории представления о музыке. Из них особенное внимание заслуживают высказывания о природе музыкальной гармонии, а также о связи этой гармонии с красотой природы.

Дидаскаликон. Книга II

Глава 13. Музыка существует три [вида]: мировая, человеческая, инструментальная. Мировая — одна в стихиях, другая в планетах, третья во временах. Музыка в стихиях [содержится] либо в числе, либо в весе, либо в мере. Музыка в планетах — либо в положении, либо в движении, либо в природе. Музыка во временах — либо в днях (смене света и ночи), либо

в месяцах (приросте и убыли луны), либо в годах (смене весны, лета, осени, зимы). Человеческая музыка [содержится] либо в теле, либо в душе, либо в связи обоих. Та, которая в теле, — либо в вегетации, в соответствии с которой она растет и которую подобает иметь всему рождающемуся, либо во влагах, из сочетания которых состоит человеческое тело. Та, которая проявляется в действиях, которые подобает иметь, в частности, разумным существам, подчиняется механике. Такие действия хороши, если они не превосходят меры, а потому отсюда не питается страсть, из которой должно получиться повреждение. Об этом сообщает Лукан в похвале Катону (II, 383—386).

Музыка в душе [проявляется] либо в добродетелях (таковы справедливость, набожность и умеренность), либо в силах души (таковы разум, гнев и воздержание). Музыка между телом и душой — это та природная дружба, посредством которой душа связывается с телом не посредством телесных уз, но посредством неких аффекций — для движения и наделения этого тела способностью ощущать; благодаря этой дружбе никто не возненавидел свою плоть. Музыка эта существует ради любви к плоти, но чтобы больше менялся дух, чем тело, дабы не погибла добродетель.

Инструментальная музыка [возникает] либо от удара (как это бывает в барабанах и струнах), либо от дуновения (как бывает в флейтах и органах), либо от голоса (как это бывает в стихах и кантиленах).

Существует также три вида музыкантов: один вид сочиняет песню, другой исполняет его на инструментах, третий — который судит о производимом инструментами и о песне.

Глава 16. Музыка есть подразделение звуков и разнообразие голосов. Иначе говоря, музыка или гармония есть согласие многих противоположностей, сведенных к единству.

«Didascalicon», MPL, t. 172, col. 755—757.

Наставительное поучение, VII, 13. [О понятии гармонии]

Столь многочисленны виды гармонии, что ни

мысль не способна их обозреть, ни речь изъяснить с легкостью, однако все они служат слуху и созданы ему на радость. Так же обстоит и с обонянием. Свой запах у фициамов, свой запах у мазей, свой запах у цветников роз, свой запах у кустарников, лугов, степей, рощ, цветов, и все, что источает приятное благоговение и дышит сладкими ароматами,— все это служит обонянию и создано ему на радость.

Перевод В. Зубова **

ФОМА АКВИНСКИЙ

1225—1274 годы

Виднейший средневековый философ-схоласт. В своих философских сочинениях пытался соединить идеи средневековой философии (в частности, Августина) с философией Аристотеля.

Отдельные высказывания Фомы о музыке разбросаны в его различных сочинениях. Для Фомы характерна тенденция к возрождению античных представлений о музыкальной устроенности космоса: он говорит о гармонии сфер. При этом у него сохраняются традиционные средневековые представления о музыке как теоретической дисциплине, подчиненной и низшей по отношению к математике. В многочисленных высказываниях о сущности гармонии чувствуется сильное влияние эстетики Августина с ее учением о «единстве и пропорциональности». Гармония наряду с совершенством и ясностью рассматривается Фомой в качестве одного из главных условий красоты.

Заслуживает интереса и попытка Фомы ответить на вопрос о том, нужно ли включать пение в богослужение. Как обычно, Фома начинает с изложения доводов против той точки зрения, которой сам придерживается, а затем в положительной части он опровергает эти доводы, допуская музыку как средство для «усиления благочестивого чувства».

Должно ли включать напевы в богослужение?

1. Представляется, что напевы не следует включать в богослужение, ибо апостол говорит: «Уча и наставляя друг друга в псалмах, и гимнах, и напевах духовных» (послание Павла к колоссянам, 3, 16). Следовательно, представляется, что не должно в бо-

гослужении пользоваться напевами плотскими, но только духовными.

2. Далее. Иероним в толковании на послание к эфесянам говорит: «Пусть это послушают молодые люди, пусть послушают те, на кого возложена обязанность петь в церкви: бога должно воспевать не голосом, но сердцем! Непристойно наподобие трагических певцов смазывать особым средством гортань и горло, чтобы в церкви слышались театральные мелодии и напевы».

3. Далее. Славить бога следует равно малым и старейшим. Но старейшим в церкви петь не приличествует. Следовательно, представляется, что напевы не должно принимать в богослужение.

4. В «Ветхом завете» бога воспевают посредством музыкальных инструментов и посредством человеческого голоса, как свидетельствует псалом XXXII, ст. 2: «Исповедуйте господа на кифаре, на псалтерионе десятиструнном славьте его; воспойте ему песнь нову». Однако музыкальные инструменты, как-то кифары и псалтерионы, церковь не приняла в богослужение, дабы не казалось, что она подражает иудеям. Следовательно, представляется, что и напевы не должно принимать в богослужение.

5. Далее. Славословие, творимое в уме, важнее, нежели славословие уст. Однако славословие, творимое в уме, терпит помехи по причине пения как потому, что усердие поющих отвлекает их от размышления над тем, что они поют, так и потому, что напеваемые слова труднее разобрать слушающим, нежели просто произносимые.

3 а к л ю ч е н и е. Представляется, что принятие напевов в богослужение ради возбуждения благочестивого чувства у нетвердых в вере было благотворным установлением.

Славословие вслух необходимо для того, чтобы человеческое чувство обращалось к богу. Далее, очевидно, что под действием различных музыкальных мелодий человеческие души соответственно приходят в различные состояния, как это установлено филосо-

фом [т. е. Аристотелем, «Политика», VIII, 5—7] и Боэцием [«Музыка», глава 1].

1. На первый довод должно возразить, что духовным позволительно назвать не только напев, который воспевается в уме, но и такой, который воспевается внешним образом и при помощи уст, коль скоро через такие напевы усиливается духовное рвение к богу.

2. На второй довод должно возразить, что Иероним порицает не пение вообще, но обличает тех, кто в церкви поет на театральный лад не ради усиления благочестивого чувства, но дабы показать себя и похвастаться.

3. На третий довод должно возразить, что, действительно, благороднее обращать людей к благочестию посредством поучения и проповеди, нежели посредством пения. И поэтому диаконы и прелаты, коль скоро они имеют возможность обращать к богу людские сердца посредством проповеди и поучения, не должны предаваться песнопениям, дабы они не были исключены из числа «старейших».

4. На четвертый довод должно возразить, что, по словам философа («Политика», VIII, 6), «не следует вводить в обучение ни флейт, ни другого искусственного музыкального инструмента, как-то кифару или еще что-либо подобное». В самом деле, музыкальные инструменты подобного рода больше возбуждают душу к наслаждению, нежели упорядочивают ее. В «Ветхом завете» идет речь о пользовании такими инструментами как потому, что тогда народ был более грубым и плотским и на него приходилось воздействовать игрой подобных инструментов, так и по той причине, что эти вещественные инструменты имеют некоторый иносказательный смысл.

5. На пятый довод должно возразить, что если кто с увлечением предается пению, подчиненному приятности, то дух действительно отвлекается от размышления над тем, что поется. Однако, если кто поет из благочестия, он более прилежно, чем при чтении, размышляет над словами, и происходит это как потому, что он дольше задерживается на одних и тех же словах, так и по той причине, что, как говорит Августин

(«Исповедь», X, 33), «все движения нашего духа, соответственно своему различию, имеют отвечающие им интонации в голосе и пении и по таинственному сродству вызываются последними». Так же обстоит дело и со слушающими песнопение: даже если они не понимают, что поется, они, во всяком случае, понимают, чего ради поется песнопение, т. е. во славу божью; а этого достаточно для возбуждения благочестивого чувства.

Приводится по изданию: S. Thomas Aquinas, Summa theologiae, Secunda secundae, q. 91, art. 2, 1901.

Фрагменты

[Отголоски античной музыкальной космологии]

Мироздание не может быть совершеннее: если бы какой-нибудь один предмет стал бы совершеннее, нарушилось бы соотношение целого, подобно тому как нарушается мелодия, если одну струну кифары натянуть сверх должного («Summa theologiae», I pars, q. 25, art 2).

Из движения звезд возникает некоторая гармония, т. е. согласованное звучание («Expos. in IV libros Aristotelis de caelo et mundo»).

[Математическая основа музыки]

Подобно тому как перспектива зиждется на начальных положениях, устанавливаемых при помощи геометрии, так и музыка основывает себя на законах арифметики («Summa theol.», pars, q. 1, art 2).

Подчиненной дисциплине свойственно занимать познания у более высокой, как это имеет место с музыкантом, занимающим познания у математика [«арифметика»] («Summa theol.», q. I, art. 5, ad 2).

Перевод С. Аверинцева **

[О природе гармонии]

Мы называем человека прекрасным вследствие правильной пропорции членов в их величине и расположении, а также вследствие того, что имеет яркий

и блестящий цвет. Соответственно этому и в других случаях следует принять, что прекрасным называется все то, что имеет свойственную своему роду ясность, либо духовную, либо телесную, и, во-вторых, что является устроенным в должной пропорции («In Divin. Nom.», 362).

Как можно понять из слов Дионисия, понятие красоты складывается как из ясности, так и из должной пропорции. Именно: он [Дионисий] говорит, что бог называется прекрасным, поскольку во всех вещах является причиной гармонии и ясности («Summa theol.», IIa, IIae, quaest. 145, art 2).

Прекрасное требует наличия трех условий: первое есть цельность или совершенство вещи, ибо то, что имеет изъян, является уже через это самое безобразным. Второе есть должная пропорция или согласованность. И третье — ясность; вследствие этого обо всем, что имеет блестящий цвет, говорят, что оно прекрасно («Summa theol.», I quaest. 39 a. 8).

К сущности прекрасного относится то, что его созерцание или познание удовлетворяет желание. Поэтому также чувства, наиболее действенные в познании и будучи на службе разума, именно зрение и слух, имеют особую связь с прекрасным; говорим также о прекрасных видах и прекрасных голосах. Когда же вместо этого речь идет о других чувствах, то не пользуемся словом «прекрасное», не говорим поэтому о прекрасных вкусах и запахах. Отсюда вывод, что прекрасное добавляет к добру некую соотносительность с познавательной способностью, и поэтому благом следует называть то, что просто удовлетворяет желание. Прекрасным же называется то, что доставляет радость самим своим восприятием («Summa theol.», I a, II ae, q. 27, art. 1, ag. 3).

Лев радуется, когда видит или слышит оленя, который станет его жертвой. Человек радуется совсем в другом смысле и не только ради пищи, но также и по причине согласованности чувственных впечатлений. Поскольку же чувственные впечатления, вытекающие из других чувств, приятны в силу своей согласованности, например, когда человек восхищается хорошо



Дама, играющая на органе
Гобелен. XVI век.



Музыцирующие ангелы.
 Деталь картины «Вознесение богородицы»
 Перуджино (1446—1523). Флоренция. Галерея Уфици.

гармонирующими звуками, такое удовольствие не имеет отношения к поддержанию жизни («Summa theol.», II a, II ae, quaest. 141, art 4, ag. 3).

Известно, что гармония в собственном смысле слова есть согласованность звуков; но они¹ перенесли это название на любую правильную пропорцию, возникающую в вещах, составленных из разных частей или соединенных из противоположных. Согласно этому, следовательно, гармония может означать две вещи: либо само составление или соединение, либо пропорцию этого составления или соединения («De an». I, lect. 9 n 135).

Перевод К. Долгова **

РОДЖЕР БЭКОН

1214—1292 годы

Английский философ и естествоиспытатель, принадлежит к числу наиболее выдающихся мыслителей средневековья. Учился, а затем преподавал в Оксфорде. По приказу верховных властей был заключен в тюрьму. Задуманное им сочинение «Opus principale» («Главное произведение») осталось ненаписанным. Сохранились лишь подготовительные к этому сочинению работы: «Opus majus» («Большое произведение»), «Opus minus» («Малое произведение») и «Opus tertium» («Третье произведение»).

В приводимом ниже отрывке из «Opus majus» Бэкон ограничивается доказательством важности знания музыки для понимания теологии и священного писания. Во втором отрывке из «Opus majus» Бэкон подробнее останавливается на подразделениях музыки. Как и у предшествующих авторов (Августина, Боэция и др.), под музыкой у Бэкона понимается не практическое искусство как таковое, но теория музыки (постижение причин и оснований); соответственно и термин «музыкант» (musicus) означает понятие не музыканта-практика, а того, кто отдает себе отчет в теоретических основах музыкального искусства. С давней традицией связано и противопоставление теоретика музыки грамматике, а также включение в музыку основ стиховедения. Вместе с тем Бэкон выдвигает и ряд новых положений. В частности, он выступает против пифагорейской традиции, утверждая, что «никакой мировой музыки не существует» и что представление о ней — результат следования народным верованиям, мифологии. В отличие от большинства средневековых тео-

¹ Имеются в виду Демокрит и Эмпедокл. — Прим. ред.

ретиков, он включает в сферу музыки такие элементы, как ритмика, жест, танец.

Для периода более близкого знакомства с трудами восточных авторов, начавшегося в XII веке, характерны ссылки Бэкона на Аль-Фараби, Аль-Рази и других наряду с цитированием западноевропейских авторитетов (кроме Августина и Боэция — Кассиодора, Марциана Капеллы и др.).

Opus majus.

Предметы, принадлежащие музыке, необходимы для теологии во многих отношениях. Ибо хотя для знания писания и не требуется, чтобы теолог практически владел пением, игрой на инструментах и другими вещами, относящимися к музыке, тем не менее он должен знать разумное основание всего этого, дабы знать природу и свойства этих вещей и дел, в соответствии с тем, чему учат музыки спекулятивная и практическая. Ведь писание полно музыкальных терминов, как-то: «громогласно ликовать», «плясать», «петь», «играть на гуслях, кифаре, кимвалах» и т. п. разного рода. Кроме того, оно содержит много видов песнопений как в «Новом», так и «Ветхом завете». Равным образом много видов метров содержится в священном еврейском тексте, которые многократно отмечают святые в своих толкованиях.

Но задача музыки — указать причины и основания [этого], хотя и грамматик учит, что это так. Кроме того, все произношение писания сводится к ударениям, долготе и краткости, частям стиха, запятым, периодам, а все это в отношении причин относится к теории музыки, ибо теоретик музыки указывает «почему это так», тогда как грамматик — лишь что «так есть». Ведь так определяют философские авторы, и Августин определяет так в своих книгах о музыке.

Ибо одна музыка имеет дело со слышимым, другая — с видимым, как определяют авторы. Та, которая имеет дело со слышимым, разделяется на две части: одна имеет дело с человеческим голосом, другая — с инструментами. Та, которая имеет дело с человеческим голосом, — четырех родов. Ибо первая есть теория мелоса (*melica*), скажем пения; вторая — метрика, рассматривающая природу и свойства всех

стихотворений, метров и стоп; третья — ритмика, которая рассматривает все разнообразие их соотношений в ритмах; четвертая есть теория прозы (*prosaica*), которая рассматривает ударения и прочее, указанное выше, в прозаической речи. Ибо ударение есть некий вид пения, а потому и называется *acantus* — от *accipio*, *accipis* (подпеваю, подпеваешь), ибо все слоги имеют свой особый звук, повышаемый, или понижаемый, или же смешанный, и все слоги одного слова прилаживаются или поются вместе (*accantatur*) с одним слогом, на который приходится главный звук. И таким образом долгота и краткость и все прочее, что причисляется к правильному произношению, сводятся к музыке, и определения их дают авторы, писавшие о музыке, как явствует из сочинения Цензорина «Об ударениях», сочинения Марциана и многих других. И то же явствует из сочинений Исидора и Кассиодора о музыке. И Августин сводит метры и стопы и т. п. к вещам, относящимся к музыке.

Итак, значение всего этого следовало бы знать совершенному теологу, ибо природа и свойства этих вещей заключены в буквальном и духовном смысле писания, как многократно писали об этом святые. Музыка определяет в инструментах строение и применение этих вещей. Вот почему, поскольку писание полно упоминаний о подобного рода инструментах, совершенному теологу надлежит знать (разумеется, в общих чертах) строение инструментов и знать, как нужно ими пользоваться, — ради бесконечно многих мистических смыслов, не говоря о буквальном.

Музыка же, относящаяся к видимому, необходима, а что она такое, явствует из книги «О происхождении наук». Ведь все, что может быть приведено в соответствие со звуком на основании сходных движений и надлежащих фигураций, доставляя полное наслаждение не только слуху, но и зрению, относится к музыке. Потому пляски и все изгибы тел сводятся к жесту, который есть корень музыки, ибо он находится в соответствии со звуком благодаря сходным движениям и надлежащим конфигурациям, как

утверждает автор названной книги. Вот почему Аристотель говорит в седьмой книге «Метафизики», что искусство пляски не достигает своей цели без другого искусства, т. е. без другого вида музыки, с которым сообразуется искусство пляски. Итак, пляски и прочие изгибы тел, которые совершали Мария, сестра Моисея, Дебора и другие певички, Давид и прочие певцы, о которых писание многократно повествует, должны быть известны теологам, дабы они умели выразить все их свойства, поскольку это требуется для уяснения духовного смысла ангельского благочестия.

«Opus majus», pars IV, ed. J. N. Bridges, vol. I, London, 1900, p. 236—238.

Opus tertium. Глава 59.

После этого я коснулся пользы музыки для писания; и святые не могут нахвалиться музыкой как средством понимания теологии и священного писания. Ведь, как я изложил в «Opus majus», Августин в книге «Исправления к собственным книгам» («Retractiones»), и в послании к Гомеру [Меморию?], и во второй книге «Об учении христианском», и во многих других местах заявляет, что она совершенно необходима. А потому написал шесть книг о музыке. И Кассиодор равным образом, многое разъясняя, говорит в общей форме о ее значении для священного писания. Говоря коротко, все, что ни управляется соответствующим образом по произволению творца в высших вещах и земных, возводится к этой дисциплине. Но, чтобы доподлинно стала явной польза музыки в деталях, [необходимо] перечислить главные ее части, и это служит дополнением к более ранним трудам, потому что многие части музыки не известны простому народу, ни множеству тех, кто считается учеными.

Согласно всем авторам, музыка исследует звук. Но пифагорейцы считали, что различия звуков существуют в движениях небесных тел, а потому полагали, что есть музыка мировая, в небесных звуках. Между тем Аристотель доказывает во второй книге «О небе и мире», что звук никоим образом не может рождаться в небесных телах и что Пифагор ошибался. Вот почему другие, философствовавшие более тонко, гово-

рили, что мировая музыка получается не из звучания небесных тел, но из звучания, порождаемого лучами этих тел, утверждая, что звук рождается творя, а именно: либо из столкновения твердого с твердым (такой звук относится к инструментальной музыке, он существует, например, в кифарах и гусях и т. п.); либо звук рождается из движения духов по голосовой артерии (такой звук относится к музыке человеческой, в человеческом голосе); либо звук рождается из лучей, разрезающих воздух, — он относится к мировой музыке, как утверждали это великие и весьма мудрые люди. Впрочем, разъяснять это не есть предмет настоящего нашего исследования.

Тем не менее следует полагать, что звук не рождается из лучей небес, а потому нет никакой мировой музыки, хотя в согласии с мнением древних пифагорейцев такое мнение долго держалось в народе. Но среди ученых это мнение чаще приводится, нежели одобряется. Вот почему, если Боэций упомянул о ней в своей «Музыке», это значит лишь, что он приводил народное мнение. Итак, всякий звук получается либо из столкновения твердого с твердым, либо из движения духов по жизненной артерии. Если он получается из столкновения, тогда это — инструментальная музыка, чьи инструменты либо ударные, как ацетабулы и кимвалы, либо струнные, как-то кифара и многие другие, либо духовые, как-то свирель, флейта и т. п. Так различает Кассиодор в своей «Музыке». Если же существует музыкальная теория о человеческом звуке, то это есть учение либо о мелосе, либо о прозе, либо о метре, либо о ритме. Мелос заключается в пении, что общеизвестно. Остальные элементы существуют в речи прозаической, метрической и ритмической. И пусть не возражает здесь грамматик, не знающий музыки, считая предметом своей науки основы прозы, метра и ритма.

Ибо авторы, писавшие о музыке, учат, что это — части музыки, поскольку они сообразуются с пением и инструментами посредством сходных пропорций для услаждения слуха. В самом деле: Кассиодор говорит это и доказывает, ссылаясь на других ученых мужей,

а именно Августина, Цензорина, Гауденция и Альбина. И Марциан в своем сочинении «О семи искусствах» равным образом согласен с ними, как и все древние авторы и ученые. И не только латинские, но и такие первоклассные авторы, как Птоломей и Евклид, а также Аль-Фараби в книге «О науках», в этом согласны. Однако Боэция застигла смерть, прежде чем он закончил свою «Музыку», а потому он преподавал учение лишь об одной ее части, а не о всех. Итак, доказываем, что теоретик музыки (*musicus*) тем самым есть математик, который вообще пользуется доказательствами, указывает их причины и основания, ибо доказательство дает знание посредством причин. Стало быть, грамматик, основывающийся в своих трудах на поведенном, к которому доказательство не имеет отношения, не будет указывать причины исследуемого им, а только указывать, что таково и должно совершаться так. Стало быть, грамматик относится к теоретику музыки, как ремесленник к геометру. А потому грамматик в этой части есть механик, тогда как теоретик музыки есть главный мастер. Вот почему достаточное и основное познание, т. е. то, которое происходит через причины и основания, не дается грамматикой, но названной нами наукой, и это явствует из книг древних, посвященных этой науке. Ибо они трактуют эти предметы с точки зрения музыки, указывая причины, что подтверждает и Аль-Фараби в упомянутой книге. И Августин учит тому же во второй части «О музыке», как будет изъяснено ниже.

Но помимо этих частей музыки, относящихся к звуку, существуют другие, которые относятся к зрению, а именно к жесту, включающему пляски и все изгибы тела. Ведь жесты соотносятся с пением, с инструментами и с метром посредством сходных движений и надлежащих конфигураций, дабы получилось полное наслаждение не только слуха, но и зрения. В самом деле: мы видим, что инструментальное искусство и пение, и метры, и ритмы не достигают полного, осязаемого наслаждения, если одновременно нет жестов, плясок, — все это, соотносясь с подобающими пропорциями, порождает совершен-

ное наслаждение в двух чувствах. И это сказано в книге «О происхождении наук», а именно что жест есть корень музыки, подобно тому как метр и как мелос [т. е. пение]. И Августин говорит это во второй книге «Музыки». Другие же движения, которые не могут соотноситься со звуком в подобающих пропорциях, давая полное, осязаемое наслаждение, не относятся к науке музыки.

Впрочем, некоторые движения, даже имея аналогичные пропорции, не могут соотноситься со звуком и жестом, образуя одно наслаждение; таковы движения пульса. Ведь они происходят в должных пропорциях, которыми пользуется и музыка; однако, существуя в пульсах, они не могут соотноситься со слухом, но только с осязанием, а потому и не относятся к науке музыки. Тем не менее наука о пульсах подчинена музыке, ибо никогда медик не будет хорошим и совершенным в распознавании пульсов, если не будет обучен пропорциям музыки, как тому учат авторы трудов по медицине — Гален в книге «О царском режиме» и многие другие.

R. Bacon, *Opus tertium*, cap. 59, ed. J. S. Brewer, *Opera quaedam hactenus inedita*, London, 1859, p. 228—232.

Перевод и вступительная статья В. Зубова **



ЦЕРКОВЬ
И
НАРОДНАЯ
МУЗЫКА



§ 1

ЦЕРКОВНЫЕ ИНТЕРДИКТЫ

Давид пел в псалмах, и мы поем с Давидом и поныне. Давид пользовался кифарой, струны которой безжизненны, церковь же применяет кифару с живыми струнами; наши языки — это струны: они провозглашают разные звуки, но единую любовь. Употребление инструментов было тогда дозволено евреям их слабости ради.

Лаодийский собор (367 год).

Все те, кто танцует перед святыми церквами, мужчины, переодетшиеся женщинами, или женщины, переодетшиеся мужчинами, будут подвергнуты трехгодичному наказанию.

Церковный собор в Брагансе (572 год).

Подлежит искоренению нерелигиозное обыкновение, которое установилось у народа во время празднования дня святых, а именно: народ, который должен ждать службы, проводит время в пляске и срамных песнях.

Постановление собора в Толедо (589 год).

Все находят до странности неприличным, когда в церковных посвящениях и в праздники мучеников создается большое количество женских хоров, чтобы петь безбожные и непристойные стихи в то время, когда молитвы и слушания псалмов, рассказываемых

священником, должны были бы быть единственной обязанностью [верующего]. Итак, священнослужители должны запрещать, чтобы [подобные пения] устраивались в центре церкви, возле портика или у крытого входа, а если будут сопротивляться, то надо употреблять отлучение от церкви или другие дисциплинарные наказания.

Церковный собор в Шалоне (ок. 650 года).

То, что называют «Calendes, Voeux, Brumaires», и собрания первого дня марта будут отныне уничтожены, так как такова наша воля. Что касается этих публичных женских танцев, источников зла и разрушения, и этих хоров и мистерий от имени фальшивых богов и язычников, мужчин и женщин, имеющих приверженность к древним обычаям, совершенно чуждым христианскому образу жизни, мы их категорически запрещаем и приказываем, чтобы ни один мужчина не передевался в женщину и ни одна женщина не передевалась мужчиной; чтобы никто не представлял персонажей из комедий и трагедий; чтобы никто, когда виноградари делают вино в чанах, не взывал к мерзкому имени Бахуса; и чтобы в то время, когда разливают вино в бочки, никто не смел смеяться над работой, отмеченной печатью лжи и безумия, что будет только доказательством невежества и тщеславия. Итак, каждый, кто отныне нарушит предписания хоть один раз, если это будет духовное лицо, — будет лишен своего поста, если же это мирянин, — будет лишен причастия.

Церковный собор в Константинополе (692 год).

Человек, впускающий в дом свой гистрионов, мимов и плясунов, не знает, какая большая толпа нечистых духов входит за ними следом.

107-е письмо Алкуина (ок. 721 года).

Необходимо, чтобы все светские почести, как-то: охота, светское пение, развлечения без конца и без меры, — не были бы в обычае церковнослужителей.

Церковный собор в Акиле (791 год).

Священнослужители должны воздержаться от всех увеселений слуха и зрения, которые уменьшают душевную силу, от всего, что может напоминать какую-либо музыку или что-либо другое, подобное этому, так как посредством этих увеселений в сердце проникает множество пороков. Следовательно, необходимо не только отталкивать от себя, но также убеждать верующих изгонять непристойные и срамные игры гистрионов и фигляров.

Церковный собор в Туре (813 год).

Мы решительно протестуем против того, чтобы в церквях пели бесчестные и сладостные песни.

Майенский собор (813 год).

Борцы и их дети, музыканты и прочие все, рожденные нечестно, — все бесправны. Музыканты и фигляры — не люди, как все прочие, ибо они лишь вид людей имеют и почти мертвым подобны.

Из «Саксонского зерцала», IX.

Они [ваганты] никого не боятся. Они любят наслаждения и предаются, как животные, разврату; они больше похожи на гиппоцентавров, чем на людей.

Постановление собора в Майнце (813 год).

Мы должны совершенно не походить на гистрионов, кои со своим соблазнительным радостным пением вовсе не понимают подлинной природы радостного пения.

Арибо Схоластик (XI век).

Весьма невероятная вещь коснулась ушей наших, а именно, что вы настолько чужды сладости грегорианского пения, что вовсе расходитесь не только с близко расположенным [папским] престолом, но и со всей почти западной церковью. Все церкви Запада с жадностью и горячей любовью приняли традиции Григория. Итак, под страхом отлучения приказываем, чтобы вы в отношении чтения и пения придержива-

лись именно того, что преподавал Григорий и чего мы придерживаемся.

*Лев IV, papa (847—855),
послание к аббату Гонорату.*

Запрещайте песни и пляски женщин в церкви; избегайте дьявольских песен, которые простой народ обычно поет в ночные часы над мертвыми, и народный смех и хохот.

Лев IV, из послания к епископам.

Существуют люди, и в особенности женщины, которые в праздничные и священные дни и в дни святых, не имея правильного понятия об их святости, прославляют их плясками, непристойным пением и собраниями, на которых они либо сами председательствуют, либо принимают в них участие; все это — языческие обычаи. Эти лица, приходя в церковь с большими грехами, уходят из нее с более серьезными. Вот на что священники должны осторожно обратить внимание своих прихожан и предупредить их, чтобы они приходили в церковь только для молитвы, потому что в противном случае не только губишь душу, но увлекаешь к тому же и других.

Римский синод (826 год).

Беглые, песенники, праздношатающиеся, фигляры и все люди этого рода будут наказаны ударами кнута и ремня.

*Духовные законы Кенета, короля Шотландии
(840—855).*

Когда по поводу какой-либо годовщины собираются в доме священника, должны вести себя благопристойно и сдержанно, не слишком много говорить, не петь грубых песен и не разрешать, кроме танцовщиц, изображающих Иродиаду, в вашем присутствии непристойных игр.

*Распоряжение Готье,
епископа Орлеанского (858 год).*

Между тем в церкви устраиваются театральные игры и беснования в масках, но на некоторые праздники священники, диаконы и иподиаконы производят игрища безумия своего.

Григорий I, papa, Decretalia, III, 12.

В школах надлежит, наподобие наших предшественников, учить церковному пению, если возможно, так как от долгого перерыва в этом обучении в большинство церквей вторглось невежество в делах веры и всей науки.

*Постановление собора в Валенсии,
(855 год), канон 18.*

Часто бывает, что, отыскивая для церковной службы приятный голос, не заботятся, чтобы была соответственная жизнь, чтобы певец убеждал бога своей нравственностью, в то время как услаждает народ своей музыкой. Поэтому настоящим декретом постановлено, что слуги алтаря в церкви не должны петь, а только читать евангелие между мессами; псалмы же и прочие пусть исполняют субдиаконы или, если необходимость окажется, и носители низших санов. Кто же дерзнет переступить этот декрет мой, да будет анафема.

Из папского декрета.

Цит. по сочинению Регино из Прюма,
Topagius, II, 2.

Мы запрещаем женщинам собираться для того, чтобы петь и танцевать; входить на кладбище и другие священные места, какие бы знаки почитания ни были бы в обычае. Монахини не должны возглавлять процессии, которые с песнями и танцами ходят вокруг церквей и часовен, ни в их собственных монастырях, ни в других местах; это то, что мы также не считаем возможным разрешить и мирянам, ибо, как говорит св. Григорий, лучше в воскресенье пахать землю, чем водить хороводы.

Церковный собор в Париже (1212 год).

Священники и священнослужители не имеют права присутствовать на каких бы то ни было зрелищах, на пирах или на свадьбах. Они должны подняться и удалиться раньше, чем появятся фимелики, т. е. гистрионы, музыканты и мимы.

Постановление Аахенского собора (1216 год).

Дошло до нас, что некоторые монахини устраивают в известное время года открытые продажи своих вин и, дабы увеличить спрос на них, вводят сами или разрешают входить в ограды особам нечистым, нечестивым, как-то: скоморохам, гистрионам, игрокам в кости, сводням и непотребным женщинам; что и воспрещаем.

Из постановления графа Раймунда, графа Тулузского и папского легата (1233 год).

Скрипачи, барабанщики и как они там все называются, свою честь продающие, к сожалению, отпали от нас. Пока ты его слушаешь, он говорит про тебя лучшее; отвернешься от него — говорит про тебя самое плохое; они бранят людей, которые хороши перед богом и людьми, и хвалят тех, кои во вред и богу и людям живут. Ибо вся их жизнь на грех и позор направлена и они не стыдятся никакого греха. И то, что сатана произносить не дерзает, то говоришь ты, музыкант, и, что он сваливает в тебя, повергаешь из уст своих. Горе, что ты крещен был! Как отрекся ты от крещения и христианства! Давая тебе, каждый согрешает, и подающие тебе наказаны будут богом в судный день. Прочь отсюда, если ты где-либо здесь находишься, ибо ты нами отвержен за свое мошенничество и непотребство! А посему уходи к подобным тебе отверженным дьяволом твоим товарищам, от коих ты и наименования свои получил.

Бертольд Регенбургский (ум. в 1272 году), проповедь.

Поелику танцы, кои обычно в день избиения младенцев в некоторых церквах устраиваются, обычно причиной ссорам и беспокойству не только в прочее

время, но даже и во время священнослужения являются, мы впредь запрещаем сии забавы под страхом отлучения. Также запрещается создавать епископов на этом празднестве, ибо в доме господнем сие лишь поводом для смеха и осмеяния епископского достоинства является.

Собор в Коньяке (1260 год), канон II.

В деревне Оссемер в среду на пятидесятнице приходской священник стал для танцев играть на виоле, удар молнии поразил его в руку, водившую смычком, и вместе с ним убил двадцать четыре человека.

«Chronicon Brunsvicense», 1203 год.

Людей, имеющих музыкальные инструменты для услаждения людей, существует два рода. Одни посещают общественные места попоек и разгульные сборища для того, чтобы петь там распутные песни, — такие люди подлежат осуждению, как все, кто людей к распутству побуждает. Но есть другие, именуемые жонглерами (*joculatores*), деяния князей и жития святых воспевающие; они людям дают утешение в их скорбях и невгодах и не совершают позорных деяний, как плясуны и плясуньи. Таковые, как свидетельствует Александр-папа, терпимы могут быть.

Документ XIII века.

Сей инструмент [орган] единственный, которым пользуется церковь при различных песнопениях, прозе, секвенциях, гимнах; излишества гистрионов побудили отбросить употребление прочих инструментов.

Иоанн Эгидий (XIII век), — Gerbert, II, 388.

Священникам запрещается под страхом отлучения от церкви устраивать сборища, чтобы танцевать и петь в церквах или на кладбищах. Мы предупреждаем католиков, чтобы к этому больше не возвращаться, потому что св. Августин сказал: «Лучше в праздник рыть и пахать землю, чем танцевать». Действительно, о том, какой тяжкий грех танцевать и петь в святых местах, можно судить по строгости

уставов, которые это запрещают. И если люди танцуют перед святыми церквами, и если даже потом они раскаиваются, они подвергаются трехгодичному наказанию.

Церковный собор в Байе (1300 год).

Именем короля.

Мы запрещаем под угрозой денежного штрафа или заключения на хлебе и воде всем рассказчикам (*menestrels de bouche*), составителям рассказов и песен и менестрелям, буде они сами рассказывают или рассказ другого на инструменте сопровождают на открытых площадях или же рассказы, стихи, или песни сочинять, говорить или петь, в коих о папе, короле, нашем господине, или наших французских вельможах упоминалось бы касательно единства церкви или путешествий, которые сии совершали или совершать собираются.

*Указ французского короля,
сентября 14 дня 1395 года.*

Во время божественной службы ряженные с чудовищными харями или в одеждах женщин, сводников, гистрионов пляшут на месте хора церковного; поют бесчестные песни; едят жирные колбасы на углах алтаря, рядом со священнослужителем; там же играют в кости; кадят зловонным дымом от кож, взятых со старых подошв, и скачут по всей церкви и не стыдятся своих срамных плясаний и скаканий; после того заставляют себя возить в грязных телегах и повозках по городу и дают зрелища омерзительные, на смех всем желающим и участвующим, с отвратительными телодвижениями, произнося бесстыдные и позорные словеса. О многих других позорных деяниях стыдно душе вспомнить и рассказывать противно, но, как мы из верного источника узнали, в этом году во многих местах подобное происходило.

*Послание богословского факультета г. Парижа,
12 марта 1444 года.*

Мы отрицаем и запрещаем в хорах наших церковных шутовские голоса (*histrionas voces*), щебечу-

щие, альпийские или горные, громоподобные или свистящие, ржущие по-ослиному, мычащие или бляющие наподобие овец; запрещаем женские голоса, всякую фальшь в голосах, тщеславие всякое или нововведения, ибо все это больше отзывается суетой и глупостью, чем религией.

«Institutio de modo psallendi», — Gerbert, I, 8.

Да не входят в церковь гистрионы и мимы для игры на тимпанах, китарах и прочих музыкальных инструментах.

Ланский собор (1528 год).

Шпильманы и жонглеры — не люди, как другие, ибо они лишь видимость людей имеют и уподобить их мертвецам следует.

*«Саксонское окружное и ленное право»
(1537 год), глава III, 45.*

Пусть епископы обуздывают игру на органе, чтобы можно было слушать те слова, которые поются, и чтобы души слушавших обращались к славословию бога священными словами, а не любопытными, интересными мелодиями.

Постановление собора в Толедо (1566 год).

Пий IV (1559—1566), первосвященник суровый, заметив, что в его время пение и музыка в церковных святилищах ничем иным не были, как только некоторыми изящными диминуциями и бесподобным повторением слов, отчего не получалось никаких плодов благочестия, постановил предложить вселенскому собору в Триденте изгнание музыки из святых храмов.

Л. Крезоль, Musagogus (1629 год).

Цит. по кн.: К. Weimann, Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik, 1919, S. 90.

Когда на 24-м заседании решалось исключение нежнейшей гармонии из храмов, он¹ пожелал, чтобы

¹ Император Фердинанд I, которому через его представителя было направлено суждение собора.— *Прим. перев.*

не было запрещено пение, именуемое фигуральным, понеже оно часто вызывает благочестивую настроенность.

Не допускать вовсе в церквях такой музыки, где на органе (и на других инструментах) или в пении примешивается нечто развратное или нечистое, а также не допускать никаких светских деяний, пустых и светских разговоров, гуляний, шума, криков, дабы дом божий поистине казался бы и мог бы называться домом молитвы.

Все подлежит таковому устройению, дабы служение мессы ровным голосом, т. е. хоралом, ясно и во благовремение отправляемое было. Когда же служение это сопровождается фигуральной музыкой и органами, в этой музыке не должно быть примешано ничего светского, а только гимны и хвалебное пение.

Все значение музыки не в том состоять должно, чтобы бесплодное удовольствие слуху доставлять, а в том, чтобы слова всеми восприниматься могли и чтобы сердца слушающих охватывало стремление к небесной гармонии и к созерцанию радостей блаженных.

VIII кансы Тридентского собора.
17 сентября 1562 года.

Тридентские отцы согласны были в том, что следует запретить в церкви полифоническую музыку.

Лелио Гвидичьони, письмо к епископу Суарцу.
(1555 год).

Что же касается музыки¹, то решение Тридентского собора было запретить ее повсюду; соответствующий декрет был составлен и послан императору Фердинанду, который, обсудив его в своем совете, почтительнейше сообщил отцам соборным, что если музыка кое-кому и вредна, то он уверен, что бесконечному числу людей она полезна, и не думает, что надо вовсе устранять то, что само по себе для многих может

¹ Т. е. полифонической музыки, а не грегорианского хора. — *Прим. перев.*

быть благом, а лишь упорядочить. Собор принял во внимание его выступление и уничтожил декрет.

Священник Гренкола, Commentaire historique
(1727 год).

Так как на этом святом соборе будет иметься суждение о том, чтобы служба шла не так стремительно, но с тем благочестием и духовным вниманием, чтобы с таким вниманием и вразумительностью все пелось и читалось, чтобы сердечность была и чтобы бог почитался не столько устами, сколько сердцем. Так как подобная стремительность службы обуславливается больше всего чрезмерно длинными молитвами и пением, которым даже духовенство доводится до скуки, нужно подумать об отсечении таковых скучных длиннот и о сокращении на радостную потребность; лучше спеть пять псалмов с чистым и спокойным сердцем и с ясностью душевной, чем спеть весь псалтырь целиком с беспокойством и тревогой в сердце.

Предложения собору со стороны императора Фердинанда.

Победило мнение Ахалы, епископа севильского, чтобы уничтожить неподобие в церкви — запретить в музыке и пении все развратное и нечистое. Шла речь еще о совершенном изгнании музыки из церковной службы; но большинство и в особенности испанцы хвалили ее, как издавна существующую в церкви и как очень приятное орудие для внедрения должным образом в души чувства благости во всех тех случаях, когда сохранение музыки и смысл слов благочестивы и музыка не мешает разуместь слов.

Из протоколов заседания Тридентского собора.





§ 2
СВЕДЕНИЯ О НАРОДНОЙ
и
СВЕТСКОЙ МУЗЫКЕ

Гистрионы — это тот род людей, в который входят комедийные и трагедийные актеры, мимы, пантомимы. Слово это происходит от этрусского слова «hister», что значит «танцовщик»; от этрусков слово перешло к римлянам.

Ливий, VII, 2.

Там [в Галлии] он нашел, кроме жрецов-друидов, еще представителей другого сословия — музыкантов-бардов, воспевавших хвалу подвигам героев и порицавших трусов, сопровождая пение игрой на инструментах, подобных лире.

Диодор Сицилийский.

Они [германцы] прославляют древними песнями своих предков и героев; эти песни у них заменяют анналы.

Тацит, Germania, I.

Гистрионы могут, не зная музыки, давать удовольствие народному слуху.

Августин.

И барды [в Галлии] сочиняли героические стихи о могучих деяниях знаменитых мужей и пели их со сладкими напевами лир.

Аммиан Марцеллин.

Остроумный жонглер непристойные песни обо мне сочинил и пел их мне в обиду.

Ордерих, монах (ум. в 41 году).

Если жонглер в своем искусстве ловок, то он должен играть на девяти инструментах.

Гиро де Калансон (XII век).

Цит.: Fétis, Histoire de la musique, V, 12.

Благобр знал природу пения; никто не знал больше и столько, как он, владел всеми инструментами и знал много напевов, песен (lais) и музыки; он играл на виоле и роте, на лире и псалтерионе, на арфе и хороне, на жиге и волынке (simphone). Из-за его ловкости говорили люди его времени, что он был бог жонглеров, бог всех певцов.

Роман «Art perilleux». Там же, V, 23.

Ты так беден и жалко одет, я одной сирвентой выведу тебя из беды.

Слова трубадура Миравалья к его жонглеру.

Они [певцы] украшениями отдельных звуков хотят слушателей удивить. Их пение не человеческое, а пение сирен. Если приходится восхищаться искусству горла, даже соловьем не превзойденному, если нужно поражаться умению давать восходящие и нисходящие последования звуков, соединять и разбивать звуки, часто и быстро повторять их, то наше восприятие запутывается; сознание обольщается, и правильное суждение о прослышанном делается невозможным.

Иоанн Салисберийский, Policraticus de musica (XII век).

Иногда ты видишь человека, который, открыв рот, задержав дыхание, кажется, не поет, а умирает и нелепым задержанием голоса, как бы угрожающим молчанием подражает агонии умирающих или экстазу мучеников. Затем некие жесты гистриона сотрясают все его тело, губы его сжимаются, плечи пока-

чиваются, вращаются, движения пальцев каждую ноту сопровождают.

Текст XII века.

Знаменитые мастера-менестрели
Там играли на своих виолах.
Прекрасен праздник был и длился пятнадцать дней,
И много менестрелей показало там свое искусство.
Кто был благороден сердцем, одежду снял
И, чтобы почтить себя, одному из них ее дарил.
Там участвовали и жонглеры
И получили много прекрасных подарков.
Одежды, отороченные мехом,
Из пурпура и шелка.
Кто хотел коня, а кто — денег,
Каждый получал согласно своему умению
И такого качества, какое ему надлежало.

Roman d'Eres

Затем встали с мест жонглеры,
Каждый хочет играть.
Один играет на арфе, другой — на виоле,
Один — на жиге, другой — на роте,
Один слова произносит,
Другой производит музыку.

¹ *Roman de Flamenco*

При освящении церкви семьдесят два человека плясали и играли, принимая пищу и питье, не зная сна, и, что в особенности удивительно, столь веселые и бодрые, как будто бы они только что сошлись друг с другом; они обо всем говорят и шутят, но ни словом не обмениваются с теми, кто к ним подходит. Платья их целые и непопорченные. Среди них я заметил некую женщину, которая участвовала в бесстыдной пляске вместе со своими двумя дочерьми. Запевала шел в середине впереди всех, стучал ногами, пел веселые песни, палку, которую держал в руке и к которой привязал свои перчатки, подбрасывал вверх и ловил на ходу. Священник тщетно уговаривал танцующих перестать, но даже при чтении евангелия веселые песни и смех от шуток врывались в церковь и заглушали голос чтеца.

Запись Геринга, монаха из Санкт-Блазия, в Шварцвальде (1150 год).

Игра необходима для забавы в жизни человека. Во всех делах, служащих для забавы человеческого общества, могут быть установлены дозволенные ремесла. Поэтому и ремесло актера [гистриона], целью имеющее человеку давать утешение, само по себе дозволено, и те, которые его отправляют, не находятся в состоянии греха, если они при этом меру держат, т. е. если они не произносят в игре недозволенных слов и не производят таких же жестов или если игра не употребляется для непристойных побочных дел и в неподходящее время и т. д. Посему не грешат те, которые умеренно поддерживают таких людей, и даже наоборот, они поступают правильно, давая им за их службу вознаграждение.

Фома Аквинский, Summa theologica.

Действительно, этого нельзя было допускать! Я вижу, что им [неученым жонглерам] более льстят и их более боятся, чем знающих. Так как этот бесчестный люд лишь унижает звание жонглера, то мне жаль, что умелые трубадуры прежних времен на это не жаловались, и посему я чувствую себя обязанным сделать это вместо них. Каждый обязан оправдывать свое название на деле; лишь тогда можно было бы всех называть общим именем жонглеров, если бы все жонглеры были равны друг другу, как мы это видим у горожан, которые все занимают одинаковое положение. Однако среди первых мы видим людей столь разного, отчасти же столь низкого уровня, что для других, лучших людей быть причисляемыми к ним позорно и вредно, ибо их весьма легко смешать с теми.

Прошение Гиро Рикье кастильскому королю Альфонсу X (1275 год).

Мы находим, что по-латыни, кто ее понимает, инструменты называются *instrumenta*; отсюда происходит название играющих на инструментах, у римлян это и были *histriones*; трубадуры же по-латыни называются *inventores*, а все плясуны и канатоходцы — *joculatores*, откуда происходит недостойное название «жонглер», которое и носят все, без разделения, как

посещающие дворы, так и странствующие по свету. По истине говоря, это неправильно. Другого названия по-романски, по-видимому, не существует, и так все, даже канатные плясуны и фокусники, жонглерами называются, и сей обычай столь глубоко укоренился, что уничтожить его будет нелегко. В Испании дело обстоит лучше и не требует никаких изменений: здесь каждое ремесло имеет свое название. Музыканты называются «joglars», фокусники — «remendadors», трубадуры, при всех дворах, — «segriers», тех же распущенных людей, которые свое низкое искусство на улицах и площадях показывают и ведут образ жизни недостойный, называют за их дурные свойства «cazigos». Таков обычай в Испании, и там легко по названию различать умения. Лишь в Провансе всех называют жонглерами, что кажется большой ошибкой. Неправильно то, что дурных и грубых людей не называют особым именем, а одним общим с хорошими людьми.

А посему мы объявляем, что не следует именовать жонглерами всех тех, кто независимо от познаний ведет низкий образ жизни и не допускается в хорошее общество, а также всех тех, кто пению птиц подражает, за мелкие подачки на инструментах играет или поет перед простонародьем; также и всех тех, кто, путешествуя от двора ко двору, без стыда, терпеливо переносит всякие унижения и презирает приятные и благородные занятия. Их должно называть шутами, как то делается в Ломбардии.

Ответ короля Альфонса X (1275 год).

Существует три вида гистрионов. Одни изменяют форму и вид своего тела с помощью непристойных плясок и движений, либо бесстыдно обнажаясь, либо надевая ужасающие маски; все таковые подлежат осуждению, если не оставят своего занятия. Существуют другие гистрионы, которые не имеют жилищ, но следуют за дворами вельмож и говорят позорящие и низкие вещи об отсутствующих, чтобы понравиться другим. Эти гистрионы тоже подлежат осуждению.

Есть и третий вид гистрионов, которые имеют му-

зыкальные инструменты для развлечения людей, и их бывает две разновидности. Одни постоянно посещают харчевни и непристойные собрания, чтобы петь там непристойные песни; таковые подлежат осуждению. И есть другие, которые называются йокуляторами; они воспевают подвиги властителей и жития святых, утешают людей в их горестях и скорбях и не совершают бесчисленных непристойностей, подобно плясунам и плясуньям, которые вызывают духов с помощью заклинаний или другим способом. Если же они не поступают таким образом, а воспевают под аккомпанемент инструментов подвиги властителей и другие столь же полезные вещи, чтобы доставить удовольствие людям, как выше сказано, их можно поддерживать согласно решению папы Александра. Когда один йокулятор спросил его, может ли он спасти свою душу, продолжая заниматься своим ремеслом, то папа, в свою очередь задал ему вопрос, умеет ли он делать что-либо другое, чем он мог бы жить. Йокулятор отвечал, что не умеет; тогда папа разрешил ему продолжать жить своей профессией при условии, что он воздержится от указанных выше непристойностей. Следует отметить, что смертельно грешат все те, кто дает что-нибудь... гистрионам. Давать что-либо гистрионам — это то же, что потерять.

*«Книга покаяний» епископа Салисберийского
Томаса из Кабхема (ум. в 1313 году).*

[Наставление жонглеру]

Умей творить и приятно рифмовать, хорошо говорить, предлагать различные забавы, вертеть бубен, играть на кастаньетах и на симфонии¹. Умей бросать и ловить ножами маленькие яблоки, играть на ситоле², на мандоре³, скакать через четыре обруча, и играть на арфе, на гиге⁴, и пользоваться своим голосом. Иг-

¹ Музыкальный инструмент с тремя струнами. — *Прим. ред.*

² Инструмент, подобный цитре. — *Прим. ред.*

³ Маленькая арфа. — *Прим. ред.*

⁴ Инструмент, подобный скрипке. — *Прим. ред.*

рай весело на псалтерионе; заставляй звучать десять струн. Научившись, ты сможешь справляться с девятью струнами. Ты расскажешь потом, как сын Пелея разрушил Трою.

Цит. по кн. К. А. Иванова «Трубадуры, труверы и миннезингеры». Петроград, 1915, изд. II, стр. 34.

Двор ваш изобилует великолепными виртуозами, и благодаря множеству композиторов и певцов каждый вечер можно исполнять вещи новые, свежие, еще не напечатанные.

Симоне Бальзамини, из посвящения герцогу Урбинскому (1594 год).

Город [Феррара] процветал не только рыцарскими турнирами, но во времена Альфонса II отовсюду была слышна музыка. Первейшие певцы Италии и музыканты обоего пола жили в городе и, пожалуй, не было ни одного важного горожанина, который не занимался бы музыкой.

F. Borsetti, *Historia Ferrariae Gymnasii* (1635 год).

Дворянин должен учиться всем искусствам, я разумею под этим в широкой мере все украшения души и тела, достойные свободного образованного человека, как небесные и земные науки и искусства.

Annibale Romei, *Della nobiltà* (1594 год).

Всех, коим сие послание увидеть доведется, приветствует Гиль Гормон, исполняющий обязанности прево г. Парижа.

Мы объявляем, что мы в согласии с нижеподписавшимся сообществом менестрелей и менестрельш, жонглеров и жонглерш, в городе Париже проживающих, поднятие ремесла их ради и общей пользы сего доброго города нижеследующие статьи и пункты учредили и учреждаем, поелику указанные персоны под присягой свидетельствовали и подтвердили, что они

мастерством своим общине города сего нужны и полезны. Сии пункты и статьи следующие:

1. Да будет известно, что впредь ни один трубач (*trompeur*) не должен отдавать в наем на празднества никого, кроме себя или своих товарищей, также никаких жонглеров или жонглерш какого-либо иного цеха, ибо таковые имеются, кои от сего выгоду получают, играющих на барабанах, виолах, органах и прочих жонглеров с собой водить и таковых людей за мзду, от них получаемую, указывать, хотя они ничего не умеют и народ и прочий добрый люд лишь обманывают во вред цеху и общей пользе, причем добрые работники от дела отстраняются; ибо хотя те, которых они предлагают, и мало что умеют, однако же большей платы и преимущества требуют за свои труды, чем знающие люди.

2. Далее, если эти трубачи и прочие менестрели единожды согласились прийти на празднество, то они права не имеют покинуть его до окончания одного и идти на другое.

3. Далее, не должны они на то празднество, прийти на которое согласие дали, кого-либо взамен себя послать, кроме случаев болезни, заключения в тюрьму или другой иной спешной задержки.

4. Далее, не должен ни один менестрель или менестрельша, хотя бы они и закончили учение свое, по Парижу ходить и себя для празднеств или свадеб предлагать. В случае, если ими это содеяно будет, подлежат они денежному штрафу.

5. Далее, никакой ученик менестреля, в харчевне играющий, не должен никого другого, кроме себя, в наем отдавать, приглашать или приводить; не должен он также никаких намеков на свое ремесло или на указанный наем делать, ни словом, ни делом, никаким знаком или в глаза бросающейся одеждой — лишь только в случае свадьбы детей его, или ухода их мужей на чужбину, или разрыва их с женами. Если же их вопрошать станут, где бы менестреля-жонглера нанять, то им так отвечать надлежит: «Государь мой, по законам, нашему сословию присвоенным, я никого не могу отдавать внаймы, кроме себя»

самого; если вы в менестреле или учениках его нуждаетесь, надлежит вам в улицу жонглеров направиться. Там найдете вы добрых менестрелей». Однако же указанный вопрошаемый ученик не должен никаких имен называть, указывать или предлагать; ежели он это сотворит, то подлежит и он, и мастер его денежному штрафу, и ежели мастер штраф сей уплатить не может или не желает, то подлежит он изгнанию из Парижа на один год и один день или до тех пор, пока штрафа не уплатит.

6. Далее, ежели кто в улицу жонглеров пришел, дабы менестреля или менестрельшу нанять, да не мешается в их слова никто, кроме первого, которого наниматель назвал, да не прогоняет того или не ищет оттеснить его и не зовет нанимателя, дабы ему себя или другого предложить, до тех пор, пока сей последний и названный им первым не откажется от своего сговора и он пойдет нанимать себе другого.

7. То же самое имеет силу и в отношении учеников.

8. Все менестрели и менестрельши, жонглеры и жонглерши как местные, так и пришлые клянутся и обязаны поклясться, что сии предписания согласно присяге, ими данной, исполнять будут.

9. Далее, ежели в названный город Париж какой-либо менестрель-жонглер или ученик придет, то председатель братства св. Юлиана или же лицо, которое королем в качестве главы названного ремесла поставлено, дабы оное охранять, может ему работать воспретить и его на один год или один день изгнать, пока он не поклянется признавать правила и установленные за нарушение их штрафы.

10. Далее, никто да не нанимается, в виду имея подарок, и да не берет таковых.

11. Далее, двое или трое сведущих людей из сего сословия выбираются для напоминания преступившим правила о них и для наложения штрафов таким путем, что одна половина штрафа в пользу короля идет, другая же — в пользу братства и каждый штраф в десять парижских су быть должен за невыполнение сих правил.

Дано в среду, октября 27 дня 1372 года.

Таписсье, Кармен, Цезарис —
Они только что столь прекрасно пели,
Что весь Париж дивился им,
Дивились все, кто слушал их.
Но никогда никто не смог так дискантировать
На прекрасно выбранную мелодию
(Так говорил мне слушавший их),
Как Гильом Дюфай и Беншуа.
По-новому поют они,
В приятных консонансах,
Как в верхних, так и нижних голосах
Они удачно применяют хроматику,
Вставляют паузы и лады меняют,
Пишут по английскому образцу,
Как представители искусства Денстебля,
Большой успех и удивление
Встречает их приятно, согласное с правилами пение.

Мартин Лефран (главный священник собора
в Лозанне). «Champion des dames», 1440.





Мадонна с младенцем и ангелом.



Группа певцов.
Рельеф работы Луи дель Роббиа. Флоренция.

ВОЗРОЖДЕНИЕ



§ 1
МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА
XV ВЕКА

РАМИС ДА ПАРЕХА

1440—1511 годы

Бартоломео Рамис да Пареха родился в Испании. Музыкальное образование получил в университете в Саламанке. С 1482 года он переезжает в Италию, где становится профессором музыки в Болонье. Позднее поселяется в Риме.

Рамис да Пареха был выдающимся теоретиком своего времени, реформировавшим многие устаревшие положения музыкальной теории. Особенно резкой критике он подверг учение о сольмизации Гвидо из Ареццо. В своем трактате «Практическая музыка» («Musica practica», 1482) Рамис да Пареха открыто выступил против спекулятивной традиции в музыкальной теории, стремясь найти решение теоретических проблем на почве музыкальной практики. Для его эстетической теории характерна демократическая направленность. Во введении к своему трактату он говорит, что он стремился сделать «истину достоянием всех», и поэтому обращается прежде всего к «простым, не очень ученым людям», призывая их не полагаться на авторитеты, а все проверять критической силой разума. Поэтому он отвергает музыкальные теории церковных писателей, в том числе и Гвидо из Ареццо, которого называл «более монахом, чем музыкантом».

Трактат Парехи послужил причиной возникновения оживленной дискуссии в Европе. На стороне Парехи выступил Д. Слатаро («Honesta defensio», 1489), против него — Н. Бурци («Musices opusculum», 1487) и Ф. Гафори («Apologio», 1520).

С именем Рамиса да Парехи связано возникновение в музыкальной эстетике традиции Ренессанса.

Практическая музыка

Предисловие. Учение Боэция о музыке в пяти книгах покоится на глубочайших основаниях, как арифметических, так и философских, и не может быть походя понимаемо всеми; поэтому оно полуученым певцам нашего времени обычно кажется темным и бесплодным, но для ученых людей и для людей с широким кругозором оно представляется наиболее тонким, вероятным, твердым и хорошим: от этого происходит то, что неучи им пренебрегали и пренебрегают, а образованные люди весьма его ценили и ценят. Поэтому мы, стараясь все использовать и дать нечто для общей пользы, свели в трех книжках этого краткого руководства его многословие к сжатости, сгладили все трудности, темное сделали ясным и, не упустив ничего нужного для искусства и применения его, построили работу, полезную как для певцов, коих зовут практиками, так и для мыслящих об искусстве, коих по-гречески именуем теоретиками. Всякий, кто будет ее где-либо читать и изучать, убедится, что извлечет из нее многое и для почести и для удовольствия, и, получив удовлетворение от этого нашего нового способа изложения приятнейшего искусства, сможет сказать, что мы немало посодествовали этим нашим трудом общему образованию. В этом труде, как бы из некоего обильного источника, можно будет почерпнуть для быстреего и наилегчайшего изучения и достижения легкими шагами вершины музыки все то, что я смог собрать в течение долгого времени путем продолжительных бдений, постоянного размышления, чтения лучших авторов и слушания славнейших учителей.

Пусть никто не устрашит ни величия философии, ни сложности арифметики, ни запутанности пропорций. Ибо здесь всякий, хотя бы и несведущий, но не вовсе лишенный сообразительности и склонный преклонить слух к науке, может стать стоящим и знающим музыкантом. Ибо мы настолько старались служить пониманию и такую сохраняли умеренность и легкость речи и стиля, что, читая наш труд, ученые

найдут развлечение, полуученые — большую пользу, а начинающие — легкую возможность изучения. Мы ставили себе задачей не только поучать философов или математиков; всякий, знакомый с основаниями грамматики, поймет эту нашу работу. Тут могут проплыть мышь, и слон, пролететь и Дедал и Икар.

Благоразумный и снисходительный читатель должен будет извинить нас в том, что в сочинении этом он не найдет цicerоновской или саллюстиевской речи, что наше изложение больше имеет в виду простых, не очень ученых людей. Пусть будет мне позволено сказать о музыке то же, что мы читаем у Марка Манлия [Боэция] об астрономии: «*Optari res ipsa pe-gat, contenta doceri*»¹.

Кто примет во внимание силу, природу, красоту, благородство этой замечательной части философии, т. е. музыки, и привлечен будет не убеждениями моими, а сам собой к нему устремится, то пусть он следует по подлежащим почитанию следам фракийца Орфея, фиванца Амфиона, лесбийца Ариона, Меркурия, Лина, Соломона, Пифагора, Аристоксена, Птолемея, Хореба Теофраста, Тимофея и других, которые, занимаясь этой наукой, приобрели бессмертное имя.

Им настолько дивилась почтенная древность, что говорили об их песнях, будто они сладостью своей трогали диких зверей, владели сердцами людей, возвращали душу в тело, души усопших склоняли к милосердию и даже приводили в движение тяжелые ясени. Хотя это кажется сказочным и выходящим за пределы достоверного, однако несомненно, что музыка производит удивительное действие. Известно, что когда Саул, царь солимцев, был мучим злым духом, он излечивался игрой на кифаре. Давид прибегал к псалтерному как средству для подъема духа при пророчествах; Елисей, ученик великого Ильи, отца кармелитов, призывал музыкантов, когда хотел пророчествовать. Кто не знает, как напевы кормилиц успокаивают плачущих детишек, как ритм усмиряет

¹ «Сам предмет не терпит прикрас, довольный тем, что его изучают».

ярьость возбужденной крови, как лошади от звуков трубы прядут ушами, дрожат, ржут, возбуждаются, не стоят на месте, жаждут битвы? Писатель Присциан утверждает, что в Сицилии есть источник, который начинает бить под звуки лиры.

Итак, вне сомнения, что музыка оказывает величайшее влияние на душу человека, смягчая или возвышая ее. Если в наше время редко случается столько чудес от музыки, то это надлежит отнести не на долю самого искусства, сверх всякой музыки совершенного, а на долю неумелого им пользования. Ибо, если бы воскресли те знаменитейшие музыканты, которых мы перечислили выше, они стали бы отрицать, что музыка нашего времени изобретена ими, настолько она из-за искажений некоторых певцов стала беспомощной и нескладной. Побуждаемые такими соображениями, мы издали настоящий труд, надеясь на то, что, хотя некоторые из живущих музыкантов из-за зависти будут бранить его, в будущем найдутся многие, кто, похоронив яд зависти, будет хвалить наш труд и из-за любви к его достоинствам будет держать его в милости.

[О гармонии]

Многие думают, что гармония и музыка одно и то же, но мы полагаем совершенно иначе. После долгих исследований мнений некоторых музыкантов мы пришли к выводу, что гармония есть сочетание согласно звучащих голосов, а музыка — сущность этого созвучия или же тщательное и тонкое его исследование. Музыка же бывает трех видов — мировая, человеческая и инструментальная. Инструменты же двойственны: одни даются природой, другие — искусством. Природный инструмент — это человеческий голос, а искусственный — тот, что сделан искусством, а не дан от природы...

[О гексахорде]

Все эти двадцать букв [от G до e] Гвидо, который был более монахом, чем музыкантом, охватил в гек-

сахорды. К гексахордам этим он пришел, вероятно, потому, что число шесть математиками именуется «совершенным». Каждый же звук этого гексахорда получил название по слогам гимна Иоанну Крестителю — *ut, re, mi, fa, sol, la*.

Для удержания в памяти звуков каждый из них имеет особое имя, что было известно еще в древности. Одо в своем трактате употреблял слоги *poe, poapanne, eapeagis* — речения, ничего сами по себе не означающие¹. Другие предпочитают слоги *tri, pro, de, te* и прочие, что означает местоположение ладов². Другие предпочитают лишь буквы алфавита *a, b, c, d, e, f, g*, как, например, Григорий, Августин, Амвросий, Бернард. Гвидо же применял, как мы сказали, слоги *ut, re, mi, fa, sol, la*³. Хотя он это делал случайно и даже все свои [музыкальные] примеры показывал на буквах, последователи его так привязались к этим слогам, что считают их совершенно необходимыми для музыки, а это уже просто смешно. Мы же, долго работая в поисках истины для нашего искусства, после многих размышлений и ночных бдений прилагаем новые названия для отдельных звуков и именно: нижнему — PSAL, второму — LI, третьему — TUR, четвертому — PER, пятому — VO, шестому — CES, седьмому — IS, восьмому — TAS. Таким образом, из совокупности слов «Psallitur per voces istas»⁴ получаем звуковое название октавы. А начинаем мы ряд с нижнего C и доводим до верхнего C, ибо этот ряд учит совершенному пению [...].

Всеобщая вера новейших авторов относительно гвидоновых слогов настолько возросла вследствие долговременной привычки, что Уголино из Орвието, настоятель в кафедральной церкви в Ферраре, эти названия греческими считает и добавляет, что греки

¹ Имеется в виду трактат Одо из Клуни «Musica Enchiridion». — Прим. ред.

² Сокращения слов *tritus, protus, denterus, teturdus*, что значит — третий, первый, второй, четвертый. — Прим. перев.

³ Начальные слоги шести строчек гимна Иоанну «Ut queant laxis».

⁴ «Поется на слова» (лат.).

знали из них только пять: *mi, fa, sol, la, ges*. Но все это излагать перед публикой нельзя, но надо считать смешным и просто шуткой. Мы же, будучи довольны нашей новой формой приятнейшего искусства, начинаем пение с *C* потому, что оно включает благороднейший тон, и потому, что, по признанию самого Гвидо, в нем мы по самой природе обретаем первенство. Мы сделаем наш звукоряд, начиная с *C*, в три октавы, почему он будет полезен не только для церковного пения, но и для светского, более интересного.

Итак, музыка Григория, Амвросия, Августина, Бернарда, Исидора, Одо и, наконец, Гвидо, который у этих предшественников почти все заимствовал, и его последователей [представляет собой] как бы закон писания, который не всем был дан, ибо некоторые поют и сейчас, обходясь без него. Наша же музыка будет как бы законом благодати, содержащим в себе и закон писания и закон природы¹. Все, что говорили церковные мужи и древние ученейшие музыканты, имеется и в нашей системе. Если мы начинаем звукоряд с нижнего *C*, то итальянцам нечего удивляться, ибо известно, что в этом еще нет ничего нового.

[О музыке инструментальной и мировой]

Мы усматриваем большое сходство между музыками инструментальной и мировой. Ибо тонам октавы соответствует ряд планет с небесным сводом, так что Луна — *Prolambanomenos*, Меркурий — *Nutate hupaton* (*H* октавы), Венера — *Parhupate hupaton* (*C* октавы), Солнце — *Lichanos hupaton* (*d* октавы), Марс — *Nutate meson*, Юпитер — *Parhupate meson* (*f* октавы), Сатурн — *Lichanos meson* (*g* октавы), звездное небо — *Mese*.

Если Луна — *Prolambanomenos*, Солнце же — *Lichanos hupaton*, то эти две планеты должны располагать свои мелодии в отношении кварты, и поэтому Луна соответствует ладу гиподорийскому, Солнце же — дорийскому. Из этого явствует, что Луна увели-

¹ «Закон писания» — имеется в виду «Ветхий завет», а «закон природы» — «Новый завет». — *Прим. ред.*

чивает в человеке флегматическое и сырое, Солнце же осушает сырое и флегматическое. Отсюда обе эти планеты, как главные светила, управляют первыми двумя ладами, ибо дорийский — первый из автентических — правильно сравнивается с Солнцем, ибо он среди ладов занимает первое место, как Солнце среди всех планет. Ибо все земные испарения, как и морские пары, поднимаются солнечными лучами, из которых создаются метеорические явления. Сходство между Солнцем и Луной вообще ясно. Луна ночью светит, Солнце ночь прогоняет, гиподорийский сон наводит, дорийский прогоняет его. Итак, они соответствуют и местом и сходством консонансу кварты. Меркурий управляет гиподорийским ладом, ибо лад этот — лад льстецов, которые одинаково восхваляют и порочных и ученых и легко обращаются в любую сторону, т. е. и к горю, и к радости, и к возбуждению, и к успокоению. Такова природа Меркурия, который с добрым добр, с дурным дурнейший. Марсу соответствует фригийский лад, гневный и злобный, ибо он хочет своей злобностью разрушить все хорошее в мире. Когда Меркурий с ним соединяется, то он так же бурен, как сам Марс, ибо Марс ранит мечом, Меркурий — языком. Гиполидийский присваивают Венере, которая есть само счастье, но женское, ибо доводит до слез, иногда благочестивых. Лидийский правильно сравнивать с Юпитером, означающим большое счастье; он делает людей сангвиниками, доброжелательными, мягкими, веселыми и несет радость.

Миксолидийский присваивают Сатурну, ибо он относился к меланхолии; гипермиксолидийский всецело считается Кастальским¹, ибо присваивается звездному небу или своду. Этот лад в сравнении с другими имеет какую-то необычную сладость, сочетаемую с приятностью. Гвидо и Одо говорят, что она славу представляет. Из всего сказанного ясно соответствие человеческой и мировой музыки инструментальной...

¹ Кастальский источник на горе Парнасе был посвящен Аполлону. — *Прим. перев.*

Каноном называется подписанное под тенором некое правило, скрывающее волю композитора под некоей двусмысленностью или в сокровенной загадке, например в мессе «Se la ay pale»¹ (Дюфай), где написано «Cresut in triplo et in duplo et pu jacet»². Иногда канон указывает петь обратно, начиная с конца и кончая началом, как сделал Бююа: «Ubi α, ibi ω, et ubi ω, finis esto»³. И мы в некоей песне пользовались потаенными словами, а именно: «In voce quae dicitur contra, contra sic canitur»⁴. Каноном меняют и место, как сделал Бююа: «Ne sanites saccefaton sume lichanos hypaton»⁵, ибо 20-я нота указывает *g* (lichanos meson), а канон меняет ее в *d* (lichanos hypaton). Каноном меняют и способ пения, а именно: вместо повышения голоса предписывают понижать, как сделал Бююа: «Antiphrasis tenorizat uvo, dum eni phtongizat»⁶, т. е. «Бери вниз то, что было указано вверх, и наоборот». Иногда из одного голоса выводят в фуге⁷ другие в унисон, или в кварту, или квинту, или же в октаву, как и мы сделали в нашем «Magnificat»: «Fuga durum unisona, numero salvato perfecti»⁸.

В мессе, нами сочиненной в Саламанке, когда мы читали книгу Боэция о музыке, мы написали: «Meditas harmonica et quaelibet vox suum numerum salvet»⁹.

¹ «Если у меня бледное лицо...»

² «Растет втройне, вдвойне и как лежит (т. е. как написано)». — Прим. перев.

³ «Где альфа (начало), там омега (конец), а где омега, там кончай». — Прим. перев.

⁴ «В голосе, именуемом контра (т. е. против), поется противно (т. е. обратно)». — Прим. перев.

⁵ «Чтобы не спеть фальшиво, возьми ре малой октавы». — Прим. перев.

⁶ «Антифраза (т. е. имитирующий голос) поет вниз, когда звук вверх издается». — Прим. перев.

⁷ Т. е. в имитации, в каноне. — Прим. перев.

⁸ «Канон в унисоне с сохранением трехдольности». — Прим. перев.

⁹ «Да будет гармоническое деление, и да сохранит каждый голос свое число». Автор объясняет дальше, что гармоническое деление заключено в числах 3, 4, 6, а именно: большее так относится к меньшему, как разность между большим и средним

Именно начинает первый голос, другой за ним следует в унисон после восьми пауз. За ним следует третий голос, начиная после шести пауз в нижней кварте, наконец, четвертый, выждав четыре паузы, начинает на квинту ниже, т. е. в октаву ниже первого. Итак, потекли четыре реки из одного источника! Мы сочинили много других канонов, пользуясь музыкальными терминами. Это делали и наши предшественники, с тем чтобы выказать свою ученость и ум. Неучи, желая подражать им, сочиняют каноны, выдуманные их фантазией; из этих я не приведу ни одного здесь канона, чтобы не осталось в памяти того, что не пропущено ученостью. Некоторые пользуются словами из священного писания, как, например, «Desendant in profundum quasi lapis»¹. Profundum в музыке есть нижняя октава любого голоса; и обратно указание «Suspendimus organa nostra»². Мы тоже несколько канонов заимствовали из священного писания; например, в «Requiem aeternam» мы дали канон «Ut requiescant a laboribus suis»³ — этим мы указали, чтобы *ut* и *re* молчали, остальные же звуки пелись. И хотя молчать они должны были, их длительность должна была заменяться паузами.

Много других канонов встречаем мы у других [авторов], и мы много других написали. Но так как невозможно обучить всем частностям, да и вообще некая небольшая часть всегда остается неясной, то сказанного о канонах достаточно для обучения и обострения понимания.

[Эмоциональное значение ладов]

Инструментальная музыка имеет величайшее сходство с человеческой и мировой. С человеческой сходство заключается в следующем: четыре лада движут четырьмя человеческими темпераментами. Первый

к разности между средним и меньшим, т. е. $6:3 = 2:1$. — Прим. перев.

¹ «Да упадут в пропасть, как камни». — Прим. перев.

² «Подвесим инструменты наши». — Прим. перев.

³ «Да отдохнут от трудов своих». — Прим. перев.

лад господствует над флегматиками, второй лад — над холериками, третий — над сангвиниками, четвертый — над меланхоликами. Первый лад флегму поднимает от сна, и его образ изображается кристальным цветом, ибо небо кристальное из вод, как говорят, образовано, и эта же стихия дает флегму. Но мы кристальный цвет полагаем, а не какой-либо иной, присущий водам, ибо не все флегматические люди в состоянии иметь приятный сон. Но люди талантливые и, как кристалл, вразумительные, которые если чуточку или из-за пищи, или с похмелья, или из-за чего другого отягощены будут и поддадутся сонливости, лени или печали, то при звучании первого лада они получают облегчение. Его плагальный лад имеет противоположный характер. Ибо первый лад, по словам Лодовико Санция, подвижен и способен ко всем аффектам, второй же [т. е. его плагальный] степенен, печален и более всего пригоден для грусти и несчастий, как в похоронных, например, напевах или ламентациях Иеремии. У пифагорейцев было в обычае пользоваться гиподорийским ладом, когда дневные заботы преодолевали во сне, ища легкого и покойного сна. А, встав от сна, смятение и вялость сонные очищали дорийским ладом, зная без сомнения, по словам Боэция, что весь состав наших душ и тел соединен с восприятием музыки. Третий лад движет гнев и возбуждает его. Поэтому он изображается обычно огненным цветом, ибо он строг и в возбуждении своем протекает в более сильных скачках. Этот лад более всего подходит гордецам, гневным, сердитым, напыщенным, свирепым, крутым людям, и они его охотно воспринимают. Боэций говорит, что тауромнитанский юноша этим ладом был приведен в такое возбуждение, что стал ломиться в двери к блуднице, а гиподорийским был возвращен к спокойному состоянию. Его плагальный, т. е. четвертый лад называется нежным, журчащим; он очень годится льстецам, ибо в глаза они говорят людям приятные вещи, а за глаза колючие о них слова. Этот лад, таким образом, кажется вертлявым без приятности, однако иногда, будучи смешанным с каким-либо дру-

гим ладом, он имеет возбуждательную силу. Пятый лад получает господство над кровью. Поэтому он блаженным Августином именуется приятным, светлым, скромным; он веселит грустящих и беспокоящихся, он поддерживает павших духом и отчаявшихся. Поэтому он рисуется кровавым цветом. Боэций говорит, что лидийцы — задорнейший и веселый народ — очень его любят, в особенности их женщины, от которых, как говорят, произошли русские, столь приверженные к пляске и прыжкам. Его плагальный лад — благочестивый, слезный, подходит для тех, кто по пустым поводам предается плачу. Седьмой лад — частью распущенный и веселый, частью возбужденный; он пользуется часто скачками и изображает нравы юношества. Он также меланхоличен, иногда сопротивляясь, иногда же возвеличиваясь, и это в зависимости от соединений с фугами и ладами. Поэтому изображается желтым цветом, полукристалльным. Его плагальный — приятный, благонравный, суровый, соответственно вкусу отменных людей, как говорит Амвросий. Итак, седьмой и восьмой лады производят меланхолию, приводя печальных и вялых людей к середине, т. е. автентический возбуждает, а плагальный делает веселыми.

Заключение. Итак, любезнейший читатель, исторгни из души твоей нерадивый туман прежнего невежества и ярко светящимся блеском этого нашего сочинения из глаз твоих прогони черный мрак: воззри на украшение нашей музыки, пойми ее, раскрой глаза, все освети, все места исследуй. Чем тщательнее будешь стараться понять, тем больше будешь думать по-нашему. И когда ты с божьей помощью получишь познание этой прекраснейшей истины, которую я хотел сделать достоянием всех, ты возблагодаришь бога, сохранишь память обо мне и будешь благосклонен к этой моей книжке и моей работе. Так, конечно, ты поступишь, если хочешь избежать постыднейшего преступления — неблагодарности. Если же ты найдешь все-таки нечто неверное и несогласное с истиной, то я доставляю место для исправления и допускаю право критики. Но об одном прошу: прежде чем осу-

дить, пойми и не стремись судить опрометчиво. Битвы не страшусь, если борьба ведется с ясным разумом. Заметь и то, умоляю, с каким тщанием приводятся и пустейшие мнения разных музыкантов и певцов; я хвалил те, на стороне которых более истины, а те, которые, по-видимому, переданы нам беспорядочно, я старался исправить и так включить в эту книжку. Ты простишь, если в моей книге не увидишь тех цветов красноречия, которые имеются у Боэция. Я всегда был более сторонником истины, чем велеречивости, и наше слово в этой книжке обращено к певцам, которые большей частью люди неученые и незнающие.

Bartolomei Ramis de Pareia, Musica Practica, herausg. v. J. Wolf, Leipzig, 1901.

Перевод М. Иванова-Борецкого **

ИОАНН ФРАНЦУЗ

? — ум. 1473 годы

Музыкальный теоретик Иоанн, прозванный Французом, родился во Франции, в городе Намюре. В молодости становится картузианским монахом. Затем переезжает в Италию, где под руководством итальянского гуманиста и педагога Витторино да Фельтре изучает греческий и латинский языки, а также античные трактаты по музыке. Перу Иоанна принадлежит небольшой трактат о музыке. Написанный, по словам автора, «для нужд церкви», он тем не менее содержит критику основных положений средневековой эстетики. Главная направленность сочинения Иоанна — против средневековых математических спекуляций, против подчинения музыки «числам и фантазиям», «глупейшим сочинениям о пропорциях». В противовес этому Иоанн провозглашает принцип свободы сочинения. «Пойте, прошу вас, пойте, — говорит он, обращаясь к певцам. — Делайте украшения сколько вам угодно будет, сочиняйте каждый день новые приятные и звонкие песенки, заполняйте время звуками всех размеров».

Иоанн занимался также и педагогической деятельностью. К числу его учеников принадлежит итальянский теоретик Николо Бурци.

О музыке

Хотя начала всех наук разнообразны, но все сходятся по разным тропинкам в одно место: француз учит говорить по-латыни одним способом, римлянин

или итальянец — другим, но затем одинаково познают латинский язык. Так и греки, и варвары, и все другие нации по-разному не только свободными искусствами, но и презренными и механическими ремеслами занимаются. Я не хочу сказать что-либо новое, но, стремясь во время папы Пия II возобновить истинное учение древних отцов, решил написать коротко и просто о звуках для нужд церкви. Нужно было это, во-первых, для тех, кого в наши дни учат петь в церквях, утомляют длиннотами в изложении и так удручают неясностью слов, что они отказываются от принятого решения учиться. Нужно было показать преимущественно духовным лицам, как можно разными путями познать нужное в этом искусстве и каков наименее трудный путь.

Франция меня породила и певцом сделала. Италия под руководством Витторино да Фельтре, научив греческому и латинскому языку, сделала грамматиком и музыкантом; Мантуя — итальянский город — сделала меня, недостойного картузианского монаха, почитателем в этом деле знаменитого ученого Боэция и последователем учений древности. Пусть замолчат те, кто воображает, что есть много видов музыки. Они говорят, что этому всеобщему искусству можно обучать только при помощи шести обычных слогов, и вносят еще свою путаницу, думая, что столь благородное искусство подвержено числам и фантазиям! Пусть смолкнут и покраснеют те, кто выдумывает, будто она найдена под камнями или по каплям воды, неизвестно откуда сверху падающей. Все это смешно, и видно, что этому учат бессмысленные люди! Я удивляюсь людям нашего времени, ученым, знающим, в особенности церковникам, которые уверяют, что музыка найдена под скалами, под течением [вод], в каплях воды, в пещерах. Музыка есть искусство, нравящееся и богу, и людям. Каждое искусство или наука, естественно, имеет более почетное содержание, чем то умение, которое проявляется в руках художника. Немало ошибаются те, кто думает, что музыка одна во Франции, другая в Италии, в Греции, в других странах, а между тем она нечто одно, как и три

других математических искусства. Арифметика — наука о числах, геометрия — об измерении земли, астрономия — о звездах и их движении, а музыка — о звуках и голосах. Найдется ли у нас четное число, которое у других народов будет нечетным, и обратно? Квадрат разве не будет таковым же у всех наций? Никто не будет утверждать, что не одна луна и не одно солнце восходят повсюду! Так же, о певцы, нужно понимать о музыке! Хотя способы пения разны у разных наций и разные у них способы обучения, но ни один человек, занимаясь пением, не может петь как вверх, так и вниз другие интервалы, как тон, полутон, терцию, кварту и из них составные. Об этом и должен думать всякий музыкант при изучении своего искусства.

Большая разница существует между певцом и музыкантом. Если ты думаешь, что разницы нет, то выйдешь, что всякий музыкант может быть певцом и обратно, что совсем неверно. Если всякий, кто поет, — музыкант, то что скажешь о соловье? Красиво он поет, такие трели выделяет, измеряет время, но не музыкант он! Не всякий, кто восхваляет бога, есть богослов; так и не всякий певец есть музыкант, хотя тот не музыкант, кто петь не умеет! Итак, всякий музыкант — певец, но не обратно! Иначе не только окажутся музыкантами птички, но и многие звери и зверюшки, все дети, поющие в церквах, и весь бесчисленный простой народ во всем мире! Поговорка говорит: что судья по отношению к глашатаю, то музыкант по отношению к певцу. Глашатай объявляет решения судьи, сам не зная, почему они именно такими стали; судья же знает все. Так же певец: он только поет, а что поет, не знает; музыкант же все это понимает. Итак, что же? Певцы наших дней не музыканты? Они, которые знают шесть слогов, двенадцать звуков, пять-шесть нотных знаков, всякие цифры и все новые обозначения, которые целый день распутно поют пустейшие песни и выдумывают всякие глупейшие изобретения о пропорциях, которых не понимают?! Они, кто подготавливает пение, называет его мензуральным, так переполнены цифрами и новыми

фантазиями, что только и хвалятся пустяками?! О, каково ваше безумие, певцы! Неужели столь благородное искусство будет подвластно цифрам вашим? Да не будет! Пойте, прошу вас, пойте! Делайте украшения, сколько вам угодно будет, сочиняйте каждый день новые, приятные и звонкие песенки, заполняйте время звуками всех размеров! И если вы все это будете великолепно делать, а ничего другого знать не будете, все же скажу, что вы не музыканты, даже и не настоящие певцы.

Все это я знал еще с колыбели, в Намюре, французском городе. Когда же я в Италии под руководством магистра из Фельтре изучил внимательно Боэция, только тогда я счел себя за музыканта, но еще не овладел практикой музыки. Я еще не познал тогда на практике все основы музыки. Нужно знать все, что поется в церкви. Поэтому в этой книге я и старался изложить все нужное для церковников и благочестивых людей; если они получают некое сомнение относительно чего-либо нового, пусть они обратятся в этой книге к старому.

Бедным певчим церкви божьей и всем церковникам, кто желает приятно воспевать хваления богу, я, брат Иоанн, недостойный картузианский монах, посылаю привет и то, чего свет не может дать, — пожелание мира! Читая однажды прежних музыкантов церкви христовой, я встретился, дорогие мои, с сочинениями благочестивого аретинского монаха Гвидо; он так говорит о пении в немногих звучных стихах:

Solis notare litteris optimum probavimus,
Quibus ad discendum nihil est facilius,
Si frequentetur fortites, saltem tribus mensibus¹.

Не знать, что такое *musica plana*, что автентический лад, что плагальный, было бы безумием! Теперь я раскрою секрет соединения голосов, что

¹ Мы доказали, что лучше всего копировать одними буквами. Ничего нет легче их для изучения пения, Если часто будешь их повторять, По крайней мере в течение трех месяцев.

в просторечии именуется контрапунктом. Не для самовосхваления, любезные мои, не для этого беру бога в свидетели, не из пустой продерзости, но для усиления ума учащихся петь! Есть среди вас некоторые, которые чрезвычайно стремятся именно к этим распутным песням и в самом пении к постоянным украшениям; они почти пренебрегают установленным матерью церковью божественным пением и в течение всей жизни с ума сходят по нотам разной длительности, по фигурам, ни для чего похвального не нужным... На кого делаются они похожими? Только на флейтистов!

Украшения (*fractio vocis*), если они не строги и не умеренны, нам не следует вводить в церковь, как распутство и грех. Этим украшениям научаются и простолудины.

Приводится по изданию: *Coussemaker, Scriptorum de musica... t. IV, 421.*

Перевод М. Иванова-Борецкого **

НИКОЛО БУРЦИ

1450—1518 годы

Итальянский теоретик музыки Николо Бурци родился в Парме, от чего он известен также и под именем Николо Парменсис. Будучи монахом, он изучает каноническое право в Болонье, затем занимает должность ректора капеллы в Парме. Музыка обучался у Иоанна Француза.

Бурци выступил с ожесточенной полемикой против Рамиса да Парехи, защищая учение Гвидо из Ареццо о сольмизации. В этой полемике он занимал консервативную позицию, отстаивал авторитет церковных писателей — Амвросия, Августина, Григория Великого и др. Полемический трактат Бурци — яркое свидетельство сложного и противоречивого процесса развития эстетики Ренессанса.

Книжечка цветов.

Николо Бурци из Пармы, профессора музыки и студента церковного права, начинается книжка о му-

зыке защитой Гвидо Аретинского против некоего испанца-извратителя¹.

Побуждаемый и вашей добротой, возлюбленнейшие, и увещаниями некоторых друзей, решил я этот плод моих бдений посвятить вам, которые большей частью процветают разумом и ученостью. Что может быть справедливее, как памятники ума предназначать тем, кто среди всех выдается умом, ученостью и достоинством? Я знаю, что берусь за дело трудное и подверженное злословию многих, но я помню о том, кто устами псалмопевца [Давида] гласит: «Открой свои уста, и я наполню их». Итак, я решил, прежде чем выразить желания души нашей, выступить против заблуждений и глупости некоего современного автора и вполне всем ее показать. Автор этот пытается при помощи разных уверток и ложных глупостей оспаривать благочестивого Гвидо Аретинского, который по святости и по учености должен быть поистине предпочтен философам. О клевета ужасная! О бесстыдство, до сего дня неслыханное! Безумный часто произносит много ругательств! Чего кричишь, чего возвеличиваешь себя? Нужно, чтобы тебе стыдно стало твоего позорного заблуждения.

Он сочинил книжку по теории музыки, в которой, желая передать то, что у Боэция содержится в пяти книгах, явно путает и извращает порядок доблести и учености. Кроме того, он обрушивается на Гвидо и ругает всех ему известных его последователей, терзает их и как бы собачьим лаем обдаёт. Он хвалит Иоанна, картузианского монаха, который в своем сочинении пользуется тем, чему учит Гвидо. И вот противоречие! Ты некогда частным образом прочитал книжку Гвидо, мной тебе ссуженную, когда ты был в Болонье, и не понял ее. О глупость человеческая! О хвастовство! Ибо в недрах своей книжки, рассматривая очень путано разделение монохорда, он говорит, что с большим терпением и трудом немалым читал учения древних и желает избежать заблужде-

¹ Имеется в виду испанский теоретик Рамис да Пареха.—
Прим. ред.

ния новейших [авторов]. Вы видите, спрашиваю, как бесподобна, как дерзка, как безрассудна брань этого человека? Где монарх среди музыкантов — Боэций, который таковое разделение прекраснейшими доказательствами подтверждает? Где разделение Гвидо Аретинского и Иоанна Картузианского, столь распространенное, что его не может не знать ребенок и самый глупый человек? Не могу умолчать о грубом учении этого человека об основах музыкальной теории, которой он, по его словам, долго занимался, о новых названиях отдельных звуков, каковы названия им даны! О глупость, о невежество! Познай себя самого! Если Григорий считал нужным пользоваться семью латинскими буквами и за ним Амвросий и Августин¹ предпочитали их употреблять, а не что другое, то как не краснеешь ты нарушать этот порядок и искажаешь его твоей достойной порицаний гордыней? Что ты святее, что ли, изящнее, учение, чем эти столпы церкви?! Почему бы тебе не подражать этим отцам, если не хочешь следовать учению Гвидо? Ты упрямый, ты спесивый и предатель, что всем очевидно! Нужно преследовать твое невежество, как и порочность! Ибо учение благочестивого монаха, по всему миру распространенное, будет существовать вечно как с благословения церкви, так и вследствие чудесного изобретения нот, вопреки твоей злобной зависти. Оно столь сладостно, удобопонятно и приятно, что кажется, будто самой природой внедрено в ум человека.

Что же заключить о тебе? Я могу еще многое другое привести, что в свое время и в своем месте будет пояснено, в другом трактате! Если ты захочешь меня понять, то примешь меры к сожжению всех экземпляров, изданных по твоей извращенности, или же если кто возьмет на себя такой труд, к выкупу их, дабы досуги столь многих отцов не были в будущем введены в обман твоими заблуждениями. Вы, возлюбленные, простите мне, если дерзость сего доброго

¹ Бурци здесь ошибается. Как известно, эти лица жили до Григория. — *Прим. ред.*

отца привела меня к вам, чтобы в одно мое писание заключить все, что имею сказать! Если я когда-либо был доведен до гнева, клянусь доблестью, что я поступил так не по желанию, а по необходимости.

Меня к этому вынуждает и раздражает дерзость этого испанца, который пытается изо всех сил своего ума опорочить славнейшее учение этого преславного мужа [т. е. сольмизацию Гвидо Аретинского]. Пусть он замолчит и онемее, ибо достоин яда.

О дерзость бессмысленного человека, который осмелился в своем путаном изложении сказать, что учение Григория, Амвросия, Августина и Гвидо и его последователей будет считаться законом писания, не всем данным, а его учение католическим или всеобщим названо будет, как закон благодати. Мне больно, почитаемые отцы и братья, говорить о достойной посмеяния похвальбе и дерзости сего человека, глупейшего из глупых, который в пределах Испании хочет стать выше учения этих святейших отцов. О безумие, не знающее совести! Познай сам себя, по поговорке Аполлона, и не будешь заблуждаться, ибо обычно замечают пороки чужой глупости, а свои забывают.

Что этот предатель будет говорить, если он осмелился в трактате своей глупости говорить о музыке Одо, музыке Григория, музыке Амвросия и других? О, как это сказано варварски и грубо, по-испански, глупо, по-ребячьи! Где ты это нашел? Как выдумать мог? Лучше бы ты сказал «учение Григория» или «введение Амвросия и других», чем так варварски и неумело говорить. Здесь [по вопросу о сольмизации] он подражает Маркетто и истратил около четырех листов бумаги для записи глупейших и вовсе подлежащих осмеянию рассуждений. Ибо, спрашиваю я, где он это почерпнул? У какой-нибудь философской школы, откуда вывел он весь ряд консонансов? Или у Боэция, этого возницы и короля музыкантов? Обрел ли он это у благочестивого монаха Гвидо и его красноречивого последователя Иоанна Картузианского?

Откуда эта скворода речи явилась литературе? Откуда этот позор? Хорошо, когда указывают на тебя

пальцем и говорят: он подражал грубой глупости Маркетто и сумасбродству его — и как бы выставляет подол, могущий вместить и скумбрию и ладан. Выдающийся музыкант и превосходный человек Иоанн Гозби [Оттоби], кармелитский монах, тобой, обманщик, ни во что не ставится; его, исполненного доблести, ты называешь невеждой. Всякое заблуждение, говорит Катулл, должно быть присвоено его автору. Ради краткости я умолчу о том, сколько в наше время в Италии прославились людей. Они — драгоценные камни и жемчуга, они — сапфиры и драгоценные камни, которыми Италия изобилует и которых она производит. Итак, да смолкнет ярость варваров и прекратится почти необузданная дерзость. Пусть смотрят и увидят, что при всеобщих восхвалениях возвращенные в Италию умы показали нам свою пользу.

N. Burzi, «*Florum libelliis*», in «*Internationalen Musikgesellschaft*», Beihefte, II, 1901.

Перевод М. Иванова-Борецкого **

АДАМ ИЗ ФУЛЬДА

1455—1505 годы

Немецкий композитор и теоретик музыки Адам из Фульда родился в г. Фульде, на юге Германии. Здесь он получает первоначальное образование. Позднее Адам из Фульда переезжает в Виттенберг, где примыкает к кругам ученых-гуманистов. С 1502 года его имя появляется в документах молодого Виттенбергского университета, в котором Адам из Фульда преподавал музыку.

В 1490 году появляется теоретический трактат Адама из Фульда «О музыке». В этом сочинении получают окончательное завершение попытки разрушить традиционную для средневековья схему деления музыки на «мировую», «человеческую» и «инструментальную». Признавая существование «мировой» и «человеческой» музыки, Адам предлагал первую из них передать математике, а вторую — физике. Тем самым музыка окончательно эмансипировалась как самостоятельный вид искусства и знания.

Характерно, что Адам из Фульда в своем трактате уделяет большое внимание античным музыкальным авторитетам, называя среди них Пифагора, Сократа, Платона, Аристотеля, Цице-

рона и др. В этом проявился характерный для XV века интерес к «подлинной», не замутненной схоластической ученостью античности.

О музыке

Глава I. Определение музыки заключается в следующем: музыка — это искусство, научающее производить голоса, а произведенные (*formatas*) голоса посредством звука произносить в правильной пропорции. Или же — это свободная наука, дающая возможность правильного и точного пения.

Музыкой называют, как, например, Исидор в первой книге «Этимологий», как бы науку о музах (*scientia musarum*) либо потому, что муза приспособила музыкальные инструменты для всего другого, либо от «*modusica*», т. е. от названия мелодии (*modulamine*), которая есть не что иное, как должное звучие голосов. Августин же в «К Иерониму» говорит: музыка — это наука о чувстве и о чувстве правильной модуляции для напоминания о великих делах смертным, имеющим, по божьей милости, разумные души. Этому же, по-видимому, касается и Вергилий в «Буколиках», когда говорит: «От Зевса — начало, и все полно музой, дочь Зевса».

Существует музыка двух видов — естественная и искусственная. Естественная делится на мировую и человеческую. Мировая музыка — это звучание небесных тел, возникающее из движения сфер, где, думают, будет больше всего согласия. Этим родом музыки занимаются математики.

Человеческая существует в теле и душе, в соединении духовного и телесного; ведь пока существует эта гармония, человек живет, а когда нарушается это соотношение, умирает. Этим родом [музыки] занимаются физики, о чем здесь не говорится ничего.

Искусственная — этим родом [музыки] занимаются музыканты. Она делится на инструментальную и вокальную. Инструментальная музыка представляет собой звук, порожденный различными инструментами; она может сделаться вокальной, но голоса ее, однако, являются матерными. Обычная вокальная музы-

ка — это воспроизведение голоса, лишенное принципов, с помощью которых можно было бы ею управлять, это простонародное пение, которое можно связать с природным инстинктом не только у людей, но и у неразумных существ.

Вокальная музыка размеренная (*regulata*) представляет собой чрезвычайно приятную мелодию, построенную на правильном и искусном повышении или понижении. Она делится на четыре [вида]. Музыка, правильно размеренная (*vera regulata*), — та, которая идет по прямому пути, без транспонировки голосов. Музыка, ложно размеренная (*regulata ficta*), — это та, в которой голоса транспонируются в ключах.

Размеренная простая или чистая музыка — это та, фигуры которой не подвергаются ни увеличению, ни уменьшению, что свойственно грегорианскому пению. Размеренная (*mensuralis*) или украшенная фигурами (*figurativa*) — это такая музыка, фигуры которой могут увеличиваться или уменьшаться в соответствии с формой и видом; при первых шагах музыки это, по-видимому, тон, темп и протяженность. И оба вида, простая и размеренная (*mensuralis*), могут быть и истинной и ложной музыкой.

Глава II. Среди семи свободных искусств, кроме прочего, музыка приносит немалую пользу, по свидетельству Аристотеля, который в своих «Проблемах» говорит так: музыка радует печальных, а радостных еще более побуждает к радости. Он же в «Политике» (8-я книга) говорит: «Душа естественным образом радуется музыке». Ведь она настолько привлекает внимание, что невозможно ни о чем другом и думать, как говорит Кассиодор.

То же утверждает и Константин Руф в своем «Виа-тике», рассказывая о том, что Орфей своей музыкой менял грусть в сердцах царей на радость. Ведь она пробуждает спящих, помогает уснуть бодрствующим, излечивает меланхолию. Поэтому философ [Аристотель] в 8-й книге «Политики» говорит, что музыка — подруга для любого возраста, а особенно юношеского. Ведь юноши в особенности должны приобретать познания в музыке, чтобы не предаваться развлечениям,

В 6-й книге «Этики» философ [Аристотель] говорит: «Нам естественно наслаждаться тем, чем мы начали наслаждаться с детских лет. Поэтому, если юноши найдут в музыке то удовлетворение, которое они обычно ищут в наслаждениях, им покажется легко оставить [все] суетное и направить ум на более высокое занятие».

Я считаю, что музыка достойна величайшей похвалы, так как из искусств это самое древнее: она была изобретена до потопа, пользовалась она также некогда большим почетом у греков. Нельзя считать достаточно ученым человеком того, кто не будет преимущественно заниматься музыкой. Когда греческого полководца Фемистокла пригласили на пир и он отказался от лиры, его стали считать невеждой.

Сократ, источник мудрости, не побоялся в старости настроить лиру, считая, что, если он пренебрежет музыкой, у него не будет всей полноты знания. Спартанское войско, воодушевляемое музыкальными мелодиями, одерживало победы. Прокл, выдающийся оратор своего времени, желал, чтобы для него звучала стройная музыка. Какие же похвалы возносил ей Эмпедокл, видно из «Пролога» Боэция. Туллий [Цицерон] в книге «De consiliis» рассказывает, что некий юноша Таврин, охваченный страстью, безумствовал у дверей своей подруги-гетеры, но, услышав Пифагора, обрел спокойствие духа от звуков псалтерия. Врач Асклепиад излечивал пением безумных. Ликург, хотя и дал спартанцам очень суровые законы, к музыке отнесся с большим почтением. Древние имели обыкновение на пирах прославлять звуком кифары героев и богов.

Платон превозносит музыку в следующих словах: музыка — это искусство искусств, наука наук, она излечивает безумных, отгоняет демонов, умиляет даже богов. Об этом свидетельствует Овидий, говоря: «Смягчился разгневанный бог от звука просящего голоса».

Вот какое большое значение придавали языческие народы музыке. Ведь у пифагорейцев был обычай: ложились ли они спать или вставали рано утром,

если их охватывала грусть, они успокаивали [себя] приятными звуками лиры, ибо ее скрытая прелесть проникает в глубины разума. У евреев от звука иерихонской трубы стены разрушились до основания. Саул пророчествовал при звуках псалмов пророков, Давид игрой на кифаре умилостивлял злого духа, при звуках псалтерия к Элисию вернулся дар пророчества.

По-видимому, она [музыка] очень нужна для сохранения крепости тела и остроты ума. Поэтому Пифагор наказывал ученикам ложиться спать после занятий мелодиями и вместе с мелодиями просыпаться, чтобы музыке человеческого тела помогала подобная ей гармония звуков. Ведь с помощью ее точной и правильной пропорции люди естественным образом становятся склонными к справедливости, правильно соблюдают обычаев и должному управлению государством. Она делает невоздержанных целомудренными, лишенных рассудка — разумными, печальных — радостными, слабых утешает, больных исцеляет, беспорядочное воображение делает стройным и разумным, ленивых и бесполезных людей привлекает к деятельности. Когда музыка успокаивает дух, она воодушевляет на перенесение трудностей и в конце концов способствует спасению души.

Приводится по изданию: Gerbert, t. III, p. 333—335.

Перевод Л. Годовиковой **

ИОАНН ТИНКТОРИС

1446—1511 годы

Иоанн Тинкторис — нидерландский композитор и теоретик. В 1471 году получает звание магистра музыки. В 1476 году он поступает на службу короля Фердинанда в Неаполе, а с 1484 по 1500 год числится членом папской капеллы в Риме.

В своем трактате «Обобщение о действии музыки» Тинкторис изложил двадцать пунктов о влиянии музыки на человека, в которых систематизировал высказывания по этому предмету почти всех музыкальных авторитетов прошлого, как античных,

так и средневековых. Характерно, что наряду с изложением средневековых учений о «пронзении сердца» и прочих Тинкторис более подробно приводит античные учения, в частности учение Аристотеля о музыкальном воспитании, а также высказывания Овидия о музыке как средстве возбуждать любовь и т. д. Особого внимания заслуживает его критика «гармонии сфер». «Никогда я не поверю, — говорил Тинкторис, — ни в реальное, ни в мысли мое существование гармонии сфер. Никто никогда не убедит меня, что музыкальные консонансы, немислимые без звучания, происходят от движения небесных сфер».

Тинкторису принадлежит также первый музыкальный словарь — «Определитель музыки» («Definitorium musicae», 1475), в котором даны четкие определения всех музыкальных терминов, употребляющихся в музыкальной теории того времени. Отвергая средневековое деление музыки, Тинкторис говорит о трех ее видах: гармонической, органической и ритмической. Гармоническая музыка — это та, которая производится голосом, органическая производится духовыми инструментами и ритмическая — струнными инструментами. Особый интерес представляет определение Тинкторисом контрапункта, консонанса и других музыкальных форм.

Сочинения Тинкториса отличаются стремлением к музыкальному просвещению читателя. Он обращается к реальным именам современных ему композиторов, ссылается на композиторов нидерландской школы, посвящает одно из своих сочинений Окегему и Бюнуа. В этом проявилась одна из характернейших особенностей эстетики Ренессанса.

Обобщение о действии музыки. Предисловие.

Так как я знаю, блаженнейшая Беатриче¹, как усердно, как горячо занимаешься ты музыкой, мне захотелось изложить тебе вкратце все громаднейшее действие музыки. И как же приятно мне, что музыка, изучению которой я предался с детских лет, будет славой столь благородной, столь высокоумной, столь прекрасной госпожи, королевской дочери, музыка, которую Платон называет самым могучим из всех искусств, Квинтилиан — самым прекрасным, Августин — божественным; желаю, чтобы твой дух всегда избавлен был ею от всякой печали. И чтобы ты мне не [на слово] верила, хочу все виды действия этого почетного [как его Аристотель называет] искусства перенести; их двадцать.

¹ Тинкторис обращается к Беатриче Арагонской, дочери неаполитанского короля Фердинанда. — Прим. ред.

Музыка:

- 1) доставляет удовольствие богу,
- 2) украшает хвалы господу,
- 3) возвеличивает блаженство святых,
- 4) уподобляет воинствующую церковь церкви торжествующей,
- 5) приготовляет к принятию благодати,
- 6) побуждает души к благочестию,
- 7) прогоняет тоску,
- 8) смягчает жестокость,
- 9) изгоняет дьявола,
- 10) вызывает восторг,
- 11) поднимает мысль от земли,
- 12) побеждает злую волю,
- 13) радуется людям,
- 14) исцеляет больных,
- 15) умеряет труды,
- 16) побеждает дух к борьбе,
- 17) вызывает любовь,
- 18) увеличивает радость на пирах,
- 19) прославляет занимающихся ею,
- 20) делает души праведными.

Разъяснения

Тринадцатое действие музыки. Музыка одних радует больше, других меньше. И кто в музыке больше понимает, тому она больше доставляет удовольствия, потому что он полнее, и извне и изнутри, охватывает ее природу. Изнутри, поскольку познавательной способностью воспринимает должную структуру и исполнение, и извне, поскольку при помощи слуха воспринимает приятность консонансов. Только такие и могут поистине судить о музыке; вследствие этого философ [Аристотель] в восьмой книге «Политики» советует юношам заниматься музыкой, чтобы они не только радовались звукам, ими или другими извлекаемым, но и в старости, перестав заниматься музыкой, могли бы правильно о ней судить. Но музыка тем не менее радует и тех, кто ничего, кроме звуков, из нее для себя не извлекает. Они получают удовольствие только из внешнего восприятия. Они настолько звуками увле-

каются, что, по Ювеналу, бегут на приятный голос и тех, кто, по их мнению, поет приятным голосом, хотя бы грубо их было пение, считают и провозглашают лучшими музыкантами...

Пятнадцатое действие музыки. По Квинтилиану, сама природа дала нам музыку, чтобы легче было переносить труды; гребцам песни помогают, как Вергилий об этом говорит в девятой эклоге «Буколик».

Семнадцатое действие музыки. Поэтому Овидий советует девушкам, желающим привлечь мужчин, учиться петь; в третьей книге «Искусства любить» он так говорит:

Приятна пения сладость, учитесь, девушки, петь,
Многим дурнушкам это помогло.

Мы знаем от поэтов, что, когда Орфей играл на лире, многие женщины зажглись любовью к нему; Овидий говорит об этом в десятой книге «Метаморфоз».

Восемнадцатое действие музыки. Экклезиаст говорит в главе второй: «Завел у себя певцов, и певец, и услаждение людей — разные музыкальные орудия».

Поэты говорят, что музыка принята на торжествах богов, и Гораций говорит в своих одах об этом. Обычно и знаменитые люди древности на пирах слушали музыку. У римлян на пирах употребляли струнные инструменты и флейты. Это обыкновение сильно в наши дни. Когда торжественно и пышно великие мира сего пируют, мы знаем, сколько при этом бывает музыкантов: здесь певцы, там флейтисты, здесь тимпанисты, там органисты, здесь кифареды, там свирели и трубы; так они мелодично играют, что кажется, будто видишь образ небесных радостей.

Девятнадцатое действие музыки. Занятие музыкой делает людей известными, и философы занимались музыкой: Сократ, Пифагор, Платон, Аристотель — и «воинственные князья», [как Эпаминонд, Ахиллес и Фемистокл]; всякий, кто на пиру отказывался взять лиру, считался неученым; и Цицерон говорит: «Все учились музыке, а кто ее не знал, считался малоученым». В наше время мы знаем, какой славы достигли музыканты. Кто не знает Денстеппля, Дюфаи, Океге-

ма, Бюнуа, Режи, Карона, Карлерии, Мортонна, Обрехта? Кто не хвалит их, чьи сочинения распространены по всему миру в храмах, во дворцах королей, в домах частных лиц?! Умолчу уже о том, как много музыкантов одарено богатствами, почестями! Они пользуются бессмертной славой, как первые композиторы, и повсюду известны! Одно—дело удачи, другое—умения. И Вергилий говорит: «Stat suum cuique»¹.

Двадцатое действие музыки. Вам известно, что, слушая пение, люди испытывают сокрушение сердца; поэтому церковь учредила хвалебное пение. И поэтому музыка является орудием нашего спасения.

Если кто обдумает все эти действия музыки, никогда не станет он жалеть, что посвятил внимание свое этому искусству и узнает, как славно и почетно изучать музыку. Это советуют Ликург, Платон, Квинтилиан; и кто будет следовать их советам, и искусство ему и он искусству будет украшением.

I. Tinctoris, *Complexus effectuum musicae*, Coussemaker, IV, 191.

Перевод Иванова-Борецкого **

[О контрапункте]

Основная часть всякого сочинения та, которая вперед сочиняется и с которой отдельные голоса образуются; чаще всего это—тенор, так именуемый потому, что он держит все остальные голоса в подчинении. Это видно по бесконечному числу сочинений: если их тенор спутается, остальные голоса придут в расстройство и бесформенность и будут оскорблять человеческие уши.

«Proportionale», кн. III, гл. I.

Когда мы поем на *cantus firmus* [т. е. импровизируем контрапункт], мы должны избегать повторения одних и тех же сочетаний, в особенности если такие имеются в теноре. В музыке нотированной они

¹ «Каждому свое».

всюду запрещаются и терпимы в том лишь случае, если мы подражаем звону колоколов или звуку труб.

«De arte contrapuncti» (1477). Coussemaker, IV, 147.

Как простой, так и с колоратурами контрапункт двух родов бывает: один—на письме, именуемый *res facta*; другой, который поют импровизационно и который и именуется контрапунктом. *Res facta* отличается от контрапункта тем особенно, что все партии в *res facta*—три, четыре или большее число—все зависят друг от друга, т. е. порядок и закон [применения] консонансов в любом голосе применяться должны по отношению ко всем другим голосам.

Если два, три, четыре или большее количество певцов импровизируют (на *cantus firmus*), то один другому не подчиняется. Ибо каждому из них достаточно будет, если он соблюдает все правила консонансов по отношению к тенору; и не порицать следует, как мне кажется, а скорее похвалить, если поющие мудро сообразуются между собой в одинаковом восприятии правил о консонансах. Так их пение будет полнее и приятнее.

Coussemaker, IV, 130.

Во всяком контрапункте должно быть разнообразие. Этого талантливый композитор достигает, если в одном случае он берет ноты одной длительности, в другом иной, здесь пользуется одной пропорцией, там другой, здесь синкопу дает, там без нее обходится, здесь с фугами [с имитациями] сочиняет, там без них, то с паузами, то без них, здесь ровно поет, там с колоратурами. Здесь надо уметь делать выбор с разумом, но не буду говорить об импровизировании контрапункта, который разнообразие получает по желанию певцов; и затем одно разнообразие подходит мотету, другое—песне, третье—messe. О разнообразии в *res facta* учат нас сочинения ныне процветающих композиторов, как, например, в мессах Дюфай, Фога, Режи, Бюнуа, в мотетах и песнях Окегема и Карона. Этих авторов надо высшими похвалами осыпать и вполне им подражать.

Coussemaker, IV, 152.

В контрапункте употребляются преимущественно консонансы, диссонансы же допускаются только временно в промежутках. Некоторые так избегают диссонансов, что применяют их только на нотах мелких длительностей. И, по моему мнению, таковым скорее следует подражать, чем Петру Домарто и Антонио Бюнуа, из которых первый в *et in terra* мессы «*Spiritus almus*», а второй в песне «*Maintes femmes*» целую семитревис делают диссонантной. И находятся люди, которые одобряют допущение таких диссонансов, потому что консонанс, идущий непосредственно за диссонансом, приятнее-де звучит! О рассуждение! Неужели добродетельному человеку надлежит совершить нечто позорное, чтобы добродетель его затем более заблестела? Неужели в хорошую и изящную речь нужно включить какую-нибудь нелепость, чтобы остальное показалось изящнее? И кто из образованных людей скажет, что в изображении красивого человека художник должен допустить какую-нибудь уродливость, чтобы от сего остальные части показались прекраснее?!

«*Contrapunctus*», I, 20.

Определитель музыки. Предисловие.

Благоразумнейшей деве и светлейшей синьоре Бетриче Аррагонской, Иоанн Тинкторис, низжайший из всех музыкой занимающихся, [свидетельствует] тебе постоянное и добровольное рабство.

В обычае у учителей моей науки, знатная дева, когда они посылают свои произведения, направлять их или знаменитым мужам, или славным женщинам; делают это они или потому, чтобы их сочинения имели больше значения, или для завоевания благосклонности тех, от кого могут рассчитывать получить пользу и выгоду. Я же (не наподобие юношей, а постоянством своим) желаю приобрести твое благоволение, всегда стремлюсь во всем тебя почитать. Считая после больших занятий музыкой, что очень полезно точно определить все музыкальные термины, я эту книжку издал и подарил твоему величеству, уверен будучи, что она тебе будет очень приятна, тебе, всех превосходящей в стихах, в речах и прочем. Итак,



Источник граций.
Копия с картины Ван-Эйка (?—1441).
Мадрид. Музей в Прадо.



Амфион.

Гравюра по рисунку Андриана Карона.
Согласно античному мифу, своей игрой на кифаре
Амфион заставлял камни самостоятельно укладываться
в стены.

Если ты найдешь в книгах что несовершенное, что я дерзнул посвятить тебе, совершенной, прошу, прости мне! Ибо не все могут всё, как хорошо сказал Вергилий. Превосхожу ли я в теории и практике всех нашего времени певцов, или же они все лучше меня, предоставляю решить тебе и другим опытным музыкантам: хвалить себя — дело тщеславца, бранить себя — дело глупца.

{Определения}

Armonia (гармония) — некоторая приятность, получающаяся оттого, что один звук подходит к другому.

Canon (канон) — правило, указание, заключающее волю композитора под неким иносказанием.

Cantilena (кантилена) — песня небольшого размера на слова любого содержания, чаще всего любовного.

Cantus simplex (простое пение) — такое пение, которое складывается просто; и оно может быть ровным (*planus*) или фигурированным (*figuratus*); *cantus planus* состоит из нот неопределенной длительности; сюда относится грегорианское пение; *cantus figuratus* излагается нотами определенной длительности.

Cantus compositus (сложное пение) — иначе называется *res facta* — многоголосное сочинение.

Cantus ut jacet (пение, как положено) — то, которое поется, как написано, без колоратур.

Carmen (стихотворение) — все, что может быть спето.

Compositor (композитор) — создатель какого-либо нового сочинения.

Concordantia (консонанс) — смешение разных звуков, приятное для слуха; *c. perfecta* (совершенный консонанс) — тот, который нельзя брать подряд вверх или вниз, как унисон, квинта, октава; *c. imperfecta* (несовершенный консонанс) — тот, который может быть подряд взят и вверх и вниз несколько раз, как терция и секста, большая и малая.

Contrapunctus (контрапункт) — это есть пение,

осуществленное противопоставлением одного голоса против другого; и он двойным бывает, т. е. простым, когда ноты его равны по длительности нотам основного голоса, и уменьшенным [колорированным], когда несколько нот приходится на одну; этот последний некоторыми называется цветистым.

Diminutio (уменьшение) — сведение какого-либо пения с нотами большой длительности к нотам меньших длительностей.

Discordantia (диссонанс) — смешение разных звуков, по природе оскорбляющее ухо.

Duo (два) — сочинение на два голоса.

Euphonia (эффония) — то же, что гармония.

Fuga (фуга) — тождество партий сочинения в отношении длительности, имени, формы и в отношении своих звуков и пауз.

Instrumentum (инструмент) — тело, естественно [горло человека] или искусственно [собственно инструмент] звук издающее.

Intervallum (интервал) — расстояние между низким и высоким звуками.

Manus (рука) — краткое и полезное учение, сжа-то показывающее качества музыкальных звуков.

Melodia (мелодия) — то же, что гармония.

Melum (мелос) — то же, что пение.

Motetum (мотет) — сочинение среднего размера, слова которого могут быть всякого содержания, но чаще духовного.

Musica (музыка) — умение петь, состоящее из собственно пения и звука [инструментального].

Musica armonica (гармоническая музыка) — производимая человеческим голосом.

Musica organica (органическая музыка) — та, которая производится духовыми инструментами.

Musica rithmica (ритмическая музыка) — та, которая производится ударными инструментами.

Musicus (музыкант) — тот, кто понимает пение умом и рассуждением, а не практикой (*operis servitio*) [и следует известная цитата из Гвидо].

Res facta (сделанное дело) — многоголосное произведение.

Sonitor — тот, кто исполняет музыку на искусственном инструменте, духовом или ударном.

Sonus (звук) — то, что само по себе воспринимается слухом.

Tonus (тон) — имеет четыре значения: 1) два полутона, 2) интервал секунды, 3) интонация пения, 4) лад, коих восемь и по ним правильно должны располагаться все мелодии.

Tonus regularis (правильный лад) — если мелодия кончается на финальной ноте лада.

Tonus irregularis (неправильный лад) — если мелодия кончается не на финальной ноте лада.

Tonus mixtus (смешанный лад) — если автентический заходит в диапазон плагального и обратно.

Tonus commixtus (перемешанный лад) — если автентический лад смешивается с каким-нибудь иным, кроме своего плагального, или плагальный с каким-нибудь иным, кроме своего автентического.

Tonus perfectus (совершенный лад) — если мелодия использует весь диапазон лада.

Tonus imperfectus (несовершенный лад) — если мелодия не занимает всего диапазона лада.

Tonus plusquamperfectus (лад более чем совершенный) — если мелодия заходит за пределы лада вверх (автентический) и вниз (плагальный).

J. Tinctoris, *Deffinitorium musicae*, Coussemaker, IV, 178.

Перевод М. Иванова-Борецкого **





§ 2 РЕФОРМАЦИЯ В ГЕРМАНИИ

МЕЛАНХТОН 1497—1560 годы

Известный религиозный реформатор, мыслитель и педагог Филипп Меланхтон (настоящее имя — Шварцберд) является крупнейшей фигурой немецкой Реформации. После смерти Лютера он возглавил немецкий протестантизм. В семнадцать лет окончил Тюбингенский университет и стал преподавать классическую филологию в Виттенберге.

Меланхтон тесно связан с гуманистическим движением. В своей реформаторской деятельности он пытался сочетать лютеранство с гуманистической этикой Эразма Роттердамского. Выступая с реформой школьного воспитания, он ввел в систему образования такие дисциплины, как логика, риторика.

Большое внимание он уделял и проблемам музыки. О музыке он пишет в статьях «Похвала музыке», «О музыке», говорит в речи «О свободных искусствах» (1517). В этих заметках своеобразно переплетаются христианские и античные представления о музыке, о ее значении и роли в жизни человека. Особый интерес представляет сравнение Меланхтоном музыки с арифметической, геометрической и гармонической пропорцией.

Похвала музыке

Все творчество человека полно великих чудес, в которые человеческому разуму не только не дано проникнуть и вполне познать, но даже невозможно их

все исчислить. Удивительно устроены чувства, но еще более достойны удивления мышление и воображение, формирование образов, размышление, суждение, память, врожденные представления, равно как и то, что указывает на содеянное правильно и неправильно, — скорбь сердца, которая является как бы мстителем за преступления. Мы знаем, что все это существует, но не постигаем, каким образом происходит, с помощью какого соответствующего движения духа и ума. Но все устроено так, чтобы мы знали, что этот мир образовался не из случайного слияния атомов Демокрита, а в результате великого замысла и высшего искусства создателя, его неизмеримой мощи, мудрости и благодати. Следовательно, чувство гармонии является доказательством того, что все это строение, в котором существует с необходимостью даже нечто единственное, — от бога. Ум, рассудок, сердце испытывают приятное от согласованного звучания и влекутся к различным настроениям — к тихим и бурным движениям, к ликованию и унынию, — подобно Александру, который, услышав звуки музыки, возбужденно вскакивал, словно стремясь броситься в бой, и безмолвно возвращался на место, когда мелодия стихала. Мы чувствуем, что все это именно так происходит. Мы не знаем, почему размеренность звуков имеет как будто некую силу над умом, рассудком и сердцем, но мы понимаем, что так уж устроена богом человеческая природа, что гармонические звучания не случайны, а составлены с определенными целями при помощи гармонической пропорции, в которой как раз и проявляется особая мудрость. Многообразно использование арифметических пропорций — и в физике, и при заключении контрактов. Так, при питании натура преобразуется настолько, сколько она смогла присоединить к себе и усвоить. Также и при составлении контрактов: если фунт воска будет стоить одну драхму, то десять фунтов будут стоить десять драхм. Здесь очевидно использование арифметической пропорции, с которой, как говорили в древности, сходна демократия: ведь при демократическом устройстве должностные лица избираются из всех граждан, без

различия происхождения, состояния и трудолюбия. Очень широко распространено также и применение геометрической пропорции, например в искусствах и должностях, где сопоставляются одновременно и лица, и их качества: подобно тому, например, как Сципион способен командовать военными делами, так Лелий подходит для должности сенатора. Здесь и лица, и обязанности различаются по степеням. Вот почему эту пропорцию в древности сопоставляли с аристократией, в которой предпочитают тех, кто отличился трудолюбием и заслугами в каком-либо роде, остальными же людьми пренебрегают. И Платон говорил, что жизнь людей блаженна там, где бог уделил управлению и властям немного геометрической пропорции. Так, если Фемистокл несведущ в музыке, пусть будет сенатором; Тимофей же, музыкант, пусть учит музыке. Различение этих степеней полезно для жизни, как понимают все здравые люди. Когда при демократии этого не соблюдают, выбирая музыкантов из всех без различия, из моряков и поденщиков, то очевидно, что такое равенство губительно. Но где же вне этих гармонических соотношений можно заметить в физике, или в контрактах, или в нравах использование гармонической пропорции? Я с трудом нахожу примеры. В древности указывали на олигархию: ведь подобно тому, как в ряде чисел, среди которых не существует отношения подобия (например, 6, 4, 3), но, однако, существует пропорция подобия различий, так и в олигархии управители различаются происхождением, состоянием, заслугами, однако обладают одной и той же властью, образуя, так сказать, некое созвучие. Но мне кажется более правильным отнести сравнение гармонической пропорции к церкви, в которой не существует общности без различения всех честных людей от преступных, которые такими остаются. Там не делают выбора на основании геометрической пропорции — по добродетели и заслугам, нет, там имеет силу сладчайшая гармония музыки, ибо церковь — общность отличающихся, прекрасных и искаженных, Иосифа, Давида и разбойника на кресте. Но они образуют общность таким образом, чтобы су-

ществовала пропорция согласующихся различий, а именно созвучие в познании сына божия и веры. И если кто-либо все это более тщательно обдумает, он заметит, что в каждом роде пропорций выявляется мудрость, достойная удивления. Физика больше всего требует арифметического равенства, управление людьми — геометрического, для церкви же характерна гармония. Ведь именно музыку господь предназначил роду человеческому для того, чтобы объединяться пением и сообщать другим истинное учение о сущности и воле божьей, а вместе с тем и закреплять его в памяти, ибо запоминание с помощью песнопений сохраняется дольше; музыка предназначена также возбуждать чувства, соответствующие христову учению, и поэтому в храмах истинной церкви она всегда должна и сохраняться, и почитаться. Итак, господь хотел, чтобы сама гармоническая пропорция была отображением церкви, образующейся из стечения людей, различных по достоинству, но составляющих созвучие в их вере. Существуют, далее, и другие соотношения. Наконец, подобно тому как господь хочет, чтобы правители поддерживали прочие искусства, полезные церкви, так он хочет, чтобы они поощряли и занятия музыкой.

Philippi Melanctonis, Opera quae supersunt omnia. Halix Saxonium, v. X, 1842, p. 94—96.

О музыке

Дух святой в Давиде и Елисее приходил в волнение под воздействием музыки. И мы волнуем пением наши умы, чтобы они, возбужденные, лучше усвоили смысл этих песнопений. И в других мы разжигаем это усердие к пению, чтобы побудить их к познанию Христа через размышление и чтобы учение христово перешло к потомкам также и с такого рода помощью. Человеку свойственно в скорби либо успокаивать пением волнение души, либо ободрять себя размышлением о смысле того, что поется, и этот смысл посредством приятного пения глубже западает в душу. Кто же из нас настолько груб, чтобы не взвеселило его пение соловья в дубровах либо голос и одновременно удивительным образом устремленный в небо полет

жаворонка в полях? Они напоминают также и нам, чтобы мы, ликуя, с подобным же усердием прославили господу-создателя и пропели бы ему искренние хвалы. Естественно, что умы не одичалые возрадуются еще гораздо больше, когда услышат в весенних садах, на цветущих лугах и холмах, поросших травой, пение благочестивых святых дев, среди хоров которых, как известно, бродят и поют ангелы божии, стражи их сонмов. Поэтому не станем следовать примеру тех, кто пренебрегает музыкой, но будем лучше побуждаться усердием к пению и, в свою очередь, собственным примером и очарованием песнопения станем воздействовать на юношество и народ, чтобы они с помощью этих музыкальных упражнений воспламенили себя к размышлению о боге.

Т а м ж е, р. 96—97.

О свободных искусствах

...Разве есть что-либо достохвальнее музыки? Ведь музыка — способ изысканной гармонии, рождена ли она музыкальным инструментом или природой. И для многих музыка милее всех других искусств, потому что она настраивает на размышление и вместе с тем ведет к лучшей нравственности. Другие искусства возвышают наши умы к небесному, но лишь через музыку божественное нисходит с небес к человеческому. Именно по этой причине, как я полагаю, древние всюду придавали статуям богов музыкальные символы, словно для того, чтобы с их помощью боги пребывали с нами. Музыка направляет к хорошим нравам, ибо нет ничего более способствующего успокоению страстей живых существ. Да и что другое ты знаешь о лире Орфея? И что было установлено у пифагорейцев, как не исполнение од в сопровождении лиры? Клиний, прославленный муж из числа пифагорейцев, благоразумнейшим образом используя наставления учителя, каждый раз, когда душа его бывала взволнована по какой-либо причине, тотчас спешил к лире. Не единожды спрошенный, почему он именно так поступает, он отвечал не иначе, как следующими словами: «Я успокаиваюсь». Звуки музыки — это ведь и есть, собственно, голоса муз. Они

служат честному устройению жизни, способствуют добродетели...

Т а м ж е, vol. XI, 1843, p. 11.

Перевод В. Володарского **

МАРТИН ЛЮТЕР

1483—1546 годы

Известный религиозный реформатор, основатель немецкого протестантизма. Родился в Саксонии. В 1501 году поступил в Эрфуртский университет, где был близок к кружкам гуманистов. Однако Лютер не примкнул к гуманистическому движению. Бросив занятия юриспруденцией, он поступает в Августинский монастырь, где в 1512 году получает степень доктора богословия. Начиная с этого времени, читает лекции в Виттенбергском университете.

Основу своих реформаторских взглядов Лютер изложил в 1517 году в 95 тезисах против индульгенций. Лютер выступил с отрицанием догматики и внешней обрядности католической церкви, доказывая, что «спасение души» человек может достигнуть не посредством церкви, а при помощи внутренней веры. Интересом к внутренней, духовной жизни человека объясняется то большое внимание, которое Лютер уделял музыке.

Лютер оказал большое влияние прежде всего на практику немецкой церковной музыки. Им самим было написано 37 гимнов, многие из которых были основаны на народных песнях и светской лирике и отражали боевой, демократический дух эпохи. Не случайно Энгельс назвал один из хоралов Лютера, написанный на основе 46-го псалма, «марсельезой XVI века».

В теоретических высказываниях Лютера о музыке доминирующее значение имеет идея о воспитательном, очистительном значении музыки. Здесь своеобразно переплетаются христианские идеи о демоноборческом значении музыки с идеей о музыке как вершине светского знания и образования, как источнике вполне мирских наслаждений. «Если бы я не был теологом,— говорил Лютер,— я охотнее всего стал бы музыкантом». В духе античной философии Лютер сравнивал занятия музыкой с фехтованием и другими физическими упражнениями. Особую роль музыки он видел в воспитании молодежи, считал, что знание музыки является обязательным для школьного учителя.

Из предисловия Лютера к собранию мотетов Георга Пау (1538 год)

Необычайно и удивительно, когда один голос ведет простую мелодию или тенор (как это называют

музыканты) и рядом с ним звучат три, четыре, пять голосов, которые с ликованием как бы играют вокруг него, и внезапно меняются, и удивительно украшают различным образом и звучанием эту мелодию, и словно водят небесный хоровод, дружески встречаясь друг с другом и обнимая друг друга сердечно и ласково. И тогда те люди, которые во всем этом хоть немного понимают и испытывают от этого волнение, приходят в удивление и восторг и думают, что нет ничего более редкого в мире, чем такое пение, украшенное многими голосами.

Н. Moser, *Dokumente der Musikgeschichte*, S. 40.

Из предисловия Лютера к песеннику Бапста (1545 год).

Там, где поют, дух и сердце должны быть радостны и веселы... Ведь господь через своего любимого сына, которого он отдал за нас для избавления от грехов, смерти и дьявола, сделал наш дух и наше сердце радостными. Кто в это верит всерьез, тот не может это оставить просто так, он должен радостно и с удовольствием об этом петь и говорить, чтобы его и другие слышали и к нему подходили. Но кто не хочет об этом петь и говорить, тот, как показывает этот факт, не верит, а он — человек, принадлежащий не новому, радостному завету, а старому, ленивому, угрюмому завету. Вот почему издатели очень хорошо делают, что усердно печатают хорошие песни и всяческими украшениями [этих песенников] доставляют людям приятно.

Там же, S. 39.

Очень хорошо придумано и установлено древними, чтобы люди упражнялись и занимались чем-либо честным и полезным, не предаваясь кутежу, разврату, обжорству, пьянству и игре. Потому-то мне нравятся эти упражнения и развлечения — музыка и турнир с фехтованием, борьбой и т. д., из которых первая изгоняет душевные заботы и меланхолические мысли, второй делает тело ловким, красивым и сохраняет ему здоровье прыганьем и т. д. Однако главное, в конечном счете, состоит в том, чтобы не предавались пир-

шества, разврату и игре, как это, к несчастью, можно видеть теперь при дворах и в городах; там то и дело раздаются: «За твое здоровье! Выпьем!» А потом ведут игру на сотню гульденов или еще больше. Вот так получается, когда пренебрегают такими достойными упражнениями и турнирами.

Из «Застольных бесед» Лютера.

Приводится по изданию: K. Anton, *Luther und Musik*, Berlin, 1957, S. 49—50.

...Если бы я не был теологом, я охотнее всего стал бы музыкантом.

Там же, S. 44.

Музыка — прекрасный, великолепный божий дар, и она близка теологии... Юношество всегда следует приучать к этому искусству, ведь оно делает людей чуткими и искусными.

Там же, S. 48.

Музыку я любил всегда. Кто знает это искусство, тот хороший человек, искусный ко всему. Музыку необходимо сохранять в школах. Школьный учитель должен уметь петь, иначе я на него и глядеть не хочу.

Там же, S. 47.

Перевод В. Володарского **

Петь духовные песни хорошо и богу приятно; думаю, что это ясно всякому христианину. Известно, что пророки и цари «Ветхого завета» славили бога песнями и музыкой и даже с начала существования церкви таков был обычай. И апостол Павел в послании к коринфянам и прочие говорят об этом.

Поэтому и я собрал несколько духовных песен. И положены они на четыре голоса по той причине, что я очень хотел, чтобы молодежь, которая должна быть воспитываема в музыке и других добрых искусствах, имела нечто, при помощи чего она могла бы отойти от срамных песен и плотских песен и вместо них научилась бы чему-то душеспасительному.

Я не держусь того мнения, что евангелие должно ниспровергнуть на землю все искусства, как наши суеверные люди полагают. Я хотел бы видеть все искусства, особенно музыку, на службе того, кто их дал и создал.

Из предисловия к кн.: J. Walter, Wittenbergisch geistlich Gesangbuch, 1524.

Не удивительно, что музыка сейчас находится в пренебрежении, но дьявол, как это ему свойственно, ниспроверг папистскую мессу со всеми ее добавлениями; так ниспровергает он, насколько ему дозволено, все то, что богу нравится.

Дабы прекрасное искусство не было унижаемо, я во хвалу бога и назло дьяволу заново сочинил, а бог соблаговолил мне позволить осуществить это — девять песен, часть исправил прилежно и улучшил, увеличил сборник несколькими песнями и шестиголосными сочинениями виттенбергское первое издание.

Пусть и другие нечто такое же или еще лучшее сочинят во славу бога и для поддержания искусства. Если будет судить меня, пусть вспомнят, что я в этом искусстве лишь ученик.

Из предисловия ко 2-му изд. того же сборника, 1537 год.

Бог проповедует евангелие и с помощью музыки, как это можно видеть у Жоскина, у которого пение течет изящно, радостно, кротко, приятно, душевно и идет непринужденно, свободно и не связано рабски правилами... Жоскин властвует над звуками, а над другими [композиторами] властвуют звуки.

Мартин Лютер, цит. у Винтерфельда, I. 69.

Милость и мир во Христе! Мое имя ненавидимо настолько, что я должен бояться, любезный Людвиг, что посылаемое мною тебе письмо будет тобой получено не без опасности, но любовь к музыке, каковой, как я вижу, ты украшен и одарен моим богом, преодолевает этот страх. Эта любовь вызывает также надежду, что это мое письмо не принесет тебе

опасности. Кто стал бы даже в Турции порицать, если кто любит музыку и хвалит художника! Я сам хвалю и почитаю твоих баварских герцогов больше, чем других, хотя они очень мало имеют ко мне расположения, почитаю потому, что они заботятся о музыке и держат ее в чести. Вне сомнения, что в тех душах, кои склонны к музыке, заложены семена многих прекрасных добродетелей. Тех же, которые не имеют такой особенности, подобны, на мой взгляд, чурбанам и камням. Мы ведь знаем, что музыка ненавистна злым духам и невыносима для них. И мое совершеннейшее убеждение — я не боюсь это утверждать, — что после теологии нет такого искусства, которое могло бы равняться с музыкой, ибо после теологии лишь она одна создает то, что вызывает одна теология, а именно спокойное и ясное состояние духа; это оттого происходит, что дьявол — возбудитель тягостных забот и беспокойных блужданий — бежит так же от звуков музыки, как от слова теологии. Отсюда произошло то, что пророки никаким искусством не занимались в такой мере, как музыкой, так как они богословские знания распространяли ни на арифметику, ни на астрономию, а на музыку, так что у них теология и музыка были теснейшим образом связаны и они возвещали истину в псалмах и песнопениях. Но как восхвалять мне музыку, когда я стараюсь на клочке бумаги обрисовать или, лучше сказать, нацарапать [слова] о столь высоком предмете? Но моя любовь к ней столь велика и безбрежна, что она часто меня освежала и от больших тягот освобождала. Перепиши для меня и перешли мне экземпляр песнопения «In pace».

Тенор [т. е. мелодия] этого песнопения ещё в юности была мне приятна, а теперь еще тем более, что я только теперь осознаю для себя слова [этого песнопения]. Я еще не видел многоголосного сочинения на эту антифону. Пусть тебе не покажется тягостным сочинить это; предположи, что ты уж раз сочинял это! Я надеюсь, что близок конец моей жизни. Мир ненавидит меня и не выносит, так же и мне он противен и я презираю его. Поэтому я стал часто петь

эту антифону и хотел бы услышать сочинение на нее. На тот случай, что у тебя ее нет или ты ее не знаешь, посылаю тебе ее в нотах. Ты можешь, если тебе угодно, написать ее и после моей смерти. Бог Иисус да будет вечно с тобой, аминь! Имей снисхождение к моей смелости и словоохотливости. Приветствуй от меня весь твой хор певцов. Мартин Лютер. Кобург, 4 октября 1530 [года].

Приводится по изданию: M. Luther, Briefe, Sendschreiben und Gedanken, 4. Theil, Berlin, 1827, S. 181.

Сатана — большой враг музыки: он ей чужд.

Давайте споем, споем что-нибудь полными головами черту назло! Ему не по себе, когда слово божье правой веры поется с музыкой, может быть потому, что он вспоминает, как он своим падением был извергнут в качестве плохого музыканта из небесного воинства.

Приводится по изданию: H. J. Moser, Musikalishen Zeitspiegel, 1922, S. 31.

Почтенный, любезный, дорогой друг! Мне рассказал ваш милый брат, что вы снова опечалены и терпаете искушение тоски. Вы, любезный Матвей, не поддавайтесь своим мыслям, а слушайте, что вам другие люди говорят. Поэтому, если печаль берет над вами силу, скажите: нет, сыграю-ка я нашему господину Христу песню на регале (будет ли это «Te deum» или «Benedictus» и т. д.), ибо писание учит нас, что он охотно слушает благочестивые песни и струнную музыку. Ударяйте быстро по клавишам и пойте, до тех пор пока не пройдут [дурные] мысли. А если дьявол снова явится и даст вам заботы и печальные мысли, обороняйтесь и скажите: «Я должен все же петь и играть для бога моего», ибо если вы одной мысли поддадитесь, то он нагонит еще десять, пока вас не одолеет. Поэтому самое лучшее — сразу же дать ему в морду, как это сделал один дворянин: когда его жена стала точить и язвить, он взял из-за пояса дудку и стал играть на ней. В конце концов она так устала, что оставила его в покое; так и вы —

садитесь за регал или подберите себе хороших товарищей и пойте, пока вам не удастся насмеяться над дьяволом.

М. Лютер, письмо к органисту Матвею Веллеру.
7 октября 1534 года.

В год 1539 в день 17-й декабря у доктора Мартина Лютера были в гостях певцы и пели некоторые приятные мотеты Зенфля; удивился им Лютер, очень хвалил их и сказал: «Такой мотет я не смог бы сочинить, даже если бы я себя разорвать должен был, а он не смог бы так сказать проповедь на псалом, как я. Дары духа различны, как различны и разные члены одного тела. Но никто не доволен своим даром, все хотят быть целым телом, а не частью».

Перевод М. Иванова-Борецкого **

ПЕТИ-КОКЛИКО

1500—1563 годы

Нидерландский музыкант и теоретик Андриан Пети-Коклико является учеником известного композитора Жоскина Дебре. Первоначально он руководит церковным хором, служит в капелле папы Павла III. В 1545 году Пети-Коклико переезжает в Германию. В Виттенберге, где он живет долгое время, вступает в связь с немецкими гуманистами, дружит с Меланхтоном.

Пети-Коклико принадлежит музыкальный трактат «Compendium musicæ», который был издан в 1552 году в Нюрнберге. В этом сочинении, выступая против музыкантов «математического толка», он уделяет большое внимание вопросам музыкального воспитания, искусству импровизированного контрапункта и всевозможным музыкальным украшениям в пении.

Андриан Пети-Коклико о своем учителе Жоскине Дебре (1552 год)

Я хотел бы с полным убеждением, без устали внушать юношеству, чтобы оно не придерживалось работ музыкантов математического толка, произведения которых вызывают лишь перебранку и запуты-

вают простые вещи. Пусть лучше юношество обратит все свои духовные силы на то, чтобы красиво петь и уметь подкладывать под музыку надлежащие слова. И мой учитель, Жоскин, также никогда не сочинял учебников и не читал их, ибо он не давал своим ученикам долгих и пустых предписаний, а в самом пении с помощью немногих слов обучал правилам, которые необходимо знать непосредственно для исполнения. Если его ученики были точны, овладевали хорошим произношением, искусством уместного украшения, хорошим умением подкладывать текст под музыку, то он тогда учил их знанию полных и неполных созвучий, благодаря которым литургическое пение открыло свободно льющийся голос и т. д. Если же он теперь замечал, что один из его учеников обладает бодрым и деятельным духом, то он, опять-таки в немногих словах, учил его владеть трехголосием, затем четырьмя, пятью, шестью голосами, всегда направляя его продвижение примерами. Жоскин поступал так потому, что считал, что не все композиторы действительно искусны, и его принципом было обучать дальше только того, кто обладал особым внутренним влечением к этому прекрасному искусству. Ибо есть (так говорил он) столько прекрасных творений музыкального искусства, что едва ли родится среди тысяч произведений одно, подобное тем образцам или лучше, чем они.

Приводится по изданию: H. Moser, *Dokumente der Musikgeschichte*, Wien, 1954, S. 47—48.

Перевод В. Володарского **

Мальчику, желающему научиться петь хорошо и со вкусом, я прежде всего советую выбрать такого наставника, который по природному своему дарованию поет весело и приятно и, делая украшения в каденциях, сообщает музыке радостный характер; все это без всякого крика, бурчания и других глупостей, от коих благороднейшее искусство пения человеку делается противным. Кто в юности на свое счастье имел такого наставника, тот делается певцом, подобным тем, коих мы находим в Бельгии, в Эно и во

Франции, где певцы превосходят певцов всех прочих народов. Среди них были многие знаменитейшие музыканты: Жоскин Дебре, Пьер де ля Рю, Якоб Скампон и другие, которые употребляли удивительные, наиприятнейшие украшения в каденциях.

В школах этих стран сохранился еще дух сих людей: обучающиеся музыкальному искусству юноши вдыхают его, ученики же с точностью подражают своим мастерам-наставникам. Поэтому немецкий мальчик должен стараться следовать своему ученому наставнику в то время, когда у него еще детский голос, ибо, когда голос изменяется, он с трудом или редко достигает искусства в пении; то же, что выучено в юности, никогда уж не забывается.

Поскольку в наших странах совсем мало музыкантов, которые знакомы с пением знаменитейших старых мастеров, я считаю полезным приложить несколько примеров, которые следует употреблять во всех каденциях.

Приводится по изданию: K. Winterfeld, II, 128.

Певец, желающий исполнить написанное композитором не только правильно, но и изящно (*ornate*), перерабатывает напевы простые, обычные и ровные в элегантные, окрашенные при помощи колоратуры [раскрашивания], диминуции [уснащение нотами мелких длительностей], и песнь в таком случае уподобить можно мясу, приправленному солью и горчицей.

A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, 1802—1818, Bd. III, 128.

Первое, что желательно в хорошем композиторе,— это умение импровизировать контрапункт. Без этого умения он не композитор. Такие контрапункты на хоральное пение сочиняют бельгийцы, пикардийцы, французы, у коих это вполне естественно присущее умение, так что они стоят в этом впереди всех; поэтому они заполняют капеллы папы, императора, короля Франции и других государей.

Пение импровизированного контрапункта в Германии редко, без сомнения, потому, что прекрасней-

шее искусство сие приобретается долговременной практикой и старанием, а [в Германии] за это награды не бывает: очень немногие к этому искусству склонность имеют... А если кто упомянет о контрапункте и потребует его от хорошего музыканта, на того нападают с истинно собачьим неистовством.

Там же, Bd II, S. 388.

Перевод М. Иванова-Борецкого**



§ 3
МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА
XVI ВЕКА

ГЛАРЕАН

1488—1563 годы

Немецкий музыкальный теоретик и гуманист Глареан (собственное имя — Генрих Лорити) родился в Швейцарии, в кантоне Гларус. В 1506 году поступает в Кельнский университет на артистический факультет, где получает сначала звание бакалавра, а затем магистра свободных искусств. Научные интересы Глареана очень широки, он связан с виднейшими деятелями культуры и науки. С 1507 года он находится в переписке с реформатором и гуманистом Цвингли. Начиная с 1514 года, Глареан живет в Базеле, где занимается преподаванием поэзии, музыки, математики, греческого и латинского языков. Здесь он находится в тесных дружеских связях с Эразмом Роттердамским, воззрения которого оказали на него большое влияние. В 1518 году он получает степень профессора поэзии. Проживая с 1519 года во Фрейбурге, Глареан читает лекции о Гомере, Овидии, Вергилии. Здесь он завершает свое основное сочинение о музыке «Двенадцатиструнный» («Dodecachordon»), которое выходит в свет в 1547 году.

Это произведение наследует и обобщает гуманистическую традицию в развитии музыкальной эстетики Возрождения. Выступая против средневекового дидактизма, подчинения музыки интересам церкви и религиозной морали, Глареан объявляет музыку «матерью наслаждения». Главное назначение музыки состоит не только в воспитании морали, но преимущественно в доставлении разумного удовольствия. Наслаждение большинства людей Глареан выдвигает в качестве главного критерия всякой

эстетической оценки. «Я считаю,— говорит он,— гораздо более полезным то, что служит для наслаждения многих, чем то, что служит для наслаждения лишь немногих». С этой точки зрения Глареан обосновывает преимущества монодической музыки перед полифонической, считая, что простота и величие первой доставляют большинству больше удовольствия, чем многоголосные песни, которые «не увезешь и на тысяче возов для сена». В «Dodecachordone» Глареан выдвигает также оригинальную концепцию исторического развития музыки.

Глареан выступил также против средневекового разделения музыки на ученую и неученую, теоретическую и практическую. Он дал глубокое теоретическое обоснование идеи о единстве музыки и поэзии, инструментального исполнения и текста. Большое влияние Глареан оказал и на развитие музыкальной теории. Устанавливая употребление в музыке двенадцати ладов, он ввел в число узаконенных эолийский и ионийский лады и тем самым теоретически обосновал существование в музыкальной практике мажора и минора.

Для Глареана характерен новый подход к музыкальному творчеству. Обосновывая свою теорию, он постоянно обращается за примерами к современной ему музыке, он анализирует и исследует творчество Жоскина Дебре, Обрехта и др. Этот интерес к личности композитора, к индивидуальным и национальным особенностям искусства представляет собой новую, характерную для ренессансного эстетического сознания особенность.

Двенадцатиструнный

Книга II

Глава 11. О попеременном смешении ладов. Лады подменяются один другим, но не всегда одинаково удачно, ибо иногда подмена происходит так, что чуткий и тонкий слух едва ее замечает, что даже к великому удовольствию слушателей, о чем мы уже упоминали неоднократно как о деле, сейчас обычном, когда заменяют лидийский лад ионийским. Это понимают те, которые играют на инструментах, и которые умеют петь стихи поэтов по музыкальным правилам, и которые, если они это делают ловко, заслуживают похвалы, особенно когда они подменяют ионийский лад дорийским. У других замена [ладов] происходит жестко и редко — без оскорбления слуха, как, например, при замене дорийского лада фригийским. Поэтому те, которые в наше время играют в церквах на органах, подвергаются осмеянию понимающих слушателей всякий раз, когда они попадают из-за испол-

ненных ими сочинений в это затруднение, если они не обучены и не ловки. Отсюда, я думаю, происходит поговорка: из дорийского лада во фригийский, т. е. от естественного к менее естественному или от хорошо сочиненного к неудачно сочиненному, от приятного к неприятному — короче, от того, что, как мы обычно говорим, не остается при предмете, а впадает в противоположное. Об этой поговорке говорят в своих сочинениях многие отличные люди нашего времени, из коих я двоих должен особенно уважать и которых я никогда не называю без почтения — это Франкино [Гафори] и Эразм Роттердамский, один — мой заочный учитель, а другой — изустный. Франкино я действительно никогда не видал, хотя, когда я двадцать два года тому назад был в Милане, он тоже, по-видимому, там был, но тогда я еще не занимался этим искусством, а позднее (открыто я должен мне большую пользу и даже послужили поводом к тому, что я захотел прочитать, изучить и проглотить Боэция, до которого давно уже никому не было никакого дела и о котором думали, что его никто не может понять. С Эразмом я дружески прожил вместе много лет, правда, не в одном доме, но все же настолько близко, что один помогал другому, сколько ему было угодно, в научных занятиях благодаря ежедневному общению и в обширных работах, за которые мы взяли ради общей пользы учащихся.

Так, нам удавалось обращать внимание на то или иное друг у друга, возбудить сомнения и взаимно поправлять себя. В качестве младшего я уступал возрасту; он, как старший, был снисходителен к моим привычкам, не раз поправлял меня и постоянно побуждал меня к занятиям. Короче говоря, он достиг того, что я осмелился сам выступить публично и письменно изложить свои мнения. Он предварительно показывал мне все, что он писал в течение стольких лет (не менее двадцати лет, как мне кажется). И действительно, если б мои занятия и мои собственные работы позволили всегда присутствовать, я бы не расстался с ним; все же я видел возникновение боль-

шинства его произведений. Иногда его критиковали, но это делалось в подходящей форме. Он даже очень желал, чтобы обращали его внимание [на то или иное], и время от времени выражал за это свою благодарность и, наконец, иногда одарял подарками своего критика, так велика была его скромность! Поэтому мы не боялись порицать кое-что в его сочинениях, пока он жил, тем более что он сам этого хотел. Если бы это оказалось возможным также и в отношении Франкино, я бы ему, наверное, кое-что указал, что принесло бы большую пользу в смысле публичных лекций по этим дисциплинам. Говорю это с тем, чтобы никто не мог и не имел права сердиться на меня за то, что я осмеливаюсь после их смерти осуждать кое-что, что я сделал бы и при жизни, даже вызвав этим их благодарность. Франкино в своем последнем произведении о гармонии музыкальных инструментов, которое слишком поздно попало в наши руки, в книге четвертой, во второй главе, трактует об особенностях четырех ладов и о преимуществе дорийского; он упоминает вышеприведенную поговорку, добавляя следующие слова: «Именно когда от покоя и серьезности обращаешься к тому, что можно назвать веселым и радостным, то говорят пословицей: из дорийского лада во фригийский». Так пишет он. Этими словами он указывает на то, что фригийский лад подходит для радостного и веселого; в то же время он в той же книге говорит, что фригийский лад подходит для воодушевления к битвам и поэтому должен быть изображаем [в живописи] огненной краской и выражаем [в поэзии] посредством анапеста. О дорийском ладе все говорят одно и то же; поэтому мы, если будем начинать с этого лада, не сможем отгадать смысл поговорки; я думаю, что фригийский лад больше подходит для серьезных и религиозных песнопений или траурных, жалобных и погребальных песен. Но какой лад нельзя применить к самым различным произведениям! Для этого только нужно счастливое дарование какого-нибудь Иодока Депре, или

Петра де ля Рю¹ и им подобных. Поэтому все то, что он [Гафори] говорит о ладах на протяжении всей четвертой книги, за исключением того, что взято из Боэция, нам никаким образом ничего не разъясняет о действительном свойстве ладов. Далее, он ничего не понимал относительно остальных семи ладов, что явствует как из этого его сочинения, так и из самой его музыки. А Эразм в своем прекрасном произведении о пословицах также мало разъясняет действительный смысл приведенной выше поговорки. Приблизительно за три года до его смерти я обратил его внимание на это, ибо я по его желанию неоднократно прочитывал все произведение и тотчас же отмечал то, что было испорчено по вине — действительно немалой! — наборщика или пропущено из-за его собственной небрежности, так как он охотно признавал свои ошибки.

Глава 17. Об эолийском ладе. Другой лад первой октавы называется эолийским; он гармонически разделен и поэтому первый в этом разряде. Он, правда, древний лад, но по названию уже много лет как изгнан; по словам Апулея, он прост, свободен и чист и очень подходит как к другим песням, так и особенно к лирическим стихам. Он соединяет приятную, чрезмерно слащавую мягкость с приятной серьезностью, чему способствует не столько общая с дорийским ладом квинта *re—la*, сколько прибавленная сверху этого лада и очень приятная слуху кварта *mi—la*, в то время как кварта дорийского лада *re—sol* хотя и не неприятная, и не некрасивая, но все же более часто употребляется с *re—la* и поэтому менее бросается в глаза. Дионисий Галикарнасский говорит в своей первой книге о древностях, примерно к концу, что в латинском языке преобладал эолийский напев. Многим ученым это само по себе не кажется странным потому, что язык дорийцев был очень в

¹ Глареан, пользуясь в своей книге латинским языком, дает здесь фамилии композиторов в латинском переводе, как в то время было обычно: Jodocus Pratensis, Petrus Platensis.— Прим. перев.

ходу у латинцев благодаря их соседству с сицилийцами и греками, которые говорили по-дорийски. Но мне кажется, что Дионисий Галикарнасский говорит здесь не о выговоре слов, а об интонации, хотя я об этом ни с кем не хочу спорить. Однако это наше мнение подтверждается тем, что римляне так полюбили эолийский лад, что когда первые церковные певчие Рима стали налаживать пение по слуху простого народа, то они сначала употребляли этот лад, однако скромно и в меру, ибо они сначала сочинили в этом ладе «Отче наш», «Префацию» и «Никейский символ веры»; следуя за ними, другие, правда через много лет, сочинили «Ave Maria», прибавив внизу один тон, а затем и евангелие от Матфея, хотя и движением напева вверх.

Финальный звук этого лада — *A*, но также и *D* (при транспозиции на квинту вниз), что теперь очень употребительно, как и в других ладах. Но это обстоятельство способствовало тому, что те, которые не знали, как различаются системы ладов по их свойству, принимали его [транспонированный эолийский] за дорийский лад; обыкновенные певцы и теперь еще держатся [такого] мнения. Кроме того, в эолийском ладе допускается свобода в превышении диапазона как вверх, так и вниз, как в дорийском ладе, а именно: очень охотно прибавляется малая терция вверх и один тон вниз.

Глава 18. О второй октаве и присущих ей ладах. Гипофригийский лад теперь всюду считается четвертым, как плагальный фригийского лада, который теперь называется третьим и с которым он имеет общую квинту *mi* и также имеет внизу ту же кварту *ti* — *la*, которая у фригийского лада вверх. Так как этому ладу свойственны некоторая печальная жалобность и просительность молящихся, то он очень подходит для священных песнопений. В нем иногда очень приятно поются жалобные песни Иеремии в некоторых местностях Германии и Франции, но его применяют также и к другим песням. Его финальный звук — *E*, который является таковым и во фригийском ладу. Мелодии этого лада заключаются между *C* и

c, как и мелодии в ионийском ладу, но отличаются от последних как выражением, так и финальным звуком, что явствует из примеров обоих ладов. Но и этот лад достаточно общеизвестен, и мы кончаем говорить о нем [...].

Теперь пренебрегают старым и находят удовольствие только в новом и поистине ищут славы таким путем, каким бы не следовало.

В поэзии подражание замечательным поэтам считается прекрасным; так Вергилий не преминул подражать Феокриту, Гесиоду и Гомеру. Но в музыке, милостивый боже! Каким считается стыдом подражать какому-нибудь Иодоку Депре, почти Вергилию в музыке, или Иоанну Окегему, весьма ученому человеку, или Петру де ла Рю, столь приятному композитору; они очень ловко и искусно подражали природе пения и справедливо заслужили славу. Но в наше время есть также [такие], для которых песня ничего не стоит, если она не является свежее испеченной актером, как бы прямо из кузницы вышедшей, и, напротив, старые песни в презрении находятся. Теперь считают ниже своего достоинства подражать какому-нибудь, даже великому ученому [музыканту]; и, ввиду того что все старые лады использованы, теперь обращаются к созданию новых, не подходящих и безвкусных, в то время как произведения древних изящны и возникли в часы вдохновения и, кроме того, что является в музыке главным, соответствуют природе. По крайней мере я того мнения, что как искусное стихотворение всегда нравится, так и искусная песня никогда не может не нравиться и поэтому не должна быть презираемой, согласно часто употребляемой у Платона поговорке: дважды и трижды прекраснее. Песнями древних я теперь называю те, которые были созданы музыкантами лет семьдесят тому назад; ибо, как я предполагаю, сто лет тому назад этих четырехголосных песен еще не было.

Глава 19. О третьей октаве и ее двух ладах. Третья октава от *C* до *c* имеет два лада. Один — гиполидийский и часто употребляемый у прежних церковных музыкантов, но изменивший теперь

b-quadro на *b-molle*, так что он теперь относится к седьмой октаве, арифметически разделенной, и является миксолидийским ладом. Вторым ладом является ионийский или иастийский, гармонический разделенный и имеющий большое сходство с лидийским. О нем дальше. Гиполидийский же лад является плагальным ладом лидийского, с которым у него общая квинта *fa-fa*, а внизу кварта *do-fa*, которая у лидийского лада вверх. Его называли прежде шестым ладом. Он обладает средней приятностью и не очень изящен из-за деления под тритоном. Поэтому, вероятно, церковные музыканты применяли его в тяжелых песнопениях, которые теперь, однако, как мы уже часто упоминали, в большинстве случаев изменены в гипоионийский лад тем, что полутон наверху передвинут на тон ниже¹ [...].

Это [замена лидийского ионийском] яснее всего видно в градуалиях, в которых, оказывается, из лидийского лада, по крайней мере там, где это было возможно, сделан ионийский лад; но иногда это было невозможно, а именно, когда напев доходит вверх до *e* и скачком падает обратно на *b*, так как там оказывается тритон. Все же мне кажется, что многие как будто заговор учинили, чтобы сделать из всех лидийских и гиполидийских мелодий ионийские и гипоионийские; это, однако, оказалось не очень удачным; отсюда теперешние, столь странные напевы, особенно в градуалиях. Если читатель тщательно это рассмотрит, то он легко найдет, что дело обстоит именно так. Я не помню, чтобы где-нибудь я нашел или встретил интонации в этом ладу, которые отличались бы от гипоионийского лада, а создавать новые, что древние музыканты не делали, нет необходимости, ибо ладов имеется более чем достаточно. То же самое относится и к стихам респонзориюв и инторнгов.

Глава 20. Об ионийском ладе. Другой лад третьей

¹ Автор хочет сказать, что в гиполидийском ладу полутон *h* — *c*, а в гипоионийском, транспонированном на кварту выше, *a* — *b*. — Прим. перев.

октавы называется ионийским; он гармонически разделен и поэтому первый лад этого ряда и самый употребительный из всех ладов. В наше время его берут на кварту выше его настоящего места и он кончается на финальном звуке лидийского лада, т. е. на *F*, но не с *b-quadro*, а с *b-molle*. Этот лад особенно подходит к танцам, поэтому до сих пор он в большом употреблении во многих местностях Европы, которые мы видели; у прежних церковных музыкантов очень редко встречается мелодия в этом ладу. Но в течение последних четырехсот лет, по моему мнению, этот лад настолько полюбился церковным музыкантам, что они, как мы уже часто говорили, увлеченные его прелестью и искусственным очарованием, переделали много песен лидийского лада на этот лад. Некоторые приписывают этому ладу легкомысленную резвость, так как именно в нем в танце имеют место легкомысленные движения, и поэтому поэт [Гораций] так высказался против упадочных нравов своего времени: «Возмужавшая девушка рада научиться ионийским танцам». У многих писателей отмечается легкомыслие ионийцев; оно же часто упоминается и в пословицах.

Глава 21. О четвертой октаве и ее двух ладах. Дорийский и гипомиксолидийский лады заключены в октаве от *D* до *d*; дорийский лад гармонически разделен на *a*; теперь он всюду называется первым и является самым употребительным из всех ладов. Если мне позволено попросту высказать мое мнение об этом и предыдущем ладе, то я скажу кратко: мне кажется, что оба лада очень хорошо отражают нравы народов, от которых они получили свое название; афиняне были ионийцами, лакедемоняне — дорийцами. Хотя первые были любителями всего изящного и радели о красноречии, все же их считали легкомысленными. А лакедемоняне, знаменитые войнами и сдерживаемые военной дисциплиной и суровыми законами Ликурга, дольше сохранили строгие нравы своих предков. Таковы и эти лады: ионийский целиком предан танцам, обладает большой приятностью и веселостью и не имеет ничего строгого; дорийский же лад выказывает известную величественность и

важность, которым легче удивляться, чем их объяснить. Он очень подходит к героическим стихотворениям, в чем я однажды убедился, будучи юношей, в Кельне в присутствии знаменитого императора Максимилиана и многих князей, когда, без похвалы могу сказать, получил в награду заслуженные лавры. Финальный звук этого лада — *D*, являющийся таким в гиподорийском ладу...

Некоторые внесли многие изменения в этот лад, так что редко найдешь дорийскую мелодию, которая бы не отклонялась благодаря тетрахорду *synnemepep*¹ в эолийский лад, чего я, если это делается с пониманием, не осуждаю. Но если это происходит от незнания и все изменяющей и беспокоящей резвости, то это не может нравиться ни одному разумному человеку [...].

Глава 22. О гипомиксолидийском ладе. ...Гипомиксолидийский лад, арифметически делящийся на 9, имеет теперь всюду название восьмого лада и заканчивает свои мелодии, как и его основной — миксолидийский — лад, на том же звуке.

Он был в большом употреблении у древних церковных музыкантов; они создавали в нем действительно изящные и приятные мелодии, но в наше время певцы очень редко сочиняют, как мы свидетельствовали выше, новые тенора в этом ладу, хотя дают очень изящные четырехголосные произведения на тенора, взятые у прежних музыкантов.

Этот лад обладает естественным, очень подходящим оратору изяществом благодаря квинте *F-c*, которую он может употребить для начала с безыскусственной привлекательностью и с ласкающей слух приятностью, которая часто получается от *b-molle*, как в дорийском ладу, с которым это его роднит; это видно в очень многих мелодиях, особенно в репозиториях, многие из которых сочинялись древними в этом ладу и которые в большинстве поются на утрене.

¹ Автор имеет в виду замену звука *si* в дорийском ладу звуком *si b*. — Прим. перев.

Глава 23. О пятой октаве и ее двух ладах. ...Фригийский лад называется обычно третьим и особенно часто употреблялся древними. Некоторые говорят, что ему присуща суровая вспыльчивость озлобленно, другие говорят, что он возбуждает к битве, зажигает жажду гнева.

Глава 24. О гипозолийском ладе. Другой лад пятой октавы называется гипозолийским потому, что он плагальный эолийского лада, с которым у него общая квинта *la-re*, но кварта *mi-la*, которая в эолийском ладу находится над квинтой, у этого лада находится внизу. Он делится арифметически, а заканчивает свои мелодии на том же звуке, что и его основной лад. Этот лад в наше время редок, и мало найдется песнопений, написанных в нем, за исключением некоторых градуалей, многие из которых поются рождественским постом и на пасху, а некоторые также и в другое время, что, по моему разумению, произошло из-за неумения отличать лады. Ибо, как только народ познавал попевку этого лада, он тотчас же искажал и пел внизу вместо *mi-la*, собственной кварты этого лада, *sol-re*; отсюда и произошло то, что все песнопения гипозолийского лада перешли в гиподорийский. Это также является причиной того, что композиторы нашего времени, сами того всегда не зная, сочиняют в этом ладу. К ним принадлежит Ришафер, который, обратившись к тому как делал народ, изменял гиподорийский лад в гипозолийский.

Глава 25. О шестой октаве и ее одном ладе. Единственный лад шестой октавы, которая простирается, от *F* до *f*, называется по имени самой октавы лидийским; он гармонически делится в *C*. Поэтому он является главным ладом этого ряда, имея плагальным гиполидийский лад, о котором говорилось ранее. Общими в обоих ладах являются квинта *fa-fa*, заключительный звук *F*, кварта *ut-fa*, которую этот лад имеет сверху, а плагальный снизу. Этот лад был очень употребительным у древних церковных музыкантов, что достаточно видно из древних песнопений.

Я убежден, что все интонации и стихи интроитов

и респонзорий, которые обычно стоят в ионийском ладу, принадлежали ранее к лидийскому ладу. Но, после того как в лидийском ладу была изменена его сущность, было изменено и это — будь то по праву наследства, или по праву захвата, или, если угодно, по праву доносчика. Это мы заметили также выше по поводу плагального гиполидийского лада и гипозолийского. И такая же порча в градуалиях, где вместо b-quadro поют b-molle; эта замена дала нам поистине странные мелодии.

Выше мы говорили, что певцы нашего времени не употребляли лидийского лада, а изменили все его мелодии в ионийский лад, ставя b-molle вместо b-quadro. Эта привычка настолько одолела, что теперь редко найдешь чистый лидийский лад, в который где-нибудь не введено бы было b-molle, как будто против него состоялся заговор и его изгнание было общественно решено. Однако я хотел бы все-таки сделать оговорку, что эта замена иногда бывает подходящей и иногда к этому вынуждает необходимость. Она бывает уместна в том или ином случае, что, однако, не меняет лада; она вызывается необходимостью во избежание тритона в диатоническом роде. Однако эта замена, как мы уже говорили, испортила нам много мелодий, что можно лучше всего видеть в градуалиях, и именно путем встречающихся во многих местах b-molle вместо b-quadro... Я думаю, что постоянно наблюдаемая рабская привычка к ионийскому ладу является причиной всего этого или, что всего вероятнее, ионийский лад естественнее лидийского, а лидийский слишком суров.

Глава 26. О седьмой октаве и ее двух ладах. Миксолидийский лад, обычно называемый седьмым, получил, по нашему мнению, свое название оттого, что он смешан с лидийским (а именно: он имеет семь звуков последнего). Он был очень употребителен у древних церковных музыкантов, но в наше время он, как и его плагальный, гипомиксолидийский лад, а также лидийский со своим плагальным, гиполидийским, почти неизвестен в более новых темах; это, по моему мнению, произошло оттого, что больше и

дольше употребляемый ионийский лад имеет квинту *ut — sol*, хотя и в другом положении, но все же общую с миксолидийским ладом. Это способствовало тому, что певцы постоянно прибавляли к этой квинте добавленную в ионийском ладе кварту *ut — fa*, а не кварту миксолидийского лада *re — sol*.

Величавость князей церкви и та исключительная бдительность, с которой они старались просветить церковь, дали нам столь великолепные песнопения, в то время как наш век не придумает ничего нового, что было бы достойно слушания, и не только не понимает прежнего, но еще высмеивает его.

Деятельность прежних, говорю я, заслуживает своего Цицерона, который бы все разобрал и растолковал по заслугам. Мне воистину этот труд был бы не в тягость, если б я сумел это сделать так, как я того хочу. Они [прежние] несомненно имеют свою награду у нашего избавителя, а мы, я боюсь, понесем заслуженную кару за наше равнодушие и неблагодарность.

Значение миксолидийского лада заключается больше в его древности и почтенности, чем в частом применении. Он был очень любим древними церковными певчими благодаря многим своим преимуществам, главным образом благодаря своей степенности, серьезности, которая, действуя на простой народ, и держит его в узде. Однако наше время его благородство едва признает, настолько мы отупели ко всему степенному.

Глава 27. О гипоионийском ладе. Вторым ладом седьмой и последней октавы является гипоионийский, плагальный ионийского лада, с которым у него общая квинта *ut — sol*, но кварту *ut — fa* ионийский лад имеет вверху, а этот снизу. Он арифметически делится на *c* и заканчивает свои мелодии на той же финальной ноте, что и его главный лад или же на ноте *F* с b-molle. Этот лад редко употребляется у древних церковных музыкантов, за исключением респонзорий утрени и вечерни, поскольку они не делали гипоионийского лада из гиполидийского посредством замены b-quadro через b-molle, о чем уже было достаточно сказано раньше. Этот лад в течение прибли-

зительно пятисот лет уже простирается от *G* до *g* или, если берется с *b-molle* — от *C* до *c*.

Он очень приятен в обедах и в любовных песнях, особенно на верхнегерманском наречии, которым пользуются в Швейцарии, а также на нижнегерманском наречии, какое встречается по ту сторону Рейна. В наше время диапазон трубы совпадает с диапазоном этого лада. Наше время употребляет этот лад, как и ионийский, для всего легкомысленного; очень хорошо также поют сочиненные в этом ладе жалобные песни.

Глава 36. О том, что лады могут быть лучше всего познаны посредством деления октавы на квинту и кварту. Мы говорили о превращении лидийского и гиполидийского ладов в ионийский и гипоионийский и о некоторых попавших в эти лады миксолидийских и гипомиксолидийских мелодиях. Такое влияние оказывало невежество певцов на их ум, полагающийся и опирающийся исключительно на смелость в отношении к финальным звукам. Многие певцы теперь приспособляют фразу мелодии к ним, и этим также изменяется сущность лада. Так бывает в человеческой жизни: мы радуемся новому, часто даже вздорному!

Часто окончание песни искажается, на что мы жаловались выше по поводу окончания «Никейского символа веры» в эолийском ладе. Некоторые певцы действительно находят удовольствие в этом и даже считают красивым и переворачивать окончания песен и насмехаться над слушателем. Это, например, сделал Иодок Дебре в мотете о родословной Христа по Луке, глава третья, которую он, написав в смешанном фригийском и гипофригийском ладу, осмелился закончить на *G*; также он заканчивает сочиненный в дорийском ладу псалом «Memor esto» на *c*. Однако это не может показаться чем-то новым, так как в некоторых одноголосных мелодиях в разных церквях встречаются совершенно различные окончания. Причину этого я вижу в том обстоятельстве, что иногда мелодия движется так неопределенно и так затра-



Деталь картины «Освобождение Андромеды Персеем»
Пьеро де Козимо (1462—1521).



Концерт.
Ок. 1531. Антверпенская школа. Вена.

гивает несколько ладов, что нелегко определить, в каком именно ладу она заканчивается.

Глава 38. О достоинстве фонасков и симфонистов, а также о достоинстве хорального и мензурального пения. На пути к концу этой безусловно многотрудной книги напрашивается одно недооцененное соображение: я имею в виду вопрос, давным-давно поставленный в наше время: что заслуживает большей похвалы — изобретение темы или многоголосная ее обработка? Или, говоря проще, что выше — сочинение ли, сообразно с природой голоса, которое душе каждого что-то говорит, которое проникает в ум — одним словом, которое так запечатлевается в нашей памяти, что он нас захватывает помимо нас; его мы сразу можем спеть, даже внезапно разбуженные от сна (это мы часто видим с такими мелодиями); или же умение прибавить к изобретенной таким образом мелодии три или четыре голоса, которые должны ее развить при помощи разделения фуг, изменений в соотношениях длительности. Людей первого вида мы называем фонасками, другого — симфонистами; эти названия употреблялись значительными авторами. И так как других слов нет, а эти не показались неподходящими, мы сочли дозволенным их применить. Приведу пример, чтобы лучше понять, что мы имеем в виду. Вопрос о том, кому следует отдать предпочтение по творческим данным — тому ли, кто изобрел мелодию «Te deum» или «Pange lingua», или тому, кто потом на них сочинил полную мессу? Мы не можем отрицать, что у обоих это получается больше благодаря силе гения и известной естественной, прирожденной способности, чем благодаря искусству. В этом, кажется, лежит причина того, что в очень многих случаях исключительно сильны в изобретении мелодий и те, кто в музыке ничего не понимает, как это видно в [песнях на] нашем народном языке, будь то в верхне- или нижнегерманском. Далее, и те, которые сильны в сочинении многоголосных произведений, тоже, как правило, плохо изучали музыку, не говоря уже о других дисциплинах. Поэтому получается, что оба дарования эти не соединяются в

одном человеке, если он не рожден для этого и, как принято говорить, если ему это не дано от матери, что совершенно правильно в отношении и живописца, и ваятеля, и проповедника слова божьего (в отношении поэтов это бесспорно!) — одним словом, в отношении всех посвящаемых Минерве занятий. Поэтому делаемое нами сравнение подходяще. Но нельзя также отрицать и того, что и то и другое [дарование] может встретиться в одном человеке, а именно: что он удачно изобретает мелодии и после еще прибавляет другие голоса; в этом случае имеется двойная одаренность.

Что одноголосные мелодии, как и лады, которые также одноголосны, были в большем употреблении, чем многоголосные песни, это ясно, как божий день, уже из самих названий ладов, взятых по названиям народов, в то время как, насколько мне известно, не находится никаких определенных указаний на существование многоголосия у древних. Поэтому несомненно, что как «Один» предшествует «Множеству», так более древним является одноголосное пение, чем многоголосное. Далее, ввиду того что музыка — мать наслаждения, я считаю гораздо более полезным то, что служит для наслаждения многих, чем то, что служит для наслаждения лишь немногих. Отличная и великолепная одноголосная мелодия, исполненная с подходящим текстом, доставляет наслаждение большому количеству людей, как образованных, так и необразованных. Какое же нибудь четырех- или многоголосное произведение искусства поймут и среди исключительно образованных людей лишь очень немногие. Правда, все его хвалят, когда слушают, чтобы не прослыть необразованными в случае, если бы они стали его осуждать. Как часто, великий боже, когда я слышу, как люди произносят хвалебные речи музыкальным произведениям, которых они не понимают, я втихомолку вспоминаю известный стих Горация:

Кто хвалит салийские стихи Нумы, которые он так же мало
знает, как и я,
Тот хочет лишь казаться единственным человеком, их хорошо
знающим.

Однако могло бы показаться невежливым, если ты один будешь считать ничтожным то, что все хвалят, и скажешь: «Да что же в этом?» Ты должен будешь бояться услышать пословицу: «Осел к лире». Но что симфонисты уступают фонаскам, мы ясно видели в наше время и также много лет назад, так как теперь почти не существует мессы, которая не была бы сочинена на уже существовавшую тему; такова месса «Fortuna», такова месса «Homo armatus» и многие другие на темы песен на французском и немецком языках, но больше на мелодии [грегорианского] хора, в котором мы имеем лишь одноголосное пение. Поэтому я легко присоединяюсь к мнению тех, которые очень ценят фонасков и ни в какой мере не считают их ниже симфонистов, и добровольно в качестве перебежчика покидаю лагерь тех, которые презирают грегорианский хорал исключительно на том основании, что он не столь разнообразен и не столь многоречив, как мензуральное пение; в нем ведь первые знаменитые фонаски показали не меньше ума, чем какой-нибудь из современных симфонистов в сочетании многих голосов одного с другим! Я, со своей стороны, того мнения, что простые мелодии, искусно распределенные по отдельным ладам, очень много способствовали христианскому смирению, в котором древние церковные музыканты были крепки, и что они имели немало влияния на религиозное благовещение, особенно те мелодии, какие созданы были у итальянцев Амвросием, а также Григорием и Августином, этими светочами церкви, у французов и немцев — отличными людьми, к которым принадлежали аббат Ноткер в монастыре св. Галла в Швейцарии и Герман, по прозвищу Параличный, человек большого ума. Мне кажется, что последний в секвенции о царице небесной, озаглавленной «Ave praeclara», проявил больше музыкального умения, чем множество других в своих песнях, которых не увезешь и на тысяче возов для сена. Те, которые не знают природы ладов, каковы в наше время, как правило, все певцы, и которые судят о значении сочинения только по консонансам, пренебрегая аффектами, упуская из внима-

ния его действительную прелесть, осуждают то, чего они не понимают. Я здесь не буду называть имен, ибо я смог бы назвать такие, которые будучи музыкальнее каких-нибудь ослов, пренебрегают тем, что было в порядке, и на место этого дали столь неподходящее, столь глупое, что они показали себя лишеными какого-бы то ни было чувства. Но таков дух нашего столетия! Если бы хотели что-либо удалить, было бы справедливо поставить на его место другое, но лучшее, но я очень далек от того, я должен высказать свободно, что я думаю, очень далек от того, чтобы желать упразднения церковного пения. Напротив, я заявляю, что никогда не создавалось ничего более совершенного, как церковное пение, ибо в нем композиторы проявили самые ясные доказательства образованности в соединении с благочестием. Я говорю о собрании месс, [называемом градуалиями], в котором они очень удачно пользовались всеми ладами и не только пользовались, но и применяли к соответствующему содержанию, и таким образом настолько выявили естественные данные ладов, что всем тем, которые судят об этих вещах не по своему произволу, как это делается ныне, а рассудительно, с пониманием искусства, достаточно известно, что одним человеком не могло бы быть создано ничего более совершенного! После этого появились злоупотребления, я это допускаю, и время от времени необразованные люди пробовали прицепить к совершенно удачному свои нелепые выдумки. Но существует ли какая-нибудь отрасль, в которой нельзя было бы справедливо пожаловаться на подобные же явления? Разве само святое писание не имело поддельвателей и обманщиков? Для чего тогда св. Павел так часто упоминал, когда только что создавалась церковь, о ложных апостолах? Почему он их так часто осуждает и так благочестиво и с укором нападает на них или грозит им мечом святого духа? Или разве не посмел злонамеренный сатана разрушать, запутывать и оправдывать все то, что начинал, сеял и создавал Христос? Нет ничего глупее, как сразу уничтожить из-за злоупотреблений нескольких человек то, что было

устроено и установлено правильным и благочестивым образом; так, к сожалению, делается в наше время, когда для замены нет ничего лучшего и более благочестивого. Может быть, было бы лучше, если что-либо испорчено, обходить его молча или терпеть, а не изменять все так беспланово. Но все это гордыня и похоть нашего старого Адама, т. е. плоти, которая находит удовольствие в том, что все идет вверх дном! Надо уничтожить злоупотребления, надо вскрыть нарыв, лишь бы нога была цела! Если что-то мутное примешивалось к источнику, надо его вычерпать! Но что в этом мире было так удачно начато, чтобы за ним тотчас же не следовала его порча?! Так с посевом связаны его сорняки, пурпур ожидает его моль, железо — его ржавчина. Взгляни на элементы, исследуй, что из их смешения возникает, рассмотри отдельные части природы: что, хотел бы я знать, существует без того, чтобы тотчас же не примешало к своей силе и крепости и слабость и негодность? Мне решительно все человеческое кажется подобным морю. Море солоное; положи в него весь сахар, все товары из Калькутты, все благовония, тысячу возов гиметского меда, чтобы сделать его сладким; один порыв ветра, при этом не сильный и не бурный, лишь только его едва коснется, море опять делается соленым, каким оно было раньше.

И так же, мы видим, происходит с нашим предметом [т. е. музыкой] в наше время; из тех, кто забросил церковное пение, одни оставили его вовсе в стороне, потому что они сомневались в том, что смогут изобрести что-либо подобное, другие для пения на место псалмов давали столь неподходящие гармонии, что я часто очень удивлялся их безумию и глупости [...].

Как часто, хотел бы я знать, можешь ты найти трех или хотя бы только двух, которые споют с тобой многоголосную песню? Я говорю по опыту — всегда чего-нибудь не хватает, всегда бывает какое-нибудь недовольство или препятствие. Те, которые опыты в этом деле, хотят, чтобы их просили, а тот, кто не умеет [петь], присутствует, недовольный, в то время

как другие поют; он недоволен или потому, что сам хочет тоже петь, или потому, что он стыдится, что не учился этому, или же потому, что он пренебрегает этим, не понимая [музыки]. А те, которые сделали некоторые успехи в этом деле, но не совсем уверены (число таких велико), постоянно ошибаются в пении, доставляя чрезвычайное неудовольствие опытным. Так редко, чтобы в этом деле встретилось хотя бы только трое! Бывает и так: которые пение знают основательно, но обладают неподходящими голосами, сколько таких, которые правильно бас могут спеть, так, как этого требует его достоинство, — основы других голосов. Его предпочитают петь все, даже те, которые больше сидят, чем поют. Дискант могут лучше всего петь мальчики, но они так часто необразованны в пении. В так называемом альте тоже часто застревают и сильный голос. Многие стыдятся петь тенором, потому что это слишком обыкновенный голос, другие же упираются, так как они предпочитают выступать в какой-нибудь другой партии. Здесь постоянно примешивается и тщеславие, обычно его называют «чувствительностью певцов»; у некоторых из них она тем больше, чем они необразованнее! К тому же они часто не только необразованны, но и дерзки, что является следствием этого недостатка. Конечно, я всюду исключая хороших.

По всем этим и ранее упомянутым причинам я никоим образом не хотел бы снижать отмеченных фанасков по сравнению с симфонистами. Думаю также, что церковное пение, основанное на истинном искусстве и естественных ладах, не уступает многоголосному щебетанию. От обоих я бы хотел, чтобы они остались в той же чести, в том же почете и в том же уважении, которыми они пользовались в прежние время и в коих они пребывают еще и сегодня.

Книга III

Глава 13. Примеры двенадцати ладов и прежде всего гиподорийского и золийского. Нам кажется нужным и в наших примерах [музыкальных сочинений] добавить к столь ученым сочинениям какого-

нибудь Иодока Депре и прочих классических композиторов также сочинения и других, если они даже не так прекрасны, чтобы читатель мог по сопоставлению судить несколько острее, чем это было до сих пор. Особенно же следует заметить, что мы даем примеры трех родов, соответствующие трем эпохам. Первые, из которых мы, однако, дадим только немного, древни и просты; они выявляют детство нашего искусства, время, по моему мнению, семьдесят лет тому назад, когда выступали первые изобретатели его; насколько нам известно, искусство наше не намного старше. Это пение (я говорю искренне, что у меня лежит на сердце) иногда доставляет мне чудесное наслаждение своей простотой, когда я вспомню испорченность прежнего времени и взвешиваю разнужданность нашей музыки. Ибо в этом пении сочетаются величие с замечательной серьезностью, которые значительно больше говорят ушам понимающего человека, чем щебетание многого неподходящего и шум современной резвости. Другие примеры являются уже примерами созревающего и крепнущего искусства и, наконец, созревшего искусства, эпохи сорока лет тому назад. Эти очень нравятся, так как они, будучи степенными, действительно доставляют наслаждение уму. Третьи уже являются примерами совершенного искусства, к которому уже нельзя ничего прибавить и которое уже не может ждать ничего, кроме конечной старости. Это — создания времени двадцати пяти лет тому назад. Теперь же, к сожалению, искусство наше стало столь распушено, что оно почти противно ученым, — и это по многим причинам, особенно же потому, что мы, стыдясь следовать по стопам прежних, точно соблюдавших соотношение ладов, даем исковерканные мелодии, которые нравятся нам только тем, что они новые; но об этом мы уже ранее жаловались!

Обычно верхний голос зовется *cantus*, средний — *tenor*, нижний — *basis*; нет приятнее голоса, который мальчиками поется, и он по заслугам носит свое название — *cantus*. В просторечии (*vulgus*) его чаще зовут дискантом для различия от общего наименова-

ния. Тенор, по-видимому, имеет свое название оттого, что он первый из голосов изобретается, все остальные голоса исходят из него и по нему равняются. *Basis* свое название получает оттого, что служит основой всем голосам. Из этих четырех голосов состоит пение, как из четырех элементов тело; это лучшее соотношение голосов. При большом количестве их получается, как я думаю, не столько удовольствие для слуха, сколько предлог для выказывания изобретательности. Едва ли природа позволяет, чтобы человеческий рассудок, обращая внимание на столь многое и разнообразное, был бы в состоянии сразу все воспринять. Поэтому те, кто пишет для большего, чем четыре, числа голосов, подобны, по-моему, тем, кто физическое тело считает из пяти элементов состоящим и старается прибавить к четырем основным элементам пятый, который физики в наше время [жизненной] эссенцией именуют.

Глава 24. О связи двух ладов. Примеры, а также похвала Жоскину Дебре. Из этого ряда авторов и из этого большого множества великих умов значительно выдается — или меня обманывает мое расположение — по уму, тщательности и трудолюбию Иодок Дебре, которого народ в просторечии на своем родном языке зовет Жоскином, как если бы сказать Иодочек. Если б этому человеку при природном его даровании и остроте ума, которыми он отличался, суждено было бы обладать знанием двенадцати ладов и настоящим учением о музыке, то природа в нашем искусстве не могла бы создать ничего более возвышенного и великолепного. У него был настолько разносторонний ум, обладавший такой природной остротой и силой, что он мог бы в этой области создать все. Но ему в большинстве случаев не хватало чувства меры и суждений, основанных на теории. И поэтому в некоторых местах своих песен он не так умерял излишества бьющего через край гения, как это бы следовало. Но ему можно простить этот небольшой недостаток за его другие несравненные преимущества. Никто больше его не выражал в песнях с большей силой настроение души, никто не начинал

более удачно, никто не мог соперничать с ним в отношении изящества и прелести, как никто из латинских писателей не превзошел в эпической поэзии Марона [т. е. Вергилия]. Ибо как Марон благодаря своему счастливому природному дарованию приспособлял свой стих к вещам, например рисовал важные вещи частями спондея, выражал проворство частыми дактилями, употреблял для каждого предмета подходящие слова — короче говоря, как Флакк [т. е. Гораций] говорит о Гомере, ни за что не брался зря, так и Иодок то шествует быстрыми, устремляющимися вперед нотами, где этого требует содержание, то запекает свою песню медленными звуками, соответствующими содержанию, — короче говоря, он никогда не издал ничего, что бы не было приятно уху, чего бы ученые не считали гениальным. В большинстве своих произведений он охотно показывал свое искусство, как в мессе на сольмизационные слоги и в мессе с канонами; в некоторых он шутил, как, например, в мессе «*Ля, соль, фа, ре, ми*», в некоторых он с напряжением борется, как в мессе «*De Beata Virgine*» [богородице]. Если другие тоже уже часто пробовали те же приемы, то все же они в своих начинаниях не достигали таких же удачных результатов. Это послужило мне основанием привести в заключение книги этой главным образом примеры из его сочинений. Если трудно описать сущность его гения и мы можем ему больше удивляться, чем оценить его по заслугам, то мне кажется, что его следует предпочитать другим не только за его гениальность, но и за его тщательность в отделке [сочинений]. Ибо те, которые его знали, заявляют, что он издавал свои произведения лишь после длительного обдумывания и многократных поправок и опубликовывал песню лишь после того, как она полежит у него несколько лет; иначе поступал, как говорят, Яков Обрехт. Поэтому некоторые правильно утверждают, что одного можно справедливо сравнить с Вергилием, а другого — с Овидием. Если это так, то с кем же мы тогда будем сравнивать Пьера де ла Рю, замечательно приятного композитора, как не с Горацием? В таком случае и Исаака

уподобим Лукану, Февена — Клавдиану, Брюмеля — Стацию, но я справедливо могу показаться неразумным, что я так кратко сужу о них, и, может быть, мне с полным правом напомнят маленькое присловие: «Сапожник, занимайся своими колодками».

Глава 26. О гении композиторов. Здесь должен бы быть конец книги, и так уже имеющей чудовищные размеры, но главным образом из-за примеров, а не по самому тексту. Но я хотел бы прибавить еще одну главу, а именно о гениальности композиторов, так как у них в этом искусстве не было недостатка в большом даровании, на основании которого их можно рассматривать и оценивать. Из них некоторые (я должен здесь быть кратким) опубликовали свои произведения только для того, чтобы показать себя, — и таких большинство; другие делали это, чтобы развеселить как можно большее количество людей и молодежь, третьи — чтобы дать великолепие церковному пению. Некоторые лишь облегчают свою нужду при помощи этого искусства — и таковых много. Но о некоторых мы должны сказать кое-что, известное нам понаслышке от достоверных людей.

Об Иодоке Делре. Сначала об Иодоке Делре, главном гении композиторов, о котором мы уже раньше неоднократно говорили; рассказывают, что он создал много приятного для слуха, прежде чем стать широко известным. Среди многого другого рассказывают и следующее. Французский король Людовик XII обещал ему какой-то доход, связанный с церковной должностью, но так как обещание дано было легкомысленно и не было, как это обычно бывает при дворах королей, исполнено, то Иодок, недовольный этим, сочинил псалом «Memor esto verbi tui servo tuo»¹ с таким величием и тонкостью, что, когда псалом этот был представлен на суд певцов и строго ими просмотрен, он вызвал всеобщее восхищение. Король, красный от стыда, не решился откладывать дальше исполнение своего обещания. А Иодок, узнав о щедрости короля, тотчас же приступил к сочине-

¹ «Помни о слове, данном тобой рабу твоему».

нию другого псалма — благодарственного, а именно псалма «Bonitatem feci cum servo tuo»¹. Но по этим двум сочинениям можно видеть, насколько неуверенная еще надежда на вознаграждение больше, чем уже полученная милость. Ибо по крайней мере, по моему, если принять во внимание силу выразительности, то первая работа значительно изящнее второй. Однажды тот самый Иодок желал получить от некоего высокопоставленного господина благодеяние, а тот, очень медлительный, все время говорил на исковерканном французском языке: «Laisse faire moi», т. е. «Я сделаю, сделаю». Иодок сочинил тотчас же на эти слова целую тонкую мессу «*Ля, соль, фа, ре, ми*». Но все свое искусство он, конечно, показал в обеих своих мессах на «L'homme armé»... Тот же Иодок любил выводить из одного голоса несколько², в чем ему после многие подражали. Но в этом до него уже отличался Иоганн Окегем.

Я был бы слишком расплывчат и, ей-богу, неразумен, если б хотел перечислить всех композиторов нашего и прошлого времени и все их сочинения. Но я хочу прежде всего здесь признаться, что мне не нравятся все легкомысленные песни, не представляющие собой ничего другого, как некое щебетание, и созданные лишь для того, чтобы тешить уши глупцов, как, например, эти плохо сшитые лоскуты заплатанных песен. Особенно же мне противны чувственные и срамные песни, которые теперь, к сожалению, постоянно поются у всех христианских народов! По моему, песня должна быть полной достоинства и направлена во славу всевышнего, а не только для своей похвальбы. По моему, она должна давать почтенное развлечение — одним словом, служить для образования ума и, более всего, для образования речи еще лепечущего мальчика, как говорит Гораций. Приятности ради ее искали и изобрели; но она может еще, помимо этого, быть для многого полезней; я не исключаю и шуток,

¹ «Благодеяние оказал ты рабу своему».

² Автор имеет в виду каноническое строение произведений.—
Прим. перев.

если они только уместны и порядочны. Впрочем, шутки приобретают большее признание, да и заслуживают этого в действительности, когда они появляются с достоинством в подходящих случаях; такие черты приписывают некоторым шуткам Иодока Депре; такова же шутка, о которой мы теперь хотим рассказать. Говорят, что Людовик XII, король Франции, обладал очень слабым голосом. Ему однажды понравилась одна песня, и он спросил лучшего из своих певцов [т. е. Жоскина], не может ли он устроить эту песню для нескольких голосов, чтобы он [король] мог спеть в ней один голос. Певец, удивленный требованием короля, которого он считал в музыке ничего не понимающим, пораздумал немного и наконец нашел такой ответ: «Да, король мой, я сделаю песню, в которой и вашему величеству будет предоставлена возможность петь». Когда на следующий день король позавтракал и, по придворному обычаю, его надлежало забавлять песнями, певец достал переложенную на четыре голоса песню. В ней мне не столько нравится само искусство, сколько связанное с искусством трудолюбие. Песня так сочинена: два мальчика начинают ее одной темой, очень тонко и нежно, чтобы не покрыть весьма слабого голоса короля; второй голос он дал королю в виде одной-единственной непрерывной ноты в тесситуре альты, подходившей к голосу; но недовольный этим приемом композитор с тщательностью в вещи, незначительной самой по себе, но снискавшей ему расположение короля, который сам пел басом, чтобы король не споткнулся, написал басовую партию так, что все время во второй половине сочинения поддерживал короля октавой ниже. Октава же является как раз тем звуком, благодаря которому голос короля получал заметную опору. Король весело улыбнулся такому осуществлению намерения и отпустил Иодока в хорошем расположении духа, не без подарка, не без милости. Обратите внимание на редкое явление: король поет вместе со своими певцами! Текст был на латинском языке, но на том изуродованном, каким теперь во

Франции — после того как старый язык галлов был заброшен — в действительности больше мямлят, чем говорят. Но каждый может подложить под ноты все то, что он хочет.

Перевод М. Иванова-Борецкого **

САЛИНАС

1513—1590 годы

Испанский композитор и теоретик музыки Франсиско Салинас родился в Бургосе. В университете в Саламанке он изучал философию и греческий язык. В 1538 году он сопровождает кардинала Сармиенто в его поездке в Рим, где в библиотеке Ватикана изучает сочинения Аристотеля, Аристоксена, Квинтилиана, Никомаха, Птоломея, Порфирия, Бозция. После завершения образования занимает должность органиста в различных городах Испании, а затем в Риме и Неаполе. В 1567 году возвращается в Испанию, где становится профессором Саламанского университета, а в 1569 году получает степень магистра.

В 1577 году выходят в свет его семь книг «О музыке». Из них первая посвящена проблеме музыкальных пропорций и отношений, вторая — ладам античной музыки, а остальные — музыкальным ритмам. Как последовательный гуманист, Салинас пытается применить античные теории ритма и меры к практике современного искусства и прежде всего к практике народной музыки.

Сочинение Салинаса отличается глубочайшим демократизмом, живым интересом к народному творчеству. В нем излагаются обширные сведения о народной музыке, анализируются национальные особенности искусства, исследуются мелодии и ритмы испанских песен, приводятся их многочисленные нотные примеры.

Наряду с этим Салинас обращается в своем трактате и к общим вопросам музыкальной теории. Так, он выдвигает новую классификацию музыки, в основу которой кладет различные способности человеческого познания. Исходя из этого, Салинас различал три рода музыки: основанную на чувстве, основанную на разуме, а также основанную на разуме и чувстве одновременно, т. е. на их гармонии. К последней Салинас относит инструментальную музыку. Большое внимание уделяет Салинас и теоретическому обоснованию полифонии.

Новаторское по содержанию, демократическое по своей направленности сочинение Салинаса ставит его на один уровень с крупнейшими музыкальными теоретиками эпохи Возрождения — Царлино в Италии и Глареаном в Германии.

Грамматика и музыка очень отличаются друг от друга: грамматика создана на основе практики древних авторов, прекрасно владевших языком [имеется в виду латынь], она блещет только авторитетом говорящего; теория же музыки проистекает из самого источника великого разума и истину своих утверждений доказывает при помощи неоспоримых доказательств и всегда на математических основах.

Жизнь делится на две части: одна часть посвящена работе, другая — отдыху. Первая требуется для того, чтобы дело вести с достоинством, усваивать другие, более необходимые и полезные науки. Для того же, чтобы вести щедро праздную жизнь, пригодна не игра, как большинство считает, ибо только кажется, что полная удовольствий сходна со счастливой, но музыка, так как в ней удовольствия сочетаются с честью (*honestas*). Ибо не только в делах нам нужно правильно мыслить, но надо стараться, чтобы праздности сопутствовали добро и счастье. А счастливая жизнь заключается не только в чести и не только в удовольствиях, но в честных удовольствиях. Все же согласны с тем, что музыка — одна из приятнейших вещей.

Древние делили музыку на мировую, человеческую и инструментальную. Мы такое деление музыки не будем отвергать, ибо оно за собой имеет великих писателей, но думаем, что можем предложить иное [деление], вытекающее из самой природы вещей и более подходящее к современному положению: музыка, которая обращается только к чувствам, музыка, которая обращается только к разуму, музыка, которая обращается и к чувствам и к разуму одновременно. Музыка, радующая только чувства, воспринимается только ухом и не требует участия разума; таково пение птиц. Его слушают с удовольствием, но, так как оно не является продуктом разума, в нем не присутствуют такие гармонические отношения, которые могли бы привлечь разум, и нет в нем ни консонансов, ни диссонансов, оно нравится только вследствие

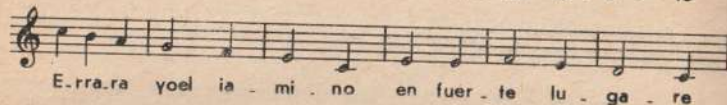
естественной приятности голосов. Эта музыка иррациональна, как чувство, от которого она происходит и к которому обращается. И, в сущности, ее нельзя даже называть музыкой, так как мы говорим: «Птицы поют» — в том же смысле, как говорим: «Луга и воды смеются». Между тем музыка относится к области рационального. Все-таки нам показалось нужным включать такую музыку в подразделение, ибо уж очень обычно и обще в этом смысле словоупотребление; у всех народов это именуется музыкой. Музыка, имеющая своим предметом один разум, может быть понимаема, но не слышима. Под такой музыкой может быть понимаема мировая и человеческая музыка древних; гармония ее воспринимается не через удовольствие слуха, но лишь через познание разума: она дает не смешение звуков, но соотношение чисел. Это относится к музыке сфер и к музыке, выражающей способности духа. Середину между той и другой музыками занимает та, которая и слухом воспринимается и разумом обсуждается. Это та, которую древние называли инструментальной; она не только приятна прелестью голосов и звуков, но наш разум находит в ней гармонический смысл. И так как среди животных только человек — разумное существо, он один из всех животных понимает гармонию. Эта музыка допускает суждение чувства и разума не вследствие естественной приятности звуков и голосов, но вследствие консонансов и других интервалов, расположенных соответственно внутреннему порядку гармонических чисел; поэтому такая музыка доставляет удовольствие и учит. Мы ставим себе целью показать людям нашего века, откуда возникло так много разных сект среди людей, писавших о музыке; мы постараемся также привести к соглашению тех, кому музыка только радость доставляет, и тех, кто предан теоретическому ее изучению.

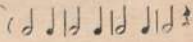
Чувству или разуму принадлежит познание музыки. То, что чувства воспринимают от текучей и нестойкой материи [звуков], то разум, отделяясь от материи, точно и вполне познает в том виде, как оно существует в природе. Суждение слуха необходимо,

сили бесстыдные изображения Фаллуса, на слова *Vacche, Vacche, Vacche*¹ или в Италии *Dali, Dali*, оказывается очень частым в испанских песнях, например:



Этим метром поется и тот гимн «*Ave maris stella du mater alma*»². Такого же размера то песнопение, которое поется в некоторых кафедральных храмах в дни перед рождеством богородицы девы:



Размер, именуемый «эврипидий»  применявшийся Горацием: «*Non ebur neque aureum*»³ и блаженным Августином:

Mundus iste quem vides
A deo creatus est⁴,

имеется в народной песне:



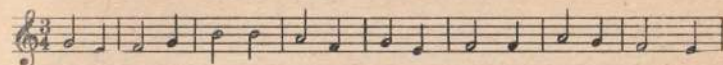
¹ Вакх, Вакх, Вакх!

² «Привет тебе, звезда моря, прекрасная мать богиня».

³ «Не слоновая кость и не золото» (Гораций). — *Прим. ред.*

⁴ «Этот мир, что ты видишь, создан богом».

Церковный гимн «*Pange, lingua, gloriosa...*»¹ — того же размера; следующий напев:



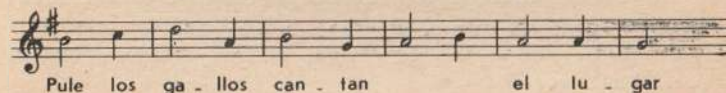
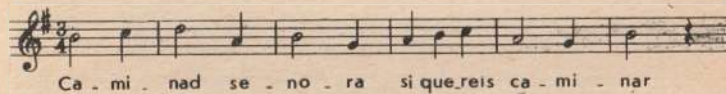
и может служить для всех тех испанских *copulae*, как их называют, — королевского искусства, восьмисложные, всего более пригодные для рассказывания историй и сказок, как, например:

*Canta tu, christiana Musa*²

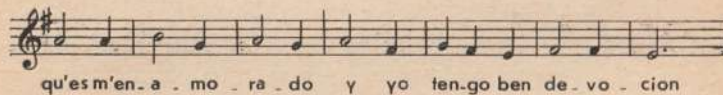
или:

*A cavalli va Bernardo*³

Размеру Архилоха соответствует следующая испанская песня:



В сапфическом размере, помимо паузы одной длительности, можно целую стопу заменить паузой... Для показа привожу ту песенку, которую лузитане [португальцы] зовут *Follias*:

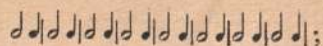


¹ «Воспой, язык, достолавную борьбу» — начальные строки гимна Венанция Фортуната, вошедшие в обиход католической церкви. — *Прим. ред.*

² «Пой ты, христианская муза».

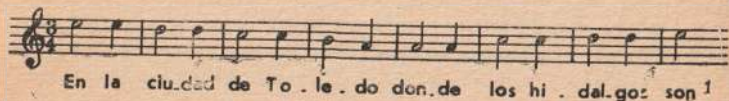
³ «Бернардо едет верхом».

Очень распространен в Испании размер

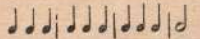


на нем основано много народных мелодий.

Очень часто применяется этот размер и для исторических песен и сказок, когда люди хотят их петь в быстром темпе. Вот один из этих напевов:



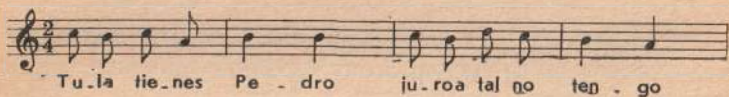
En la ciudad de To - le - do don - de los hi - dal - gos son ¹

Размер  оказывается в мелодии пе-

сенки, которая всеми распевалась, когда евреи были изгнаны из Испании ²:

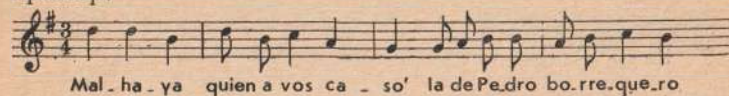


На этот напев Хуан Анчета ³, тогда неизвестный композитор, написал мессу. Вот песенка, которую часто поют все простые люди, как мужчины, так и женщины:



Tu - la tie - nes Pe - dro ju - roa tal no ten - go

Очень распространены песенки на размер гексаметра, распеваемые и мужчинами и женщинами, например:



Mal - ha - ya quien a vos ca - so' la de Pedro bo - rre - que - ro

Звуки при этом могут умножаться или уменьшаться в количестве, например, та же мелодия:

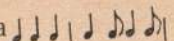
¹ «В городе Толедо, откуда происходят гидальго».

² Декрет об изгнании евреев был издан в 1492 году. — Прим. перев.

³ В 1489 году он был певцом королевской испанской капеллы, умер в 1523 году. — Прим. перев.

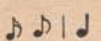


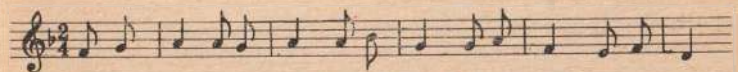
An - te me be - zeis que me des - to queis que me to - co mi li - a

Пример размера  виден в очень ныне распространенной песенке:

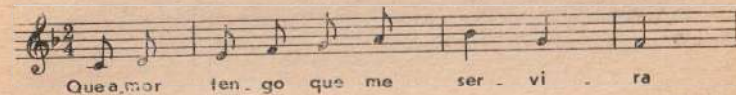


Que me que - reis el ca - va - lle - ro ca - sa - da me soy ma - ri - do ten - go

Метр  виден из этой испанской мелодии:



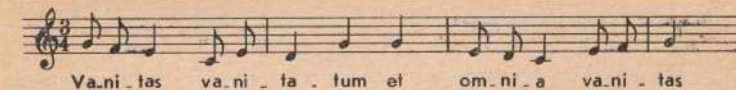
и заключения ее:



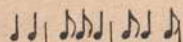
Que a - mor ten - go que me ser - vi - ra

Этим родом воспользовался очень знаменитый композитор нашего времени Орландо Лассо, с которым мы дружески были знакомы в Риме и Неаполе, в том мотете, который он сочинил на слова Соломона: «Какая польза для глупца владеть богатством». Он придумал мелодию на всем известные слова:

Vanitas vanitatum et omnia vanitas ¹



Va - ni - tas va - ni - ta - tum et om - ni - a va - ni - tas

Размер  свойствен тем песням Испании, в которых повествуется истории или сказки и которые пелись нашими предками; напевы их очень древние и очень простые.

¹ «Суета сует и всяческая суета» — стих из Экклезиаста. — Прим. перев.

характерного для эпохи идеала универсально развитой личности («*quomodo universalis*») Царлино выступал за всестороннее образование музыканта, требовал от него знания языков, грамматики, математики, арифметики, истории и проч.

Развивая традиционное учение о ладах, Царлино дал эстетическую характеристику мажора и минора, определив мажорное трезвучие как радостное и светлое, а минорное — как печальное и меланхолическое. Тем самым в европейском сознании окончательно утвердилось признание мажора и минора как основных эмоциональных полюсов музыкальной гармонии.

Эстетика Царлино является высшим пунктом в развитии музыкальной теории Возрождения и вместе с тем его итогом и завершением. Не случайно, что уже у современников, провозгласивших Царлино выдающимся теоретиком и музыкантом своего времени, его учение получило глубокое признание.

Установление гармонии

Предисловие,

в котором показывается, каким образом музыка произошла и как она выросла, и где толкуется о подразделениях данного произведения

Много раз обдумывая и перебирая в уме все те различные вещи, которые всевышний господь в благости своей даровал смертным, я понял ясно, что одна из самых замечательных — это дарованная людям особая милость употреблять членораздельное слово, так как только благодаря ему человек, единственный из всех животных, был способен сообщить о всех тех мыслях, что задумал он в душе своей. Из этого явствует с несомненностью, насколько он отличается от зверей и насколько он превосходит их. И я думаю, дар этот принес великую пользу человеческому роду. Сначала люди были рассеяны по лесам и горам и вели почти звериный образ жизни. Речь же побудила и заставила их селиться и жить вместе, как подобает человеческой природе; строить грады и замки и, соединившись для добра, охранять себя добрыми порядками; и, связав себя договором, оказывать помощь друг другу при всякой нужде.

Когда они собрались и объединились, они познали — каждый день приносил им доказательство того, — какова была сила речи, хотя тогда еще и грубой. Вследствие чего некоторые возвышенные духом люди

стали вводить в употребление некоторые изящные и приятные обороты речи вместе с прекрасными и славными изречениями, а также стремились доказать другим людям, что они выше всех других животных. Не довольствуясь этим, они пытались пойти еще дальше, все время пробуя возвыситься до еще более высокой степени совершенства. С этой целью они присоединили к речи гармонию и начали в ней искать разнообразные ритмы и различные метры, которые в сопровождении гармонии доставляли чрезвычайное удовольствие нашей душе. Итак, отыскав один способ сочинения (из других, а их множество) и назвав его гимном, они нашли еще поэму героическую, трагическую, комическую и дифирамбическую. И, таким образом, с числом (ритмом), речью и гармонией могли в одних случаях петь хвалу и воздавать славу господу, а в других, как им хотелось с большей легкостью и с большей силой сдерживать необузданные души и направлять с большей приятностью желания и склонности людей, обращая их к спокойной и благопристойной жизни. Счастливы следуя этому, они приобрели у народов такое значение, что их стали гораздо больше чтить и уважать, нежели других людей. И те, кто достиг такого познания, стали называться без какого-либо различия музыкантами, поэтами и мудрецами. Но под музыкой тогда разумелось высшее и особое учение, а музыканты были в почете и пользовались неограниченным уважением.

Однако — коварное ли время тому виной или людское небрежение, — но люди стали мало ценить не только музыку, но и другие науки. И вознесенная на величайшую высоту, она пала до крайности низко; и, после того как ей воздавали неслыханный почет, ее стали считать жалкой, ничтожной и столь мало чтимой, что даже люди ученые едва признавали ее и не хотели отдать ей должное.

Вот почему, мне кажется, не осталось ни тени, ни какого-либо следа от глубокого преклонения и серьезности, с которыми в старину относились к музыке. Поэтому всякий позволял себе поносить ее и недостойнейшим и наихудшим способом относиться к ней.

Однако всеблагодарному господу, которому приятно, когда его бесконечные могущество, премудрость и благодать прославляются и возвеличиваются в гимнах, слагаемых людьми и сопровождаемых нежными и изящными созвучиями, показалось невозможным терпеть долее, чтобы искусство, призванное служить его почитанию, искусство, благодаря которому здесь, на земле, можно представить, какова должна быть сладость ангельских песнопений там, на небесах, где они славословят величие его, чтобы это искусство находилось в столь недостойном состоянии. Поэтому ему благоугодно было даровать милость, чтобы в наши времена родился Адриан Виллаэрт, поистине один из редчайших людей, когда-либо занимавшихся музыкой. Он, как новый Пифагор, исследовал все, что в ней встречается, и, найдя множество ошибок, принялся очищать от них музыку, и стремился вернуть ей былую славу и почет. Он показал разумный порядок изящного сочинения любой музыкальной кантилены, а в своих произведениях дал замечательнейшие образцы этого искусства.

И теперь я понял, что есть много людей, которые — кто из любопытства, а кто и вследствие действительного желания научиться — хотят, чтобы кто-нибудь взялся указать им путь, как сочинять музыку с хорошим, умелым и изящным порядком, а поэтому взял на себя труд написать настоящие установления, собрав различные вещи у древних, но также и отыскав много нового; мне хотелось испробовать, быть может, я смогу в какой-либо мере удовлетворить такому желанию и вместе с тем вполне долг чело- века — помогать другим людям. Но я видел, что, так же как тому, кто хочет стать хорошим живописцем и достичь большой славы в живописи, мало только водить кистью, если при этом он не умеет разъяснять вескими доводами своего произведения, так же и тому, кто желает именоваться настоящим музыкантом, недостаточно и не приносит большой похвалы простое соединение созвучий, если при этом он не сможет дать ясный отчет в этих соединениях. Поэтому я решил коснуться разом и тех вещей, которые

относятся к практике этой науки, и тех вещей, которые относятся к теории, чтобы те, кто захотят быть в числе хороших музыкантов, прочитав внимательнейшим образом нашу работу, могли бы объяснить свои творения.

Хотя я и знаю, что исследование такого предмета имеет много трудностей, тем не менее я питаю надежду, что, рассуждая с той краткостью, какая только будет возможна, я смогу изложить его ясно и легко, разгадаю его секреты, так что каждый, наверное, в основном останется довольным. Но чтобы легко понять этот наш трактат и чтобы изложение его следовало в хорошем и расчлененном порядке, мне казалось правильным разделить его на несколько частей и так разделить, чтобы раньше, чем начать преподавать названную науку, мы могли бы знать то, о чем будет идти речь; и так как главным образом нужно говорить о двух вещах, а именно: о созвучиях — вещах естественных — и о составленных из них кантиленах — вещах искусственных, — я, во-первых, разделю трактат на две части: в первой буду говорить о созвучиях и о том, что относится к теоретической (*contemplativa*) части этой науки, а во второй буду рассуждать о кантиленах, которые составляют часть практическую, где появляются действия, относящиеся к искусству.

И хотя какая ни была бы вещь — естественная или искусственная, она состоит из материи и формы, тем не менее в одном случае они рассматриваются иначе, чем в другом; поэтому я обязательно буду говорить в каждой из вышеупомянутых двух частей и о той и о другой так, как будет удобно. Вследствие чего каждая из двух частей разделится еще на две другие, так что всего будет четыре части. И раньше всего буду говорить о числах и соотношениях, являющихся формой созвучий; затем о том, что в вещах естественных является материей, так как она не познается сама собой, не может быть познана иначе, как посредством формы; а во второй части коснусь звуков, которые суть материя музыки. Но чтобы установить законы звуков, содержащихся в музыке,

необходимы гармонические интервалы — как в отношении их нахождения, так и в отношении их расположения — из-за разницы, получаемой между найденными звуками. Поэтому я еще коснусь их начал; потому что только тогда можно сказать, что мы действительно знаем что-либо, когда мы знаем его начала. Поэтому, показав сначала, каким образом каждый из этих интервалов, необходимых для гармонии, приравнивается к своему соотношению, я покажу затем разделение монохорда в каждом роде. А научив тем интервалам, которые могут быть употребляемы, научу также, каким образом они применяются на искусственных инструментах и, сверх того, как можно сделать такой инструмент, который содержал бы все виды гармонии. Не премину также упомянуть о всех тех отдельных случаях, которые могут встретиться в этих двух частях. Помимо этого, так как практика не что иное, как приведение музыки в действие и к своей цели при помощи кантилен, которые суть искусственные вещи, ибо производятся с помощью искусства, называемого контрапунктом, или сочинением, и также состоят из материи и формы, как и из других вещей, то поэтому будет разумным, если я займусь и той и другой. Всякий ремесленник, желая создать или сделать что-нибудь, сначала приготовляет материал, из которого он собирается делать, а затем придает ему подходящую форму, хотя эта форма должна быть раньше всего в уме этого ремесленника. Поэтому в третьей части, на первой половине второй основной части, я буду рассуждать о консонансах и интервалах, которые суть материал кантилены и из которых ее составляют, и покажу, как и каким порядком они должны быть расположены в сочинениях для двух голосов и как употребляются в произведениях для большого количества голосов. В четвертой и последней части, которая вместе с тем вторая половина второй основной части, коснусь их формы и различий и скажу, как гармонии должны соединяться со словами и как эти последние приравниваются к нотам.

Итак, несомненно, тот, кто хорошо усвоит все эти

вещи, может заслуженно быть причислен к числу совершенных и почитаемых музыкантов.

Я думаю, что если мы, прежде чем приступить к изложению вышенамеченного, еще расскажем кое о чем, как, например, о происхождении и точности музыки, о ее восхвалениях, для какой цели ей учиться, ее полезности, как ее употреблять и других подобных вещах, а уже потом займемся рассмотрением предложенного выше, то это не доставит ничего, кроме удовольствия и удовлетворения.

Первая часть,

которая (кроме других вещей, необходимых для совершенного познания музыки) изобилует рассуждениями о числах и о соотношениях, составляющих форму созвучий, и которая — первая из умозрительных частей

Глава 1. О происхождении музыки и о ее точности. Хотя всевышний и всеблагий господь по своей бесконечной доброте уготовил человеку быть с камнями, расти с деревьями и чувствовать вместе с другими животными, тем не менее, желая, чтобы по превосходству его творения познавалось всемогущество его, он наделил человека разумом, благодаря чему человек мало чем разнится от ангелов. А чтобы человек знал, что и начало и конец его нисходят свыше, он создал его с лицом, воздетым к небу, где находится престол господен (об этом говорит Овидий в первом из своих «Превращений»).

И это он сделал для того, чтобы человек не погряз в делах низких и земных, но чтобы направлял разум свой для созерцания высших и небесных благ; и чтобы он проникал во все таинственное и божественное, с помощью тех вещей, что познаются пятью чувствами. И хотя просто для существования было бы достаточно только двух чувств, однако для хорошего существования к ним присоединены еще три. Ибо если осознанием различаются предметы твердые и шероховатые от мягких и гладких, а при помощи вкуса различается пища горькая от сладкой и от другой

по вкусу пищи и если благодаря обоим им ощущается разница между холодным и горячим, твердым и мягким, тяжелым и легким, чего было бы достаточно для нашего существования, тем не менее и зрение, и слух, и обоняние не перестают быть необходимыми человеку, так как благодаря им он может отвергнуть дурное и избрать хорошее. Кто пожелает изучить свойства этих последних чувств, несомненно найдет, что зрение, рассмотренное само по себе, наиболее полезно и, следовательно, нужнее, чем другие. Однако он убедится потом, что слух гораздо нужнее и лучше, когда рассмотреть его с точки зрения соприкосновения с разумом; так как если при помощи зрения познается больше различия в вещах, так как зрение охватывает больше, чем слух, тем не менее этот последний в области приобретения знаний и разумного суждения охватывает больше, чем зрение, а потому приносит гораздо больше пользы. Откуда следует, что слух поистине и самое необходимое и лучшее из других чувств. Случается, что все пять чувств называют орудиями ума, потому что все, что мы видим, слышим, трогаем, пробуем на вкус и нюхаем, передается уму посредством чувств и здравого смысла, и он ничего не может познать иначе, как через одно из этих чувств, ибо всякое наше познание происходит от них. Так что и наше познание музыки произошло от слуха — самого необходимого из чувств, а благородство ее легко может быть доказано ее древностью, ибо еще до всемирного потопа (как о том говорят Моисей, Иосиф и Верозий Хандей) она была открыта Иубалом, из колена Каинова, по звукам молота, но затем была утеряна после потопа и вновь открыта Меркурием, так как он (как считает Диодор) первый заметил бег небесных светил, гармонию пения и соотношения чисел; говорит также Диодор, что он изобрел трехструнную лиру; этого мнения держатся также Гомер и Лукиан. Однако Лактанций в своей «Ложной религии» приписывает изобретение лиры Аполлону, а Плиний считает изобретателем музыки Амфиона. Но как бы там ни было, Бозций считает (приближаясь к мнению Макробия и расходясь с

Диодором), что Пифагор (а не Платон, как думает Гвидо Аретино) был тот, кто открыл причину музыкальных соотношений по звукам, издаваемым молотками; ибо однажды, когда он проходил мимо кузницы, в которой кузнецы колотили молотками по раскаленному железу на наковальне, его ушам представился определенный порядок звуков, доставлявший удовольствие слуху. Тогда он остановился и начал расследовать, отчего происходит такое явление; сначала ему казалось, что это могло произойти от неодинаковой силы людей, а потому он заставил кузнецов перемениться молотками; но, не услышав разницы, рассудил (как в действительности и было), что причиной этому — различный вес молотков. Поэтому, взвесив каждый молоток отдельно, он открыл в соотношениях между числами их веса причину созвучий и гармонии. Эти соотношения он искусно проверил следующим образом: сделав струны из старых кишок одинаковой величины, он ударял по ним молотками с тем же весом и получил те же созвучия, но настолько более звучные, насколько струны по своей природе издают более приятные звуки для слуха. Такое познание гармонии продолжалось некоторое время; а затем преемники его, которые уже знали, что основания ее лежат в известных и определенных числах, привели более тонкие доказательства этого и понемногу довели музыку до такого состояния, что могли дать ей название совершенной и точной науки; затем, устранив ложные созвучия и очевиднейшими доводами безошибочных чисел доказав истинные, написали яснейшие правила. Это произошло, как мы открыто можем видеть, и во всех других науках; первые их изобретатели (как ясно показывает Аристотель) не имели никогда совершенного знания и к небольшому количеству света примешивали много темноты и ошибок; а когда эти заблуждения устранялись теми, кто узнавал их ошибочность, тогда их место занимала истина.

Так сделал Аристотель в отношении основ натуральной философии; он привел ряд мнений древних философов, одобрил хорошие, отверг ложные, разъ-

яснил неясные и трудно понимаемые и, подкрепив своим мнением и авторитетом, показал и преподавал истинную науку натуральной философии. Так и в нашей музыкальной науке преемники указывали на ошибки предшественников и, присоединяя свой авторитет, в конце концов сделали музыку столь ясной и точной, что смогли причислить ее к математическим наукам и сделать ее их составной частью. И это произошло только благодаря ее точности, так как она вместе с ними превосходит в точности другие науки и находится на первой ступени истины; это видно из ее названия — математика — от греческого слова «*mathema*», что значит по-латыни дисциплина, а на нашем языке означает науку или знание, которая (как говорит Боэций) не что иное, как разумение, или, чтобы сказать яснее, способность к познанию истины вещей, существующих и по своей природе неизменных. Эту истину как раз и изучают эти науки, так как они рассматривают вещи, по своей природе обладающие истинным существом. И они постольку отличаются от других наук, поскольку одни, основанные на суждениях разных людей, не обладают никакой крепостью, а другие, имея доказательствами чувства, совершенно точны. Поэтому математики о существенных вещах одного и того же мнения и не допускают ничего, что не может быть познано чувственным путем. И такова точность названных наук, что посредством чисел безошибочно определяются и вращение небесного свода, и различный вид планет, и затмения Луны и Солнца, и бесконечные другие прекраснейшие и сокровенные тайны, без малейшего противоречия между ними. И вот почему из всего этого можно узнать, что музыка и благородна и в высшей мере точна, будучи частью математических наук.

Глава 2. О восхвалении музыки. Хотя вследствие своего происхождения и точности восхваление музыки вполне очевидно, однако когда я думаю, что нет ничего такого, что бы не находилось в величайшем с ней соотношении, то не могу совершенно обойти это молчанием. Несмотря на то, что было бы совершенно достаточно того, что о ней написано столькими пре-



Портрет музыканта.
Филиппо Липпи: Национальная галерея в Дублине.



Концерт.

Школа Николо дель Аббате (XVI век).

восходными философами, тем не менее не хочу остаться и я в долгу и не обсудить некоторых вещей; и хотя я и не расскажу о всех тех похвалах, которых она достойна, но коснусь по крайней мере частицы наиболее значительных и замечательных; и сделаю это с такой краткостью, какая только будет возможна. Насколько музыка была прославлена и почиталась священной, ясно свидетельствуют писания философов и в особенности пифагорейцев, так как они полагали, что мир создан по музыкальным законам, что движение сфер — причина гармонии и что наша душа построена по тем же законам, пробуждается от песен и звуков и они как бы оказывают животворящее действие на ее свойства. Так что некоторые из них считали музыку главной среди свободных искусств, а другие называли ее encyclopedia — как бы круг наук, потому что музыка (как говорит Платон) обнимает все дисциплины, в чем можно убедиться, пробежав их все.

Если начать с грамматики, первой из семи свободных искусств, то сказанное окажется верным, ибо большая гармония находится в расположении и размеренном построении слов, а если грамматик от этого отходит, то доставляет уху неприятность звучаниями своего текста, потому что едва можно слушать или читать прозу или стихи, лишённые гладкости, красоты украшений, звучности и изящества. В диалектике тот, кто хорошо рассмотрит соотношение в силлогизмах, увидит с поразительным благозвучием и величайшим удовольствием для слуха, что истина далеко отстоит от лжи.

Далее, оратор, употребляя в речи, где нужно, музыкальные ударения, доставляет необычайное удовольствие слушателям, что хорошо знал великий оратор Демосфен, который на трижды поставленный вопрос, какая главная сторона в красноречии, трижды отвечал, что произношение важнее всего. Это также знал (по словам Цицерона и Валерия Максима) Гай Гракх, человек высочайшего красноречия; он всегда, когда говорил перед народом, держал позади себя раба-музыканта, который, спрятанный, звуками

флейты из слоновой кости давал ему размер, т. е. звук или тон, для произношения и таким образом, что каждый раз, когда он видел, что тот слишком возвышает голос, он умерял его пыл, а когда тот его понижал, он его возбуждал.

Затем — поэзия; она настолько связана с музыкой, как это наблюдается, что тот, кто бы захотел ее отделить от нее, оставил как бы тело, отделенное от души...

Поэтому мы видим, что поэты с величайшим старанием и удивительно искусно сочетают слова в стихах, а в словах располагают стопы соответственно содержанию; это соблюдал во всей своей поэме Вергилий, потому что для всех трех видов его речи он находит свою звучность стиха с таким искусством, что прямо кажется, что то, о чем рассказывается звуками, встает перед глазами.

В заключение достаточно сказать, что поэзия была бы без всякого изящества, если бы не была наделена гармонически расположенными словами.

Я оставлю в стороне сходство и общность, которые имеют с музыкой арифметика и геометрия, потому что это известно из рассуждения о науке; скажу только, что если архитектор не знал бы музыки, то — как это показывает Витрувий — он не мог бы со смыслом устраивать машины, а в театрах размещать сосуды и хорошо, музыкально располагать сооружения. Астрономия также, если бы не пользовалась помощью гармонических основ, не знала бы о хороших и дурных влияниях. Скажу даже больше: если бы астрономия не знала согласования семи планет и когда одна с другой соединяется или ей противостоит, то никогда она не смогла бы предсказать будущее. Философия, наконец, которой свойственно разумно рассуждать о вещах, производимых или могущих быть произведенными природой, не говорит ли она, что все зависит от перводвигателя (*Primo motore*), все устроено с таким удивительным порядком, что следствием этого порядка во вселенной является молчаливая гармония? И это, во-первых, то, что тяжелые вещи занимают низкое место, легкие — высокое, а вещи, по их природе,

с меньшим весом находятся на промежуточном месте. А затем, следуя дальше, философы утверждают, что вращение небес производит гармонию, которую если мы и не слышим, то это может происходить либо от быстроты их обращений, или от слишком большого расстояния.

От философии недалеко отстоит и медицина, так как если медик не знаком с музыкой, как сумеет он в своих лекарствах соразмерить вещи горячие и холодные, по их температуре? И как сможет иметь хорошее знание пульсов? А они ученым Герофилом расположены по порядку музыкальных чисел.

Если подняться выше, то наша теология делит помещающихся на небесах ангельских духов на новые хоры, заключенные в три иерархии, как пишет Дионисий Ареопагит. Они постоянно находятся перед божественным вседержителем и не перестают воспевать: «Свят, свят, свят господь, бог всех живых», — как написано у Исаии. И не только они, но также и четверо животных, которые описаны в книге откровений св. Иоанна, предстоит перед троном господним и поют те же песнопения. Находятся там, кроме этого, двадцать четыре старца перед непорочным агнцем и при звуках кифар [цитр] высочайшими¹ голосами поют всевышнему богу новую песнь, которая поется также голосами кифаристов, перебирающих струны на своих кифарах перед четырьмя животными и двадцатью четырьмя старцами. Этими и другими нескончаемыми и подходящими к нашему случаю примерами полно священное писание, которые для краткости пропустим; достаточно сказать только в высшую похвалу музыке, не упоминая другой какой-либо науки, что она, по свидетельству священных книг, единственная находилась в раю и там была благороднейшим образом использована.

И так же как в небесном селении, называемом церковью торжествующей, так же и у нас на земле, в

¹ В подлиннике игра слов: *altissimo voce* — высочайшие голоса, *altissimo iddio* — всевышний бог. — *Прим. перев.*

церкви, именуемой воинствующей, ничем другим, как музыкой, воздается хвала и благодарение творцу.

Но оставим теперь в стороне высокие материи и вернемся к тому, что создано природой для украшения мира, и увидим, что все здесь полно музыкальных звучаний. Во-первых, в море есть сирены, которые (если верить писателям) действуют на слух мореходов так, что они, побежденные их гармонией и плененные их звуками, теряют то, что дороже всего всем живущим. А на земле и в воздухе одинаково поют птички, которые своими звуками веселят и укрепляют не только души, утомленные и полные докучливых мыслей, но также и тело, потому что часто путник, утомленный долгим путешествием, укрепляет душу, дает отдых телу, забывает минувшую усталость, слушая сладкую гармонию лесного пения стольких птичек, что невозможно их пересчитать. Ручьи и источники, тоже созданные природой, доставляют обычно приятное удовольствие тем, кто окажется вблизи них, и часто как бы приглашают для восстановления сил сопровождать его простое пение своими шумными звуками. Все это выражает Вергилий немногими словами.

Но если такова гармония в небесах и на земле или, лучше сказать, если мир творца создан полным такой гармонии, почему предполагать человека лишенным ее? И если душа мира (как думают некоторые) и есть гармония, может ли наша душа не быть причиной в нас всякой гармонии и наше тело не быть соединенным с душой в гармонии, в особенности когда бог создал человека по подобию мира большего, именуемого греками космос, т. е. украшение или украшенное, и когда он создал подобие меньшего объема, в отличие от того названного *mikrokosmos*, т. е. маленький мир? Ясно, что такое предположение не лишено основания. Поэтому Аристотель, желая показать музыкальность составных частей человека, очень хорошо сказал: растительная часть к чувственной и чувственная к умственной относятся так же, как треугольник к четырехугольнику. Следовательно, действительно верно, что нет ни одной хорошей вещи,

не имеющей музыкального построения, а музыка, помимо того, что она радует дух, обращает человека к созерцанию небесного и имеет то свойство, что все то, к чему она присоединяется, она делает совершенным. И те люди подлинно счастливы и блаженны, кто наделен ею, как утверждает святой пророк, говоря: блажен тот народ, который ликует. Чей авторитет позволил Гиларию Вескову Питтавьенскому, католическому ученому, сказать при изложении 65-го псалма, что музыка необходима человеку, так как в изучении ее можно найти блаженство? Поэтому я возьму на себя смелость сказать, что те, кто не знаком с этой наукой, могут быть причислены к невеждам. В старину (как говорит Исидор) было не менее стыдно не знать музыку, чем не знать литературу, поэтому не удивительно, что Гесиод, поэт знаменитейший и древнейший, был исключен из соревнования (по описанию Павзания), как никогда не изучавший игры на кифаре, не сопровождавший ее звуками пения. Также когда Фемистокл (по словам Туллия) отказался сыграть на лире на пиру, его стали считать менее ученым и умным.

Напротив, читаем, что у древних в большом почете были Лин и Орфей, оба сыновья их бога, так как сладостным пением не только смягчали души людей, но также и диких зверей и птиц и, что еще более поразительно, заставляли двигаться камни со своих мест и останавливали течение рек.

От них научились древние пифагорейцы звуками музыки трогать свирепые души, также Асклепиад много раз таким путем смирал раздоры, происходившие в народе, а звуками трубы восстанавливал слух глухим. Равно как и Дамон, пифагореец, обратил юношей, преданных вину и сластолюбию, пением к жизни умеренной и честной. Поэтому правильно говорили те, которые утверждали, что музыка — это некоторый закон и правило умеренности, принимая во внимание, что Теофраст находил некоторые музыкальные лады украшающими смятенные души. Поэтому заслуженно и мудро Диоген Циник бичевал музыкантов его времени, у которых только струны их кифар были на-

строены, а души расстроены и в беспорядке, так как они забросили соблюдение гармонии нравов. Если доверять истории, то покажется почти ничтожным то, что было сказано, ибо гораздо больше, чем исправлять жизнь необузданных юношей, имеет значение свойство излечивать больных, как читаем о Сенократе, который звуками труб возвратил безумным прежнее здоровье, а Талет из Кандии звуками кифары изгнал чуму. И мы видим в наши дни, что с помощью музыки совершаются чудесные вещи; потому что звуки и пляски обладают такой силой против яда тарантула, что в кратчайший срок выздоравливают те, кто ими был укушен, как можно постоянно видеть на опыте в Пулье, стране, кишашей этими насекомыми.

Не будем больше приводить мирских примеров, а обратимся к священному писанию. Разве нет там пророка Давида, укрощающего злого духа у Саула звуками кифары? И думаю я, что именно из-за этого царь-пророк приказал, чтобы в храме божьем применялись пение и гармоничные звуки, зная, что они могут возвеселить душу и обратить ее к созерцанию небесных вещей. Пророки также (как говорит Амвросий по поводу 118-го псалма), желая пророчествовать, требовали, чтобы кто-либо, искусный в музыке, начинал играть, ибо при побуждении их этими сладостными звуками в них вселялась духовная благодать. Потому что Елисей не хотел пророчествовать царю Израиля, как поступить, чтобы достать воды умирающим от жажды войскам, пока к нему не приведут музыканта, который бы пел ему, и когда тот начал петь, на него снизошел дух святой и он предсказал.

Но пойдём дальше, потому что нет недостатка в примерах. Тимофей (как вместе со многими другими рассказывает великий Василий) музыкой побуждал царя Александра к бою, а когда он распался, то охлаждал его пыл. Аристотель рассказывает в книге о природе животных, что охотники ловят оленей пением и что олени весьма наслаждаются пением и сельской волянкой; это подтверждает Плиний в своей

«Естественной истории». И чтобы не распространяться много насчет этого, скажу, что я знаю людей, которые видели оленей, прекращающих свой бег и, оставившись, внимательно слушающих звуки лиры и лютни. Также постоянно можно видеть птиц, плененных и обманутых пением и чаще всего остающихся в сетях птицелова. Рассказывают также Геродот и Плиний, что музыка избавила Ариона от смерти, когда, бросившись в море, он был отнесен дельфином на берег острова Тенара. Но оставим в стороне те многие другие примеры, которые мы могли бы привести, и скажем кое-что о добром Сократе, учителе Платона, который, уже старый и полный мудрости, захотел научиться играть на кифаре. Старый же Хирон среди первых искусств, которым он обучал в юном возрасте Ахилла, преподавал музыку и хотел, чтобы его кровожадные руки, прежде чем обогреться кровью троянцев, играли бы на кифаре. Платон и Аристотель не считали возможным, чтобы хорошее воспитание человека обходилось без музыки, и потому убеждают многими доводами в необходимости обучения этой науке; и также доказывают, что сила музыки для нас чрезвычайно велика, а потому хотят, чтобы с ребяческих лет ею занимались, так как она весьма способна обратить нас к новому и хорошему образу жизни и к обычаям, которые ведут и направляют к добродетели и сделают душу более способной к счастью. Также и суровейший Ликург, царь лакедемонян, в своих суровейших законах хвалит и в высшей степени одобряет музыку, так как он хорошо знал, что она в высшей степени необходима человеку и в военном деле весьма полезна, так что их войска (как рассказывает Валерий) обычно никогда не шли в бой, если сначала не были воодушевлены и подогреты звуками дудок. Такой обычай соблюдается и в наше время, когда каждое из двух неприятельских войск не нападает на противника, если его не позовут к бою звуки труб и барабанов или каких-нибудь других музыкальных инструментов. И хотя, кроме вышеописанных, нет недостатка в бесконечном множестве примеров, из которых лучше можно было бы узнать о достоин-

стве и превосходстве музыки, однако, чтобы не слишком расширяться, оставим их в стороне, так как вполне хватает того, о чем до сих пор мы рассуждали.

Глава 3. Для какой цели надо учиться музыке?
Выше было сказано, что хорошо образованный человек не может существовать без музыки и потому должен обучаться ей. Теперь, прежде чем пойти дальше, хочу показать, ради чего он должен это делать, так как по этому поводу существуют различные мнения, а когда рассмотрим это, то увидим еще, какую пользу приносит нам музыка и каким образом следует ею пользоваться.

Начиная, следовательно, с первого, скажу, что есть люди, которые полагают, что музыку надо изучать, чтобы доставить удовольствие и развлечение для уха, только для того, чтобы усовершенствовать это чувство, подобно тому как совершенствуется зрение, когда смотришь на что-либо прекрасное и соразмерное; но в действительности не для этого нужно изучать музыку, так как это только для пошлых и низких людей, потому что в этом нет ничего добродетельного, хотя, успокаивая душу, звуки и обладают приятностью; они служат грубым людям, которые хотят удовлетворить только свою чувственность, и только к этому стремятся.

Затем другие считают, что музыку нужно изучать только для того, чтобы включить ее в число свободных искусств, в которых упражняются только благородные; а также потому, что она располагает душу к доблести и обуздывает наши страсти, приучает нас к добродетельному веселью и страданию и обращает нас к хорошим обычаям, подобно тому как гимнастика приучает наше тело к здоровым привычкам и хорошим наклонностям; а также для того, чтобы посредством нее достичь лицезрения различных видов гармонии, потому что благодаря ей разум познает природу музыкальных созвучий. Хотя в этой цели есть нечто почтенное, однако этого недостаточно, ибо гот, кто изучает музыку, делает это не только для усовершенствования разума, но также для того, чтобы, когда он избавится от забот и дел как телесных,

как и духовных, т. е. когда он находится на досуге и свободен от ежедневных занятий, он мог бы провести и употребить время добродетельно; потому что, правильно и похвально ведя жизнь, далекую от праздности, он становится благоразумным, а затем переходит к совершению лучших и похвальных вещей.

Такая цель не только достойна похвалы и почтена, но и есть истинная цель, потому что музыка была изобретена и упорядочена не для чего иного, как для того, что мы выше показали, как объявляет в своей «Политике» философ¹, описывая и приводя много подтверждений из Гомера. Поэтому заслуженно древние поместили ее среди тех средств, которые служат свободным людям, и среди наук достойных, а не среди необходимых, подобно арифметике, или среди полезных, как те, которые служат только для приобретения внешних благ, вроде денег или семейной пользы; и не среди тех других, что служат здоровью и силе тела, как гимнастика — искусство, занимающееся тем, что способствует укреплению и здоровью тела (борьба или метание копья и другие упражнения, относящиеся к военному делу). Итак, музыку нужно изучать не как необходимую науку, но как искусство свободное и достойное, так как посредством нее мы можем достичь хорошего и достойного поведения, ведущего по пути добрых нравов, заставляющих идти к другим наукам, более полезным и необходимым, а также проводить время добродетельно. Это должно быть главным или конечным намерением. А каким образом музыка может привить новые нравы и повергнуть дух в различные страсти, поговорим в другом месте.

Глава 4. О пользе от музыки, об изучении, которое мы должны к ней приложить, и как ее можно употреблять. Поистине велика польза, которую можно получить от музыки, если ее употреблять в меру, так как всем ясно, что не только человек, обладающий разумом, но и многие другие животные, его лишённые, разумеется, получают удовольствие и на-

¹ Т. е. Аристотель. — Прим. ред.

слаждение, потому что всякое живое существо получает удовольствие и радость от согласованности и соразмерности, и когда находит в гармонии эти качества, то немедленно получает удовольствие и радость, общие для всех животных. И это основательно, так как природа таким образом согласована и соразмерна, что всему подобному приятно свое подобное и оно его желает. Ясное указание этого находим у едва родившихся ребят, которые, пленившись лением и голосом их кормилиц, не только успокаиваются после долгого плача, но и становятся веселыми, иногда производят даже радостные телодвижения. И музыка настолько естественна и так нам близка, что каждый человек, как мы видим, в какой-то степени желает в ней испробовать, хотя бы и несовершенно, свои силы. А потому можно сказать, что тот, кто не получает удовольствия от музыки, создан без гармонии, потому что (как мы сказали) если всякое наслаждение и удовольствие происходят от сходства, то с необходимостью вытекает, что если кому-либо не нравится гармония, то она в нем в какой-то мере отсутствует и в отношении ее он невежда. И если захотеть расследовать это, то увидим, что такой человек весьма низких способностей и без капли рассудка, и придется сказать, что природа оделила его, не устроив соразмерно его орган; ибо если та часть, которая находится в середине мозга, ближе к уху, создана соразмерной, то она служит некоторым образом пониманию гармонии, и, как вещь сходная, пленяет и покоряет человека, и ему весьма нравится; но если бывает, что он лишен такой соразмерности, то он гораздо меньше других наслаждается музыкой и в такой же мере создан в отношении умозрительных и хитроумных вещей, как — по поговорке — осел для лиры. И если здесь захотим следовать мнению астрологов, скажем, что при его рождении Меркурий был ему враждебен, так же как он благосклонен к тем, которые не только наслаждаются гармонией, но не пренебрегают, как отдых от своих трудов, сами попеть и поиграть, укрепляя свой дух и восстанавливая свои утраченные силы.

И так хорошо устроено природой, что если наша душа или тело, которые, согласно ученикам Платона, соединены при посредстве духа, больны или слабы, то для каждого из них предусмотрены свои особые средства; ибо, если тело заболевает или слабеет, оно излечивается средствами, предоставляемыми медициной; дух угнетенный и вялый восстанавливается воздушными дуновениями и звуками, и песнями, которые для него являются подходящими лекарствами, а душа, заключенная в нашей телесной темнице, утешается путем высоких и божественных таинств святого богословия. Таковую-то пользу приносит нам музыка.

Мало того, прогоняя уныние, вызванное трудами, она делает нас вновь веселыми, удваивает радость и сохраняет ее.

Мы видим, что солдаты нападают на врага яростнее, возбуждаемые звуками труб и барабанов, и не только они, но даже лошади движутся с большей пылкостью. Музыка возбуждает дух, управляет страстями, укрощает и унимает ярость, заставляет проводить добродетельно время и обладает силой породить в нас привычку к хорошим нравам, особенно тогда, когда она употребляется в должных ладах и в меру; в меру, потому что если основное свойство музыки — развлекать, то следует это делать честно, а не бесчестно, чтобы не произошло того, что обычно случается с теми, кто чрезмерно увлекается вином; они вскоре, разгоряченные, сами себе вредят, делают тысячу глупостей и возбуждают смех окружающих, и не потому, что природа вина так зловредна, что и на тех, кто его употребляет умеренно, она производит то же действие, — она зловредна только для тех, кто пьет его жадно, ибо все вещи хороши, если их употреблять соразмерно той цели, для которой они созданы и предназначены, а употребляемые несоразмерно, они вредят и действуют пагубно. Таким образом, можно считать за верное, что не только естественные вещи, но и каждое искусство или наука могут быть хорошими или дурными, в зависимости от их употребления: хорошими, если они направлены к той цели, для

которой созданы; дурными, если от этой цели отклоняются.

Следовательно, так как человек рожден для гораздо более высоких вещей, чем пение либо игра на лире или других инструментах, только ради простого удовлетворения чувства, он плохо следует своей природе и отступает от своих целей; он мало заботится о предоставлении подходящей пищи уму, всегда стремящемуся узнать и понять новые вещи. Потому человек не должен просто обучаться музыкальному искусству и избавлять себя от других наук, отклоняясь от цели, что было бы большой глупостью, а изучить ее для того, для чего она предназначена; не следует тратить время только на это, но сопровождать ее изучением теории, так как с помощью ее можно достичь большего познания того, что относится к употреблению музыки, а посредством этого употребления можно привести в действие то, что постигнуто долгим теоретическим изучением, так как употребление, сопровождаемое таким образом, приносит пользу каждой науке и каждому искусству, как мы раньше видели. Если же было бы иначе, то она бы не приносила человеку большой пользы, ни большой славы, а, напротив, привела бы к пороку, так как постоянное упражнение без какого-либо другого изучения приводит к сонливости и лени и делает души изнеженными и расслабленными; зная это, древние хотели, чтобы изучение музыки соединилось вместе с гимнастикой, и не считали возможным изучать одно без другого: они этого требовали, так как опасались, чтобы, предаваясь слишком музыке, души не сделались бы низкими, а занимаясь только гимнастикой, они не стали бы чересчур грубыми, жестокими и бесчеловечными, но хотели, чтобы благодаря этим двум упражнениям, соединенным вместе, становились человечными, скромными и воздержанными.

Делая это, они руководствовались разумом, и это ясно можно видеть по тем, кто в юности своей, бросив изучение более важных вещей, предается только общению с комедиантами и паразитами, находится все время в школах игр, плясок и танцев, играет на

лире и лютне и поет песни далеко не приличные, — эти люди изнеженны, женоподобны и без всяких нравственных устоев. Потому что музыка, таким образом употребляемая, делает юношей нескромными. Они могут рассуждать только о таких вещах, и только недостойные слова исходят из их грязных уст. Иные же, наоборот, становятся от такого обучения не только изнеженными и женоподобными, но и назойливыми, неприятными, надменными, упрямыми и бесчеловечными; видя, что они достигли определенной ступени знания, начинают мнить себя приятнее всех других (что весьма присуще большей части людей, занимающихся музыкой в наши дни) и кичатся, похваляются и превозносят себя, а также, для того чтобы казаться полными мудрости и познания, поносят всех других; и хотя они всего только невежды и глупцы, однако держат себя с таким высокомерием и тщеславием, равных которым не сыскать во всем свете; и только после настойчивых просьб и похвал, гораздо больших, чем они того заслуживают, они снисходят до того, чтобы показать немножко свою премудрость.

Для таких людей было бы необходимо, чтобы их родители как можно скорее обучили их какому-нибудь ремеслу, хотя бы и низкому; тогда, быть может, они не впали бы в такие заблуждения и сделались бы более благовоспитанными.

Все это я хотел сказать для того, чтобы тот, кто захочет сделать музыку своей профессией, возлюбил бы науку и предался бы изучению теории, так как не сомневаюсь, что, соединив ее вместе с практикой, такой человек не преминет стать достойным, порядочным и нравственным. Пусть не подумает кто-нибудь, что то, о чем я говорил здесь по поводу музыкального искусства, было сказано в порицание его или в осуждение тех, кто таким образом им занимается; этого у меня и в мыслях не было: скорее я это говорил для того, чтобы, соединяя музыку таким способом с другими достопочтенными науками, полными строгости, мы бы могли защитить ее от праздношатающихся сводников и скоморохов и возвести ее вновь на подобающее ей место — так, чтобы она не служила

только людям, предающимся наслаждению, а была бы использована теми людьми, которые прилежно изучают славные науки и которые преследуют добро и живут нравственно и как добрые граждане.

Глава 18. О предмете музыки. Так как в прерывной величине, называемой величиной множества, некоторые вещи могут быть сами по себе, подобно числу 1, 2, 3, 4 и т. д., а другие называются относительными, подобно числу двойному, тройному, четверному и т. п., то поэтому всякое число, существующее само по себе и не нуждающееся для этого в добавлении, называется простым числом; им занимается арифметика. То же число, которое не может быть само по себе, ибо для его существования необходимо другое число, называется числом относительным. Этим числом пользуется музыкант при своих умозаключениях. Что же касается величины непрерывной, называемой величиной количества, то в ней некоторые вещи находятся в постоянном покое, как земля, линия, поверхность, треугольник, четырехугольник и всякое математическое тело; другие же постоянно вращаются и имеют в себе движение, как, например, небесные тела. О первых идет речь в геометрии; вторые изучает астрономия. Так что от различных вещей, различно рассматриваемых, рождаются разнообразие наук и различие предмета изучения, ибо поскольку математик рассматривает главным образом число, то число является предметом изучения его науки. А так как музыканты, желая найти причины каждого музыкального интервала, пользуются звучащими телами и числом относительным, дабы узнать расстояние между звуками и чтобы знать, насколько один от другого отстоит вверх и вниз, то, соединяя вместе эти обе части, т. е. число и звук, и составляя их, говорят, что предметом музыки является звучащее число. И хотя Авиценна говорит, что предметом музыки являются тон и скорости, тем не менее если рассмотреть, что они собою представляют, то увидим, что это одно и то же: те скорости относятся к числу, а тоны — к звуку.

Глава 20. По какой причине музыка называется

подчиненной арифметике и средней между математическими и естественными науками. Так как наука о музыке заимствует у арифметики числа, а у геометрии соизмеримые величины, т. е. звучащие тела, она зависит от этих двух наук и называется наукой подчиненной. Однако следует знать, что науки бывают двух родов: одни называются главными или не подчиненными, а другие — не главными или подчиненными. Первые — это науки, которые зависят от начал, постигаемых через природные источники и благодаря чувственному познанию, подобно арифметике и геометрии; в них некоторые начала известны благодаря знанию некоторых заключений, приобретенных чувственным путем, как, например: «Линия есть длина без ширины», — это положение относится к геометрии; или: «Число есть множество, образованное многими единицами», — которое является положением, относящимся к арифметике. Кроме этого, есть еще начала общие, как-то: целое больше его части, часть меньше его целого и многие другие, из которых математик и геометр черпают свои выводы.

Что же касается вторых наук, то это те, которые, кроме собственных начал, приобретенных посредством чувств, пользуются еще другими, получаемыми из начал, познанных одной из высших и главных наук; такие науки называются подчиненными первым, например перспектива подчинена геометрии, так как она, кроме собственных ее начал, имеет ряд других, которые были узнаны и подтверждены в науке более высокой, а именно в геометрии. Природа наук не главных и подчиненных такова, что, беря основной предмет изучения главной науки, они, в отличие от нее, прибавляют еще свой, случайный, так как иначе бы не было никакой разницы в предмете изучения у одной и у другой науки. Это можно наблюдать в науке о перспективе. Беря своим предметом линию, которой пользуется также геометрия, она прибавляет к ней, как частное, зримое, так что зримая линия является ее предметом изучения.

То же самое происходит и в музыке. Имея общий с арифметикой предмет — число, она прибавляет к

нему, в отличие от нее, звук и, следовательно, подчиняется арифметике. Предметом ее является, таким образом, звучащее число. Таким образом, музыка имеет не только свои собственные положения, но также заимствует их из арифметики посредством ее доказательств, чтобы благодаря им достичь истинного познания науки. Правда, не все заключения арифметики составляют эти положения и средства, а только та их часть, которая нужна музыканту, а именно то, что касается соотношения или пропорции; а это нужно для того, чтобы показать свойства звучащих чисел. Следовательно, мы берем только те заключения, которые нам необходимы, и применяем их к звукам инструментальным или вокальным, которые исследуются, как показывает Аристотель, естественником. Поэтому можно сказать, что музыка, согласно учению этого философа, подчинена не только математике, но и естественным наукам; она им подчинена не в части чисел, а в части звука, так как звук относится к природе. От него происходит каждая музыкальная модуляция, созвучие, гармония и мелодия. Все это подтверждает также Авиценна, который говорит, что музыка получает свои начала из наук естественных и математических.

Но так как в природе ничто не может стать совершенным, пока находится в состоянии возможности, а становится таковым лишь в действии, то и музыка лишь тогда может считаться совершенной, когда ее можно услышать при помощи естественных либо искусственных инструментов. А это не может произойти только с одним числом или только с одними звуками, а лишь тогда, когда они, соединенные вместе, сопровождают друг друга, ибо число неотделимо от созвучия. Из этого станет ясно, что музыку нельзя назвать просто математической ни просто природной, но частично математической, а частично природной, следовательно средней между ними. И хотя музыкант узнает из науки о природе о материи звучаний, которые суть звуки и голоса, а из математики о ее форме, однако, ввиду того что в названии следует исходить из более благородного, разумно будет сказать, что

музыка — наука математическая, а не естественная, так как форма благороднее материи.

Вторая часть

Глава 7. Что в музыке обладает силой ввергать человека в различные душевные состояния (passione). Если бы я не опасался прослыть язвительным и злоречивым, я бы теперь частично показал невежественность и мерзость иных современных глупцов-композиторов (не скажу — музыкантов), которые, из-за того, что они умеют сложить четыре либо шесть музыкальных цифр, мнят о себе, что равным им нет на всем свете. Они ни во что не ставят древних, мало уважают иных из наших современников, а послушать их, так можно подумать, что они без сомнения в музыкальном искусстве значат больше, чем Платон и Аристотель в философии. Иногда, поломав голову немало дней, они выпускают в свет свои весьма нескладные и неуклюжие произведения, однако с таким бахвальством и с такой спесью, что кажется, точно они сочинили новую «Илиаду» или «Одиссею», далеко превосходящую своей премудростью гомеровскую. Хотя и столь скудоумные, они должны бы все-таки почувствовать, что они заблуждаются, ибо никогда мы не услышим, чтобы кто-нибудь из них своими сочинениями сохранил бы чистоту и честь какой-нибудь женщины, как некогда сделал один из древних по отношению к Клитемнестре, жене Агамемнона, о чем оставили свидетельства Гомер и Страбон; также не услышим, чтобы их музыка в наше время заставила взяться кого-либо за оружие, как можно прочесть у многих — а в особенности у Василия Великого — о великом Александре, которого Тимофей-музыкант с помощью музыки натолкнул на совершение подобного поступка. Не услышать также, чтобы их пение превратило кого-либо из яростного в кроткого, подобно тому как говорит Аммоний о некоем тавроминитанском юноше, который благодаря прозорливости Пифагора и свойствам музыки из неистового и необузданного сделался человечным и приятным. Напротив того, мы видим сейчас обратное: бес-

стыдные и гнусные слова, содержащиеся в их кантиленах, часто развращают целомудренные уши слушателей. Но если они достойны всякого порицания и осуждения, то еще более следует бранить и осуждать тех, которые получают большое удовольствие от подобных сочинений, чрезвычайно довольны ими и весьма их хвалят, благодаря чему всем становятся ясны их нравы и привычки, ибо сластолюбивые души, как говорит Бозэций, либо получают удовольствие и наслаждение от сладостной музыки, либо, часто слушая ее, становятся изнеженными и вялыми, так как все подобное стремится к подобному ему. Однако оставим их теперь в стороне, так как такие и подобные им заблуждения можно долго оплакивать, но уже нельзя исправить, и возвратимся к нашему предмету.

Скажем, что следует воздать великую хвалу древним музыкантам и весьма чтить их за то, что они умели посредством музыки, употребляемой вышеуказанным способом, достигать таких удивительных результатов, что желать рассказать о них было бы почти невозможно, а утверждать, что это в действительности так и было, прямо-таки неправдоподобно. Однако, чтобы эти вещи не считали баснословными и странными, посмотрим, что же могло быть причиной таких перемен.

Я считаю, что существуют четыре вещи, которые всегда участвовали в подобном воздействии, а если одна из них отсутствовала, то ничего или почти ничего нельзя было сделать. Первая — это гармония, рождавшаяся от звуков инструментов или голосов; вторая — определенный ритм (*numero*), содержавшийся в стихе, который назовем метром. Третья — повествование о чем-либо, содержавшее описание нравов и обычаев; это была либо речь (*oratione*), либо рассказ (*perarlare*), наконец, четвертая и последняя, без чего ничего или почти ничего не получилось бы, было наличие лица, соответственно расположенного и способного воспринять какое-либо духовное воздействие [буквально — какую-либо страсть].

Это понятно, потому что, если мы в настоящее время заставим звучать простую музыку [гармонию],

не прибавляя к ней ничего другого, она не сможет произвести какого-либо из вышеописанных внешних действий, хотя и сможет в известной мере внутренне расположить душу к более легкому выражению некоторых страстей или впечатлений, как-то смех или плач, что ясно, так как если кто-либо услышит какую-нибудь кантилену, не выражающую ничего, кроме гармонии, то он получит только удовольствие от нее из-за соотношения расстояний между звуками и в известной мере внутренне приготовится и будет расположен к радости или печали; но она не сможет его заставить передать какой-либо видимый поступок.

Однако, если к такой гармонии прибавляется определенный и размеренный ритм, она сразу приобретает большую силу и влияет на душу. Это наблюдается, например, в музыке к танцам, которая как бы приглашает сопровождать ее некоторыми внешними движениями тела; в ней выражается удовольствие, которое мы получаем от такого соразмеренного соединения.

Затем прибавляем к этим двум вещам речь или рассказ, которые описывают нравы и обычаи при помощи какой-нибудь подлинной или вымышленной истории. Невозможно выразить, какова сила этих вещей, соединенных вместе. Однако если при этом не будет человека расположенного, т. е. слушателя, который охотно слушал бы эти вещи и находил бы в них удовольствие, то мы не смогли бы увидеть какого-нибудь результата и ничего или почти ничего не смог бы сделать музыкант. Так, солдата, склонного по своей природе к воинственному, мало трогает то, что относится к миру и спокойствию, а, напротив, он иногда возбуждается от разговоров об оружии и лагерной жизни, которые ему очень нравятся. Точно так же никакого удовольствия или почти никакого не доставляют подобные разговоры [о войне] человеку, по своей природе миролюбивому, спокойному и набожному; наоборот, рассуждения о мире и небесной славе часто трогают его и заставляют проливать слезы умиления. Также и сластолюбца мало волнуют целомудренные размышления, а испорченные и сладостраст-

ные речи скучны воздержанному и целомудренному, ибо каждый охотно слушает рассуждения о том, что ему больше нравится, и подобные рассуждения его чрезвычайно волнуют; и, наоборот, питает отвращение к тем, которые не соответствуют его природе, и, следовательно, не может быть взволнован такими рассуждениями. Поэтому, если Александр, сына Филиппа, короля Македонского, Тимофей-музыкант или Ксенофонт (как считают некоторые) заставил взяться за оружие с великим рвением, мы не должны этому удивляться, так как Александр был расположен таким образом, что охотно и с величайшим удовольствием слушал рассуждения, касающиеся сражений и битв, а такие рассуждения побуждали его совершать удивительнейшие вещи. Поэтому правильно указывал некто людям, пораженным, что музыка имеет такую власть над Александром, говоря: «Если этот Ксенофонт — человек такой могучей силы, как о нем говорят, почему не найдет он таких напевов, которые бы могли отозвать Александра с поля битвы?», — желая показать этим, что не большое дело и не требующее большого искусства натолкнуть человека на то, к чему он склонен по своей природе, но действительно поразительная вещь — заставить его прекратить делать это.

Следовательно, необходимо найти такого слушателя, который был бы соответственно расположен, так как без него (о чем я также сказал) ничего или почти ничего нельзя сделать. И хотя в подобных душевных движениях, производимых музыкой, участвуют вместе упомянутые вещи, однако предпочтению и честь отдаются сочетанию трех первых, называемому мелодией. Ибо хотя гармония одна обладает определенной силой воздействия на душу и способна делать ее веселой и печальной и хотя, присоединяя ритм, удваиваются силы, однако эти обе вещи не могут вызвать ни у кого какой-либо внешней страсти, подобно вышеописанному, так как такую силу они приобретают только от речи, передающей обычаи и нравы. А что это верно, можем видеть из примера с Александром, так как он был побужден не только одной гармонией

и не гармонией, сопровождаемой числом, но (как считают Свида, Энфимий и еще другие) вышеупомянутым орфийским законом¹ и фригийским ладом. Этим же ладом и, вероятно, также этим же законом был побуждаем вышеназванный тавроминитанский юноша, когда, будучи опьянен (как рассказывает Боэций), хотел сжечь дом своего соперника, в котором была спрятана блудница; тогда Пифагор, увидев это, приказал музыканту переменить лад и играть в спондее, который и укротил гнев юноши и вернул его в первоначальное состояние.

Арион, также музыкант и изобретатель дифирамба (по мнению Геродота и Диона Хрисостома), отважившись броситься в море, желал, как мне кажется, сначала с помощью этого закона (по словам Гемлия) закалить свой дух, сделав его мужественным и бесстрашным, для того чтобы совершить задуманное без всякой боязни.

Теперь можем видеть, что эти поступки были совершены не благодаря двум первым частям мелодии, но благодаря всем им, т. е. собственно мелодии, которая обладает большой властью над нами в третьей своей части, а именно в словах, так как слово и без гармонии и ритма обладает огромной силой воздействия на человека; потому что, если мы обратим свое внимание на это, то увидим, что иногда, когда мы слушаем рассказ или чтение какой-либо подлинной истории или вымысла, то они вызывают у нас смех или слезы, а иной раз ввергают в гнев или превращают из печальных в веселых, в зависимости от их содержания. Это не должно нас удивлять, так как слово повергает нас в ярость и вместе с тем укрощает, делает нас жестокими и размягчает. Сколько раз случилось, что при чтении просто какой-нибудь благочестивой истории или повести слушатели были охвачены таким состраданием, что после нескольких вздохов принимались выражать свое огорчение слезами. С другой стороны, сколько раз происходило так, что

¹ Lege orphica — особые правила стихотворной формы.—
Прим. ред.

при чтении или рассказе какой-нибудь шутки или смешной присказки кое-кто не выдерживал и прямо-таки раздражался смехом? И не удивительно, так как большей частью, если нам представляется что-либо достойное сожаления, душа тронута этим и повергается в слезы, а если мы слышим вещи свирепые и жестокие, душа склоняется и устремляется в эту сторону. И об этом (кроме того, что это очевидно) свидетельствуют Платон и Аристотель.

Но если слово способно волновать души и направлять их в различные стороны, и это без гармонии и без ритма, еще большей силой оно будет обладать, если к нему присоединить ритм, звуки и голоса. Такая сила особенно ясно обнаруживается, когда выясняется отсутствие этого соединения, так как тогда можно наблюдать, что те слова, которые произносятся без мелодии и без ритма, воздействуют меньше, чем произнесенные в должных ладах и метрах, ибо большей силой обладает слово само по себе, но гораздо большей, если оно присоединено к гармонии, из-за сходства, которое у нее есть с нами, и благодаря восприимчивости слуха; так как ничто так не соприкасается с нашим духом, как ритм и звуки, согласно Туллию, [Цицерону], так как благодаря им мы возбуждаемся, зажигаемся, успокаиваемся и становимся слабыми. Не поразительно ли также, говорит он, что скалы, пещеры, уединенные местечки и своды откликаются на наши голоса? А дикие звери часто укрощаются пением? Это нас не должно удивлять: ведь если один только вид истории или басни или вызывает в нас сострадание, или возбуждает смех, или повергает в гнев, то гораздо сильнее может это сделать слово, которое лучше выражает вещи, чем делает это своей кистью любой художник, как бы превосходен он ни был.

Хотя живопись имеет способность растрогать душу, однако гораздо большей силой обладал голос Демодока, музыканта и кифариста, который вызывая в памяти Улисса минувшие события, описывал их так, как будто они проходили перед его глазами: это заставило Улисса расплакаться, благодаря чему, как

говорят Гомер и Аристотель, он тотчас был узнан царем Алкиноем.

Не только в древности случались такие вещи, но они и в наше время встречаются у многих диких народов, потому что, когда музыканты их в стихах и под звуки инструмента воспевают подвиги какого-нибудь их вождя, лица слушателей меняются в зависимости от содержания рассказа и то проясняются смехом, то омрачаются слезами; таким образом, они охвачены различными страстями.

Следовательно, в заключение можно сказать, что благодаря мелодии и в особенности благодаря речи, в которой заключены история, или вымысел, или что-нибудь подобное, где находим подражание действительности, либо описание нравов, были возможны и еще могут иметь место такие дела; и что гармония и ритм суть вещи, которые располагают душу к восприятию, но лишь тогда, когда имеется подготовленный и расположенный слушатель, без которого напрасны были бы старания всякого музыканта.

Глава 8. Каким образом гармония, мелодия и число могут трогать душу и располагать ее к различным действиям, и сообщать человеку различные обычаи и нравы. Было бы не удивительно, если бы кому-нибудь показалось странным, что гармония, мелодия и ритм, каждые сами по себе, обладают силой располагать определенным образом душу, а что, вместе взятые, они могут вызвать различные душевные переживания, так как они несомненно вещи внешние и мало или даже ничего общего не имеющие с человеческой природой; однако, в действительности, совершенно очевидно, что они такой силой обладают. При этом следует отметить, что поскольку душевные страсти находят свое истинное проявление только в чувственном, телесном и органическом устремлении, то каждая из них состоит из определенного соотношения горячего и холодного, влажного и сухого, определенным образом материально расположенных, как бы в численном соотношении, так что, когда эти страсти имеют место, всегда преобладает одно из упомянутых качеств в каждой из них.

Так, если в гневе господствует горячая влажность, являющаяся причиной его возбуждения, то в боязни господствует холодная сухость, которая вызывает стеснение духа. Подобно этому и другие страсти рождаются также от преобладания одного из упомянутых качеств.

Все эти страсти, несомненно, считаются пагубными для человека нравственного. Но если такое избыточное преобладание уменьшается и сводится к некоторой средней величине, происходит некое среднее действие, которое не только может быть названо добродетельным, но даже похвальным.

Такой же самой природой обладают и гармонии, так как говорят, что фригийская гармония по своей природе способна вызывать гнев и отличается возбужденностью, а миксолидийская делает человека более ограниченным и сосредоточенным, дорийская же более стойкая и весьма подходит людям, по своему нраву сильным и обузданным, ввиду того что она средняя между двумя вышеупомянутыми. Все это явствует из различных душевных изменений, происходящих от слушания этих гармоний.

По этой причине можно определенно считать, что те же самые соотношения, которые имеются у вышеописанных качеств, имеются также в гармониях, ибо у одного и того же результата не может не быть одной и той же причины; а эта причина у вышеназванных качеств и у гармонии — соразмерное соотношение (*proportione*). Следовательно, можно сказать, что соотношение вышеназванных качеств, являющихся причиной гнева, страха или другой страсти, те же самые, что и в гармониях, вызывающих подобные же действия. А раз эти вещи содержат сходные соотношения, нет сомнения в том, что, поскольку страсти различны, различны также и соотношения их причин, ибо совершенно верно то, что разные вещи дают разные последствия.

Итак, раз страсти, преобладающие в нашем теле, благодаря упомянутым качествам подобны телосложению (если можно так выразиться) гармоний, то мы легко можем узнать, каким образом гармонии могут

влиять на души и располагать их к различным страстям, так как, если кто-нибудь подвержен какой-нибудь страсти и он слышит гармонию, сходную с ней в соотношениях, эта страсть увеличивается; причина этого — сходство, которое для всякого, как говорит Бозций, приятно, тогда как различие ему противно и ненавистно; если же он слышит гармонию, в соотношениях различную, эта страсть уменьшается и появляется ей противоположная. Тогда говорят, что такая гармония очищает от страсти того, кто ее слышит, через разложение страсти, а потом через рождение новой, ей противоположной. Это можно наблюдать у того, кто, удрученный какой-нибудь страстью, наполняющей его печалью и воспаляющей его кровь (как, например, гнев), слушает гармонию с противоположным соотношением и содержащую в себе некоторую приятность, тогда гнев его прекращается, распадается и тотчас же появляется кротость. Это происходит также и при других страстях, ибо каждому, естественно, более нравится та гармония, которая наиболее сходна и соответствует его природе и сложению, а также его расположению, чем та, которая ему чужда. Различные расположения у людей происходят не от чего иного, как от различных движений духа — первого органа, как чувственных, так и двигательных свойств души. Эти движения производят иногда соединения, иногда кипение, а иногда расширение паров (*spiriti*); они рождаются не только от различия музыкальных гармоний, но также и от различия только в метрах, что очевидно, потому что, когда мы внимательно слушаем чтение или произношение стихов, одни сохраняют известную сдержанность, некоторые движимы чувством удовольствия и великодушны, некоторые склоняются к вещам легкомысленным и суетным, а другие приходят в сильное волнение.

Из всего этого можно понять, каким образом гармония и ритм с определенным соотношением могут различно влиять на изменение страстей и нравов.

Но хотя я и сказал, что каждому, естественно, более нравится та гармония, которая более сходна, под-

ходяща и соответствует его природе и т. д., однако необходимо заметить, что поскольку гармония и ритм — части мелодии, а гармония и ритм могут влиять на человека, то, несомненно, мелодия обладает большей силой изменять изнутри страсти и нравы души, чем каждая из этих частей в отдельности.

Однако здесь надо иметь в виду, что, согласно учению философа, добродетели и пороки не рождаются вместе с нами, а приобретаются благодаря частому употреблению хороших или дурных навыков, так что тот, кто часто плохо играет на инструменте или плохо пишет, становится плохим музыкантом или писателем, и наоборот: много и хорошо упражняясь, делается хорошим и превосходным. Также тот, кто часто поступает несправедливо, становится несправедливым, и наоборот; тот же, кто страшится опасностей, становится безумным, а пренебрегающий ими становится смелым.

Таким образом, каковы поступки, таковы и привычки: от хороших — хорошие, а от плохих — плохие.

Следовательно, раз гармонии и ритмы подобны страстям души, как утверждает Аристотель, можно сказать, что приучать себя к гармонии и ритмам — это не что иное, как приучать и располагать себя к различным страстям и к различным нравственным навыкам и обычаям, потому что те, кто слышит гармонии и числа, чувствуют, что они меняются и обращаются то к любви, то к гневу, то к смелости, а это происходит не от чего другого, как от сходства, имеющегося между вышеназванными страстями и гармониями. И это можно наблюдать в жизни, ибо тот, кто чаще слышит какой-нибудь вид гармонии, тому она и больше нравится, так как он уже приучил себя к ней.

Необходимо, однако, заметить (для большего понимания того, что сказано), что, хотя число или ритм понимается как множество, слагаемое из нескольких единиц (это мы видели в первой части), или как напев (*agía*), так сказать, какой-нибудь песни, однако в данном случае это не что иное, как определенное численное соотношение или мера двух или более движений, сравниваемых вместе по меняющемуся времен-

ному признаку, называемому ритмом и узнаваемому по стопам метра или стиха, состоящим из нескольких ритмов или чисел, в определенном порядке и с ограниченным протяжением. Метр же и стих — это известное сочетание и порядок стоп, найденный для услаждения слуха, или это соединение и распределение нескольких голосов, ограниченных числом и ладом. Я мог бы указать теперь разницу, имеющуюся между метром и стихом, но для краткости оставляю это в стороне, а те, кто пожелает узнать эту разницу, если прочтут вторую главу третьей книги «Музыки» Августина, будут удовлетворены в каждом своем желании. Но только необходимо предупредить, что ритм отличается от метра и стиха вот в чем: метр и стих содержат в себе определенное и ограниченное пространство, а ритм более общ и свободен и не определен в своих временных границах; поэтому он как бы род, а метр и стих, как менее общие, как бы виды, и в первом случае это количество или материя, а во втором — качество или форма. Некоторые считают, что метр и стих — это закономерность без изменения, а ритм — изменение без закономерности. Однако как бы там ни было, а сказано уже достаточно по поводу этого.

Глава 9. В каком метрическом роде были совершенны описанные действия. В музыке имеется (как мы увидим в своем месте) три рода мелодии, одна из которых называется диатонической, другая — хроматической, а третья — гармонической. Так вот, нашли люди, которые, введенные в заблуждение своими ложными рассуждениями, пришли к выводу, что вышеописанные действия музыки не были и не могли быть совершены в первом из указанных родов, а как раз в двух вторых, в хроматическом и гармоническом. Они говорят так: если бы они совершались в диатоническом роде, то мы и в наше время могли наблюдать подобные поступки, так как только этот род, а не другие употребляется современными музыкантами, а всякая причина, обращенная в действие, не замедлит вызвать свое следствие. Поскольку же теперь не наблюдаются подобные явления, то отсюда они за-

ключают, что и в прошлом такие явления не совершались в диатоническом роде.

Однако эти люди весьма и весьма заблуждаются, ибо считают ошибочную вещь верной, а две различные причины принимают за одинаковые. Что первая из них ошибочна, может быть доказано таким соображением: музыка никогда не прекращает в разные времена и разными способами производить и вызывать различные действия, соответственно природе причины и природе и расположенности субъекта, на которые направлено это действие. Поэтому и в наше время также видим, что она вызывает различные переживания, таким же образом, что и в древности. Потому что и сейчас видим иногда, как чтение какой-нибудь красивой, серьезной и изящной поэмы волнует слушателей и заставляет их смеяться, плакать и т. п. Это показал опыт произнесения прекрасных и красивых стихов Ариосто; внимая рассказу о благочестивой смерти Зребано и горестном плаче его Изабеллы, слушатели, движимые состраданием, плакали не меньше, чем Улисс, слушая пение прекраснейшего поэта и музыканта Демодока. Так что если не слышно, чтобы в наши дни музыка воздействовала из разных лиц, как некогда она воздействовала на Александра, то это может происходить оттого, что причины их различны, а не одинаковы, как предполагают эти люди, ибо если в древности благодаря музыке совершались такие действия, то она ведь исполнялась так, как я о том говорил выше, а не так, как она употребляется сейчас,— со множеством голосов, со столькими певцами и инструментами, что иногда не слышишь ничего, кроме гула голосов, смешанного с шумом инструментов, и кроме пения без всякого смысла и меры и с неразборчивым произношением слов, так что получается одна путаница; поэтому музыка, так употребляемая, не может произвести на нас какого-нибудь действия, достойного запоминания. Но если она исполняется со смыслом, приближаясь к употреблению ее древними, т. е. к простому пению под звуки лиры, или лютни, или других подобных инструментов, с содержанием либо комическим, либо трагическим (или

другим каким) и с длинными описаниями, то тогда и наблюдается ее влияние, потому что, на самом деле, мало волнуют нашу душу те песни, в которых в немногих словах говорится о незначительных вещах, как нынче обычно принято в тех песенках, которые называются мадригалами; хотя они и веселые и приятные, однако не имеют вышеупомянутой силы. А что действительно музыка доставляет вообще больше удовольствия, когда она проста, чем когда она исполняется с такой искусственностью и когда она поется многими голосами, можно понять из того, что с большим удовольствием слушаешь пение одного человека под звуки органа, лиры, лютни и тому подобных инструментов, чем пение многих. А если все же пение многих людей вместе волнует, то вообще несомненно большее удовольствие доставляет ощущение тех песен, где слова произносятся всеми певцами одновременно, чем слушание тех ученых сочинений, где слова прерываются и перебиваются многоголосием.

Из этого всего видно, что причины воздействия весьма различны и отличаются одна от другой, а не одинаковы, как полагают те люди. Не удивительно поэтому, что в настоящее время не встречаются вышеописанные действия. Однако полагаю и считаю за верное, что если бы современные музыканты были такими, как древние, и музыка употреблялась так, как это делалось некогда, то мы бы имели в наше время гораздо больше таких случаев, чем тех, бывших ранее, о которых мы читаем, потому что сейчас гораздо больше музыкантов, чем их было некогда. Однако оставим это, так как оно очевидно для всякого, у кого есть разум, и попробуем опровергнуть мнение этих людей существенными и убедительными доводами, показав им их ошибки, что легко сделать благодаря одному несоответствию, которое от этого получится (кроме многих других).

Вот оно. Если бы было верно то, что эти люди говорят, то из этого следовало бы, что искусственное обладает большей силой, чем естественное, ибо диатонический род естественен, а два других — искусственные, как можно понять из слов Витрувия; Боэций

также называет диатонический род более строгим и естественным и говорит, что он более естественный потому, что каждый из этих строев натурален в отношении звуков голосов и инструментов, но не в отношении интервалов, так как их уменьшение и удлинение относятся к природе, а не к искусству.

Еще другое большое несоответствие: стремясь защитить свое мнение, они ставят последствия раньше причин на большой промежуток времени, что противно всякому смыслу, ибо любая причина либо является раньше ее следствия, либо следует с ним одновременно. Действительно, после этих действий лишь много времени спустя появилась не только изобретательность, но и само изобретение этих родов; об этом свидетельствует Плутарх, который говорит, что диатонический род — старейший из всех родов, потому что раньше всего существовала в музыке только диатоника, а лишь много времени спустя (если верно то, что пишут некоторые) был найден хроматический род Тимофеем-музыкантом — лириком, сыном Терпандра, либо Неомизием, либо, наконец, Филопидом (как считают Боэций и Свида). О Тимофее как об изобретателе новых вещей упоминает также Аристотель в своей «Метафизике». Если это тот Тимофей, который музыкой вызвал у Александра такое чудесное изменение, о чем было уже сказано раньше, то он жил во время III Олимпиады, около 338 лет перед годом нашего спасения, так как в это время царствовал Александр, а между тем, читаем о многих других удивительных поступках, совершенных под влиянием музыки, раньше чем этот Тимофей появился на свет.

После него жил Олимпий, который, по мнению Аристоксена, как сообщает Плутарх, был первым, изобретшим энгармонический род, так как до этого в музыке все было либо диатоническим, либо хроматическим. Разумеется, такие явления могли произойти лишь после изобретения, чтобы (соответственно истине) причины были раньше следствий; если мы хотим узнать всю глупость этих людей, надо еще больше вникнуть в это.

Находим в истории, что Пифагор, благодаря про-

ницательности которого музыка произвела у тавроминитанского юноши вышеуказанную перемену, жил в то время, когда в Риме царствовал Туллий, во время Кира, царя персидского, около 600 года до пришествия сына божия, и во время Седекии, царя иудеев, около 260 лет раньше времени Александра. Как могли, следовательно, названные два рода свершиться что-либо, когда лишь много лет спустя они были найдены их изобретателями? Более того, Гомер, знаменитейший поэт, описал в героических стихах несчастья и разные приключения Улисса и как Демодок вызвал у него слезы и он по ним был признан Алкиноем; однако Гомер жил примерно на 490 лет раньше Пифагора и на 160 лет раньше основания Рима, в те времена, когда в Иудее царствовал Иосаф. Наконец, дальше: пророк Давид, неоднократно изгонявший злого духа из Саула, жил примерно на 20 лет раньше Гомера (как я мог выяснить в истории) и раньше упомянутого Тимофея более чем на 700 лет. О, сколь велика глупость этих людей! Как могло произойти, что при отсутствии предполагаемой ими причины, ибо она появилась много-много лет спустя, могло бы иметь место следствие? Но они люди и могут, следовательно, ошибаться (как ошибаются многие другие). Поэтому следует простить им их заблуждения.

Если, однако, вышеуказанные действия не могли быть совершены с помощью хроматического рода, по-прежнему они не могли быть совершены с помощью энгармонического, так как этот последний был найден еще много времени спустя после хроматического; а раз они не могли быть вызваны с помощью этих двух родов, то, следовательно, были совершаемы с помощью диатонического рода.

Но допустим, что Тимофей, изобретатель хроматического рода, — это не тот Тимофей, который заставил Александра взяться за оружие, как, быть может, кто-нибудь скажет, следуя мнению Свида Грека, достойнейшего писателя, а был более древним, так как он (как говорят Дион Хризостом и Свида) играл на флейте, был вызван на службу к Александру и был более древним, чем другой, игравший на лире или

кифаре. Это не изменит того, что эти люди ошибаются, так как и тот и другой жили во времена Александра. Пусть, наконец, наши вышеприведенные доводы малого стоят; из-за этого они не достигнут желаемого, ибо размягчение духа или его изнеживание и угнетение, соответственное природе хроматического рода, согласно писаниям греков и латинян, противоположно превращению человека в мужественного и стойкого. Поэтому не мог Тимофей с помощью этого рода произвести на Александра такого действия, а только с помощью диатонического, который более других суров и строг. Обо всех этих вещах я хотел поговорить раньше, чем начать изучать те вещи, которые относятся к этой второй части, для того чтобы показать, какая разница существует между музыкой современной и античной, и чтобы увидеть главную причину, вызывающую те поразительнейшие действия, которые, как мы считаем, вызвала музыка, а также чтобы не приписывали гармониям (как это делают некоторые глупцы) ничего, кроме того, что им подобает, и чтобы не показалось странным то, что я буду говорить о двух последних родах — хроматическом и энгармоническом. А каким образом древние употребляли свои гармонии, об этом скажем в другом месте.

Третья часть,

в которой говорится о способе сочетать вместе созвучия, являющиеся материей, из которой составляются кантилены, и о том, что способ этот называется искусством контрапункта, а также эта часть — первая, из той второй половины музыки, что называется практической

Глава I. Что такое контрапункт и почему он так назван. Так как до сих пор я в двух предшествующих частях вполне достаточно рассуждал по поводу первой части музыки, называемой теоретической или умозрительной, то теперь мне остается в этих двух частях рассмотреть вещи, встречающиеся во второй части, называемой практической, которая состоит в



Концерт.

Тициан (1489—1576). Национальная галерея в Лондоне.



Музыканты.
Караваджо. Лувр.

способе слагать вместе созвучия, т. е. в сочинении канцон или кантилен, на два голоса или больше, и называемом музыкантами искусством контрапункта.

Но ввиду того что контрапункт — главный предмет изучения этой части, то поэтому прежде всего посмотрим, что такое контрапункт и почему он так называется.

Контрапункт — это та согласованность или созвучание, которое происходит от некоей совокупности, заключающей в себе различные части [голоса] и модуляции, заключенные в кантиленах и образуемые голосами, отстоящими друг от друга на соизмеримые и гармонические интервалы; другими словами, это то, что в двенадцатой главе второй части я назвал собственно гармонией. Можно также сказать, что контрапункт — это гармоническое целое, содержащее в себе различные изменения звуков или поющих голосов в определенной закономерности соотношения и с определенной мерой времени, или что это искусственное соединение различных звуков, приведенное к согласованности. Из этих определений мы можем заключить, что искусство контрапункта есть не что иное, как некоторое умение, показывающее, как находить различные голоса кантилены, располагать поющиеся звуки в закономерном соотношении и с мерой времени в модуляциях. А так как музыканты некогда (как полагают иные) сочиняли свои контрапункты только с помощью точек, то потому и называли их контрапунктами, потому что они писали эти точки одну против другой, подобно тому как теперь мы пишем ноты одну против другой, и принимали такую точку за звук, ибо, подобно тому как точка — начало линии, а также и ее конец, также и звук — начало и конец модуляции; в ней заключено созвучие, из которого потом образуется контрапункт. Быть может, правильнее было бы назвать его *controsuono*, чем контрапунктом, потому что звук помещается против звука, но, чтобы не отступать от обычного употребления, я буду называть его контрапунктом, как бы точкой против точки (*puncta contra puncto*) или нотой против ноты.

Необходимо, однако, заметить, что контрапункт

бывает двух родов — простой и уменьшенный. Простой — это тот, модуляции которого образуются лишь консонансами и равными нотами, все равно какими, одна против другой; уменьшенный же имеет голоса, составленные не только из консонансов, но также и из диссонансов, и в нем применяются ноты всевозможных достоинств по усмотрению композитора; его модуляции состоят из музыкальных интервалов или расстояний и нот, измеряемых согласно размеру того времени.

Основное свойство контрапункта состоит в восхождении и нисхождении при помощи различных звуков противоположных движений в одно и то же время и соразмерных интервалов, образующих консонансы, потому что гармония рождается разнообразием вещей, взятых вместе и друг другу противоположных. Контрапункт считается тем лучше, приятнее, чем больше в нем изящества, чем лучше подобраны лады и чем красивее и украшеннее проведение его. Это последнее необходимо делать по правилам, которые находят искусство хорошо и правильно сочинять. Необходимо между прочим иметь в виду, что интервал в модуляции узнается по подразумеваемому переходу от звука к звуку (или от голоса к голосу): его можно понять, хотя и нельзя услышать.

Глава 10. О свойствах или природе несовершенных консонансов. Свойство или природа несовершенных консонансов заключается в том, что некоторые из них веселые, живые и сопровождаются большой звучностью; другие же, хотя и нежны и сладостны, склоняются к печали или томлению. Первые — это большие терции и сексты и их репликаты; вторые — те же интервалы, но меньше. Все они способны изменить характер любой кантилены и делать ее печальной или веселой, в зависимости от их природы. Это мы можем видеть из того, что некоторые кантилены оживлены и полны веселья; другие же, наоборот, печальны либо исполнены томления. Причина этого кроется в том, что в первом случае часто слышатся большие несовершенные консонансы в конце или в середине ладов или тонов, а именно в следующих: в первом, во втором,

в седьмом, восьмом, девятом и десятом (как мы увидим впоследствии). Эти лады весьма радостны и оживленны, потому что в них мы часто слышим созвучия, построенные согласно природе звучащего числа, т. е. квинту, разделенную или раздвоенную на большую и малую терции, что весьма приятно для слуха. Когда я говорю, что консонансы строятся согласно природе звучащего числа, то подразумеваю под этим, что тогда они находятся на своих естественных местах; тогда лад более весел и приносит большое удовольствие чувству, которое весьма наслаждается и удовлетворяется вещами соразмерными и, наоборот, питает отвращение и ненависть к вещам несообразным.

В других же ладах, а именно: в третьем, в четвертом, в пятом, в шестом, в одиннадцатом, и в двенадцатом — квинта употребляется противоположным образом, т. е. она разделяется арифметически промежуточным звуком (струной — *chorda*), так что тогда мы слышим часто созвучия, построенные противно природе названного числа. Таким образом, так же как в первых ладах, большая терция часто лежит ниже малой, так же во вторых часто встречается противное и звучит нечто печальное и томное, что делает всю кантилену нежной (*molli*). И эта печаль слышится тем чаще, чем чаще эти интервалы так употребляются, следуя природе и особенностям того лада, в котором сочиняется кантилена.

Кроме того, несовершенные консонансы обладают тем свойством, что они тяготеют к более близким совершенным консонансам, а не к более далеким, потому что всякая вещь стремится стать совершенной возможно более коротким и лучшим образом. Поэтому большие несовершенные консонансы стремятся стать большими, а малые имеют обратное стремление; так, что дитон [б. терция] и большой гексохорд [б. секста] стремятся стать большими и разрешаются [становятся] один — в квинту, а другой — в октаву, а семидитон [м. терция] и малый гексахорд [м. секста] склонны становиться меньшими и разрешаются [становятся] один — в унисон, другой — в квинту, так это

ясно каждому, кто искушен в музыке и обладает здравым рассудком. Потому что все движения, совершаемые голосами, образуются движением такого интервала, в котором имеется полутон — поистине, так сказать, соль, приправа и причина всякой хорошей модуляции и всякой хорошей гармонии, а эти модуляции без его участия почти невозможно было бы слушать.

А каким образом всякое созвучие делится арифметически и гармонически, об этом будем говорить в главе тридцать первой, а также разъяснять то, что будет сказано относительно созвучия октавы в девятой главе четвертой части.

Глава 27. О том, что сочинения должны слагаться сначала из консонансов, а потом уже иногда из диссонансов. Хотя каждое сочинение и каждый контрапункт — а чтобы выразить это одним словом — каждая гармония состоит главным образом и сперва из консонансов, тем не менее для большей красоты и приятности употребляются также иногда и диссонансы. Они хотя сами по себе не слишком приятны для слуха, однако когда они размещены правильным образом и согласно указаниям, которые мы покажем, то тогда настолько хорошо переносятся, что они не только не оскорбляют слуха, но даже доставляют большое удовольствие и наслаждение. Из этого музыканты извлекают две полезные вещи, кроме многих других. О первой было сказано раньше, а именно, что с помощью диссонансов можно переходить от одного консонанса к другому; вторая заключается в том, что консонанс, непосредственно следующий за диссонансом, кажется более приятным и воспринимается и постигается слухом с большим удовольствием, подобно тому как после мрака больше нравится и более приятен для зрения свет, а после горького вкуснее и приятнее сладкое. Каждый день мы на опыте убеждаемся, что если некоторое время диссонанс и оскорбляет слух, то зато следующий за ним консонанс становится приятнее и мягче. Поэтому древние музыканты считали, что в сочинениях должны быть не только консонансы, которые они называли совершенными, и те,

которые они именовали несовершенными, но также и диссонансы; потому что они знали, что так получится красивее и интереснее, чем без них, так как если бы сочинения были составлены только из консонансов, то при всей их приятности для слуха и при всех извлекаемых из них красивых сочетаниях такие сочинения, поскольку в них консонансы не соединялись бы с диссонансами, сами были бы как бы несовершенными и в отношении пения и как поддержка всего произведения, ибо отсутствовала бы большая доля красоты, рождающейся от такого смешения.

Хотя я и говорил, что в сочинениях употребляются консонансы, а затем уже случайно диссонансы, однако не следует это понимать так, что их можно употреблять в контрапунктах или сочинениях просто так, без всяких правил и без порядка, — ибо тогда бы произошло смешение и путаница — а нужно соблюдать порядок и правила, чтобы все выходило хорошо.

Необходимо прежде всего обратить внимание на две вещи, в которых, по моему разумению, заключается вся красота, вся приятность и хорошее качество всякого произведения, а именно, на движения, которые производят голоса, восходя и нисходя подобными или противоположными движениями, и на правильное размещение консонансов на соответственные места в гармониях. Об этих вещах я намереваюсь, с помощью господ, рассуждать, когда тому представится случай, ибо это было моей главной специальностью. В качестве введения к этим рассуждениям, намереваюсь изложить некоторые правила, данные древними, так как им известна была необходимость этого. С помощью этих правил обучая способу, которого необходимо было придерживаться для правильного употребления консонансов и диссонансов, чередуя их в сочинениях, они давали затем правила движений, хотя это они и делали несовершенно. Таким образом, изложив эти правила последовательно и по порядку, я дам также свое разъяснение, которым покажу то, что нужно будет делать, и очевидными доказательствами покажу, каким образом их нужно понимать. К ним я прибавлю несколько других правил,

которые будут не только полезны, но даже весьма необходимы всем тем, кто пожелает приучить себя к правильному способу и доброму порядку сочинять любую кантилену изящно и по-ученому, со смыслом и с основанием; благодаря этому способу каждый сможет узнать, в каком месте помещать консонансы и диссонансы и где в кантиленах употреблять большие и где малые интервалы.

Глава 46. Но, оставив теперь вопрос о пении, скажу, что если сочинитель вместе с певцами будет соблюдать эти правила, нужные при их занятиях, то, без сомнения, всякая мелодия будет приятна, нужна, сладостна и полна отменной гармонии и принесет слушателям приятное удовольствие.

А постоянно случается, что песня поется то в низком, то в высоком регистре, и это служит причиной утомления певцов, особенно когда низкий голос много поет в высоком регистре или же высокий принужден долго петь в низком, отчего голос становится слабым и понижает на высоких звуках или же повышает на низких и производит разногласие. Но я хотел для устранения этого неудобства и беспорядка, чтобы контрапунктист предусматривал подобные случаи и устраивал песню таким образом, чтобы голоса долго не пели ни в низком, ни в высоком регистрах, но всякий раз, когда будут идти вверх или вниз, не должны были бы исполнять это некстати и не оставались бы слишком долго на этих двух крайностях. Я говорю «некстати», ибо нынешние сочинители имеют обыкновение сочинять мелодию на низких звуках, когда слова означают предметы серьезные, глубокие, низкие, страх, жалобу, слезы и другие тому подобные вещи, а когда дело идет о высоте, возвышении, веселье, смехе и тому подобном, они используют высокие звуки. Весьма верно, что они не должны долго держать мелодию на крайних звуках, но пусть они применяют и высокие и низкие звуки, не пренебрегая и средним регистром и постоянно пользуясь диапазоном голоса.

Они не должны допускать, чтобы голоса переступали крайние звуки пределов своего объема, противно

своей природе и природе лада, на котором основана данная мелодия, т. е. не нужно, чтобы сопрано занимало место тенора или тенор — место сопрано; но каждый голос должен оставаться в своих пределах, как мы увидим это в четвертой части, когда будем говорить о ладе, коего надо придерживаться при расположении голосов. В некоторых случаях это может допускаться для небольшого промежутка времени, ибо, устраняя их так, чтобы они не переступали за свои пределы, мы получим большее удобство для певца и прекрасное и совершенное звучание.

Глава 49. О такте (Della Battuta). Так как мне часто приходилось употреблять слова «такт», «синкопа» и «пауза», будет правильно раньше, чем излагать дальше, посмотреть, что представляет собой каждый из них, чтобы не употреблять неизвестных терминов, так как это не приносит никакой пользы. Следует знать, что музыканты, видя, как при одновременном пении многих голосов кантилены из-за различия движений — то более быстрых, то более медленных — может возникнуть путаница, решили установить определенный знак, с которым каждый из поющих мог сообразоваться, исполняя звуки с известной скоростью, более или менее быстро, соответственно различной длительности нот, как показано во второй главе. У них возникла мысль, что будет хорошо, если знак будет производиться рукой, чтобы каждый певец мог бы его видеть, и если его движения будут строиться наподобие человеческого пульса. Когда был установлен такой порядок, одни музыканты назвали его тактом или ударом (*battuta*), другие — звучным временем (*tempo sonoro*), а некоторые — и среди них Августин, ученый и святейший муж, в главе десятой своей второй книги о музыке — именовали его *plausum* от латинского слова *plaudo*, что значит «удар руками». И полагаю, что они считали правильно, ибо не знаю, какое движение, кроме этого, могли найти в природе, которое могло бы дать порядок и размер. Так как если рассмотреть качества, присущие и тому, и другому, т. е. и такту и пульсу, то найдем в них большое соответствие, поскольку пульс есть (как его

определяют Гален и Лавел Эгинет) некое расширение и сжатие или, можно сказать, подъем и опускание сердца и артерий и состоит (как считает Авиценна) из двух движений и двух положений покоя, такт же состоит тоже из таких движений. Сначала два движения — положение и поднятие (*positione e levatione*), производимые рукой; в них заключаются эти вышеупомянутые расширение и сжатие или подъем и опускание; они — движения противоположные. Затем идут два положения покоя, потому что, согласно мысли Аристотеля, они всегда должны находиться между этими движениями, как я упоминал уже выше, в главе четвертой, так как совсем невозможно, чтобы подобные движения могли продолжаться одно из другого.

Совершенно так же подобно тому, как пульс бывает двух родов, согласно вескому мнению достойных «князей медицины», а именно равный и неравный, имея в виду, однако, только то равенство и неравенство, которое происходит от быстроты и замедленности, отчего возникает ритм, от которого, в свою очередь, рождается множество соразмерных движений, заключенных в родах множественном, суперпартиколарном (кроме других, которые оставляем, как не заключенные в этих родах), — подобно этому и такт бывает двух родов — равный и неравный, к которым сводятся все соразмерные движения, производимые голосом.

Это я говорю к тому, что древние музыканты и вместе с тем поэты — ибо некогда это было одно и то же — благодаря своему природному инстинкту разделяли звуки на две половины и наделяли одних коротким временем (*tempo breve*), а других — долгим (*tempo longo*), причем долготу времени соотносывали два коротких. На первое место они ставили слог или звуки короткого времени, как имеющие меньшее количество, а на второе — долготу, как имеющие большее количество; так и следовало, потому что как единица среди чисел стоит раньше двойки, содержащей две единицы, так и короткое время должно занимать первое место, а долгое — второе.

Но следует предупредить, что, рассматривая такты и разделяя их на два рода, они как и в одном, так и в другом применяли и длинные и короткие меры времени, как им было удобно. Верно также, что современные музыканты сначала применяли в такте то короткую ноту (*breve*), то полукороткую (*semibreve*), уподобляя их ритму пульса, отличаемому по двум равным движениям. Такой такт справедливо может быть назван равным, так как положение (*positione*) и поднятие (*levatione*) находятся в соотношении равенства, поскольку на положение (*positione*) и на поднятие (*levatione*) приходится либо длинное, либо короткое время.

Затем стали употреблять то короткую (*la breve*) с полукороткой (*la semibreve*), то полукороткую (*la semibreve*) с малой (*minima*) и разделяли такт на два неравных движения, причем на положение (*positione*) приходилось долгое время, а на поднятие (*levatione*) — короткое, и они находились в соотношении двойном. И поскольку положение (*positione*) и поднятие (*levatione*) попадают в соотношение неравенства, такой такт со справедливостью может быть назван неравным. Имея такое соотношение, музыканты, когда хотели обозначить равные такты, ставили в начале своих кантилен знак круга или полукруга, либо целого, либо рассеченного на две половины линией; а когда хотели обозначить неравные, то прибавляли к этим знакам или цифрам точки, как видно на этом примере.

А если иногда хотели обозначить неравные такты знаками размера без точек, ставили после знака размера цифру 3 над цифрой 2, таким образом — $\frac{3}{2}$, называя эти цифры полуторными, и делали это не без основания, потому что (согласно учению количественного рода) их можно рассматривать в четырех положениях. Во-первых, когда они стоят в начале во всех голосах — и тогда употребляется неравный такт; во-вторых, когда они также помещены в начале, но не во всех голосах, вследствие чего каждый голос должен укладываться в равный такт; в-третьих, когда они поставлены в середине кантилены во всех голосах — тогда также употребляется неравный такт; и,

в-четвертых, когда они поставлены в середине в каком-нибудь одном голосе — и голоса также укладываются в равный такт. Так вот, эти цифры могут обозначать две вещи: во-первых, как это полагают современные музыканты, соответственно знаку размера, неравный такт приходится на равный, т. е. три времени, долгих или коротких, приходится на два; во-вторых, в целом такте заключаются три времени, долгих или коротких, два времени приходится на положение (*positione*) и одно на поднятие (*levatione*), в особенности когда эти цифры не сопровождаются другими числовыми знаками, означающими определенное соотношение нот кантилены, как раньше делали некоторые музыканты, потому что таким образом достигали разнообразия в произнесении или в произношении нот. Такое понимание такта устраняет много затруднений, которые могут встретиться как композиторам, так и певцам.

Из всего вышесказанного явствует, что такт — это не что иное, как знак, делаемый музыкантом равномерно или неравномерно, соответственно известному численному соотношению, при помощи положения и поднятия руки, наподобие человеческого пульса. Поскольку такт бывает двух родов, как мы видели, как музыкант, так и поэт могут приноровить к ним размер стопы каждого стиха...

Глава 51. О каденции, что она собой представляет, о ее видах и об употреблении. Выше было упомянуто о каденции, самой красивой части кантилены; когда какая-нибудь кантилена лишена ее, в ней слышится что-то несовершенное, потому что кантилены, содержащие такие каденции, доставят гораздо больше удовольствия и звучат значительно интереснее тех, в которых их нет. Поэтому, упомянув уже раньше о каденции и рассмотрев синкопу, без которой не обходится огромное большинство каденций, мне кажется, что пора, раньше чем следовать дальше, рассмотреть эти каденции. Итак, я буду говорить о ней и покажу разные случаи каденций и как они употребляются.

Каденция представляет собой определенное дейст-

вие, производимое голосами, которое отмечает либо общее успокоение гармонии, либо законченность смысла слов, на которые сочинена кантилена. Или можно сказать, что она — известное заключение какой-либо части всего произведения и как бы среднее или, так сказать, конечное заключение или разделение текста речи. Хотя каденция, совершенно необходима в гармониях, ибо, когда она отсутствует (как я уже сказал), они лишаются большого и необходимого украшения, тем не менее нельзя употреблять ее так, как это делают некоторые, у которых в произведениях нет ничего, кроме каденций, а только тогда, когда они заканчиваются клаузулой, или периодом, заключенным в прозе или стихах. Поэтому каденция имеет такое же значение в музыке, как точка в речи. Она также употребляется там, где кантилена прекращается, т. е., там, где находится окончание отдельной части гармонии, подобно тому как точка ставится в тексте речи не только, чтобы ее расчленивать, но и при ее окончании. Каденцию не следует помещать все на одном и том же месте, а на разных, так как разнообразие вызывает большую приятность в гармонии. Также необходимо, чтобы точка в речи и каденция совпадали, чтобы каденция не попадала на какую угодно ступень, а лишь на определенные ступени, в зависимости от лада, в котором написана кантилена. Эти ступени я покажу в четвертой части, когда мы будем рассматривать каждый лад в отдельности. Нужно также иметь в виду, что в *canti fermi* каденции производятся одним голосом, а в *canti figurati* к нему присоединяются еще другие голоса; потому в первых каденции употребляются только при окончании фразы в словах, во вторых же они употребляются не только в этих случаях, но и вследствие необходимости соблюдать нужный порядок в контрапункте, начатом композитором. Каденции в *canto figurato* бывают двух видов, а именно: одни имеют в заключении между двумя голосами унисон, другие заканчиваются октавой. И хотя существуют еще другие каденции, кончающиеся на терции, квинте и разных других консонансах, однако они не могут быть безусловно каденциями,

а лишь в известной степени и с прибавкой слова «не-совершенные». Все эти виды каденций могут быть двух родов — или простые, или уменьшенные. Простые — это те, голоса которых содержат ноты равного достоинства и имеют какой-нибудь диссонанс; уменьшенные — это те, голоса которых имеют ноты различного достоинства и содержат какие-нибудь диссонансы. Каждая из них должна состоять по крайней мере из трех нот как в верхнем, так и в нижнем голосе кантилены и производится по крайней мере двумя голосами и противоположным движением.

Глава 54. О консеквенциях. Допустим, что в каком-либо сочинении были бы соблюдены все правила, данные выше, и мы бы не нашли в нем ничего достойного порицания, так как оно было бы очищено от всех ошибок и в нем была бы слышна только красивая и приятная гармония; и тем не менее такое сочинение будет лишено какого-то блеска, какой-то красоты и изящества, если в нем будет отсутствовать то, что часто употребляется в наши дни, а также употреблялось древними (как мы можем видеть из их сочинений), а именно; если время от времени, ибо невозможно делать этого всегда, в нем не будет слышно известных повторений части одного голоса — а иногда и всего его движения — другим голосом или несколькими голосами, причем голоса будут идти одновременно, один следуя за другим, после некоторого промежутка времени, как бы отвечая, — наподобие отражения голоса, называемого эхом. Каждый хороший композитор пусть усердно потрудится, чтобы научиться искусно их применять!

Способ петь таким образом музыкантами-практиками был назван различно. Одни, рассматривая голоса, когда они поются названным способом, нашли, что один голос следует за другим, как бы убегая от преследования другого, а потому назвали это фугой [бегом]; другие назвали это ответом, потому что, когда голоса поют друг с другом, кажется, что один голос отвечает другому тем же самым движением; некоторые звали это повторением, поскольку один голос повторяет, пересказывает то, что было раньше

сказано или спето другим; наконец, некоторые называли это консеквенцией [последованием] и поступили, быть может, лучше других, потому что это более точно и более уместно, поскольку так же, как если сказать: «Каждое животное есть сущность, а человек есть животное», — то из этого вытекает следующее следствие: «Человек есть сущность», — так же из того порядка или последовательности движения нот, которые даны выше композитором, вытекает возможность повторения в консеквенции этого же порядка другим голосом без всяких пропусков, в той же высоте, или выше, или ниже. Под этим именем я только буду считать один вид консеквенции, которую назову имитацией, так как она отличается от консеквенции, хотя и та и другая служат одной и той же цели.

Консеквенцией будем считать известное повторение части или всего голоса, возникающего от последовательности или сочетания множества нот (*figure cantabili*), данных композитором в одном из голосов кантилены; повторение это следует в другом голосе, или в нескольких голосах, ниже или выше, или в том же тоне, на квинту, на кварту, или в унисон, после известного и ограниченного промежутка времени, причем каждая из нот следует одна за другой по тем же интервалам.

Имитацией же будем считать то повторение, которое строится не по тем же интервалам, но по совершенно другим, а сохраняются только те же ходы, производимые голосами, а также те же ноты.

Следует также знать, что как консеквенция или fuga, так и имитация могут быть двух родов; одни из них назовем свободными [*sciolta* — буквально развязанная], другие — связными. В первых соотношения между голосами в любой кантилене устанавливается композитором таким образом, что только известное число нот или определенный отрезок одного голоса повторяется в другом или нескольких голосах, остальная же часть кантилены не подвержена этому правилу и свободна от всяких повторений. Связными же называются такие, которые строятся так, чтобы все ходы одного голоса во всем произведении обяза-

тельно могли быть повторены выше или ниже, одним из других голосов или несколькими, причем один голос должен следовать за другим на определенном расстоянии. В таких консеквенциях все голоса могут быть написаны на одной строчке, а затем спеты по ней. Это обычно делают композиторы, чтобы яснее был виден искусный прием, соблюденный ими при сочинении кантилен, написанных таким образом, причем — как было сказано — один голос, идущий за другим после известного промежутка времени, соответственно отмечается. Такое последование можно справедливо назвать консеквенцией, потому что подобно тому как в формальном силлогизме (как я говорил) если дано предложение, заключающее известное положение, то из него с необходимостью вытекает другое, т. е. заключение как следствие, так же и в кантилене, если композитором составлено известное последование нот, следующих в определенном порядке в одном голосе, который назовем вонден, то за ним обязательно должен последовать другой, как следствие или как заключение; этот голос назовем спутником [consequente, буквально — следующий]. Поэтому в таких консеквенциях необходимо соблюдать, чтобы в тех голосах, которые идут после первого голоса, пелись не только те же ноты, но также бы и сохранился размер пауз и всякие другие случайные вещи, как иногда имеют обыкновение делать, хотя бы одни из голосов и увеличивал или уменьшал достоинство нот и пауз, а другой пел два раза, повторяя то, что содержится в первом.

Переходя к примерам, чтобы лучше ознакомиться со всем этим, начнем со свободной консеквенции или фуги, в которой композитор не должен сохранять равное достоинство нот и пауз ни других подобных вещей, но может поступать так, как ему будет удобно. Например, в одном голосе идут *minime*, а в другом — другие ноты. Например, *semibreve*, тоже *minime* и *semiminime*, вместе соединенные, как они употребляются в контрапунктах на *cantus firmus*. Надобно, однако, предупредить, что тот голос, который начинает фугу — будь то свободную или связную, все равно, —

называется вонден (как было сказано выше), а тот, который за ним следует, зовут спутником.

Так как те консеквенции, которые отстоят одна от другой на расстояние или на время паузы, равной *minime*, или *semibreve*, или какой-нибудь другой, более понятны из-за такой близости, так как лучше воспринимаются, то поэтому музыканты стремились, чтобы голоса их кантилен в консеквенциях были возможно ближе друг другу. Однако слишком большое желание придерживаться такой близости привело к тому, что выработался некий общий для всех способ сочинять, так что в настоящее время нельзя найти почти ни одной консеквенции, которая бы тысячи раз не была употреблена разными композиторами.

Поэтому, чтобы в будущем в кантиленах было бы больше разнообразия, следует стараться реже употреблять консеквенции, близкие и объединенные, и несколько отойти от употребления их, ставших столь обычными, и стремиться всеми силами найти такие, которые были бы новыми, потому что если отделить вождя от спутника на три или пять пауз, *minime* или другие, то несомненно увидим, что можно найти какой-нибудь новый вид консеквенции. Я не хочу сказать, однако, что консеквенции, отстоящие друг от друга на *minime* или *semibreve*, не должны употребляться вовсе, но говорю, что не следует их употреблять слишком часто, ибо они стали настолько обычными, что прямо нельзя найти такой книги [нот], где бы они не были множество раз повторены; этого я не буду показывать на примерах, чтобы не быть скучным и не задеть кого-нибудь.

Глава 54. Об имитациях и что они собой представляют. Немалую пользу приносят композиторам также имитации, потому что, помимо того, что они украшают кантилену, они весьма остроумны и достойны похвалы. Они, так же как и кантилены, бывают двух родов, т. е. связные и свободные, и музыкантами-практиками также зовутся консеквенциями. Однако между этими последними и имитациями есть различие, заключающееся в следующем: консеквенция, будь то связная или свободная, находится во многих

голосах кантилены, которые и в прямом и в противоположном движении содержат те же интервалы, что и вождь (как я показывал). Имитация же, связанная или свободная — все равно, хотя также находится во многих голосах (как мы дальше покажем) и сочиняется таким же образом, однако в имитирующих голосах не идет по тем же интервалам, которые имеются у вождя. Поэтому если консеквенция может быть в унисон с вождем, или на кварту, или на квинту, или на октаву, или на другой интервал выше или ниже, то и для имитации может быть выбран любой интервал, за исключением вышеупомянутых, а именно — она может быть на секунду, на терцию, сексту, септиму и другие подобные интервалы выше или ниже. Можно сказать, следовательно, что имитация — это такой вид консеквенции, который может быть между двумя или несколькими голосами, причем движения спутника, имитируя движения вождя, идут только по тем же ступеням, а интервалы в соображении не принимаются.

Для того чтобы узнать разницу между связанной и свободной имитациями, надо обратиться к консеквенции. Разница та же и также записывается на одной строчке и те же каноны и т. д. В многоголосных консеквенциях и имитациях, будь то связанных или свободных, употребляются кварты и различные ходы [rassaggi — пассажи], так как их поддерживают другие голоса. В двухголосии кварты не употребляются, так как не производят хорошего впечатления, подобно другим консонансам.

Глава 58. Способ, которого надо придерживаться при сочинении музыки более чем на два голоса, и о наименовании голосов. Надлежит заметить, что музыканты большею частью предпочитают писать на четыре голоса, в которых, по их словам, содержится все совершенство гармонии. И, сочиняя главным образом на такое количество голосов, они, однако, называют их естественными, наподобие четырех естеств, ибо, подобно тому как составляется из них всякое сложное тело, так составляется из голосов всякая совершенная музыка. Поэтому нижнюю партию называют

басом, который мы причислили бы к элементу земли, ибо как земля среди элементов занимает самое низкое место, так и бас расположен в самом низу музыки. К нему, идя выше кверху, прилаживается другой голос, называемый тенором, который уподобляют обычно воде. Эта последняя следует дальше по порядку элементов, тотчас же после земли, и ей также уподобляется по порядку партий тенор, следующий непосредственно за басом, и его низкие тоны ничем не отличаются от высоких тонов баса. Точно так же прилаживается над тенором третий голос, который одни называют контратенором, другие — контральто, третьи — альтом и располагают его на третьем месте в середине; эта партия действительно может уподобиться воздуху; этот последний соответствует по некоторым качествам воде и огню — так и низкие тоны альты соответствуют высоким тонам тенора, а высокие — низким тонам четвертого, еще более высокого голоса, называемого *capto*. Этот последний ставится на самом высоком месте сочинения; по месту, занимаемому им, некоторые также называют его сопрано¹; мы можем уподобить его огню, который следует непосредственно за воздухом, в самом высоком месте по порядку. Это происходит не без основания, ибо низкий голос занимает наиболее низкое место в песне и делает движения медленные и редкие, порождая низкие звуки, которые по природе своей близки к молчаливой неподвижности, — он весьма соответствует земле, которая по природе своей неподвижна и не может производить никакого звука.

И если я самый высокий голос уподобил огню, то сделал это потому, что высокие звуки, происходящие от быстрых и частых колебаний, будучи хорошо слышными и достигая слуха с большей скоростью благодаря своему внезапному и быстрому сотрясению, держат в себе нечто от природы огня, который не только поднимается высоко и сильно разрежен, но и

¹ Сопрано — от латинского *superius* — более высокий. — Прим. ред.

обладает быстротою и живостью. Другие, средние голоса я уподобляю по скорости их движений и по сходству местоположения двум другим средним элементам, ибо сообразно своему месту они имеют их свойства.

Каким способом устроить и расположить эти голоса и насколько должны они быть удалены друг от друга, мы узнаем в следующей части. Если мы теперь после всего сказанного захотим рассмотреть свойства партий этих, то найдем, что сопрано, как голос наиболее высокий из всех и более доходчивый до слуха, должен быть слышен раньше всякого другого; как огонь питает и помогает производить всякие вещи в природе, служит к украшению и сохранению мира, так и композитор будет стараться, чтобы более высокий голос его сочинения имел красивую и изящную манеру движения, которая бы питала и насыщала слушателей. И как земля составляет основание других элементов, так и бас имеет свойство служить поддержкой, опорой, укреплять и усиливать все другие голоса, ибо он стоит внизу как фундамент, основа гармонии, отчего называется *basis*, т. е. как бы база и поддержка других голосов. Но подобно тому как если бы отсутствовал элемент земли, будь это возможно, то весь прекрасный порядок вещей рушился бы, нарушена была бы и гармония мира и человеческая, так при отсутствии баса и все сочинение оказалось бы плохим от путаницы и разногласия; да и все пришло бы в разрушение.

Итак, когда композитор будет писать бас для своего сочинения, он сообщит ему движения несколько замедленные и несколько удаленные или далекие от движений других голосов, дабы средние голоса могли делать изящные и плавные движения, — а больше всего в сопрано, ибо таково его свойство. Посему в басу не должно быть больших диминуций, но большею частью ему надлежит двигаться нотами больших размеров, чем те, которые находятся в других голосах; его надлежит расположить так, чтобы получился хороший эффект и чтобы не было трудно

петь. Таким же образом и другие голоса смогут разместиться по своим местам наилучшим образом.

Тенор непосредственно следует за басом по направлению к высокому голосу, который господствует и руководит сочинением; последнее же выдерживается в ладу, на коем основано. Оно должно сочиняться с изящными движениями и в таком порядке, которого требует свойство лада, в котором оно сочинено; например, в первом, втором, третьем или каком-нибудь другом ладу надлежит стараться делать каденции на надлежащих местах и с разумением. Но подобно тому как воздух освещается лучами солнца и каждый предмет светлеет и как бы начинает улыбаться и исполняться радостью, так и тогда, когда альт сочинен хорошо и правильно, украшен красивыми и изящными ходами, он всегда придает красоту и приятность сочинению. Поэтому композитору надлежит сочинять голос альты таким образом, чтобы получились отменные эффекты. Значение и свойства этих голосов шуточно и с большим искусством выразил веселый мантаунский поэт¹, сказав:

Сопрано захватывает уши слушателей;
Тенор — вождь голосов, руководитель певцов;
Альт рисует и украшает стих Аполлона;
Бас укрепляет голоса, насыщает, поддерживает и усиливает.

Я привел слова эти для того, чтобы композитор, вспоминая их, мог знать, что именно он должен делать, сочиняя партии своего произведения.

Итак, таковы главные и естественные голоса всякого совершенного сочинения; добавим, что альт надлежит сочинять последним, когда написаны другие партии: он заполняет и совершенствует гармонию. Тем не менее сочинять его всегда последним не есть непреклонный закон, как нет вообще принуждения сочинять сперва какую-нибудь ту или другую часть композиции. Однако же надлежит заметить, что если музыканты хотят сочинять какое-нибудь сочинение на три голоса, то большею частью они выбрасывают

¹ Мерлин Коккан. — *Прим. ред.*

контральто или же сопрано и берут другие голоса. А если хотят употребить больше, чем поименованные четыре, то не прибавляют никакого нового голоса, но удваивают их, беря два сопрано, или два альты, или два тенора, также два баса — по своему усмотрению.

Глава 78. По какой причине произведения, написанные некоторыми из современных композиторов в хроматическом роде, производят скверное впечатление. Мне кажется, что сказанным мы достаточно ответили тем лицам, которые считают, что мы употребляем хроматический и энгармонический роды в произведениях уже тогда, когда мы употребляем отдельные ступени данных родов; но ведь одно дело — употреблять род, а другое — пользоваться некоторыми ступенями этого рода или также пользоваться некоторыми его интервалами, подобно тому как употребление целого — это не то же самое, что употребление отдельных его частей. Поэтому употребление отдельных ступеней, а также некоторых интервалов, которые хорошо звучат, можно допустить, ибо это производит хорошее впечатление и это будет употреблением отдельной части; но употребление всего, т. е. всех ступеней рода и всех его интервалов, нельзя позволить, потому что это производит скверное впечатление. Вследствие этого употребление рода — это есть употребление всех его ступеней и всех тех интервалов, которые музыкантами рассматриваются в этом роде, но никаких других; а употребление отдельных ступеней — это не что иное, как пользование ими в модуляциях диатонических кантилен, причем употребляются те интервалы, которые находятся и могут находиться в диатоническом роде, как это многие делали и продолжают успешно делать; и, наоборот, оставляются в стороне те интервалы, которые присущи только хроматическим и энгармоническим ступеням и которые мы не употребляем, а именно — малый полутон и дизис. Находятся некоторые люди, которые утверждают, что поскольку употребление отдельных хроматических ступеней (раз весь род не употребляется) производит в кантилене чудесное впечатление,

то, если бы зазвучал чистый род, тогда бы мелодия еще больше обогатилась; так вот, я могу сказать, что хотя для них было бы достаточным ответом то, что было сказано выше, а именно, что простой хроматический и энгармонический роды нельзя употреблять, но можно также, допустив, что употребление этих родов возможно, прибавить следующее: что не всегда верно такое заключение: «Если употребление отдельных частей хорошо, то тем более хорошо употребление всего», — потому что действительность показывает, что это не так, и это ясно всякому, находящемуся в здравом уме. Это подтверждается не только в музыке, но также и в других искусствах, как видим, например в скульптуре, ибо мрамор, который скульптор берет для своей статуи, ему нужен не весь, а только часть его. Он сначала выбирает то, что ему нужно, затем рассчитывает, какие куски ему лучше подойдут, и оставляет лишнее и таким образом доводит свою работу до желанного конца. Следовательно, скульптор не употребляет всего камня, который лежит перед ним, а лишь ту его часть, которая, по его взгляду, необходима для его дела.

Также и музыканты, зная, что применение отдельных хроматических ступеней представляется чрезвычайно желательным и, наоборот, употребление всего рода весьма неудобным, взяли то, что, по их мнению, способствовало украшению и обогащению диатонического рода, и таким путем довели его до совершенства, потому что в нем, в зависимости от представляющихся случаев, могут звучать любые роды созвучий — и нежных, и суровых или других любых, особенно тогда, когда созвучия умело подобраны разумным композитором.

Следовательно, частичное употребление (но не употребление всего рода!) полезно, я бы даже сказал, необходимо, потому что при помощи хроматической ступени мы можем достичь прекрасной и звучной гармонии, а также избежать в диатоническом роде некоторых нескладных соотношений между голосами, поющими одновременно, как-то: тритон, *semidiapente* и т. п., как я раньше показывал; без их помощи мы

часто могли бы слышать не только больше жесткости в звучаниях, но также и некоторые беспорядочные модуляции. И хотя все эти неудобства можно было бы избежать с помощью только одних диатонических ступеней, однако это было бы гораздо труднее, особенно если стремиться — как это необходимо — разнообразить гармонию; отсюда следует, что благодаря употреблению этих ступеней лады становятся более нежными и мягкими. Я полагаю, что древние называли диатонический род более суровым и естественным, чем два других, не иначе, как потому, что если благодаря хроматическим нотам гармония его умножалась и он становился более сладострастным, то при употреблении только диатонических ступеней он оставался мужественным и обладал большой силой.

Также я думаю, что хроматический род получил имя изнеженного, томного и женственного от того впечатления, которое производили его ступени, введенные между диатоническими ступенями. Об этом говорит, например, Бозций. Из этого следует также, что древние не употребляли один только хроматический род, но употребляли для украшения диатонического. Возвращаясь к нашему рассуждению, скажем, что употребление частностей хорошо и весьма полезно композитору, но что употребление целого, кроме неудобств, делает кантилену лишенной всякой красоты, потому что тогда в нее несомненно входят всякие нескладности и несуразности, лишенные какой-либо гармонии и которые не могут быть благозвучными.

Если кто-нибудь скажет, что все это не нравится не потому, что это нехорошо само по себе, а потому, что наш слух не привык к этому, то мне кажется, что он с таким же успехом может сказать, что противная и невкусная пища может понравиться после того, как к ней долго приучать свой вкус; но как хотите, а я не могу поверить, чтобы тот, кто привык к скверной пище, — если он только, конечно, не совсем спятил — после того, как попробует вкусной и хорошей еды, не поймет и вместе с тем не признается честно, что эта пища хороша, приятна, вкусна, а та, которую он ел раньше, — скверна и совсем не вкусна. Точно так же

я не могу поверить, что каждый, приучивший свой слух к таким кантиленам, а затем услышавший хорошо построенную диатоническую кантилену, не признается, что эта хороша, а те были плохи.

Чтобы не показалось, что то, что я говорю, говорится голословно, я хочу теперь исследовать причины, почему такие кантилены не могут быть хороши. Прежде всего надо помнить, что, так же как невозможно, чтобы та вещь, части которой находятся между собой в соразмерном соответствии, называемом греками симметрией, не доставляла бы удовольствия чувству, которому предметы соразмерные чрезвычайно приятны, так же невозможно, чтобы вещи без всякой соразмерности могли бы ему нравиться. Поэтому я говорю, что, поскольку диатонический род обладает таким соответствием и соразмерностью, он не может нравиться, а чувство не может не получать величайшего удовольствия. Наоборот, поскольку отдельные части хроматического и энгармонического лада не соразмерны со всем ладом, невозможно, чтобы они нравились.

Надо заметить, что в этом месте я называю «целым» всю кантилену в целом, т. е. все ее голоса вместе, а под «частью» подразумеваю отдельное движение одного из них. Также я называю «целым» весь консонанс, а «частью» каждый интервал, входящий в состав этого консонанса. Разъяснив это, продолжаю: невозможно, чтобы диатонический род не нравился, раз его части соразмерны с целым, так как нет в его голосах ни одного поющего интервала, который не был бы подобен какому-либо консонансу в контрапункте; это мы можем видеть на следующем примере: соотношение октавы, поющей в каждом из голосов в соотношении подобно интервалу октавы между двумя голосами контрапункта. Точно так же интервал квинты, поющей подобно интервалу квинты в контрапункте; тоже самое можно сказать и в отношении кварты, обеих терций, обеих секст, и в отношении тона и большого полутона; они имеют то же соотношение и между голосами контрапункта и в каждом голосе кантилены. Поэтому не удивительно, если я говорю, что диатонический род производит благоприятное впечатление

чатление и, наоборот, хроматический, а также энгармонический — неприятное, так как интервалы и того и другого между голосами контрапункта не соответствуют интервалам, поющим в каждом голосе, и наоборот; потому что интервал малого полутона, поющего в хроматическом роде, не соразмерен ни с одним интервалом, употребляемым между голосами контрапункта, хотя бы он был синкопирован, поскольку он не обладает таким соотношением, чтобы вместе с другим любым интервалом образовать консонанс, ибо он относится к тем интервалам, которые называются естели, как я выше говорил, в главе четвертой. К этим интервалам относится также энгармонический диэзис, который по своему соотношению совсем не соизмерим с интервалами контрапункта, не может быть уподобляем одному из них и отстоит от них еще дальше, чем малый полутон. Следовательно, энгармонический род еще менее гармоничен в контрапункте, чем хроматический, ибо чем дальше род отделяется от соразмерного соответствия (*correspondente proportione*), тем более он оскорбляет чувство. И хотя многие называют энгармонический род гармоничным в обыкновенной гармонии и считают его прекраснейшим родом, поскольку (как я показал), когда он входит в модуляцию других родов, он может производить хорошее впечатление, тем не менее, как говорит Пселл, гармонический род обладает неприятнейшей мелодией в мелодии, хотя иные и думают, что под этим надо понимать большую трудность воспроизведения гармонии в этом роде. И это более, чем верно, что он обладает неприятнейшей мелодией, потому что когда он входит в контрапункт, то производит неприятнейшее впечатление, ибо, как я уже говорил, интервалы, поющиеся в голосах, не соответствуют интервалам между голосами в контрапункте. Поэтому я повторяю, что контрапункт или гармония этих двух последних родов ни в какой мере не может быть хорошей.

Глава 80. Опровержение мнения хроматистов. Современные хроматисты считают, что в кантиленах можно употреблять любые интервалы в пении, хотя бы они и не имели формы или соотношений одного из

гармонических чисел; при этом они исходят из того соображения, что, раз голос может образовать любой интервал и поскольку, произнося слово, необходимо подражать обыкновенной речи, подобно тому как это делают ораторы и как к тому же требует разум, нет ничего дурного в употреблении тех интервалов, которые они при случае применяют, чтобы выразить мысли, заключенные в словах, со всеми теми ударениями и прочими вещами, которые мы делаем, когда говорим с целью воздействовать на чувство слушающих. Им я отвечаю, что это весьма дурно, ибо одно дело — обыкновенная разговорная речь, а другое — музыкальная речь или пение. И никогда я не слышал, чтобы ораторы в своей речи употребляли те странные и дикие интервалы, которые употребляют они, а ведь они говорят, что следует подражать ораторам, чтобы музыка воздействовала на чувства. А если бы они и употребили их, то я не могу себе представить, как бы они смогли склонить и убедить судей поступить согласно их воле, а такова их цель, и думаю, что они достигли бы обратного, потому что если даже можно было такие звучания употреблять кстати в одном голосе кантилены и они бы производили хорошее впечатление, то в аккомпанементе слышались бы такие жуткие, убийственные звуки, что пришлось бы прямо заткнуть уши.

Никуда не годится также их рассуждение: голос может брать любой интервал, следовательно, можно и должно употреблять все интервалы, так как это все равно что сказать: раз человек в состоянии делать и добро и зло, то значит можно совершать всякие злодеяния и делать всякого рода непозволительные поступки против совести и справедливости и добрых нравов.

Конечно, древние не имели таких вредных мнений и не позволяли себе вольностей, столь дерзких, портящих все хорошее в музыке; напротив, они старались улучшить нехорошее, увеличить хорошее и сделать его еще более прекрасным. Насколько они поощряли такие вольности, можно понять из того, что много раз писал «король музыки» тех времен —

Птоломей, — против Аристоксена, Дидима, Архита и Эратосфена, где он не только не хвалил их, а, напротив, порицал за неверное разделение некоторых из их тетраордов, потому что интервалы этих тетраордов не заключали в себе соотношений ряда *superparticulae*. И если они были так порицаемы и хулимы за модуляции простого тетраорда, не образующего контрапункта (как мы бы теперь сказали), то как же они бы должны были бранить этих наших композиторов, если бы они увидели их кантилены, которые не только в одном голосе, а зачастую во всех голосах одновременно содержат неудобоваримые и никак не соизмеримые интервалы. Вот уж наверное, как человек большого авторитета и прекрасный учитель, он бы не стал тратить много лишних слов, а дал бы им такое наказание, которое было бы достойно их дерзости и нахальства.

Они также говорят, что следует употреблять все струны, имеющиеся у инструмента, так как они не напрасно там поставлены. И в этом они правы, потому что если бы они не употреблялись, то наличие их было бы бессмысленным, но их следует употреблять со смыслом и кстати, так как употребление их без смысла и некстати было бы плохо, а не хорошо. Но если бы следовало употреблять все те интервалы, которые можно получить на одном инструменте и которые достигают иногда большого числа, говоря, что таков их порядок, можно было то же самое утверждать, если бы эти интервалы были развоены на две части, а эти, в свою очередь, на две и так умножая до бесконечности порядок звуков, чтобы иметь, как они говорят, всевозможные оттенки звуков, для того чтобы было возможно выразить всевозможные оттенки речи. Насколько это было бы смехотворно, предоставляю судить всем тем, кто хоть немного способен рассуждать. И хотя один инструмент может иметь много струн, образующих между собой множество различных интервалов, они не должны употребляться иначе, как со смыслом и кстати, когда того требуют кантилена и лад, потому что употребление чего-нибудь без надобности и некста-

ти — вещь совершенно ненужная и лишь обнаруживающая малое благоразумие, не говоря уж о том, что она вызывает тоскливое чувство у слушающего.

Правда, многие не чувствуют никакого неудовольствия, лишь бы слышать новые и фантастические вещи — все равно, хорошие или плохие, — так как они обращают мало внимания на это. Но те, которые ценят вещи редкостные и прекрасные, не могут переносить ничего дурного. Наконец, некоторые, введенные в заблуждение мнением многих и не имея достаточного собственного суждения, повторяют слова тех, кто обладает большими познаниями и говорит: это — хорошо, а это — плохо. Но, если бы им показать правду, они тотчас же бы изменили свое отношение и стали бы другого мнения. Их можно уподобить тем людям, которые не понимают толка в драгоценностях. Если им показать какой-либо поддельный или не настоящий, но красивый камень и сказать, что он очень хороший, они его оценят высоко, так как они ничего в нем не поймут, а вместе с тем слышали, что драгоценности стоят больших денег; а настоящий камень, но не такой красивый, они оценят низко. Но, если они узнают, что первый камень — фальшивый, а второй — настоящий, тотчас же изменят свое отношение и будут иначе думать.

Я хотел все это сказать тем, которые делают из мухи слона, для того чтобы они могли услышать и увидеть, что следует считать хорошим только тот род, который мы употребляем, применяя в нем иногда и кстати, как это делаем мы, хроматические и энгармонические ступени; или уже вернуться к обычаю древних и вновь соединить вместе число, гармонию и речь, в которых бы было заключено все то, о чем мы говорили в седьмой главе второй части, потому что если бы можно было найти какой-нибудь хороший способ употребления, кроме принятого у нас, то за время долгого существования музыки и после того, как столько лет прошло с того времени, когда перестали употребляться два последних рода, несомненно нашелся бы какой-нибудь человек, одаренный талантом и умом, который ввел бы в употребление хотя бы

один из них. И в самом деле, есть люди, как слышал я от многих, которые вот уже несколько лет пытаются разрешить этот вопрос и тем не менее не могут найти ничего такого, что бы доставляло удовольствие. И поистине музыка была бы несчастнейшей среди других наук и искусств, если бы лучшее и прекраснейшее у нее было бы оставлено в стороне, а сохранилось бы менее прекрасное. Но этому нельзя верить, ибо, так же как и во всех других искусствах и науках высокого размышления и малой пользы, всегда сохраняется прекрасное, а другое, как бесполезное, утрачивается, то так же, я думаю, обстоит дело и в музыке, хотя я надеюсь дожить до того дня, когда я увижу эту науку, ставшей вследствие приложенных к ней трудов, столь совершенной, что нельзя будет желать ничего другого, кроме того, что в ней будет принято употреблять. И я говорю это потому, что не вижу ее на той ступени совершенства, какой она может достичь, и не могу ни сказать, ни выразить, как это меня огорчает, но то, что я говорил, произойдет, когда какой-нибудь благородный и светлый ум возьмется за ее изучение, причем конечной его целью будет не нажива — вещь низкая и недостойная, но честь и бессмертная слава, которых он достигнет, когда после долгих трудов эта наука возвысится до той высшей ступени, о которой я говорил.

Часть четвертая и последняя

Глава 2. Что лады имеют разные названия и по какой причине. Хотя я назвал такой способ пения ладом, но существовали также и другие названия их. Одни называли их гармониями, другие — тропами, как я говорил выше; некоторые называли их тонами, а некоторые — системами или совокупностями.

Тех, которые называли их гармониями, было много, и среди них — Платон, Плиний, Юлий Поллуций. Правда, этот последний, как мне кажется, отличает гармонию от лада, так как сначала определяет гармонию только как сочетание звуков инструментальных или вокальных в соединении с ритмом, а затем опре-

деляет лад как соединение гармонии, ритма и речи (то, что Платон называет мелодией) и показывает, в чем лад отличается от гармонии. Поскольку музыка в наши дни сильно отличается от древней музыки, как я показал в другом месте, и в ней не наблюдается ничего связанного с ритмом (оставляя в стороне танцевальную музыку, так как танцы обязательно должны быть соединены с ритмом), то, следуя мнению этих людей, нужно было назвать их скорей гармониями, чем ладами; но это название более распространено среди музыкантов, а потому мы его сохранили. Когда, следовательно, Поллуций говорит о гармонии, то он не расходится с Платоном, подразумевая под этим сочетание, образуемое звуками, соединенными с ритмом; но когда он говорит «лад», то понимает под этим мелодию, т. е. соединение всех трех названных вещей. Мы не должны удивляться тому, что одна и та же вещь названа различно, так как если она рассматривается с разных точек зрения, то не возбраняется и называть ее различно. Когда же Платон и другие называли их гармониями, то, быть может, делали это, исходя из согласованности, имеющейся между несколькими звуками, не сходными между собой, а также исходя из соединения нескольких звучаний, объединенных вместе, как в нескольких голосах, так и в одном голосе, потому что, по мнению Квинтилиана, гармония — это есть такая согласованность, которая происходит от соединения нескольких вещей, между собой не сходных.

Те же, кто называл их тропами, также поступали справедливо — как я показал в предыдущей главе¹, — так как исходили из свойств, отличающих их друг от

¹ Не следует удивляться тому, что некоторые называли их тропами, так как греческое слово «τροπος» означает способ (modo) или причину; если же называли от слова «τροπος», что значит обращение или изменение, то это также обоснованно, так как один из ладов обращается и меняется в другой (как мы увидим) и грамматики называют тропами те изменения, которые происходят в словах, когда смысл одного из слов меняется и получает смысл другого. — *Прим. авт.*

друга; ибо поскольку все ступени одного лада отстоят на тон или полутон выше или ниже от другого, ближайшего к нему, то они, рассматривая переход одного лада в другой восхождением или нисхождением и перемещением последовательности ступеней, и называли их таким образом, как бы желая сказать: обращенные из более низкого в высокий или наоборот. Если же рассматривать лады, исходя из современного их употребления, т. е. в отношении обращения и перемещения кварты, которая, как мы увидим дальше, ставится то выше, то ниже одной и той же общей квинты, то их также можно назвать тропами. Поэтому, мне кажется, не без основания некоторые дали двум названным видам, т. е. кварте и квинте, имя сторон или членов октавы, а октаве — имя целого или тела.

Отсюда следует то, что часть ладов некоторые называют побочными или сторонними по одной их меняющейся стороне, а именно кварте.

Те, кто называл лады тонами, делали это также не без причины. Один из них был Птоломей, который говорит, что, вероятно, они получили такое название от расстояния в один тон, отделяющего три основных лада — дорийский, фригийский и лидийский — один от другого, хотя некоторые считают, что они были так названы от известного преобладания этих интервалов в ладе, так как в каждой октаве имеются, кроме двух больших полутонов, пять тонов; или они так назывались (как думают другие) от последнего звука в каждом из них, посредством которого получают правило, как узнать и судить по восхождению и нисхождению модуляции любой кантилены, в каком ладу она сочинена, но это мнение мне не нравится, так как оно не имеет такого довода, который бы ум мог принять.

Лады могли получить свое название от латинского слова *modus*, происходящего от глагола *modulare*, что значит петь, или от известного ограничения в порядке (*ordine moderato*), наблюдаемого в нем потому, что не возможно, не оскорбив слуха, преступить границы его и не соблюдать особенностей и свойств каждого из них.

Те же, которые называли их системами или совокупностями (а между ними был Птоломей), руководи-

лись теми соображениями, что система обозначает собрание звуков, заключающее в себе определенное и полное движение (*modulatione*) или соединение созвучий, как-то: квинт, кварт, а также других, — таким образом, что каждый из ладов может быть всецело расположен в одном из семи видов октавы, наиболее совершенном из всех других любых сложений; правда, вышеупомянутый Птоломей считал двойную октаву, а не другой какой-нибудь интервал, наиболее совершенным и полным составом или сложением.

Глава 10. Что современных ладов должно быть обязательно двенадцать, и как это доказывается. Если от соединения квинты с квартой происходят современные лады, как полагают музыканты-практики, мы теперь может показать, что эти лады обязательно должны достигнуть числа двенадцать, и не может их быть меньше, хотя бы мы потом брали сколько угодно античных ладов, потому что они не имеют отношения к нашему случаю главным образом потому, что наше употребление, как было сказано, сильно отличается от употребления древних [...].

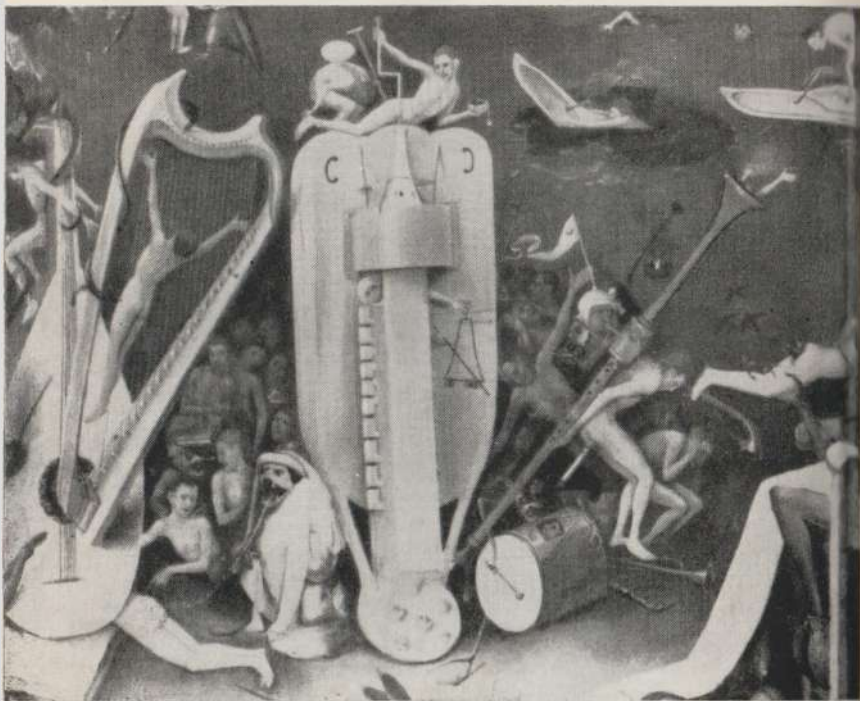
Глава 32. Каким образом гармонии приравнивать к данным словам. Остается посмотреть (так как для этого настало время), как гармонии должны сопровождать данные слова. Я говорю «сопровождать гармонией слова», так как хотя во второй части (следуя мнению Платона) было сказано, что мелодия слагается из речи, гармонии и ритма, и казалось, что ни одно из этих слагаемых не должно быть впереди других, тем не менее Платон считает речь главным, а две остальные части подчиненными ей, потому что после того, как осветил целое посредством его частей, он говорит, что гармония и ритм должны следовать за речью. И это верно, так как если речь путем описания или подражания может содержать вещи веселые или печальные, серьезные или несерьезные, а также благопристойные или легкомысленные, то необходимо также произвести выбор подходящих к содержанию слов гармонии и ритма, чтобы от уместного сочетания этих вещей получилась хорошая мелодия. И если поэтам нельзя писать комедию поэтическими стихами,

то также невозможно музыканту соединить гармонию и слова без всякого соответствия. Поэтому будет нехорошо веселые слова соединять с печальной гармонией и тяжелыми ритмами, а печальные — с веселой гармонией и легкими или подвижными ритмами. Наоборот, следует употреблять веселые гармонии и подвижные ритмы при веселом содержании, а печальные и медленные — при печальном, для того чтобы все было друг с другом в соответствии. Я думаю, что каждый сможет сделать это наилучшим образом, если будет иметь в виду то, что я писал в третьей части, и соотносываться с природой лада, в котором он будет сочинять кантилену. И пусть каждый стремится по мере возможности сопровождать так каждое слово, чтобы там, где оно содержит резкость, суровость, жестокость, горечь и тому подобные вещи, и гармония была бы соответственная, т. е. более суровая и жесткая, однако не оскорбляя при этом слуха. Точно так же, когда какое-нибудь слово выражает жалобу, боль, горе, вздох, слезы и т. п., пусть и гармония будет полна печали, хотя это и осуждается некоторыми современными Аристархами. Но об этом смотри во второй главе восьмой книги дополнений. Лучше всего этого можно достичь, если, желая выразить чувства первого рода, в голосах употреблять интервалы, не содержащие полутона, как, например, тон и большую терцию, а также применять большие сексты и терцадецимы, по своей природе несколько суровые, причем преимущественно в низких регистрах, и сопровождать их синкопами кварты или ундецимы, с движениями, скорее медленными, и в них употреблять также синкопу септимы.

Когда же понадобится выразить чувства второго рода, тогда следует употреблять (согласно данным выше правилам) ходы на полутон, на малую терцию и т. п., применяя часто малые сексты и терцадецимы на ступенях кантилены более низких; эти интервалы по своей природе нежны и сладостны и особенно тогда, когда слова сопровождаются подобающими ладами со скромностью и разумом. Следует, однако, заметить, что выражение подобных чувств не зависит



Музыкант с виолой.
Паоло Цахия. XVI век. Музей в Лувре.



Деталь картины «Ад».
Босх (1462—1510). Мадрид. Музей в Прадо.

только от вышеназванных созвучий, употребленных таким способом, но также и от движений, которые получаются при пении голосов.

Эти движения могут быть двух родов — естественные и случайные. Естественные — это те, которые получаются между основными ступенями лада и куда не входят случайные ступени или знаки. Эти движения более мужественны, чем те, которые получаются при помощи случайных ступеней, обозначаемых знаками \sharp и \flat ; эти движения действительно случайны и выражают какую-то томность. Интервалы, получающиеся таким способом, называются случайными, а первые — естественными.

Таким образом, следует отметить, что первые движения делают кантилену более яркой и мужественной, а вторые — более нежной и томной, вследствие чего первые могут служить для изображения первого рода чувств, вторые же — для вторых. Что же касается ритма, то сначала нужно посмотреть, каково содержание слов речи; если они веселые, следует применять движения бойкие и быстрые, т. е. ноты, вызывающие быстроту темпа, как-то *minime* и *semiminime*; когда же содержание слов грустное, следует употреблять движения редкие и медленные, как учил Андриан в отношении и тех и других во многих своих кантиленах.

Такое соответствие необходимо соблюдать не только в отношении скорости ритма, так как хотя в древности эти вещи понимались иначе, чем сейчас, как можно видеть по многим местам у Платона, но нам необходимо так сочетать слова с нотами в отношении ритма, чтобы не получалось варваризмов, как, например, когда в пении должен быть короткий слог, а звучит долгий, и наоборот, а это постоянно можно слышать в бесчисленном множестве кантилен — вещь поистине постыдная! Для этого следует внимательно посмотреть то, что сказано в тринадцатой главе восьмой книги дополнений, чтобы все было хорошо и чтобы не делать никаких ошибок. Этот порок встречается не только в *canti figurati*, но также и в *canti fermi*, что ясно для всякого, у кого есть разум, так как мало таких, у которых не было бы подобного рода

варваризмов и чтобы в них без конца не повторялись предпоследние слоги таких слов, как Dominus, Angelus, Filius, Miraculum, Gloria. А это легко можно исправить, лишь сделав небольшие изменения, и тогда кантилена делается хорошей, причем первоначальная форма ее не изменится, поскольку она состоит из лигатуры нескольких нот, подставляемых под этими короткими слогами, неизвестно почему сделанных долгими, тогда как было бы достаточно одной ноты.

Следует также заметить, что нельзя отделять части речи одну от другой паузами, как делают некоторые малосмыслящие лица, пока не окончится ее клаузула или какая-нибудь ее часть, и смысл слов не будет закончен; нельзя также делать каденции, в особенности одну из главных, а также ставить пауз больше minima, если не окончился период или законченная мысль речи. Не следует также ставить пауз minima на средних частях, так как поистине это вещь порочная; а как часто она употребляется некоторыми из современных неосмотрительных музыкантов — это каждый, кто пожелает в это вникнуть, с легкостью увидит и узнает.

Следовательно, в таких вещах композитор должен держать глаза открытыми, а не закрытыми, так как очень важно, чтобы его не считали не знающим таких важных вещей. Следует также ставить паузу minima и semiminima (как ему будет удобнее) в начале средних частей речи, где они будут служить как запятые; в начале же периода можно ставить какие угодно и сколько угодно пауз, так как мне кажется, что, так употребленные, они лучше всего могут расчлнить части периода и законченность смысла слов будет слышна без всякой помехи.

Глава 33. Способ, которого следует придерживаться при подставлении нот под словами. Кто смог бы рассказать, не испытывая большого затруднения, о том беспорядке и том уродстве, которые имелись и имеются у многих музыкантов-практиков в их сочинениях, и о той невероятной путанице и смешении, которые у них получаются при соединении нот со словами речи?

Когда я подумаю, что наука, давшая законы и рядки другим наукам, в какой-то части так запутана, что едва можно вынести, то не могу не огорчаться, так как поистине можно онеметь от ужаса, слушая и видя, как в некоторых кантиленах периоды запутаны, клаузулы не закончены, каденции употребляются совершенно некстати, пение беспорядочно; как, прилагая гармонии к словам, допускаются бесконечные ошибки, лады почти не принимаются во внимание, голоса плохо соединяются, переходы (passaggi) некрасивы, ритмы не соответствуют друг другу, движения бессмысленны, ноты в отношении времени и произношения плохо рассчитаны и прочие и прочие бесконечные неурядицы. Но, кроме всего этого, ноты в них соединяются со словами таким образом, что певец не знает, что делать и какой способ найти, чтобы их спеть. То он слышит, что в одном голосе делается апостроф или элизия гласных букв, если того требуют слова, а когда он сам хочет сделать это, то у него пропадают вся красота и изящество в пении, так как нота приходится на краткий слог или наоборот. Или он слышит, что в других голосах долгий слог произносится там, где у него обязательно должен быть краткий, и, чувствуя такое несоответствие, не знает, что ему делать, и стоит совсем потерянный и ошалевший.

А все дело заключается в правильном соединении нот с данными словами, и нужно все ступени обозначать и помечать этими нотами, для того чтобы голоса и отдельные звуки были ясно слышны, так как посредством этих нот выражается ритм, т. е. долгота и краткость слогов, заключающихся в речи, а ведь на эти слоги часто приходится не только одна, но и две, и три, и даже больше нот, в зависимости от того, что требуют ударения данного словесного куска.

Так вот, принимая все это во внимание, для того чтобы не получилось путаницы при соединении нот со словами и слогами, я хочу попытаться, если смогу, устранить весь этот беспорядок. А для этого, кроме правил, которые неоднократно уже давались мною в разных местах, когда представлялся этому подходящий случай, я дам еще несколько правил, которые

будут полезны не только композиторам, но также и певцам и отвечать нашим пожеланиям. Первое правило заключается в том, чтобы всегда под долгий или краткий слог подставлялась соответствующая нота, дабы избежать какого-либо варваризма, потому что в *santo figurato* каждая нота, которая стоит отдельно и не связана (начиная от *semiminima* и всех нот по достоинству меньше ее и выше), приходится на отдельный слог; это же соблюдается в *santo fermato*, так как каждая квадратная нота имеет свой слог, за исключением иногда средних. Это можно понять по многим кантиленам.

Второе правило: на каждую лигатуру из нескольких нот и в *santo figurato* и *santo piano* не должно приходиться больше одного слога, и он должен стоять в начале ее.

Третье: точка, стоящая рядом с нотами в *santo figurato*, хотя бы и поющая, не должна иметь отдельного слога.

Четвертое: только редко следует делать так, чтобы на отдельный слог приходилась *semiminima*, или нота меньшего, чем она, достоинства, или нота, следующая непосредственно за ней.

Пятое: ноты, непосредственно следующие за точками *semibreve* и *minima* не равного с ними достоинства, т. е. *semiminima* после *semibreve* и *chorma*, после *minima*, обычно не должны иметь отдельного слога, а также ноты, непосредственно следующие за этими нотами.

Шестое: когда на *semiminima* приходится отдельный слог, можно также в случае необходимости давать отдельный слог следующей ноте.

Седьмое: любая нота, начинающая кантилену или стоящая в середине, после паузы в силу необходимости должна нести с собой произношение слога.

Восьмое: в *santo piano* не должны повторяться ни слова, ни слоги, хотя встречается иногда, что так делают, но это весьма нехорошо; но в *santo figurato* такие повторения допускаются, не говоря уже о повторениях слогов и слов, но и отдельных кусков речи, с законченным смыслом; это можно делать тогда,

когда нот столько, что они могут легко повторяться; впрочем, по моему мнению, повторять столько раз одно и то же не слишком хорошо, если только это не делается с целью лучше выделить слова, заключающие какое-нибудь важное изречение и на которые стоит обратить внимание.

Девятое: после того как все слоги периода или какой-нибудь части речи связаны с музыкой и остается только последний и предпоследний слог, то этот предпоследний слог получает то преимущество, что после себя может иметь ряд нот (две, три и другие) меньшего достоинства. Однако этот слог должен быть долгим, так как, если бы он был кратким, мы бы имели случай варваризма, так как при пении случилось бы то, что многие называют *neuma*, т. е. когда на один слог приходится много нот, и потому что, поступая таким образом, мы бы нарушили правило первое.

Десятое и последнее: последний слог в речи должен совпадать, как того требует соблюдение данных выше правил, с последней нотой кантилены.

Так как к тому, что было сказано, можно найти бесконечное число примеров в сочинениях Андриана и бывших и настоящих его учеников, сохраняющих добрые правила в сочинении, я перейду прямо дальше.

Глава 35. То, чем должен обладать каждый, кто желает достигнуть некоторого совершенства в музыке. Теперь, когда я замечаю, что с божьей милостью я подхожу к желанному концу этих моих трудов, прежде чем завершить эти рассуждения, хочу, чтобы мы посмотрели две вещи: одна из них заключается в том, что я показываю те вещи, которые нужны тому, кто стремится достичь высшей ступени познания этой науки; вторая — в том, что в суждениях о музыкальных вещах нельзя полагаться всецело на чувство, ибо оно обманчиво, а необходимо присоединять к нему разум, следуя совету двух превосходнейших музыкантов и философов — Аристоксена и Птолемея, потому что, когда эти две части соединены вместе в согласии, можно не сомневаться, что не будет сделано

никакой ошибки и суждение будет совершенно правильным.

Начиная, следовательно, с первой, я говорю, что тот, кто желает достигнуть того совершенства в познании музыки, какое только возможно, и видеть все то, что позволено в этой науке, должен обладать знанием еще многих других вещей, для того чтобы легче овладеть всем тем, что для многих будет сокрыто в музыке, если не прибегнуть к другим средствам; если же какую-нибудь из этих вещей он не будет знать, то пускай не надеется достигнуть той цели, которую он себе поставил.

Поэтому нужно иметь в виду, что наука о музыке подчинена арифметике, как я показал в главе двадцать первой части, ибо формы созвучий содержат в себе определенные соотношения, выражаемые в числах. Для того же, чтобы понять все то, что относится к этим числам, необходимо быть хорошо осведомленным в вопросах арифметики и свободно обращаться с числами и пропорциями.

Так как природу и причину возникновения звуков нельзя узнать без помощи звучащих тел, которые суть количество, могущее быть разделенным, и именно из них образуются созвучия, то необходимо также быть осведомленным в вопросах геометрии или по крайней мере владеть циркулем или циркулем-измерителем для разделения линии, знать, что значит точка, линия, кривая и прямая, поверхность, объем и тому подобные вещи, относящиеся к непрерывной величине, для того чтобы в своих рассуждениях он с большей легкостью мог пользоваться помощью этой науки при делении любой звучащей величины, как показано во второй части.

Он должен также, если не в совершенстве, то по крайней мере посредственно владеть игрой на монохорде, потому что это более совершенный и более стойкий в аккордах инструмент, чем любой другой. Нужно это для того, чтобы владеть знанием звучащих интервалов, консонирующих и диссонирующих, и для того, чтобы иметь возможность иногда проверять звучание тех вещей, которые он ежедневно вновь

находит, чтобы с доказательством в руках исследовать свойства звучащих чисел. Это предполагает умение в совершенстве настраивать этот инструмент, а также совершенный слух, чтобы знать и уметь отличать малейшую разницу между звуками, желая исследовать, как это иногда случается, все различия между интервалами, и чтобы составлять суждение совершенно правильное и безошибочное; желая же настроить любой другой инструмент, он будет знать, что нужно делать.

Необходимо также ему быть особенно осведомленным в искусстве пения, а также в искусстве контрапункта или сочинения, и иметь правильное понимание, для того чтобы применить на практике все то, что встречается в музыке, и быть в состоянии судить о том, что может получиться хорошо, а что нет, так как привести в действие вещи, встречающиеся в музыке, равносильно приведению ее к конечной цели и к ее наиболее законченному и совершенному виду, что также имеет место и во всех тех других искусствах и науках, где имеются две части — теоретическая (умозрительная) и практическая, как, например, в медицине.

Нельзя не остановиться кратко также и на той пользе, которую может принести знание других наук и в первую очередь грамматики, с помощью которой достигается совершенное знание долгих и кратких слогов, благодаря правилам, данным грамматиками; затем знание языков, с помощью которых ясно понимаются авторы, писавшие о музыке; затем история, как часть музыки, о чем рассуждается во второй главе первой книги дополнений, в которых можно найти порой много вещей, весьма помогающих и проливающих свет на эту науку. Если же захотеть писать о музыке, то весьма необходима диалектика, чтобы при помощи ее уметь правильно и основательно рассуждать и пользоваться доказательствами; без которых мало что можно сделать, ибо музыка — наука математическая, а потому часто ими пользующаяся; в этом можно убедиться по всем пяти рассуждениям «гармонических доказательств».

Насколько может быть полезна риторика изучающим нашу науку для последовательного и правильного выражения своих мыслей, а также осведомленность в естественных науках, предоставляю судить каждому, у кого есть хоть капля разума, ибо музыка подчинена не только наукам математическим, но также и натуральной философии, как я объяснял в другом месте.

Но не только знание этих наук, но и многих других может только быть полезным.

Так как цель музыки заключается в совершении действий, заставляющих ее звучать, быть в действии, и хотя слух, когда он чист, нелегко обмануть, тем не менее может случиться так, что человек может допустить грубую ошибку, если он лишен знания одной из названных вещей, необходимых для понимания их причин.

Следовательно, каждому, который захочет приобрести совершенное знание музыки, необходимо быть наделенным всеми названными вещами. А если он чего-нибудь не будет знать, то тогда он не сможет достичь того совершенства, которым он желает обладать, и тем труднее ему это будет сделать, чем больше он будет не знать этих вещей. Но так как я об этом пространно говорил в книге, названной «И Мелорео», или «Современный музыкант», то я не стану больше касаться этих вещей.

Глава 34. Об обманчивости чувств и что суждение нельзя составлять только с их помощью, но нужно присоединять к ним рассудок. Среди философов весьма известно изречение: чувство никогда не ошибается в отношении своего ощущения или своего объекта. Но если это изречение понимать просто так, по внешнему смыслу слов, то иногда это может оказаться неверным. Потому что этот объект может пониматься двояким образом. Во-первых, как не могущий быть понятым другим чувством, сам по себе влияющий на чувство и содержащий в себе все вещи, которые непосредственно могут быть поняты только этим чувством. Так, например, цвет или видимое — непосредственный объект зрения; звук — объект слу-

ха и т. д., что я показал в семьдесят первой главе третьей части. Затем как сам по себе влияющий на чувство и не могущий быть понятым и осязаемым другим чувством.— Так, что отдельный вид, заключающийся в прямом объекте, понятый первым способом, называется своим осязаемым (*proportio sensibilis*), как белизна и чернота — прямой объект зрения, поскольку они на него воздействуют, запечатлевая в нем свой вид, каковой не может быть понят сам по себе другим чувством, кроме зрения; то же относится и к видам звуков и других вещей. Так вот, хотя чувство не ошибается в отношении объекта в первом смысле, оно прекрасно может ошибаться во втором, особенно если отсутствуют необходимые условия, а именно, чтобы чувство было должным образом близко к объекту, чтобы орган был должным образом расположен и чтобы средство было чисто и не испорчено.

А если оно и при данных условиях не ошибается в отношении своего объекта вторым способом, как полагает философ¹, тем не менее может ошибаться в отношении субъектов этих своих осязаемых объектов, т. е. в отношении места и того, где они находятся, так как это относится не к внешним ощущениям, а к ощущению внутреннему, т. е. к способности и свойству мыслить, наиболее благородному из чувственных способностей, как наиболее близкому уму.

Это все я хотел сказать потому, что многие думают так: раз науки ведут свое происхождение от чувств, то мы должны больше чем всему другому доверяться им, так как они не могут обмануть в отношении своих же объектов. Но те, которые думают так, весьма далеки от истины, так как хотя и верно, что все науки произошли от чувств, однако не от них они получили название наук и не от них получили точное знание изучаемого, а от рассудка и доказательств, полученных благодаря внутренним чувствам, т. е. благодаря действию разума (*intelletto*), т. е. мысли (*discorso*). А если разум может иногда оши-

¹ Т. е. Аристотель. — Прим. ред.

баться в рассуждении, как на самом деле и происходит, то насколько больше может ошибаться чувство? Поэтому я и утверждаю, что ни чувство без рассудка, ни рассудок без чувства не могут составить правильного научного суждения о предмете, а могут сделать это лишь соединенные вместе. А что это верно, мы легко можем узнать на примере: если мы пожелаем разделить что-либо на две равные части только с помощью чувств, то никогда не сможем сделать это хорошо, и если бы после разделения части и оказались равны, то это получилось бы случайно и мы никогда не могли бы быть в этом уверены без особого подтверждения. И тем труднее окажется таким образом произведенное деление, чем больше частей мы захотим получить, и никогда разум не удовлетворится, пока рассудок не подтвердит ему, что такое деление сделано верно. Это происходит оттого, что чувство не может постигнуть мельчайшие различия между вещами, так как в отношении слишком большого или весьма малого оно путается и ошибается, что можно понять на примере слуха, в отношении звуков: сильный шум воздействует на слух, но он не способен воспринять слабые звуки и мельчайшие в них изменения.

Следовательно, так как одно чувство не может удовлетворять, надо его сопровождать разумной мыслью, чтобы постичь подобные различия.

Точно так же, если от большой кучи зерна отнять двадцать пять зерен, или даже пятьдесят, или какое-нибудь другое, меньшее или большее количество, лишь бы только при этом не произвести беспорядка, то зрение не способно заметить такого изменения, так как в отношении всей кучи эта величина почти незаметна; то же самое произойдет, если такое число зерен прибавить к этой куче; таким образом, для того чтобы узнать, нужно действовать иначе, чем с помощью одного только чувства.

Совершенно то же самое происходит в отношении звуков, так как хотя слух не может ошибаться в первом случае, т. е. в распознавании консонирующих и диссонирующих интервалов, однако не его дело су-

дить, насколько один выше или ниже другого и на какую величину он превосходит его или наоборот. А если бы чувство в этих вещах не могло бы ошибаться, то совершенно напрасным было бы изобретение и употребление стольких различных мер, весов и прочих вещей. На самом деле все это было изобретено не зря, потому что древние философы прекрасно знали, что здесь чувство может ошибаться.

Поэтому я и говорю, что верно то, что хотя музыкальная наука ведет свое происхождение от чувства слуха, как было сказано в первой главе первой части, и конечная ее цель и высшая ступень — быть приведенной в действие и практически употребляемой и хотя звук — ее прямой объект и ее ощущаемое, тем не менее нельзя полагаться в суждениях о звуках только на чувство, а необходимо соединять его с рассудком. Точно так же нельзя довериться только рассудку, оставляя в стороне чувство, потому что они порознь всегда могут быть причиной ошибок и заблуждений. Следовательно, поскольку надо достигнуть совершенного познания музыки, нельзя довольствоваться чувством, хотя у иных оно и прекрасно развито, но нужно стремиться исследовать и познавать все таким образом, чтобы рассудок не расходился с чувством, ни чувство с рассудком, и тогда все будет в порядке. Так же как для того, чтобы составить суждение о вещах, относящихся к наукам, необходимо, чтобы названные вещи сопутствовали друг другу, точно так же тому, кто пожелает судить о вещах, относящихся к искусству, нужно владеть двумя вещами: во-первых, быть умудренным в делах науки, т. е. в теоретической части, а затем быть опытным в делах искусства, т. е. в практике; также необходимо иметь хороший слух и уметь сочинять, так как никто не может судить о вещах правильно, если он их не понимает, а если их не понимать, то с необходимостью вытекает, что и суждение будет плохим. Поэтому так же, как человек, знающий только теоретическую часть медицины, не сможет составить правильного суждения о болезни, если не займется также практикой, или же, полагаясь только на знание теории, по-

стоянно будет ошибаться, точно так же и музыкант-практик без знания теории или теоретик без практики всегда может заблуждаться и составлять неверное суждение о музыке. И совершенно так же, как было бы нелепо верить врачу, не обладающему знанием обеих вещей, так же поистине был бы глупцом и сумасшедшим тот, кто положился бы на суждение музыканта только практика или только теоретика.

Это я хотел сказать потому, что находятся люди со столь слабым рассудком и столь дерзкие и самонадеянные, что, хотя ничего не понимают ни в той, ни в другой части, хотят судить о том, чего не знают.

Другие же вследствие дурной своей природы и чтобы показать, что они тоже не невежды, бранят одинаково и хорошую и плохую работу любого человека. Третьи же, не имея собственного суждения, ни знаний, следуют тому, что нравится невежественной толпе, и иной раз о качестве судят по имени, национальности, отечеству, по связям и по личности, как будто бы качество и превосходство в ремесле состоят в имени, национальности, отечестве, связях, личности и тому подобных вещах! И я уверен, что не пройдет и много лет, как не найдется человека, о котором можно будет сказать, что он невежда, так как каждый отец постарается открыть глаза своим детям и делает все возможное, чтобы его сыновья отличались в любой науке и в любом ремесле, так как не найдется, я думаю, отца, который не имел желания, совершенно естественного, чтобы его дети превосходили каждого в любой науке и искусстве.

Но в действительности происходит обратное, и на небольшое количество в отношении числа великих и знаменитых людей рождаются тысячи и десятки тысяч людей неизвестных, невежественных, глупых и дураков, что можно легко видеть. И это я хотел сказать потому, что иногда общий голос и людская слава обладают таким весом — и не только у людей слабоумных и лишенных способностей, но и у тех, у кого есть некоторый разум, — что никто не решается говорить против него (хотя иногда и прекрасно пони-

мают ошибочность его), все молчат и остаются немыми и слушающими.

А чтобы дать этому подходящий пример, мне приходит на память рассказ, прочитанный мною однажды для развлечения в трактате «О придворном» графа Бальдасаре Кастильоне. Ко двору герцогини д'Урбино были принесены стихи под именем Саннадзаро, и сначала все их считали прекрасными и весьма хвалили их, но, когда выяснилось совершенно точно, что это не его стихи, а другого поэта, они сразу же потеряли свою славу и их стали считать более чем посредственными. Там же я нашел, что когда однажды в присутствии этой же синьоры спели одну песню, то она не понравилась и не была отнесена к числу хороших, пока не узнали, что это сочинение Жоскина; тогда внезапно она стала хорошей, так как в то время это имя пользовалось известностью.

Для того чтобы показать, что может сделать иногда одновременно и злонамеренность и невежественность людей, хочу также рассказать о том, что произошло с замечательнейшим мастером Андрианом Виллаэртом в Риме, в Сикстинской капелле, когда он приехал из Фландрии во времена Льва X. Однажды исполняли песнопение, причем считали, что это сочинение вышеупомянутого Жоскина и одно из лучших произведений, тогда исполнявшихся. Когда же Виллаэрт сказал певцам, что это его сочинение, как в действительности оно и было, то так велика оказалась невежественность или, чтобы сказать мягче, коварство и зависть певцов, что они никогда больше не хотели его исполнять. В том же произведении граф Бальдасаре дает еще один пример людей, не имеющих своего мнения. Однажды некто пил одно и то же вино и то находил его превосходным, то отвратительным, так как его уверили, что вино было двух разных сортов.

Теперь каждый видит, что способность суждения не дана всем, а из этого следует понять, что не нужно быть слишком поспешным в порицании или восхвалении как в музыке, так и в других науках и искусствах, как о том говорится в четырнадцатой главе

восьмой книги дополнений. По многим причинам, как, например, из-за многих затруднений, могущих встретиться, и потому, что у многого нельзя узнать причин, судить о чем-нибудь — вещь весьма трудная и опасная, тем более что существуют разные склонности и вкусы, так что то, что нравится одному, не нравится другому, и если одному приятна гармония нежная, другой хотел бы, чтобы она была несколько более суровая и терпкая.

Однако музыкант не должен отчаиваться, слыша подобные мнения, даже если услышит, что его сочинения ругают и обливают грязью, а, наоборот, он должен мужаться и утешать себя, ибо число людей, лишенных разума, прямо бесконечно, а среди них мало находится таких, которые считают себя недостойными быть в числе людей разумных и проницательных.

Много еще надо было бы сказать по этому поводу, но так как я замечаю, что я уже сказал об этом, может быть, больше, чем следовало, то, воздавая благодарения господу, щедрому подателю всех благ, на этом рассуждении этим моим трудам положу конец.

Перевод сделан по изданию: Zarlino, De tutte l'opere, Venetia, 1589.

Перевод О. П. Римского-Корсакова **

Доказательство гармонии

[Разговор ведут музыкант Франческо, органист Клаудио Мерулода Корреджио, композитор Адриано Виллаэрт, знаток и любитель музыки, ломбардец Дезидерио и автор этого сочинения — Джозеффо Царлино. Дезидерио обращается к Царлино].

Дезидерио. Много книг о музыке прочитал я, в том числе и ваше сочинение «Изучение гармонии». И все же у меня остается много сомнений по ряду вопросов. Особенно меня смущают противоречия, которые мы встречаем в сочинениях греческих писателей по вопросу об интервалах.

Адриано. Много времени прошло уже, как и я хотел понять это; ведь я убежден, что древние не

были лишены чувства слуха, а также понимания, они умели разбираться, как и мы, в хорошем и плохом. Что вы скажете об этом, мессер Франческо?

Франческо. Я уверен, что древние так же хорошо понимали плохое и хорошее [в музыке], как и мы. И, может быть, больше нас занимались теоретическими вопросами, они имели более чистый слух, но я очень хотел бы знать мнение мессера Джозеффо.

Клаудио. И мне желательно было бы об этом послушать. Хвалю бога, что я попал сегодня сюда!

Джозеффо. Синьор Дезидерио, вопрос ваш очень труден, на плечи мои ложится тяжкий груз, но не могу же я ответить отказом на первую же вашу просьбу.

Адриано. Клянусь вам, что, если бы я был моложе, я бы снова записался в ученики и постарался бы понять многое в музыке; мне не хочется не суметь ответить на какой-либо вопрос.

Франческо. Пока я в Венеции, я тоже хотел бы записаться сведениями и повезти их с собой в Феррару; очень прошу вас, мессер Джозеффо, взять на себя заботу разъяснить нам все неясное.

Адриано. И я вас благодарю за это, моя жажда знаний не уменьшается, а, напротив, все увеличивается, и я не печалюсь о том, что я близок к смерти, но печалюсь о том, что мне придется умереть, когда я только начинаю учиться.

Джозеффо. Я вижу, что для удовлетворения вашей жажды громадная река потребна и не из тех, что в Италии имеются, а самая большая в мире; сможет ли удовлетворить такую жажду мой скромный ручеек [знаний]? Но я так обязан мессеру Адриано, который был для меня как бы отцом. И порядочность обязывает взять на себя этот долг. В наше время чрезвычайно возросло число тех, кто сочиняет музыку; это происходит от легкости сочинять консонансы, от того, что им приходится соблюдать очень мало правил и они не хотят ничего знать, кроме самых простых вещей: такой-то консонанс можно соединить с другим, получится аккорд, — и им довольно. Прежде число композиторов было очень ограниченным; если в ка-

ком-нибудь сравнительно большом городе находился один или два, считалось чудом и у нас, в Италии, и в других странах. Им дивились, как божественной вещи, а в наше время нет города или маленького поселения, где бы не было много этих людей. Да что города или поселения! В наши дни нет деревни, где бы не было своего композитора! И пусть он будет любого качества! Какое до этого дело тем, кто ничего не понимает?! Поэтому мне кажется, что теперь музыка и поэзия дошли до одного и того же положения; в поэзии множество стихотворцев и мало хороших поэтов; в музыке бесконечное количество композиторов и очень немногих из них назвать можно музыкантами. Сейчас не найдется ни одного шарлатана, фигляра, который не импровизировал бы стансов; мало теперь певцов, которые по профессии не делают импровизационных чудес в своем пении. Дай бог, чтобы музыка шла в ногу с поэзией; найдется нужное число знающих людей, которые смогут судить о ней и не будут держаться за невежество, как за подругу. Я старался по мере сил проделать это и из умов специалистов-музыкантов изгнать незнание, направить их на настоящий путь, чтобы они понимали, что делают, не были слепцами, не стояли ниже других художников, которые в своем искусстве умеют объяснить, почему они так или иначе поступают [...]

Франческо. Думаете ли вы, что те сочинения, которые современными композиторами выдаются за хроматические, действительно таковы?

Адриано. Думаю, что нет.

Франческо. Вам не угодно было бы объяснить, почему?

Адриано. Хорошо. Во-первых, древние в своем хроматическом роде пользовались четырьмя диатоническими звуками и лишь одним хроматическим. А наши композиторы прибавляют этих хроматических звуков, сколько им угодно, так что в их канцонах только и видишь, что диезы и бемоли. Затем: древние каждый звук обозначали своими названиями, а те звуки, которые встречаются в их канцонах, лишены какого-либо наименования; таким образом, эти звуки не то и

никогда не будут тем, что композиторы им предсказывают. Наконец: они в своих сочинениях не соблюдают никакого лада, так что об их сочинениях не скажешь: это написано в дорийском, это — в ионийском, это — во фригийском ладу, как говорили древние; напротив, в этих сочинениях путаница, смешение вещей, оскорбляющих хороший слух рассудительных людей. Мало порядка в них и не видно устойчивой гармонии.

Франческо. Это правда; и действительно, кто хочет создать хроматическую кантилену, должен в этом подражать древним, и надо соблюдать лады, в чем так искусны были древние. Желая сшить платье, нужно иметь материю и форму для этого платья. Иначе получится не платье, но нечто другое и очень странное; также и для сочинения хроматической мелодии нужно, чтобы налицо было все то, что создает такого рода мелодию. Поэтому если они в своих сочинениях применяют другие интервалы, помимо хроматических, то, по моему мнению, это не значит сочинять в хроматическом роде, а в каком-то другом, который ни то ни се. Думается, что они должны пользоваться лишь теми звуками, которые в хроматическом тетра хорде имеются.

Адриано. Да. Но мне хочется к мною сказанному еще добавить нечто немаловажное, а именно: они применяют столь неприятные интервалы, как уменьшенные кварты, тритоны, уменьшенные квинты, увеличенные квинты и даже фальшивые октавы и т. п., что мало приятно слуху.

Клаудио. Вы, мессер, так же как и многие другие хорошие музыканты до вас, очень много старались придать музыке определенный стиль (*maniera*) или форму, дабы она была серьезной и величественной. Но с ними ваши намерения оказываются тщетными: они не только не соблюдают хороших правил искусства, но учат и убеждают других портить добрый порядок. И осуществляя то, что вне музыкально прекрасного находится, закрываются щитом невежества, говорят: «Это хроматический род», — хотя и вовсе не понимают, что это такое. Посмотрите, пожалуйста, и ре-

шите, не достойны ли такие [музыканты] порицания и даже наказания.

Адриано. Знайте, что древние лакедемоняне изгнали из своего города великого музыканта Тимофея, изобретателя хроматики, только за то, что он в обычном инструменте прибавил одну-единственную струну. Подумайте, что бы они сделали, если бы в наши дни стали они судьями таковых музыкантов? Уверен, что они сжили бы их со света, чтобы люди не заболели от такого множества их странных произведений. Эти сочинения — результат прибавления не одной только струны, а целого ряда их, прибавленных без всякого толка и разума. Их уподобить можно назойливо-тщеславному Герострату, сжегшему древнейший и славнейший храм Дианы Эфесской не из-за ненависти к богине, но из-за того, чтобы оставить о себе в потомках память подобным злодейством, так как он этого не мог достигнуть славными делами. Так и эти: они не могли приобрести себе имя выдающихся музыкантов своими сочинениями и постарались и стараются дать худшее из того, что могут, для того чтобы приобрести имя и стать знаменитыми. Но это им не удалось; уже видно, что мир ни во что их не ставит.

Джозеффо. Довольно, мессер, говорить о них, оставим их в покое, пусть себе они напишут еще худшее; не думаю, что их будут в музыке так ценить и уважать, как вас и многих других, кто не идет за этими столь странными вещами.

Zarlino, *Demonstrazione harmoniche*, 1571.

Перевод М. Иванова-Борецкого **

ВИНЧЕНЦО ГАЛИЛЕЙ

1533—1591 годы

Винченцо Галилей — отец знаменитого астронома, по роду своих занятий был купцом. Будучи всесторонне образованным человеком, изучал математику, древние языки, читал античную

литературу, тщательно исследовал античные музыкальные трактаты. Вместе с тем Галилей был прекрасным музыкантом, играл на люте, руководил музыкальным кружком во Флоренции.

Винченцо Галилей — автор двух трактатов по теории музыки. Особую известность получил «Диалог о древней и новой музыке» (1581), в котором Галилей пытался нарисовать картину исторического развития музыки. По его мнению, высший расцвет музыки относится к эпохе Древней Греции. Средние века представляются Винченцо эпохой, когда «погас свет разума» и «началась летаргия невежества». Лишь в новое время начинается возрождение музыкальной науки и искусства. Особая заслуга в этом деле принадлежит, по мнению Винченцо, Гафори, Глареану и Царлино. Правда, позднее Галилей выступил с полемической «Речью» (1589) против Царлино.

Галилей был страстным поборником античности, считая, что обновление современной музыки должно произойти посредством возрождения искусства древних. Он опубликовал несколько фрагментов из музыки эллинистической эпохи — только что обнаруженных гимнов Мезомеда. Однако смутные, отвлеченные представления об античном музыкальном творчестве не дали сколько-нибудь заметного практического результата. Предпринятые им опыты создания декламационной музыки в сопровождении виол не получили широкого распространения. В области теории Винченцо был поборником монодической музыки, выступал против злоупотребления искусством контрапункта и многоголосия. «Ошибочно поступают те, — говорил Галилей, — кто хочет петь и слушать только новые и трудные, на много голосов сочиненные вещи, как будто красота музыки зависит от новизны, трудности и количества голосов» («Fronimo»). Борясь за правдивое, эмоционально-выразительное искусство, Галилей считал необходимым для композиторов изучение интонации народной речи, советовал музыкантам для этой цели «идти смотреть на трагедии и комедии, разыгрываемые ярмарочными актерами».

Если Царлино выступил как завершитель эстетики Ренессанса, то Галилей, писавший свои работы уже в 80-х годах XVI века, стоит на пороге новой эпохи, предваряя в своих трудах создание оперы с ее новым музыкальным складом, находящимся в оппозиции к полифонии XVI века.

Диалог о древней и новой музыке¹

Музыка причислялась древними к так называемым свободным искусствам, т. е. достойным свободного человека, и всегда была в большом почете у греков, ее учителя и изобретатели (как и почти всех других

¹ Трактат написан в форме диалога собеседников — Строщи и Барди. — Прим. перев.

наук); лучшими законодателями было предписано, чтобы [музыка], не только как приятная для жизни, но также полезная и для [воспитания] добродетели, преподавалась тем, которые родились, чтобы достичь совершенства и человеческого блаженства, что является целью города. Но с течением времени греки вместе с господством утратили музыку и другие учения. Римляне имели о ней знание, взяв его у греков, но развивали главным образом ту ее часть, которая подходила для театров, где исполнялись трагедии и комедии, не особенно ценя ту часть, которая касалась спекуляций, и, постоянно занимаясь войнами, еще и не особенно обращали на нее внимание и, таким образом, легко ее забыли. И когда затем Италия в течение долгого времени страдала от огромного наплыва варваров, погас свет науки и все люди как будто бы впали в тяжелую летаргию невежества и жили без какого-либо стремления к знанию и о музыке имели такое же знание, как о Западных Индиях. И пребывали они в этой слепоте до тех пор, пока сначала Гафори, затем Глареан и, наконец, Царлино (поистине главные музыканты в этой области в новое время) не начали исследовать, чем она была, и извлекать ее из того мрака, в котором она была погребена. Ту часть, которую они понимали и ценили, они постепенно подняли до того уровня, на котором она сейчас находится.

V. Galilei, Dialogo musica antica et della moderna, изд. F. Fano, Roma, 1937, p. I.

Современная манера петь вместе несколько арий вошла в употребление не более, чем сто пятьдесят лет назад, и я не знаю, нашелся ли пример авторитета этой современной практики, существующей уже столько лет, для тех, кто желал этого (примера). И с тех пор по настоящее время многие лучшие практики соперничают в том, чтобы думать и говорить, что она достигла того высшего уровня совершенства, который только может представить человек, прежде чем со смертью Чиприано Роре, поистине выдающегося музыканта в этой манере контрапункта, стала идти ско-

рее к упадку, чем к возрастанию. Теперь, когда уже сто или более лет как она [используется] таким образом людьми, которые не являются собой никакой или почти никакой ценности, не знают, как говорится, ни где, ни от кого они рождены, не имеют или почти не имеют благ судьбы и едва умеют читать, [теперь] она достигла разве той высшей степени совершенства, как они говорят, поскольку она должна была быть великолепной и удивительной гораздо более у греков и латинян, где она в течение стольких веков постоянно находилась в руках людей самых умных, самых ученых, самых благоразумных, самых влиятельных правителей и полководцев, которых когда-либо имел мир. Сегодня же не только главы республик и сенаторы не играют и поют таким образом [как прежде], но этого стыдятся [все], вплоть до частных дворян...

Там же, p. 81.

И наконец, кифаристы, желая восполнить их дефект, ввели для музыкальных инструментов способ неконсонансного исполнения многих мелодий вместе; те из них, которые упражнялись долгое время, всегда стремясь к поставленной цели, начинали в силу долгого опыта познавать то, что не нравилось, что рождало скуку и, наконец, что радовало слушателя, и чтобы иметь более широкое поле [деятельности], ввели для этого употребление несовершенных консонансов, которые, хотя и казалось, что были по большей части действительными консонансами, на самом деле были относительно так называемыми.

Там же, p. 83.

[О народном искусстве как образце профессиональной музыки]

Барди. Некоторые удивляются далее, что музыка их времен не дает ни одного из тех замечательных результатов, которые давала античная музыка. Первая противоположна второй, столь далекой и отличной, даже более того — она противоречит ей и является ее смертельным врагом, как сказано и показано и

еще более будет показано; они [результаты] должны были скорее удивлять, когда кто-либо достигал их, не имея возможности ни думать об этом, ни следовать [этому], так как целью последней было не что иное, как удовольствие слушателя, а целью первой — вызвать в другом любовь к самому себе. Никто из здравомыслящих не признает, что слова, выраженные в смешной манере, могут выражать состояние души.

Строцци. Прошу вас, пожалуйста, расскажите, каким же образом они их выражают?

Барди. Таким же способом, каким выражали среди многих в своих речах два знаменитых оратора, упомянутые немного выше, и [это можно найти] у каждого уважаемого античного музыканта. И если хотят понять способ этого, то удовлетворюсь тем, что покажу, где и у кого они смогут научиться этому без особого труда и скуки, но, более того, с огромнейшим удовольствием. Когда для развлечения ходят на трагедии и комедии, разыгрываемые ярмарочными актерами, то пусть сдержат однажды неумеренный смех и пусть, пожалуйста, и в свою очередь понаблюдают [за тем], в какой мере говорит [актер], каким голосом — высоким или низким тембром, с каким количеством долгих и коротких звуков, с какой силой ударений и жестов, как передаются быстрота и медлительность движения, [когда говорит] один дворянин с другим спокойным дворянином. Пусть обратят немного внимание на разницу во всех этих вещах, когда один из них говорит со своим слугой или же когда они говорят друг с другом; пусть поразмыслят, когда это происходит с князем, беседующим со своим подданным и вассалом, или же с просящим защиты, как это делает разгневанный или возбужденный [человек], как замужняя женщина, как девушка, как простой ребенок, как коварная публичная женщина, как влюбленный, когда говорит со своей возлюбленной, стремясь расположить ее к своим желаниям, как те, которые жалуются, те, которые кричат, как те, кто боязлив, и как те, которые ликут от радости. Из этих различных случаев, когда они их внимательно понаблюдают и тщательно изучат, они смогут взять норму

того, что подобает для выражения какого угодно другого состояния...

Там же, р. 89.

Перевод Л. Брагиной **

[Критика полифонической музыки]

Мне хочется сказать еще о той тщеславной глупости, из которой наши [композиторы] делают столько шума: они одну или несколько партий своего сочинения располагают вокруг девиза или герба того лица, которому посвящают это сочинение, или рекомендуют петь сочинения из отражения в зеркале, или по пальцам рук, или дают одному голосу петь начало, а другому конец или середину фразы, велют вместо нот делать паузы, а вместо пауз петь. Не удовлетворяясь этим, некоторые дают петь не по нотам, на нотоносце расположенным, а по словам, обозначая названия нот слогами [слов], а длительности их — экстравагантными и странными халдейскими и египетскими цифрами, или же вместо того и другого рисуют на бумаге различные красивые цветы, ветви и многие другие смешные вещи.

Разве ты не видишь особое упрямство в применении прямых и обращенных имитаций, столь часто и упорно употребляемых ими в контрапунктированных пьесах и потому называемых ими «Riscaggi» и составляющих особую область инструментальной музыки? Они большею частью пишутся для четырех голосов, без всякой зависимости от текста и с той только целью, чтобы занять больше времени и усладить слух разнообразием звуков, аккордов и движения. Имитации подобной фуги, соблюдаемые столь строго и внимательно, происходят лишь от тщеславия музыканта или композитора.

Что мне сказать о дерзком обращении с делением нот, с которым они нередко сочиняют эти фуги, например о *semibreves* или *breves* с точками, не говоря уже о более длинных нотах? Ничего иного, кроме того, что, если не приспособлять их с большим пониманием, чем это делается сочинителем (будь то при

игре на лютне или чембало), слушание их доставляло бы мало удовольствия ввиду большой бедности аккордов.

Новые злоупотребления контрапунктистов заключаются в подражании значениям слов. Когда слова изображают понятия — «бегство», «полет» они поют их без всякого изящества — с быстротой, едва понятной для соображения; при словах «исчезнуть», «погибнуть», «умереть» сразу грубо дают паузы во всех голосах и, вместо того чтобы заставить пережить соответствующие чувства, смешат слушателей или заставляют их считать себя как бы одураченными. Когда речь идет «об одном», «о двух» или «о всех», то заставляют петь один голос, два или весь ансамбль. Когда содержание слов текста, как это иногда бывает, выражается посредством барабанного боя, звуков трубы или других инструментов, они стараются пением изобразить для слуха таковые звуки. Когда берется такой текст, где говорится о различных цветах, как, например, о темных или светлых кудрях и прочем, они пишут черные или белые ноты, чтобы выразить, по их словам, ловко и изящно содержание. Некоторые не преминули изображать нотами голос голубой, голос фиолетовый, как того требует текст, подобно тому как теперь мастера кишечных струн окрашивают их [в разные цвета].

Таких, как Аннибале Падовано, которые бы умели хорошо играть и сочинять, мало во всей Италии по сравнению с числом исполнителей. Думаю, что их всего четверо: Клаудио из Корреджио, Джузеппе Гуами, Луццаски, последнего назовем позже. Причина тому, что названные вполне нравятся нам, следующая: они долго учились у первых музыкантов всего мира, они знают и тщательно изучали всю хорошую музыку знаменитых контрапунктистов; этим они добились того, что их контрапункт стал изящным и чистым. Они все это время упражнялись в игре на инструменте с величайшей тщательностью и упорством, какие только можно себе представить.

Там же.

Перевод М. Иванова-Борецкого **

КАСТИЛЬОНЕ

1478—1529 годы

Итальянский политический деятель и писатель Бальдасаре Кастильоне получил известность как автор популярного в XVI веке трактата «О придворном», написанного в период между 1514 и 1518 годами. Это сочинение — типичный образец философско-риторического жанра, получившего распространение в эту эпоху наряду с серьезной научной и философской литературой. Написанное в форме оживленной светской беседы, оно затрагивает все те мотивы и проблемы, которые были предметом дискуссий и писаний светского общества, и главным образом вопросы моральной философии и эстетики.

В центре диалогов Кастильоне стоит идеальный образ придворного, которого писатель наделяет всеми характерными чертами «универсального человека» эпохи Возрождения. Идеальный придворный должен быть всесторонне образован, быть знакомым с различными видами искусства и наук. Особую роль в воспитании придворного Кастильоне придает музыке, практическое владение и теоретическое знание которой он считает совершенно необходимым для всякого образованного человека светского общества. Известный дилетантизм в области музыки не помешал Кастильоне в создании определенного научно-популярного жанра, в духе которого были написаны впоследствии многие сочинения общедоступного характера по философии и эстетике и, в частности, по музыке.

О придворном

«Видите ли, в музыке бывают или серьезные и медленные или же быстрее и нового образца мелодии, и тем не менее все они восхищают нас, но по различным причинам, как это видно в манере пения у Бидона: она то полна искусства и легкости, порывиста, возбуждена и дает столько разнообразных мелодий, что души всех слушателей потрясены, воспаляются и как будто возносятся на небо. Не менее трогает нас своим пением наш Маркетто Кара, но у него более мягкие гармонии, которые своими спокойными и полными жалостной нежности звуками трогают и проникают в душу, возбуждая в ней приятное сладостное чувство.

И разные другие вещи равным образом нравятся глазам вашим, так что с трудом можно понять, какие из них приятны».

Граф начал снова: «Вы, синьоры, знаете, что меня не удовлетворяет придворный человек, если он не музыкант, не умеет читать музыку с листа и ничего не знает о разных инструментах, ибо, если хорошенько подумать, нельзя найти более почтенного и похвального отдыха от трудов и лекарства для больных душ, чем музыка. В особенности необходима музыка при дворах, так как, кроме развлечения от скуки, она много дает для удовольствия дам, души которых, нежные и мягкие, легко проникаются гармонией и исполняются нежности. Поэтому не удивительно, если в древние и в нынешние времена они всегда были склонны к музыке, имея в ней приятнейшую пищу для души».

Тогда синьор Гаспар сказал: «Я полагаю, музыка вместе со многими другими пустыми вещами приличествует женщинам и, быть может, еще некоторым, которые имеют только видимость мужчин, но не тем, кто действительно таков; они не должны наслаждениями изнеживать души и внушать себе таким образом страх смерти».

«Не говорите этого,— возразил граф,— ибо я вам отвечу целым потоком похвал музыки и напомним, как в древности она прославлялась и считалась священным делом, как ученейшие философы полагали, что музыка отражает строение мира, что сами небеса движением своим производят гармонию и душа наша создана таким же образом и поэтому должна возбуждаться и как бы обновлять свои качества музыкой. Не захотите же вы лишить нашего придворного человека музыки, которая не только смягчает души человеческие, но даже укрощает зверей; а кому она не нравится, тот может считать наверх, что у него сердце в разладе с умом!» Джулиано Великолепный сказал: «Я не совсем согласен с синьором Гаспаром. Я даже считаю, по той причине, которую вы приводите, и по многим другим, что музыка не только составляет упражнение, но и необходима для придворного человека. Я бы желал, чтобы вы объяснили, в какое время и каким образом то или другое свойство, которое вы приписываете музыке, может оказать дейст-

вие, ибо многое, что само по себе заслуживает похвалы, будучи взято совершенно не вовремя, становится совсем непригодным; и, наоборот, то, что иногда кажется пустяком, но, будучи хорошо использованным, заслуживает немалой похвалы. Итак, я говорю, что придворный человек в своих зрелищах должен соблюдать осмотрительность, соответствующую его положению. В скачке на коне, борьбе, беге и прыжках, по моему, следует избегать толпы черни или по крайней мере показываться ей как можно реже, ибо нет на свете никакой вещи, столь превосходной, чтобы невежды не могли бы ею пресытиться и, видя ее часто, обращать на нее мало внимания. Так же сужу я и о музыке; поэтому я не хочу, чтобы наш придворный человек поступал как многие другие, которые, как только соберутся где бы то ни было и даже в присутствии господ, которых они мало знают, принимаются, не заставляя себя долго просить, делать то, что умеют, а часто и то, чего не умеют, притом так, что кажется, что они для этого именно и пришли, чтобы показать себя, и что это и есть их главное занятие. Пусть же придворный человек занимается музыкой как бы для того, чтобы провести время, и почти помимо желания, и не в присутствии неблагородных людей, и не при большой толпе, и, хотя бы он знал и хорошо понимал то, что делает, я бы все-таки хотел, чтобы он скрыл тот труд изучения и работу, необходимую для того, чтобы научиться хорошо делать какую-нибудь вещь, и показывал бы, что сам мало ценит это умение, но делал ее превосходно; пусть заставит других оценить ее».

Тогда синьор Гаспар Паллавичино сказал: «Но ведь много есть сортов музыки как для голосов, так и для инструментов; мне хотелось бы знать, какая из них лучше всего и в какое время придворный человек должен ею заниматься».

«Прекрасной музыкой,— отвечал мессер Федерико,— кажется мне та, которая поется с листа уверенно и с хорошей манерой; но еще лучше пение под виолу, ибо в музыке соло, пожалуй, заключается прелесть; красивая мелодия и манера игры замечаются

и слушаются с гораздо большим вниманием, ибо уши заняты лишь одним голосом; при этом легче примечается каждая малейшая ошибка, чего нет при пении совместно, где один помогает другому. Но приятнее всего мне кажется пение под виолу для декламации; это придает столько изящества и силы впечатления словам, что просто удивительно! Гармоничны также и все клавишные инструменты, ибо имеют совершеннейшие созвучия и на них можно легко исполнять многие вещи, наполняющие душу музыкальной прелестью. Не менее приятна и музыка на четырех смычковых виолах, искусная и полная нежности. Голос человеческий украшает и придает много изящества всем этим инструментам, и мне хотелось бы, чтобы наш придворный человек имел о них достаточное понятие. Чем более он в них усовершенствуется, тем лучше. Заниматься такой музыкой я считаю возможным тогда, когда он находится в домашнем и дружеском кружке и у него нет другого занятия; но особенно приличествует это в присутствии дам, ибо такое зрелище смягчает души слушателей, делает их более проницаемыми для прелестей музыки, равным образом возбуждает дух исполнителей. Как я уже говорил, я бы хотел, чтобы при этом не было толпы и в особенности лиц неблагородного происхождения. Но необходимым условием всего этого должна быть сдержанность, ибо в самом деле невозможно представить себе все возможные произойти случаи; и если придворный человек будет правильно судить о самом себе, то он сумеет хорошо примениться к случаю и знать, когда души слушателей расположены к слушанию, когда нет. Он будет сообразоваться со своим возрастом: в самом деле, неприлично и неприятно видеть человека высокого поведения, седого и беззубого, покрытого морщинами, с виолой в руках играющего и поющего в кружке дам, да еще случится, что он делает сие посредственно; при пении ведь слова большей частью любовные, а для стариков любовь смешна, хотя, по видимому, иной раз доставляет удовольствие думать, что, несмотря на их лета, любовь чудодейственно зажигает сердца».

Тогда Джулиано Великолепный сказал: «Не лишайте, мессер Федерико, бедных старцев этого удовольствия, ибо я даже знал людей почтенного возраста с превосходными голосами и очень искусными руками для игры на инструментах, более искусными даже, чем у некоторых молодых людей».

«Я не хочу,—сказал мессер Федерико,—лишать стариков этого удовольствия, но хочу, чтобы вы и эти дамы не смеялись при виде такой глупости: если старики хотят петь под виолу, пусть делают это втайне и лишь для того, чтобы облегчить душу от тех досадных дум и тягостных беспокойств, которыми полна жизнь наша, и чтобы отвесть того божественного блаженства, которое, полагаю, испытывали от музыки Пифагор и Сократ. И если они не будут хорошо исполнять ее, то все же, овладев ею в душе до некоторой степени, слушая ее, будут наслаждаться больше, чем тот, кто не имеет о ней понятия. Ибо подобно тому как руки кузнеца, хотя, быть может, и слабее, благодаря более долгому упражнению оказываются более крепкими, чем у иного сильного, но не привыкшего работать руками человека, так и слух, приученный к гармонии, различит ее гораздо лучше и быстрее и с гораздо большим удовольствием будет судить о ней, чем другой, хотя бы хороший и острый, но не разбирающийся в разнообразных музыкальных созвучиях, ибо эти изменения их хотя и не лишают вкуса к ним, но не проникают в души и лишь скользят по ним, ибо уши не привыкли слышать их. Прелесть же мелодии чувствуют иногда даже и звери. Итак, вот то удовольствие, которое старикам надлежит получать от музыки. То же скажу и о танцах, ибо такие занятия должны быть оставлены прежде, чем старость, к нашему огорчению, не принудит нас их бросить».

Baldassare Castiglione, Il Cortegiano. II. Milano, 1911, II p. 96—98.

Перевод М. Иванова-Борецкого **

Испанский теоретик музыки Хуан Бермудо получил образование в университете в Севилье, где слушал лекции по музыке и математике. В 1549 году он заканчивает сочинение «Декламация об инструментах», которое выходит в свет в 1555 году в Гренаде. В этом сочинении наряду с оценкой различных музыкальных инструментов Бермудо выступает против усложнившейся практики полифонической музыки, пытаясь возродить простоту одноголосного пения.

Разъяснения об инструментах

Исполнитель при игре не должен вводить никаких украшений в мелодию, но играть музыку так, как она нотирована. Если музыка старого стиля по своей тягеловесности нуждается в этих украшениях, то для современной музыки они не нужны. Не представляя себе, как сможет музыкант, вставляющий украшения в произведения выдающихся мастеров, избежать обвинения в том, что он дурно воспитан, невежествен и нахален. Взять хотя бы музыкальное светило Испании — Кривоставля Моралеса или Бенардино де Фигуэроа — единственного в своем искусстве: сочиняя какой-нибудь мотет, сколько времени потратили они при этом?! И вот является некто, понятия даже не имеющий о *cantus planus*, но считающий себя вправе только потому, что он когда-то выучился играть на органе, исправлять такое произведение! Ибо если вводят украшения в какое-либо произведение, то что это означает иное, как не то, что его желают исправить? Они вставляют излишние ноты, не обозначенные композитором! Разве это не значит одалживать свою музыку композитору? Настоящие певцы знают, что между образованными людьми считается оскорблением присоединять голос к произведению другого лица. Когда же инструменталисты (*ministriles*) или певцы считают это все-таки необходимым, они со всевозможной вежливостью обращаются за разрешением к сочинителю, и тогда это значит не исправлять, но дополнять или уступить дружеской просьбе. Музыкант, вводящий украшения, умаляет или, вернее сказать, стирает все голоса. Мне известно, что некоторые де-

лают это потому, что им не нравятся гармония и связанность нашей теперешней музыки. Этим они лишь подтверждают свою великую глупость и разрушают хорошую музыку, скрадывая ее хорошие мелодии и красивые имитации. У редких музыкантов левая рука настолько подвижна, чтобы они могли сыграть и в басу те же украшения, которые ими вставляются в верхний голос. Затем, когда дело доходит до украшений в теноре, который играется малоподвижными пальцами, то посмотри, как они воспроизводят те же украшения, которые они играли более ловкими пальцами! А что мне сказать о лишенной всяких оснований дерзости, которую они выказывают в своих украшениях? Они делают последовательности квинт и октав, дают *fa contra mi* в запрещенных местах, играют неуместные диссонансы или ненужные, необыкновенные консонансы. Прекрасным музыкантом является тот, который играет ясно, так, чтобы доставить удовольствие слушающему его певцам. Современная музыка столь украшена и сложна, что сама является одновременно уже украшением.

Bermudo, Declaracion de instrumentos, 1555. Приводится по кн.: O. Kinkeldey, Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik, 1910, S. 22.

Прежде чем ты начнешь класть музыку на табулатуру, подели ее на такты, чтобы с легкостью и уверенностью знать, какие ноты должны играть совместно.

Там же, стр. 21.

Те, кто не знает контрапункта, но желает сочинять музыку, обращая внимание лишь на аккорды (*consonancias*), разделяют нотную бумагу чертами на такты для того, чтобы не спутаться в счете. Хотя метод этот и является варварским, я даю пример и для тех, кто в нем нуждается и желает следовать ему.

Там же, стр. 188.

Когда твои руки стали хороши и ты эту книгу изучил, ты можешь начинать делать переложения для

клавичембало. Для начала это могут быть «Vilancicos» доброго музыканта Хуана Васкеца. Хотя эти произведения легки, они не лишены музыкальной ценности и могут служить основанием для переложений. Затем переложи произведения Жоскина, Адриано [Виллаэрта] из Мантуи, маэстро Фигуэроа, Моралеса, Гомберта и других, им подобных. Не играй вещей, сочиненных инструменталистами для клавичембало, хотя среди них есть и прекраснейшие люди, так как в этих вещах есть крупные ошибки. Прекраснейшими исполнителями я считаю дона Хуана — настоятеля церкви в Малаге, Вильада — настоятеля Севильской церкви, сеньора Вила из Барселоны, Франсиско Сото и Антонио де Кабесона — музыкантов его величества.

Обрати внимание на лады [порожки] виолы, и ты увидишь, что расстояния не дают точных полутонов. Привычное же ухо терпит их и принимает за полутоны.

Варвары те, кто, едва овладев белыми клавишами, отваживается на тернистый путь новой музыки. Это те, кто учился хотя не без труда, но без учителя, без искусства, те, кто считает красивым, играя в первом ладу, не пропустить ни одной черной клавиши. Я слышал некоторых, преподносивших такой шум на клавишах, что казалось — это кошачья драка, а не музыкальные консонансы. Музыка не в том состоит, чтобы бегать, большею частью неискусно, по клавишам, но в том, чтобы каждому ладу воздавать полагающееся ему и соблюдать все прочие глубины искусства.

Перевод М. Иванова-Борецкого **

БАРТОЛИ

2-я пол. XVI века.

Итальянскому писателю Козимо Бартоли принадлежит сочинение по вопросам музыки «Академические рассуждения», появившееся в свет в 1567 году. Написанное в форме оживленного разговора, оно представляет собою популярное изложение



Хор.
Босх. Музей в Лилле.

актуальных вопросов тогдашней музыкальной эстетики, главным образом вопросов музыкального исполнительства и музыкальной инструменталистики. Главное внимание Бартоли уделяет личности художника, индивидуальным особенностям мастерства отдельных музыкантов, выразительности различных музыкальных инструментов. Те суждения и оценки, которые Бартоли дает отдельным музыкантам, представляют собой первые зачатки нарождающейся художественной критики.

Академические рассуждения

Беседу ведут Пьетре Дарико, Лоренцо Антинори и Пьеро Франческо Джамбуттари. Они не заметили как один из собеседников ушел из собрания. Пьеро Франческо укоряет ушедшего в чрезмерной страсти к музыке.

Пьеро Франческо. Музыка изнеживает людей и делает их вялыми.

Пьетре. Ах! Не порицайте музыки, которая вызвала столько похвал от великих людей, как редчайший дар неба!

Лоренцо. Пьеро Франческо прав! Люди должны тем интересоваться, что их делает сильными, крепкими, а не тем, что их изнеживает и делает женственными. Я вспоминаю, что я по этому поводу читал, как Антисфен бранил выдающегося музыканта Исмена, говоря ему, что музыка только труд для возжигания похоти; кроме того, разве вы не знаете, что Филипп¹ сказал своему сыну: разве тебе не стыдно быть столь хорошим музыкантом?

Пьетре. Потихе. Вы, Лоренцо, который так бранит музыку, вы думаете, что надо порицать и Аполлона, выдающегося музыканта, и Орфея, останавливающего своим пением течение рек?

Лоренцо. Пусть на это ответит Пьеро Франческо.

Пьеро Франческо. Конечно, их нельзя пори-

¹ Филипп, царь македонский; сын его — Александр Македонский. — *Прим. ред.*

цать. И тот и другой своим пением и игрой учили те грубые, жесткие, дикие века быть мягкими, податливыми, кроткими. Древние считали, что Орфей укрощал диких зверей, потому что он у грубых людей снимал дикость и грубость и делал их кроткими и податливыми. Об остановке потоков они говорили, намекая на то, что Орфей ставил препятствия бегу людских страстей и желаний, коим отдавались тогда люди, не думая о законах.

Пьетре. Таким образом, у них следовало восхвалять музыку?

Пьеро Франческо. Да, по вышеприведенным основаниям.

Лоренцо. Как же так? Разве можно в одно и то же время одну и ту же вещь и восхвалять и порицать?

Пьеро Франческо. Все, что радует наши чувства, как, например, музыка, может вред приносить, если ею пользуются неправильно. При правильном же использовании она не вредит ни исполнителям, ни слушателям.

Лоренцо. Значит, ошибка проистекает от неумения людей пользоваться вещами?

Пьеро Франческо. Конечно! Если кто обладает таким запасом сил, что не может изнежиться от музыки; если он пользуется музыкой редко, как средством для освежения, с той умеренностью и рассудительностью, которую можно ожидать от благородного дворянина,—тогда, думаю я, музыка не только полезна, но, осмелюсь сказать, и необходима. И думаю, что музыка очень способна именно для освежения нашей души, большей частью подверженной всяким неприятностям, и мучимой ими, этими плодами сада жизни, который дает нам больше яда, чем меда и амброзии. Музыка освобождает юношей от стольких тягот, что их трудно перечислить; она воздействует и на пожилых, стоит им только задуматься о различных соотношениях чисел, в музыке заключенных.

Пьетре. Итак, вы порицаете не самую музыку, а лишь способ ее использования?

Пьеро Франческо. Да, вы правы. Как я мог ее порицать, когда я знаю, что на музыке держится пружина мира? Ведь если бы не гармония семи планет и других сфер небесных, мир распался бы! [...]

Пьетре. Вы сказали, что нам больше нравится инструментальная музыка, чем вокальная,—так скажите, как играет на виоле Сичилиано? Или Франческо да Милано на лютне и к тому же еще на виоле?

Лоренцо. И того и другого я слышал много раз, и они показались мне превосходными музыкантами в своем роде.

Пьетре. Вы слышали двух самых отменных, божественных музыкантов нашего времени; они оба были моими лучшими друзьями.

Лоренцо. Мне весьма желательно знать, в чем Сичилиано и Франческо стали один другого превосходнее, ибо я слышал, что их обоих чрезвычайно хвалили.

Пьетре. Я не хотел бы убеждать вас, что они оба были превосходны. Франческо да Милано стал превосходным музыкантом на виоле, но в игре на лютне он был не только превосходным, но и превосходнейшим; я полагаю, как до сих пор не было никого, кто бы мог сравниться с ним, так с трудом найдется равный ему и в будущем. Сичилиано же играл на виоле и столь хорошо, с такой быстротой, столь удивительно — большей частью с сопровождением клавишного инструмента,—что никогда еще не было никого, кто бы превзошел его в такой игре, хотя в этом роде музыки и Альфонсо делла Виола действительно весьма превосходен и на редкость хорошо играет как соло, так и с сопровождением; кроме того, он отличается и с другой стороны — в композиции и т. п., так что кажется каким-то совершенством.

Лоренцо. Я, действительно, слышал большие похвалы некоему Александру Стриджио из Мантуи, который не только превосходным, но превосходнейшим образом играет на виоле и так, что у него звучат на ней сразу четыре голоса; он делает это с такою легкостью и столь музыкально, что слушатели приходят в удивление. Кроме того, его сочинения считаются столь

хорошими и музыкальными, как и некоторые другие, слышанные в наше время. Но вообще я слышал похвалы Альфонсо. А в прошедшем году, проезжая по Франции, я слышал, как за игру на лютне чрезвычайно хвалили Альберта из Мантуи.

Пьетре. Я не знавал его, но от многих флорентинцев, приехавших из Франции в Рим, я слышал о нем удивительные вещи. Но, скажите, пожалуйста, почему мы вдаль в эти рассуждения, оставив нашего мессера Антонио из Лукки?

Лоренцо. Ах, вы верно сказали! Я, разумеется, уверен, что на нем природа хотела показать нам, сколько хорошего она может создать, когда захочет. Если она дала нам много таких, кого мы признали превосходными лишь с одной стороны, то хотела также показать необычайную способность мессера Антонио, превосходство не только в одном, но и во многом сразу, ибо в игре на лютне он не уступит никому, притом чудесно играет на виоле и на корнете. Я также уверен, что с ним не сравнится не только ни один из нынешних музыкантов, но и никто из прежних; полагаю, что и в будущем вряд ли найдется кто-нибудь, кто сравнится с ним.

Недавно я слышал в Риме нашего флорентинца Пьеро ди Баччио; игра его на лютне мне очень нравится.

Пьетре. Разумеется, что он весьма выдающийся музыкант, и если он проживет подольше, то когда-нибудь покажет, что он истинный ученик Франческо да Милано, хотя и теперь уже всякий охотно слушает его, быть может даже охотнее, чем самого учителя его Франческо да Милано. Он действительно делает честь доброй памяти отца своего Баччио, который, как вы знаете, был виртуозом.

Лоренцо. Вы назвали мессера Антонио первым музыкантом на корнете в наше время. Скажите, пожалуйста, не был ли выдающимся музыкантом миланец Москателло?

Пьетре. Разумеется, он был весьма выдающимся корнетистом во времена папы Льва. Это был замечательный мастер в игре на корнете, но мне больше

всего нравится игра мессера Антонио: я никогда не слышал более красивых каприччио, более прекрасных фантазий, чем те, которые он сочинил, ни столь чисто исполненных группетт и диминуций, которые у него столь хороши, что приводят в изумление!

Лоренцо. Какие есть еще у нас отменные среди музыкантов его светлости, кроме мессера Антонио?

Пьетре. Все они превосходны, но по своей игре Бартоломео был и теперь еще, при всей своей глубокой старости, является действительно редким музыкантом, хотя в Болонье некий Заккерна с сыном, а в Венеции Джиронимо, двоюродный брат этого самого Бартоломео, также играют замечательно. Тем не менее Бартоломео был в свое время столь редким музыкантом, что приобрел дворянский титул и славное имя, и не имеет равных себе по игре на рибеккино; он обладает не только этими достоинствами, но еще и столь добр, столь любезен и благожелателен, что тот, кто пожелает описать доброту, любезность и благожелательность, не найдет ничего лучшего, как нарисовать его портрет с горой инструментов и в окружении друзей. Кроме всего, старик имеет двух сыновей, которые становятся превосходными музыкантами. У вас здесь есть еще мессер Лоренцо из Лукки, который ни капли не ниже тех, о которых мы упоминали. В его игре есть грация, легкость, столь приятная, что приводит меня в изумление. Кроме того, он играет еще на виоле и на лютне с удивительным изяществом. Нет надобности говорить о других музыкантах этого рода, состоящих на службе у его светлости, — нужно признать, что все они столь великолепны, что нет ни одного князя ни в Италии, ни за ее пределами, у которого они были бы лучше, чем у него!

Пьеро Франческо. Вы так долго говорили о стольких музыкантах и стольких инструментах, что мы все трое как бы сами стали музыкантами, играющими на инструментах! Теперь лучше было бы поговорить о другом.

Лоренцо. Ах, мессер Пьеро Франческо, простите, пожалуйста, что я не вовремя занялся этим разговором! Я бы желал с вашего позволения, чтобы мессер

Пьетре рассказал мне, каких знал он еще хороших музыкантов, играющих на клавишных инструментах, если это не затруднит его, или по крайней мере назвал хотя бы не всех, а некоторых.

Пьетре. Если желаете знать, в наше время мне казался великим музыкантом в этом роде Кавальере да еще Цоппино из Лукки. Помню еще, что меня удивлял Лоренцо из Гаэты, ибо я никогда не слышал никого, кто бы играл столь причудливо и столь разнообразно; поверьте, если бы вы слышали его игру несколько раз, не видя его самого, то подумали бы, что играют два музыканта, до того различно играл он каждый раз. Что касается игры на органе, то, я полагаю, трудно сравнить его с кем-либо в наше время.

Лоренцо. Как вам нравится игра Джулио из Модены, так же как игра Лоренцо?

Пьетре. Разумеется, игра Джулио превосходна, но он гораздо лучше играет на чембало, чем на органе. Я слышал, он говорил, что ему было по сердцу, когда в комнате было много солдат, капитанов или князей нашего времени, и, хотя бы мы разговаривали о каких-нибудь смелых и грубых предметах или о каком-либо важном деле не только со всем христианским миром, но и со всем светом, он бы играл так, что, несмотря на свою смелость, гордость и важность или несмотря на какие бы то ни было важные беседы, все бы прекратило свои разговоры и подошло бы к инструменту, чтобы послушать его. И я вспоминаю, как Бартоломео мне говорил, что когда маркиз де Ваето как-то приехал в Рим, и внезапно пришел к папе Клименту¹, не сняв даже шпор, и, застав его за столом, вступил в беседу с папой и Сангой о весьма важных вещах, упомянутый Джулио появился в том уголке зала, где стоял инструмент, и начал там играть, так, что оба князя вместе с кардиналом Медичи и Сангой, обсуждавшие предметы, прекратили на время свою беседу и подошли слушать его с удивительным вниманием. Такой случай подтвердил в тот вечер сказанное

¹ Клименту VII Медичи (1523—1534).— *Прим. ред.*

упомянутым Джулио, показав, что это не было его измышлением.

Лоренцо. Вы так хвалите его, что не знаю, не обманывает ли вас любовь к нему?.. А что вы скажете о Иахете из Феррары, который ныне считается столь превосходным музыкантом?

Пьетре. Я не знавал его, но достоверно слышал от Москино, что в его время он не слышал музыканта, который нравился бы ему больше Иахета; ему кажется, что Иахет играет с большей легкостью и искусством и музыкальнее, чем какой-либо другой.

Лоренцо. Если бы Москино слышал некоего француза Руджиеро, находящегося ныне на службе у королевы венгерской, как я слышал его во Франции, он, быть может, стал бы хвалить его не меньше, чем Иахета, ибо он действительно столь чудный музыкант, что и описать нельзя. Но что вы скажете об игре Москино?

Пьетре. Москино играет на органе или любом инструменте столь хорошо, со стольким изяществом и легкостью, а также с таким пониманием музыки, что я полагаю и даже уверен, что с ним сравнятся лишь немногие; пожалуй, я не ошибусь, сказав, что не сравнится никто и что, думается мне, совершенно верно. Кроме всех других способностей своих, которые даются лишь немногим, он, как говорят, пел и теперь еще поет весьма изящно и сочинил множество превосходнейших вещей. Но меня поразило то, что я слышал, как он иногда играл для собственного удовольствия, не в присутствии большого числа слушателей, лишь для своего упражнения и в продолжение целого часа с удовольствием играл синкопами так, что у меня исчезли всякая скука, всякое неудовольствие, всякое огорчение, какие только были на душе! И я уверен, что в этом роде с ним могут сравняться лишь немногие.

K. Bartoli, Raggionamenti accademici.

Приводится в кн.: Benvenute, «Instituzioni e monumenti dell' arte musicale Italiano», I.

Перевод М. Иванова-Борецкого **

БОТТРИГАРИ

1531—1612 годы

Итальянский ученый и теоретик музыки Эрколе Боттригари родился в Болонье. В молодости он изучает языки, философию, музыку, математику и астрономию. В 1567 году покидает Болонью и переезжает в Феррару, где сближается с кругом ученых и гуманистов, в частности с Франческо Патрици. По возвращении в Болонью (1578 году) усиленно занимается математикой и музыкой, переводит на итальянский язык античные трактаты по музыке.

Из его музыкально-теоретических сочинений известность получило «Дезидерио, или Об исполнении на различных музыкальных инструментах». В этом трактате, написанном в форме диалога, излагаются сведения о концертах в Болонье и Ферраре, даются оценки различных композиторов и музыкантов, осуждаются злоупотребления пассажами при исполнении на музыкальных инструментах. Сочинение Боттригари, как и некоторые другие, содержит в себе зачатки музыкальной критики.

Дезидерио, или Об исполнении на различных музыкальных инструментах

[Разговаривают Грациозо Дезидерио и Аллемано Бенелли].

Гр. Эта наша встреча, мессер Аллемано, в этот час и в этом месте дает мне надежду на большую удачу.

Ал. Почему так? Вы знаете, что я почитаю вас как дворянина и люблю не только как человека, волящего дружбу с виртуозами, но и как виртуоза.

Гр. Оставим в стороне церемонии и придворные слова, как излишние и бесполезные. За похвалы, кои меня вы в короткое время осыпали, еще больше вас благодарю. И охотно скажу, в чем я вижу удачу встречи с вами, если только не задерживаю вас на пути и не помешаю какому-нибудь делу вашему.

Ал. Я вышел из дому, чтобы послушать большой концерт. Мне утром сказали, что в этой части города, где вы живете, после обеда предстоит концерт с участием более сорока человек как певцов, так и инструменталистов, но я несколько задержался.

Гр. Вот и начало моего предвидения удачи. Концерт, ради которого вы вышли из дому, уже окончился. Я слушал его от начала до конца и иду домой в

полном смятении. Надеюсь, что вы, человек очень умный и вполне владеющий вашей профессией, поможете мне разобраться во всем этом.

Ал. Мне очень жаль, что я опоздал на концерт, и еще более мне жаль, что концерт привел вас в смятение, а рассеять это понятие вы и просите меня, мало чего стоящего.

Гр. Не говорите так небрежно о себе и не отказывайте в просимой помощи, если только вам в этом не мешает какое-либо дело.

Ал. У меня нет дела на сегодня, я отдаю себя всецело в ваше распоряжение.

Гр. Сделаем еще двадцать шагов и зайдем ко мне. Там мы можем поговорить о том, что меня смутило.

Ал. Как вам угодно.

Гр. Присядьте, мессер Аллемано. Предлагаю вам взять с меня пример и снять по крайней мере плащ. Хотя мы носим такие плащи теперь, что ткань для них можно заказать пауку. А ты [обращаясь к служанке] принеси нам вина и воды, чтобы нам прохладиться, и подай веера.

Ал. Пожалуйста, этого не нужно, то и другое помешает нашему намерению.

Гр. Я шел дорбгой, мессер Аллемано, вот о чем размышляя. Много я слышал разных концертов, вокальных с аккомпанементом разных инструментов, и никогда не получал от них такого большого удовольствия, какое я себе воображал и на какое надеялся и в особенности сегодня; я видел очень много разных инструментов: большое клавичембало, большой спинет, три лютни разных форм, большое количество разных виол и тромбонов, два корнета — один прямой, другой согнутый, два рибекина, несколько больших флейт — прямых и поперечных, большую двойную арфу, лиру. Я воображал, что услышу небесную гармонию, а услышал пуганицу, даже прямо полный разлад, причинивший мне неприятность, а не удовольствие. Мне и хотелось бы узнать от вас, происходит ли это от моего плохого слуха или я прав в своем суждении?

Ал. Из ваших слов я понимаю, что суждение вашего слуха правильно, и если вы слышали диссонанс,

сы вместо консонансов, разлад вместо доброго склада, то этому очень часто бывает причина то, что инструменты плохо между собой настроены, а это может вызвать только путаницу и разлад.

Я скажу вам, что разговаривал со многими старательными мастерами, и могу утверждать, что они часто действуют наобум: когда они сверлят дыры в духовых инструментах, они подчиняются слуху, увеличивая и уменьшая эти дыры ощупью. Те, кто сочиняет такие концерты, не понимают, чего нужно добиваться; если б они это знали, они не допускали бы такой путаницы; например, они упускают из виду, что у лютен и виол тон делится на два равных полутона, а у чембало и ему подобных инструментов полутоны не равны.

Гр. Я хочу сказать о знаменитом дуэте Адриана [Виллаэрта], который кончается на септима и который в свое время заставил музыкантов о многом подумать, многое сказать и даже написать, и, между прочим, Джованни Спатаро, который, как мне кажется, показал себя в письме к дону Пьетро Арону недюжинным музыкантом. Но я отвлекаюсь в сторону...

Ал. Терция, секста и септима не могут, по учению древних, дать консонансов; я при этом не ссылаюсь на Боэция, ибо он был только простым передатчиком, но, правда, он очень хорошо изложил учение Птолемея, Аристоксена и других главнейших математиков и философов-музыкантов, своих предшественников. Но мне кажется, что вы о чем-то задумались?

Гр. Я бы сказал, что я очень удивлен.

Ал. А по какому поводу?

Гр. Я много-много лет, как вы должны знать, вел знакомство со многими музыкантами, за лучших почитавшимися, с самыми знаменитыми нашего времени, и много раз беседовал с ними о музыке, и никогда не слышал, чтобы они коснулись тех вопросов, которые вы поставили. Вот я и думал, что надо вас спросить о следующем: современные музыканты, которые сочиняют мадригалы и мотеты, знают ли и нужно ли им знать то, о чем вы мне рассказали? Или им для сочинений нужна только практика?

Ал. Ха, ха! Вы меня заставили вспомнить об одном музыканте, нашем как раз современнике. Желая, чтобы его считали за великого Чимабуэ в музыке, он вечно произносит в разговоре со всеми такие слова, как схизма, диасхизма, и другие музыкальные термины. Этим он вызывает у слушателя не удивление или восторг, а страх и ужас.

Гр. Да, вы имеете основание смеяться!

Ал. Не думайте, что он многое знает, кроме умения покупать и беречь книги, в которых много вещей о музыке и которые принадлежат перу хороших и славных музыкантов. А он держит их только с той целью, чтобы выживать из них слова вроде тех, которые я вам назвал. Что до меня, то я думаю, что каждый музыкант должен знать не только то, что я вам сегодня рассказал, а еще много, без конца разных вещей и более важных. Но знают ли все это музыканты или, точнее говоря, композиторы музыки наших дней, не хочу ни утверждать, ни отрицать. Но в большинстве случаев они смеются над теми музыкантами, которые интересуются теорией музыки.

Если таким композиторам достаточно практических навыков, чтобы сочинять мадригалы или мотеты или другие виды песен, я вам скажу: очевидно, что так, ибо вижу, как большая часть их преуспевает и пользуется успехом. И часто дети в наши времена делают чудеса, сочиняя песни. Но я скажу так: немного чести дает, если что-нибудь делаешь и не понимаешь смысла этого дела. И если мне не захотят в этом поверить, пусть прочтут, что писали об этом такие люди, как Гвидо, аретинский монах, в своем «Микрологе», а до него Беда Достопочтенный в своей «Музыке» и равным образом Боэций. Вы ценили до сих пор только тех музыкантов, которые умеют петь, как говорится, ноту на ноту, т. е. чистых практиков: они не настоящие музыканты. Но, если бы вам пришлось иметь общение с теоретиками, вы бы признали, для чего они нужны. Очень бы мне хотелось быть в состоянии уничтожить те злоупотребления, которые существуют в нашей современной музыке или, лучше сказать, которые присущи нашим так называемым

мым современным музыкантам. Из этих злоупотреблений два главнейших: во-первых, беззаботность, с которой сочиняются песни, так как нет никакой разницы между сочинениями приятными и веселыми, распутаются к культуре; во-вторых, злоупотребление заключается в концертах, с которых и началась наша беседа, и легко бы от этого злоупотребления избавиться, если бы они, не желая злоупотребления извещающих музыку, отказались от такого смешения разных инструментов.

Не могу не высказать еще моих мыслей по поводу настроек, которые ощупью делаются настройщиками: слух — такое же чувство, как и остальные четыре; он может быть более или менее совершенным, а иногда и искаженным в одном, в другом отношении. Если дать настроить два чембало или два органа одинаковых размеров, одинакового качества двум внимательным и хорошим мастерам-настройщикам так, чтобы настройку они делали отдельно друг от друга в разных местах, чтобы не могли слышать друг друга, и пусть за основу они возьмут один и тот же звук, и согласению их между собой, если затем эти чембало или органы поставят рядом, то я очень сомневаюсь, что одни и те же струны или трубы будут настроены унисон, за исключением, пожалуй, октав.

Кажется, вы называли мне места, где даются хорошие концерты?

Гр. Нет, я думаю.

Ал. Может быть, вы имели в виду венецианские? Или концерты филармоников в Вероне?

Гр. Да, и в особенности концерты в Ферраре.

Ал. Я хочу сказать вам как раз о концертах в Ферраре. Я несколько раз видел и слышал их и публично из моих слов об этих концертах вы могли вывести заключение о всех подобных им великолепных концертах, достойных поистине упоминания и хорошей оценки. Теперь слушайте. Светлейший герцог Феррарский имеет два почетных зала, именуемые залами музыкантов. В них сходятся, когда им угодно, музыканты,

находящиеся на службе у его высочества; их много, как итальянцев, так и иностранцев, приехавших из-за гор. Они обладают прекрасными голосами, изящной манерой пения, они великолепные виртуозы — одни на корнетах, другие на тромбонах, дольцианах, свирелях, третьи на виолах, рибекинах, четвертые на лютнях, арфах, клавичембало. Все эти и другие инструменты имеются в этих залах, как те, на которых играют, так и не употребляемые.

Гр. Как не употребляемые?

Ал. Да-да. Там есть инструменты древние, на которых уже нельзя играть, но они берегутся, как образцы, не похожие на современные инструменты, а также есть инструменты редчайшие, как, например, большое чембало с тремя родами¹, изобретенное доном Николо Вичентино, этим архимузыкантом, как его называли за то, что он вновь обратил внимание на забытые роды. Клавиатура этого инструмента по количеству звуков приводила в ужас исполнителей и настройщиков, и инструмент очень редко используется. Главный органист его высочества Луццаски хорошо управляет с этим инструментом; он играл на нем сочинения, специально для него написанные. Но разумны ли теоретические рассуждения дона Вичентино или нет, я предпочитал бы не иметь необходимости отвечать на такой вопрос.

Гр. А почему?

Ал. Потому что, думается, я был бы вынужден ответить отрицательно, но продолжим нашу беседу о концертах в Ферраре.

Гр. Да, пожалуйста; вы меня очень раззадорили, напомнив об этом архичембало, как его называл сам автор. Я помню, что о нем всегда упоминали, как об очень редкой вещи, так же как и об архиорганах: одном, сделанном в Риме по заказу кардинала феррарского, блаженной памяти дяди его высочества, благодетеля и покровителя дона Николо Вичентино; другой архиорган построен заботами самого дона Николо в

¹ Имеются в виду диатонический, хроматический и энгармонический роды греческой музыки.— *Прим. перев.*

Милане, где он и умер на следующий год во время страшной моровой язвы, которая поразила в 1575 и 1576 годах не только этот большой и богатый город, но и великолепную Венецию, Падую, Мантую и другие значительные города Италии. Но продолжайте.

А л. Итак, в вышеуказанных залах музыканты, все вместе или по частям, могут когда им угодно собираться и упражняться в пении и игре. Там, кроме рукописных музыкальных сочинений, имеется много печатных нот всех значительных музыкантов, хранящихся в специальных местах. Инструменты находятся всегда в порядке, настроенные и готовые в любой момент для игры на них. Их держат в порядке настройщики, мастера своего дела, умеющие их делать и настраивать, находящиеся на постоянной службе у его высочества. Синьор герцог приказывает синьору Фьорино, капельмейстеру и главе музыки как публичной, так и приватной, домашней, секретной, устроить большой концерт, как он там называется; приказание такое дается только по случаю приема кардиналов, герцогов, князей и других высоких лиц,— известно, что нет в Италии другого князя, который превосходил бы герцога Феррары гостеприимством, любовью, щедростью, великолепием. Фьорино прежде всего совещается с Луццаски, если того не было при отдаче приказаний, что случается редко, ибо служба у них совместная и общая, а затем со всеми остальными певцами и музыкантами, а потом извещает всякого жителя Феррары, умеющего петь и играть и почитаемого со стороны Фьорино и Луццаски за человека, могущего выступить в концерте. После нескольких репетиций, на которых соблюдаются высшая дисциплина и внимание, где стремятся только к полному согласию, к полному возможному единству, все без претензий приходят на репетиции с любезной скромностью. И сам герцог с милостивым и ясным лицом по-братски появляется среди них и нередко со свойственной ему рассудительностью и пониманием дает нужные советы, чтобы воодушевить музыкантов, придать им решимость выказать себя с лучшей стороны. Затем в назначенное герцогом время музыкан-

ты сходятся в положенном месте и дают концерт, к полному удовольствию и бесконечному наслаждению иностранного князя и всех присутствующих, наслаждению, вызванному удивительной гармонией, которая всегда бывает выше и значительнее того, что о ней говорят.

Я рассказал вам о том, как эти великолепные музыканты готовятся к своему концерту. Все те, кто захочет давать концерты с участием разных инструментов, должны брать пример с Феррары и с их большого концерта: там концерт никогда не делается экспромтом и не играют любое попавшееся сочинение, а лишь специально для такого состава написанное, как, например, сочинения прежде Альфонсо делла Виола, а теперь Луццаски. От такой постоянной совместной практики получается тот ансамбль, которым славятся концерты в Ферраре, и уменьшаются и сглаживаются недочеты, происходящие от соединения разных инструментов в одно целое.

Аристотель говорит, что мы слушаем с большим удовольствием нам уже известное. Ловкие и умные феррарские музыканты всегда два раза повторяют сыгранное ими, поэтому и у них, и у слушателей удовольствие увеличивается. Итак, считайте за верное, что удовольствия и наслаждения от концерта можно добиться только путем постоянного общения исполнителей между собой.

Г р. Да, это, конечно, так. Припоминаю, что прежде чем бунты, беспорядки и, наконец, гражданские войны начали разорять прекрасную и плодороднейшую Францию, жечь ее и разрушать (а теперь она действительно испытала большие разрушения, слишком безрассудные), прежде чем Фландрия взялась за оружие против истинного и законного своего католического государя¹ и прежде чем большая часть той и другой страны отошла от правой христианской веры и со своим гугенотством и кальвинизмом отпала от лона великой апостольской церкви и от святейшего

¹ Титул испанского короля был «католический, французско-христианский». — Прим. перев.

наместника Иисуса Христа на земле, так я помню, из этих двух стран, из этих двух наций, как из двух живых и плодоносных источников пения, являлись к нам многие сообщества людей, некоторые из благочестия, для посещения святых у нас мест, некоторые из любопытства, для обозрения древностей, знаков прошлого и современного величия Рима. Эти сообщества пели наизусть изящные французские канцоны то на три, то на четыре и пять голосов, с такой звучностью, с такой веселой манерой, что люди, их слышавшие, бежали за ними по улицам, привлеченные этим удовольствием, и охотно их одаряли. Эти сообщества приносили к нам в Италию красивейшие и лучшие канцоны, сочиненные фламандцами и французами. И еще вспоминаю, как в те же времена первые падуанские комедианты, представлявшие на подмостках за деньги персонажи, костюмы, жесты, нравы и дурачества во всех городах Италии, заполняли интермедии между действиями комедии тем, что пели свои паваны с чрезвычайной живостью и единством, так как все обладали великолепными голосами. Зрители, получая громадное удовольствие от комедий, всегда с нетерпением ожидали конца действий, чтобы послушать их приятнейшее пение. Когда комедианты это заметили, то, как ловкие люди, стали искать в самой комедии поводов спеть серенаду под окнами возлюбленных или завершить пьесу празднеством свадьбы с пением, пляской и музыкой.

Ал. Еще могу рассказать вам о чем-то сходном — о концертах одной веселой компании в Болонье. Каждый участник ее днем занимался своим делом, а вечером они сходились вместе, сначала упражнялись в пении своих канцон, потом все вместе выходили из дому и целыми часами по ночам, то до ужина, то после, то на заре уже, бродили по городу, приветствуя приятнейшими песнями своими то одного, то другого приятеля или приятельницу, чему те были очень рады. У них такое было желание улучшить гармонию своего исполнения, что нередко они привлекали для совета и указаний капельмейстера собора, очень хорошего музыканта, постоянно внимательно и любезно обсу-

дали свои недостатки и добились такого единства в исполнении, что из пения их получалась прямо небесная гармония. И этим они так радовались и так гордились, что охотно принимали прозвище для своих песен — *alla rivaguola*¹ — и для самих себя — *rivaguoli*. И не без основания их так называли: они все были, по правде говоря, невысокого происхождения и все жили по берегам канала, протекающего в западной части Болоньи.

К таким скромным компаниям горожан, о которых мы с вами упоминали, мне хочется прибавить один очень знатный и высокий образец такого рода концертов, в которых участвуют всевозможные роды лучших из созданных людьми инструментов.

Но вот, я слышу, бьет 23 часа; это знак кончить нашу болтовню; и кузнечики², прострекотав целый день, к ночи успокаиваются.

Гр. Но все же какие концерты имеете вы в виду?

Ал. Мне удавалось не только слышать их, но и видеть, как они сочиняются. И мне не казалось, что лица, составляющие этот концерт, были людьми — скорее ангелами. И не думайте, что я имею в виду прелесть лиц, великолепие одеяний. Вы очень ошиблись бы в таком случае, ибо в глаза бросаются их скромнейшее изящество, приятные одежды, скромное поведение.

Гр. Ваша речь, столь загадочная, совсем выбила меня из колеи: то ли вы имеете в виду филармоников? Но ваши слова в женском роде к ним не подходят; то ли вы разумеете секретную [т. е. домашнюю] музыку трех знатных дам герцогини Феррарской? Но не подходят тогда ваши слова о множестве музыкальных инструментов и их разнообразии. Я нахожусь просто в тупике!

Ал. Могу вас уверить, что не слышал я и не видел концертов филармоников; вполне верю и правдивости их заслуг и славы, соответствующей их наименованию, ибо их академическое наименование означает люби-

¹ Береговые.

² Игра слов: *cicada* — кузнечик и болтун. — Прим. перев.

телей гармонии. Так что я не их имел в виду, равно как и не концерты трех дам, этих подлинных трех граций, каковые концерты я благодаря любезной милости ее светлости герцогини Феррары и слышал, и видел несколько раз.

Гр. Так что же вы имеете в виду?

Ал. Пожалуйста, не волнуйтесь, синьор Грациозо, стараясь догадаться, какой концерт я имею в виду. Сначала там сочиняют, затем исполняют музыку ансамблем с такой приятностью, изяществом, с соблюдением полной тишины, что вам показалось бы, что вы видите все это во сне, или испытываете очарование какой-либо волшебницы Альцины, или, наконец, перед вами имеется несколько немецких девочек¹, которые при помощи стальных пружин ходят по столам, играя на тех инструментах, которые приладили к ним их остроумные мастера-создатели.

Гр. Так это женщины, правда?

Ал. Голоса их звучат очаровательно, по-ангельски, а на инструментах играют они с таким искусством и пониманием!

Гр. Итак, это женщины, наверно!

Ал. Да, конечно, это женщины! Вы видите, как они появляются на длинном помосте, где с одной стороны находится большой клавишембало; они появляются одна за другой, тихо-тихо, и каждая несет свой инструмент, струнный или духовой; в полнейшей тишине они занимают свои места: кто садится, кто остается на ногах. Наконец, на противоположном конце садится правительница концерта и длинной, легкой, гладкой, заранее поданной ей палочкой, убедившись, что сестры готовы, дает без всякого шума знак начинать исполнение, указывая размер темпа; ее указаниям все повинуются как в пении, так и в игре. И вы услышите такую гармонию, что вам покажется, что вы вознесены на Геликон.

Гр. Скажите скорей, скорей, где этот Геликон и кто эти музы, я задыхаюсь от нетерпения!

¹ Автор имеет в виду немецкие музыкальные автоматы.—
Прим. перев.

Ал. Итак, Парнас — это Феррара, Геликон — церковь св. Вита, музы — почтенные тамошние монахины.

Гр. Они дают такие концерты?!

Ал. Истиннейшая правда! И если вы спросите о них Вуэрта, Спонтоне, почтенного падре Порта, Меруло из Корреджио, музыкантов, за первейших почитаемых в наше время, и некоторых других, кто попал в Феррару, когда и я там был, то я уверен, что они вам скажут то же самое.

Гр. Странно, что я раньше ничего об этом не слышал; быть может, это новинка, это заслуга Фьорино, Луццаски?

Ал. Как новинка?! Вовсе нет! Эти концерты существуют с десятков, с два десятка лет, поэтому понятно их совершенство игры. Ни Фьорино, ни Луццаски, хотя оба в большой чести у этих монахинь, но ни они, ни какой-либо другой музыкант или мужчина здесь совсем не при чем — ни делом, ни советом. Это-то и поражает всякого, кто любит музыку.

Гр. Ну, хорошо, я согласен в том, что касается исполнения в целом. Но кто же обучает их пению, игре на инструментах, в особенности на духовых, на которых нельзя научиться играть без учителя? И как они овладевают корнетами, тромбонами, этими вовсе не женскими инструментами?

Ал. И тот и другой инструмент у них имеется в двойном составе в тех случаях, когда они исполняют музыку по праздничным дням года, и они играют на них с таким изяществом, с такой непринужденной манерой, с такой верной и звучной интонацией, что лучшие профессионалы по игре на этих инструментах приходят в восторг и изумление. И пассажи они не делают измельченными, назойливо-постоянными, которые заглушают и запутывают основную мелодию, так что не узнаешь мелодии, изящно сочиненной каким-либо достойным славным композитором. Их пассажи всегда уместны, всегда живы и легки и являются действительно украшением музыки.

Гр. Я поражен! Но кто же в конце концов обучает начинающих?

Ал. Та самая, которая руководит концертами. Она

с таким достоинством и умением ведет дело обучения, что все участницы исполнения охотно признают ее за старшую, любят, почитают, боятся ее и всецело ей повинуются.

Гр. Редкое явление поистине как эта начальница, так и ее подчиненные по музыке! А сколько их числом?

Ал. Если я не ошибаюсь, их двадцать три, когда даются большие концерты, по определенным дням церковных торжеств или тогда, когда они хотят особо почтить своих государей, или Фьорино и Луццаски, или другого какого-нибудь выдающегося музыканта по профессии, или знатного любителя музыки. Но никогда эти концерты не устраиваются внезапно, второпях и никогда не берут для исполнения какое-нибудь сочинение наудачу, случайно. Выбирают такое, которое признано будет подходящим для концерта. Здесь не бывает того, как в наших концертах, из-за которых мы начали беседу нашу: эти музыканты, подражая вышеуказанным концертам герцога Феррары, могут быть обезьянами названы. Желая выказать себя очень опытными, знающими, изящными, они добиваются того, что своим разладом оскорбляют слух даже тех, кто мало понимает музыку, не говоря уже о таких знатоках, как вы! По своей бесстыдной дерзости они все сразу, как бы состязаясь друг с другом, делают различные пассажи, и иногда, чтобы выказать в лучшем виде свою ловкость, они применяют пассажи, столь далекие от контрапунктической ткани исполняемого произведения и так насыщенные диссонансами от совместного звучания этих мелодий, что поневоле получается невыносимый разлад. Этот разлад еще более усиливается, когда и исполнители басовой партии (подумайте, сделайте милость, до чего доходят произвол и безумие их!), забывая, что бас должен быть солидной основой всего построения музыкального произведения, забывая об этом или, быть может, и не подозревая этого, делают самые фантастические пассажи и переступают границы своего голоса, доходя до тенора и почти до сопрано; добравшись, таким образом, до верхушки здания, они не могут спуститься вниз, не сломав себе шею.

Гр. Да что вы говорите!

Ал. А в это время все остальные голоса шатаются в неизвестности и постоянно подвергаются опасности повалиться на землю и рассыпаться в беспорядке.

Гр. Итак, из всего того, что вы мне сегодня рассказали, я усматриваю, что основной причиной всех путаниц и разладов в концертах является безудержное стремление к неуместным пассажам. И я вспоминаю, что подобные же разлад и путаница производятся церковными певчими, когда они экспромтом контрапунктируют на *cantus firmus*, что часто бывает и противно, и смешно в то же время.

Ал. Да, очень трудно сделать что-нибудь хорошо, продуманно и спокойно; и обратно: очень легко делать плохо, безрассудно и в спешке, и в особенности плохо получается тогда, когда делают это без вкуса, а вкуса, по-видимому, вовсе недостает нашим певцам и музыкантам. Свидетельством этого является их обычное поведение: явившись куда-либо для исполнения музыки, они сейчас же начинают торопиться в другое место и спешат в исполнении; во время самого исполнения болтают, смеются, отпускают шутки соседям.

На этом я с вами прощаюсь.


Гр. Мое пожелание в начале беседы оказывается выполненным, и я горячо прошу вас, мессер Аллеmano, сделать мне честь отужинать со мной.

Ал. Это честь для меня, но я сегодня должен отказаться и поблагодарить вас.

Е. Bottrigari, *Il desiderio overo de concetti di varii strumenti musicali*, Venezia, 1594, herausg. von K. Meyer, Berlin, 1924.

Перевод М. Иванова-Борецкого **





УКАЗАТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

Антифонное пение — поочередное пение двух хоров, часто носившее диалогический характер.

Антифонарий — собрание антифонных хоров.

Гармония (греч. — связь, стройность, соразмерность частей) — в современной музыкальной литературе означает одновременное сочетание нескольких звуков, образующих аккорд. Гармонией также называется область музыкально-теоретической науки, изучающая аккорды и их соединения. У древних греков, не знавших многоголосия и оперировавших только одноголосной мелодической музыкой, под гармонией понималась последовательность звуков, их мелодическое движение. Иными словами, гармонией называлось то, что ныне называется мелодией. В связи с развитием полифонической музыки в эпоху средневековья и Возрождения, термин «гармония» постепенно приобретает значение, близкое современному.

Гвидонова рука — изображение руки, по фалангам пальцев которой отсчитывались гексахорды, составляющие основу созданной Гвидо из Арrezzo системы сольмизации. (См. *Сольмизация*.)

Гексахорд — шестизвучный звукоряд. (См. *Сольмизация*.)

Гокет (буквальное значение — икота) — одна из форм средневекового многоголосия, зародившаяся во Франции на рубеже XII—XIII веков. Сущность этого многоголосия заключалась в том, что мелодия делилась на отдельные маленькие куски, иногда даже на отдельные звуки, которые перебрасывались из одного голоса в другой. Начинаясь в одном голосе, мелодия продолжалась затем в другом, причем в первом голосе в это время наступала пауза. Такая прерывистость пения в каждом голосе, который не заканчивал мелодию, была уподоблена икоте, откуда и появилось само название — гокет. Подобное же значение имеет распространенное в средневековой литературе определение гокета как «обрубленное пение».

Гокетирование — исполнение гокета.

Грегорианский хорал — церковно-католическое песнопение в средние века, окончательно сложившееся в начале VII века. Упорядочение церковного песнопения и создание канонизированного свода мелодий приписывались папе Григорию I, по имени которого и назван хорал. По преданию, сборник этих хоралов (т. н. антифонарий) был золотой цепью прикреплен к алтарю, что было символическим выражением связи музыки и католической церкви. Но независимо от воли церковников в мелодии хоралов проникали интонации народных и бытовых песен, сообщавших им жизненность и эмоциональную выразительность. Грегорианский хорал в его первоначальном виде представлял собой одноголосное унисонное пение мужского хора на богослужебный латинский текст. Различались два типа грегорианских хоралов — псалмодия и гимны. Псалмодия означала речитативное пение, целиком подчиненное произносимому тексту; гимны отличались развитыми мелодиями явно народно-песенного происхождения, часто с распевами на одном слоге текста (т. н. юбилеями). Ладовой основой хоральных мелодий были средневековые лады (дорийский, фригийский и проч.).

Градуал — часть католической литургии; песнопение, следующее за проповедью священника.

Диатоника (диатоническая музыка) — музыка, основанная на звукоряде, состоящем из целых тонов и полутонов. Если этот звукоряд охватывает октаву (до — до, ре — ре и т. д.), то он содержит пять целых тонов и два полутона. Понятие о диатонике существовало у древних греков, у которых в основе музыки находился тетрахорд, т. е. звукоряд из первых соседних звуков (см. *Тетрахорд*). Различались три основных тетрахорда: ионийский — с полутоном в конце (до, ре, ми, фа), фригийский — с полутоном в середине (ре, ми, фа, соль), дорийский — с полутоном в начале (ми, фа, соль, ля). Из соединения двух тетрахордов получался октавный звукоряд или лад (см. *Лад*). Соответственно различались семь диатонических ладов: ионийский (до — до), фригийский (ре — ре), дорийский (ми — ми), лидийский (фа — фа), миксолийский (соль — соль), эолийский (ля — ля), гипофригийский (си — си). В каждом из этих ладов имеется два полутона, но в различных ладах они расположены в разных местах. Таким образом, расположение тонов в диатоническом звукоряде определяет название и функцию лада.

От перестановки тетрахордов в звукоряде (вверх или вниз) получались производные лады. Возможны были и транспозиции ладов, т. е. построения их с любого звука. Эта система диатонических ладов сохранилась и в музыкальной теории и практике средних веков. Только здесь, по-видимому, случайно произошла замена некоторых названий: так, фригийский лад древних греков был назван дорийским и наоборот. Диатоническими ладами воспользовалась средневековая католическая церковь для грегорианских песнопений. Поэтому их принято было называть церковными ладами. Однако сфера применения их была гораздо более широкая. Диатонические лады были свойственны различным видам народной музыки, откуда фактически церковь их и заимствовала. Они использовались также и в профессиональной музыке, особенно той,

которая непосредственно опиралась на соответствующие народно-песенные истоки.

Постепенно из всей суммы ладов выделяются ионийский и эолийский лады, получившие наибольшее распространение в европейской музыке как натуральные мажор и минор (минор с повышенной седьмой ступенью — как гармонический, с повышенными шестой и седьмой ступенями — как мелодический).

Диафония — название двухголосного органа. (См. *Органум*.)

Дискант — форма средневекового многоголосия, возникшая в XII веке во Франции. Изобретение дисканта приписывается капельмейстерам собора Парижской богородицы — магистрам Леонину и Перотину, прозванному Великим. Слово «дискант» в буквальном смысле слова означает «пение врозь». Смысл этого приема пения заключается в том, что в двух- или трехголосном изложении голоса шла в противоположном движении (либо расходясь, либо сходясь). Иными словами, когда нижний голос двигался вверх, верхний шел вниз, и наоборот. Если в прежних видах многоголосия (например, в органуме) такое построение голосов было случайным, а правилом являлось параллельное движение голосов, то в дисканте оно было узаконено и сделалось правилом. В двухголосных произведениях Леонина собственно дискантом назывался верхний голос, отличавшийся большой подвижностью (отсюда и до сих пор сохранилось значение понятия «дискант» как верхнего голоса — сопрано). Нижний голос назывался тенором, т. е. держащим (от слова *tenere* — держать). В полифоническом письме средних веков и Возрождения тенору поручалась главная мелодия (*cantus firmus*). Историческое значение дисканта XII—XIII веков огромно. Он способствовал мелодической и ритмической свободе голосов, положил начало развитому контрапункту и полифоническому письму.

Дискантирование — пение дисканта.

Диминуция (лат. — уменьшение, укорочение) — уменьшение длительности (протяженности) звука в два раза: вместо целой ноты — половинная, вместо

половиной — четверть и т. д. Диминуцией также называют применяющийся в полифонической музыке (в каноне, фуге) способ имитации, при котором имитируемая в другом голосе тема проводится в длительностях, в два раза более мелких, чем в первом голосе, и, следовательно, проходит в два раза быстрее.

Каденция — заключительный оборот в музыкальном построении, дающий абсолютное или относительное его завершение.

Канон — один из видов имитационной полифонии, представляющий собой точную имитацию. В то время как первый, начинающий голос еще не успел окончить свою тему, вступает второй голос с той же темой, а за ним третий и т. д. (в зависимости от количества голосов). Когда голоса вступают на одном и том же звуке и звучат на одной и той же высоте, повторяя, имитируя тему точно, тогда создается канон в приму. Бывают каноны и в терцию, квинту, октаву, в зависимости от того, на каком интервале от первого голоса вступает имитирующий голос.

Кондукт — один из видов раннего средневекового многоголосия (XII—XIII века). В то время как в других видах многоголосия основной голос исполнял литургическую мелодию грегорианского хора, в кондукте для этого голоса мелодия либо свободно сочинялась, либо заимствовалась из популярной народно-бытовой музыки. Обычно голоса в кондукте движутся в одном и том же ритме.

Консонанс — в противоположность диссонансу, благозвучное и одновременное сочетание двух и больше голосов, образующее интервал или аккорд и не требующее разрешения. Когда диссонансирующее созвучие разрешается в консонирующее, наступает успокоение и удовлетворение слуха. Диссонанс неустойчив, консонанс устойчив.

С веками представления о консонансе и диссонансе существенно менялись. Так, в трактатах средних веков консонансами назывались октава, квинта и кварта, а терция и секста считались диссонансами. Примерно в X—XI веках (ранее всего на островах Великобритании) терция и секста получили права граждан-

ства в качестве консонансов, но кварта стала диссонансом. В традиционной теории принято делить консонансы на совершенные и несовершенные, причем к совершенным консонансам причисляют чистую октаву и квинту, а к несовершенным — большую и малую терцию, большую и малую сексту. Остальные интервалы (секунды, септимы) считаются диссонансами. В такой классификации есть определенная доля схематизма и схоластики, так как она не учитывает, что значение данного интервала или аккорда зависит от его контекста и функции. В известных условиях в аккорде терции и сексты большие и малые звучат достаточно совершенно и устойчиво.

Лад — от латинского слова *modus*. Первоначально этот термин означал меру, масштаб, вид, способ. Как музыкальный термин он впервые употребляется у дохристианских писателей, относясь одновременно и к мелодии вообще, и к ритмике в частности. Из слова *modus* и его дефинитивной формы *modulus* возникают различные музыкальные термины и понятия: *modulatio* — петь, играть (у Цицерона, Горация), *modulator* — певец, *modulatrix* — певица, *modulatus* — мелодично, ритмично, *modulabilis* — напевно, *modulamentum* — мелодия, ритм.

В современном значении лад — это система организации звуков, в которой образуются их взаимозависимость и взаимосвязь: неустойчивые звуки тяготеют в звуки устойчивые, первые требуют разрешения, а вторые являются разрешением. В этом единстве и противоречии устоя и неустоя и заключается диалектика музыкального формообразования. Это же противоречие является фактором движения, развития музыкальной ткани. Основной звук или аккорд, к которому устремляется и в который разрешается все музыкальное развитие, носит название тоники. Звуки лада, взятые последовательно, образуют звукоряд или гамму. Среди многочисленных ладов распространены мажор и минор.

В эпоху средневековья и Возрождения понятие «лад» означало определенные диатонические ряды (см. *Диатоника*). В раннем средневековье это же по-

нятие означало сумму характерных попевок и мелодических оборотов, которые первоначально обозначались невмами (см. *Невмы*), а затем посредством определенных слогов (см. *Сольмизация*).

Модуляция в современном словоупотреблении означает переход из одной тональности в другую (например, из до мажора в до минор). Количество возможных модуляций и средства их осуществления практически безграничны. Однако в истории понятие «модуляция» обладало другим смыслом. Первоначально оно означало петь, играть. В средние века понятие «модуляция» входит в традиционное определение музыки как «науки хорошо модулировать». Здесь под модулированием понимались движение музыки во времени, обусловленность структуры музыкального произведения временным фактором. Поэтому выражение «хорошо модулировать» означало умение строить музыкальное произведение.

Монодия — одноголосие. В средние века это понятие означало либо сольное произведение без сопровождения, либо хоровое пение в унисон тоже без сопровождения, либо же сольное, ансамблевое или хоровое пение в унисон с инструментальным сопровождением. Важный признак монодии — господство одной мелодии при подчиненном значении сопровождающих голосов (если они есть), в противоположность полифонии, где все голоса равноправны. В тех случаях, когда монодия подразумевает наличие гармонического сопровождения (аккомпанемента), она носит название гомофонно-гармонического склада.

Монохорд — музыкальный щипковый инструмент у древних греков, обладающий одной струной. Позднее под монохордом понимали прибор для определения высоты тона. Он представлял собою продолговатый ящик, на который натянута одна струна. Подвижная подставка делила эту струну на две части, благодаря чему она укорачивалась и издавала звуки разной высоты.

Musica figurata — контрапунктирующие голоса, сопровождающие мелодию грегорианского хора и отличающиеся разнообразием ритмического рисунка, в

отличие от простого контрапункта, в котором голоса движутся в одинаковом ритме («нота против ноты»).

Musica ficta (фальшивая музыка) — в музыкальной литературе XIII—XIV веков так назывались хроматические повышения и понижения (обозначенные диезами или бемолями) в музыке, основанной на диатонических ладах. Эти хроматические повышения и понижения были нужны при транспозиции тонов — перенесении их на другие ступени.

Musica mensurata (размеренная музыка). В музыкальной культуре древнего мира, так же как и в профессиональной, т. н. ученой музыке средневековья, еще не существовал самостоятельный музыкальный ритм и метр. Неразрывно связанные с текстом, мелодии были целиком подчинены ритму последнего, т. е. определяющим был поэтический текст, а не музыка. Так это было и в одноголосном грегорианском пении, принятом в католических церквях. Лишь в народной музыке был свой самостоятельный музыкальный ритм; однако она существовала как устное предание и не записывалась.

По мере развития и усложнения многоголосия, по мере приобретения голосами монодической и ритмической самостоятельности возникла необходимость в нотной фиксации не только звуковысотности, но и ритма. В соответствии с этим была изобретена т. н. мензуральная нотация (*musica mensurata*), просуществовавшая от XII до XVI века. Сущность ее заключалась в том, что каждая нота (в то время употреблялись квадратные изображения нот) обозначала не только высоту, но и длительность звука. Так, были введены нотные знаки для обозначения длинных (*longa*), коротких (*brevis*), полукоротких (*semibrevis*) звуков и т. д. Были и более крупные и более мелкие длительности. Благодаря скорости со временем от прямоугольных и квадратных нотных знаков перешли к круглым нотам. Впоследствии все эти знаки превратились в современные обозначения ритма (целые, половинные, четверти, осьмушки, шестнадцатые и т. д.).

Musica plana (ровная музыка) — традиционное название грегорианской музыки. В строгом церковном

полифоническом искусстве (XV—XVI века) главный голос — тенор — исполнял мелодию грегорианского хорала (*cantus firmus*). При этом сама мелодия раскладывалась на протяженные ноты равной длительности, благодаря чему в ней утрачивался ее ритм и она становилась неузнаваемой. Не доходя до слуха прихожан, она растворялась в общей полифонической ткани. Такое «ровное» исполнение мелодии грегорианского хорала и получило название «*plana*» или «*cantus planus*».

Невмы — принятые в средние века знаки, обозначавшие высоту звука и предшествующие современному нотному письму. Невмы (черточки, точки, крючки и другие условные знаки) не фиксировали точной высоты звуков. Они лишь напоминали певцам движение мелодии (восходящее или нисходящее). Так как мелодии хоральных песнопений были хорошо известны, невмы лишь помогали их вспоминать. Невменная система нотации соответствовала устной традиции средневековой музыкальной культуры.

Органум — наиболее ранняя форма многоголосия, фактически — двухголосие. Определение органума впервые появилось в трактате бенедиктинского монаха Гуквальдта из Фландрии. Согласно этому определению, оба голоса начинались унисоном, затем верхний голос двигался до кварты или квинты по отношению к нижнему голосу, который стоял на месте; затем оба голоса шли параллельными квартами или квинтами и снова возвращались к первоначальному унисону. Таков наиболее примитивный вид органума — движение двух голосов параллельными квартами или квинтами. Но практически существовали и другие виды органума: один голос пел мелодию грегорианского хорала, другой — тянул или повторял один звук («подвешенный» органум); оба голоса двигались в противоположных направлениях («блуждающий» органум) и т. д.

Полифония — многоголосие, в котором все голоса равноправны и имеют одинаковое мелодическое значение. Однако самостоятельность голосов в полифонической музыке не означает их независимости друг от

друга. Напротив, они гармонически взаимосвязаны и образуют своего рода сложное единство. Полифония бывает имитационная и контрастная. В имитационной полифонии голоса имитируют друг друга, вступая по очереди: в то время как в одном голосе тема отзвучала, она же появляется в другом голосе, затем в третьем и т. д. Когда какой-либо голос проводит тему, другой в это время продолжает мелодическое развитие, исполняя контрапункт к теме, или же молчит до очередного своего вступления. В результате длительного развития полифонического письма сформировались два вида имитационной полифонии: канон и fuga — наиболее сложная и развитая полифоническая форма.

В имитационной полифонии существовали и продолжают существовать различные приемы: стретное проведение темы (второй голос вступает тогда, когда тема в первом голосе еще не отзвучала), имитация в увеличении или уменьшении (имитирующий голос проводит тему в длительностях вдвое больших или вдвое меньших), имитация в обращении (имитирующий голос проводит тему в обращенном виде — от конца к началу). Бывают двойные и тройные каноны и фуги, состоящие из двух или трех различных тем. Контрастная полифония предусматривает одновременное звучание различных тем, контрастирующих по характеру друг с другом, а потому ясно выделяющихся. Примером контрастной полифонии может служить одновременное сочетание двух разных лейтмотивов в опере.

Респонзорий — часть католической службы, представляющая собой исполнение литургического песнопения в виде диалога между солистом и хором.

Секвенция — в настоящее время этот термин означает прием композиции, представляющей собой перенесение музыкальной фразы на разные ступени либо в пределах одной тональности, либо путем модуляции в другие тональности. В средние века секвенция имела другой смысл: она возникла в IX веке из юбилейной — колоратурных вставок в конце алилуйного пения. Под каждый звук юбилейной подставлялся один слог текста, и таким образом текстовая юбилейная превращалась в секвенцию. Впоследствии секвенция от-

делились от ритуальных песнопений и приобрели самостоятельное значение. Будучи мелодиями народного происхождения, они часто обладали большой выразительной силой. Наиболее известными секвенциями являются «Dies irae» («День гнева») и «Stabat mater dolorosa» («Стояла мать скорбящая»).

Сольмизация — средневековая музыкально-теоретическая система, изобретенная в XI веке монахом Гвидо из Арrezzo. Слово «сольмизация» происходит от названия звуков соль и ми, которые в этой системе расположены по краям общего звукоряда (от соль большой октавы до ми второй октавы). Сами названия звуков — ut (замененное впоследствии более удобным названием — до), re, mi, fa, sol, la, si — возникли из начальных слогов латинского стихотворения, обращенного к Иоанну Крестителю с просьбой избавить певцов от хрипоты:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labbii reatum
Sancte Iohannes

Название si произошло из соединения начальных букв последней строки. Но оно не входило в систему сольмизации Гвидо из Арrezzo, основанной на гексахордах (шестизвучиях от ut до la), расположенных по всему звукоряду. Различались три вида гексахордов, в каждом из которых полутон находился между третьим и четвертым звуками: натуральный — от ut до la (полутон mi—fa); твердый — от sol до mi (полутон si—ut); мягкий — от fa до re (в нем четвертый звук si понижался на полтона, чтобы полутон был на своем месте — la—si-bemol). Для системы сольмизации было характерно то, что эти названия звуков не означали абсолютной их высоты (как это имеет место в настоящее время): каждый первый звук любого гексахорда носил название ut независимо от того, к какому гексахорду он принадлежал — к натуральному, твердому или мягкому; название re применялось ко второму звуку любого гексахорда, mi — к третьему звуку и т. д.

Поэтому любой полутон в этой системе носил название mi—fa, хотя на самом деле это могло быть si—ut или la—si-bemol.

Тетрахорд — четырехзвучный звукоряд, лежащий в основе музыкально-теоретической системы древних греков. Тетрахорды отличались друг от друга местоположением полутона. (См. Диатоника.)

Хроматика — повышение или понижение на $1/2$ тона любого звука диатонического звукоряда (см. Диатоника). Для повышения вводится знак диез (#), для понижения — бемоль (b). Например, до-диез на $1/2$ тона выше, чем до; ре-бемоль на $1/2$ тона ниже, чем ре. Хроматической гаммой называется гамма, состоящая из одних полутонов. В октаве таких полутонов двенадцать. У древних греков наряду с диатонической системой существовала хроматическая, заключавшаяся в том, что в дорийском тетрахорде (по современной номенклатуре звуков — mi—fa—sol—la) звук sol опускался и вместо него повышался на $1/2$ тона второй звук — fa. Создавалась последовательность mi—fa—fa: — la, т. е. два полутона и полтора тона.

Энгармоника — в современном темперированном строе замена названия одного и того же звука, сообщаящая ему иное функциональное значение. Например, до # и ре b обладают одинаковой звуковысотностью, но в живой музыкальной ткани они различны по своему функциональному смыслу и обладают различной направленностью в процессе развития и модулирования. У древних греков это слово имело другое значение: энгармоническая система означала разделение полутона в дорийском тетрахорде на два четвертьтона. Таким образом, создавалась такая последовательность: два четвертьтона (в полутоне mi—fa) и два тона.

Б. В. Левик.



БИБЛИОГРАФИЯ

I. Справочники

- «Die Musik in Geschichte und Gegenwart». Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel — Basel, Bd. 1—11, 1949—64 — продолжается издание.
- R. Eithier, Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 1—11, Graz — Austria, 2 Aufl., 1951.
- R. Reese, Fourscore Classics of Music Literature, N. Y., 1957.
- H. Bessler, Musik des Mittelalters und Renaissance. Handbuch der Musikwissenschaft, Potsdam, 1931.

II. Издания

- E. de Coussemaker, Scriptorum de musica medii aevi nova series, 4 vol., Paris, 1864—1876 (новое издание — Милан, 1931).
- M. Gerbert, Scriptorum ecclesiasticorum de musica, 1—3 t., St. Blasien, 1784 (новое издание — Милан, 1931).
- K. Schmidt, Quaestiones de musicis scriptoribus Romanis, in primis Cassiodore et Issidore, 1899.
- A. Delofoage, Diphthéographie musicale, 1864.
- C. Vivet, Initia tractatum musicarum Graecorum, 1912.
- K. Langosch, Hymnen und Vagantenlieder. Lateinische Lyrik des Mittelalters, Berlin, 1958.

III. Общая литература

- P. И. Грубер, История музыкальной культуры, т. II, М., 1953.
- P. И. Грубер, Музыкальная культура периода Ренессанса в Западной Европе, тт. 1—3, М., 1937 (машиннопись в ВГБИЛ).
- М. Иванов-Борецкий, Музыкально-историческая хрестоматия, т. 1, М., 1933.
- К. А. Иванов, Трубадуры, труверы и миннезингеры, Петроград, 1915.
- Ж. Комбарье, Французская музыка XVI века, перевод с французского, М., 1932.
- К. А. Кузнецов, Введение в историю музыки, ч. 1, М.—Петроград, 1923.
- Т. Н. Ливанова, Музыкальная теория средних веков и Возрождения, в кн. «История европейского искусствознания», М., 1963.
- Г. И. Мозер, Музыка средневекового города, перевод с немецкого и предисловие Игоря Глебова, Л., 1927.
- Н. Молленгауэр, Музыкальное искусство и христианская религия, М., 1910.
- Н. Ф. Финдейзен, Средневековые мейстерзингеры и один из блестящих представителей мейстерзанга, СПб., 1897.
- «Annales musicologiques». Moyen-âge et Renaissance, t. 1—4, Paris, 1953—1956.
- «Early Medieval Music up to 1300». Ed. by A. Hughes, London, Oxford, 1955.
- «Summa musicae medii aevi», Bd. 1—4.
- «Monumenta monodica medii aevi», Bd. 1. Hymnen, Kassel — Basel, 1956.
- H. Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlage, Halle/Saale, 1905.
- W. D. Allen, Philosophy of Music History, 1939.
- A. W. Ambros, Geschichte der Musik, Bd. I—III, Breslau, 1868.
- W. Apel, Gregorian chant, Bloomington, 1958; ders. The Notation of Polyphonic Music 900—1600, Cambridge, 1949.
- M. Appel, Terminologie in den mittelalterlichen Musiktraktaten.
- J.-B. Beck, Die Melodien der Troubadours, Strassburg, 1908.
- M. A. Barrenechea, Historia estetica della musica, Buenos Aires, 1924.
- E. Bindel, Die Zahlengrundlagen der Musik im Wandel der Zeiten, 3 Bde, Stuttgart, 1950—1951.
- H. Birtner, Studien zur niederländisch-humanistischen Musikanschauung, Marburg, 1928.
- K. Borinski, Antike Versharmonik im Mittelalter und der Renaissance, «Philologus», 71 (N. F.) 25, 1912.
- M. Bukofzer, Studies in Medieval and Renaissance Music, New York, 1950.
- Chailley, Histoire de la musique de moyen âge, Paris, 1950.

- É. Coussemaeker, Histoire de l'harmonie au moyen âge, Paris, 1852.
- E. Dent, Music of the Renaissance in Italy, London, 1933.
- S. Dietrich, Ein Beitrag zur Musikanschauung im Zeitalter der Reformation, Leipzig, 1928.
- D. N. Ferguson, A History of Musical Thought, Appleton, 1948.
- K. Fischer, Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento, Bern, 1956.
- J. N. Forkel, Allgemeine Literatur der Musik, Leipzig, 1792.
- H. Gleason, Music Litterature Outlines. I. Music in the Middle Ages and Renaissance, New York, 1954.
- M. Graf, Die Musik im Zeitalter der Renaissance, Berlin (o. J.).
- L. Gamberini, La parola e la musica nell'antichità. Conforto documenti musicali e dei primi secoli del medio evo. Firenze, 1952.
- R. Hammerstein, Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters, Bern, 1962.
- A. Harman, Man and his Music. Medieval and Early Renaissance Music, London, 1958.
- J. Handschin, Ein mittelalterlicher Beitrag zur Lehre von der Sphärenharmonie, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 1927, Januar, H. IV.
- E. Jammers, Anfänge der abendländischen Musik, Strassburg, 1958; ders., Die mittelalterliche Choral, Mainz, 1954.
- C. v. Jan, Die Harmonie der Sphären, «Philologus», 52, Bd. 6, 1894, S. 14.
- Ko nrad, Shakespeare als Musiker, in: «Die Musik», 1904.
- P. M. Masson, L'humanisme musicale en France au XVI^e siècle: La musique mesurée à l'antiquité, «Kongressberichte der internationalen Musikgesellschaft», 1907.
- G. Meier, Die sieben freien Künste im Mittelalter, Einsiedeln, 1886.
- A. Möhler, Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik, Leipzig, 1907.
- P. E. Mueller, The Influence and Aesthetics of English Musicians on the Continent during the Late 16th and Early 17th Centuries, Bloomington, 1954.
- H. Müller, Zur Musikauffassung des 13. Jahrhunderts, «Archiv für Musikwissenschaft», IV, 1923.
- B. Pattison, Music and Poetry of the English Renaissance, London, 1948.
- G. Pietzsch, Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto, Halle, 1929; ders., Die Musik im Erziehungs- und Bildungsideal des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters, Halle, 1932.
- H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie im 9. bis 19. Jahrhundert, Leipzig, 1898; ders., Zur Geschichte und Theorie der byzantinischen Musik, «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», V, Leipzig, 1889.

- G. Reese, Music in the Middle Age, New York; ders., Music in the Renaissance, New York — Norton, 1959.
- G. D. Sasse, Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis, Bern — Leipzig, 1940.
- R. Schäfer, Geschichte der Musikaesthetik, Berlin — Schöneberg, 1934.
- A. Schering, Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance, Bd. 1—2, Leipzig, 1914; ders., Über Musikhören und Musikempfinden im Mittelalter, «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», 1922; ders., Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance, Bd. 1—2, Leipzig, 1914.
- G. Schmidt, Musik der Gotik, Bonn, 1946.
- A. Solerti, Musica, ballo, drammatico alla corte Medici, 1905.
- E. B. Turell, Modulation. A Study of its Prehistory from Aristoxenus to Glarean, Los Angeles, 1956.
- H. H. Unger, Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. Jahrhundert, Würzburg, 1942, «Berliner Studien zur Musikwissenschaft», V.
- J. Vanicky, Minnesang, Praha, 1958.
- P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, 2 Bde, Leipzig, 1911; ders., Geschichte der Messe, 2 Bde, Leipzig, 1914—1919.
- H. Zenck, Studien zu A. Willaerts Untersuchungen im Zeitalter der Renaissance, Leipzig, 1927.

IV. Литература к отдельным авторам

Августин

- Соч.: «De musica libri sex», Paris, 1936.
- Лит.: W. Scherer, Des heiligen Augustin sechs Bücher «De musica», «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», 1909.
- H. Edelstein, Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift «De musica», Diss., Freiburg, 1928/29.
- J. Hure, Saint Augustin musicien, Paris, 1924.
- W. Hoffmann, Philosophische Interpretation der Augustinus-schrift de arte musica. Freiburg — Marburg, 1931.
- C. Perl, Aurelius Augustinus Musik. Strassburg — Leipzig, 1937.

Бозций

- Соч.: Boetii, De instit. arithm. ed. G. Friedlein, Leipzig, 1867, Libri 5: De instit. musica.
- Лит.: W. Miekley, De Boethii libri de musica primis fontibus, Jena, 1898.
- R. Bragard, L'harmonie des sphères selon Boece, in: «Speculum», IV, 1929.
- L. Schrade, Die Stellung der Musik in der Philosophie des Boetius, «Arch. f. Gesch. d. Philos.», 41, 1932, s. 368—400; ders., Der Bildungsethos in der Musikerziehung, «Die Musikerziehung», 8, 1931, H. 2.
- Felix von Lepel, Die antike Musiktheorie im Lichte des Boethius, eine Studie, Berlin-Charlottenburg, 1958.

- H. Potiron, Boèce, théoricien de la musique grecque, Paris, 1961.
 G. B. Chambers, Boethius' De musica. An interpretation, «Studia patristica», vol. 3, Berlin, 1961, p. 170—175.
 H. R. Patch, The tradition of Boethius: his importance in mediaeval culture, London, 1936.

Кассиодор

- Соч.: «De artibus ac disciplinis liberalium artium», Cap. De musica. Migne, Patrologia Latina, t. 70.
 Лит.: H. Abert, Zu Cassiodor, «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft», 1902, Bd. 3, Leipzig, Heft 12, S. 439.
 P. Lehman, Cassiodorstudien, «Philologus», N 71, 72, 75, 1913.
 A. Momigliano, Cassiodorus and Italian culture of his time, in: Proceedings of the British Academy, 1955, L., p. 207—248.
 G. J. Pachali, Untersuchungen zu Cassiodors Institutiones, Marburg, 1947.

Исидор Севильский

- Соч.: «Etymologiae», III, 15—23. Pigne, Patrologia Latina, 3, 82—84.
 Лит.: H. Dressel, De Isidori organum fontibus, Turin, 1874.
 K. Schmidt, Quaestiones de musicis scriptoribus Romanis, Darmstadt, 1899.
 J. Sofer, Lateinisches und Romanisches aus den Etymologiae Isidors, Göttingen, 1930.
 N. Gurlitt, Zur Bedeutungsgeschichte von musicus und cantor bei Isidor von Sevilla, in: «Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und Literatur», Mainz, 1950.

Григорий Великий

- C. Vivell, Vom Musik-Traktate Gregors des Grossen, Leipzig, 1911.

Беда Достопочтенный

- Соч.: «Musica theorica», Migne, Patrologia Latina, Bd. 90, 909—919; «Musica quadrata seu mensurata», Bd. 90, 919—937.
 Лит.: Gehle, De Bedae Venerabilis vita et scriptis, Leyden, 1838.
 K. Werner, Beda der Ehrwürdige und seine Zeit, Wien, 1881.
 C. F. Broune, The Venerable Bede, 1919.

Иоанн Скотт Эриугена

- J. Handschin, Die Musikanschauung des Johannes Eriugena, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geschichte», V, 2, 1927.

Регино из Прюма

- Соч.: «Epistola de harmonica institutione», Gerbert, I, 230.
 Лит.: H. Hütschen, Regino von Prüm, Historiker, Kirchenrechtler und Musiktheoretiker, in: «Festschrift K. G. Feller», Regensburg, 1962.

Иоанн Коттон

- Соч.: «De musica», Migne, P. L. 150.
 Лит.: P. Koppmüller, Der Tractat Johannes Cottonius über

Musik, in: «Kirchenmusikalische Jahrbücher», XIII, 1888, p. 1—22.

- Jos. Smits van Waesberghe, Some Music Treatises and their Interrelation, «Musica disciplina», III (1949), 25, 95; ders., John of Affligem or John Cotton?, ibid., VI (1952), 199.
 L. Ellinwood, John Cotton or John of Affligem?, «Notes», VIII, 1950—1951.

Гонорий Отенский

- Соч.: «De imagine mundi libri», Migne, P. L., 172, c. 80—83. Selectorum Psalmorum Expositio.
 Лит.: P. Wagner, Universität und Musikwissenschaft, Leipzig, 1921.

Гвидо из Арrezzo

- Соч.: «De modorum formulis et cantum gialitatibus», Migne, P. L. CXLI (1853), 78—110.
 «Micrologus», Ed. Jos. Smits van Waesberghe. American Institute of Musicology, 1955.
 Лит.: H. Wolking, Guidos «Micrologus de disciplina artis musicae» und seine Quellen. Eine Studie zur Musikgeschichte des Frühmittelalters. Emstetten (Westf.), 1930.
 Jos Smits van Waesberghe, De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino eiusque vita et moribus, Firenze, Olschki, 1953; ders., Expositiones in «Micrologum» Guidonis Aretini, Amsterdam, 1957.
 H. Oesch, Guido von Arezzo. Biographische und theoretische Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung sogenannter. Odonischen Traktate. Bern, 1954 (Publ. d. Schweizerischen musikforschenden Gesellschaft. Serie II, vol. 4.)
 M. Falchi, Studi di Guido d'Arezzo, Firenze, 1882.
 G. Ristori, Biografia di Guido monacho di Arezzo, 1868.

Вильгельм из Конша

- Соч.: «Commentarius in Timaeum Platonis», Migne P. L. 172, col. 245.
 Лит.: C. I. Baumecker, Der Platonismus im Mittelalter, in: «Beitrag zur Geschichte der Philosophie im Mittelalter», Bd. XXV, 1927.

Гундисальво

- Соч.: «De divisione philosophiae», изд.: L. Baug, Beitrag zur Geschichte der Philosophie und Geschichte des Mittelalters, IV, Münster, 1903.
 Лит.: E. Oberti, La musica nel De divisione philosophiae di Domenico Gundisalvi. «Rivista di estetica», Padova, 1962, Genn.—Apr., anno 7, fasc. I, p. 58—82.

Фома Аквинский

- Соч.: «Summa Theologica» 2, 2; quaestio 91. art. 2.

Лит.: Th. Schmidt, Das Kunstschöne in der Kirchenmusik nach den Principien der «Summa Theologica» des hl. Thomas von Aquin, Caecilien-Calender, 1883.

Nelson Sella, Estetica musicale in S. Tomaso d'Aquino, Torino, 1930.

Роджер Бэкон

Соч.: «Opus majus (1268)»; ed. J. H. Brewer, Oxford, 1897, p. 100, 178—79; «Opus tertium (1267)», ed. J. H. Brewer, London, 1859, c. 59.

Иероним Моравский

Соч.: «Tractatus de Musica».

Лит.: L. Liepmannsson, Tractatus de musica compilatus a fratre Jeronimo Moravo ordinis fratrum predicatorum, 1899.

Simon M. Cserba, Hieronymus de Moravia, in: «Freiburger Studien zur Musikwissenschaft», Heft 2, 1935.

U. Kornmüller, Die alten Musiktheoretiker, in «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», XIV (1889).

Филипп де Витри

Соч.: «Ars nova» (ок 1320). Coussemaker, III, 13.

Лит.: G. Reaney, The Ars Nova of Philippe de Vitry, «Musica disciplina», X, 1956.

A. Machabey, Notice sur Philipp de Vitry. «La Revue musicale», 1929, N 24.

Иоанн де Грочео

Соч.: «Tractatus de musica» (ок. 1300). Ed. J. Wolf, «Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft», I, S. 65.

Лит.: H. Müller, Zum Text der Musiklehre des Johannes de Grocheo, SIMG, IV, 1902; ders., Zur Musiklehre der Johannes de Grocheo, ders., V, s. 175; E. Rohloff, Studien zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo, Leipzig, 1930; ders., Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo, Leipzig, 1943.

H. Bessler, Zur Ars Musicae des Johannes de Grocheo, «Die Musikwissenschaft», II, 1949, s. 229—231.

Маркетто Падуанский

Соч.: «Lucidarium» (после 1309). Pomerium, (1318), Coussemaker, III, 64 ss.

Лит.: N. Pirotta, Marchettus de Padua and the Italian Ars Nova, «Musica Disciplina», IX (1955).

R. Baralli, L. Torri, II «Trattato» di Marchetto di Padova, «Rivista musicale italiana», XX, 1913.

M. Barbi, Marchetto de Padua, Studio bibliografico analitico, Padua, 1878.

Иоанн де Мурис

Соч.: «Speculum musicae», Libri 7 (ок. 1321).

Лит.: W. Großmann, Die einleitenden Kapitel des Speculum Musicae, Leipzig, 1924.

R. Hirschfeld, Johannes de Muris, seine Werke und seine Bedeutung, Leipzig, 1884.

A. Bragard, Le Speculum musicae du compilateur Jacques de Liège, «Musica disciplina», VII, 1953.

Адам из Фульда

Соч.: «Musica», Gerbert, t. 3, p. 329.

Лит.: W. Ehmman, Adam von Fulda als Vertreter der ersten deutschen Komponistengeneration, Berlin, 1936.

Николай Орезмский

Соч.: «О конфигурации качеств».

Лит.: O. Pedersen, Nicole Oresme. Munksgaard — København, 1956.

V. P. Zoubov, Nicolas Oresme et la musique, «Mediaeval and Renaissance Studies», vol. V, 1961, pp. 96—107.

Теодорик Кампо

Соч.: «De musica mensurabili», Coussemaker, III, ss. 177.

Симон Тунстед

Соч.: «Quattuor principalia musicae» (1351), Coussemaker, IV, s. 201—297.

Иоанн Киконий

Соч.: «Nova Musica» (1411).

Уголино из Орвието

Соч.: «Declaratio musicae disciplinae» (1440).

Лит.: Kornmüller U., Musiklehre des Ugolino von Orvieto, in «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», X, 1895, S. 99—140.

Fr. Haberl, Bio-bibliographische Notizen über Ugolino von Orvieto, там же, S. 40—49.

A. Seay, Ugolino of Orvieto, Theorist and Composer, «Musica disciplina», IV (1955).

Иоанн Тинкторис

Соч.: «De inventione et usu musicae». Coussemaker, IV, s. 1—201. «Terminorum musicae definitorium». Ed. A. Machabey. Paris, 1951.

Лит.: K. Weimann, Johannes Tinctoris und sein unbekanntes Traktat «De inventione et usu musicae», Regensburg — Roma, 1917. Neue Ausg. Tutzing, 1961.

H. Haberl, Ein unbekanntes Werk des Johannes Tinctoris, in: «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», XIV, 1899.

G. Pannain, La teoria musicale de Jo. Tinctoris, Milano, 1913.

Fr. Feldmann, Musiktheoretiker in eigenen Compositionen. Untersuchungen am Werk des Tinctoris... — «Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1956», Leipzig, 1957.

Бартоломео Рамис да Пареха

- Соч.: «Musica practica» (1482), herausg. von J. Wolf, Leipzig, 1901.
Лит.: J. Wolf, «Musica Practica» Bartolomei de Pareia, Leipzig, 1901, «Internationale Musikgesellschaft», Beihefte II.

Гафори

- Соч.: «Theorica Musicae», Roma, 1934.
Лит.: J. Young, Gaffurius, Renaissance Theorist and Composer, Los Angeles, 1954.
E. Praetorius, Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius... «Internationale Musikgesellschaft», Beihefte, H. II, Leipzig, 1905.
G. Cerari, Prefazione al fascimile della «Theorica Musicae» di F. Gaffuro, Roma, 1934.
O. Kindkeldy, Franchino Gafori and Marsilio Ficino, «Harvard Library Bulletin», I, Autumn, 1949, p. 381.
G. Zampieri, F. Gafurio, Milano, 1927.
P. Hirsch, Bibliographie der musiktheoretischen Drucke des Franchino Gafori, «Festschrift für J. Wolf», Berlin, 1929.

Спатаро

- Соч.: «Ducide et probatissime Demonstratione», Bologna, 1521, herausg. v. J. Wolf, Berlin, 1925.
Лит.: Knud Jeppesen, Eine musiktheoretische Korrespondenz des früheren Cinquecento, «Acta, musicologica», XIII, 1941.

Сильвестро Ганасси

- Соч.: «Regola Rubertina» (1542—1543), hrsg. Schneider, 1924.
Лит.: M. Greulich, Beiträge zur Geschichte des Streichinstrumentspiels im 16. Jahrhundert, 1934.

Лютер

- Соч.: K. Anton, Luther und Musik, Berlin, 1957.
Лит.: Ch. Marenholz, Luther und Kirchenmusik, Kassel, 1937.
H. Preuz, Martin Luther, der Künstler, 1931.

Глареан (Генрих Лорис)

- Соч.: «Dodecachordon» (1547). Немецкий перевод и изд.: P. Bohn, Leipzig, 1888.
Лит.: E. Kirsch, Studien zum Problem des Heinrich Loriti (Glarean), in: «Festschrift A. Schering», 1937.
H. Schreiber, Loriti Glareanus, gekrönter Dichter, Philolog und Mathematiker aus dem 16. Jahrhundert. Freiburg, 1837.
C. Fritzsche, Glarean, sein Leben und seine Schriften. Frauenfeld, 1890.

Андриан Петти-Коклико

- Соч.: «Compendium musices», hrsg. M. Bukofzer, Kassel, Basel, 1954.
Лит.: M. Crevel, Andrianus Petit Coclico, Haag, 1940.

Николо Вицентино

- Соч.: «Antica musica ridotta alla moderna», 1555.
Лит.: O. Chilesotti, Di N. Vicentino e dei generi greci secondo V. Galilei, 1914.
H. Zenck, Nicola Vicentinos «L'antica musica», in: «Theodor Kroyer-Festschrift», 1933.

Хуан Бермудо

- Соч.: «Declaration de instrumentos musicales», 1955.
Лит.: M. Reimann, Fray Juan Bermudo' Declaration de instrumentos musicales — «Die Musikforschung», XI, 1958, № 1.
R. Stevenson, Juan Bermudo, The Hague, 1962.

Герман Финк

- Соч.: «Practica musica», 1556. Herausg. von R. Eitner.
Лит.: R. Eitner, Hermann Finck über die Kunst des Singers, in: «Die Monatshefte für Musikgeschichte», XI, 1879.
P. Matzdorf, Die «Practica Musica» Hermann Finck. Frankfurt an Main, 1957.

Франсиско Салинас

- Соч.: «De Musica (libri septem)», Salamanka, 1577, M. S. Kastner, Kassel und Basel, 1958.
Лит.: J. B. Trend, Salinas, in: «A Sixteenth Century Collector of Folk Songs», Music Letters, VIII, 1927.

Джозеффо Царлино

- Соч.: «Instituzioni harmoniche», Venezia, 1558.
«Demostrazioni harmoniche», Venezia, 1571; «Sopplimenti musicali», Venezia, 1588.
G. Ravagnan, Elogio di Gioseffo Zarlino, Venezia, 1909.
Лит.: H. Zenck, Zarlinos Institutioni harmoniche als Quelle zur Musikanschauung der italienischen Renaissance, in: «Zeitschrift für Musik», XII, s. 540—578.
Fr. Högler, Bemerkungen zu Zarlinos Theorie, in: «Zeitschrift für Musikwissenschaft», IX, 1927.
Fr. Caffi, Della vita e delle opere del prete Gioseffo Zarlino, Venezia, 1836.
V. Bellemo, Gioseffo Zarlino, Chioggia, 1884.
Ю. А. Кремлев, Музыкально-философские идеи Джозеффо Царлино. Диссертация (рукопись в Государственном институте театра, музыки и кино. Ленинград).

Винченцо Галилей

- Соч.: «Dialogo della musica antica et della moderna» (1581), изд. и комментарии F. Fano в 1947 году.
Лит.: O. Fleisser, Die Madrigale V. Galileis und seine Dialogo della musica antica et della moderna. Diss. München, 1922.

Эрколе Боттригари

Соч.: «Prattica di musica», ч. I—1572; ч. II—1622.
Лит.: Fr. Chrysander, Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges, in «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», VII, 1891, IX, 1893.

Лодовико Цаккони

Соч.: «Il Desiderio overo de'concetti di varii strumenti musicali», Venetia, 1594, изд. и комментарии К. Meyer, Berlin, 1924.

Доменико Пьетро Чероне

Соч.: «El melopeo y maestro», 1613, ders., F. Pedrell, Los musicos españoles antiguos y modernos en sus libros, 1881, I.
Лит.: R. Hannas, Cerone's Approach to the Teaching of Counterpoint, in: «Papers of the American Musicological Society», 1937; ders., Cerone, Philosopher and Teacher, «The Musical Quarterly», XXI, 1935.

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|-----|
| <i>В. П. Шестаков. Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения</i> | 5 |
| І. СРЕДНИЕ ВЕКА | |
| § 1. Музыкальная эстетика отцов церкви | 95 |
| Климент Александрийский | 95 |
| Василий Кесарийский | 101 |
| Григорий Нисский | 106 |
| Амвросий | 112 |
| Иероним | 113 |
| Иоани Златоуст | 114 |
| Августин. Вступительная статья и перевод <u>В. П. Зубова</u> | 118 |
| Житие Памвы | 149 |
| Арефа Кессарийский | 151 |
| <i>Вступительные статьи и переводы С. С. Аверинцева</i> | |
| § 2. Теоретики музыки | 153 |
| Бозций. Вступительная статья и перевод <u>В. П. Зубова</u> | 153 |
| Кассиодор. Перевод <u>Л. Н. Годовиковой</u> и <u>М. В. Иванова-Борецкого</u> | 167 |
| Исидор из Севильи. Перевод <u>Л. Н. Годовиковой</u> | 171 |
| Беда. Достопочтенный. Перевод <u>Л. Н. Годовиковой</u> | 179 |
| Аврелиан из Реоме. Перевод <u>Л. Н. Годовиковой</u> | 183 |
| Одо из Ключи. Перевод <u>М. В. Иванова-Борецкого</u> | 187 |
| Регино из Прюма. Перевод <u>Н. В. Ревякиной</u> | 189 |
| Гвидо из Арrezzo. Перевод <u>Л. Н. Годовиковой</u> | 195 |
| Иоани Коттон. Перевод <u>Л. Н. Годовиковой</u> | 205 |
| Иоани де Мурис. Перевод <u>Л. Н. Годовиковой</u> и <u>Н. В. Ревякиной</u> | 216 |
| Иоани де Грохео. Перевод <u>М. В. Иванова-Борецкого</u> | 229 |
| Маркетто Падуанский. Перевод <u>Л. Н. Годовиковой</u> | 253 |
| Николай Орезмский. Перевод <u>В. П. Зубова</u> | 261 |
| <i>Вступительные статьи В. П. Шестакова</i> | |
| § 3. Эстетика Ars nova | 289 |

| | |
|--|-----|
| § 4. Высказывания философов о музыке | 297 |
| Иоанн Скотт Эриугена. <i>Перевод М. В. Иванова-Борецкого</i> | 297 |
| Гуго Сен-Викторский. <i>Перевод В. П. Зубова</i> | 298 |
| Фома Аквинский. <i>Перевод С. С. Аверинцева и К. М. Долгова</i> | 300 |
| Роджер Бэкон. <i>Вступительная статья и перевод В. П. Зубова</i> | 305 |
| <i>Вступительные статьи В. П. Шестакова</i> | |

II. ЦЕРКОВЬ И НАРОДНАЯ МУЗЫКА

| | |
|--|-----|
| § 1. Церковные интердикты | 315 |
| § 2. Сведения о народной и светской музыке | 326 |
| <i>Переводы М. В. Иванова-Борецкого.</i> | |

III. ВОЗРОЖДЕНИЕ

| | |
|---|-----|
| § I. Музыкальная эстетика XV века | 339 |
| Рамис да Пареха | 339 |
| Иоанн Француз | 350 |
| Николо Бурци | 354 |
| Адам из Фульда. <i>Перевод Л. Н. Годовиковой</i> | 358 |
| Иоанн Тинкторис | 362 |
| <i>Вступительные статьи В. П. Шестакова. Переводы М. В. Иванова-Борецкого</i> | |
| § 2. Реформация в Германии | 372 |
| Меланхтон. | 372 |
| Мартин Лютер | 377 |
| Пети-Кокликко | 383 |
| <i>Вступительные статьи В. П. Шестакова, переводы В. М. Володарского и М. В. Иванова-Борецкого.</i> | |
| § 3. Музыкальная эстетика XVI века | 387 |
| Глареан | 387 |
| Салинас | 413 |
| Царлино. <i>Перевод О. П. Римского-Корсакова</i> | 423 |
| Винченцо Галилей. <i>Перевод Л. Н. Брагиной</i> | 514 |
| Кастильоне | 521 |
| Бермудо | 526 |
| Бартоли | 528 |
| Боттригари | 536 |
| <i>Вступительные статьи В. П. Шестакова, переводы М. В. Иванова-Борецкого</i> | |
| Указатель музыкальных терминов. <i>Составитель Б. В. Левик</i> | 550 |
| Библиография | 562 |

9-1-2

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

Редакторы Н. Шахназарова и В. Шестаков. Художник Б. Фомин. Худож. редактор И. Каледин. Техн. редактор А. Мамонова. Корректоры Е. Скандова и К. Швецова. Подписано к печати 17/XII 1966 г. А14940. Формат бумаги 84×108¹/₂ мм. Печ. л. 19. (усл. п. л. 31,92). Уч.-изд. л. 30,07 (вкл. вклейки). Тираж 2475 экз. Изд. № 2163. Т. п. 65 г.—

№ 1174. Заказ 587. Цена 1 р. 78 к.

Издательство «Музыка», Москва, набережная Мориса Гореза, 30
Московская типография № 20 Главполиграфпрома Комитета по печати при
Совете Министров Москва, 1-й Рижский пер., 2

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»

ВЫШЛИ И ВЫХОДЯТ ИЗ ПЕЧАТИ

НОВЫЕ КНИГИ

«Вопросы музыкально-исполнительского искусства».
Вып. 4.

«Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве»

Гордеева Е. Глинка-исполнитель. Брошюра

Григорьев В. Генрик Венявский. Научно-популярный очерк

Коган Г. Вопросы пианизма. Сборник статей

Коган Г. Ферруччо Бузони. Монография

Корто А. О фортепианном мастерстве. Статьи, материалы, документы

Пазовский А. Записки дирижера. Исследование

Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. Биографические очерки

Фейнберг С. Пианизм как искусство. Монографический очерк

Специализированные нотные и книжные магазины принимают предварительные заказы на книги по музыке.

Оформляйте предварительные заказы в местных магазинах!

МОСКВА



1966