В. А. ФЕДОТОВ

[IX–XII века]

НАЧАЛО ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЙ ПОЛИФОНИИ

(ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА РАННЕГО МНОГОГОЛОСИЯ)

Академику Лебедеву С.Н.
от члена-корреспондента Федотова В.А.
в знак дружбы и уважения.
24.09.85.

Издательство Дальневосточного университета
Владивосток, 1985

Приложение 1

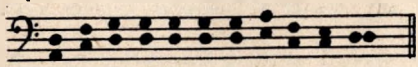
СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ЛАТИНСКИЕ ТРАКТАТЫ О МНОГОГОЛОСИИ IX—XIII ВЕКОВ

ПСЕВДО-ХУКБАЛЬД
Главы об органуме из трактата «MUSICA ENCHIRIADIS»

Глава XIII. Об особенностях симфоний

Ранее было показано, как каждый звук в тетрахорде отличается от другого благодаря своему особому положению, и из сочетания различных звуков (concordi diversitate) устанавливаются различные виды модусов или тропусов (modorum seu troporum species). Говорилось также, в каких местах звуки, отстоящие друг от друга <на несколько ступеней>, образуют соответствующим образом отдельные симфонии. Теперь мы хотим проследить, почему они собственно называются и являются симфониями (symphoniae), то есть как эти звуки ведут себя, когда их поют одновременно (in unum canendo). Это именно есть то, что мы называем диафональным пением (diaphoniam cantilenam) или обычно органумом (organum). Называется же диафония так потому, что состоит она не из одинакового пения (non uniformi canore), а из стройного пения различных <голосов> (concentu concorditer dissono). Хотя это является общим для всех симфоний (symphoniarum), все-таки данное название <диафония, органум> утвердилось <за пением> в кварту и квинту. И в первую очередь приводится пример органального пения (organici meli) в кварту, а именно, когда к данному ниже изображению <основного напева, так называемого кантуса>, пропуская два звука, ты подстраиваешь <другой напев> на расстоянии кварты (quarto loco), так что при одновременном пении один голос (vox) отвечает другому:

1

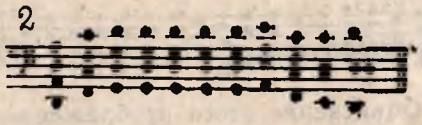


Если же поют таким образом два или больше <голосов> сдержанно и осторожно (modeste dumtaxat et concordi morositate), что свойственно этому пению, то можно услышать, что

из такого смешения звуков рождается приятное звучание (concentum).

Глава XIV. Об усиленной диафонии в кварту и ее описание

Следует заметить, что голоса в подобных соотношениях звучат приятно не только тогда, когда простой голос (vox simplex) соединяется с простым органумом, но также если простой органум (simplex organum) отвечает удвоенному <кантусу> или удвоенный <органум> простому <кантусу>, или если оба ты удваиваешь в октаву (diplasion), согласно приведенному ниже изображению:



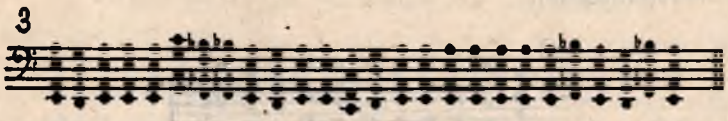
Объяснение этого изображения

Ибо если случается, что к простому кантусу ты присочиняешь двойной органум, как показывают первый и третий ряды <нот сверху>, которые по отношению ко второму ряду приобретают значение органума; или если к двойному кантусу добавляется простой органум, как показывают ряды второй и четвертый, которые содержат органум посередине; или если удваиваются и органум и кантус, или даже утраиваются, то консонируют они друг по отношению другу описанным образом. В таком сочетании могут смешиваться <друг с другом> как человеческие голоса, так и звуки каких-либо музыкальных инструментов не только по два и два, но и по три и три, предполагая, что если на один удар (uno impulsu) <в кантусе> одновременно звучат <несколько> звуков, столько же <звуков> отвечают как органум. При этом следует заметить, что средний звук между обоими <крайними> не имеет к каждому одинакового расстояния, так как в числе 8 (октаве) нет середины целого, а с нижней стороны к кантусу отвечает кварта, с верхней же — квинта. Чтобы это яснее представить незнающим, не вызывая пренебрежения знающих: когда мужской голос поет органум одновременно с голосом мальчика, то эти два голоса консонируют в октаву. По отношению же к тому голосу, который они содержат в качестве среднего и к которому они оба звучат как органум, верхний, исполняющийся мальчиком, располагается квинтой выше, а тот, который поет мужчина,— квартой ниже. Таким образом, вследствие родственной связи, симфонии взаимно соединяются друг с другом, так что если

одной стороны <приведенного изображения> какой-либо звук соединяется <со средним> в кварту, с другой стороны, благодаря октавному <тождеству тонов>, он связывается <с ним> в квинту.

Глава XV. Изображение усиленной диафонии в квинту

Наоборот, когда поют диафонию в квинту тремя или четырьмя голосами, голос, который с нижней стороны находится на пятой ступени, с верхней стороны, благодаря октавному <тождеству тонов>, должен отвечать среднему на четвертой ступени следующим образом:



Объяснение этого изображения

Состоящий из четырех частей ряд этого изображения описывается в том же порядке, как и вышеприведенный <удвоенный органум в кварту>. Так же в первой и третьей строке органум согласуется со средней <строкой>; со второй и четвертой соединяется третья <строка>, которая располагается посередине, с простым органумом в октавное созвучие, или, наконец, удвоенный органум присоединяется к удвоенному кантусу. Также можно видеть, что с нижней стороны третья строка соединяется со второй в интервал квинты, и, напротив, третья строка с четвертой и первая со второй консонируют в интервал кварты. И таким образом, эти две симфонии (т. е. квинта и кварта) примешиваются к различным и благозвучным напевам.

Глава XVI. Что об этом, согласно рассказу Боэция, думал Птолемей

Здесь мы можем указать, что более правильным представляется утверждение Птолемея, о котором Боэций рассказывает, что он <Птолемей> сделал его против пифагорейцев, которые полагали, что октава с квартой (т. е. ундецима) не является консонансом. Несомненно, если ты поешь одно из этих <вышеприведенных> изображений с двойным кантусом и <двойным> органумом, то с удвоенным голосом <другой> удвоенный голос так сочетается, как если бы простой <голос> прибавлялся к простому. И конечно, если поются одновременно второй и четвертый ряды первого изображения <двойного органума в кварту>, и мы присоединяем <к ним> с нижней

стороны пятый <ряд> на расстоянии кварты, то с октавой естественно консонирует <прибавленная к ней> кварта. Если в следующем изображении <двойного органума в квинту> мы поем четвертый и второй <ряды> и присоединяем <к ним> первый, то аналогичным образом с октавой согласуется тот же самый консонанс <кварты>.

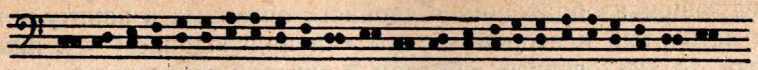
(Дальнейшее изложение по трактату Боэция «De institutione musica», lib. V, 9, ed. G. Friedlein, Leipzig 1867, 358—360).

Глава XVII. О порядке консонансов, консонансе и диссонансе

Здесь нет необходимости подробно описывать октаву и двойную октаву, потому что они естественно встречаются в пении во все времена и потому не нуждаются в объяснении в виде системы правил. И хорошо известно, <что> в симфонии двойной октавы средний <звук> с каждым из обоих <крайних> соединяется октавным интервалом, крайние <же> отвечают себе в интервале квинтдецимы. Однако следует сказать, какова отличительная величина отдельных симфоний. А именно, симфония кварты состоит из двух тонов и полутона, квинта — из трех тонов и полутона, из них обоих состоит симфония октавы. В симфонии же октавы различные голоса звучат с несравненно большим совершенством <по отношению> друг к другу, чем в остальных <симфониях>. Второй после октавы является симфония квинты. Но так как в кварте звуки приятно согласуются на расстоянии четырех ступеней не на протяжении всего <дасийного ряда>, то по этой причине симфонное пение может осуществляться не безгранично, как в остальных симфониях. А поэтому в этом виде пения (т. е. квартовом органуме) звуки чудесно согласуются с <другими> звуками на основании некоторого закона. Ибо на протяжении всего <дасийного> ряда звуков третий <тон одного тетрахорда> не образует симфонии со вторым <тоном лежащего выше соседнего тетрахорда>, а составляет с ним диссонанс, потому что он превышает размер симфонии кварты и удаляется от указанного <второго>звука, к которому является нижней квартой, на три целых тона. Вот почему голос, который называется органальным (organalis), имеет обыкновение сопровождать другой голос, который называется принципальным (principalis), таким образом, что в любом тетрахорде и в любом разделе (particula) он <то есть органальный голос> не спускается под четвертый звук <тетрахорда> в конце <построений> и не поднимается <над ним> в начале из-за диссонанса (inconsonantia) на третьем звуке, который по отношению к четвертому является нижней секундой (subsecundus). Чтобы это стало более

ясным, приводится изображение следующего примера:

4

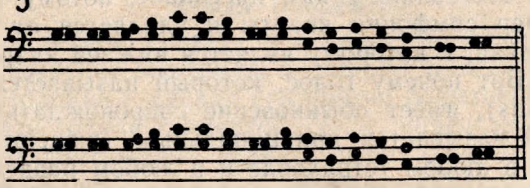


Если спеть этот пример, то легко заметить, что в изображенных двух построениях (membrae) органальный голос не может ни начинать ответ под четвертым звуком <C>, ни спускаться под тот же самый звук в конце <построений>, и по этой причине в конце <их> он занимает <такое> положение по отношению к принципальному голосу, что оба одновременно сходятся <в унисон>.

Глава XVIII. Каким образом органум занимает то более высокое, то более низкое положение

Так как из-за противоречия вышеуказанного ограничения органальный голос на коротком промежутке сжимается и имеет объем только трех или четырех звуков, по этой причине он изменяет также свое местоположение в соответствии с заключением разделов. Ибо в блуждающих разделах (vagantibus particulis), когда напев (cantinena) то ведется вверх, то опускается вниз, и построение (particula) может находиться то в области верхних звуков <дасийного ряда>, то в области финальных (terminales), иногда также в области нижних, органальный голос всегда следует в направлении заключения <построения> согласно тому закону, что под четвертым тоном <тетрахорда>, в который или приходит заключение построения, или который как ближайший звук сам находится под заключением, не может ни начинаться восхождение <органального голоса>, ни правильно оформляться окончание. Выбранный напев <может служить далее> примером:

5



Так же как в обоих предыдущих примерах Rex caeli domine maris undisoni и Tytanis nitidi первые три слога, которые звучат на C, D и E, не имеют органального ответа под четвертым

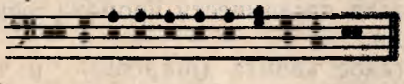
<тоном> именно вследствие диссонанса второго тона <тетрахорда> с третьим тоном <нижележащего тетрахорда>, который является нижней секундой четвертого. Так и в следующих примерах Te humiles famuli и Se iubeas flagitant поскольку они, будучи в более высоком положении, выделяются <своими> подъемами и спусками, органум заканчивается на основании того же самого закона. Аналогичным образом, при трех звуках в принципальном голосе G, a и h органальный голос обычно не может отвечать под четвертым <тоном>, а задерживается на нем, потому что на его нижней секунде не оказывается возможным <сделать> законный ответ. И чтобы с определенностью можно было узнать, какое положение в симфонии кварты занимает диссонанс названных двух тонов, мы устанавливаем пение некоего <отрывка> в четырех транспозициях, чтобы показать, как в различных транспозициях различным образом, но не на основании разного закона, звук сопровождается звуком. Вот первое изображение, которое уже выше описывалось; оно начинается от звука D и на нем же заканчивается, где одновременно с принципальным голосом следует голос органальный:

6

Если это спеть, то можно заметить, что так как диссонанс второго <E> и третьего <B> тона не <является> препятствием, начало органального голоса гармонично ставится в нижнюю кварту, но, с другой стороны, из-за препятствия того же самого диссонанса <в конце примера> <органальный голос> не должен спускаться под четвертый тон <C>.

Мы приводим также вторую транспозицию, которая от звука E начинается и на нем же заканчивается:

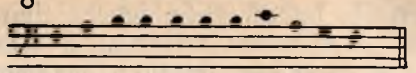
7



Если петь таким образом, то можно заметить, что в начале и в конце у второго звука <E> отсутствует органальный ответ. И потому под четвертый тон <C> он <органальный

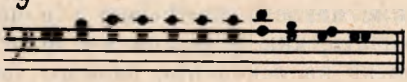
голос> не спускается. Приводим третью транспозицию, которая начинается и заканчивается звуком F:

8



Эта транспозиция, так как она преимущественно касается второго тона h, не допускает подходящего органального ответа. Мы приводим также четвертую транспозицию, которая начинается звуком G и им же заканчивается:

9



Если петь таким образом, то замечаешь, что органальный голос начинается от четвертого звука <G> и на нем же заканчивается, и что он не может опускаться под этот звук, так как от третьего тона, как уже часто говорилось, ко второму тону <вышележащего тетрахорда> образуется диссонанс, который, разумеется, <служит> этому препятствием. [GSI, 165—171; WL 2—17].

ПСЕВДО-ХУКБАЛЬД

Главы об органуме из трактата SCHOLIA ENCHIRIADIS

О симфониях

Ученик: Что такое симфония (symphonia)?

Учитель: Приятное смешение (commixtio) каких-либо звуков (voces), три симфонии являются простыми: октава, квинта и кварта, три — составными: двойная октава <квинтдецима>, октава с квинтой <дуодецима> и октава с квартой <ундецима>.

Ученик: Что такое симфония октавы (diapason symphonia)?

Учитель: Которая после шести промежуточных тонов звучит на восьмой ступени.

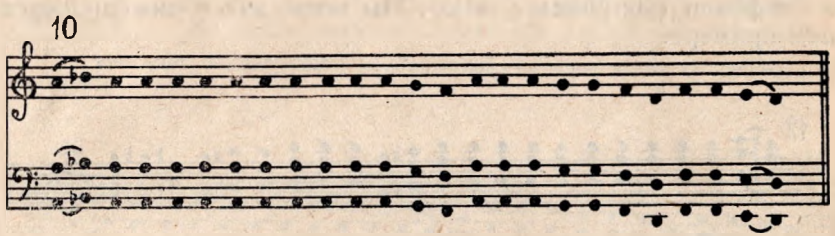
Ученик: Что такое квинта (diapente) и что такое кварта (diatessaron)?

Учитель: Квинта возникает на пятой ступени, кварта на четвертой, так же как согласуются крайние <звуки> в пентахордах и тетрахордах.

Ученик: Откуда происходит название октава (diapason)?
Учитель: Diapason — греческое слово, по-латински переводится «из всех», потому что древняя кифара содержала только восемь струн.
Ученик: Почему <квинта> называется diapente и <кварта> — diatessaron?
Учитель: Diapente означает «из пяти», потому что содержит пять звуков. Diatessaron переводится «из четырех», потому что охватывает четыре звука.

Об октаве и двойной октаве

Ученик: Как поется октава?
Учитель: Когда один звук от <другого> звука так перемещается вниз или вверх, что верхний и нижний <звуки> являются не столько консонными (consonae), сколько эквисонными (aequisonae), тогда посредством этого отголоска (adsensum) согласующиеся <звуки> звучат в октаву. Так же как если бы от H откладывали интервал вниз к A или от H вверх к P, согласно нижеприведенному изображению *:



Учитель: Действительно, если один <звук> берется после другого в восьмом месте или одновременно (in unum) поются два эквисонных звука, то таким образом происходит пение простой октавы. Если же поют тремя голосами, как на приведенном выше изображении, то возникает пение двойной октавы. Даже если изымается средний звук и поются звуки на расстоянии квинтдецимы, тем не менее налицо будет двойная октава. Мы поем все вышеописанным образом. Эта симфония называется самой большой и первой, так как она проще и шире остальных.

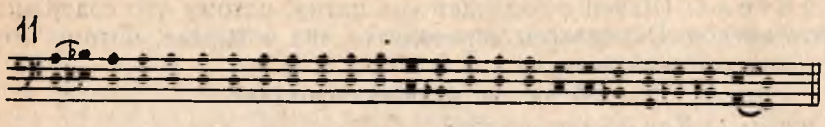
---

* Вместо нотного примера в издании, осуществленном М. Гербертом (GSI, 184b), приводится следующая схема:

A B C D E F G H I K L M N O P
Diapason remissum — Diapason intensum

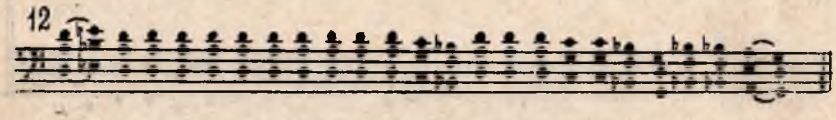
О квинте

Следует симфония квинты. Она является <симфонией>, у которой звуки на расстоянии пяти ступеней (per quintanas regiones) или берутся один за другим, или оба поются одновременно (in unum) как в нижеприведенном примере:

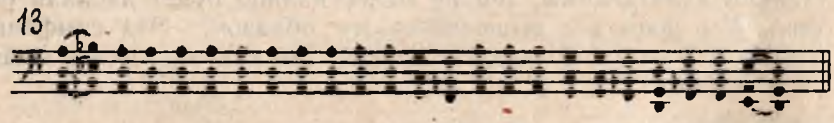


В этом заключается просто пение в квинту.

Первое соединение (compositio) квинты происходит тогда, когда органальный голос (vox organalis) так удваивается посредством октавы, что принципальный голос (principalis) оказывается средним, как, например, пятая <ступень> между первой и восьмой. Принципальным голосом я называю самостоятельный напев (absoluta cantio), органальным же <тот>, который прибавляется к нему снизу <на основании> учения о симфонии (simphoniae ratio). Мы поем, как в нижеприведенном примере:



Второе соединение квинты имеет место тогда, когда голос, который мы назвали принципальным, так удваивается в октаву, что средним оказывается органальный <голос>, как если бы восьмая <ступень> между пятой и двенадцатой. Мы поем, как показано ниже:



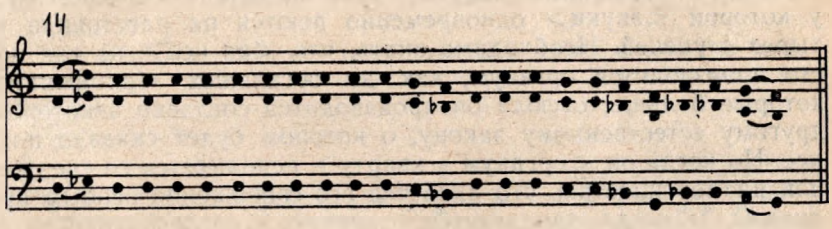
Третье соединение квинты имеет место тогда, когда органальный голос удваивается внизу посредством октавы, так что принципальный <голос> оказывается самым верхним, как двенадцатый по отношению к восьмому и первому. Это созвучие консонирует (concordare) так же как дуодецима, когда убирается средний звук *.

Имеется также четвертое соединение квинты, когда принципальный голос удваивается сверху в октаву, так что органальный голос оказывается самым нижним, подобно тому как первый по отношению к пятому и двенадцатому. Аналогичным образом, это <соединение> также не теряет консонантности (concordia), когда изымается средний звук **.

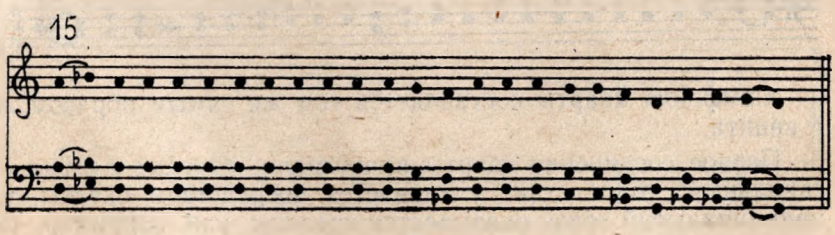
Также имеется пятое соединение квинты, когда, после того как оба голоса удвоены в октаву, оно поется четырьмя различными голосами, так что пятому и двенадцатому звукам отвечают как органум первый и восьмой. Мы поем все ниже указанным образом:

---

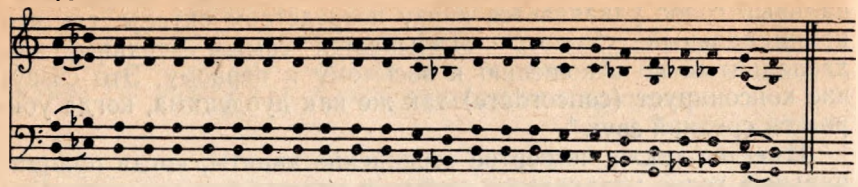
* Речь идет о следующем изображении, которое в тексте трактата отсутствует:



** Отсутствующий в тексте трактата нотный пример четвертого соединения должен иметь следующий вид:

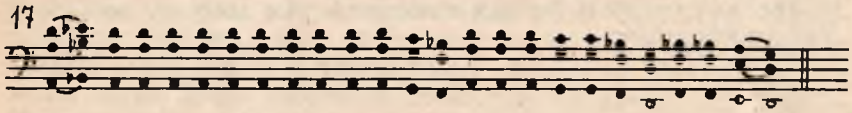


16



Шестое соединение квинты налицо тогда, когда органальный голос оказывается самым верхним, как пятнадцатый <звук> по отношению к двенадцатому и пятому, как в нижеприведенном примере:

17

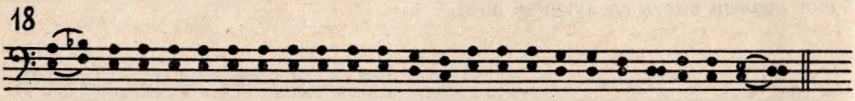


Также можно утраивать один из двух <голосов> или оба <вместе> посредством двойной октавы и различным образом варьировать ту же самую симфонию.

О кварте

Следует симфония кварты. Она является <симфонией>, у которой <звуки> одновременно поются на расстоянии четырех ступеней. Необходимо знать, что <из нее> не так просто производится органум, как из остальных <симфоний>, которые больше; отсюда он производится согласно некоторому другому естественному закону, о котором будет сказано позднее. Но когда он <органум в кварту> исполняется со сдержанной размеренностью, что является его совершенно особым признаком, и когда прилагается старание к согласованности созвучий, тогда возникает очень красивая приятность пения.

18

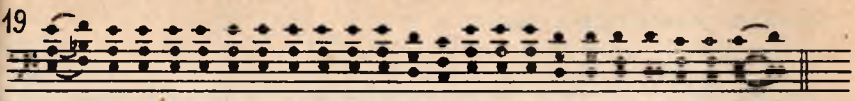


Симфония кварты составляется тем же самым образом, что и квинта.

Первое соединение кварты происходит <тогда>, когда органальный голос так удваивается посредством октавы, что принципальный голос оказывается средним, как, например, чет-

вертая <ступень> между первой и восьмой в нижеприведенном напеве:

19



Второе соединение кварты имеет место <тогда>, когда наоборот принципальный голос так удваивается посредством октавы, что органальный голос оказывается средним, подобно тому как восьмая <ступень> между четвертой и одиннадцатой:

20

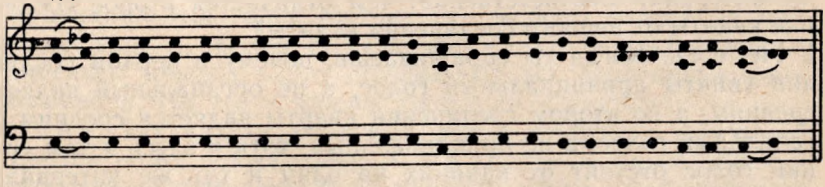
Третье соединение кварты имеет место тогда, когда органальный голос снизу удваивается в октаву, так что самым верхним является принципальный как одиннадцатый по отношению к восьмому и первому *.

Имеется также четвертое соединение кварты, когда принципальный голос удваивается сверху посредством октавы, так что органальный голос оказывается самым нижним, подобно тому как первый по отношению к четвертому и одиннадцатому **.

---

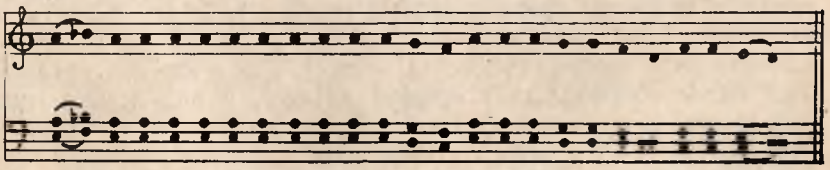
* Как и в случае квинты нотные примеры на третье и четвертое соединения отсутствуют. Судя по описанию, третье соединение должно иметь следующий вид:

21



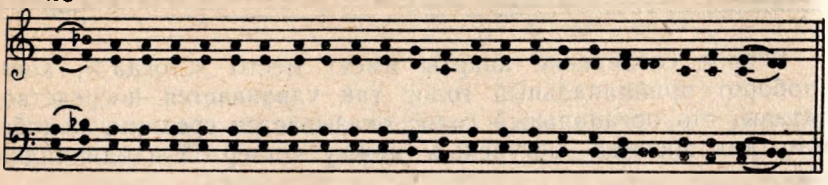
** Четвертое соединение:

22



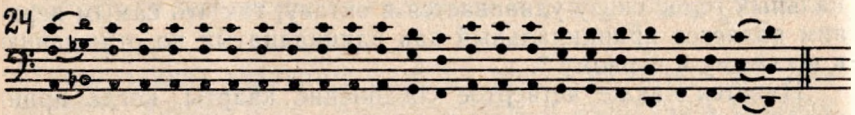
Также есть пятое соединение кварты, когда оба голоса, а именно принципальный и органальный, удваиваются в октаву, так что четвертому и одиннадцатому <звуку> отвечают как органум первый и восьмой:

23



Шестое соединение кварты налицо тогда, когда органальный голос оказывается самым верхним, как пятнадцатый по отношению к одиннадцатому и четвертому. Поется это так, как приведено ниже:

24



Учитель: Следует также заметить, что когда принципальный голос, или когда органальный голос, или когда оба <голоса> удваиваются в октаву, голос мальчика всегда может занимать более высокое положение.

Ученик: Я <хочу> спросить, как различаются первое соединение квинты и второе <соединение> кварты, так как и здесь, и там крайние звуки отстоят от среднего на один и тот же интервал? Соответственно: чем отличается второе соединение квинты от первого соединения кварты?

Учитель: Когда ты спрашиваешь, почему в первом соединении квинты принципальный голос, а не органальный является средним, а во втором соединении кварты является средним органальный голос, а не принципальный, хотя и здесь и там средний голос отстоит от крайних на один и тот же интервал; с другой стороны, почему во втором соединении квинты средний голос называется органальным, а в первом соединении кварты средним является принципальный голос, то следует знать, что это имеет свою причину, потому что в симфонии кварты не так просто и неограниченно (absolute), как в квинте, органальный голос сопровождает принципальный, а вследствие своего некоторого естественного закона останавливается в определенных местах <и>, сверх того, не может дальше развертываться в консонантных <созвучиях> (consonanter), подобно тому

как в вышеприведенных изображениях показывается, каким образом <органальный голос> не опускается под четвертый <тон С>. Но следует знать, что в вышеприведенных соединениях кварта и квинта отличаются также другим некоторым свойством. Так как на пятых и восьмых ступенях (loci) всегда возвращаются <те же> тропы или тоны (tropi vel toni), <что и на первой ступени>, то необходимо, чтобы в то время как нижний голос отвечает верхнему в том же самом виде тропа (tropus) посредством квинты, к каждому из обоих голосов со стороны восьмой <ступени> был ответ в том же самом тропе. Таким образом случается, что, когда органальный голос удваивается в октаву, и принципальный голос оказывается средним, органальный голос отстоит от среднего на пять ступеней (loci) вниз и четыре ступени вверх, что является первым соединением квинты. Когда же принципальный голос удваивается в октаву, и органальный голос является средним, то оказывается принципальный голос четырьмя ступенями ниже и пятью ступенями выше среднего голоса, что является вторым соединением квинты. Иначе обстоит дело с квартой. Так как нижний голос отвечает верхнему голосу, который лежит четырьмя ступенями (quartis locis) выше, не в том же самом тропусе (tropus), <то> необходимо, чтобы принципальный и органальный голоса, отвечали <друг другу> не посредством того же самого тропуса, и <чтобы> им в отдельности в присущем им тропусе был ответ на их восьмой ступени. Так случается, что когда органальный голос удваивается в октаву, и принципальный голос оказывается средним, органальный голос отстоит от среднего на четыре ступени (loci) вниз и пять ступеней вверх, что является первым соединением кварты. Но когда принципальный голос удваивается в октаву, и органальный голос оказывается средним, то принципальный голос отстоит от среднего голоса на пять ступеней вниз и четыре ступени вверх, что является вторым соединением кварты. Это показывают все вышеприведенные изображения. Но что <хочешь ты> еще <знать>?

Ученик: Так как ты объяснил, что в симфонии квинты согласуются те же самые тропусы, а в кварте не те же самые, и потому в вышеприведенных соединениях обоих симфоний средний голос, хотя он и отстоит от крайних <голосов> на одинаковый интервал, здесь и там имеет не тот же самый тропус, являясь здесь принципальным, а там органальным, я хотел бы спросить, как у симфонии квинты могут отличаться принципальный и органальный голоса, если они являются одинаковыми относительно <вида> тропуса?

Учитель: Обдумай теперь сказанное. Ибо при удвоении органального голоса в квинту, если бы средний голос, а именно

принципальный, имел бы одинаковое расстояние от крайних голосов, между принципальным и органальным голосом ни в чем не было бы отличия. Но так как теперь органальный голос стоит пятью ступенями (quinto loco) ниже голоса принципального, но удвоенный посредством октавы, он оказывается четырьмя ступенями выше; равно как и наоборот, <в случае> кварты органальный голос находится четырьмя ступенями (quarto loco) ниже принципального, а будучи удвоенным в октаву, <становится> пятью ступенями выше; аналогично при удвоении принципального голоса посредством октавы, при котором средний голос не имеет одинакового расстояния (intervallum) к крайним голосам, ты определенно сможешь узнать отличительное свойство симфонии октавы, которая умножает оба голоса и даже распределяет, какие звуки (voces) являются принципальными и какие органальными.

Ученик: Почему в симфонии кварты органальный голос не может столь неограниченно (adsolute) подходить к принципальному голосу, как в остальных симфониях?

Учитель: Потому что, как было сказано, на четвертых ступенях (quartanas regiones) нельзя найти те же самые тропусы (tropi), и виды различных тропусов не могут развертываться одновременно через весь <ряд тонов>; отсюда в симфонии кварты принципальный и органальный голоса не подходят <друг к другу> на протяжении всего <ряда тонов>.

[GSI, 184—191; WL 20—37].

КЕЛЬНСКИЙ ТРАКТАТ DE ORGANO

Как известно, диафония или органум естественно образуется из симфонии кварты. Кварта же есть приятное смешение звуков (vocum) на расстоянии четырех ступеней. А поэтому, с одной стороны, он <органум> производится из этого соединения посредством главного правила, <гласящего>, что один голос отвечает <другому> голосу на расстоянии четырех ступеней, с другой же стороны, посредством второго правила, что в большинстве построений различные голоса в конце соединяются, а именно <там>, где построение останавливается на финалисе (in finali rectore) или на соседних к нему <звуках>, т. е. на его нижней секунде или на <его> верхней секунде. Но для того, чтобы в заключениях голос мог сходиться с другим голосом надлежащим образом, добавляется также третье правило: как только заключение построений (colon vel comma) спускается к финальному тону (ad finalem rectorem) или к одному из названных соседних <ему>, органум не может опускаться ниже, чем тот звук, который будет по отношению к фи-

нальному звуку нижней секундой (subsecundus). Отсюда следует, что в большинстве случаев это третье правило противоречит первому правилу, и из-за этого препятствующего ограничения органум не всегда сохраняет квартовое расстояние <между голосами>. Кроме того, органум может располагаться в трех местах, так что существует органум средний (organum medium), органум верхний (organum superius) и органум нижний (organum inferius). Органум называется средним (medium), потому что он удерживается вблизи финалиса (finalis rector), верхним (superius) — потому что он <удерживается> вблизи его верхнего родственного звука (socialis superior), нижним (inferius) — потому что он <удерживается> вблизи его нижнего родственного звука (socialis inferior). Отдельные органумы (organa) покоятся на той же силе правил. Иногда случается, что из-за отсутствия естественных интервалов (naturales spatia) в некоторых частях <основного напева> мы употребляем свободный органум (abussuvum organum). Но органум всегда требует, чтобы он осуществлялся тщательно и с размеренной степенностью (modesta morositas). И он может применяться как украшение для церковных песнопений.

[WL 54—55]

ПАРИЖСКИЙ ТРАКТАТ

Но в зависимости от этих слов, благодаря которым было показано, как каждый звук (sonus) в тетрахорде отличается от другого своим особым положением, и из этих <звуков> посредством «различия согласного» (concordi dissimulatione) получаются четыре различные формы тонусов или тропусов (tonus vel tropus), мы хотели бы еще увидеть, каким образом из симфонии кварты (diatessaron symphonia) рождается мелос диафонии (diaphoniae melos), которую мы называем общеупотребительным словом органум. Ибо мелос этот развертывается на основании закона, что органум сопровождает ведущий кантус на расстоянии кварты, <а именно> следующим образом:

(Пример отсутствует).

На расстоянии четырех ступеней и те, и другие звуки по отдельности консонируют друг к другу.

(Пропуск в тексте).

Теперь мы хотим проследить, как обстоит дело с последней симфонией (novissima simphonia), которую называют квартой.

Так как симфония октавы (simphonia diapason) больше остальных <симфоний>, то вследствие этого она имеет превосходство перед остальными <в том>, что и при одновремен-

ном (in unum), и при последовательном (consequenter) <исполнении> ее звуков она вызывает <впечатление> консонанса; квинта <же> — не при одновременном, а <только при> последовательном; кварта — не при последовательном, а одновременном. Сколько бы раз ты не соединял голоса в таком сочетании, будь то человеческие или какие-либо другие, а именно, если ты удваиваешь в октаву или в двойную октаву звуки данного примера — или оба вместе, или один из них, ты почувствуешь, что звуки этого интервала хорошо консонируют друг с другом.

Из этой симфонии <кварты> возникает то благородное пение (nobilis cantilena), которое мы обычно называем диафонией (diaphonia), т. е. пение органума (organicum melos). Называется же диафония так потому, что состоит она не из одинакового пения (uniformi canore), а сладостно соединяется в одну гармонию (modulamen) посредством приятного пения различных голосов (concentu suaviter dissono).

Отсюда пение (melos) это развертывается в соответствии с двумя законами: согласно первому <закону> органум сопровождает кантус на расстоянии кварты; второе же правило (jus) заключается в том, что этот закон соединения голосов в кварту имеет свои пределы. Ибо он <органум> простирается только до того звука, который в каждом модусе (modus) является нижней секундой финального тона, <иными словами, звука>, который финальный тон каждого модуса имеет как нижнюю секунду. На звуке <же>, от которого начинается построение (particula) при восходящем движении <кантуса>, всегда останавливается органум при нисходящем движении, и ниже органуму продвигаться запрещается. Но чтобы понятнее объяснить то, о чем говорится, попробуем этот напев диафонии (diaphoniae melos) воспроизвести иным <образом>, с помощью иллюстрации (descriptio), чтобы через глаза сказанное некоторым образом подчинялось рассудку. Во всяком случае, благодаря <дасийным> знакам, поставленным сбоку для звуков, от отдельных <знаков> протягиваются как бы свои струны (cordae) <линии>, на которых располагаются <невмы> puncti и jacentes virgulae, отражающие ритмику (modos) чистого пения (pura cantio).

К этим puncti или virgulae опять-таки должны присоединяться другие puncti или virgulae несходного цвета, которые в соответствии с правилом органума ставятся на своих местах, так что диафония звучит благодаря присоединению друг к другу различных тонов, точно так же, как в этом предписании (dispositiuncula) одни puncti соответствуют другим. Действительно, мы ставим puncti и virgulae для распознавания корот-

ких и длинных звуков, хотя этого рода пение <т. е. органум>, как уже говорилось, должно быть таким тяжеловесным (grave) и таким размеренным (morosum), что ритмические взаимоотношения в нем едва ли могут сохраняться. Примером могло бы служить следующее изображение:

(Пример отсутствует).

В этом изображении примера звук D, который находится на предпоследней струне <линии>, будучи финалисом (finalis) и главным звуком (pector) модуса (modus) имеет под собой одну струну <линию>, с <относящимся к ней> звуком C, на котором останавливается органум. И потому у третьей снизу линии (atipaenultima), которая исходит от звука E, отсутствует законный ответ органума. Ибо если ему в качестве органума отвечает снизу четвертый звук, то вследствие перехода, естественной границы (terminus) возникает неблагозвучие (absonum). И это является естественным законом органума. Как только от него отступают, возникает нерегулярный органум (non regulare organum), хотя в вышеприведенных изображениях примеров, правда, в начале строки (versus), каждому тону, который в модусе (in modo) является финалисом (finalis) и главным звуком (rector), отвечает нижнеквартовый (desubquartus) звук.

И для того, чтобы тот же самый закон органума был понятным во всех модусах, эту же мелодию (neuma), посредством второй транспозиции (secunda transpositio) мы помещаем тоном выше, так что из дорийского (dorius) модуса получается модус фригийский (modus frigius), следующим образом:

(Пример отсутствует).

В этом модусе финалисом и главным звуком является звук E, секундой ниже от себя имеющий звук D. От этого звука D органум должен по правилу начинаться и к нему возвращаться. Посредством третьей транспозиции мы произведем также лидийский модус (modus lidius), следующим образом:

(Пример отсутствует).

Четвертая транспозиция происходит в четвертый модус:

(Пример отсутствует).

Если так петь отдельные модусы, то можно в них обнаружить тот же самый принцип. А так как о диафонии или органуме уже достаточно сказано, и она благопристойнейшим образом используется в церковных гимнах (ecclesiastici cantici), следует подробнее изучить ее естественные правила.

Органуму полагается иметь две <вещи>; т. е. положение (locus) вместе с интервалом (spatium) Положений же у органума имеется три: органум средний (organum medium — M), органум высокий (organum superius — S) и органум низкий

(organum inferius — I). Каждый раздел <кантуса>, пригодный для органума, содержит или средний органум, или высокий, или низкий. Разделы же <или построения> в пении (cantio) называются кола (cola) и коммата (commata), которые являются подразделениями большими или меньшими, и которыми пение так скрепляется, как речь посредством цельных фраз (membra) и цезур (caesa). Большие <построения> задерживаются (deponuntur) в любом ладу (tonus) на его финале (sonus terminalis), который, как известно, управляет напевом (cantus), и напев на нем заканчивается. Но более мелкие <построения> заканчиваются не на финалисе (terminalis), а на любом другом <тоне>, расположенном выше или ниже. Конечные же звуки разделов (particula) дают место органуму исходя из своего положения, и чаще всего органум подчиняется их влиянию. Ибо финалис (terminalis) и один <звук> с его нижней стороны и один с верхней составляют средний органум (organum medium). Но три <звука>, а именно, три от каждого из этих трех <т. е. от финалиса и двух соседних с ним> составляют органум высокий (superius) и низкий (inferius). Это происходит так: если раздел текста заканчивается на финалисе (terminalis) или на одном из соседних с ним <звуков>, то там имеет место средний органум. Но как только он <раздел> не задерживается ни на одном из этих <звуков>, а также ни следующее построение, ни хотя бы третье этими звуками не начинается и на них не заканчивается, а напротив, <имеет> над финалисом третью, четвертую или пятую <ступень>, тогда, учитывая, что эти три звука (moduli) предназначаются для высокого органума, не разрешается применять здесь органум средний. Аналогичным образом, там, где заключение (positio) происходит под финалисом (terminalis) на третьем, четвертом и пятом звуке будет иметь место низкий органум (organum inferius). Таким образом, конечные звуки построений в органуме, безусловно, доминируют, в особенности тот, который является финалисом и главным звуком соответствующего лада (tonus).

Прежде чем построение перейдет его <финалиса> положение, законный органум (organum legitimum) действительно молчит. Когда же оно <построение> достигает не более, как до второго звука над финалисом, там аналогичным образом не будет ответа органума. Как только оно <построение> будет <на расстоянии> трех ступеней от своего финального тона, там первый <звук>, который является ближайшим финальному тону снизу, устанавливает органум посредством квартового соединения. Когда оно <построение>, меняя направление, удаляется от финального тона на расстояние четырех ступеней,

тогда или один из названных <звуков> или оба образуют органум, и финалис, разумеется, стоит под ним. В свою очередь там, где оно <построение> имеет пять или шесть ступеней, <считая> от финалиса, <дело обстоит следующим образом>: на сколько тонов в одном и том же построении <кантус> отклоняется от звука, который является четвертым от финалиса, на столько же тонов, <отдаляясь> от финалиса, следует органум как сопровождение. Звук (phtongus vel modulus), который является нижней секундой финалиса, как при восходящем движении (in arsi) является началом органума, так и при нисходящем движении (in thesi) является концом <его>, и, благодаря своему пограничному положению (suo limite), удерживает законный органум (ratum organum). Органум не может, как уже сказано, начинаться в восходящем движении от какого-либо более низкого звука или при нисходящем движении заканчиваться на каком-либо низком звуке, но лишь на том, который в каждом виде тона (genus toni=ладе) является ближайшим под финалисом, за исключением <того случая>, когда конец построения (positio particulae) останавливается на третьем, четвером или пятом <звуке> под финалисом, что является низким органумом (organum inferius).

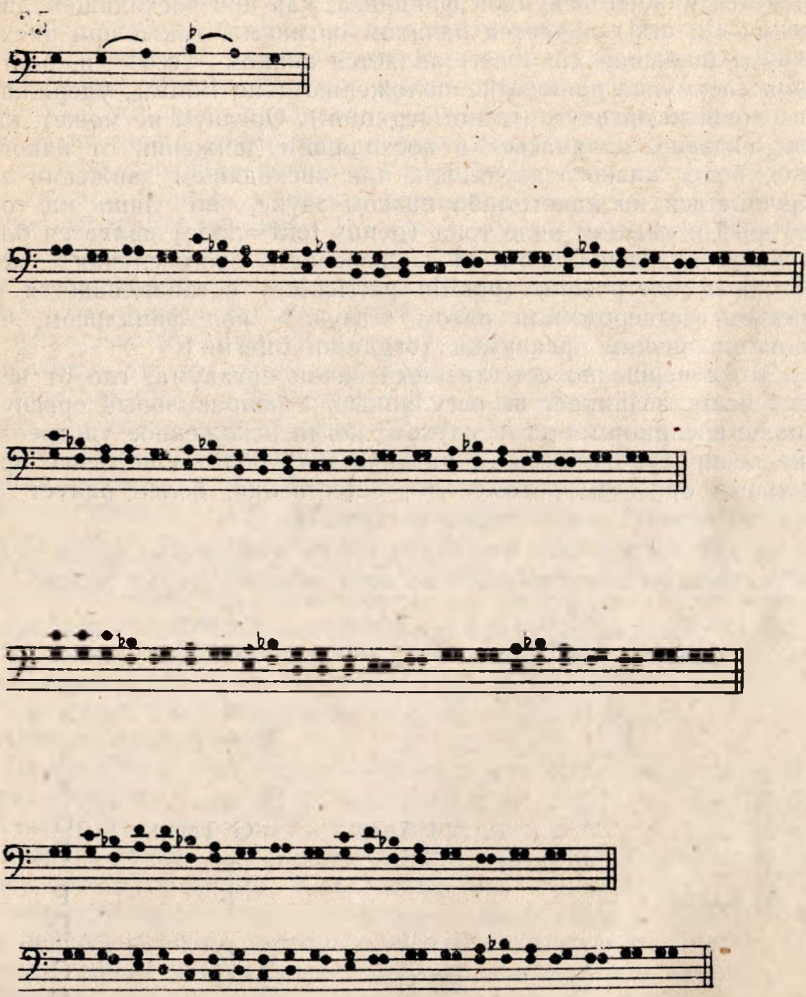
Это совершенно естественный закон органума; где от него отступают, возникает не регулярный, а неправильный органум. Также воспринимается и слухом: когда искаженное употребление не притупляет смысл, различается более или менее правильный органум, потому что, естественно, более радует то, что соединяется в естественную гармонию.

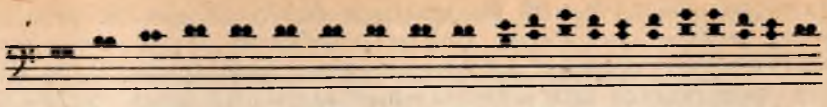
И для того, чтобы это стало более очевидным, места органума должны записываться во всех четырех парах ладов:

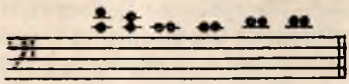
в 1-м и 2-м тоне	в 3-м и 4-м тоне	в 5-м и 6-м тоне	в 7-м и 8-м тоне	
sup. a G F	sup. h a G	sup. c h a	sup. d o h a	d c h a G F
med. E D Term. C	med. F E Term. D	med. G F Term. E	med. G Term. F E	E D C
infer. H A	infer. C H A	infer. D C H	infer. D C	H A

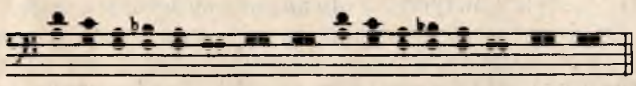
Средний ряд звуков определяет organum medium в четырех вертикальных рядах, верхний — organum superius, нижний — organum inferius.

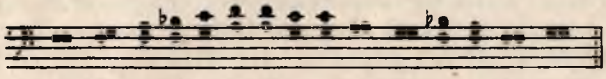
Вышеописанным образом должны быть представлены уже приведенные примеры для отдельных <положений органума>, так что где органум medium, там стоит M, superius — S. inferius — I, <то есть> органум обозначается начальными буквами этих <названий> *. Аналогично в остальных примерах

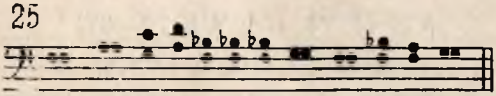












<также> добавляются эти буквы, как и в предыдущих, так что знаки указывают место обозначаемого ими примера. Смысл примера познается в процессе пения.

Итак, в настоящем изображении можно видеть, что знаком M обозначается средний органум (organum medium) и там есть или терминальный звук (sonus terminalis) и разделение <крупного> построения (distinctio commatica), что указывается знаком ↓, или один из <звуков>, смежных с терми-

нальным, обозначаемый посредством фигуры ↑ как colon, т. е. более мелкое построение (minus membrum). Также <можно видеть>, что органум на одну ступень (uno spatio) — не более — опускается под терминальный звук и не может идти ниже, чему препятствует знак ×. Те же звуки, которые примыкают к терминальному снизу и которые первые отвечают как органум трем тонам над терминальным <звуком>, я показал <знаком> ⊛ <звездочкой>. Наконец, заметь, что терминальные звуки, которые оба в предшествующем примере, до того как происходит mutatio toni, являются tetrardi <четвертыми звуками в тетрахорде>, после mutatio, которая происходит в теперяшних мелодиях (presenti melo), звучат как archi <первые звуки в тетрахорде>. Рассмотрев это, ты увидишь, что органум medium может ставиться не более чем на один звук под конечный (terminalis) <звук кантуса>, органумы superius и inferius — обычно <не более чем на один звук> под свои конечные <тоны>, где находится начало и конец законного органума (ratum organum). Напротив, тот органум, который называется superius, и который обозначается посредством фигуры S, чтобы он появился в более высоком месте и чтобы его построения (particulae) не появились ни в терминалисе, ни в другом из его соседних тонов, которые являются местом среднего органума, а лучше в третьем III, четвертом IIII, пятом над терминалисом, обозначается этими знаками: III, IIII, V. С другой стороны, органум, который называется inferius и который обозначается буквой I,— чтобы он появился в более низком месте, чем medium и чтобы там также никакие membra или particulae не заканчивались ни в терминалисе, ни в другом из соседних его тонов, а лучше в третьем III, четвертом IIII или в пятом V под терминалисом, <показывают эти фигуры>. Также там, где терминалис превосходится на три ступени, ставится знак T, где на четыре =D, где на пять =E или больше Z.

[CS II, 74—78; WL 72—87]

БАМБЕРГСКИЙ ДИАЛОГ I

О кварте и квинте, а также об октаве и симфониях

Ученик: Почему в симфонии кварты в отличие от октавы и квинты различные звуки (diversae voces) не согласуются друг с другом в одном и том же виде тропуса (eodem tropi modo) как при одновременном, так и при последовательном пении ее звуков (vel in unum canendo vel altera post alteram consequendo)?

Учитель: Как уже говорилось, симфония октавы в силу ее своеобразия, хотя и при отсутствии совпадения ступеней (non suo licet loco), при одновременном пении <ее звуков>

и при пении <их> порознь дает тот же вид тропуса вследствие того же самого положения целых тонов (tonorum positio). Квинту также сопровождает тот же самый вид тропуса, устанавливая свое положение (positio) не на чуждой ступени (locus), а получая его естественным порядком на собственной ступени. Но для кварты, учитывая, что она выражается наименьшим соотношением, т. е. четырех третьих, а не тем, которое характерно для октавы, не имеет силу то, что свойственно квинте, вследствие аналогичного расположения целых тонов, или октаве, вследствие <ее> своеобразия. Так как именно через четыре ступени (quartis locis) целые тона (toni) могут занимать различное положение, то по этой причине различные голоса (diversae voces) не могут развертываться совершенно одинаково вследствие несовпадения целых тонов и полутонов (tonis contra semitonia dissentientibus). Вот почему это некий вид пения с определенным собственным законом, и особая прелесть его вытекает из симфонии кварты как основы. В этой симфонии один голос хорошо прилаживается к другому до тех пор, пока имеется согласие противолежащих звуков. Но там, где целый тон наталкивается на полутон, органальный голос выдерживается в определенных границах и не может в этом разделе опускаться ниже.

Ученик: Где и как сталкивается целый тон и полутон?

Учитель: Когда второй тон тетрахорда (deuterus) связывается с третьим тоном (tritus sonus) <того же самого тетрахорда> с помощью полутонового интервала (per semitonii intervallum); напротив, четвертый тон (tetrardus), который является нижней квартой (subquartus) третьего звука <вышележащего тетрахорда>, и третий, который является нижней квартой второго звука <более высокого тетрахорда>, отстоят на целый тон друг от друга <D E F G a h c d>. И по этой
3 4 2 3
причине один лишь третий тон <любого тетрахорда> среди остальных звуков образует диссонанс с тем тоном, для которого он является нижней квартой. Дело в том, что он превышает интервал чистой кварты и от второго тона <следующего вышележащего тетрахорда> отдаляется на три целых тона, тритон, согласно следующему изображению:

(Изображение отсутствует).

Ученик: Вследствие какого закона органальному голосу запрещается опускаться ниже?

Учитель: Безусловно, из-за препятствия, создаваемого вышеуказанным <третьим>тоном, заключению органального голоса труднее обеспечить нисходящее движение над четвертым звуком тетрахорда и достигать этот четвертый тон, в ко-

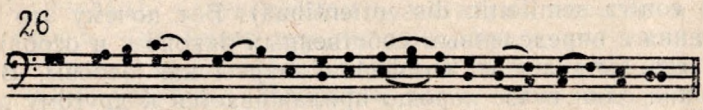
торый или приходит заключение построения, или который сам является ближайшим к этому заключению снизу. Ибо под этим четвертым тоном, который иногда также является органальным голосом, последний редко начинает восходящее движение или совершает нисхождение, например, когда поется:

(Пример отсутствует).

Учитель: Следовательно, ты видишь, что под четвертым тоном, которого достигает конец построения, органальный голос не может ставиться.

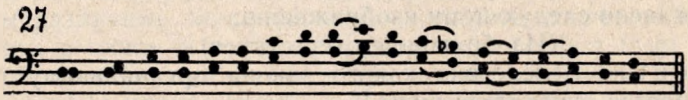
Ученик: Конечно, вижу.

Учитель: Ведь даже когда следует второе построение, которое стремится к более низкому заключению, ты также можешь увидеть, что органальный голос оформляется по тому же самому закону, следующим образом:



Ученик: Здесь я также вижу, что аналогичным образом <непосредственно> в следующем построении, окончание которого находится ниже, также под этот четвертый тон органальный голос не опускается.

Учитель: Когда блуждающие разделы (vagantes particulae) то развертывают мелодию в высоком <положении>, то перемещают ее из высокого <положения>в более низкое, то там, где будет заключение принципального голоса, органальный голос всегда направляется к этому заключению согласно вышеупомянутому закону, так что он <органальный голос>, как только ему мешают указанные диссонантные звуки, не может, как уже было сказано, ни начинаться под четвертым <тоном>, ни в конце <под него> спускаться, если заключение раздела само не приходит нисходящим движением к третьему тону, ибо в противном случае он <третий тон> создает препятствие из-за описанного ограничения своего диссонанса В качестве примера приведем начало напева (carmen):



Учитель: А потому какие-либо cola или commata, которыми мы именуем разделы, и которые между своим началом и концом едва достигают диапазона сверх пятого тона, находят более высокое или более низкое заключение; и всегда органаль-

ный голос сопровождает отдельное заключение согласно тому закону, о котором говорилось.

Ученик: Очевидно, это так, как ты говоришь.

Учитель: Но иногда случается, что органум, словно бы для украшения, может ставиться под названный звук, например, когда поют «Caput artibus» и другие напевы:

(Примеры отсутствуют).

Учитель: Ты видишь в двух первых построениях, что с верхней стороны четвертого тона, который формирует разделы, не хватает интервала для органального голоса и по этой причине он, словно бы для украшения, ставится с нижней стороны. Но для этого окончания построений не сходятся на одном тоне. В свою очередь, в остальных построениях, где интервал подходит для органального голоса, он лучше занимает законное место.

Ученик: Я вижу, что узость интервалов придает органальному голосу отличие <от кантуса>, но это различие служит для украшения, и этот род пения с полным основанием добавляется к восхвалению бога.

Далее в рукописи следует заключительный раздел Musica enchiriadis и глава из трактата Исидора Севильского. Затем:

БАМБЕРГСКИЙ ДИАЛОГ II

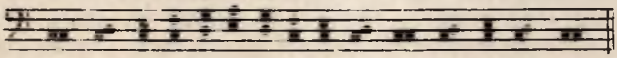
Ученик: Я прошу тебя вернуться еще раз к объяснению вопросов органума.

Учитель: Я полагаю, что выше все было достаточно объяснено. Но я выскажу тебе неясное, и ты получишь от меня объяснение.

Ученик: Я прошу тебя сказать мне, действительно ли бог дал людям такую возможность, что один тон может звучать с другим как органум?

Учитель: Ты правильно спрашиваешь. Ибо сказанным здесь образом можно приличествующе петь во славу господа. Возьмем поэтому пример, с помощью которого легко станет ясным, как следует себе представлять, какой тон к другому тону звучит как органум. Мы поем следующим образом:

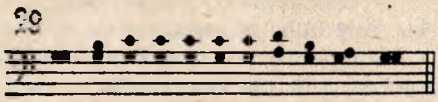
23



Учитель: Можешь ли ты узнать, какой <звук> здесь служит другому органумом?

Ученик: Конечно, ибо звук C сопровождает как органум звук F, звук G сопровождается посредством звука D, а звук a посредством звука E.

Учитель: Но когда кантус начинается от звука G, то из этого вытекает органум, отвечающий звуку C кантуса. Итак, мы поем:



Учитель: Ты не замечаешь этого?

Ученик: Я вижу, что этот напев (carmen) украшается органумом четвертого тона G. Но я хотел бы знать, действительно ли звук G образует органум совершеннее, чем остальные звуки?

Учитель: Да, когда кантус <в каком-либо построении> преимущественно удерживается на нем <на звуке G>, в то время как <другие его построения> блуждают, тогда удерживает он <тон G> сам органум всегда по обе стороны <от G вверх и вниз>, и может случиться, что органум захватывает по временам звук F. Этот <органум> не требует никакого из этих тонов исключительно. Когда <же> кантус пребывает на звуке E, он не принимает законным образом органальное украшение. [WL 42—51].

ГВИДО АРЕТИНСКИЙ

Главы об органуме из трактата MICROLOGUS DE DISCIPLINA ARTIS MUSICAE

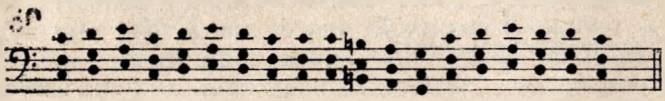
Глава XVII (Окончание)

Итак, теперь мы кратко изложим правила диафонии.

Глава XVIII. О диафонии, то есть учении об органуме

Диафония означает разделение голосов (vocum disiunctio), которое мы называем органумом, так как отделенные друг от друга голоса, согласуясь, звучат различно и, звуча различно, согласуются (concorditer dissonant et dissonanter concordant). Некоторые употребляют ее <диафонию> так, что под основным напевом всегда следует кварта, как A к D (ut canenti semper quarta corda succedat). Если ты удваиваешь органум

посредством верхнего а, так что оказывается A.D.a., будет звучать А к D кварта, к а — октава; D же к каждому из обоих <звуков> А <и> а — кварта и квинта; верхнее а к нижним <звукам> — квинта и октава. И так как эти три вида <симфонии> смешиваются в органуме посредством такой большой связи и приятности <способом>, как выше было показано, так что они порождают подобие тонов (similitudo vocum), симфониями называются подходящие сочетания звуков (apte vocum copulationes), хотя <слово> симфония употребляется также и относительно каждого <отдельного> песнопения (cantus). Сказанному о диафонии может служить <следующий> пример *.



Ты можешь и кантус с органумом и органум с кантусом сколько угодно удваивать в октаву, ибо везде, где имеется ее гармония (concordia), указанная связь симфоний не утрачивает силу.

Итак, после того, как теперь уже достаточно показано удвоение звуков, мы хотим объяснить нижнее сопровождение (succentum) по отношению к певцу согласно правилу, которым мы пользуемся. Ибо до сих пор описываемый вид диафонии (diaphoniae modus) является неприятным для слуха (durus), наш же — приятный (mollis), для которого мы не допускаем использования малой секунды и квинты, но оставляем за собой большую секунду, большую терцию и малую терцию наряду с квартой; однако малая терция занимает среди них самое нижнее место (infimatum), кварта же — первое место (principatum). Посредством этих четырех интервалов (concordiae) диа-

* Рукописи из Лейдена (XII в.) и Регенсбурга (XII—XIII вв.) содержат после нотного примера вставку, которая в других манускриптах отсутствует. Ниже приводится перевод этой вставки из Регенсбургской рукописи:

Это безукоризненное изображение ясно содержит прецедентные звуки (praecedentes voces) антифона Miserere mei deus, сопровождаемые органумом в нижнюю кварту, что обычно называется органумом sub voce, т. е. под основным напевом <кантусом>; верхние органумные звуки он <антифон> удерживает в квинту, что называется органумом supra vocem, <т. е. над основным напевом>. Этот антифон относится к третьему тону F (tonus tritus), т. е. к шестому <модусу>, и в нем органум может производиться вплоть до нижнего С, за пределы которого органум никогда не опускается

фония сопровождает кантус. Из тропов (tropi) же одни оказываются пригодными (apti) <для диафонии>, другие — более пригодными (aptiores), третьи — наиболее пригодными (aptissimi). Пригодные те, которые производят органум посредством одной лишь кварты с помощью тонов, <удаленных> друг от друга на четыре ступени, как второй тропус (tropus) в H и E. Более пригодными являются те, которые отвечают <в органуме> не только посредством четырех <ступеней>, но и посредством трех и двух с помощью большой секунды и, хотя и редко, малой терции, как первый тропус в A и D. Но наиболее пригодными <считаются> те, которые чаще всего и приятнее его <органум> производят, как четвертый и третий <тропусы> в C, F и G. Они используют большую секунду, большую терцию и кварту. В них от третьего <звуки C и F>, в котором имеет место или конец построения, или который будет ближайшим <звуком> снизу самому финальному <тону>, сопровождающий <певец> (subsecutor) никогда не должен опускаться, если кантор не допускает более низкие звуки, чем он <третий звук>. От третьего же нижнего <звука C> или непосредственно от самых нижних ставить органум никогда не разрешается. Но если он <кантор> допускает более низкие звуки в подходящем месте, и органум развертывается в кварту, то, как только покидаются нижние <звуки> раздела, и, не ожидая их возвращения, сопровождающий певец (subsecutor) должен вернуться на прежнее место, <т. е. тон, под который он не должен опускаться>, с тем чтобы он встретился с заключительным звуком <построения>, когда последний к нему спускается, и, если он <заключительный звук> под ним <органумом> задерживается, <к нему как> соседнему тону подобающим образом идет навстречу (occurat). И этот occursus <ход навстречу> лучше происходит с помощью большой секунды, не столь <хорошо> с помощью большой терции <и> никогда посредством малой терции. От кварты же едва ли происходит occursus, так как нижнее сопровождение (gravis succentus) в этом месте нравится больше. Все-таки следует остерегаться, чтобы это <окончание на кварте> не происходило в последнем разделе <в конце> песнопения (symphonia). Но часто, если кантор допускает более низкие звуки, чем третий <тон>, мы держим на третьем <тоне> парящий органум (organum suspensum). Но тогда нужно, чтобы кантор не делал цезуру (distinctio) на нижних <звуках>, а посредством поспешно пробегающих звуков приходил, возвращаясь, к ожидающему третьему <тону> и <чтобы он> посредством цузуры в более высоких <тонах> поднимал свое и его <органума> местоположение. Также случается, если

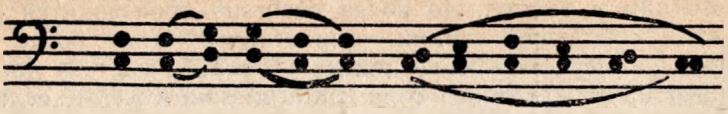
occursus производится посредством большой секунды, то тенор (tenor) делает длительное <выдерживание> окончания, для того чтобы <органум> его частично сопровождал, частично пел <с ним> вместе. Но когда occursus производится <посредством> большой терции, <происходит> еще более длительное <выдерживание последнего звука>, так что часто с помощью промежуточного тона (intermissam vocem), если сопровождение (subsecutio) непродолжительное, налицо также occursus большой секунды. Потому что это тогда имеет место, когда раздел (armonia) заканчивается на втором тоне <E>, и когда нельзя ожидать, что кантус спустится до третьего тона <C>: тогда будет полезно передать функцию (vim) органума первому тону <D>, с помощью сопровождающих тонов следовать под <кантусом> и подобающим образом сходиться <в унисон> (occurere) в конце посредством большой секунды. Кроме того, так как не разрешается, чтобы <органум> отдалялся <от кантуса> более чем на кварту, необходимо, чтобы сопровождающий <голос> поднимался в зависимости от поднятия кантуса так, чтобы <звук> C сопровождал F, D сопровождал G, E сопровождал a и так далее. Наконец, за исключением h (в quadratum) под отдельными тонами находится кварта; отсюда в тех разделах, где он <звук h> появляется, G приобретает значение (vim) органума. Если предположить, что или кантус спускается к F или на <звуке> G делает цезуру (distinctio), к G и a в соответствующих местах сопровождением будет служить <звук> F. Если же кантус не заканчивается в G, F с кантусом допускает значение (vim) органума. Если же в кантусе появляется b mollis <си-бемоль>, органальным <звуком> будет F. Следовательно, так как третий <тон F или C> настолько получает господство в диафонии, что он перед остальными приобретает преобладающее положение, мы видим, что он не случайно предпочитался Григорием более остальных звуков. Ибо ему <третьему тону> он поручил многие начала мелодий (melorum principia) и очень многие реперкуссы (repercussiones), так что часто, когда из песнопений изымаются третьи <тона> C и F, можно видеть, что выпадает почти половина <звуков>. Правила диафонии изложены; ты можешь их в совершенстве познать, если продемонстрировать их <нотными> примерами.

Глава XIX. Доказательство сказанного о диафонии с помощью примеров

Итак, мы не разрешаем органуму опускаться под третий <тон>, <независимо от того>, заканчивается ли он <орга-

нум> на нем или на следующих тонах, таким образом:

31

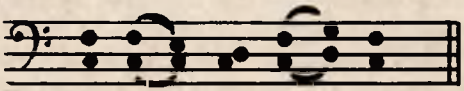


Вот окончание построения на третьем <тоне> C (in trito C), от которого мы не разрешаем органуму опускаться ниже, потому что он не имеет под собой большой секунды или большой терции, посредством которых происходит occursus, а имеет малую терцию, с помощью которой occursus не делается.

32

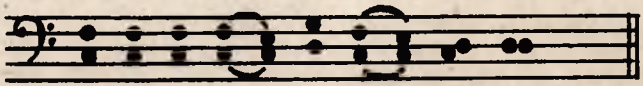
Вот другое построение в третьем <тоне> F (in trito F), в котором мы сопровождаем квартами с помощью тонов, <отдаленных> друг от друга на четыре ступени, и сопровождение в кварту больше нравится, чем occursus.

33



Это другое <построение> того же самого рода.

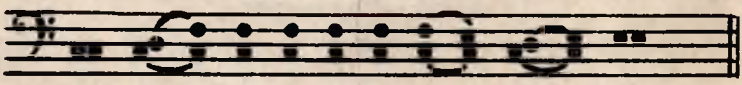
34



Вот другое построение в первом <тоне> D (in proto D), в котором сверх того нравится occursus большой секунды.

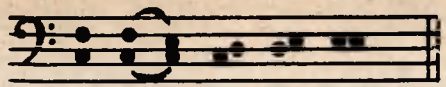
Также:

35



Или так:

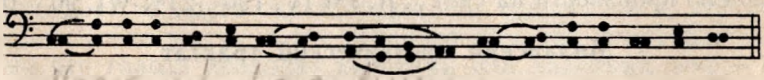
36 I-herusalem



Это построение во втором <тоне> E (in deutero E), в котором occursus большой терции нравится как простой (simplex) так и с промежуточным <тоном> (intermissus).

Также:

37

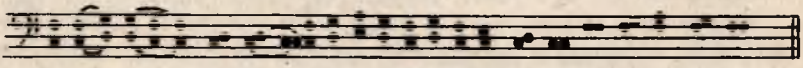


Vous ad locendum

Построение в первом <тоне> A (in proto A). В этом построении допускаются более низкие звуки, чем третий <тон> C, который находится под заключительным <тоном> D как ближайший к нему, и после того, как низкое положение заканчивается, опять возвращается первоначальное положение <органума>.

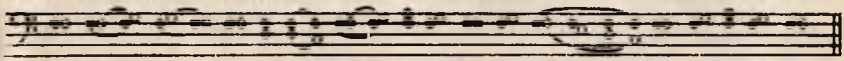
Аналогично в следующем разделе:

38



Смотри, как поднимается органум, остерегаясь в последнем разделе звучать <под кантусом>.

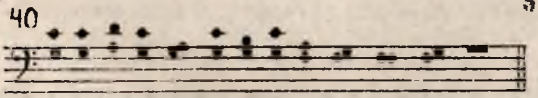
39



Здесь видно, каким образом мы, когда кантор допускает более низкие звуки, держим на третьем <тоне> F парящий органум

212

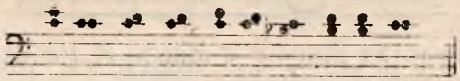
40



213

Здесь видно, как к <тонам> G и a в конце <в качестве сопровождения> следует F.

Также в плагальном третьем <тоне C> находят неправильное употребление, а именно, <в том>, что к c и d <тон> b сопровождает снизу, подобно тому как <в предыдущем примере> к G и a сопровождением служит тон F, следующим образом:



Итак, ты должен проявить старательность и достигнуть нужной сноровки постоянным упражнением. Если ты имеешь мелодию (symphonia,), этих правил тебе достаточно, чтобы диафонию произвести на свет *. [CSM IV, 196—214; WL 90—103].

Миланский прозаический трактат

О СОЧИНЕНИИ ОРГАНУМА

(рубеж XI–XII в.)

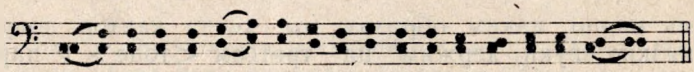
[2] Пролог

EZ, 45-49

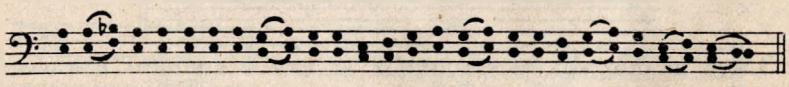
[3] Так как неясность диафонии многим, особенно малообразительным по природе, доставляет затруднение, и то, что сказано Пифагором и вслед за ним Боэцием, чрезвычайно запутано, отчего оно еще более ненавистно; далее, так как то, что сказано Гвидо, если судить по примерам, оказывается малоценным, отчего оно мало уважается и по той причине труднее запоминается, мы, имея в виду само свойство тонов (natura vocum), добавляем 5 способов сочинения органума (5 modi organizandi). [4] И таким образом, два <способа> мы устанавливаем от первого тона <органального голоса>, третий — от средних тонов. Четвертый не только от первого и от среднего,

---

* В четырех рукописях «Микролога» между последним примером и заключительными предложениями имеются еще два примера с коротким сопровождающим текстом:



Итак, ты видишь, как осуществляется сопровождение в кварту, и происшедшее разделение (discretio) <голосов> одновременно заканчивается в первом <тоне> D.



но и от каждого из обоих. Пятый — посредством дробления <длительностей> последних тонов органального голоса, а именно, увеличивая или уменьшая <их число>. [5] Но так как имеется много органальных голосов к одному кантусу, который будет иметь шесть звуков, пять <вариантов органального голоса> — это не слишком много.

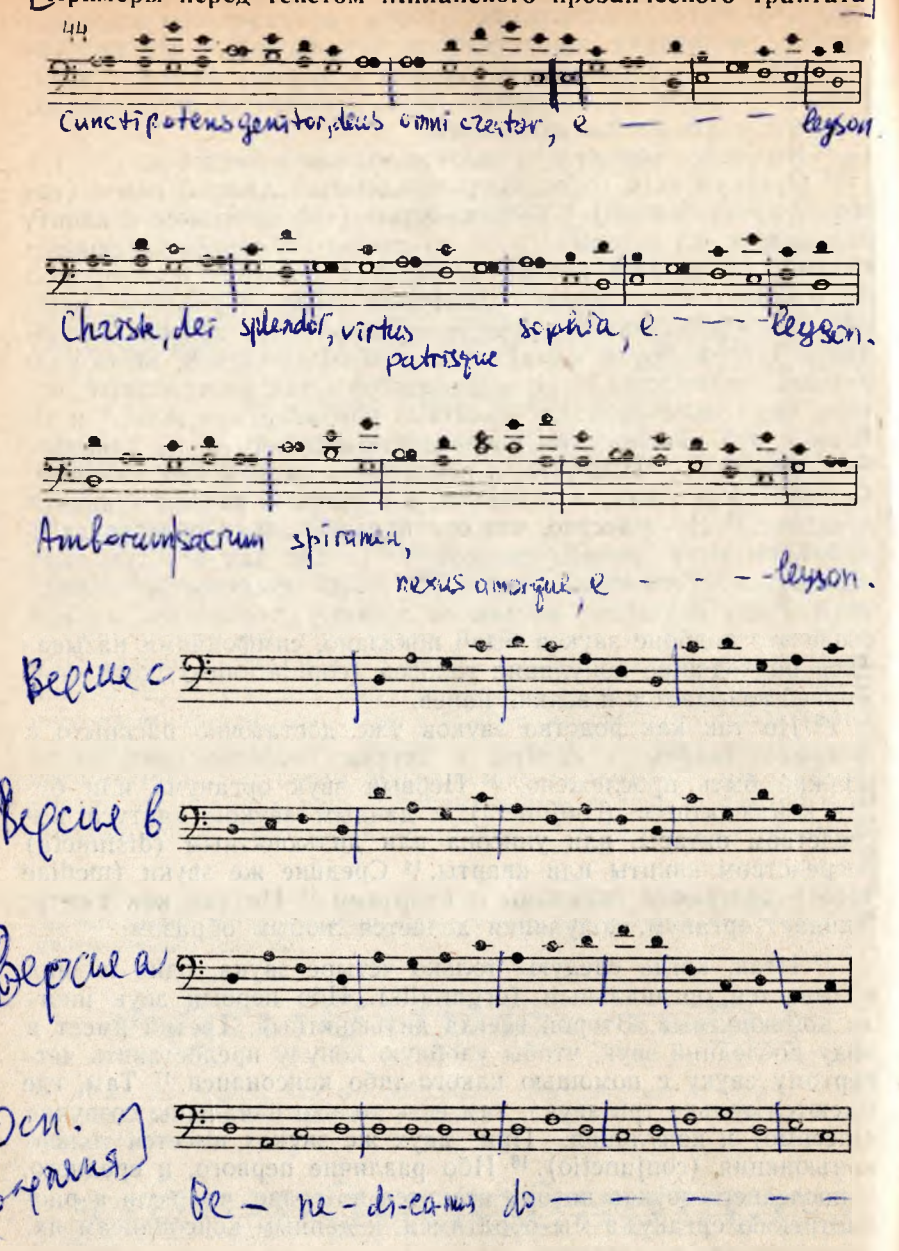
[6] Что такое органум, и как он должен сочиняться.

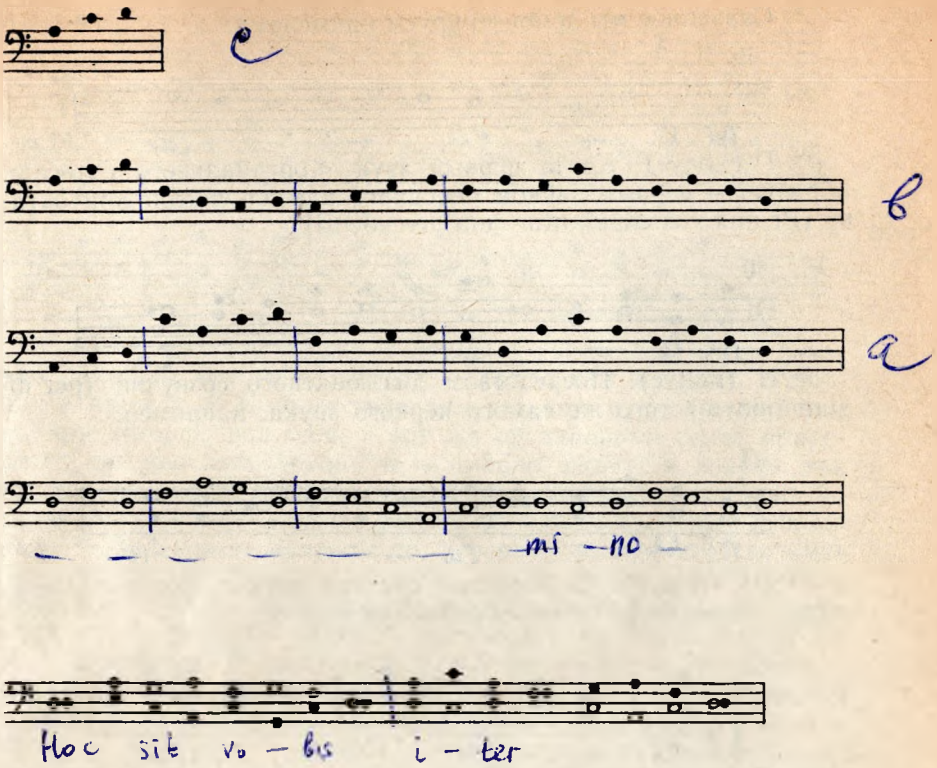
[7] Органум есть голос, сопровождающий данный голос (vox sequens precedentem) с поспешностью (sub celeritate) в квинту или кварту, из которых, т. е. из данного и сопровождающего голосов, образуется копула (copula) с помощью какого-либо подходящего консонанса. [8] Диафония означает различие голосов, что мы называем органумом, потому что голоса обособленно друг от друга звучат раздельно согласуясь и, звуча раздельно, согласуются. [9] Их организаторы так употребляют, потому что голоса проходят квинтами или квартами, как A и D. Всякий раз как органум посредством верхнего a ты удваиваешь, звучит A и D кварта, к верхнему a октава, D к каждому из обоих A и a кварта и квинта, а к нижним звукам — квинта и октава. [10] Но известно, что органальные звуки родство (affinitas) имеют с данным голосом. [11] И так как эти три вида <созвучий>, имеющие родство, с такой приятностью смешиваются для создания цельности органума, точно так же как выше это подобие звуков было показано, симфониями называются подходящие копуляции голосов (copulationes), хотя симфонией называется и всякий напев.

[12] Но так как родство звуков уже достаточно раскрыто с помощью кварты, и квинты, и октавы, свойство (natura) их должно быть прослежено. [13] Первый звук органума или будет конъюнктным (conjuncta) с данным звуком кантуса посредством октавы, или унисона или дизъюнктным (disiuncta) посредством квинты или кварты. [14] Средние же звуки (mediae voces) двигаются квинтами и квартами. [15] Но так как кантус ожидает органум, копуляция делается любым образом.

[16] Итак, когда следуют только четыре звука, один из них называется органальным (organalis). Ибо первый звук иногда конъюнктный. Второй всегда дизъюнктный. Третий имеет в виду последний звук, чтобы удобную копулу предоставить четвертому звуку с помощью какого-либо консонанса. [17] Там, где имеются только три звука, там есть только начальное созвучие (inceptio) и копуляция. При двух же звуках имеется только конъюнкция. (conjunctio). [18] Ибо различие первого, и среднего, и последнего звуков потому ставится во главе, что если к рассмотрению органума мы обратимся, к данным консонансам их, не смутит нас их незнание.

[Примеры перед текстом Миланского прозаического трактата]

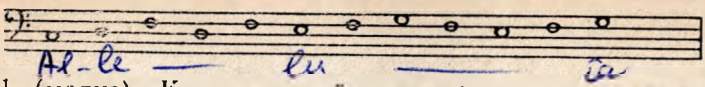




[19] Но чтобы целое легче воспринималось, изучение трактата мы должны начинать несколько выше, а именно от первого модуса (a primo modo), и от второго и от остальных. [20] Первый модус (primus modus organizandi) имеет место тогда, когда первый звук образует унисон или октаву с данным первым звуком кантуса (prima vox copulantur cum precedenti). [21] Второй возникает вследствие дизъюнктного созвучия (disiunctio) того же самого звука. Ибо существует различие между конъюнктными и дизъюнктными созвучиями. [22] Третий модус устанавливается от средних звуков органального голоса, которые изменяются на кварту, если являются квинтой, и наоборот. [23] Четвертый возникает от различных начальных созвучий (diversum principium), или от различных средних, не только от первых, но и от каждого из обоих. [24] Пятый модус — посредством дробления длительностей противопоставляющихся кантусу тонов, увеличивая или уменьшая их число.

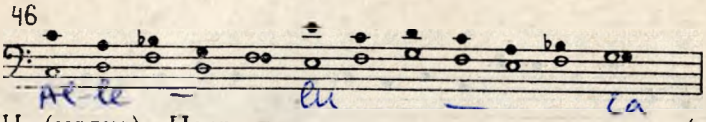
25 Сказанное мы демонстрируем примерами:

45



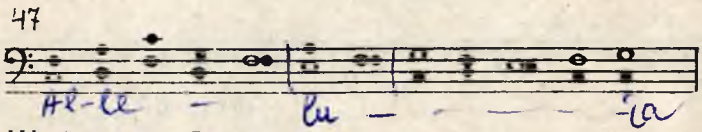
27 I (модус). Когда первый звук <органального голоса> образует с первым звуком основного напева унисон или октаву (Pr ima vox copulantur cum precedenti):

46



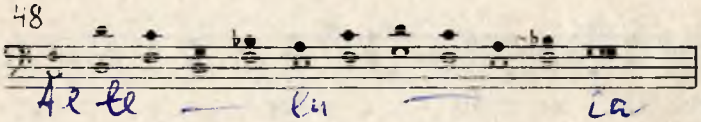
28 II (модус). Посредством дизъюнктного созвучия (per disiunctionem) того же самого первого звука, например:

47



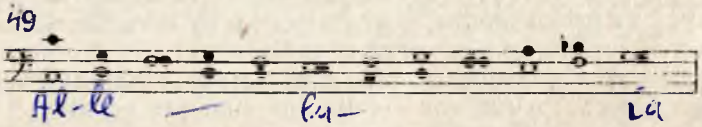
29 III (модус). С помощью средних звуков, которые меняются на кварту, если они образовали квинту:

48



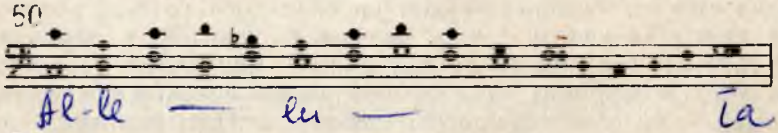
30 IIII (модус). Четвертый от каждого из обоих — начального и среднего:

49

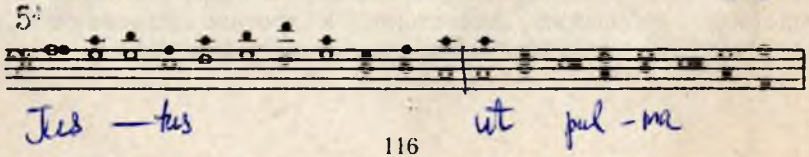


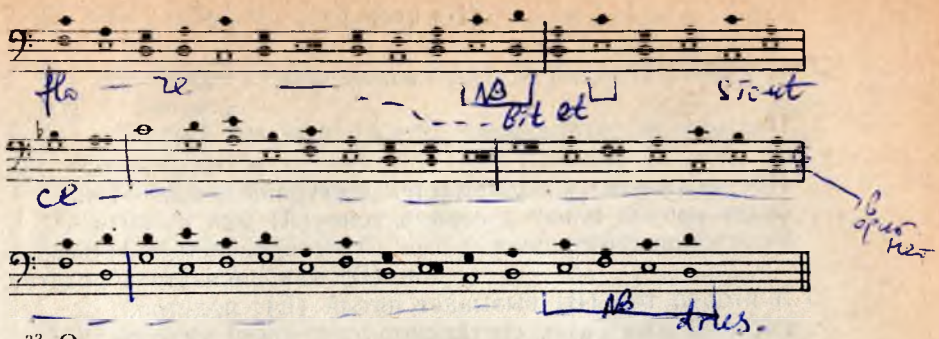
31 V модус. Пятый посредством ритмического дробления противостоящих кантусу тонов:

50



51





[33] Одно значение органума является соответствующим законам природы, (naturale), другое — далекое от природы (remotum a natura). [34] Соответствующим законам природы является то, при котором под один и тот же органальный голос приходятся две противоположности, а именно, квинта и кварта, так же как одному и тому же человеку поочередно выпадают на долю два противоположных состояния — быть здоровым и больным. [35] Далекое от природы то, которому не причитается быть ни одной из противоположностей, как например, изображение реального живого существа на картине и мертвый человек, которым не подобает быть ни здоровыми, ни больными живыми существами. [36] Вот почему такой органум не является органумом. [37] В прибавленном определении будет заключаться противоречие с определяемым словом.* [38] Ибо всякий раз как нечто не подчиняется какой-либо из противоположностей, оно не подчиняется и тому, что является единством противоположностей. [39] Но такой органум, следовательно, не есть органум, ни что-либо подобное. Точно так же как вид реального живого существа имеет живой человек, картина и труп. [28, 45—49].

Неимпер. EZ, 50-53 EZ, 45-49

АНОНИМ. МИЛАНСКИЙ СТИХОТВОРНЫЙ ТРАКТАТ

(рубеж XI/XII в.) EZ, 111-115

Когда мы сочиняем органум в квинту и кварту,
мы бежим быстро и согласно правилам,
пока с удовольствием не достигаем копулу.
И аккуратность, которой они <квинта и кварта> требуют,
мы сразу же видим.

Мы хотим соединить двух подруг, ожидающих беседы.
Ибо между ними большое родство и большая дружба:
первая приносит пользу второй в силу благосклонности,
дает ей попеременно кварту и квинту,
и вместе вдруг они соединятся в октаву или в унисон.

*Oppositio autem est in adjecto.

(1-я часть)

(1)

10 Первый модус * и второй направлены в четвертую
ступень ** (D),
Поэтому ее органальные звуки — восьмой (a)
и седьмой (G) тон.
Ибо, если кантус поднимается в ступень первого тона,
будет копула внизу в первом тоне (A) или в гамме ***.
Вследствие этого первый тон (A) сопровождает четвертый
тон (D) как показатель родства.
15 А второй тон (B) вызывает пятый (E); полутон,
который над ними, составляет этот узкий интервал.
Третий тон (C) связывается с шестым (F) и не
«меняется камешек» ****,
под ними обоими остается тот же полутон.
Ради седьмого тона (G) делай <деление струны>
посредине от гаммы,
20 он принимает четвертый тон (D) и так проявляет органум.
Таким же образом <т. е. посредством деления струны пополам> восьмой звук (a) получает свое место,
<его> органальным тоном будет четвертый звук (D) и пятый (E), следуя тому же принципу.
Между первым (A) и восьмым тоном (a) они звучат
как органум.
Ибо каждое песнопение, которое <если> не так
выполняется,
25 как слепой без провожатого, никуда не продвигается
дальше.

(2)

Я настоятельно требую от тебя, благоразумный кантор,
эти <звуки> в совершенстве изучить,
потому что тогда ты сможешь спеть почти всякий напев
и вполне различать органальный голос и его звуки.
Хотя эта работа и будет тяжелой, вознаграждение —
приятнейшее

(3)

30 Чтобы свойство звуков различалось яснее,
мы помечаем некоторые линии различными цветами,
так чтобы глаз сразу узнавал, в каком месте какой звук.

---

* Здесь «модус» = лад.

** Отсчет ступеней ведется от звука А большой октавы.

*** Гамма (Г) — название самого нижнего звука средневекового звукоряда.

**** То есть интервальные соотношения остаются неизменными. См. значения слова calculus в латинско-русском словаре.

На месте третьего тона (C) сияет шафрановая краска
<желтая>,
шестой тон (F) — его «родственник» (affinis) — окрашен в
красный цвет.
35 Итак первый тон (A) дает органальный звук восьмому
тону (a) через средний тон (D или E)
А второй (B) дает второй (b quadratum) и третий (C) —
третий (c),
четвертый (D) — четвертый (d), пятый (E) —
пятый (e), каждый — «свой другой», <лежащий
октавой выше>:
Нижний тон обозначает верхний, <отстоящий на октаву>,
той же самой буквой.
<Все звуки>сохраняют это согласие первого и восьмого
тона.
40 Ибо другие семь, которые следуют после них,
не есть другие, а развертываются по одному правилу,
так как число «семь» имеет равное значение и для
тонов, и для дней <недели>.
Когда органальный звук используют четвертый или
пятый тон, <считая от нижнего, т. е. кварту или квинту>,
исключается девятый тон (b quadratum), который
рассматривается как переменившийся <в сравнении с B>.
45 Под которым отсутствует органальный тон (F),
лишь только b заменяется на b quadratum.
И некоторые присоединяют рядом с девятым тоном
(b quadratum) другой девятый тон (b).
Но папе Григорию эта резвость не нравится,
и современные знатоки об этом не упоминают.
Хотя у некоторых <авторов> этот тон (b) встречается,
50 многими он, однако, характеризуется как излишний.
Второй же звук (b quadratum) всегда достоверный,
Только его органальным звуком будет пятый тон (E),
а не шестой (F).
Но если будет другой звук (b), тогда звучит шестой
(F) в качестве органального тона.
Поэтому ни один из этих звуков не считается излишним.
(4)
55 О достойное насмешки шутовство бездарных канторов!
Если симфонии ты не будешь различать,
органум и консонансы одновременно ты разрушишь,
ты соединишь то, чего нет, чтобы стать рабом невоз-
держанности.
Поэтому я всеми силами настоятельно требую от тебя
правильности,

60 чтобы ты из своего сердца изгнал всякое сомнение.
Я ясно покажу тебе звуки и истину,
ибо знание не приносит никакой пользы без милости божьей.
То, что является отклонением от верного пути, рассматривается как нерешительность:
оттого что без дружбы нет силы.

(5)

65 Всякий раз как ты желаешь вверху образовать копулу,
ты должен подниматься любым образом посредством правильных тонов.
Но когда кантус сам будет подниматься,
органуму будет недоставать соответствующего понижения.

(consonantia) (6)

EZ, 113 Есть одно созвучие, которое мы обошли молчанием:
70 от A до C, от D до F, то есть малая терция, (semiditonus)
вследствие которой ранее упомянутый органальный голос искажается,
ибо он двигается скачками и сильнее украшается.
Органум звучит плотно, когда примешивается этот
(stricte) консонанс, [?]
вот почему он не придерживается правила, если он не в «круге» <созвучий кварты и квинты>.

(7)

75 Значение сказанного мы подтверждаем нашими примерами
на основании третьего, четвертого, пятого, шестого и седьмого тона (C, D, E, F, G),
а также первого (A), которому соответствует восьмой (a), второго (B), к которому относится другой (b quadratum).
И каждый из остальных порождает свой другой <звук, обозначенный той же буквой>.

где он?

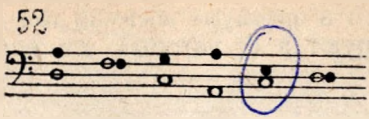
(2-я часть)
(Пример 1)

Если кантус удерживает D, органум будет в a.
80 Если кантус поднимается к F, там должна образоваться копула.
После этого, когда <в кантусе> звучит C, нисходящее к первому A,
G же, сопровождаемое звуком C, таким образом a достигает.
Кантус же сразу поднимается, в D должна делаться копула.

EZ, 113 C и E, словно прелестная свирель, будут стремиться <к этой копуле>.

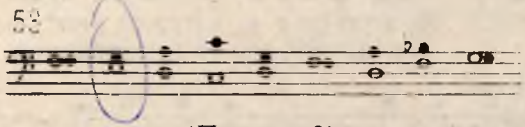
C et E erunt spectantes quasi dulcis fistula

85 И D — четвертый тон — должен откликнуться звуком
сладкой дружбы,
потому что поблизости должны быть те, кто целуется.



(Пример 2)

Если кантус звучит в шестом тоне (F) и постепенно
<спускается> к третьему (C),
90 органум, словно бы по ступенькам, поднимается к
десятому (c),
потому что, если кантус опускается, он вверх направляет
копулу,
при скачке же от a к c линия прерывается.
Снова кантус поднимается к четвертому тону и шестому
(D и F),
органум занимает G, прежде чем на шестом тоне (F)
образуется копула,
95 который в качестве органального тона может сопровождать один только тон b <но не b-quadratum>
После этого кантус находится в D, органум звучит в a.
F и b будут звуки, стремящиеся <к копуле>, b rotunda,
а не другое <b quadratum>,
Оба <голоса> надлежащим образом соединяются
с седьмым тоном (G).



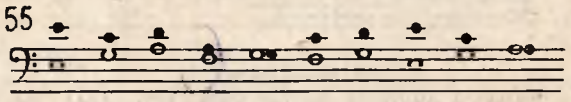
(Пример 3)

100 И если кантус держит четвертый тон (D), то органум —
одиннадцатый (d),
и поднимается кантус к F, потом к восьмому тону (a).
органум тогда, спускаясь, направляется к копуле.
После этого кантус находится в F, органум — первый
девятый тон <т. е. не b quadratum, а b rotundum>.
105 Кантус приходит в D — четвертый тон, органум —
в седьмой (G).
После этого кантус приходит в пятый тон (E), органум —
в восьмой (a).
Кантус же переходит в G, органум — в третий тон (C).
К восьмому тону (a) тотчас стремится <кантус>,
ожидая <копулу> на шестом (F).

Органум, звуча от D к F, возвращает поцелуй.
110 Кантус звучит на пятом (E), шестом (F) и, наконец,
на четвертом тоне (D),
на что отвечают в органуме восьмой тон (a) и десятый (c).
Снова копулируют в d, который <в органуме> является
одиннадцатым.

(Пример 4)

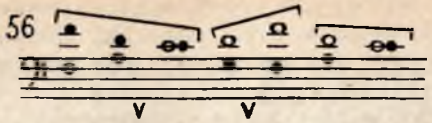
115 Снова кантус в пятом тоне (E), предвосхищая седьмой
тон (G),
органум находится в том же самом тоне (e), опускаясь
затем к десятому тону (c).
После этого кантус звучит в восьмом (a), шестом (F)
и седьмом тоне (G),
органум — в одиннадцатом (d), восьмом (a) и
седьмом (G),
таким образом, оба голоса удваивают звук в унисон.
120 Снова кантус звучит в шестом тоне (F), седьмом (G)
и пятом (E),
органум звучит в десятом (c) и одиннадцатом (d),
и дальше в том другом (e), который вместе с пятым (E)
образует копулу.
Когда кантус поднимается к G, органум будет в c,
Копула тогда образуется в a, который рассматривается
как другой тон <по сравнению с A>.



(Пример 5)

Снова кантус в F, органум, над ним расположенный,
в том же самом тоне (f) занимает место, что
представляется лучшим.
Кантус затем достигает восьмого тона (a), органум —
одиннадцатого (d),
130 оба заранее занимают место, а именно — в десятом
тоне (c).
После этого кантус поднимается к d и прыгает на
малую терцию (в f),
от звука, обозначенного буквой G, органум воспроизводит
шестой тон (F).

После этого кантус приходит в d, органум звучит в a,
оба образуют копулу в c, а именно — с помощью среднего
тона (между a и d).



(Заключение)

Органум занимает место сверху и снизу <кантуса>.
Бежит, услаждая, как сильнейший воин.
Он повелевает звуками, словно властелин, предводитель
и господин,
140 по этой причине, присоединяясь <к кантусу>, он звучит
много приятнее.
Кантус ведет себя как субъект <в предложении>, так
как он предшествует.
Потому что то, что предшествует, меньше чем то, что
следует за ним,
как провозгласил Боэций в своей «Диалектике».
Следовательно органум превосходит кантус большей силой.
[28, 111—115].

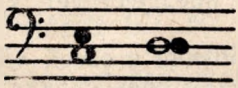
ТРАКТАТ МОНПЕЛЬЕ EZ, 187-188
(рубеж XI—XII в.)

Диафония есть удвоенный кантус (duplex cantus), такое ее определение. Органум — это голос, сопровождающий данный голос с поспешностью в кварту или квинту. Из них, т. е. из данного и сопровождающего голосов, образуется копула (copula) с помощью какого-либо подходящего консонанса (aliqua decenti consonantia). Следовательно, если кто-нибудь желает сочинять органум, он сначала выбирает два последних звука клаузулы (clausula) и их соединяет с кантусом соответствующим образом, чтобы они в конце построений приходили к кантусу в противодвижении. После этого первый звук органума, т. е. инцепцио (inceptio), он выстраивает с кантусом или внизу, или вверху в октаву, или в унисон, или в квинту, или в кварту, а иногда в терцию или сексту. На втором же или седьмом тоне от кантуса органум никогда не будет находиться, так как он плохо звучит. Но средние звуки между первым и выбранными двумя последними он выстраивает в квинту или кварту, или терцию или сексту, но чаще в кварту или квинту, потому что это красивее звучит. Иногда вместо D, E, F, которые являются финальными звуками (finales), мы берем в силу необходимости a, b-quadratum, c, так как D не имеет внизу

большой терции, которую имеет его родственный звук (affinis) а. Конечный звук (finalis vox) так указывает на начальный (principium), словно кем-то проведены цветные линии от финалиса (finalis) вплоть до принципиума (principium). Каким бы тоном не начинался кантус, организатор (organizator) будет сверху или снизу или в унисон с ним, или в квинту, или в кварту, иногда также в терцию или сексту. Таким образом организатор сопровождает кантус, пока с ним не соединится. Но когда он пожелает, он может с кантусом образовать копулу (copula), но клаузуле (clausula) за пределы восьми тонов выходить не разрешается. У последних же двух звуков он не учитывает свойство тонов (natura), чтобы удобнее он мог с кантусом образовать копулу.

Если в клаузуле (clausula) только два звука, там есть только копуляция (copulatio):

57



Если три звука — инцепцио (inceptio) и копуляция (copulatio):

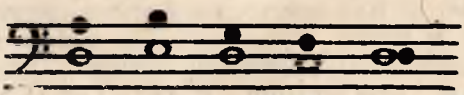
58

Если четыре — там имеется инцепцио (inceptio), органальный звук (vox organalis) и клаузула (clausula), как например:

59

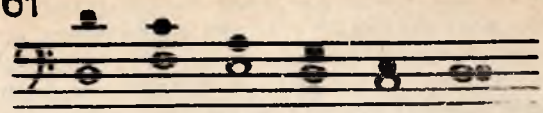
Если пять — там есть инцепцио, два органальных звука (voces organales) и клаузула (clausula), как например:

60



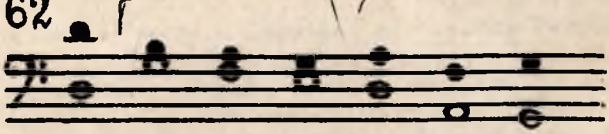
Есть шесть — там есть принципиум (principium), три органальных звука и копула (copula), как например:

61



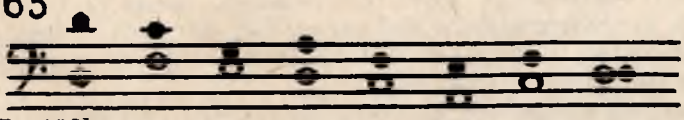
Если семь — там имеется принципиум, четыре органальных звука и два звука, которые образуют копулу (copula), как например:

62



Если же восемь, то там имеется инцепцио, которое всегда с кантусом или в унисон или октаву, или в кварту, или в квинту, иногда в сексту или терцию, как выше было сказано, и есть пять органальных звуков, которые всегда в квинту, или в кварту, или в терцию, или в сексту, и два последних звука, из которых пепультима (paenultima) так соотносится с кантусом, чтобы ультима (ultima) соединилась с ним подобающим образом. Ибо замечено, что органальные звуки (voces organales) не настолько отдаляются от кантуса, чтобы копула к нему не могла возвратиться. И это должно происходить так, чтобы не слишком редко и не слишком часто мы делали копуляции (copulationes). Но точно и соблюдая должную меру должны мы все соединять. Последний пример:

63



[28, 187—188]

БЕРЛИНСКИЙ ТРАКТАТ «Б»

Так как многие старые и современные авторы рассуждают о диафонии довольно запутанно, а также учитывая то, что я сам достаточно исследовал природу звуков (natura vocum) и

способы сочинения органума (modi organizandi) обычных авторов, я объясняю диафонию только через три модуса (modi), хотя другие полагают, что их больше. Я кратко изложу то, что для сочинения представляется необходимым. Ибо в этих трех модусах всякий найдет то, что содержится во многих остальных, если каждый направит на это свои способности — в противном случае он не сможет создать <органум>. А поэтому следует прежде всего сказать, что такое органум.

Органум есть голос (vox), сопровождающий данный (praecedens — идущий впереди) голос с поспешностью (cub celeritate) в квинту или в кварту, или в большую или малую терцию. Из них, т. е. из данного и сопровождающего голосов, образуется копула (copula) с помощью какого-либо подходящего консонанса (consonantia).

Диафонией называется различие голосов (vocum disiunctio), что мы называем также органумом. Обособленные же друг от друга голоса, согласуясь, звучат раздельно или, звуча раздельно, согласуются (concorditer dissonant et dissonanter concordant). Их организаторы (organizatores) так употребляют, поскольку голоса проходят в квинту, или в кварту, или в большую или малую терцию.

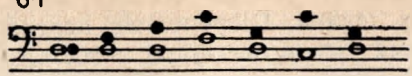
После того, как дано это определение, следует рассмотреть свойство звуков (natura vocum). Первый звук органума или будет конъюнктным (coniuncta), с данным <голосом> посредством октавы или унисона, или будет дизъюнктным (disiuncta) как составная часть каких-либо вышеназванных четырех консонансов. Средние звуки (mediae voces) проходят теми же вышеуказанными консонансами. Копуляция (copulatio) же происходит любым образом.

Отсюда, если имеется четыре звука, один из них называется органальным (organalis). Ибо первый звук всегда конъюнктный, второй всегда дизъюнктный, третий имеет в виду ожидающий <последний> звук, чтобы подходящую копулу предоставить четвертому звуку с помощью любого консонанса. Где же рассматриваются три звука, там имеются только инцепция (inceptio) и копуляция (copulatio). При двух же звуках только конъюнкция (coniunctio).

Итак, на основании вышесказанного мы рассматриваем три модуса (modi), из которых первый <модус> будет иметь место тогда, когда первый звук <органального голоса> образует унисон с первым звуком кантуса (prima vox copulatur [illegible] precedenti). Второй <модус> возникает при дизъюнктном [illegible]вом созвучии (per disiunctionem ipsius vocis). Третий устанавливается от средних звуков (mediae voces), которые меняются. Сказанное мы демонстрируем примерами.

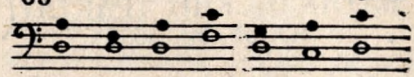
Когда первый звук органального голоса копулирует (copulantur) с данным первым тоном кантуса:

64



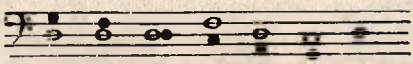
Посредством дизъюнкции того же самого <первого> звука:

65 sic?



Которые меняются посредством средних тонов:

66 sic?



После того, как три способа сочинения органума (modi organizandi) коротко объяснены, следует перейти к свойству (natura) средних звуков (mediae voces). Ибо в них обнаруживается вся сущность органума (vis organizandi). Средние же звуки разворачиваются посредством четырех вышеназванных консонансов, из которых квинта и кварта характеризуются тем, что занимают ведущее положение в органуме, потому что в них органум звучит напевнее, и они, расположенные в определенном порядке, дают октаву, как показано выше в расположении четырех букв. Эти средние звуки мы ведем вверх при нисходящем движении кантуса, иногда оба <голоса> мы двигаем кругообразно, иногда оба опускаем, иногда поднимаем. Все это организаторы лучше познают через практику, нежели через правило. Следует также знать, что органальные звуки должны находиться в родстве (affinitas) с данным голосом (cum praecedentibus), т. е. со звуками кантуса. Чтобы объяснить сказанное, мы приводим примеры *.

Следует также обратить внимание на то, что за исключением оборота копулы, средние диафональные звуки никогда не должны подходить друг к другу ближе, чем на терцию.

Г и А образуют <целый> тон, А и В также целый тон, и эти три звука образуют большую терцию, т. е. два целых тона или поступенно G=A=B или скачком G=B. B и C образуют полутон, т. е. не полный целый тон. A, B и C образуют малую

* Далее приводится текст и примеры из второго раздела Миланского стихотворного трактата.

терцию, т. е. целый тон с полутоном. G же и A, B и C образуют кварту (diatessaron), т. е. большую терцию и полутон. Переводится с греческого diatessaron «из четырех», так как состоит из четырех звуков. Diapente же переводится «из пяти», так как образуется из пяти звуков и состоит из трех тонов и полутона [28, 159—160].

Ист.: Zaminer V, 171 ВАТИКАНСКИЙ ТРАКТАТ (нач. XIII в.)
(Ottob. lat. 3025)

Отсюда начинается теория органума (ars organi). Органум есть мелодия, которая следует за идущим впереди <голосом> (cantus subsequens precedentem), потому что кантор (cantor) должен идти впереди, а организатор (organizator) следовать <за ним>, и кантор должен заканчивать первым. Ибо сам по себе органум есть ничто, если какой-либо кантус не связывается с органальным голосом.

Поэтому каждый органальный голос (organum) должен соединяться с кантусом посредством кварты (diatessaron), квинты (diapente), или октавы (diapason) или сверх <октавы> в кварту <ундециму> или квинту <дуодециму>. Далее нужно различать, какие звуки образуют квинту, кварту и октаву, а какие нет. Ибо не все 4 звука (voces) и не все 5, и не все 8, которые можно обозначить на руке *, могут образовывать кварту, квинту или октаву; так как не всякие 4 звука образуют кварту, если не будет b rotundum, не всякие 5 звуков квинту, если не будет b rotundum и не всякие 8 звуков октаву, если не будет b rotundum **.

Дело в том, что кварта всегда должна состоять из двух целых тонов и полутона, квинта — из трех целых тонов и полутона, октава — из пяти целых тонов и двух полутонов.

«Diatessaron» называется <так> от dia-de и tessaron-4; «diapente» от dia-de и penta-5; «diapason» от dia-de и pan-totum

---

* Имеется в виду т. н. «гвидонова рука» — кисть с написанными на фалангах пальцев звуками, служившая вспомогательным средством для пения и обучения средневековой теории музыки. См.: 7, 1, 941—942.

** B rotundum — обозначение для звука си-бемоль малой октавы. В средневековой теории он обычно противопоставлялся b quadratum = си малой октавы. Смысл данного предложения сводится к тому, что звук си-бемоль необходим для получения чистой кварты (фа — си-бемоль), чистой квинты (си-бемоль — фа) и октавы (си-бемоль — си-бемоль). Ср. в связи с этим рассуждения автора Миланского стихотворного трактата (с. 119 настоящей работы).

или pason-8 *, потому что кифара имела обыкновенно 8 струн. Поэтому следует знать, что никакой звук выше <другого> не звучит совершенно, если он не <будет образовывать> октаву. Поэтому квинта и кварта конкордируют, так как они образуют мелодический ход, и дискордируют, потому что они не стоят в совершенной пропорции.

В органуме имеется возможность, когда кантус или органум нам доставляют трудности на «вершине» руки **, опускаться в нижнюю часть руки, так что или кантус, или органум становятся лучше и совершеннее.

И если мы немного добавим, что нельзя добавлять, или немного отнимем, что нельзя отнимать, то получится то, что называют sinemenon ***.

Но любой органум требует кантуса в верхней части руки, того же требует он в нижней, хотя иногда делает figuratum****. как это имеет место над «admitendum» и как происходит в аллелуе «Justus germinabit» над словом «germinabit»; это часто обнаруживается в кантусе и является наибольшей трудностью в органуме, так что никакой организатор не должен этого не знать.

Многие затруднения происходят в верхней части руки из-за b quadratum, где многие ошибаются, потому что всегда необходимо, что когда поется mi в b-fa b-mi < h>, то другое mi будет петься в высоком f-ut < fis, ибо ut начинается на d> и fa в g-sol-re-ut и re в e-la-mi. Другой же <тон> не может браться <к h>, и поэтому <фрагмент> ставится в b rotundum <т. е. транспонируется квинтой ниже>. Отсюда следует,

---

* Речь идет о дословном переводе древнегреческих терминов: diatessaron — «через четыре», diapente — «через пять», diapason «через все» или «через восемь».

** «Вершиной» гвидоновой руки считался мизинец, на котором обычно писался звук си-бемоль (b rotundum). Для избежания этого звука певцы обычно транспонировали мелодию на кварту вниз, о чем и говорится во второй половине предложения. Аналогичное указание имеется в трактате Монпелье (см. с. 185).

*** Sinemenon или правильнее synemmenon в музыкальной теории средневековья — термин для обозначения звуков b и h (b rotundum и b quadratum). У Иоанна Аффлигеменсиса читаем:

> В старом разделении монохорда еще не добавлены звуки Г и b, который мы называем molle или rotundum, и который некоторые называют греческим названием synemmenon, т. е. «прибавленный» (CSM I, 59).

**** Значение этого термина не ясно. Возможно, имеется в виду группа звуков в одном голосе, приходящаяся на один звук в другом («фигурация»).

что <фрагмент c> rotundum имеет для себя свою «factura» и <фрагмент c> b quadratum — свою *.

О правилах органума. Теперь мы рассмотрим правила, которыми руководствуется это искусство. Итак, если кто-нибудь захочет приобщить свою душу к приятному пению органума, он может следовать этому ряду правил. В первую очередь следует рассмотреть развертывание <органального голоса> при восходящем движении кантуса.

Правило I. Если кантус поднимается на секунду и органум начинается в октаву (in dupla), органум должен опуститься на терцию и будет в квинту с кантусом.

Правило II. Если кантус поднимается на терцию и органум начинается в октаву, органум опускается на секунду и будет в квинту с кантусом.

Правило III. Если кантус поднимается на кварту, и органум начинается в октаву, органум опускается на квинту и будет совпадать с кантусом (concordabit).

Правило IV. Если кантус поднимается на квинту, и органум начинается в октаву, органум опускается на кварту и будет совпадать с кантусом, как в следующем примере.

Правило V. Теперь о нисходящем движении <кантуса>. Если кантус опускается на секунду и органум начинается с кантусом <в унисон>, органум поднимается на кварту и будет в квинту с кантусом, как здесь.

---

* В этом абзаце описывается средневековая сольмизационная система. В ней весь ряд используемых в певческой практике музыкальных звуков от соль большой октавы до ми второй делится на отрезки единообразных гексахордов со структурой 1т, 1т, ½т, 1т, 1т. От звуков «до» строится гексахорд, получивший название натурального (naturale), от звуков «соль» — твердый гексахорд (durum) и от звуков «фа» — мягкий (molle). Ниже приводится фрагмент этой системы:

	F	G	a	b	c	d	e	f	g
naturale:	fa	sol	la		ut	re	mi	fa	sol
molle:	ut	re	mi	fa	sol	la		ut	re
durum:		ut	re	mi	fa	sol	la		ut
Особ. случай						ut	re	mi	fa

Особенностью сольмизационной системы является то, что любой полутон всегда должен обозначаться слогами ми-фа. Если петь квинтовый органум в твердом гексахорде, то на звуках кантуса си-до в органальном голосе возникает полутон фа-диез — соль. Его нужно будет также обозначить как ми-фа. Для этого придется построить еще один гексахорд от звука d, который и обозначен на приведенной схеме. Но так как звук фа-диез в эпоху написания трактата практически не применялся (теоретики называли подобные звуки musica falsa — фальшивая музыка), то автор трактата предлагает транспонировать построение на квинту вниз.

Правило VI. Если кантус опускается на терцию и органум начинается с кантусом <в унисон>, органум сходным образом поднимается на терцию и будет с ним в квинту, как здесь.

Правило VII. Если кантус опускается на терцию и органум начинается с кантусом <в унисон>, органум поднимается на сексту и будет с ним в октаву.

Правило VIII. Если кантус опускается на квинту и органум начинается с кантусом <в унисон>, органум поднимается на секунду и будет в квинту <с кантусом>, и это правило должно быть к re-mi этим знаком *.

Правило IX. Если кантус опускается на квинту и органум начинается с кантусом <в унисон>, органум поднимается на кварту и будет с кантусом в октаву, как в следующем примере.

Правило X. Если кантус поднимается на секунду и органум начинается в квинту, органум опускается на кварту и будет с кантусом <в унисон>.

Правило XI. Если кантус поднимается на терцию и органум начинается в квинту, органум опускается на терцию и будет то же самое.

Правило XII. Если кантус поднимается на кварту и органум начинается в квинту, органум опускается на секунду и соединяется с кантусом.

Правило XIII. Если кантус поднимается на квинту и органум начинается в квинту, органум опускается на квинту и будет в квинту под кантусом.

Правило XIV. Если кантус опускается на секунду и органум начинается в квинту, органум поднимается на квинту и будет в октаву, как здесь.

Правило XV. Если кантус опускается на терцию и органум начинается в квинту, органум поднимается на секунду и будет в октаву.

Правило XVI. Если кантус опускается на кварту и органум начинается в квинту, органум также опускается на кварту и будет в квинту.

Правило XVII. Если кантус опускается на квинту и органум начинается в квинту, органум опускается на квинту и будет в квинту.

Правило XVIII. Если кантус поднимается на секунду и органум начинается в октаву, органум опускается на септиму и будет с кантусом <в унисон>, как ниже.

Правило XIX. Если кантус поднимается на терцию и орга-

---

* Нотные примеры, иллюстрирующие каждое правило, приводятся после текста трактата.

нум начинается в октаву, органум опускается на сексту и будет с кантусом <в унисон>.

Правило XX. Если кантус поднимается на кварту и органум начинается в октаву, органум опускается на квинту и будет с кантусом <в унисон>.

Правило XXI. Если кантус поднимается на квинту и органум начинается в октаву, органум опускается на кварту и будет совпадать с кантусом.

Правило XXII. Если кантус опускается на секунду и органум начинается в октаву, органум опускается на квинту и будет в квинту, как здесь.

Правило XXIII. Если кантус опускается на терцию и органум начинается в октаву, органум опускается на сексту и будет в квинту.

Правило XXIV. Если кантус опускается на кварту и органум начинается в октаву, органум опускается на септиму и будет в квинту.

Правило XXV. Если кантус опускается на квинту и органум начинается в октаву, органум опускается на октаву и будет в квинту.

Правило XXVI. Если оба звука будут одинаковыми (equalia) и органум начинается с кантусом <в унисон>, органум поднимается на квинту и будет в квинту.

Правило XXVII. Если оба звука будут одинаковыми и органум начинается в квинту, органум поднимается на кварту и будет в октаву.

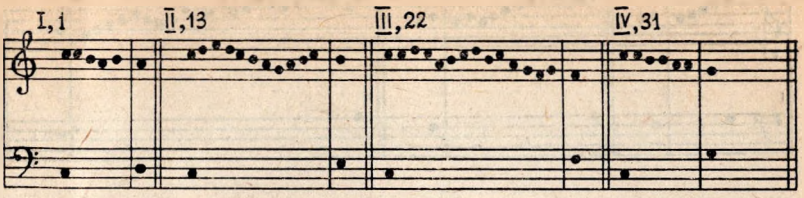
Правило XXVIII. Если оба звука будут одинаковыми и органум начинается в октаву, органум опускается на кварту и будет в квинту, как здесь.

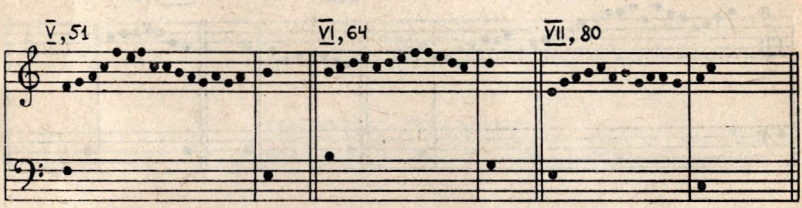
Правило XXIX. Если оба звука будут одинаковыми и органум начинается в квинту, органум опускается на квинту и будет совпадать с кантусом.

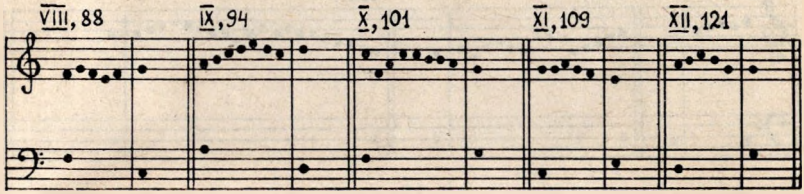
Правило XXX. Если оба звука будут одинаковыми и органум начинается с кантусом <в унисон>, органум поднимается на октаву и будет в октаву, как ниже.

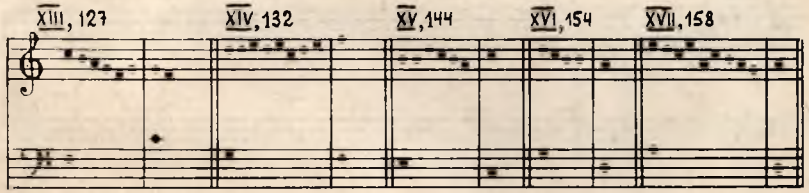
Правило XXXI. Если оба звука будут одинаковыми и органум начинается в октаву, органум опускается на октаву и будет то же самое <т. е. унисон>.

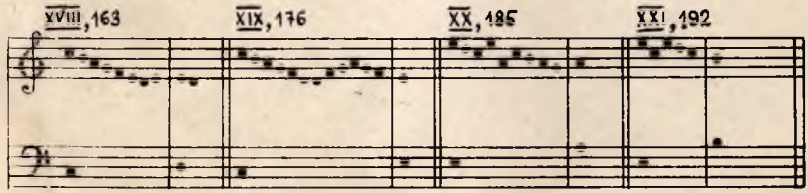
Нотные примеры к правилам трактата

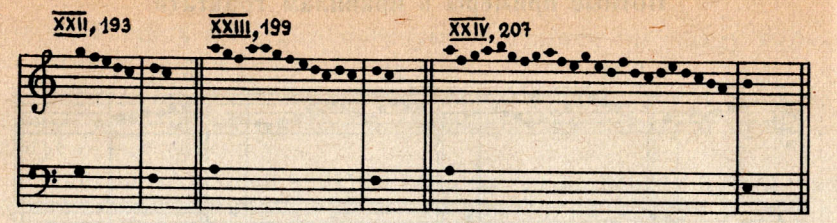


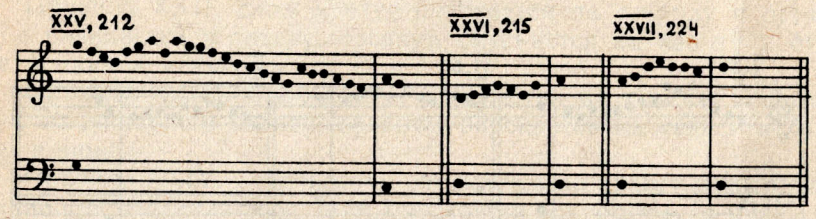


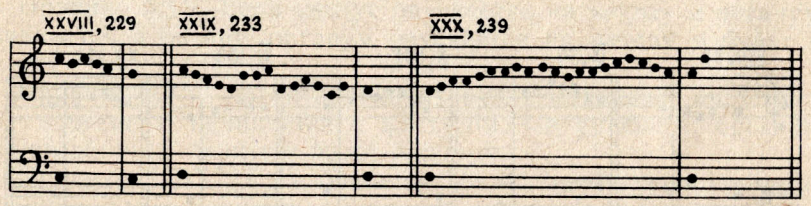


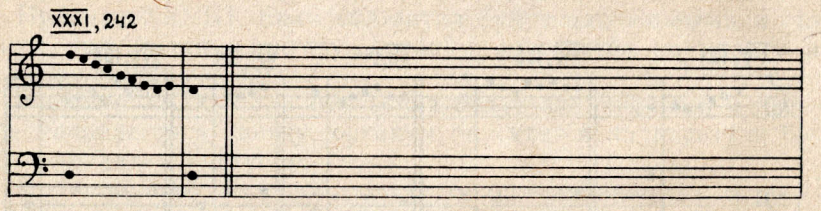








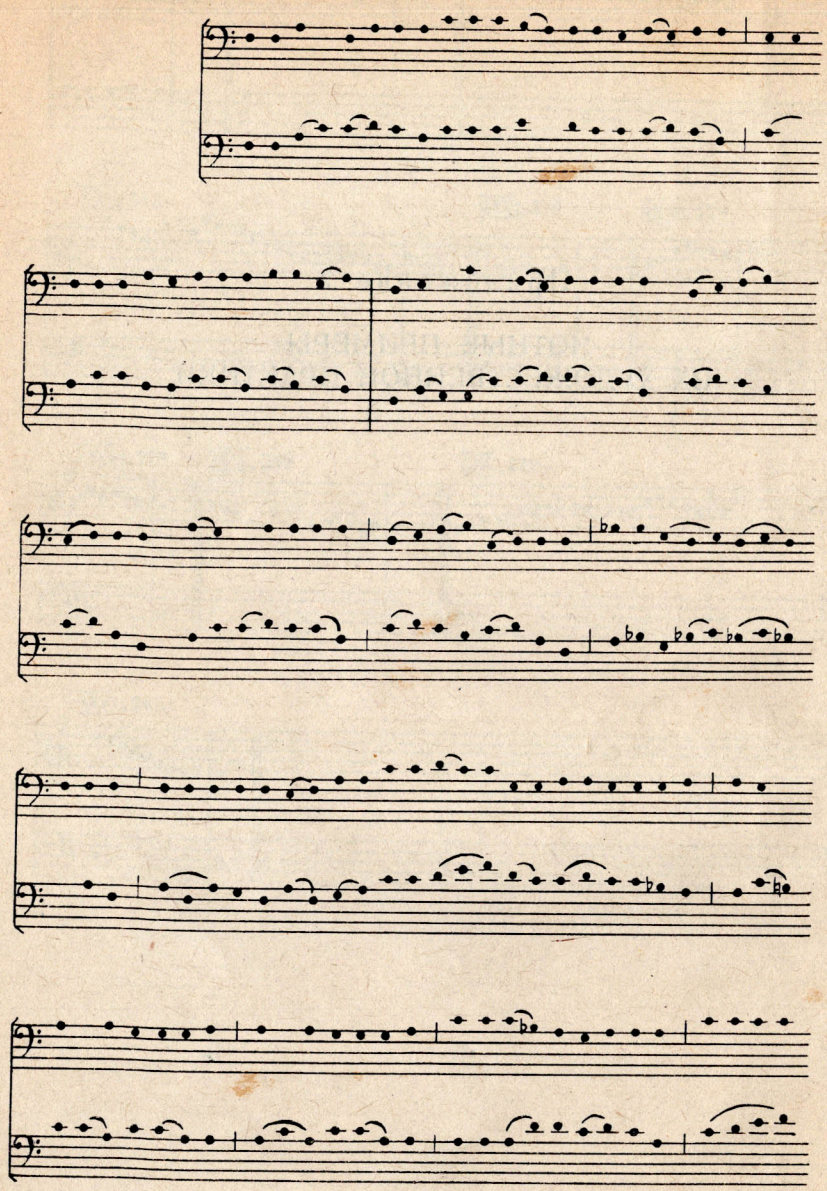


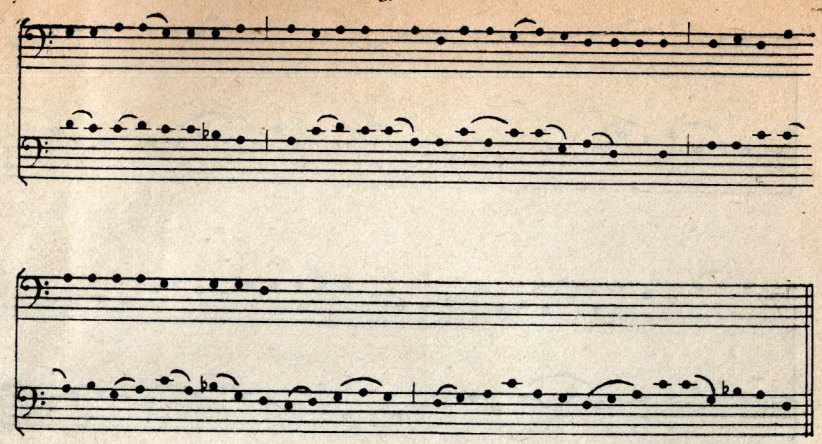


Приложение 2

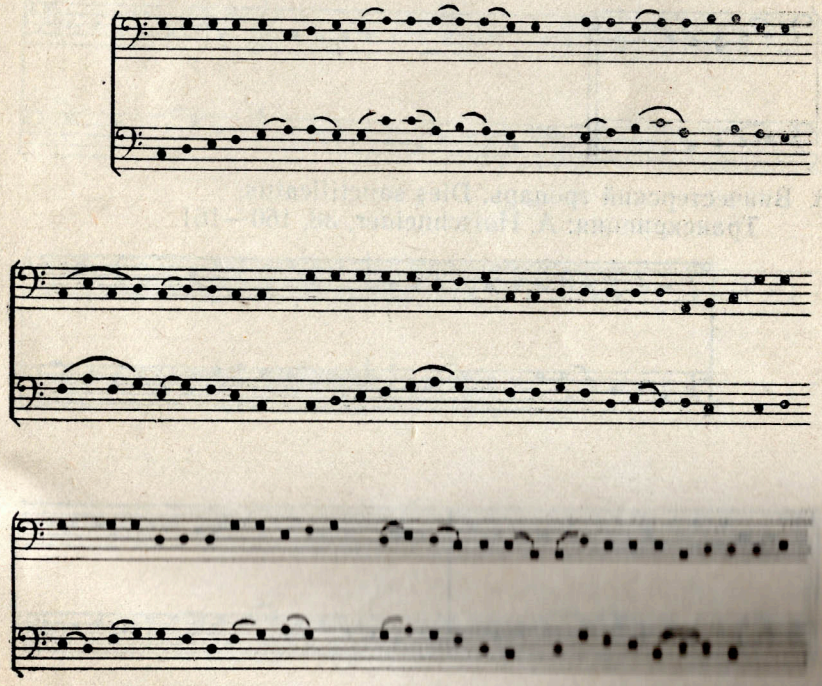
НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ ИХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКИ

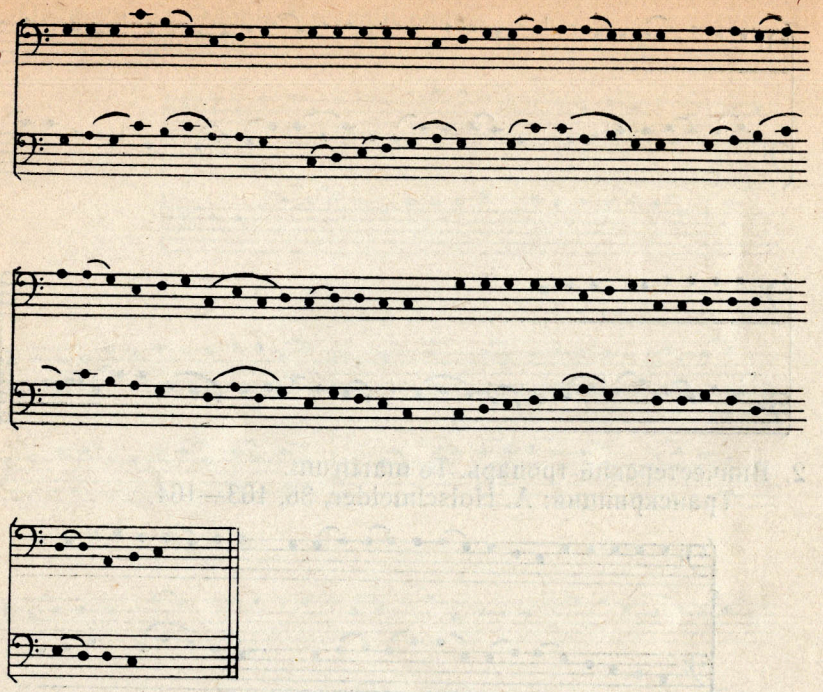
I. Органум из Флери. Viderunt omnes.
Транскрипция: A. Holschneider, 38, 172—174.



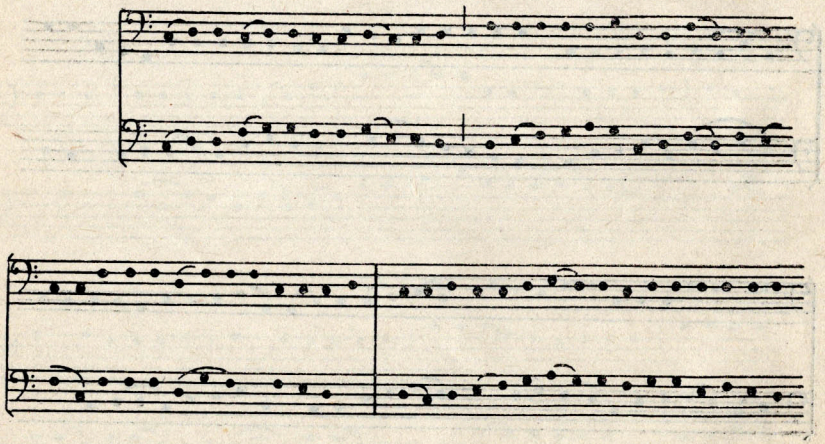


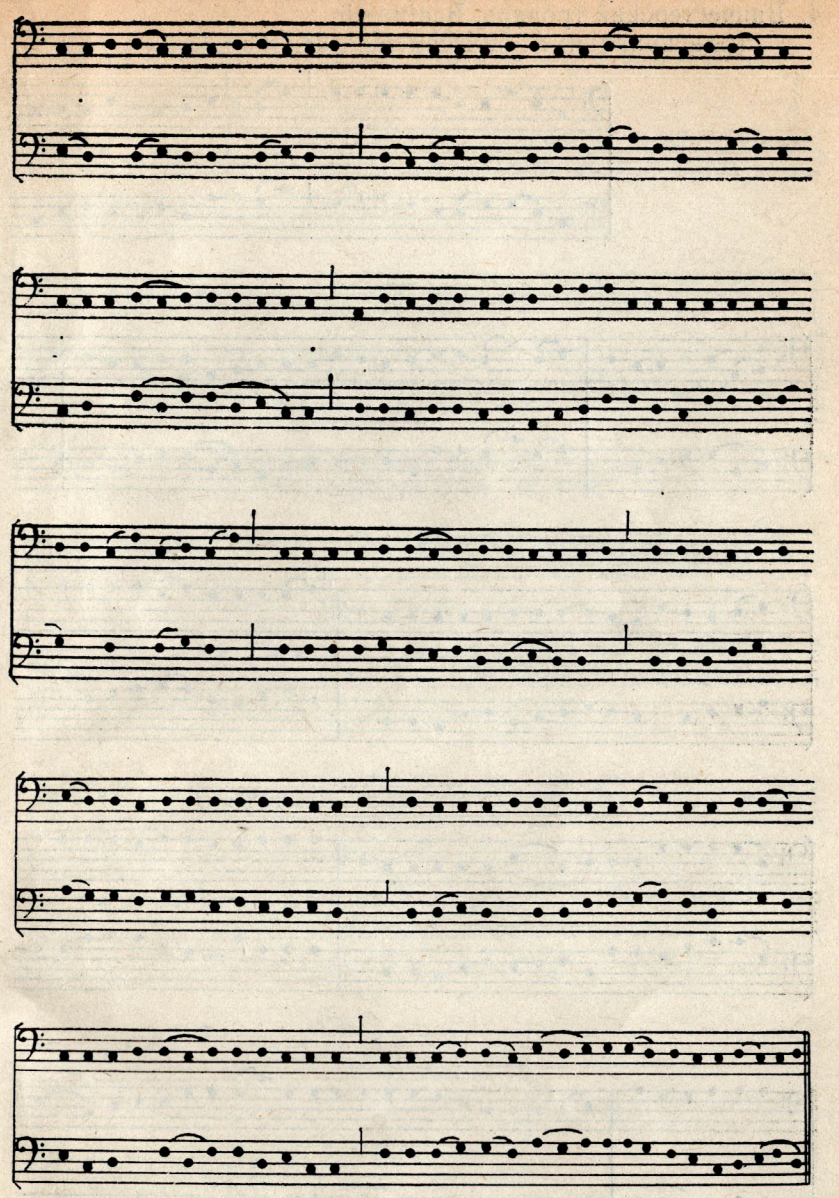
2. Винчестерский тропарь. Te martirum.
Транскрипция: A. Holschneider, 38, 163—164.



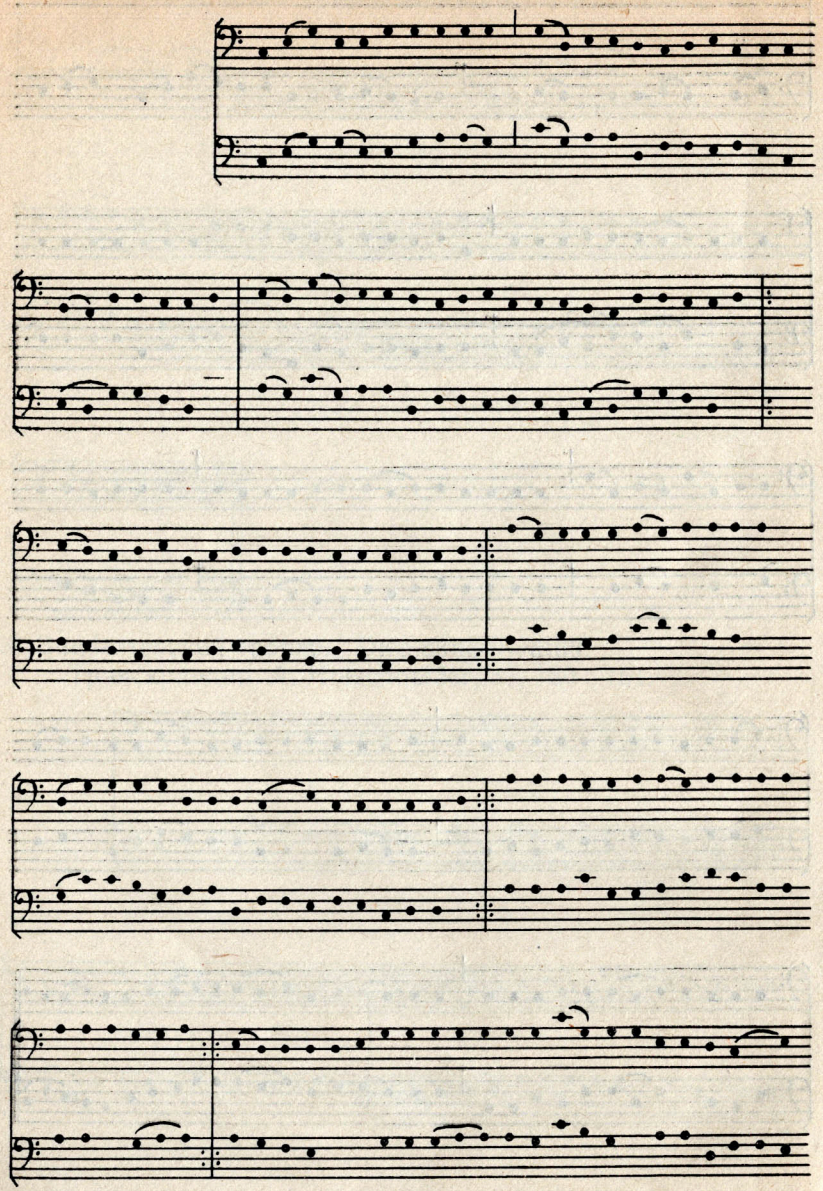


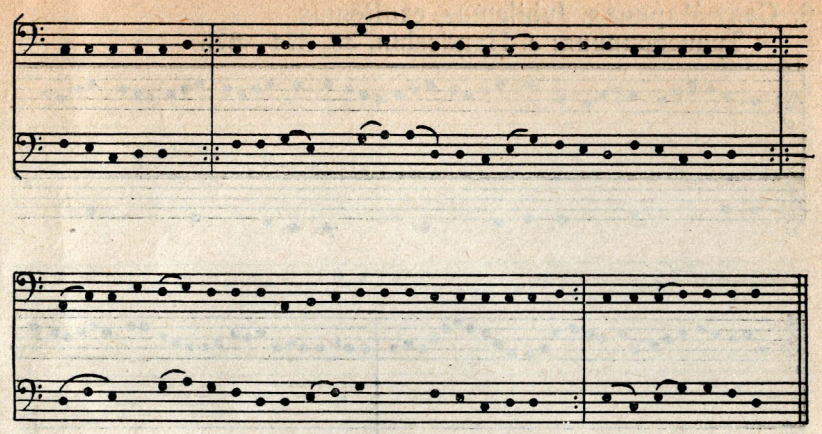
3. Винчестерский тропарь. Dies sanctificatus.
Транскрипция: A. Holschneider, 38, 160—161.



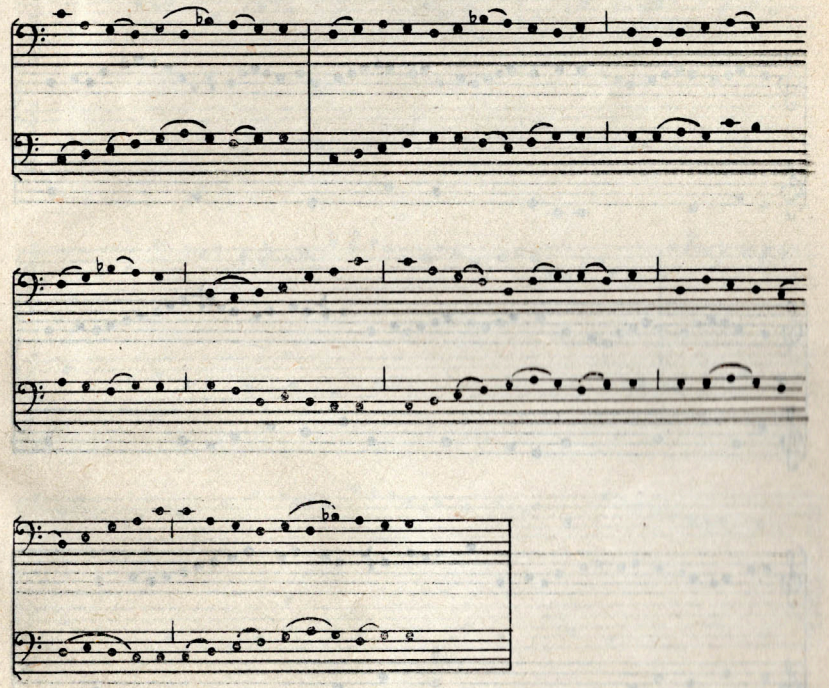


4. Винчестерский тропарь. Beatus vir.
Транскрипция: A. Holschneider, 38, 156—157.

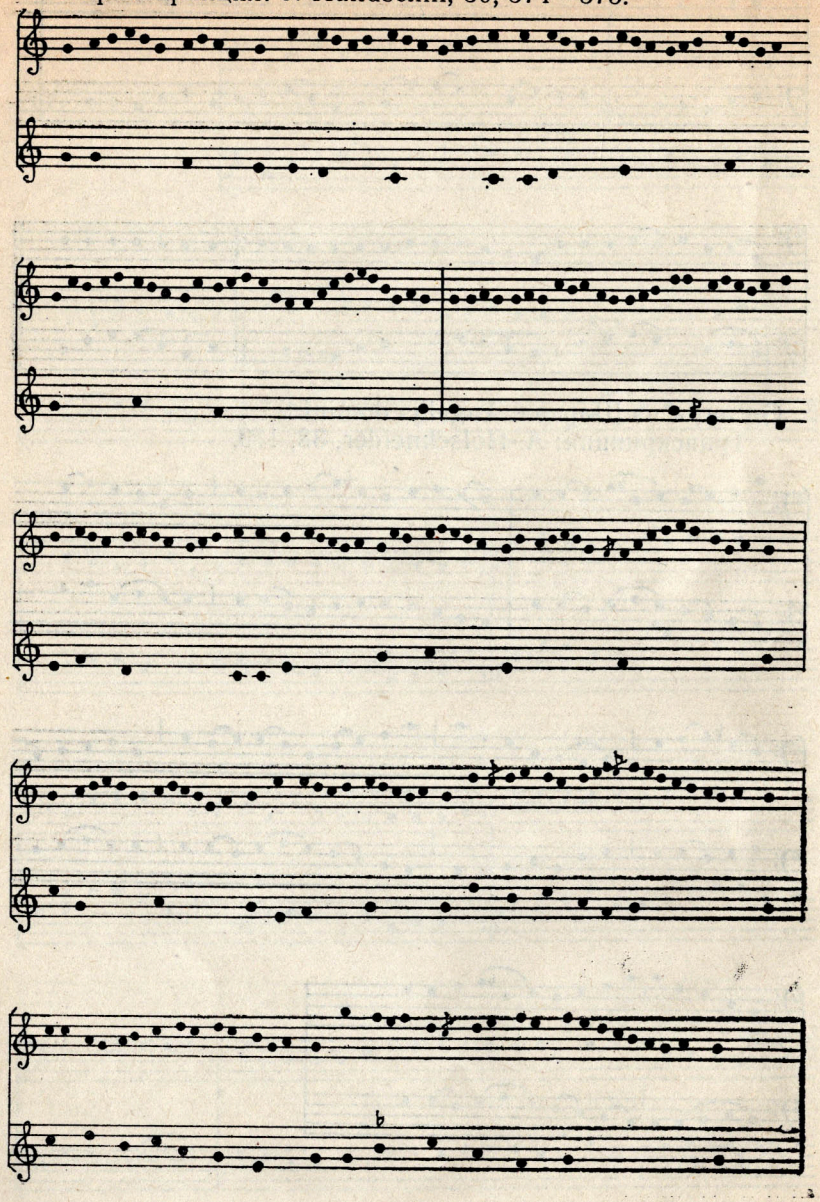


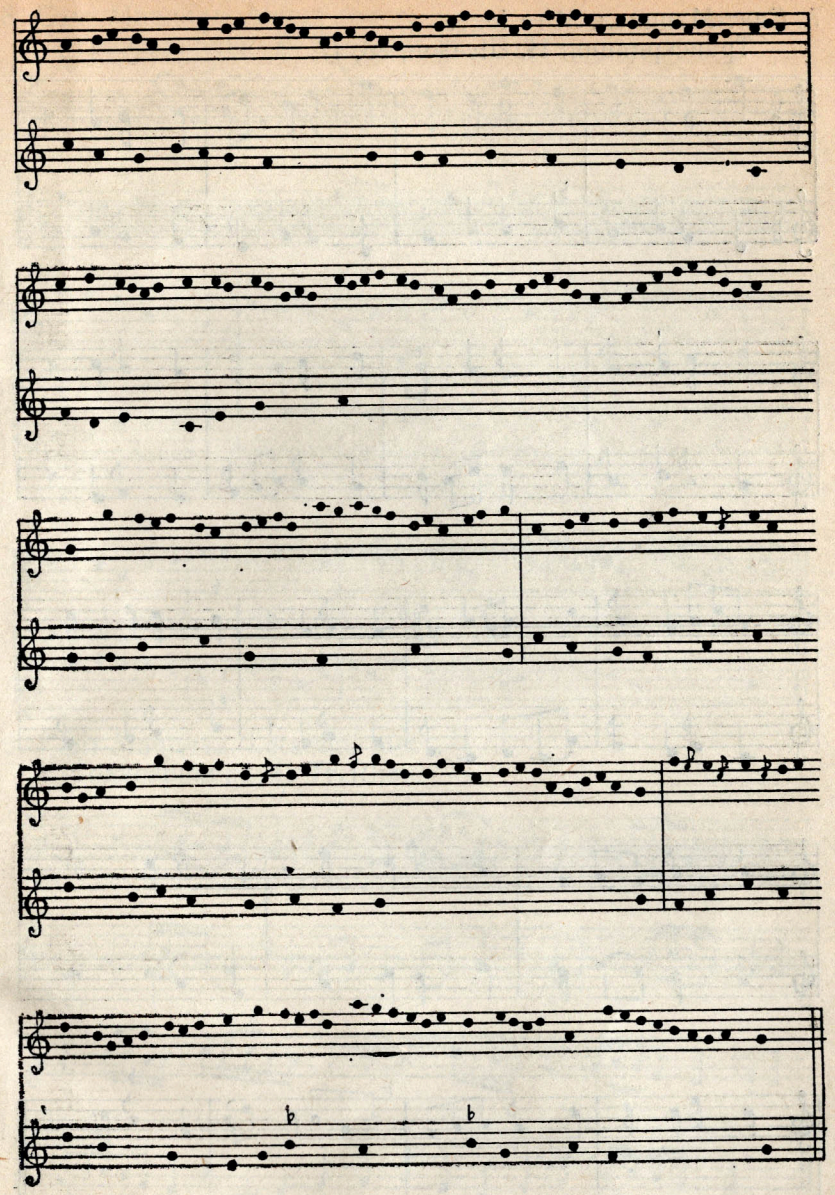


5. Органум из Шартра. Angelus domini.
Транскрипция: A. Holschneider, 38, 179.

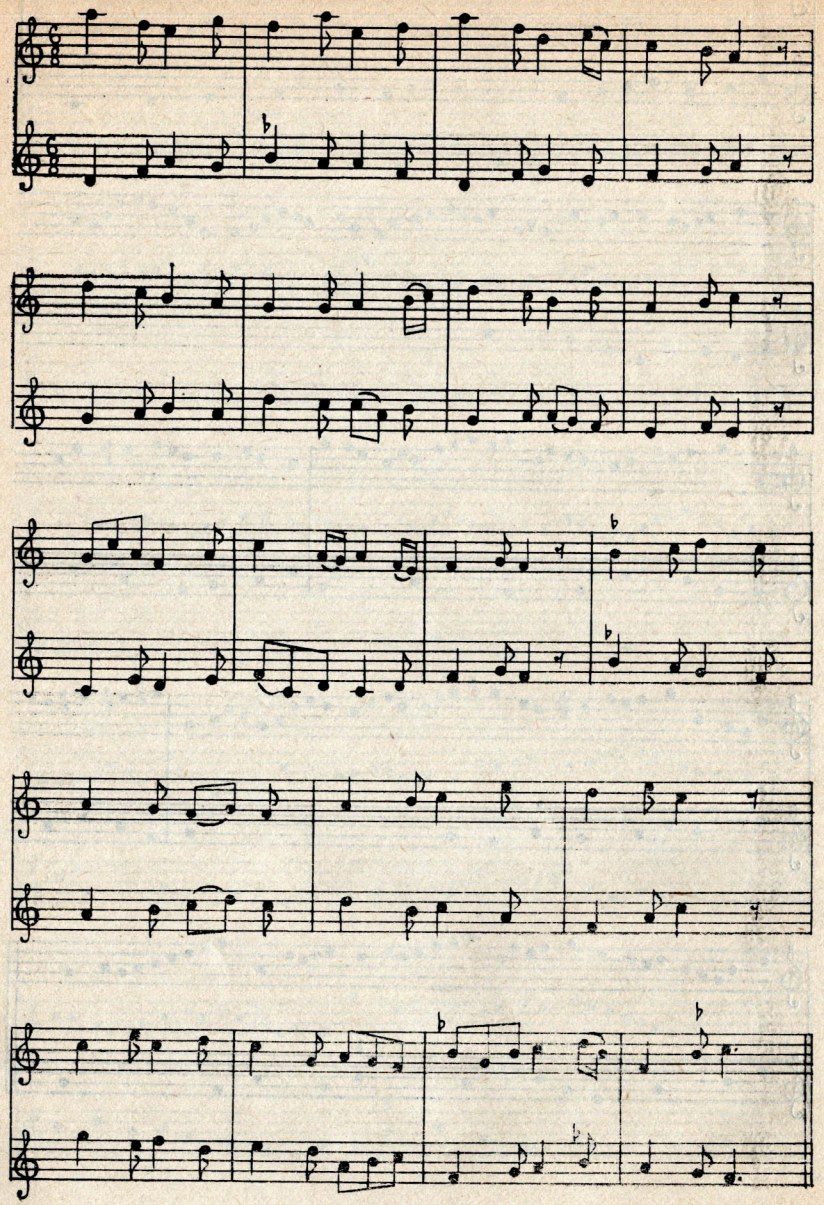


6. Сант-Марциал. Jubilemus, exultemus.
Транскрипция: J. Handschin, 30, 374—375.

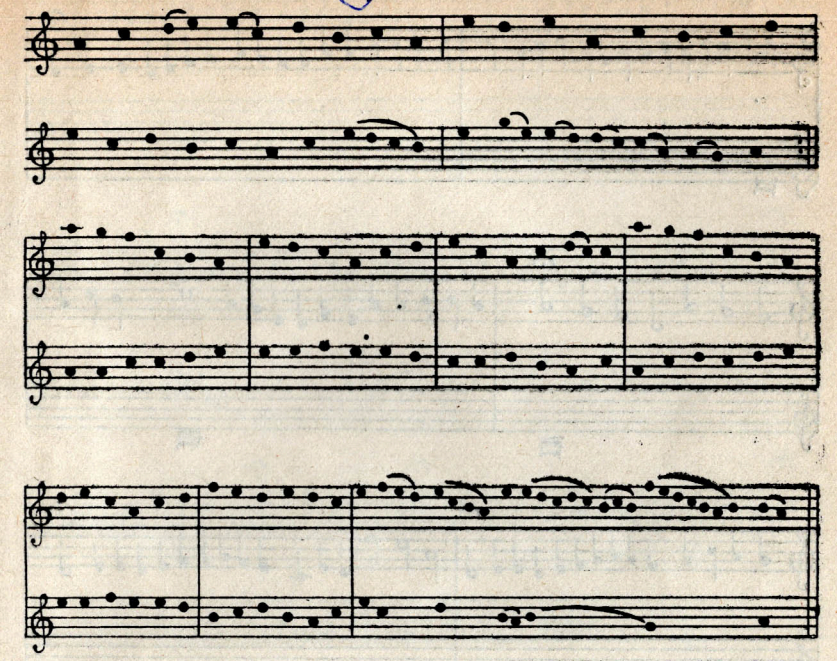




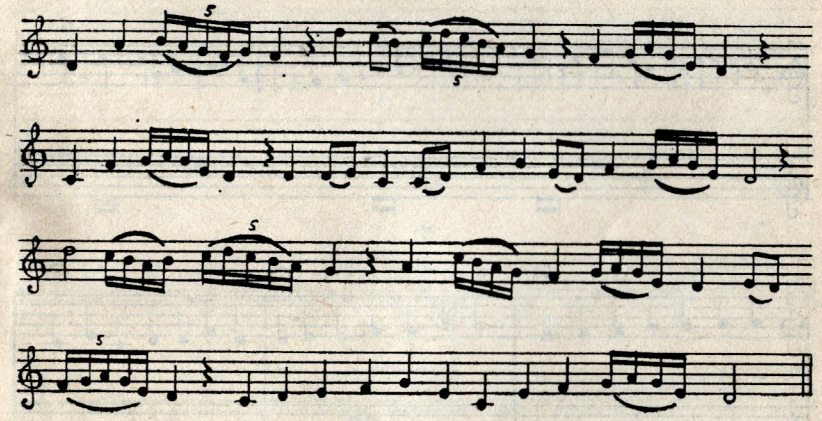
7. Сант-Марциал. Mira lege.
Транскрипция: H. Gleason, 36, 47.



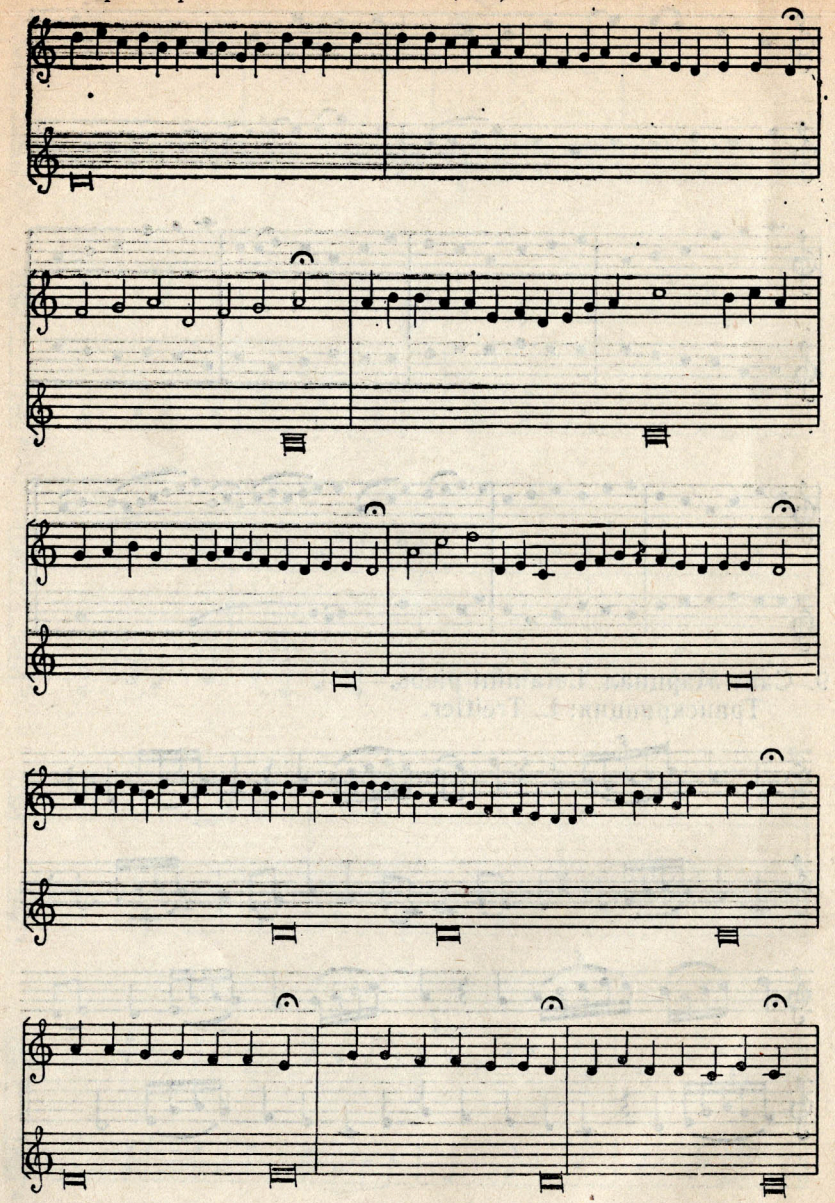
8. Сант-Марциал. Annus novus.
Транскрипция: B. Steblein, 56, 1264.

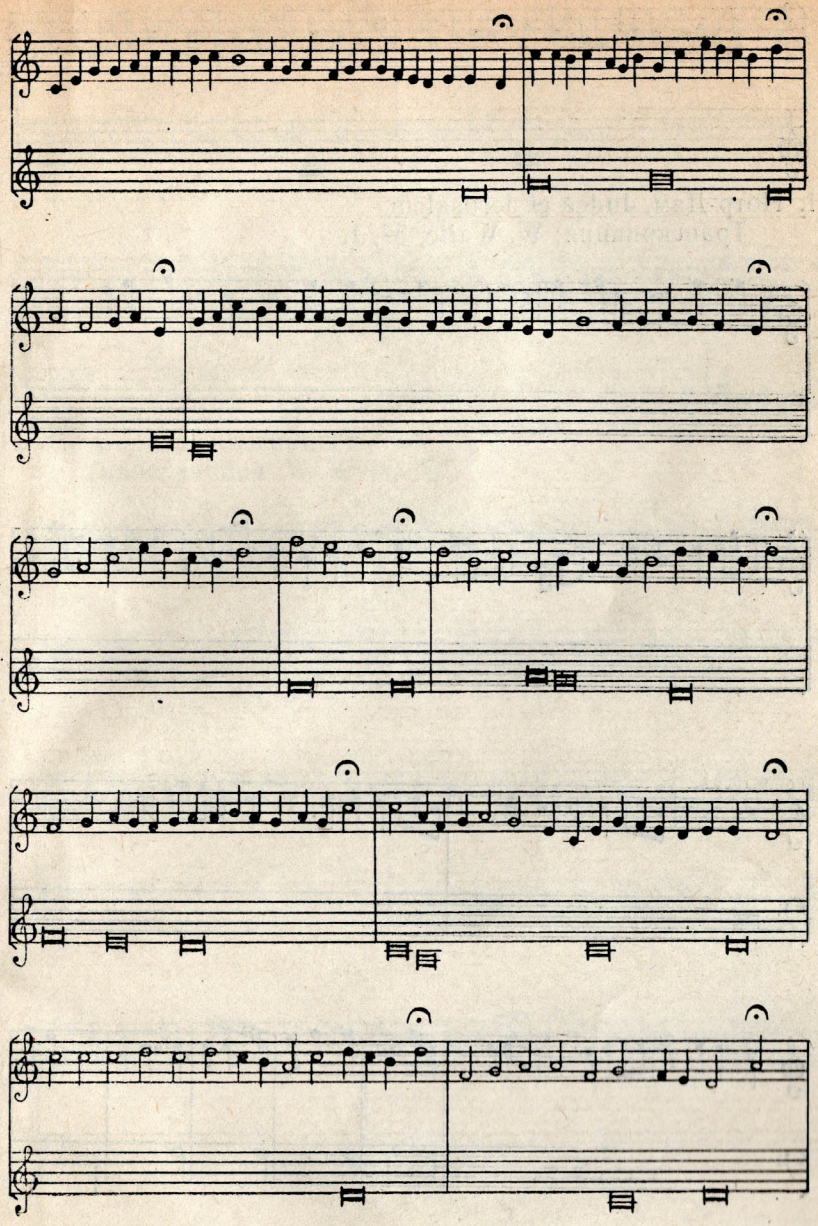


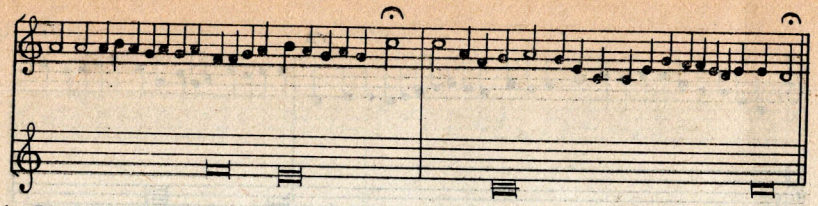
9. Сант-Марциал. Letamini plebs.
Транскрипция: L. Treitler.



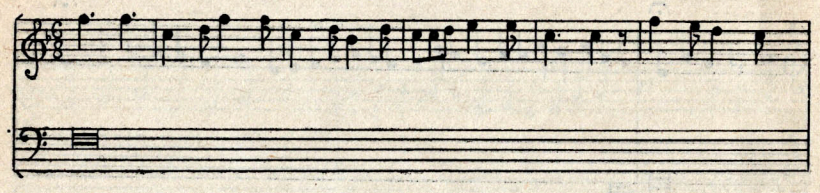
10. Сант-Марциал. Stirps Jesse.
Транскрипция: J. Handschin, 30, 375—376.

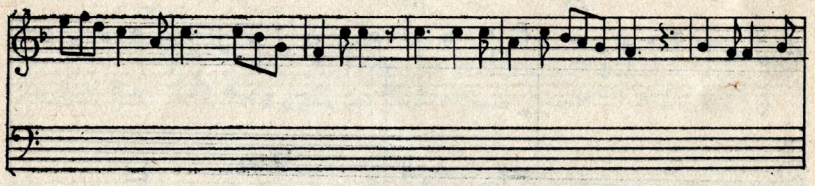


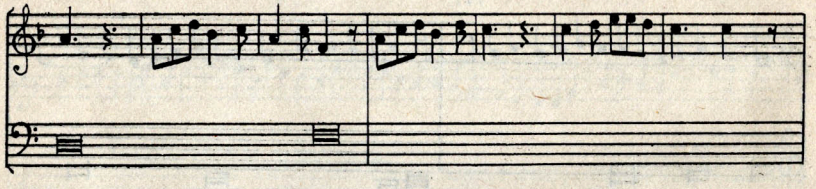


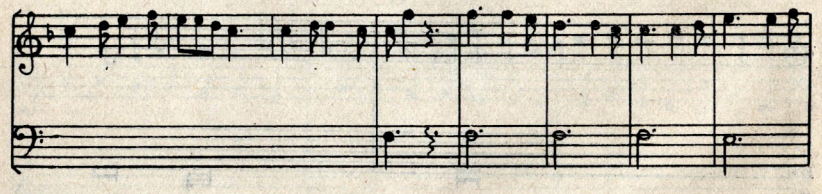


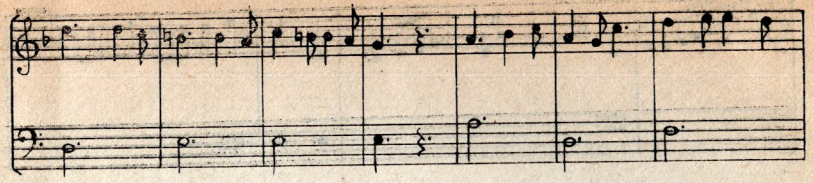
11. Нотр-Дам. Judea et Jerusalem.
Транскрипция: W. Waite, 57, 1.

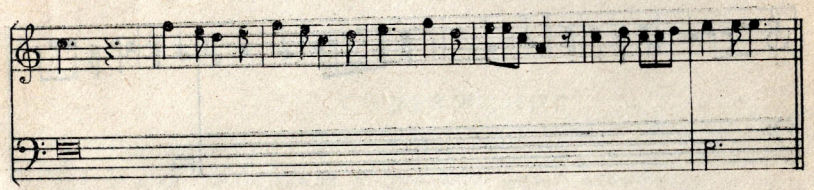




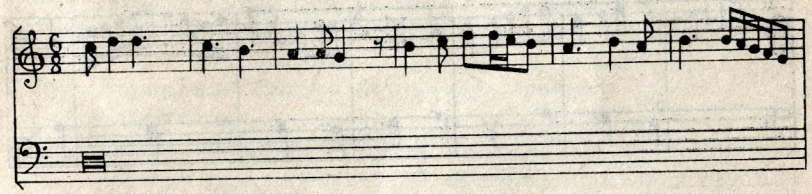


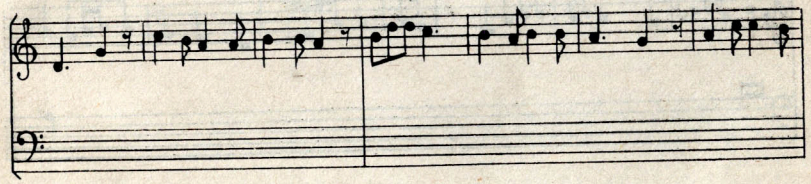


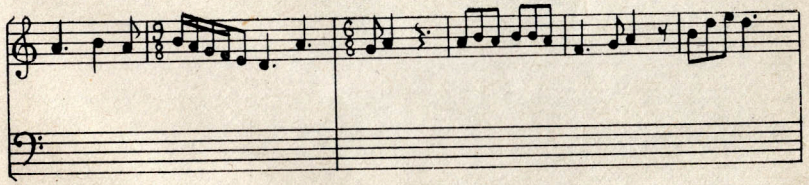


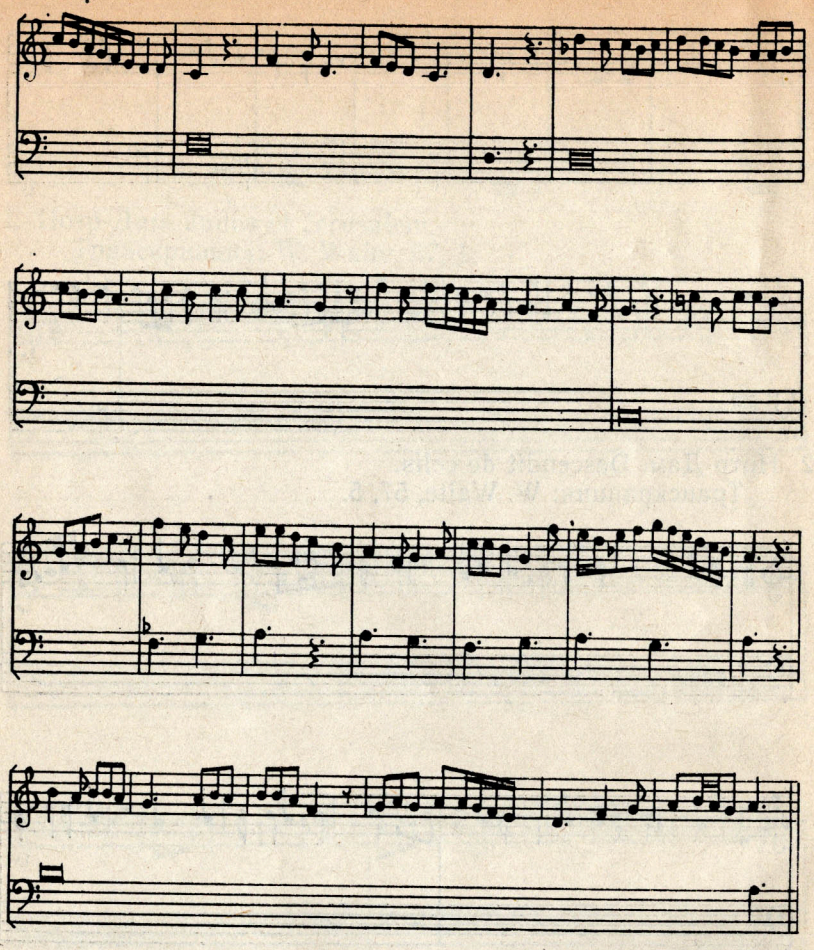


12. Нотр-Дам. Descendit de celis.
Транскрипция: W. Waite, 57, 5.









СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3
I. Теория многоголосия в трактатах псевдо-Хукбальда . . . 6
II. Теория многоголосия в X—XI веках 17
III. Ранние памятники органумной практики 26
VI. Трактаты об органуме рубежа XI—XII веков 33
V. Лиможская школа 51
VI. Теория мелизматического органума и дисканта 63
VII. Двухголосие Леонина. Постановка проблемы 67
Заключение 75
Список цитируемой литературы 77
Приложение 1. Средневековые латинские трактаты о многоголосии IX—XIII веков 79
Приложение 2. Нотные примеры из художественной практики . 135