Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

На правах рукописи

САВИЦКАЯ Жанна Владимировна

УЧЕНИЕ ЗЕТА КАЛЬВИЗИЯ В КОНТЕКСТЕ НЕМЕЦКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИСТОРИОГРАФИИ XVI–XVII ВЕКОВ

Специальность 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
кандидат искусствоведения,
доцент С. Н. Лебедев

Москва – 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....6

ГЛАВА I. ИСТОКИ НЕМЕЦКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИСТОРИОГРАФИИ 17

1.1. Предварительные замечания 17

1.2. *Encomium*, или *laus musicae* 21

1.2.1. Полезные свойства музыки и первые музыканты.....23

1.2.2. Черты флорилегия.....30

1.2.3. Черты апологии 34

1.2.4. Образцы похвалы музыке в конце XV – XVI веках.....40

1.2.5. Похвала музыки в трактатах Иоанна Тинкториса 47

1.2.6. Общая характеристика музыкальных энкомиев 56

1.3. Кириак Шпангенберг, *rara avis* немецкой музыкальной хронологии.....63

1.3.1. Судьба Шпангенберга и судьба трактата.....63

1.3.2. Похвала музыке и начала музыкальной истории.....65

1.3.3. История мейстерзингеров.....69

1.3.4. Правильное и неправильное использование музыки.....71

ГЛАВА II. ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИСТОРИОГРАФИИ В ТРУДАХ ЗЕТА КАЛЬВИЗИЯ 74

2.1. Кальвизий — представитель европейской науки второй половины XVI – начала XVII веков.....74

2.1.1. Жизнь и творчество.....74

2.1.2. Кальвизий — хронолог и теоретик музыки.....79

2.1.3. Ранний этап формирования музыкально-исторической концепции. «Мелопея» (1592) 83

2.2. «Второе музыкальное упражнение» (1600) как образец музыкальной истории Кальвизия: содержание и значение.....88

2.2.1. Устройство «Второго музыкального упражнения» 88

2.2.2. Авторитеты 91

2.2.3. Музыкальная и общая хронология 93

2.3. Историческая часть «Второго упражнения» 94

2.3.1. Начала музыкальной истории 94

2.3.2. Первые инструменты и инструменталисты 97

2.3.3. История теории музыки. Топос *progressus* 104

2.4. Теоретическая часть «Второго упражнения» 106

2.4.1. Роды гармоний, ключи 106

2.4.2. О старинных ладах 110

2.4.3. О Полной системе 110

2.4.4. Об устройстве органов 115

2.4.5. О музыкальных ключах и ступенях 118

2.4.6. О нотации ритма в многоголосии и развитии полифонии 121

2.5. Метод, стиль 130

2.5.1. Общие замечания 130

2.5.2. О методе 135

2.5.3. О стиле и особенностях языка 139

2.5.4. О терминологии 144

2.5.5. Эстетические воззрения. «Третье музыкальное упражнение» (1611) ... 162

ГЛАВА III. ПУТИ РАЗВИТИЯ НЕМЕЦКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИСТОРИОГРАФИИ В XVII ВЕКЕ 168

3.1. Традиции *encomium musicae* и нововведения Кальвизия 168

3.1.1. Общие замечания 168

3.1.2. Круг Кальвизия 169

3.2. «Syntagma musicum» Михаэля Преториуса (I том) 176

3.2.1. Язык и метод 177

3.2.2. Защита музыки в богослужении 181

3.2.3. Топосы *ortus* и *progressus* 184

3.2.4. Топос *usus* 186

3.2.5. Авторитеты 188

3.2.6. Датировки 195

3.3. Некоторые особенности музыкальной историографии Афанасия Кирхера в труде «Musurgia universalis» 197

3.3.1. Трактат «Musurgia universalis» как сумма музыки 197

3.3.2. Постановка проблемы. Источники 198

3.3.3. Спор о древней и новой музыке 202

3.4. «Историческое описание» музыки Вольфганга Каспара Принца 205

3.4.1. Об авторе и его работе 205

3.4.2. Стиль, метод 206

3.4.3. Работа с источниками. Основные авторитеты 211

3.4.4. Топос *ortus*. Идея божественной природы музыки 215

3.4.5. Топос *progressus* и спор «о древних и новых» 217

3.4.6. Новые «изобретатели» музыки 221

3.4.7. Топосы *usus* и *abusus* 223

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 228

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ 235

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 241

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Иллюстрации 271

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Таблица основных мифологических и исторических событий 281

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Аврелиан из Реоме. Музыкальная наука 294

ПРИЛОЖЕНИЕ 4. «Эффекты музыки» по И. Тинкторису 302

ПРИЛОЖЕНИЕ 5. Кириак Шпангенберг. О благородном и знаменитом музыкальном искусстве (1598) 304

ПРИЛОЖЕНИЕ 6. Наследие З. Кальвизия 311

ПРИЛОЖЕНИЕ 7. Авторитеты З. Кальвизия 313

ПРИЛОЖЕНИЕ 8. Авторитеты во «Втором музыкальном упражнении» 325

ПРИЛОЖЕНИЕ 9. Зет Кальвизий. Второе музыкальное упражнение (1600). Полный комментированный перевод.....328

ПРИЛОЖЕНИЕ 10. Михаэль Преториус. Устройство музыки. Том I (1615).....420

ПРИЛОЖЕНИЕ 11. Афанасий Кирхер. Универсальная музургия (1650). «Книга филологии».....439

ПРИЛОЖЕНИЕ 12. Вольфганг Каспар Принц. Историческое описание благородного искусства вокальной и инструментальной музыки (1698).....450

ВВЕДЕНИЕ

В центре настоящего исследования — немецкий ученый, педагог и композитор Зет Кальвизий[1] (1556–1615), сыгравший важную роль в развитии западной науки и педагогики. Большую часть своей жизни он посвятил хронологии (всеобщей истории), но для нас наиболее значима его «музыкальная» хронология — исторический очерк на латинском языке, озаглавленный как «Второе музыкальное упражнение. О возникновении и развитии музыки» (1600)[2]. Подлинный гуманист, дитя своего времени, Кальвизий обнаружил во «Втором упражнении» свободное владение терминами и методиками, характеризующее его не только как типичного немецкого музыковеда XVI в., но и как знатока истории, арифметики, классической и библейской филологии, риторики.

Кальвизию-музыканту также принадлежат труды теоретической (в т. ч. дидактической) направленности, в которых автор демонстрирует свою компетентность в вопросах гармонии, метроритма, контрапункта, инструментоведения и формы. Эти труды содержат в разном объеме материалы и по истории музыки, поэтому их нельзя воспринимать как изолированные, обособленные от другой части наследия работы. Чтобы разобраться в его взглядах, проследить их эволюцию и стабилизацию, необходимо изучение по возможности всех его трудов, как музыкальных (например, «Мелопея» [141][3]), так и немузыкальных (например, «Тезаурус латинского языка» [139][4]). Сложность заключается в том, что трактаты Кальвизия (за исключением «Мелопеи») не переведены не только на русский, но и на европейские языки, а осмысление его

---

[1] Лат. Sethus Calvisius; русская морфологическая передача по БРЭ [72].

[2] Лат. Exercitationes musicae duae, quarum prior est, de modis musicis, quos vulgo tonos vocant, recte cognoscendis, et dijudicandis. Posterior, de initio et progressu musices, aliisque rebus eo spectantibus. Другой возможный перевод: «Второе упражнение в музыкальной науке». Аргументацию альтернативного перевода см. в разделе 2.5.4.

[3] Лат. ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ sive melodiae condendae ratio, quam vulgo musicam poeticam vocant.

[4] Лат. Thesaurus latini sermonis, ex optimis quibusque latinitatis auctoribus congestus, et in locos communes, secundum naturalem rerum seriem, digestus.

научного вклада во вторичной литературе (почти исключительно — западной) весьма скромное. Таким образом, расширение представлений о наследии Кальвизия и его изучение в контексте времени, в котором проходила его жизнь и деятельность, видится необходимым для развития отечественного исторического музыкознания, что обуславливает **актуальность** настоящего исследования.

Постановка проблемы. Исследование наследия Кальвизия подразумевает осознание того, что его музыкальные воззрения коренятся в почве, подготовленной для него предшествующими исследователями в области музыки. Важно, что основания исторических воззрений Кальвизия лежат не только в области хронологии и мировой истории, но также в области сложившихся к моменту создания его трактата традиций европейской музыкально-теоретической науки Средневековья и Возрождения, так сказать, общеевропейских традиций. Некоторые из них становились предметом исследования российских музыковедов, но не рассматривались с учетом такой постановки проблемы. Наконец, чтобы установить подлинное значение Кальвизия в становлении музыкальной историографии, его необходимо изучать по возможности в широком контексте европейского «гуманистического» вектора в целом.

Степень научной разработанности темы. Жизнеописание и научно-музыкальные взгляды Кальвизия отражены в литературе весьма скромно. Среди западноевропейских музыковедов в начале XXI в. заметна тенденция роста интереса к работам немецкого ученого. В русле этой тенденции — сборник «Время музыки — время мира» [300], антология из 13 статей, составленная по результатам конференции к 450-летию со дня рождения Кальвизия, проходившей в 2006 г. Они посвящены исследованию различных аспектов его творчества (в т. ч. композиторского наследия). Авторы статей анализируют его музыкальные сочинения, музыкально-теоретические и исторические работы, основные научные идеи, в них разрабатываемые. Наиболее интересными и актуальными представляются статьи Т. Кристенсена [147] и А. Мейера [241]. В них высказывается ряд важных для осознания масштаба деятельности Кальвизия

мыслей, например, о том, что текст «Второго упражнения» содержит «первую эмпирическую историю музыки»[5] [147, S. 133].

Содержательны и обширны статьи о Кальвизии в «Словаре трудов о музыке» [205] и крупнейшей немецкоязычной энциклопедии «Музыка в истории и современности» [127] (MGG2). В последней автор статьи В. Браун не только приводит жизнеописание немецкого ученого, но и останавливается на «Мелопее», обобщая имеющиеся на тот момент ранние исследования по данной теме, среди которых — работы К. Бенндорфа [119] и Б. В. Риверы [277].

Краткое авторское исследование принадлежит перу К. Дальхауза («Теория музыки в наследии Зета Кальвизия») [153], который в своей активной исследовательской работе освещал вопросы истории музыки и имеет соответствующий авторский труд. В статье он рассматривает рукопись *Cod. Philos. 103* из библиотеки Геттингенского университета (датируется не ранее 1589), содержащую эскиз «Мелопеи» (опубликованной в 1592) и несколько писем к музыкантам-современникам, в т. ч., критических. Автор проводит краткий анализ интересующих его вопросов из писем и «Мелопеи», и публикует их фрагменты. Эти документы важны с точки зрения эволюции метода и стиля Кальвизия, а также его эстетических предпочтений. Дальхауз проводит источниковедческий анализ, без которого был бы невозможен полноценный обзор данной рукописи.

Новейшим исследованием, посвященным «Мелопее» на русском языке, стала публикация С. Н. Лебедева и А. М. Салтыковой [28; 46]. В ней авторы не только полностью перевели латинский оригинал на русский язык, но и дали всеобъемлющий обзор научной и учебной проблематики в данном трактате.

Несмотря на этот прецедент, в русскоязычной литературе упоминания о Кальвизии по-прежнему крайне редки[6]. Долгое время его в основном представляли лишь как автора исторических работ, единомышленника французского гуманиста

---

[5] Здесь и далее перевод Ж. В. Савицкой.

[6] В процессе подготовки данной работы автором была написана статья «Кальвизий Зет» для электронного издания Большой российской энциклопедии [72].

Жозефа Жюста Скалигера (1540–1609)[7] в создании тотальной хронологии. Например, В. Н. Татищев, выдающийся историк и политический деятель XVIII в., о Кальвизии сообщает в своей фундаментальной «Истории российской»: «Кальвизий Сетус, бывший в Лейпциге астроном, за наилучшаго исчислителя по Библии у всех почитается» [80, С. 126]. В позднейших упоминаниях [10] он чаще всего фигурирует в качестве хронолога.

В небольшой книге Х. фон Лёша «Музыка — Практическая музыка — Музыка сотворенная» [224] проводится сравнительный анализ эстетических и теоретических положений, содержащихся в обширном круге трактатов Кальвизия и его соотечественников. Лёш систематически рассматривает многие труды (в числе авторов главным образом немцы — М. Агрикола, Г. Глареан, Г. Дресслер, И. Кохлей, Н. Листений, А. Орнитопарх, Г. Финк, К. Шнеегасс и др.) в различных аспектах, и, что характерно, каждый раздел заканчивает подводкой к работам Кальвизия, позиционируя его как автора, говорящего наиболее ясным и четким языком, и как бы «подводящего итоги» музыкальной науки XVI в.

Напротив, в качестве отправной точки своего исследования «Второе упражнение» Кальвизия устанавливает У. Д. Аллен, чья работа («Философия истории музыки: исследование всеобщей истории музыки 1600–1960 гг.») [103], посвящена общим вопросам музыкальной историографии. В то же время, отечественный исследователь М. С. Друскин, который разработал и читал специальный курс «Музыкальная историография» в Ленинградской консерватории с 1971 г., относит начало «подлинной историографии» к рубежу XVII–XVIII вв., когда начали складываться черты нарративной истории музыки. Вводная часть названного курса опубликована посмертно («Зарубежная музыкальная историография», 1994) [21]; в ней автор рассматривает основные историографические категории, при этом сосредоточивается только на области баховедения. При всей новизне его работы для отечественной науки Друскин, к сожалению, не заметил и не оценил роль Кальвизия в зарубежной музыкальной

[7] Не путать с его отцом, гуманистом Юлием Цезарем (Жюлем Сезаром) Скалигером (1484–1558).

историографии. Кроме того, ранние стадии формирования музыкальной историографии у названных выше авторов оказываются за скобками повествования.

Э. А. Маккарти в статье «Трансформации в теории музыки и музыкальных трактатах» [229] утверждает, что XV в. ознаменовался трансформацией музыкальной теории и жанра музыкальных трактатов, что привело к созданию их подвидов, таких как энциклопедии, тематические компендии, «восхваления музыки», а также специализированных работ по нотации, контрапункту и ладам. К этой работе примыкает статья Б. Яна «Похвала музыке и музыкальная история» [204]. В последней автор развивает тему связи музыкальной историографии и жанра музыкального энкомия (*encomium musicae*), который является ее предтечей, в начале Нового времени. По его мнению, историчность музыки использовалась в спорах о значимости этого искусства как аргумент в ее пользу.

О культурной войне против полифонии, отчасти из-за которой музыке потребовались апологеты, рассказывает Р. Вегман в книге «Кризис музыки в Европе раннего Нового времени, 1470–1530» [313], с опорой на малоизвестные тексты и документы Европы раннего Нового времени. Среди трудов зарубежных коллег, посвященных ранним традициям музыкально-исторического описания и, в частности, содержанию музыкального энкомия, выделяются статьи исследователей Б. Яна [204], Х.-С. Леофранка («Похвала музыке в музыкальных трактатах эпохи Возрождения») [216], П. Излена («Апология музыки в Англии (1579–1605)») [200], Б. А. Шмидт («Одна медвежья лень? Генрих Шютц и восхваление музыки») [282]. Они позволяют составить общее представление о том, какие изменения претерпевали трактаты эпохи Возрождения, содержащие исторические сведения о музыке.

Музыкально-теоретическое творчество И. Тинкториса — автора, в чьих работах «Обобщение о действии музыки» [301] и, в особенности, «Об изобретении и применении музыки» [206; 319] жанр энкомия, а вместе с ним и характерные черты ранней музыкальной историографии, проявились наиболее полно, — получило достаточно основательное осмысление. На изучении жизни и

теоретических трудов музыканта специализируются британцы Р. Вудли (ему принадлежат критические издания и переводы трактатов Тинкториса [319], [320]) и Дж. Дж. Дин [160]. О началах музыкальной историографии в работах Тинкториса в контексте восприятия им музыки как духовной практики пишет Э. Л. Лион в диссертации «Теоретизирование музыки как духовной практики: перспективы от Августина до Тинкториса» [228]. В России полный комментированный перевод 12 теоретических трудов Тинкториса выполнила Р. Л. Поспелова (отдельные переводы вошли в кандидатскую диссертацию «Терминология в трактатах И. Тинкториса. Проблемы эстетики, ладовой и ритмической теории», 1984; полностью все 12 переводов опубликованы в 2009) [65]. В целом отметим, что современные исследователи Тинкториса сосредоточиваются не столько на методах его музыкальной историографии, сколько на его вкладе в теорию музыки (учение о ладах, о контрапункте, о ритмике и нотации).

В отличие от Тинкториса, наследие другого автора, к которому мы хотели бы привлечь внимание — Кириака Шпангенберга — не было исследовано ни западными, ни отечественными музыковедами. Единственное известное ныне издание его трактата «О благородном и знаменитом музыкальном искусстве» (1598, рукопись) принадлежит немецкому филологу, издателю памятников по истории германской литературы Г. А. фон Келлеру [207].

Об учениках и последователях З. Кальвизия известны зарубежные исследования Л. Хофмана-Эрбрехта («Генрих Финк, выдающийся музыкант (1445–1527)») [195], Б. В. Риверы («Немецкая теория музыки начала XVII века: трактаты Иоганна Липпия») [275], Дж. Б. Ховарда («Форма и метод в "Synopsis musicae novae" Иоганна Липпия») [197], Э. Якобса («Два гарцских теоретика музыки XVI–XVII столетий») [202] и др.; они связаны с разрабатываемыми им теоретическими положениями, с учением о гармонии, композиции, полифонических техниках и т. п.

К корпусу исследований о М. Преториусе, который изложил обширные музыкально-исторические сведения в первом томе трактата «Устройство музыки» [264], относится работа В. Гурлитта «Михаэль Преториус (Кройцбергский): его

жизнь и труды» [190]. Перевод первой части первого тома трактата на английский язык, а также анализ его стиля и метода выполнил М. Д. Флеминг в рамках диссертации «Михаэль Преториус: историк музыки; аннотированный перевод "Syntagma musicum" I, часть I» [171].

Лишь сравнительно недавно (2018) был завершен первый полный немецкий перевод трактата «Универсальная музургия» [210] А. Кирхера, выполненный сотрудниками Германского исторического института в Риме и Института музыковедения Лейпцигской высшей школы музыки и театра им. Ф. Мендельсона. Наиболее полное русскоязычное исследование трактата принадлежит Р. А. Насонову («Универсальная музургия Афанасия Кирхера») [55]. Его диссертация посвящена интерпретации этого трактата и уточнению роли Кирхера в истории музыкальной культуры. Автор проводит тщательный анализ текста, в особенности музыкальной терминологии, и воссоздает основания музыкальной поэтики «кирхеровской» эпохи на основе материала трактата и анализа музыкальных композиций крупных и авторитетных авторов, которых Кирхер выделяет как значительных мастеров.

Рассматриваемое в заключительном разделе настоящей работы историческое исследование В. К. Принца («Историческое описание благородного искусства вокальной и инструментальной музыки») [270] нечасто становилось предметом изучения музыковедов. Интерес представляет статья Я. А. Весселя («К "Природе и тайнам музыки": В. К. Принц и традиция естественной истории») [316], который утверждает, что Принц построил свою музыкальную историографию на элементах традиции естествознания, а также статья Б. Яна («Похвала музыке и музыкальная история») [204], в которой он демонстрирует, как сложившиеся топосы, связанные с описанием музыки, претворены в трактате Принца.

Целостный обзор музыкальной жизни и культурного контекста рубежа XVI–XVII вв. дает группа тематических эссе, объединенных в исследование «Европейская музыка, 1520–1640» [166]. В нем собраны хронологические обзоры национальных музыкальных культур Италии, Франции, Нидерландов, Германии, Англии и Испании, а также очерки о развитии научной мысли того времени.

Материалами исследования являются труды З. Кальвизия («Два музыкальных упражнения» [135], «Третье музыкальное упражнение» [136], «Мелопея» [141], «Тезаурус латинского языка» [139] и др.), а также научная литература, посвященная изучению и критике его музыкально-исторических и теоретических воззрений (в частности, сборник «Время музыки — время мира» [300]); труды его предшественников: «О музыке» Аврелия Августина [1], «Музыкальная наука» Аврелиана из Реоме [111], «Изложение правила святого Августина» Гумберта Романского [198], «Книга музыки» Флоренция де Факсолиса [167], «Об изобретателях вещей» Полидора Вергилия [309], «О сущностях, к которым надо стремиться и которых следует избегать» Джорджо Валлы [307], «Две книги о музыке» Мартина Агриколы [98], «Две речи на тему грамматики и музыки» Николая Агриколы [101], «Уроки созидательной музыки» Галла Дресслера [163], «О музыке» Адама Фульдского [286], «Музыкальный учебник» Николая Воллика [318], «Микролог о практической музыке» Андреаса Орнитопарха [249], «Похвала музыке» Мартина Лютера [260], «Обобщение о действии музыки» [301] и «Об изобретении и применении музыки» [206; 319] Иоанна Тинкториса; современников («О благородном и знаменитом музыкальном искусстве» К. Шпангенберга [207]) и последователей (прежде всего «Устройство музыки» М. Преториуса [264] и «Историческое описание» В. К. Принца [270]).

Объект исследования: музыкальная историография Кальвизия в контексте немецкой музыкальной мысли XVI–XVII вв.

Предмет исследования: система научных взглядов Кальвизия в его трудах, напрямую или косвенно связанных с историей музыки.

Цель работы — выявить особенности музыкально-исторического учения Кальвизия.

Для реализации поставленной цели в ходе исследования необходимо решить следующие **задачи**:

1. Расширить русскоязычный сегмент знаний об обстоятельствах жизни и интеллектуальной деятельности Кальвизия;

2. Выявить сведения по истории музыки и смежных областей в трудах Кальвизия;

3. Изучить предпосылки возникновения немецкой музыкальной историографии путем анализа историко-теоретических трактатов XV–XVI в., выявить общие черты;

4. Представить эволюцию идей Кальвизия;

5. Проследить влияние идей Кальвизия на труды немецких авторов XVII в.;

6. Выявить особенности метода, стиля и терминологии историографических работ Кальвизия;

7. Установить взаимосвязь между ранними этапами осмысления процесса формирования музыкального искусства и его развития, «новациями» в данной сфере, представленными Кальвизием, а также дальнейшим прогрессом музыкально-исторической науки в ее ближайшей перспективе;

8. Выполнить и представить полный перевод на русский язык «Второго упражнения» Кальвизия и ключевых фрагментов других научных трактатов, исследуемых в ходе работы, при необходимости — с научными комментариями.

Методология исследования. Специфичность источников исследования обусловила необходимость использования комплексного исследовательского подхода. Из общенаучных методов применены теоретические (такие как абстрагирование при изучении и анализе литературы и предложенных центральных объектов исследования, классификация при изучении внутренней структуры трактатов, гипотетико-дедуктивный метод, а также обобщения при установлении закономерностей в бытовании ранних форм музыкально-исторических трудов) и эмпирические методы (в т. ч., метод сравнительного анализа при работе с источниками). Активно использованы нарративный, историко-генетический, типологический методы и метод контекстного анализа для обнаружения истоков и рецепции учения Кальвизия с учетом общественных интересов и тенденций в искусстве XVI–XVII вв.

Теоретическая значимость работы заключается в расширении представлений о западной музыкальной науке XVI–XVII вв., в особенности о ранних этапах формирования музыкальной историографии в Германии.

Практическая значимость исследования заключена в возможности интегрирования его материалов в учебный процесс, в курсы истории музыки, гармонии, полифонии, историографии, музыкально-теоретических систем высших учебных заведений.

Новизна результатов проведенных исследований. Представленные результаты исследования впервые в российском музыкознании освещают проблемы музыкальной историографии на раннем этапе ее развития. Для выявления и анализа этих проблем, а также в целях создания целостной картины музыкально-исторических воззрений Кальвизия привлечен и рассмотрен ряд ранее не исследованных первоисточников. Помимо этого, в работе:

— впервые полностью переведен на русский язык и прокомментирован трактат «Второе упражнение» З. Кальвизия;

— впервые переведены (с комментариями) ключевые фрагменты из трактатов К. Шпангенберга, М. Преториуса, В. К. Принца;

— впервые прослежены основные этапы возникновения жанра музыкального энкомия (*encomium musicae*), выявлены его характерные черты и трансформация с учетом требований эпохи Возрождения и раннего барокко.

Гипотеза исследования. Зет Кальвизий — создатель уникальной работы по истории музыки, предопределившей дальнейшее развитие нового типа музыкально-исторического исследования.

Положения, выносимые на защиту:

1. История зарождения музыкальной историографии началась задолго до XVII в. в жанре музыкального энкомия и развилась на основе системы топосов.

2. На формирование учения Кальвизия оказали большое влияние античные греческие и римские авторы, а также европейские музыканты-теоретики XV–XVI вв.

3. Взгляды Кальвизия оказали влияние на многих ученых музыкантов XVII в., а его научные методы долгое время пользовались авторитетом.

4. Обширные музыкальные, научные и литературные источники, которые использует Кальвизий, а также методы его работы отражают не только эстетические предпочтения автора, но и гуманистические веяния его времени.

5. В совокупности различных книг учение и система музыкально-эстетических и теоретических взглядов Кальвизия предстают цельными, без глубоких противоречий.

Степень достоверности и апробация результатов работы. Диссертация подготовлена на кафедре истории зарубежной музыки ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», прошла обсуждение на заседаниях кафедры, и была рекомендована к защите на заседании кафедры 02 июня 2025 года. Основные положения исследования освещены в статьях в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации [71], [73], [74], в статье, опубликованной в Большой российской энциклопедии [72]. Свою научную позицию соискатель представил в докладах на научных конференциях в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и отстаивал в последовавших дискуссиях. Доклад «Зет Кальвизий — первый музыковед-историк?» прочитан на Всероссийской научной конференции «Методология исторического музыкознания» (02 октября 2024); доклад «Кириак Шпангенберг и его музыкальная хронология» прочитан на Международной научной конференции «Средневековье — Ренессанс — Барокко: история, теория, практика» (18 декабря 2024); доклад «Некоторые особенности терминологии во "Втором музыкальном упражнении" Зета Кальвизия» прочитан на Международной научной конференции «Термин и номен: музыкальный текст поверх барьеров» (14 марта 2025).

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, списка сокращений, списка литературы (323 наименования, в т. ч. 95 на русском и 228 на иностранных языках) и двенадцати приложений.

ГЛАВА I.
ИСТОКИ НЕМЕЦКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИСТОРИОГРАФИИ

1.1. Предварительные замечания

Начиная изучение зарождения музыкальной историографии следует пояснить смысловое наполнение данного термина. В специализированных исследованиях термин «историография» трактуется разнообразно: во-первых, как любое письменно зафиксированное историческое исследование (от греч. ἱστορίογραφία, букв. «историческое описание»); во-вторых, как совокупность методов описания истории; в-третьих, как дисциплина, изучающая *историю истории* — литературы по истории и «ученых мнений о былом» [32, С. 82]. В современном музыкознании под музыкальной историографией принято понимать как корпус трудов в данной области, так и эволюцию музыкально-исторической науки (*историю истории музыки*). Однако она неизбежно предполагает осмысление принципов и методов музыкально-исторического мышления, становясь *теорией истории музыки*.

Исследователи музыкальной историографии не сходятся во мнениях относительно гипотетической точки ее зарождения. На то есть ряд причин; отметая очевидные (как, например, недостаточная информированность или отсутствие необходимых источников), укажем, что существуют разные точки зрения на то, что именно считать историческим описанием, а что — нет. Ответ на вопрос «Когда появилась историография музыки» всецело зависит от того, какие именно письменные труды причислять к корпусу исторических исследований.

Не стоит забывать об изначальном значении слова «история» (греч. ἱστορία), которое можно перевести как «сведения, добытые путем расспросов», «сведения, полученные от других», «наблюдения, мнения» и т. п. Конечно, современная историография предполагает использование системы устоявшихся принципов и методов, таких как сравнительно-исторический метод или метод логического анализа. Они долгое время не применялись в области музыки. Авторы музыкально-теоретических трудов Возрождения следовали традициям прошлых столетий, из-

за чего способы описания ранней истории музыки значительно отставали от других специализированных областей (например, живописи, скульптуры и архитектуры), главным образом потому что ученые в этой области не подвергали серьезному сомнению ни методы, применимые к этой области, ни общепринятые знания. Кроме того, историческое описание для них не было самоцелью. Поэтому, например, в ранних работах отсутствует «хронологический порядок» — обязательное условие современной историографии. Очевидно, этим же объясняется тот факт, что в большинстве исследований история музыки не рассматривается до 1600-х гг., на что указывает немецкий музыковед, профессор Гамбургского университета Бернхард Ян (род. 1962) в статье «Похвала музыке и музыкальная история» («Encomium Musicae und Musica Historica») [204, P. 491].

Советский музыковед Михаил Семенович Друскин (1905–1991) в пособии «Зарубежная музыкальная историография» (1994) [21] указывает на начало «подлинной историографии» на рубеже XVII–XVIII вв. Он полагал, что именно в это время начали складываться черты «нарративной», описательной истории музыки: «Как и во всякой исторической науке, ее предварительная стадия связана с описанием фактов, явлений или событий в их хронологической последовательности. Если эти факты носят случайный характер, предстают в виде мозаики критически не осмысленных, сообщаемые сведения именуются “анекдотическими” (в научном определении данного понятия, а не в ныне привычном, бытовом). Они содержатся в первых книгах по истории музыки немца Вольфганга Принца (1690), француза Бурдело-Бонне (с дополнениями Лесерф дела Вьевилля, 1715). Постепенно, однако, пробуждается стремление к систематике фактов, к более связному изложению, пока еще не столько к осознанию музыкально-исторического процесса, сколько к упорядоченности знаний о произошедших изменениях» [21, С. 9–10]. Т. е. именно систематизация и осмысление знаний не просто о музыке на разных ее этапах, различные свидетельства, но о развитии музыки, эволюции стилей, жанров станет подлинной историей музыки.

В начале XVIII в., по мнению Друскина, возрос исследовательский интерес к собиранию фактов музыкальной истории, о чем свидетельствуют словари-справочники[8] С. де Броссара («Словарь греческих, латинских и итальянских терминов», «Dictionaire des termes grecs, latins et italiens», 1701; 2-е изд.: «Музыкальный словарь», «Dictionaire de musique», 1703), И. Г. Вальтера («Музыкальный лексикон, или Музыкальная библиотека», «Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec; 1732) [310], И. Маттезона («Основание триумфальной арки», «Grundlage einer Ehren-Pforte»; 1740) [236], Ж. Лакомба («Краткий словарь изящных искусств», «Dictionnaire portatif des beaux arts»; 1752), Ж.-Ж. Руссо («Музыкальный словарь», «Dictionnaire de musique»; 1767) и др. Впрочем, результатами классификаций той эпохи были не только музыкальные словари, и в области других наук многие исследования носили описательный и «таксономический» характер.

Дополнить эти тезисы может точка зрения немецкого теоретика Карла Дальхауза (1928–1989): он отмечает [155, S. 8–39], что в XVII–XVIII вв. произошел сдвиг парадигмы в изложении теории музыкальной композиции: от пространного «созерцания тонального строя» [151, P. 111] к изучению отдельных произведений. «от онтологизации к историзации теории музыки» (формулировка Б. Яна [204, P. 493]). В частности, с появлением Второй практики в конце XVI — первой трети XVII вв. стали доступны два стиля, которые могли определяться прежде всего историческими различиями. Заметим, что подобные «сдвиги» происходили и ранее, что так или иначе побуждало исследователей к сравнениям и историзации музыкальной практики (например, возникновение многоголосия, модальной и мензуральной нотации).

Друскин, вероятно, не был достаточно знаком или, возможно, не был согласен с упоминаемым им американским исследователем У. Д. Алленом (1885–1964), который в книге «Философия истории музыки: исследование всеобщей

[8] Первый музыкальный словарь составил И. Тинкторис («Определитель музыкальных терминов», «Terminorum musicae diffinitorium», ок. 1475) [303].

истории музыки 1600–1960 гг.» («Philosophies of music history: A study of general histories of music, 1600–1960») [103] отсчитывает начало музыкальной историографии с 1600 г. — даты публикации «Музыкальных упражнений» Зета Кальвизия, возникших в рубежный период, когда в самом разгаре были споры о достоинствах древней (музыки древних греков) и современной музыки[9].

К этому же периоду, к слову, относятся и исторические опусы французского ученого Ж. Ж. Скалигера (1540–1609), который считается одним из основоположников современной хронологии (труд «Об исправлении хронологии», «Opus de emendatione temporum», посвященный древней истории, опубликован в 1583, 2-е изд. 1594). О том, какой вклад внесли Скалигер и Кальвизий в деятельность друг друга, речь пойдет подробнее во второй главе.

Аллен называет кальвизиеву историю во «Втором музыкальном упражнении» «явной новинкой» [103, P. 6] в области теоретических трактатов. Он указывает, что до Кальвизия было написано много книг об истоках музыки, и судя по свидетельствам, представленным в исторических источниках, во всех этих ранних работах существовало согласие относительно божественного происхождения искусства. Это один из мотивов (общих элементов сюжета) в мифах и религиях разных народов, причем не только европейских (к примеру, в китайской мифологии, синтоизме, индуизме, у египтян и ацтеков). Кальвизий же, принимая это объяснение «начал» музыки, находит много достоинств в музыке своих современников и непосредственных предшественников, и в этом, по мнению Аллена, заключается одна из его характерных черт. Как отмечает исследователь, теоретики, описывающие происхождение музыки, не всегда связывали ее с современной им практикой (разве что для осуждения последней), и далеко не все композиторы были склонны интересоваться древней теорией музыки.

Действительно, тексты о происхождении музыки вовсе не были новинкой во времена Кальвизия. К началу его деятельности успели сложиться определенные

[9] Ключевая фигура в развитии «современной музыки», упоминаемая многими исследователями — Гвидо Аретинский.

способы изложения материала и главные темы; практически все свидетельства, которые можно найти в его «Втором упражнении», также обнаруживаются в более ранних текстах, которые традиционно не идентифицируют как принадлежащие корпусу работ по истории музыки. Тем не менее, до формирования современных идей исторического прогресса (в XVIII в.) музыковеды проделали очень интересную работу, которая и будет рассмотрена далее. Мы попробуем установить, в результате синтеза каких жанров, топосов и концептуальных черт сформировалась ранняя музыкальная историография. Для этого неизбежно придется воспользоваться многими образцами научных текстов, причем не только немецких авторов.

1.2. *Encomium*, или *laus musicae*

Предпосылки к появлению исторического дискурса стоит искать в недрах работ о музыке. Музыкальные трактаты XV–XVI вв. служили источником информации по трем основным направлениям: понятие музыки, общая теория музыки (лат. *musica practica*) и теория композиции (*musica poetica*). Жанр музыкально-теоретического трактата, посвященного вопросам нотации, сольмизации, контрапункта, ритма и ладов, активно развивался в Европе того времени, часто в рамках пылкой полемики. По мере развития многоголосия и связанных с ним изменений, с появлением новых музыкальных стилей и жанров менялись и способы описания музыкальных явлений, в т. ч. из-за нового взгляда на музыку и ее место в жизни человека. Теоретики систематизировали и вносили пояснения в тексты как современных им авторов, так и признанных авторитетов (таких, как Аниций Манлий Северин Боэций и Гвидо Аретинский), стремясь примирить старинные педагогические наставления с современной музыкальной практикой [240].

Общей чертой для большинства работ (за исключением тех, что посвящены пояснению самых базовых понятий для новичков в мире музыки) стало наличие посвятительного письма (*epistola dedicatorum*) разной степени развернутости (часто витиевато изложенных и нарочито пышных), предисловия или вводной

главы с общими размышлениями о музыке. Помимо благодарностей всем причастным к созданию того или иного труда в них нередко встречались попытки обозначить обсуждаемый предмет — музыку. Среди затрагиваемых вопросов с самых ранних образцов в них были: определение понятия музыки (этимология), ее происхождение и связанный с ним вопрос об «изобретателях музыки» (т. е. о первых музыкантах — изобретателях музыкальных инструментов, знаменитых исполнителях — инструменталистах и певцах, исследователях физических основ гармонии, теоретиках), развитие и польза (достоинства и «эффекты»), а также злоупотребление музыкой. Таким образом, эти темы стали «общими местами», или *топосами* [81].

Почти повсеместно во вступительных разделах теоретических трактатов и в нотных сборниках излагаются сведения, направленные на утверждение силы и воздействия музыки (или, в более общем плане, хвалебные слова о ней). Их изначальное появление, очевидно, связано с особым жанром литературного высказывания — панегирика, или *энкомия* (от греч. ἐγκώμιον — восхваление), «похвалы». В зарубежной музыковедческой среде принято пользоваться термином «encomium musicae» (см. в статье Б. А. Шмидт «Lauter Berenhäuterey? Heinrich Schütz und das Lob der Musik» [282]); некоторые исследователи предпочитают определение «laus musicae» («laudes musicae»), порой также называя их топосом (как, например, Р. Л. Форгач и П. Излен [172; 200]), «декультурной схемой» («un schème décultural») или даже клише (определения Ж. Жако [203]). Другие же прямо проводят параллель между ними[10]; например: «Тома часто открывались панегириком музыке в стиховой форме — "laudes musicae", "encomia musicae" и т. д. — в котором говорилось о силе и полезности "ars musica"» [317, P. 266][11]. Не

[10] Вспомним также оригинальное название сатирического произведения «Похвала глупости» («Moriae Encomium, sive Stultitiae Laus») Эразма Роттердамского, где эти понятия, фактически, синонимичны.

[11] Та же мысль выражена Пьером Изленом в эссе «Апология музыки в Англии» [200].

столь важно, в какой художественной форме они находили выражение[12], будь то хвалебные стихи, предисловия к музыкальным произведениям, музыкально-теоретические труды, хроники, или целые трактаты (тем более, что стихи и проза могли следовать одно за другим подряд; на их многообразие указывает Б. А. Шмидт [282, S. 23]): большее значение имеет тот факт, что данные вопросы рассматривались в качестве предмета теории музыки. Мы тоже будем использовать оба определения как равноценные друг другу.

Структурные принципы энкомия заимствованы из античной риторики[13]. Б. Ян в статье «Encomium Musicae und Musica Historica» [204] называет 4 топоса, организующие дискурс в энкомии, обусловленные задачей восхваления музыки: *ortus* (происхождение), *progressus* (развитие), *usus* (использование, польза, воздействие), *abusus* (злоупотребление, неправильное использование). Именно к топосу *usus* относится обсуждение достоинств данного искусства и именно с его использования начинается «laus musicae». Для дополнительной аргументации авторы вводили и другие топосы. По мере того, как «похвала музыке» превращалась в историю музыки, топосы *usus* и *abusus*, известные со времен Античности, постепенно вытеснялись и обособлялись в самостоятельные разделы, не связанные с происхождением и развитием. В рамках настоящей работы мы принимаем данную классификацию и будем применять ее, чтобы обозначать общие места в энкомиях и ранних музыкально-исторических трактатах.

1.2.1. Полезные свойства музыки и первые музыканты

Этот литературный жанр — энкомий, — воплощенный в разных формах в похвале конкретному искусству — музыке, и развитый больше или меньше, существовал начиная с Книги Псалмов (Псалтири) и комментариев к ней, и прошел

---

[12] См. например, две стихотворные похвалы, написанные в качестве предисловия к трактату А. П. Коклико его учениками [35, С. 139–142].

[13] Панегирик — также особый род ораторского искусства. Оттого в нем неизменно присутствуют риторические приемы.

красной нитью через тексты Августина[14], Афинея[15], Боэция (топосы *usus* и *abusus* открывают его «Основы музыки»), Кассиодора[16] и др. К ранним образцам можно отнести отрывки из восьмой книги трактата «Политика» (335–322 до н. э.) Аристотеля (384–322 до н. э.), в котором философ рассуждает о том, в чем заключается значение музыки в контексте воспитания молодежи [4], а также из трактата «Наставления оратору»[17] («Institutio oratoria», ок. 95 н. э.) в 12 «книгах» Марка Фабия Квинтилиана (ок. 35–96). Трактат на протяжении четырнадцати веков существовал в форме цитат в чужих работах и печатался лишь фрагментарно. Восстановление полного текста состоялось в 1416 г., в 1525 г. его издали с комментариями разных авторов. В дальнейшем он использовался в качестве университетского учебника, благодаря чему достиг широкой читательской аудитории. Достаточно обширные для данной тематики «laudes musicae», касающиеся этической природы музыки и ее влияния на состояние человека, где возникают отсылки к суждениям «древних», включены в главу «О грамматике» в первой книге[18]:

Atque ego vel iudicio veterum poteram esse contentus. Nam quis ignorat musicen, ut de hac primum loquar,	И я мог бы здесь довольствоваться суждением древних. Ибо кто не знает, что музыка (насчет которой сначала буду

[14] Аврелий Августин (354–430) — епископ Гиппонский, богослов и философ, отец Церкви.

[15] Афиней — древнегреческий писатель II–III вв. н. э., автор масштабного сочинения «Пир мудрецов» (в 15 книгах).

[16] Кассиодор (между 480–490 — между 585–590) — римский писатель, историк и богослов, префект претория Италии.

[17] Традиционный перевод, правильнее — «Основы ораторского искусства».

[18] Текст представлен в виде двух колонок: слева — на языке оригинала (в данном случае — латинский), справа — перевод на русский язык. Подобная структура обеспечивает наглядность сопоставления оригинала и перевода, а также прозрачность в вопросе атрибуции текстов. Оригинальный текст сопровождается отсылкой к источнику в квадратных скобках, также приведена сноска с указанием переводчика и источника перевода. Отсутствие такой сноски означает, что перевод выполнен автором настоящего исследования. Последующие переводы оформлены по тому же принципу.

tantum iam illis antiquis temporibus non studii modo verum etiam venerationis habuisse ut idem musici et vates et sapientes iudicarentur, mittam alios, Orpheus et Linus: quorum utrumque dis genitum, alterum vero, quia rudes quoque atque agrestes animos admiratione mulceret, non feras modo sed saxa etiam silvasque duxisse posteritatis memoriae traditum est. Itaque et Timagenes auctor est omnium in litteris studiorum antiquissimam musicen extitisse, et testimonio sunt clarissimi poetae, apud quos inter regalia convivia laudes heroum ac deorum ad citharam canebantur. Iopas vero ille Vergili nonne canit «errantem lunam solisque labores» et cetera? Quibus certe palam confirmat auctor eminentissimus musicen cum divinarum etiam rerum cognitione esse coniunctam.

[Quint. Inst. I, 10, 9][19]

говорить) в те древние времена не только изучалась, но и почиталась, так что и музыкантов, и поэтов, и мудрецов стоит судить одинаково. Оставлю иных, скажу лишь об Орфее и Лине: оба рождены богами; но один, говорят, не только чудом успокаивал даже грубые и варварские умы, но, как сохранилось в памяти потомков, также зверей, скалы и леса. Так и писатель Тимаген [утверждает], что древнейшая из всех наук — музыка. О том же свидетельствуют и самые знаменитые поэты, упоминающие, что во время царских пиров воспевались под звуки кифары похвалы героям и богам.

Не воспевает ли Виргилиев Иоп «блуждающую луну и труды солнца» и так далее? Во всяком случае, самый выдающийся автор открыто утверждает, что музыка связана и с познанием божественных вещей[20].

Далее он говорит о полезных свойствах музыки и приводит в пример историю, как Пифагор при помощи флейтистки (правильнее — авлетки) успокоил толпу буйных молодых людей [31, С. 59]. Впоследствии та же история, уже

[19] Здесь и далее используются сокращения, соответствующие общепринятым стандартам цитирования классических и средневековых текстов; см. Список сокращений.

[20] Пер. с лат. А. Никольского (в редакции Ж. В. Савицкой) [цит. по: 31, С. 52–53].

названная общеизвестной (с отсылкой на Марка Туллия Цицерона), будет использована Боэцием в «Основах музыки» [7, С. 8–9][21] в ряду прочих кратких примеров воздействия музыки.

Причина, по которой музыка вообще включена в книгу о риторике, объясняется общностью грамматики и музыки, на что указывает Квинтилиан. Он пишет, что оба искусства раньше существовали как единое целое (эта идея и в эпоху Возрождения будет играть важную роль), и что современным ораторам (I в. н. э.) следует учиться у музыки воздействовать на умы слушателей [31, С. 56–57]. Вопрос этот оставим исследователям музыкальной семиологии.

В первых кратких главах знаменитого трактата «Музыкальная наука» («Musica disciplina») [111] франкского теоретика Аврелиана из Реоме (середина IX в.), «De laude musicae disciplinae» и «De nomine et inventibus... eius», которые предшествуют восемнадцати онтологически аргументированным теоретическим главам, уже проявляются те самые топосы, которые повсеместно будут встречаться в дальнейшем[22], а именно: польза музыки (*usus*) и ее первооткрыватели (*ortus*). Важность музыки Аврелиан подтверждает некоторыми из «бесчисленных полезных дел» [111, f. 60^{r}], которые совершили люди (язычники и христиане) с ее помощью. Как будет показано далее, практически каждое из этих событий пересказывалось на разные лады многими авторами на протяжении веков[23]. Это, в первую очередь, миф об Орфее, который своей искусной игрой не только впечатлял людей и богов, но и воздействовал на животных и объекты неживой природы, а также с ее помощью добился пропуска в подземный мир. Затем библейский сюжет

---

[21] Boeth. Mus. I, 1. 17.

[22] См. приложения 2 и 3.

[23] Показательное обобщение приводит Андреас Орнитопарх в книге «Микролог о практической музыке» («Musicae activae micrologus», 1517): «Но чтобы не возникло заблуждения из-за множественности изобретений, очевидно, что первыми, кто прославился в музыке, были: до потопа — Иувал, Моисей у евреев, Орфей, Амфион и другие подобные у язычников, Пифагор у греков и Боэций у латинян» [249, f. AV^{r}].

о царе Давиде[24], которой в отрочестве игрой на кинноре успокаивал Саула. И, наконец, легенда, т. н. «кузнечный миф», повествующий об открытии числовых отношений музыкальных интервалов Пифагором, когда он услышал стук молотков разного веса (см. Приложение 2).

В качестве цели, которую Аврелиан стремился достичь в этих разделах, он называет «создание лаконичного рассуждения об определенных композиционных правилах» по просьбе своих коллег, подтвержденных тем, что он «мог найти *разбросанным* в высказываниях древних; и тем, что... слышал от тебя и от других» [111, f. 58^{v}]. Однако можно считать эту работу формой покаяния и попыткой реабилитации за совершенное им преступление, из-за которого он был изгнан из монастыря Сен-Жан-де-Реоме (о чем он пишет в предисловии) [111, f. 58^{r}].

Идея оформления работы в виде целого перечня «полезных действий» (эффектов) музыки существовала длительное время, хоть и отвечала разным целям. Например, Гвидо Аретинский в Главе 14 «Микролога» («Micrologus», между 1026 и 1030) описывает силу воздействия музыки в связи с тропами[25]:

Ita quondam legitur quidam phreneticus canente Asclepiade medico ab insania revocatus. Et item alius quidam sonitu citharae in tantam li- bidinem incitatus, ut cubiculum puellae quaereret effringere dementatus, moxque citharoedo mutante modum voluptatis poenitentia ductum recessisse confusum. Item et David Saul daemonium cithara mitigabat et	Так, в стародавние времена врач Асклепий своим пением излечил какого-то сумасшедшего от безумия. А другой звуками кифары был приведен в такое возбуждение, что, обезумев, стал ломиться в дом к девице, но как только кифаред сменил лад, смущавшая юношу греховная похоть отступила. Еще Давид с помощью кифары усмирял бесов в Сауле и бесовскую дикость обуздывал мощной

[24] Давид — второй израильский царь после Саула. Даты правления, по разным хронологиям, колеблются от 1055–1015 до 876–836 гг. до н. э. (последняя — согласно традиционной версии). Его сын — Соломон, третий правитель Израильского царства (даты правления: ок. 970–960 гг. — ок. 930 до н. э.).

[25] Приведенный фрагмент и его перевод цит. по: [12, С. 40–41].

daemoniacam feritatem huius artis potenti vi ac suavitate frangebat. [12, C. 40–41]	силой и сладостью музыкального искусства.

При этом Гвидо отмечает, что сила музыки открыта полностью лишь «божественной премудрости», а люди воспринимают пользу и «эффекты» (результаты воздействия) музыки «гадательно» [12, C. 40–41] — интуитивно.

Применительно к церковной музыке список «полезных действий» был составлен в Средние века доминиканским проповедником, Генеральным магистром ордена Гумбертом Романским (ок. 1190 – 1277) в комментариях к «Правилу Святого Августина» («Expositio Regulae B. Augustini». LVIII. De utilitatibus cantus vocalis):

Habet enim hujusmodi cantus sive jubilus multos utiles effectus. Unus est quod cor liquefacit in affectum sanctum. Unde de beato Augustino patre nostro scriptum est: Flebat autem uberrime in hymnis et canticis, suave sonantis Ecclesiae vocibus vehementer affectus. Item mentem elevat Bernardus: Oculos cordis attollit jubilus laudis, unde multi rapiuntur in extasim in hujusmodi jubilatione. Et ideo postquam dictum est in Ps. 67: In ecclesiis benedicite Deo Domino, sequitur: Ibi Benjamin adolescentulus in mentis excessu.	Ибо такое пение и радость имеют много благотворных эффектов. Это то, что расплавляет сердце в святом чувстве. О том написано у блаженного Августина, отца нашего: «И он обильно плакал в гимнах и песнях, глубоко тронутый сладким звучанием голосов Церкви»[26]. Подобным же образом размышляет и св. Бернард[27]: «Очи сердца возносятся от воспевания хвалы, отчего многие увлекаются в экстазе такого рода ликования». И поэтому после того, как было сказано: «В собраниях благословите Бога Господа» (Пс. 67:27), следует: «Там Вениамин юнейший в избытке ума».

[26] Данная цитата — не из «Правила», а из шестой главы IX книги «Исповеди» [1, C. 151].

[27] Имеется в виду средневековый французский богослов Бернард Клервоский (1090–1153), католический святой.

Item, tristitiam malam depellit. Glossa super illo verbo Jac.5.: Tristatur aliquis vestri, etc.: Crebra psalmodiae dulcedo nocivae tristitiae pestem depellit; ideo dicit David, Ps. 70.: Exultabunt labia mea, id est, ita replebor gaudio quod in labiis apparebit, cum cantavero tibi. Item, praeparat viam cordis Domino ad infusionem multiformium gratiarum. [198, P. 187]	Кроме того, это отгоняет дурную печаль. Толкование этих слов в Иак. 5. «Страждет ли кто из вас» и т. д.: частое псалмопение прогоняет мор губительной печали своей сладостью[28]; поэтому Давид говорит в Пс. 70.: «Уста мои возрадуются»[29], то есть я наполнюсь такой радостью, которая появится на моих устах, когда я буду петь Тебе. Равным образом оно приготовляет путь сердец к Господу для восприятия разнообразных благодатей.

В энкомиях говорится об утешительном, успокаивающем и преобразующем воздействии музыки. Похвалы встречаем у немецкого теоретика и композитора Мартина Агриколы (ок. 1486 – 1556) в посвящении к «Двум книгам о музыке» («Duo libri musices, continentes compendium artis, et illustria exempla», 1561; см. Приложение 1, иллюстрация 1): «Помимо того, что эта гармония чудесно действует на добрые умы, она делает еще и сердца человеческие более послушными» [98, f. A2^{v}], «музыка имеет обыкновение сдерживать гнев» [98, f. A3^{r}]. Также он цитирует фрагмент из «Пестрых рассказов» Клавдия Элиана, в котором римский писатель приводит случаи из жизней Клиния и Ахилла, смирявших свой гнев игрой на лире или кифаре [98, f. A3^{r}][30], и отмечает: «Ибо вещи, которым в прежние времена едва ли можно было научиться с большим трудом, <...> теперь преподаются с такой легкостью, что я не имею ни малейшего представления, почему можно отказаться от изучения музыки» [98, f. A3^{r}].

---

[28] Вольное изложение Иак. 5:15 (синодальный перевод: «И молитва веры спасет болящего, и воздвигнет его Господь; и, если он соделал грехи, будет отпущено ему»).

[29] В синодальном переводе (Пс. 70:23): «Радуются уста мои, когда я пою Тебе, и душа моя, которую Ты избавил».

[30] Первоисточник — Ael. VH. IV:23 [92].

Как утверждает Эван А. Маккарти в статье «Transformations in Music Theory and Music Treatises» [229], в эпоху Возрождения тема похвалы музыке развивалась особенно активно, став отдельным предметом обсуждения. Назидательная роль энкомия и его возвышенный тон прекрасно подходили для прославления данного искусства в глазах покровителей — при их участии нередко создавались трактаты (им, как правило, и предназначалось посвятительные письма), как для развлечения простых обывателей, в руки которых они попадут, так и для увещевания обучающихся этому ремеслу.

Отметим, что схожими вопросами занимались и авторы трактатов о других искусствах. Так, итальянский ученый, гуманист Леон Баттиста Альберти (1404–1472) во второй книге трактата «О живописи» («De pictura», 1435) пишет о пользе живописи, убеждая учеников в необходимости прикладывать усилия, а немецкий поэт Мартин Опиц (1597–1639) во второй главе «Книги о немецкой поэтике» («Buch von der deutschen Poeterey», Бреслау, 1624) — о том, для чего нужна поэзия и когда она была изобретена.

1.2.2. Черты флорилегия

Энкомии, пусть и оставались важной частью небольших вводных разделов к теоретическим трактатам, также выходили за их пределы и в итоге развились в обособленные главы, впоследствии — и в целые книги. При этом, чаще всего основной схемой аргументации в подобных текстах служила *апелляция к авторитету*, когда мнение автора трактата подтверждалось различными цитатами. С точки зрения современной науки о логике эта схема считается ошибочной и недостоверной для получения знаний. Тем не менее, на протяжении веков ее использование считалось абсолютной нормой и не вызывало дискуссий, и более того, породило особый литературный жанр *флорилегия*, или сборника цитат из авторитетных источников (в Средневековье подобные составлялись для нужд богословской полемики), «зацементированных» авторским комментарием. В этом случае традиция их написания (и шире — использования) настолько древняя (первые известные образцы относятся к IV–III вв. до н. э.) и непрерывная, что для

того, чтобы отследить ее наличие, потребуется провести отдельную исследовательскую работу; упомянем лишь, что возникновение этого жанра тоже связано с искусством красноречия. Так, уже в первой книге трактата «Об ораторе» (55 г. до н. э.) Марк Туллий Цицерон писал, что «так как ораторское искусство не должно быть убогим и бледным, а должно быть приятно разубрано и расцвечено самыми разнообразными предметами, то хорошему оратору следует многое услышать, многое увидеть, многое обдумать и усвоить и многое перечитать, однако не присваивать это себе, а только пользоваться из чужих запасов» [86, С. 212][31]. Такой метод работы с текстом взяли на вооружение многие теоретики музыки.

Для гуманистов эпохи Возрождения жанр флорилегия закрепился в качестве одного из незаменимых способов изложения мыслей в период возросшего интереса к античной культуре, личности и науке, стремления к ознакомлению с литературой в оригинале и культа всесторонней образованности. Любые рассуждения подкреплялись примерами из античной истории. Помимо интереса к нехристианским греческим и римским источникам гуманисты также постигали новые подходы к трудам Отцов Церкви.

Отчасти поэтому в энкомиях XV–XVI вв. редко можно было найти что-либо оригинальное: в них, в первую очередь, авторы старались *передать* и *сохранить* сокровища литературы, выражавшие общепринятые идеи, которые последовательно, от классических философов до гуманистов, через святоотеческих и схоластических авторитетов нарастили устойчивый массив знаний о роли музыки в общем порядке вещей (в связи с гармонической организацией небесных сфер и человеческой жизни), ее происхождении и развитии на ранних этапах. Поскольку данная концепция была стабильной, не возникало проблемы еще раз повторить то, что было великолепно выражено ранее. Кроме того, она не только позволяла подкрепить идеи автора с помощью отсылок, но и дать авторский комментарий к работам предшественников, что пересекается с другой важнейшей традицией — *толкования*, интерпретации текстов.

---

[31] Cic. De orat. I, 1: 218.

В работах европейских гуманистических писателей и теоретиков музыки XV–XVI вв. повсюду встречаются цитаты из древнегреческих и древнеримских авторов, смешанные с библейскими, святоотеческими и средневековыми фрагментами. Поскольку понятным всем ученым языком науки была классическая латынь, данную традицию можно считать общеевропейской — так, по утверждению историка Леонида Михайловича Баткина, исследователи вписывали свои труды в «непрерывный культурный ряд» [6, С. 105], подчеркивая преемственность знания. Также не стоит забывать, что на протяжении многих веков территории, ныне относящиеся к разным странам (в современных границах), входили в состав Франкского государства, а затем — Священной Римской империи[32], а их народы в какой-то степени ассимилировались.

Например, в первой книге «О хвале, силе, полезности, необходимости и эффекте музыки» трактата «Книга музыки» («Liber musices», ок. 1485–1492; [167]) итальянского священника Флоренция де Факсолиса (1461–1496) цитируются Исидор[33], Августин, Авл Геллий[34], Макробий[35], интерпретирующие мифы, связанные с музыкой (например, об Арионе) [167, P. 23–27], а также теоретики раннего Средневековья. Фламандский композитор и теоретик Иоанн Чикония (1370–1412) в трактате «Новая музыка» (1411) [148] объединил цитаты и отсылки к авторитетным позднеантичным и раннесредневековым авторам, чтобы не только обобщить их учение о созвучиях, видах числовых отношений музыкальных интервалов, модусах и др., но и описать этимологию музыки. Немецкий писатель Дитрих Греземунд (1477–1512) в пятой главе своего труда «Ночные размышления» («Lucubratiunculae», 1494) [184], посвященного обсуждению достоинств семи свободных искусств в формате диалога между их противником и защитником, также пересказывает легенды о царе Давиде, мифы об Арионе и др.

---

[32] С 1512 г. — Священная Римская империя германской нации.

[33] Исидор Севильский (между 560 и 570 — 636) — епископ Севильи, богослов, ученый, один из учителей Церкви.

[34] Авл Геллий — грамматик II в. н. э., автор книги «Аттические ночи».

[35] Макробий — римский философ и грамматик V в., представитель неоплатонизма.

Вопрос об изобретателях музыки был неотъемлемой частью *энциклопедий*. Полидор Вергилий (1470–1555), итальянский гуманист, большую часть жизни проведший в Англии, в XI–XII главах первой книги «Об изобретателях вещей» («De inventoribus rerum», 1499; значительно расширена в 1521, многократно переводилась) восхваляет музыку в рассказе об изобретении этого искусства и первых музыкальных инструментов, используя различные цитаты из Горация, Вергилия, Гомера, Плиния[36], Евсевия[37], Солина[38], Полибия[39], Диодора Сицилийского[40] и многих других (согласно атрибуции Х.-С. Леофранка; [216, P. 343]), и между делом добавляет, что некоторые из упоминаемых им персонажей (например, Зеф/Зет, Амфион[41] и Кадм[42]) существовали одновременно [309, P. 33]. Также он дает небольшую справку о том, как инструменты попали в Италию [309, P. 36].

Итальянский гуманист и переводчик Джорджо Валла (1447–1500), который, как считается, был первым из теоретиков, пользовавшихся подлинными греческими текстами вне интерпретации Боэция, в V–IX книгах своего монументального труда «О сущностях, к которым надо стремиться и которых следует избегать» («De expetendis ac fugiendis rebus», опубликован посмертно в

---

[36] Плиний (23 или 24 – 79 н. э.) — римский писатель и государственный деятель.

[37] Евсевий Кесарийский — греческий церковный историк и богослов 2-й половины III – 1-й трети IV в.

[38] Гай Юлий Солин — римский писатель, географ III в., автор популярного труда «Собрание достойных упоминания вещей».

[39] Полибий (ок. 200 – ок.120 до н. э.) — древнегреческий историк и государственный деятель, автор «Всеобщей истории» в 40 томах.

[40] Диодор Сицилийский (ок. 90 – 30 до н. э.) — древнегреческий историк, автор обширного труда «Историческая библиотека».

[41] Амфион, как считается, был учеником Гермеса, и первым добавил к его лире дополнительную, четвертую, струну (Paus. Graec. IX, 5, 8). Зеф (Зет) — его брат.

[42] Кадм у древних греков считался изобретателем алфавита и письменности. Античные авторы (см. Приложение 2) считают, что Кадм принес в Грецию финикийское письмо, которое греки модифицировали.

1501) [307] включил значительный объем материалов по теории музыки из Птолемея, Аристида[43], Лукиана[44], [Псевдо-]Плутарха[45] (которого шесть лет спустя Карло Вальгулио опубликовал в переводе), Поллукса[46] и др. Валла последовательно изложил процесс появления первых музыкантов и возникновения их открытий — инструментов, тетрахордных родов и ступеней, интервалов, Полной системы и т. д., в итоге углубляясь в сугубо теоретические вопросы (см. Приложение 1, иллюстрация 2). Так вновь можно убедиться в том, что зачатки квазиисторического дискурса, относящиеся к топосу *ortus*, служили предмету теории музыки.

1.2.3. Черты апологии

Интересно, что именно в XV–XVI вв. тема похвалы стала особенно актуальной: такие работы естественным образом впитали черты *апологии* — не только по отношению к отдельным явлениям или авторам, но по отношению к музыке в целом. В связи с этим возникает вопрос — от кого или от чего нужно было защищать музыку?

Время от времени появлялись «противники музыки», которые относились к музыкальному искусству отрицательно. Причин было много: персональное отсутствие эмоционального отклика, либо же напротив, излишняя чувствительность и боязнь пагубного эмоционального воздействия музыки; отсутствие «интеллектуальности» в выступлениях музыкантов-исполнителей, которые, по мнению духовенства, реализовывали свои амбиции вместо

---

[43] Аристид Квинтилиан — греческий философ II–III вв., теоретик музыки, автор трактата «О музыке» в трех книгах.

[44] Лукиан Самосатский (ок. 120–192 гг. до н. э.) — древнегреческий философ, писатель–сатирик.

[45] Трактат «О музыке» (Περὶ μουσικῆς) на протяжении веков приписывали Плутарху Херонейскому. Современная наука авторство Плутарха отвергает, отсюда «Псевдо-Плутарх». Подробнее см.: [53, С. 57–60].

[46] Юлий Поллукс — лексикограф и ритор второй половины II в., автор масштабного словаря «Ономастикон» на греческом языке.

бескорыстного служения искусству, и т. п. С их же подачи подвергались сомнению место и облик музыки в богослужении: адепты христианской идеологии, ставившей нематериальное выше материального, с подозрением относились к чувственным атрибутам музыки, а также остерегались искажений древних церковных мелодий и ладов.

От Аврелия Августина, из первой книги его трактата «О музыке» («De musica»[47], ок. 388) мы узнаём, что обучение музыке было одним из компонентов учебной программы гуманитарных наук, суть которой, так или иначе, — выражение любви к Богу. Если же, как указывает в комментариях к переводу трактата Е. М. Двоскина, деятельность музыканта не «имеет источником понимание и видение разума Бога» [1, С. 28], то она представляет собой лишь животный инстинкт. При этом не нужно быть искусным певцом, чтобы хорошо исполнять молитву, и в развитии профессионального музыкального исполнительства по сути нет необходимости, если музыканты ставят похвалу и богатство выше искусства как такового. Этот вопрос волновал как богословов и Отцов Церкви, так и «рядовых» музыкантов, которые, тем не менее, не могли функционировать вне церкви.

Самым серьезным нападкам подвергалась полифония (по-видимому, буквально с самых ранних этапов развития и до конца XV в.). Так средневековый цистерианский монах Элред Ривоский (ок. 1110 – 1166 или 1167) порицал нововведения в музыкальном оформлении богослужения:

...De his nunc sermo sit, qui sub specie religionis negotium voluptatis obpalliant: qui ea, quae antiqui patres in typis futurorum salubriter exercebant, in usum suae vanitalis usurpant...	...Мы поговорим о тех, кто прикрывает свои чувственные удовольствия предлогом религии; которые обращаются к служению своему тщеславию...
Ad quid, rogo, terribilis ille follium flatus, tonitrui potius fragorein, quam	К чему этот ужасный шум мехов, имитирующий скорее раскаты грома,

[47] Aug. De Mus. I, 5.

vocis exprimens suavitatem? Ad quid illa vocis contractio et infractio? Hic succinit, ille discinit; alter medias quasdam notas dividit et incidit. Nunc vox stringitur, nunc frangitur, nunc impingitur, nunc diffusiori sonitu dilatatur. Nunc vox stringitur, nunc frangitur, nunc impingitur, nunc diffusiori sonitu dilatatur...	чем сладость человеческого голоса? К чему такое выгибание и изменение голоса? Этот бормочет, тот расслаблен, а другой посередине вставляет то и дело дополнительные ноты. То голос напряжен, то надломлен, то наложен, то расширен рассеянным звуком...
Staus interea vulgus sonitum follium, crepitum cymbalorum, harmoniam fistularum tremens attonitusque miratur; sed lascivas cantantium gesticulationes, meretricias vocum alternationes et infractiones non sine cachinno risuque intuetur, ut eos non ad oratorium, sed ad theatrum, nec ad orandum, sed ad spectandum stimes convenisse. [97]	А народ, тем временем, дивится звуку безумств, шуму кимвалов и гармонии флейт, трепеща и изумляясь; но, когда они видят непристойные жесты певцов и слышат распутные смены и изменения голосов, они не могут сдержать своего смеха, и можно подумать, что они пришли не в молитвенный дом, а в театр, не ради молитвы, а ради зрелища.

Разные монашеские ордены — августинцы, бенедиктинцы, доминиканцы, картезианцы и цистерцианцы — вводили запреты на использование многоголосия в церкви в пределах юрисдикции их орденов во второй половине XIII – XIV вв. (хотя не везде данные запреты соблюдались). Все они требовали, прежде всего, ясности произнесения текста во время богослужения; их главной целью была не борьба с дополнительными голосами, а, скорее, обеспечение их соответствия достоинству и серьезности песнопения. В связи с этим они протестовали не столько против многоголосия, сколько против чрезмерно изощренных ритмов (*musica mensurata*). Например, в булле «Docta Sanctorum Patrum» (1324) папа Иоанн XXII запретил использование мелких длительностей в литургической полифонии. Тем

не менее, он допускал использование простого контрапункта[48] в праздники на том основании, что оно обеспечивает идеальные созвучия, которые могут быть полезны, поскольку «они радуют слух, пробуждают преданность и не позволяют душам поющих Богу впадать в расслабленность» [157, P. 94].

Музыковед Роб Вегман, исследователь музыки позднего Средневековья и Возрождения в книге «Кризис музыки в Европе раннего Нового времени, 1470–1530 гг.» [313] утверждает, что самые горячие споры разгорались во второй половине XV в. Он указывает на то, что в Средние века противники полифонии проводили различие между простым контрапунктом, который никогда не запрещался полностью, и ритмически сложным *cantus mensuratus*. В конце XV в. же, напротив, начали постулировать противопоставление григорианского пения и всей полифонии: «Независимо от того, был ли контрапункт простым или сложным, он не добавлял к простому распеву ничего, кроме звука, который, в свою очередь, был попросту пустым шумом» [313, P. 19]. Так, к примеру, доминиканский богослов Джованни Кароли (ок. 1425 – 1503) настаивал на простом пении как на единственной «узаконенной» форме музыкального богослужения на том основании, что так было установлено Святыми Отцами, а итальянский богослов Джироламо Савонарола (1452–1498) утверждал, что сам дьявол «подмешивает мед» порока церковным прелатам посредством бесстыдных напевов [280, f. Oii^{v}]. Известен исторический анекдот о том, как певцов «прогрессивного» папы Николая V (1397–1455) сравнили с мешком поросят, поскольку они громко кричали, но не доносили до слушателей никаких мыслей [230, P. 196–199].

В противовес этому в XVI в. возникли аргументы в защиту современной музыки и, в частности, полифонии. В книжице «Две речи на тему грамматики и музыки» («Duae orationes de re grammatica et musica...», 1553) ректор регенсбургской латинской школы «Gymnasium poeticum» (ныне Гимназия Альберта Великого) Николай Агрикола (1520–1585) жаловался на «современных варваров», которые пренебрежительно отзывались об искусстве и уподобляли

[48] Имеется в виду моноритмический *contrapunctus simplex*, или «нота-против-ноты».

многоголосие дерущимся кошкам, предпочитая вой волков пению музыкантов. Кроме того, он, будучи преподавателем в одной из школ, видел вмешательство дьявола в нежелании мальчиков изучать музыку:

Est in hoc multorum puerorum ea negligentia, ut non difficulter credam, singularem esse daemonem, qui infirmos pueros dementet ac maliaose ab arte auocet, ne possint amare et appetere id, quod omnia secula iudicarunt necessarium utilissimum esse. Has Daemonis insidias scholastia agnosaere discant, sciantque, inter suae studia non minimum esse debere Musies. [101, f. Biii^{r}]	В этом [проявляется] та небрежность многих детей, что мне нетрудно поверить, что существует особый демон, который сводит с ума слабых детей и злонамеренно выводит их из искусства, чтобы они не могли любить и желать того, что во все века считалось необходимым и наиболее полезным. Пусть они научатся распознавать эти козни дьявола и знают, что [служение] Музам не должно быть последним среди их занятий.

Процитировав истории из Полибия, Гомера, Псевдо-Плутарха, Цицерона и др., и, приведя в качестве примеров благотворного воздействия музыки расхожие мифы («Говорят, что Терпандр поднял восстание, досаждавшее лакедемонянам, и что Фалес Критский с помощью музыки избавил спартанцев от мора» [101, f. Biiii^{v}–Bv^{r}]), Агрикола воздал хвалебную речь, называя музыку «величайшим достоянием для учащихся, необходимым в церкви» [101, f. C^{v}]. Потому, как указывает К. Г. Кляйнштойбер в исследовании об учебных заведениях Регенсбурга («Ausführliche Geschichte der Studienanstalten in Regensburg», 1880), он ввел в образовательный процесс многочисленные занятия музыкой, настаивая на связи музыки и грамматики (вслед за Квинтилианом) [212, S. 57].

Важная идея была высказана Джозеффо Царлино в 1558 г., когда в главе «О хвале музыке» («Delle lauda della Musica») масштабного труда «Основы гармоники» («Le istitutioni harmoniche») он отметил, что «поэзия так глубоко связана с музыкой, что всякий, кто хотел бы оторвать ее от последней, оказался бы, так сказать, с телом, отделенным от души» [323, P. 5]. По мнению Царлино, музыку

человек должен изучать главным образом для того, чтобы во время отдыха от повседневных забот «добродетельно провести время» [323, P. 9].

Схожим образом отозвался композитор Марк Антонио Маццоне (около 1540 – после 1600). В предисловии к первой книге четырехголосных мадригалов (1569) он заявил о родстве двух искусств, уловив требования современной музыки: «Ноты — это тело музыки, а текст — это душа; как душа, будучи благороднее тела, должна следовать и подражать ему, так и ноты должны следовать за текстом и подражать ему, а композитор должен уделять этому должное внимание» [237, P. 2].

Немецкий теоретик и композитор Галл Дресслер (1533 – 1580, по другим данным, 1589) ввел «encomium musicae» в предисловие своего учебника «Уроки созидательной музыки» («Praecepta musicae poeticae», 1563). Согласимся с исследователем Р. Л. Форгачем, который отметил влияние гуманистических тенденций на тон и содержание предисловия, «учитывая дату написания, а также академический контекст, в рамках которого труд был задуман» [172, P. 109]. Дресслер подчеркнул, что музыка всегда высоко ценилась добрыми мужами и учеными, и в его время играет столь важную роль как в образовательных, так и в церковных кругах, что люди, не обученные этому искусству, с трудом могут быть назначены на руководящие должности в обеих сферах. За этими комментариями следуют ссылки на порицаемые им мифологические фигуры циклопов и кентавров, которые, «презирая искусства, оскорбляют самого Бога — их создателя» [163, P. 214]. Так, парадоксальным образом в научном сознании того времени сосуществовали совершенно разные концепции мироустройства.

Похвала музыке выражала общепринятые ценности музыки (например, что вселенная организована музыкально, как и человек, который представляет собой ее «отражение»; что воздействие музыки, вписанное в этос музыкальных ладов, ощущается и животными, и людьми, и что музыка управляет эмоциями в слушателе), которые поддерживались авторитетом классических писателей, Священного Писания, Отцов Церкви и реформаторов. Эти ценности были фундаментальными и не могли быть оспорены (хотя периодически возникал вопрос верификации мифологических событий), но могли противоречить новым:

ясности текста и простоте пения, значимости слов, а не их музыкальной трактовки, отвержению сложного полифонического стиля и чересчур изящного звучания. В энкомиях подчеркивалась важность сохранения традиций и существующей музыкальной практики, которая противникам музыки казалась вырождением великого искусство прошлого. Защитники же, не признавая общей неполноценности современной им музыки, объясняли снижение качества исполнения и стандартов музыкального образования утратой связи с традициями. Для того, чтобы отстоять музыку как необходимый и благородный вид искусства, ее *нужно* было хвалить.

1.2.4. Образцы похвалы музыке в конце XV – XVI веках

Немецкий теоретик и композитор Адам Фульдский (1445–1505) во 2–5 главах первой части трактата «О музыке» («De musica», 1490) рассуждает о том, почему он восхваляет музыку («Но соперники могут возразить: почему вы так восхваляете для нас музыку, если кажется, что она ничего или мало что приносит правительству государства?» [286, P. 335]) и сам через ряд типичных примеров, свидетельствующих о полезных свойствах музыки, приходит к ответу: «Любое искусство — благостно, но злоупотребление искусством (топос *abusus — прим. Ж.С.*) хуже всего...» [286, P. 337]. Затем он в жесткой форме отвечает противникам музыки: «...Она не лишена чести и не презирается никем, кроме как невежественными людьми, ибо только невежды — враги искусства. Пусть же они признают, [что сами —] изменившие природе, не имеющие вкуса двуногие ослы, поймут, что будут побеждены, и перестанут злословить...» [286, P. 338].

Подтвердить особенный статус музыки призваны обильные цитаты из античных и средневековых авторов:

Hanc Plato his extollit verbis: musica est ars artium, scientia scientiarum, per quam insani sanantur, daemonia fugantur, dii quoque placantur: quod etiam	Платон восхваляет ее следующими словами: «Музыка есть искусство искусств, наука наук, посредством которой исцеляются безумные, изгоняются демоны, и даже боги становятся благосклонными». Это

Ovidius testatur, ubi dicit: flectitur iratus voce rogante Deus. Hoc idem Cicero affirmat: musicum enim esse dicit, cum rerum divinarum cognitione cunctamur. Ecce quanti apud gentiles momenti musica erat. [286, P. 334]	подтверждает Овидий, говоря: «Гневный Бог смягчается умоляющим голосом». То же самое утверждает Цицерон, ибо он говорит, что мы становимся музыкальными, когда размышляем о божественных вещах. Вот сколь велико было значение музыки среди язычников.

В кругу авторов выделяется Жан Жерсон (1363–1429), видный французский богослов, церковный деятель, проповедник и педагог, которого Адам цитирует трижды. В частности, он приводит его стихотворный энкомий («De laude musicae») из трехчастного цикла сочинений «О песнопениях» («De canticis», 1423–1426):

Musica divini nova pulsu quae fit amoris, Extolli nulla laude satis poterit. Cor recreat, curas abigit, fastidia mulcet, Fitque peregrinis, quos vehit, apta comes. [286, P. 335]	Для музыки, побуждаемой божественной любовью, Никакой похвалы не может быть достаточно. Она укрепляет сердце, отгоняет тревоги, унимает гнев И становится для чужаков приятной спутницей.

В седьмой главе той же части Адам прямо говорит о собственном методе: «Желая назвать изобретателей музыкального искусства, я хотел записать то, что передавалось мне от других и что я читал, желая удовлетворить других» [286, P. 340]. В ней он не только пересказывает мифические и библейские сюжеты (музыка как результат божьего промысла, Пифагор как первооткрыватель «правильных чисел» консонансов, Орфей, Иувал и Моисей как первые музыканты, Юпитер как прародитель муз), цитируя множество работ, но предпринимает попытку определить, кто же на самом деле был самым первым музыкантом — а значит, и осветить основания музыкальной истории. Автор вначале приходит к выводу, что Иувал, поскольку тот упоминается в Священном Писании: «...что мне кажется более верным <...> С этим согласен и святейший Иероним, и сам Моисей

в четвертой главе [Книги] Бытия называет его отцом музыкантов» [286, P. 341]. Однако он быстро отступает: «Как бы то ни было, следует предположить, что изобретателей этого искусства было много в зависимости от разнообразия мест, времен и расстояний между регионами» [286, P. 341]. Также он приводит известную еще со времен поздней античности (ложную) этимологию слова «musica» — «от греческого *moys*, то есть "вода" на латыни, потому что, как говорят, она была изобретена подле вод» [286, P. 340][49]).

Последующее содержание трактата связано с теорией музыки, и исторические вопросы исчерпываются стандартным кругом тем. Своеобразной аркой к первой части служит «пролог» к третьей, где Адам снова обращается к Меркурию и Орфею, но не для того, чтобы по-новому преподнести их истории, а для того, чтобы выразить собственное мнение относительно язычества в целом и христианской музыкальной традиции в качестве напутствия для изучения ладов:

Ecce hi, qui inscii mentis potiti sunt sine artis huius vera notitia, si fictis fides est adhibenda, quid perfecerint, omnium fere poetarum libri pleni sunt. At nos quid faciamus, qui regulis praeceptisque informamur, quantumque nostrum ab horum distet initium, ipsi omnes intelligimus?	Вот они — те, кто овладел этим искусством бессознательно, без истинного знания; если верить вымыслам, [узнаете], чего они достигли — об этом полны книги почти всех поэтов. Но что делать нам, наставляемым правилами и предписаниями? И мы сами понимаем, насколько далеко от них наше начало.
Sed quid honoris emolumentive accipiemus, percipite. Non saxa sua sponte se muris imponent, nec ab inferis quemquam revocamus, quod fictum incongruumque est; sed si Dei	Но представьте, какую честь и пользу мы обретем. Камни не лягут на стену сами по себе, и не станем мы вызывать никого из преисподней, ибо это есть нелепый вымысел; но если мы воспоем хвалу

[49] Эту ложную этимологию приводят многие исследователи в трудах о музыке начиная со второй половины XI в. Впервые она появилась в анонимных комментариях к «Микрологу» Гвидо Аретинского [299, P. 3–9].

sanctissimi laudes decantaverimus, coronam immarcescibilem consequimur, et vitam accipiemus aeternam. Nec solum poetarum ex libris laudes accipere possumus, sed et in libro vitae aureis characteribus nomina nostra scribentur: nec ars nostra a Mercurio, qui apud inferos manet, erit, sed a Christo Iesu omnium Deo, qui in aethere regnat. [286, P. 359]	пресвятому Богу, то получим неувядаемый венец и жизнь вечную. Не только восхваления поэтов мы сможем получить из книг, но и имена наши будут написаны золотыми буквами в Книге Жизни: и искусство наше будет не от Меркурия, пребывающего в преисподней, но от Христа Иисуса, единственного Бога, который царит в небе.

Как ни странно, но в «прологе» к четвертой части, в которой идет речь о числовых отношениях музыкальных интервалов, он снова вернулся к древнегреческим «вымыслам» и общепринятым полулегендарным историям, о которых свидетельствовали разные люди, по-видимому, не имея возможности обойти устоявшиеся «условности».

Аналогичная пара «достоинства музыки (во вступлении) — изобретатели музыки» (в первой и второй главе) соседствует в тексте первой книги «Музыкального учебника» («Enchiridion musices», 1509), посвященного григорианскому пению, лотарингского теоретика Николая Воллика (ок. 1480 – 1541) [318]. Интересно, что Воллик также работал историографом, но эта часть его деятельности никак не повлияла на стиль изложения описываемого труда. По сути, это теоретическая работа для начинающих музыкантов, в которой автор постарался обосновать, почему им стоит обращаться к данному искусству:

Musicam esse primam omnium illarum septem artium, quas liberales vocant, nemo est etiam de mediocriter litteratis qui nesciat. Sed fortasse tunc aliquanto dignior videbitur, si constiterit a quibus et quantis viris sit	Музыка — первое из всех тех семи искусств, которые называют свободными: нет человека, даже из умеренно грамотных, который не знал бы ее. Но, может быть, оно покажется еще более достойным, если установить, какие конкретно люди его

culta, atque in summa ammiratione habita.

[318, f. Aii^{r}]

взращивали и относились к нему с великим восхищением.

Здесь он не только приводит всем известные мифы, но перечисляет философов и поэтов, которые благоволили музыке (Пифагор и Боэций, Платон и Аристотель, Гомер и Вергилий)[50], и призывает молодых людей изучать ее, чтобы получить величайшее удовольствие.

То же читаем у немецкого теоретика Андреаса Орнитопарха (ок. 1490–1590) в его единственной сохранившейся работе «Микролог о практической музыке» («Musicae activae micrologus», 1517), где автор приводит список собственных авторитетов из числа «теоретиков» и «практиков» [249, f. Aii^{v}]. Стандартный раздел о первооткрывателях музыки им отнесен в конец первой главы, где он признаётся, что не уверен в том, кто ими были, из-за «великой древности» идеи (а значит, и источников), а также поскольку «достоинство этой вещи таково, что ее полюбило так много великих людей, что каждый хотел бы, если бы мог, назвать себя ее создателем» [249, f. Av^{r}].

Гуманист Джованни Антонио Фламинио (1464–1536) добавил энкомий в предисловие к латинскому переводу ранней теоретической работы итальянского теоретика и композитора Пьетро Арона (ок. 1480 – после 1545) «Основы учения о гармонии в трех книгах» («Libri tres de institutione harmonica» [110], 1516, в оригинале — на итальянском языке). Он утверждает, что всякий мудрец изучал музыкальное искусство и что в нем много пользы, приводя примеры из мифологии, начиная с Орфея и Лина («считалось, что они песней двигали не только зверей, но даже кипарисы и скалы, и за это были причислены к сонму богов») [110, f. Bii^{v}], Афины, которая изобрела авлос («флейту»), заканчивая врачом Асклепием, который пытался доказать влияние музыки на разум.

Последовательное и полное выражение восхваление музыки получило в двух анонимных трактатах, приписываемых Джону Кейсу (ум. 1600), вышедших с

[50] Аналогично Адаму Фульдскому, он определяет происхождение слова «музыка».

разницей в два года на разных языках — в «Похвале музыке» (1586, на французском) и «Апологии музыки» (1588, на латинском, языке духовенства) [145], представляющие одну и ту же тему с разными акцентами.

Автором одного из самых популярных энкомиев был великий Мартин Лютер. Впервые этот текст был издан на латыни, как предисловие к сборнику мотетов разных композиторов, напечатанному Георгом Рау (Виттенберг, 1538). Впоследствии он неоднократно переиздавался (в разных версиях, иногда перед еще одним — авторским предисловием, см., например: Меланхтон Ф. Книга избранных декламаций. Страсбург, 1541); среди самых известных вхождений — перевод на немецкий язык в предисловии к первому тому «Духовных песнопений» («Cantiones sacrae [...]») Вольфганга Фигула (Франкфурт-на-Одере, 1575). Другой немецкий перевод энкомия, сделанный кантором Иоганном Вальтером для предисловия к изданию его поэмы «Хвала и честь небесному музыкальному искусству» («Lob und Preis der Himlischen Kunst Musica», 1564), был включен М. Преториусом в издание первых четырех частей серии его сборников «Musae Sioniae» (1605–1607).

В этом тексте Лютер высоко оценивает музыку и ее свойства, хотя, по его мнению, в его время это сделать практические невозможно из-за обилия ранее созданных хвалебных отзывов об этом искусстве. Он цитирует Священное Писание в подтверждение своих слов о великих возможностях музыки для воздействия на человеческие умы, для сопротивления порокам и восхваления доброты. При этом, интересно, как он изящно уходит от нападок на многоголосие, не только описывая полифонические песнопения как «небесный хоровод», но и самым нелестным образом характеризуя тех, кто не понимает этой техники: «В этом ремесле особенно достойно изумления, когда один человек поет простую мелодию, или тенор (как ее называют музыканты), и рядом с ней поются еще три, четыре или пять других партий, сопровождающих эту простую мелодию, наигрыш или тенор со всех сторон с криками радости, как бы играя и прыгая вокруг этого тенора, чудесно украшая и расцвечивая этот напев многими разными стилями и тонами, и водя, так сказать, небесный хоровод. Те, кто понимают его и хоть немного затронут им, не могут не изумляться и должны думать, что нет ничего замечательнее на свете, чем

напев, украшенный множеством подобных составляющих. Но кто не имеет к этому ни склонности, ни привязанности и не тронут таким прекрасным чудом, тот, должно быть, в о и с т и н у т у п о й б о л в а н (разрядка моя — *прим. Ж. С.*), который заслуживает не такой прекрасной музыки, а дикого ослиного рева, пения собак или свиней» [260, f. iii^{r-v}][51].

Также Лютер написал стихотворное предисловие на немецком языке («Frau Musica») к поэме И. Вальтера (1538) и ряд других предисловий к сборникам духовных песен разных издателей (1524, 1528, 1542, 1545), где он выражал свою точку зрения на музыку как на очень важный элемент обновленного богослужения. Лютер сыграл значительную роль в развитии музыкальной культуры своего времени и внес вклад в христианскую музыкальную традицию. Его предисловия отражают его глубокое понимание роли музыки в духовной жизни людей.

В XVI в. дискурс похвалы стал воинственным способом защиты не только от нападок противников музыки в богослужении, но также от финансовых сокращений со стороны правительства и духовенства (в конечном итоге влияющих на наличие работы для музыкантов, состояние капелл и т. д.). Показательна ситуация, случившаяся с Саксонской придворной капеллой. Под патронажем курфюрста Фридриха III Мудрого (годы правления 1486–1525) капелла стала одним из самых успешных музыкальных заведений страны. В 1526 г. после разрушительных событий Крестьянской войны в Германии брат и преемник Фридриха Иоганн Твердый (годы правления 1525–1532) решил распустить ее. Лютер, чьим последователем был новый курфюрст, призывал его пересмотреть решение: по его мнению, светские правители должны были следовать примеру царя Давида (1Пар. 15:16). Но тот ответил, что капелла уже и так сильно пострадала от сокращения расходов, поэтому поддерживать ее дальше бессмысленно.

[51] Перевод дан по немецкой версии энкомия, выполненной И. Вальтером. В латинском оригинале та же мысль сформулирована Лютером еще резче и жестче.

1.2.5. Похвала музыки в трактатах Иоанна Тинкториса

В жанре *laus musicae* неоднократно писал Иоанн Тинкторис[52]: в таком ключе оформлены некоторые прологи к его практическим сочинениям, а также два трактата. В них композитор предпринимал множество усилий, чтобы доказать сакральное происхождение своей профессии и установить связь с выдающимися личностями прошлого. Для этого в своих трудах он сочетал схоластические аргументы и гуманистические исследования в области истории, стремясь соединить в непрерывную цепь традиции музыкальной науки. Иувал, Давид, Пифагор и др. включены в классический список «изобретателей музыки» в прологе к трактату «Музыкальные пропорции» («Proportionale musices», начало 1470-х гг.) [320, P. 166], Миф о Пифагоре (по Боэцию[53]) изложен в первом разделе «Книги об искусстве контрапункта» («Liber de arte contrapuncti», 1477).

Важным этапом в развитии жанра стал труд «Обобщение о действии музыки» («Complexus effectuum musices» [301]; ранняя версия — начало 1460-х гг.; переработанная и сокращенная версия — после 1475), в которой он описал 20 «эффектов» музыки[54], практически целиком основывая свои суждения на отсылках к трудам неоспоримых авторитетов[55], представляющие типичную, но восхитительную смесь разных форм общественного сознания:

Unde Johannes in Apocalypso, capitulo quarto decimo, refert vocem cantantium quasi canticum novum ante sedem Dei fuisse <...>. Sacerdotes etiam sub Evandro more archadico deo Herculi laudes in	Посему Иоанн в четырнадцатой главе Апокалипсиса (в Откровении 14:3 — *прим. Ж. С.*) повествует, что голос певцов был подобен новой песне пред престолом Божиим... Жрецы же во времена Эвандра[56] славили на архаический манер бога

[52] Перевод всех 12 трактатов Тинкториса на русский язык выполнила Р. Л. Поспелова [65].

[53] Boeth. Mus. I, 10.

[54] Сравнительную таблицу «эффектов» музыки в трактатах Тинкториса см. в Приложении 4.

[55] Р. Л. Поспелова называет метод его работы экзегезой [65, С. 541].

[56] Эвандр — герой греко-римской мифологии, сын Гермеса. Считается правителем Паллантия, просветителем.

decorem canebant, de quo idem Virgilius in octavo sic inquit... [301, P. 167]	Геркулеса торжественными гимнами, как о том тот же Вергилий говорит в восьмой книге [Энеиды][57]...

Справедливости ради отметим, что там же Тинкторис высказывается относительно религии, называя упоминания, связанные с мифологией, «ложной религией», и тут же делает акцент на содержании Давидовых псалмов. Однако далее по тексту еще не раз он обращается к Вергилию и Квинтилиану. Кроме того, он прямо поясняет свою мотивацию в использовании цитат:

Quosquidem admirabiles et ut dicam divinos effectus tum rationibus, tum auctoritatibus sacris, tum philosophorum, historicorum ac poetarum dictis quae, Cicerone teste, peti solent ad faciendam fidem... [301, P. 166]	Поэтому я решил проверить чудесные и как бы божественные действия и разумом, и священными авторитетами, и высказываниями философов, историков и поэтов, которые, как свидетельствует Цицерон, обычно требуются для того, чтобы [в чем-либо] удостовериться...

В череде распространенных убеждений, связанных с «украшением» богослужения музыкой, успокоения ею сердец и оказания помощи в повседневных делах, интерес представляет девятнадцатый «эффект»: «Музыка прославляет тех, кто в ней искусен» [301, P. 176]. В связи с этим Тинкторис пишет о своих современниках[58]:

Nostro autem tempore experti sumus quanti plerique musici gloria sint affecti. Quis enim Johannem Dunstaple, Guillelmum Dufay, Egidium Binchois, Johannem Okeghem, Anthonium Busnois, Johannem Regis, Firminum Caron, Jacobum Carlerii, Robertum	В наше же время мы испытали, насколько сильно слава влияет на большинство музыкантов. Ибо кто не знает Джона Данстейбла, Гийома Дюфаи, Жиля Беншуа, Иоанна Окегема, Антуана Бюнуа,

[57] Verg. Aen. VIII, 268–309.

[58] Похожий список дан и в прологе к «Proportionale musices».

Morton, Jacobum Obrecht non novit? Quis eos summis laudibus non prosequitur, quorum compositiones per universum orbem divulgatae, Dei templa, regum palatia, privatorum domos summa dulcedine replent? [301, P. 176–177]	Иоанна Региса[59], Фирмина Карона[60], Якоба Карлерия[61], Роберта Мортона[62], Якоба Обрехта? Кто не удостаивает высочайшими похвалами тех, чьи сочинения, распространившись по всему миру, наполняют величайшей сладостью храмы Божии, дворцы царей и простые дома?

Очевидна цель автора: поставить в один ряд с историческими личностями, чье значение давно стало непреходящим, окружающих его музыкантов и их действительность, и так подтвердить преемственность искусства настоящего с искусством прошлого. Хотя музыкантов, стоящих в этом списке первыми, действительно знают и поныне, имена последних спустя время стали практически безвестными.

Примечательно, что здесь, как и во многих других случаях, в тексте энкомия присутствует комплимент персоне, указанной в посвящении, и (или) риторический прием *captatio benevolentiae*, который заключается в «завоевании благосклонности» читателя за счет принижения автором своих достоинств; например: «Самой прославленной госпоже Беатриче Арагонской, самой благородной дочери короля Сицилии, Иерусалима и Венгрии, от вечного слуги Иоанна Тинкториса, ничтожнейшего среди профессоров права и математических искусств» [301, P. 165].

---

[59] Иоанн Регис (Johannes Regis, Jean Le Roy; ок. 1425 – ок. 1496) — франко-фламандский композитор, работал у Гийома Дюфаи.

[60] Фирмин Карон (Firminus Caron, 2-я пол. XV в.) — французский композитор. Автор одной из самых ранних месс на «L'homme armé», сохранилась в Ватиканской рукописи начала 1460-х гг.

[61] Якоб Карлерий (Jacobus Carlerius, ок. 1420 – ?) — франко-фламандский композитор.

[62] Роберт Мортон (Robert Morton, ок. 1430 – после 1479) — английский композитор, работавший в Бургундии. Сохранились его трехголосные рондо.

Описание «эффектов» музыки в измененном виде вошло в гораздо более масштабный проект, запланированный Тинкторисом, — в трактат «Об изобретении и применении музыки» («De inventione et usu musicae»). 27 «эффектов» приведены в двадцать пятой главе пятой книги, причем тезис о современных музыкантах в нем сильно видоизменен и сокращен:

Sexto et vigesimo. Peritor in ea glorificat. Unde sapiens: homines in peritia sua requirentes modos musicos in generationibus gentis sue gloriam adepti sunt, et in diebus suis habentur in laudibus. [319, P. 266]	Двадцать шестое. Она (т. е. музыка — *прим. Ж. С.)* прославляет знатоков в ней. Откуда [следует] понимание: люди, благодаря своему мастерству изыскавшие музыкальные мелодии, у поколений своей страны стяжали славу и в свои дни почитаемы за заслуги.

Вместо этого в двадцатой главе второй книги он упоминает выдающихся певцов своего времени (см.: [206, P. 33]; в их числе множество незнакомых в русском музыковедении имен).

Полный текст трактата, задуманного как минимум в 5 книгах и 69 главах, утерян; сохранились лишь отдельные печатные и рукописные фрагменты (далее — De Inv.). Сам Тинкторис в начале 1470-х гг. отобрал шесть глав для печати (из II книги — главы №19–20; из III — №8–9; из IV — №4–5; [206, P. 27]), а в прологе, адресованном музыканту Иоанну Стокему, заявил, что недавно завершил весь труд и что издание «можно не торопить». Единственный существующий экземпляр печатных глав принадлежал Городской библиотеке в Аугсбурге, в середине XIX в. был приобретен историком церковной музыки Карлом Проске. Проске расшифровал весь текст, и в 1917 г. К. Вайнман напечатал его, предоставив авторские аннотации, идентифицирующие некоторые источники Тинкториса. Кроме того, в городе Камбре во Франции были обнаружены еще 5 рукописных глав (5 и 11 главы из I книги, 7 и 12 из II книги и 24 глава из V книги; Cambrai, Médiathèque municipale, MS A 416), которые, как утверждает Роналд Вудли [320, P. 83], весьма сильно отредактированы переписчиком. Исследование

сохранившихся фрагментов труда выполнили К. Вайнман [206; 314], Р. Вегман [312], Дж. Дж. Дин [160], Р. Вудли [319; 320] и др.

Считается, что данный проект был долгосрочным и дополнялся в течение жизни [319, P. 242; 312, P. 776–778]: работа была начата Тинкторисом в середине XV в. в Нидерландах (до того, как он соприкоснулся с итальянским гуманизмом) и продолжалась вплоть до прибытия в Неаполь в 1472–1473 гг. В пользу этого говорят, во-первых, цитаты, связанные с библейской тематикой, в значительной степени основанные на упомянутой выше работе Гумберта Романского [198; см. также 216] (как считает Вегман, использование их в таком объеме наверняка смутило бы «амбициозного гуманиста Тинкториса» [312, P. 776][63], но было допустимо для юношеских опытов), во-вторых, фрагменты из «Подготовки к Евангелию» («De evangelica praeparatione») греческого историка Евсевия в переводе Георгия Трапезундского, которые были напечатаны только в 1470 г. и которые, вероятно, стали известны Тинкторису именно в печатной версии.

В трактате «De inventione…» автор хотел проследить происхождение и развитие музыки от мифологических времен до его дней. Из сохранившихся разделов мы узнаём, что Тинкторис высказывался о ранних этапах существования и о чудодейственных свойствах музыки, подтверждая свои слова цитатами из Платона, Евсевия, Квинтилиана, Овидия (он приводит не только отсылки, но и объемные фрагменты текстов), Геродота, Боэция, Священного Писания, трудов Августина и Фомы Аквинского (это его основные богословские авторитеты, главными текстами являются «Город Божий» Августина и «Сумма теологии» Фомы), Бернарда Клервоского и др., а также вновь восхваляет современных ему музыкантов. Частые цитаты призваны поддержать непреходящую, универсальную важность музыки в обществе. Остановимся на некоторых особенностях.

Тинкторис описывает приобретение музыкальных знаний (в частности, искусства пения) как инструмента для религиозных (прославления Бога) и «человеческих» (бытовых) целей. Очевидно, важной задачей для него было

[63] С этим полемизирует Дж. Дж. Дин [160].

доказательство возвышенности занятия музыкой. Для этого он, во-первых, вложил песни в уста значимых исторических персонажей; среди тех, кто пел хвалу Богу названы Адам и Ева, Моисей, Девора и Варах, Юдифь, царь Давид, Соломон, Исайя, непорочная Мария и сам Иисус. Хотя он отмечает, что ничего не знает о том, как именно пел Давид и его люди (поскольку «от них ничего не осталось нам ни в нотах, ни в письменах» [206, P. 29]), все эти личности предстают как очень близкие читателю из-за особого способа изложения человеческих аспектов их жизни. Так, например, Дева Мария для Тинкториса — не абстрактная фигура, но заботливая мать, утешающая сына колыбельной. И даже Иисус — воплощенный Бог — в ходе его исследований предстает живым человеком, который также возносил гимны своему Отцу и учил тому же своих последователей.

При этом все эти «музыканты» могли петь благодаря божественному вдохновению, особому «дару музыки, внушенному Богом» [De inv. I, 11; 319, P. 266]. В качестве предпосылок своих аргументов Тинкторис использует рассуждение Фомы Аквинского о «состоянии или положении первого человека» (de statu vel conditione primi hominis)[64]:

Hominum denique nonnullos artem musicam per species a Deo infusas adeptos firmissime credimus. Secundum enim theologorum sententiam prothoparens noster ille Adam, quemadmodum ab eius plasmatore, hoc est Deo opifice maximo, cuius perfecta sunt opera, fuit quantum ad corpus in statu perfecto (ut statim generaret) formatus, sic eciam quantum ad animam (ut quos generaret facultatem gubernandi ac instruendi haberet) perfecte fuit	Наконец, мы твердо верим, что некоторые люди овладели музыкальным искусством через идеи, внушенные Богом. Ибо, по мнению богословов, как и наш пресловутый Адам своим Творцом — то есть Богом, величайшим мастером, чьи творения совершенны — был создан с телом в совершенном состоянии (так что мог сразу производить потомство), так же и душа [его] (чтобы иметь возможность управлять и наставлять тех, кого он породил) была прекрасно

[64] Sum. 1a q. 94. pr.

institutus. Quo effectum est ut omnium rerum natura cognoscibilium, et sic ad musicam pertinentium, ab ipso Deo perfectam acceperit noticiam. [De Inv. I, 11; 319, P. 266]	организована. Благодаря этому он получил полное понятие от самого Бога обо всем, что познаваемо в природе и, следовательно, о музыке.

Поскольку Бог, согласно Тинкторису, обладает самым совершенным знанием музыки, ничто не могло быть неведомо и Христу [De Inv. I, 11]. В частности, благодаря его наставлениям изначально и развилось церковное богослужение:

Quo evenit, ut ex illo tempore hoctenus utriusque sexus hominum et ordinum et conditionum hominibus, semetipsos (juxta consilium Apostoli) commonentibus in psalmis, hymnis et canticis spiritalibus, divini cantus usui fuerint et nunc sint, atque (donec orthodoxa fides permanebit) proculdubio erint. Neque solum ad laudem dei, sed etiam sanctorum, in quibus mirabilis in sua majestate deus ipse gloriosus est, jugiter in ecclesia canimus. [206, P. 32–33]	Посему складывается так, что с того времени и доныне божественные песнопения служат людям обоих полов, [всех] званий и состояний, наставляющим самих себя (по совету Апостола) псалмами, гимнами и духовными песнями, и, без сомнения, будут служить, доколе пребывает православная вера. И не только во славу Божию, но и святых, в коих прославился сам Бог в своем чудном величии, мы непрестанно поем в храме.

В своих трудах Тинкторис комментировал современную ему практику, и эти комментарии проливают свет на изменения музыкального стиля. В данном случае он логически подвел читателя к существующей в его время традиции:

Porro, ubi cantus simplices, sive figurati, sive plani sunt, propter eorum facilitatem, parum nominis cantoribus pariunt. Fateor attamen alios alijs	Более того, когда напевы простые, будь они фигурированные или плавные[65], из-за своей легкости они порождают малоизвестных певцов. Признаюсь,

[65] Т. е. многоголосие с нотированным ритмом либо григорианская монодия без записи ритма.

ipsorum simplicem planumque cantum venustius cantare. Presertim per quarumdam conjunctionalium additionum inventionem et usum: quibus predictus simplex planusque cantus regalis cognominatur. Multiplices vero ac figurati cantus: ob multiplicem vocum diversitatem, diversi multipliciter inventi, quom difficiles sint, plura clarissimorum cantorum, et rebus divinis et humanis adhibitorum genera constituunt. [206, P. 33]	однако, что другие поют простой и ровный напев изящнее других. Особенно благодаря изобретению и использованию некоторых связных дополнений, благодаря которым вышеупомянутое простое ровное пение называют великолепным. Фигурированные же напевы многообразны: ввиду разных голосов, раскрывающихся многими способами, а также в силу их сложности, они формируют знаменитейших певцов разных родов, занятых в божественных и человеческих делах.

То есть, по его мнению, развитие музыкального искусства и его усложнение привело к формированию значимости личности исполнителя. Далее автор приводит список знаменитых певцов, упомянутый выше, среди которых был и Окегем. Очевидно, что он основывал свое мнение на собственном опыте и действительно слышал всех этих музыкантов. Кроме того, Тинкторис упоминает певцов и певиц, которые поют не «по вдохновению», а «по природному наитию», например, подражая птичьему пению. Но для него больший интерес представляет изучение музыкальной науки как способа совершенствования души человека и искусства, а также познания Бога (в связи с этим он разделяет точку зрения блаженного Августина). Обретение музыкальных знаний для него ориентировано на их использование при реализации функций певца и музыканта:

Quam quidem vitam summe ille institutor eius ac rector Deus optimus maximus cunctis fidelibus, in primis autem nobis musicis, elargiri dignatur, ut, qui suam excellentissimam maiestatem, in ecclesia militante	Как великолепна жизнь, которую Бог, ее основатель и правитель, лучший и величайший, соизволил даровать всем верующим, и, прежде всего, нам, музыкантам, чтобы мы, служа Его превосходнейшему величеству в церкви,

laudibus amenissimis pre ceteris hostibus temporaliter prosequimur, in triumphante ad sacratissimum idem officium perpetuo exequendum, si non super ceteros, saltem inter primos exaltemur. [De Inv. V, 23; 319, P. 262]	могли временно одарять [Его] самыми прекрасными похвалами перед прочими чужеземцами, с триумфом непрестанно выполнять один и тот же священнейший долг, [и], если не превыше остальных, то, по крайней мере, вознестись среди первых.

При этом хорошее исполнение музыки на земле (будь то результат природного наития, знаний или божественного вдохновения) является, согласно Тинкторису, лишь временным предвкушением конечной цели человечества — пения хвалы Богу на небесах. Автор утверждает, что праведные души после смерти «обретут тела и <...> в похвалах Богу <...> возликуют своими голосами» [319, P. 261]. Знания же, приобретенные во время земной жизни, приумножатся после ее окончания, а музыка будет более утонченной и совершенной:

Omnes etenim in lumine Dei videbunt lumen, ac per influentiam substantiarum superiorum, uel Dei uel angelorum, apprehendent singularia, potissimum autem, que ad ipsius etiam Dei laudem pertinent. [319, P. 262]	Ибо в свете Божием все ощутят ясность, и, посредством влияния высших существ, либо Бога, либо ангелов, они постигнут отдельные вещи, но прежде всего те, которые относятся к хвале Самого Бога.

Тинкторис считает, что петь на небесах будут те музыканты, которые обладают не только теоретическими, но и практическими знаниями. Музыка там будет невообразимо тонкой, изящной, потому что ими разом будет понята вся музыкальная наука, и применять эти знания станет буквально каждый. Для него лучшая жизнь, к которой он стремится как верующий человек, это вечная жизнь совершенных музыкантов.

Об изобретении инструментов (флейты/авлоса и лиры) мифическими персонажами в античности, их использовании в быту и трансформациях у разных народов (иудеев, язычников и христиан) вплоть до европейских (*topos progressus*)

Тинкторис рассказывает в третьей и четвертой книгах. Здесь он обнаруживает не только познания в древнегреческой и древнеримской литературе, но и в органологии.

Так, основанный на идеях святоотеческих и классических авторитетов, схоластических богословских аргументах и гуманистических исторических исследованиях труд «De inventione» мог стать одним из самых ранних полных исторических описаний музыки. Все трактаты Тинкториса носят просветительский характер, сам он также работал в качестве преподавателя, а значит, некоторые ученики могли познакомиться с его учением. Он модернизировал более ранние теоретические традиции, упоминал музыку из современного ему репертуара, специально составлял дидактические примеры и цитировал названия произведений, которые его читатели могли знать.

Как видно из его текстов, обращение с цитатами из других авторов не было критическим: он относился к ним как к авторитетам, на которые можно ссылаться, но не подвергать сомнению. Его цитаты достаточно точны, поэтому мы согласимся с выводом Дж. Дж. Дина, который утверждает, что можно достоверно определить, какие печатные латинские переводы греческих сочинений были доступны Тинкторису [160]. При этом очевидно, что он не использовал периодизацию событий по отношению к античности, Средневековью и Возрождению, а «социологически» сформулировал историю в характерно средневековой манере.

1.2.6. Общая характеристика музыкальных энкомиев

Традиция восхваления музыки, берущая начало в энкомии и примыкающих к нему темах, на протяжении веков была основным средством рецепции музыкального прошлого. Аналогично тому, как пересказ событий использовался для укрепления авторитета и репутации политических династий, похвала музыке прославляла данное искусство, документируя ее достижения и — отчасти — даже рост.

Как утверждает К. Дальхауз, одной из предпосылок современной историографии с XVIII в. стал следующий принцип: изложить происхождение

вещи для объяснения ее сути [19, С. 311]. Но нетрудно заметить, что благородное происхождение и солидный возраст, историчность были ключевыми аргументами в пользу музыки, ее значимости для авторов и для их читателей уже гораздо раньше. Решающую роль играло не ее развитие во времени (динамическая составляющая современной истории начиная с XVIII в.), а «отправная точка» (топос *ortus*). Поэтому основной задачей при написании энкомиев было установить как можно более отдаленное по времени и месту происхождение музыки при помощи большой доказательной базы. При этом, как можно заметить, авторам совсем необязательно было приводить реалистичные (энциклопедически точные) датировки: раз о том или ином факте известно с незапамятных времен, значит он не требует подтверждения в настоящем.

Традиция упоминания «изобретателей музыки» («inventores musicae»)[66] стала характерной для исторических трудов позднего Ренессанса. Разумеется, с течением времени эти вопросы ушли на второй план и перестали волновать исследователей, поскольку обнаружилась проблема — верифицировать события далекого прошлого невозможно! На смену им выдвинулись более современные методы полевой этнографии, археологии и др. наук.

Общей чертой работ в XV–XVI вв. стала т. н. *паганизация*, отчего авторы, стремясь, с одной стороны, возродить идеи античной культуры, с другой же — сохранить христианское вероучение, нивелировали противоречия между христианством и античной философией. Так, например, будущий папа Пий II, гуманист Энео Сильвио Пикколомини, писал, что «христианство — не что иное, как новое, более полное изложение учения о высшем благе древних» [77, С. 21]. Описание древней музыки при этом не сводилось только к истории греков и римлян.

Для всех авторов музыка изначально являлась божественным даром людям (у «язычников» — это лира, данная Аполлоном Орфею, у иудеев и христиан — божественное вдохновение верующих). Наличие музыкантов, освоивших

[66] Так называемые «каталоги изобретателей» появились еще в античности.

искусство за счет подражания природе и ведомых естественным наитием, не противоречило этой концепции, поскольку природа тоже является результатом божественного промысла.

Учителями всех других народов, включая греков, считались древние евреи, воспринявшие музыкальные умения непосредственно от Бога. В Ветхом Завете (Танахе), в Псалтири неоднократно упоминаются музыка и музыкальные инструменты[67]. История других стран и народов (египетского, вавилонского и др.) почти не затрагивалась или затрагивалась редко, что можно констатировать исходя из источников, проанализированных в предыдущих разделах исследования.

Подобный способ повествования, объединяющий разные точки зрения на события далекого прошлого, был характерен для исторической науки вплоть до XVIII в. Конечно, многие библейские события (например, Всемирный потоп) едва ли могут быть подтверждены историей язычников, и наоборот, в библейском повествовании нет места для взлета и падения великих цивилизаций Вавилона, Египта и Персии, описанных Геродотом. Но постепенно все большее количество ученых начали объединять всемирную историю, где стремились примирить все известные на тот момент взгляды на возникновение и развитие мира (как в той же хронологии Ж. Ж. Скалигера). При этом, например, Меркурий и Давид, мифологический персонаж и израильский правитель, зачастую перечисляются в одном ряду без каких-либо комментариев (за редким исключением), поскольку свидетельства их деятельности были одинаково известны широкой публике и в целом воспринимались как равно достоверные и достойные упоминания.

Библейское описание творения сообщает нам, что растения и плоды были созданы для питания животных и людей (Быт. 1:29–30, Быт. 9:3). То же — с дождем и реками по отношению к растениям (Быт. 2:5–6). Мы также читаем, что Бог создал Еву и животных, чтобы они были друзьями Адаму (Быт. 2:18–22). Подобные идеи о естественной цели сущего развивались в рамках языческих философских

[67] Некоторые известные примеры из Ветхого завета: Быт. 4:21, 31:27, Исх. 15:1–18, Чис. 10:2–3, 1Цар. 16:14–23, 18:10, 19:9, 1Пар. 15:16, 15:19–24, 2Цар. 6:5, 6:14–15.

традиций. Аристотель делает вывод, что «растения существуют ради живых существ, а животные — ради человека; домашние животные служат человеку как для потребностей домашнего обихода, так и для пищи, а из диких животных если не все, то большая часть — для пищи и для других надобностей, чтобы получать от них одежду и другие необходимые предметы» (Arist. Pol. 1256b) [4, С. 389]. Эта идея становится неотъемлемой частью аристотелевской натурфилософии благодаря концепции конечной причинности. Конечная причина — это природа (φύσις) вещи или деятельности, то, ради чего она существует или совершается.

Со столь же причинно-обусловленной и антропоцентрической природой мы встречаемся и в естественно-исторической научной традиции, где она раскрывается в тех случаях, когда заложенные в ней цели реализуются во взаимодействии с человеком. Потому-то текстовые источники имели первостепенное значение для естествознания: они предоставляли историку записи случаев и артефактов взаимодействия человека и природы, природы и искусства. Оттого и в музыкально-исторический дискурс проникает идея божественного промысла в возникновении музыки и дальнейшее ее использование на благо людей и Бога.

Библейские источники (и изречения Отцов Церкви) были центральными в корпусе текстов, посвященных вопросам ранних этапов развития человечества. К ним примыкали светские, в большинстве своем, греческие и римские источники (это могли быть фрагменты из учений влиятельных фигур — Платона, Аристотеля, Боэция, Кассиодора, Исидора, мифологические сюжеты в самых разных трактовках и др.). Также нередко в изложении материала использовался диалектический принцип возражения и опровержения, либо даже формат диалога.

Содержание таких разделов передавало исторические или мифологические сюжеты, посвященные музыкальным открытиям. Паттерны излагаемых тем переходили из текста в текст. Самыми расхожими в них были (некоторые из них перечислены П. Изленом [200]): изобретение первых инструментов — флейты и арфы — античными богами (топос *ortus*), состязание Аполлона и Пана, миф об Орфее, способном усмирять животных и людей (и даже скалы и леса) музыкой

[301, P. 170–171], миф об Арионе, который спасся от печальной участи утопленника (топос *usus*), «кузнечный миф» о Пифагоре, различные истории про изобретение ладов и прочих элементов музыкального искусства и науки, а также избавление от бед и влияние на умы посредством музыки (библейская история о Давиде и Сауле). Список самых популярных из них представлен в Приложении 2. Таким образом, у Кальвизия было множество прецедентов для исторической и антропологической трактовки музыки, в которой эти легенды выступают в качестве обязательного топоса.

Приведем цитату американского филолога и теоретика литературы Майкла Риффатера, описавшего способ познания Ф. Р. де Шатобриана, которая, несмотря на иной контекст, прекрасно характеризует и форму бытования знаний в более раннюю эпоху: «Это расширение риторической доктрины подражания: человек пишет по образцам, чтобы читатель одновременно испытал удовольствие от открытия и удовольствие от повторного открытия. Он должен уметь читать как на уровне печатной строки, так и, сравнивая образы и тропы с их древними образцами, на уровне аллюзии» [274, P. 133]. При этом, судить о структуре полученного текста лишь как о «сборнике анекдотов» некорректно, ибо нельзя вместо риторических категорий, присущих текстам того времени, ожидать категорий из современной науки.

Стандартными в трактатах по теории музыки Средневековья и Возрождения были разделы об «эффектах музыки» («de effectibus musicae») и/или о «пользе музыки» («de utilitate musicae»), касающиеся общих положительных свойств музыки, которые могли бы побудить людей заниматься музыкой, использовать ее (топос *usus*) и развивать — т. е. похвала не была самоцелью, но была способом демонстрации этих свойств. Среди животрепещущих тем, которые также разрабатывали энкомии в эпоху Возрождения, были: «борьба» музыки и слова, споры о разборчивости текста (полифония и гомофония) в песнопениях, музыка —

как инструмент назидания и обольщения, и полемическое различие между музыкантом и певцом («Musicorum et cantorum magna est differentia» [303, f. Bii^{r}][68]).

В работах всех авторов, которые так или иначе затрагивали вопросы воздействия музыкального искусства на людей и жизнь общества, а также поднимали проблему его восприятия разными категориями слушателей (что можно считать предпосылкой теории аффектов), обнаруживается зарождение науки, основанной на онтологии (где функция вещи является частью ее сущности) и впоследствии ставшей *социологией музыки*. Тинкторис, впитавший идеи Платона и Аристотеля, представителей неоплатонической и неопифагорейской школы, а также выдающихся мыслителей поздней античности и раннего Средневековья (Августина, Боэция и Кассиодора) выделяется среди «социологов» музыки Возрождения: Дж. Дж. Дин, например, называет «социологией музыки» [160] его труд «De inventione». В эпоху Просвещения важными фигурами в области социологии музыки стали немецкие музыковеды, композиторы и органисты Михаэль Преториус (1571–1621) и Иоганн Кунау (1660–1722).

Историография музыки в современном понимании развилась на основе *topos progressus*, который возник позднее всего. Причем в качестве «прогресса» рассматривается не столько поэтапное развитие данного искусства, сколько его распространение и применение у разных народов и стран. «Шкала» развития в этом случае выглядит как ряд точек (не обязательно расположенных в хронологическом порядке) — талантливых музыкантов, которые в разное время вносили существенный вклад в существование музыки. К этому же топосу относятся и появившиеся в XVI в. т. н. «исторические классификации»: современные

---

[68] Эта антиномия ученых музыкантов и «темных» певчих, известная со времен Боэция, в очень похожей форме была декларирована Гвидо Аретинским:

Musicorum et cantorum magna est distantia: Isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica.	Между музыкантами и певчими великая разница: одни [лишь] распевают слова, другие же знают, в чем суть музыки.

[12, С. 76–77]

композиторские списки («novi inventores», предпосылки видны в трактатах Тинкториса), составлением которых занимались Орнитопарх («Musice active micrologus», 1517), Глареан («ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΟΝ», 1547), Коклико («Compendium musices», 1552), Финк («Practica musica», 1556) и др. В текстах, где они есть, впервые проявляется маркированное выделение личности композитора, ранее неизвестное в музыкальной теории и истории. У ранних классификаций есть некоторые общие идеи, среди них: начало собственно истории композиции в середине XV в. и концепция истории музыки, начинающейся в этот период, как истории постоянного прогресса.

Говоря о читательской аудитории корпуса трактатов о музыке XIV–XVI вв., отметим вывод, к которому пришел Э. А. Маккарти в исследовании «Transformations in Music Theory and Music Treatises»: многие из них «были написаны для других теоретиков в диалоге с существующей наукой» [229, P. 611] — как ответ на более ранние или современные им работы. Обширное применение прямых и косвенных цитат, заимствований и разработка собственных критических комментариев свидетельствует о потенциальном круге читателей, который должен был состоять из хорошо информированных ученых. С другой стороны, Маккарти указывает, что в переписке и архивных документах можно найти упоминания о копировании, коллекционировании и чтении рукописей трактатов; в немузыкальных текстах содержатся цитаты и ссылки на древнюю и современную теорию музыки, в библиотеках при дворах, соборах и монастырях хранятся тома по теории музыки, а распространение конспектов лекций было стандартной практикой и поощрялось в педагогических трактатах гуманистов [229, P. 611]. Все это говорит о том, что теорией музыки в то время интересовалась гораздо более широкая аудитория, нежели сугубо научное сообщество, в т. ч. знатные любители музыки, меценаты и т. п. (что видно из тех же посвятительных писем). Выбор же языка («ученой» латыни или «вульгарного наречия» — в то время — французского, немецкого, итальянского и т. п.) имплицитно являлся выбором читательской аудитории.

1.3. Кириак Шпангенберг, *rara avis* немецкой музыкальной хронологии

1.3.1. Судьба Шпангенберга и судьба трактата

Если все вышеописанные работы, преодолевшие размеры энкомия, лишь незначительно выходят за рамки исходной темы (защита музыки), то трактат, описываемый в данном параграфе, совсем не подходит под привычные лекала. Его автор, протестантский богослов, критик папства, историк и автор гимнов Кириак Шпангенберг (1528–1604; см. Приложение 1, иллюстрация 3) значительную часть жизни работал над комментированием проповедей Лютера, учеником и последователем идей которого он был. В предисловии к своей книге «Cithara Lutheri» (1569) он писал: «Из всех певцов со времен апостолов Лютер — лучший. В его гимнах нет ни одного праздного или бесполезного слова. Рифмы просты и добротны, слова точны и уместны, смысл ясен и понятен, мелодия приятна и душевна, и все это *in summa* столь редко и величественно, столь полно благочестия и силы, столь радостно и утешительно, что вы не найдете даже равного ему, а не то, что лучшего» [90, С. 307].

При жизни Шпангенберг также был известен как составитель хроник отдельных регионов («Мансфельдская хроника», «Кверфуртская хроника», «Хеннебергская хроника», «Хроника графов Гольштейн-Шаумбур») [9, С. 46] и биографических описаний («История жизни, учения и смерти Джироламо Савонаролы»). Очевидно, именно эта деятельность способствовала[69] появлению специфичной работы: в 1598 г. им был создан трактат «О благородном и знаменитом музыкальном искусстве... а также о появлении мейстерзингеров» («Von der edlen und den hochberühmten Kunst der Musica [...] auch wie die Meistersenger aüffkhommenn vollkhommener Bericht [...]), который стоит особняком в числе прочих его трудов. В нем Шпангенберг изложил самым обширным образом знания о пользе музыки, ее происхождении и первых музыкантах.

[69] Исторические работы Шпангенберга наложили отпечаток и на один из самых значимых его трудов, двухтомник «Зерцало благородного сословия» (1591–1594), в котором он изложил историю дворянства от древних времен (Вавилон, Египет и др.) до XVI в.

Нельзя не упомянуть также отца Кириака, Иоганна Шпангенберга (1484–1550): согласно биографической статье П. Чакерта, он был видным лютеранским богословом (занимал пост пастора в Айслебене и генерального суперинтенданта округа Мансфельд) и автором церковных гимнов [306]. Собранные им знания были использованы его сыном для составления собственных трактатов. Одной из дидактических работ Иоганна стал учебник «Музыкальные вопросы для использования в школе Нордхаузена, или Как научить молодежь петь легко и правильно» («Quaestiones musicae in usum scholae Northusianae», 1536), написанный для педагогических нужд учебного заведения, которое он сам возглавлял и в котором в то время учился Кириак.

Книга Иоганна составлена в традиционной форме катехизиса. В целом, в ней рассматриваются стандартные вопросы, касающиеся элементарной теории музыки, но также в их число входят и более общие «проблемные» вопросы, например: «Кто изобрел музыку?», «Почему она была изобретена» и «Каковы эффекты музыкального искусства?». На них автор дает лаконичные ответы, в которых мы не найдем почти ничего нового, о чем не было бы сказано ранее другими учеными. Особенностью же работы его сына — Кириака Шпангенберга — являются ее целенаправленное хронологическое структурирование, а также обилие точных датировок (непременный атрибут современной историографии), который он приводит рядом со стандартной аргументацией о древности музыкального искусства. Ее можно обозначить как первую серьезную попытку провести историко-музыковедческий обзор на немецком (!) языке.

Как можно узнать из биографической статьи Э. Шрёдера, после смерти отца, отличник учебы Шпангенберг-младший, проявлявший большой интерес к историческим рукописям и уже работавший к тому времени пастором, смог завоевать доверие прихожан и покровительство властей, что позволило ему занять должность городского и придворного проповедника города Мансфельд [285]. Однако он, как утверждает историк И. А. Данилов, будучи приверженцем строгого лютеранства, не просто исполнял свои обязанности, но принимал активное участие в теологических дискуссиях своего времени (в частности, между

гнесиолютеранами и меланхтонистами) [20, С. 27]. Споры, разгоравшиеся на протяжении 1550–1570-х гг., привели к расколу среди верующих, и в результате увеличения напряженности вышестоящие власти в лице курфюрста Саксонии Августа I были вынуждены в них вмешаться. Шпангенбергу, поддержавшему лидера гнесиолютеран Маттиаса Флациуса, пришлось покинуть свой дом под угрозой преследования. После скитаний в 1590-х гг. он с семьей обосновался в Страсбурге, где создал последние работы и где его жизнь прервал сердечный приступ.

Судьба трактата, как и его автора, не была простой: долгие годы он существовал только в виде рукописи, принадлежавшей лютеранской гимназии в Страсбурге (ныне Страсбургский университет), но и ее уничтожил пожар в городской библиотеке (располагалась в доминиканском монастыре на территории современной церкви Темпл-Нёф) во время прусской бомбардировки города в августе 1870 г. Небольшой фрагмент приводится в примечаниях Еноха Ханманнса к «Книге о немецкой поэзии» поэта Мартина Опица [248, S. 126–166] в контексте возникновения немецкой поэзии [193]. К счастью, за 9 лет до разрушительного пожара рукопись была расшифрована и опубликована немецкими учеными. Пока это его единственная публикация [207] (далее KdM).

1.3.2. Похвала музыке и начала музыкальной истории

Начало трактата более чем обыкновенно для работ о музыке XVI в.: за небольшим вступлением следует первый раздел, обозначенный как «Похвала благородного и известнейшего музыкального искусства». Он посвящен последовательному перечислению достоинств музыки, которое можно отнести к топосу *usus*:

I. Музыка — это искусство;

II. Музыка — это благородное искусство;

III. Музыка — это великолепное искусство;

IV. Музыка — это прославляющее искусство;

V. Музыка — это честное искусство;

VI. Музыка — это прекрасное искусство;

VII. Музыка — это сильное искусство;

VIII. Музыка — это полезное искусство;

IX. Музыка — это необходимое искусство;

X. Музыка — это божественное искусство;

XI. Музыка — это чудесное искусство.

В череде отсылок на Аристотеля, Августина, Цензорина[70], Библию, Лютера и др. обнаруживается набор мифологических (Лин, Орфей и Амфион) и библейских персон (Давид, Соломон, Иосафат и др.), а также связанные с их деяниями в области музыки поучительные истории. Однако уже здесь автор проявляет особое видение заявленной проблемы: некоторые из них менее растиражированы, поскольку касаются событий, связанных не с колыбелью европейской цивилизации, а с древней Германией (например, см. Приложение 5, фрагмент 1)[71].

Несмотря на объем представленных аргументов, структура и стиль подачи информации почти не отличается от того, что было сказано его предшественниками. Так и другой раздел, озаглавленный вопросом «Кто изобрел музыку?» (в духе топоса *ortus*), сулит повторение популярных мифологических историй, однако почти сразу автор обозначает свое мнение относительно них (см. Приложение 5, фрагмент 2).

Последующие разделы трактата выстроены по хронологическому принципу (хотя не содержат поначалу явных датировок), что отвечает его цели совершить «пробежку по истории» [KdM, P. 57] (см. Приложение 5, фрагмент 4). В них Шпангенберг в первую очередь обозначает библейскую точку зрения на происхождение музыки и на первых музыкантов. В разделах «Первые певцы в Ветхом Завете», «Певцы во времена Давида», «Мастера пения в Новом Завете» и в

[70] Цензорин — римский писатель, филолог, теоретик музыки первой половины III в. н. э. Самый известный его труд — «О дне рождения».

[71] Поскольку немецкая орфография в трактате Шпангенберга чрезвычайно нестабильна, и нормализовать ее по какому-либо «современному правилу» невозможно, тексты из него даны в соответствии с принципом частичной нормализации орфографии и пунктуации.

последующих он использует в качестве основного источника суждений ветхозаветные псалмы. Именно здесь автор впервые добавляет даты (см. Приложение 5, фрагмент 3). На протяжении всего трактата Шпангенберг перечисляет множество имен. Стремясь к полноценному охвату, он нередко приводит в одном ряду музыкантов разной степени известности, вероятно, не успев достаточно отрефлексировать их значимость в исторической перспективе.

Во взглядах на древнееврейскую музыку Шпангенберг следовал Отцам церкви, которые также считали иудеев «изобретателями музыки» и учителями других народов. Однако такое почтительное отношение к еврейской музыке не распространилось на постбиблейский период: она, в глазах автора, стала всего лишь карикатурой на свою почитаемую предшественницу. Также он отмечает, что о ней «ничего толком неизвестно», и нет никого, кто написал бы что-то вразумительное на эту тему (см. Приложение 5, фрагмент 5). Квазиисторическое повествование периодически прерывается, и автор по ходу изложения углубляется в особенности структуры псалмов (количество слогов, рифмы и проч.).

В разделе о греческих музыкантах уничижительное отношение Шпангенберга к мифологии получает новое развитие (см. Приложение 5, фрагмент 6). Несмотря на подчеркнуто скептичное отношение к грекам (которое, впрочем, не помешало автору активно использовать мифологию для утверждения значимости музыки в первом разделе трактата), он не только приводит список всех возможных древних музыкантов, но и упорядочивает его «примерно по времени, как они жили друг за другом» [KdM, S. 67]. Для этого он сопоставляет их жизни и некоторые факты биографии с временем деятельности Судей Израилевых, правителей и других исторических и мифологических личностей (см. Приложение 5, фрагмент 7). Шпангенберг указывает 122 (!) таких музыканта.

Также он воспроизводит греческую теорию, а затем дает краткие указания о римской музыке[72] и о христианской музыке восточной традиции (см. Приложение

[72] «Нельзя отрицать, что латиняне, римляне и итальянцы получили свою музыку от греков, поскольку ранее считалось, что римлянам больше всего нравился гиперионийский лад» [KdM, S. 92].

5, фрагменты 9–10). Такой подход характеризует его как ученого: он не просто переизлагает всем известные истории, но явно стремится к универсальному охвату. Датировки здесь еще применяются спорадически, без целостной системы, но по мере продвижения по тексту можно понять, как прямо в процессе работы у автора складывался новый стиль и метод изложения. В конце концов, в разделе «Музыка христианских церквей Запада» он почти целиком оформляет структуру повествования в виде хроники, где год, находясь в начале абзаца, становится ключевым его элементом:

«… в 525 году широко известный человек Боэций был зверски задушен и убит королем Берна Дитрихом (т. е. Теодорихом — *прим. Ж. С.*) из-за своей книги, которую он написал о Святой Троице вопреки арианам. Но каким превосходным музыкантом был этот Боэций, показывают написанные им книги о музыке, а также похвала, которая ему будет воздана латинянами, прославляющими его как изобретателя и продолжателя правильной музыки» [KdM, S. 104].

И далее: «В 1332 году в Ройтлингене жил священник по имени Гуго, который записал всю хоровую музыку в небольшую книжечку из 645 стихов и поделился ею с другими под названием "Flores musicae". В 1361 году появилась история о том, как Дева Мария явилась святой Бригитте (Шведской — *прим. Ж. С.*) в Риме, и приказала, чтобы там всегда на вечерне пели гимн «Ave maris [stella]» и т. д.» [KdM, S. 112].

Состояние музыкального искусства в последней трети XV в. Шпангенберг оценивает как упадок: «С этого времени настоящая музыка сильно упала, и в школах чаще всего было видно, что мальчики и церковные песнопения учились петь по обычаю: кто выше всех умеет кричать и меньше всех петь, тот считается лучшим певцом...» [KdM, S. 112]. Новый же расцвет автор связывает с деятельностью своих современников, причем современные ему композиторы приводятся в большом количестве (около 112!), среди них: Жоскен Депре, Л. Зенфль, Г. И. Финк, Я. Клемент (Климент-не-Папа), а самые почитаемые (благодаря которым, по словам Шпангенберга, «[музыкальное искусство] поднялось еще выше» [KdM, S. 113]) — О. Лассо, Ж. де Верт, Л. Лехнер,

Х. Л. Хасслер и др. Но куда более важно, что он сознательно проводит прямую линию, соединяющую древнееврейскую и немецкую музыку (см. Приложение 5, фрагмент 11).

Большой фрагмент, следующий за этим, раскрывает совсем новые имена, которые не встречались у предшествующих историков. Шпангенберг приводит их в контексте возникновения бардов среди друидов у кельтских народов (при этом он отмечает, что область, из которой они происходит, ныне относится к Франции). Их музыкальная практика не была исконно церковной, поскольку христианская вера (как пишет Шпангенберг) [KdM, S. 115] была принесена на те европейские территории лишь при Карле Великом. Однако она так же служила знакомым целям — превознесение добродетели, успокоение сердец в битве и т. п. Примечательно, что хронология развития церковной музыки и исторические события, оказавшие на нее влияние, постоянно переплетаются с событиями в области светской музыки.

1.3.3. История мейстерзингеров

Шпангенберг с достаточной подробностью раскрывает обстоятельства возникновения первого профессионального сообщества певцов в Средневековье, или «12 старых мастеров», в его терминологии — «мейстерзингеров» (заметим, что в данном случае им упомянуты именно м и н н е з и н г е р ы)[73]. При этом, автор отдает себе отчет в том, что интересующая его область светской музыки была мало исследована, и письменных свидетельств о «старых мастерах» (в отличие от тиражируемых мифов) также недостаточно. Потому он честно (и оптимистично) признается, что некоторые фрагменты истории остались вне поля его зрения: «А вот кто были первыми двенадцатью мастерами, мне пока узнать не удалось, но

[73] Основателями первой гильдии «мастеров-певцов» считаются 12 поэтов средневерхненемецкого периода («12 старых мастеров»), в т. ч. Вольфрам фон Эшенбах, Конрад фон Вюрцбург, Рейнмар фон Цветер и Генрих Фрауэнлоб, почитаемые среди мейстерзингеров в качестве образцов для подражания. В современном музыкознании их принято обозначать как миннезингеров или просто «старых мастеров».

можно догадаться, помимо всего прочего, что они прибыли из разных мест...» [KdM, S. 118–119].

Попытки разобраться в данном вопросе сквозь пелену неоспоримых фактов, а также недостоверных, развенчанных им заблуждений приводят его к установления временных границ и к выводу, что «12 старых мастеров» были не группой музыкантов, живших в X в. (такую теорию излагает анонимная песня XVI в. [130]); а существовали через 300–400 лет после короля Оттона I при короле Оттоне IV. Несмотря на сомнения, он приводит целый перечень этих певцов (в их числе: Вольфрам фон Эшенбах, Вальтер фон дер Фогельвейде, Райнхардт фон Цвехштейн, Генрих Шрайбер, Иоганн Биттерольф и Генрих фон Афтердинген). Впоследствии он с большими подробностями углубляется в жизнь Вольфрама, излагая исторические анекдоты (даже упоминает его состязание с Клингзором — полулегендарным и чрезвычайно искусным певцом, которого считали магом и некромантом), и немного раскрывает личность и деятельность Генриха фон Афтердингена; в остальных же случаях ограничивается лишь парой строк словарно-энциклопедического характера.

В целом, вся последующая глава «Каталог нескольких немецких мейстерзингеров» [KdM, S. 120] выстроена автором именно как справочник персоналий и связанных с ними событий (что напоминает стандартное обращение со списком «изобретателей музыки»), но упорядоченный по хронологии XIII–XIV веков[74]. Довольно быстро Шпангенберг переходит к мейстерзингерам XVI в.; он обширно цитирует их произведения, подобно тому, как принято было цитировать Лукреция, Вергилия и других античных поэтов. Некоторые его краткие истории особенно примечательны, поскольку не встречаются в прочих исследованиях о музыке того времени. Таков, например, рассказ о том, что Бартель Регенбоген смешивал в своих песнях немецкие слова с латинским, греческим и ивритом, образуя новые речевые единицы, лишенные всякого смысла [KdM,

[74] Там, где это возможно. Шпангенберг также называет тех, чье время жизни ему установить не удалось [KdM, S. 133].

S. 132]; или история о том, как Буркхард Вальдис из Гессена переложил Давидовы псалмы на манер современной (очевидно, силлабо-тонической) поэзии [KdM, S. 137]. Важно отметить, что у Шпангенберга традиционный акцент с личностей в дискурсе слегка смещается в область их творчества и произведений.

1.3.4. Правильное и неправильное использование музыки

После столь массивной «врезки» трактат возвращается «в привычное русло» в заключительных главах «О правильном использовании и злоупотреблении музыкой», которые написаны в традиции топосов *usus* и *abusus* с большим количеством цитат из всевозможных библейских текстов и прочих известных источников. Как нам кажется, здесь представлен один из первых примеров, когда эти топосы отделяются, хоть и не полностью, от топосов *ortus* и *progressus* и связанного с ними хронологического дискурса.

Обозначив ряд вопросов в начале («Почему нужно восхвалять Бога?», «Когда славить Бога?», «Где славить Бога?», «Как петь хвалу Богу?»), Шпангенберг развернуто отвечает на каждый из них, а также излагает несколько способов использования церковных песнопений не по назначению, по-видимому, обратившись к своей излюбленной области богословия. Он монументально излагает свои взгляды на богослужебную песенную практику, ее основные правила, порядок и смысл.

Примечательно, что автор оправдывает стандартные нападки на церковное пение того времени. Он считает, что его связан со следующим обстоятельством: вместо того, чтобы дать возможность клирикам послужить обществу учением, их (если те хорошо пели) назначали певчими. Они же, в свою очередь, старались как можно лучше проявить себя в мастерстве звукоизвлечения, не обращая внимания на содержание распеваемого текста.

Как верный последователь Лютера, на которого сильно повлияли его идеи, он не мог обойти стороной вопрос о языке богослужения (см. Приложение 5, фрагмент 12). Вся эта заключительная область не подчиняется хронологическому принципу и строится по собственной логике — она служит скорее кратким

справочником для певцов о том, как и что нужно петь, а что исполнять (в силу разных причин) нельзя.

Итак, в центре внимания автора оказалась не только церковная, но и светская музыка, что было особенно примечательным для человека его должности и взглядов в то время. Помимо тематики для нас удивителен и выбор языка: вместо «ученой» латыни — «просторечный» немецкий. Этот язык был привычным для Шпангенберга — на нем же написаны его многочисленные хроники и комментарии к проповедям (для которых это было более, чем логично), поэтому его использование здесь может объясняться не только стремлением обратиться к широкой аудитории, но и простой привычкой. Кроме того, уже в самом названии работы прямо упоминаются мейстерзингеры, *немецкие* поэты-музыканты. Цитаты исследователь приводит либо на немецком, либо на латыни — он не использует другие классические языки и иврит, чтобы «блеснуть ученостью», зато в тексте постоянно мелькают упоминания готов, саксов, немцев, шведов. Уклон в сторону региональности объясним сферой деятельности автора в качестве локального хронолога, хорошо погруженного в материал.

Историография Кириака Шпангенберга, своеобразная диковинка науки, могла бы послужить толчком для развития исторического музыкознания в современном понимании. Однако несмотря на то, что данный труд отличается объемом (167 страниц в публикации) и спектром обозреваемых тем, по-видимому, из-за отсутствия своевременной печатной публикации он оставался малоизвестным, не получил значительного общественного резонанса и не породил последовательной и ясно наблюдаемой рецепции, в отличие, например, от Зета Кальвизия и его музыкальной хроники во «Втором музыкальном упражнении» (подробнее о нем — в Главе II). Последнее — в противовес труду Шпангенберга — было опубликовано быстро, еще при жизни автора. Заметим, что работы этих исследователей близки не только по времени создания, но пересекаются и в некоторых аспектах работы с источниками и датировками. При этом авторы первых музыкальных хроник, скорее всего, никогда не встречались и не знали о трудах друг друга, хотя их разделяло всего 600 км — по нынешним временам,

небольшое расстояние. Несмотря на забвение, книга Шпангенберга заслуживает внимания и восстановления в историко-музыкальном контексте не только потому, что она была создана примерно в тот же период и принадлежит к той же интеллектуальной традиции, что и работа Кальвизия, но и потому, что ее содержание отражает важный этап в развитии музыкальной историографии.

Как исключение исследуемая работа нашла отражение лишь в трактате об искусстве мейстерзанга («Von der Musica») [294] его шестого сына, Вольфгарта Шпангенберга (1567–1636). Он был не только поэтом и писателем, но также членом Страсбургского общества мейстерзингеров (незадолго до написания книги оно было восстановлено, о чем упоминает автор), с которым состоял в дружеских отношениях и сам Кириак. Именно этому обществу Кириак посвятил свою ученую книгу, и можно предположить, что именно профессиональная деятельность сына (а не просто желание утвердить место музыки в богослужении), в свою очередь, способствовала возникновению такого исследования.

Литературное творчество Кириака Шпангенберга отражает общую тенденцию, проявившуюся у лютеранского духовенства — потребность в исторических и богословских знаниях. Обширные исторические труды, основанные на тщательном изучении различных документов и источников, провозглашают идеал междисциплинарного научного знания, поэтому и музыка у него и прочих исследователей предстает как часть всеобщей истории, а не как самостоятельное явление, действующее по своим собственным законам, качественно изменяющееся изнутри вместе с развитием «технических» особенностей.

ГЛАВА II.
ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИСТОРИОГРАФИИ В ТРУДАХ ЗЕТА КАЛЬВИЗИЯ

2.1. Кальвизий — представитель европейской науки второй половины XVI – начала XVII веков

2.1.1. Жизнь и творчество

После необходимого в контексте нашего исследования исторического обзора обратимся к центральной для нас фигуре Кальвизия, обозначив значение его жизни и творчества в музыкальной культуре Германии. Имя музыкального теоретика, педагога и композитора Зета Кальвизия (1556–1615) не было широко известно в русскоязычной музыковедческой среде вплоть до начала XXI в. Гораздо больше и в России, и за рубежом он был популярен как историк, почитался как астроном и «наилучший исчислитель по Библии» [80, С. 126]. Тем не менее этот эрудированный ученый-гуманист, бóльшую часть жизни преподававший в учебных заведениях Германии, в кругу своих профессиональных интересов имел и музыку, причем она занимала далеко не последнее место в его деятельности.

Зет Кальвизий родился 21 февраля 1556 г. в Гослебене, коммуне на территории Тюрингии в восточной части Германии. Его настоящие имя и фамилия — Зет Кальвиц (Seth Kalwitz), однако в XVI–XVII вв. ученые (разумеется, не только музыканты) нередко латинизировали свои имена, а иногда и придумывали себе псевдонимы на античный латино-греческий манер[75]. Именно в латинизированной форме — Sethus Calvisius — его имя фигурирует в сохранившихся прижизненных и посмертных публикациях. Общее начальное образование Кальвизий получил в

[75] Генрих Пипегроп (Heinrich Pipegrop; 1581–1655) именовал себя Барифоном (Heinrichus Baryphonus), Андреас Фогельзанг (ок. 1490 – после 1520) — Орнитопархом (Ornitoparchus), Михаэль Шультхайс (Schultheiß; 1571–1621) известен всем как Преториус (Praetorius), настоящее имя Парацельса (Paracelsus; 1493–1541) — Филипп Ауреол Теофраст Бомбаст фон Хохенхайм и мн. др. примеры.

школах Франкенхаузена и Магдебурга, затем обучался в университетах Лейпцига (1576, 1580) и Хельмштедта (1579–1580).

Как сообщает В. Браун в биографической статье об Кальвизии, по окончании учебы в течение года будущий ученый служил кантором в университетской церкви Святого Павла в Лейпциге, но уже в ноябре 1582 г. покинул ее и по рекомендации лейпцигских богословов (в частности, Н. Зельнеккера, 1530–1592) переехал в гимназию «Шульпфорта»[76] [127]. В течение последующих 12 лет (1582–1594) он работал там кантором, преподавал языки (латынь, греческий, иврит) и общую историю. Как известно, начиная с эпохи Возрождения в обязанности кантора входило не только управление хоровым коллективом, но также обучение (в т. ч. основам композиции) и воспитание молодых певцов, чем он и занимался. Годы работы там были плодотворными не только для преподавательской деятельности, но и для саморазвития — Кальвизий изучал хронологию, математику, а также историю и теорию музыки, начал сочинять собственные музыкальные произведения и теоретические трактаты.

В мае 1594 г. Лейпцигским городским советом он был назначен кантором церкви Святого Фомы (знаменитой Томаскирхе)[77] в качестве преемника Валентина Отто[78] и кантором школы Святого Фомы (Томасшуле) — на эту же должность в 1723 г. будет назначен Иоганн Себастьян Бах. В течение 1605 г. он также был музыкальным руководителем университетской церкви.

В 1605 г. Кальвизий опубликовал свой фундаментальный исторический труд «Хронология» (в оригинале — «Opus chronologicum»; см. Приложение 1, иллюстрация 4). Благодаря общественному резонансу, последовавшему за публикацией, его неоднократно приглашали преподавать в университетах

---

[76] Знаменитая немецкая гимназия, расположенная в здании бывшего цистерцианского монастыря близ Наумбурга.

[77] В 1539 г. одну из служб в церкви провел сам М. Лютер, а впоследствии на протяжении почти 30 лет должность кантора в ней занимал И. С. Бах.

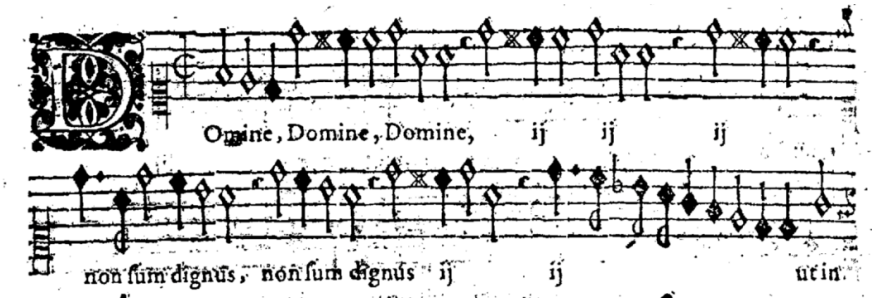
[78] Валентин Отто (1529–1594) — немецкий музыкант, кантор Томаскирхе на протяжении 30 лет (с 1564).

Франкфурта-на-Одере и Виттенберга, однако эти выгодные предложения он не принял и до конца жизни продолжал работать в Лейпциге, издав еще несколько научных работ различной тематики. Кальвизий скончался 24 ноября 1615 г.

При жизни высоко ценился композиторский дар Кальвизия. Многолетняя преподавательская работа позволила ему досконально изучить музыкальную практику и хорошо адаптировать свою музыку для учебных нужд. В его сочинениях прослеживаются важные стилистические изменения, характерные для переходного (от Возрождения к барокко) периода. Таковы цикл четырехголосных латинских и немецких гимнов, написанный для воспитанников Шульпфорты («Hymni sacri latini et germanici», 1594), 70 бициниев (дуэтов) на латинские тексты из Евангелия («Bicinia septuaginta ad sententias Evangeliorum», 1599), 22 трициния (терцета), большинство которых — на тексты лютеровской Псалтири («Tricinia», 1603), все они изданы в виде поголосников (см. Пример 1). Наполненные изящными имитациями, эти произведения в строфических формах приближаются к итальянским мадригалам XVI в. и свидетельствуют о мастерстве и зрелости автора.

Пример 1.

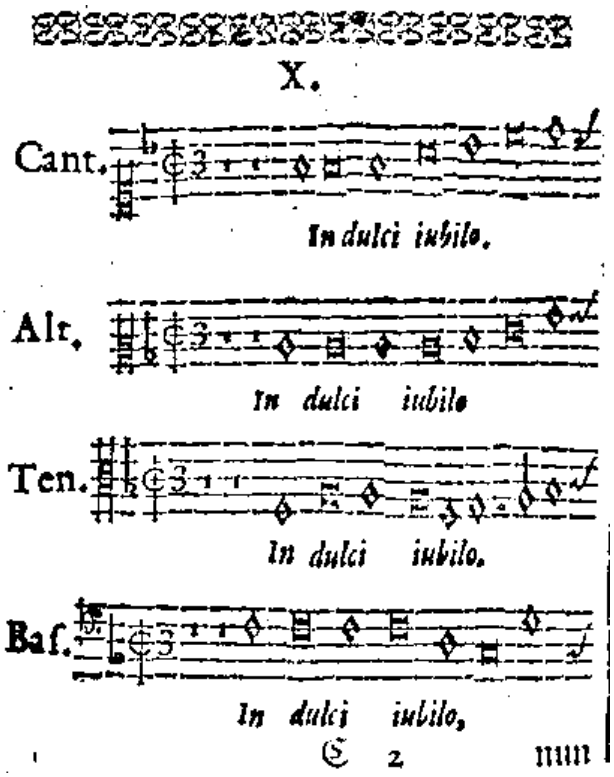
Бициний «Domine non sum dignus» З. Кальвизия, vox superior.

Источник: [133, f. C4^{v}].

Кроме того, Кальвизий издал сборник духовных лютеранских песен «Harmonia cantionum ecclesiasticarum» (1597; всего 124 песни), обработав их в четырехголосной моноритмической (старогомофонной) фактуре с выразительной песенной мелодией в верхнем голосе (см. Пример 2).

Пример 2.

«In dulci jubilo» из сборника «Harmonia cantionum ecclesiasticarum».

Оригинальный напев — в кантусе (верхнем голосе).

Источник: [137, f. C2^{r}].

Несмотря на то, что Кальвизий в целом следовал стремлению Мартина Лютера упростить и популяризировать церковную музыку, его мотеты на 6–8 голосов выполнены в сложной имитационной технике франко-фламандской школы. Они вошли в сборник вокальных произведений разных авторов «Florilegium selectissimarum cantionum» (1603), составленный Э. Боденшацем[79]. В этом же сборнике издан мотет Кальвизия «Praeter rerum seriem» с подзаголовком «Parode ad Josquini» («Пародия на [мотет] Жоскена»). Жоскен Депре (ок. 1450 – 1521) считается одним из популяризаторов жанра пародии в музыке (мессы «Malheur me bat», «Fortuna desperata» и др.); делая такую «пародию» на «пародиста», Кальвизий воздает дань уважения именитому автору. При этом он не

[79] Эрхард Боденшац (1576–1636) — немецкий пастор, кантор «Шульпфорты» (1600–1603) и композитор. Составитель вокальных сборников, в т. ч. «Florilegium Portense», в котором объединены 365 мотетов 58 композиторов.

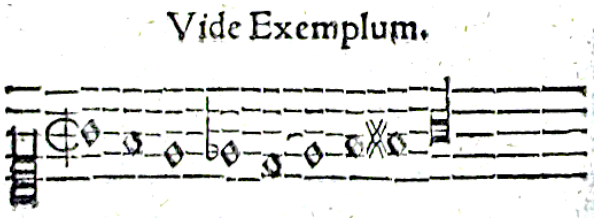
выходит за рамки жанра мотета, латинский текст приводит с незначительными изменениями, сохраняет количество голосов, форму и даже тематизм первоисточника, а также частично технику, но видоизменяет мелодические линии, делает их ритмически более активными.

Мнение Кальвизия в вопросах внедрения в музыку хроматики, которая активно обсуждалась начиная со Средневековья, было неоднозначным. С одной стороны, в письме[80] к современнику, музыканту Кириаку Шнеегассу (1546–1597), он резко возражал против рекомендуемой Шнеегассом последовательности большого и малого полутонов подряд (с нашей точки зрения, вполне тривиальной, см. Пример 3).

Пример 3.

Пример последования большого и малого полутонов из книги К. Шнеегасса «Новое и изысканное измерение монохорда».

Источник: [284, f. B4^{v}].



Кальвизий считал такой хроматизм даже «противоестественным»: «Человеческий голос подобный интервал издать не может и потому производит звук печальнейший и сиротливый. Полагаю, делать так — значит идти против природы, хотя многие выдающиеся мастера [делать это] пытались»[81]. Очевидно, Кальвизий выступал против «старых», пифагорейских полутонов (лиммы и апотомы), но ратовал за «чистый строй» (в т. ч., за малый и большой полутоны новой музыки), открытие которого приписывал Дж. Царлино. Вместе с тем, он не

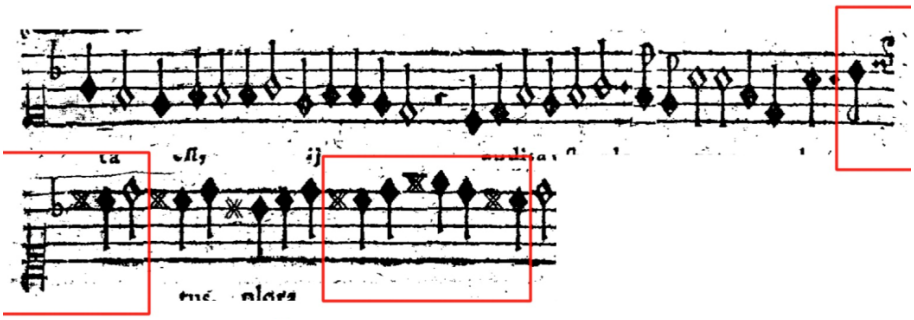
[80] Датируется не ранее 1590 г.

[81] Лат. «Vox humana enim hoc intervallum hoc modo non efformabit ideoque tristissimum efficit sonum et seorsum, puto igitur hoc fieri contra naturam, etiamsi pernotissimi artifices conati fuerunt» [153, S. 137].

стеснялся добавлять в собственную музыку смелые ходы, например, на увеличенную секунду (см. Пример 4).

Пример 4.

Бициний «Vox in rama» З. Кальвизия, vox superior[82].

Источник: [133, f. B6ᵛ].

В приведенном случае хроматизмы могут быть обоснованы распеваемым текстом: «Глас в Раме слышен, *плач* и *рыдание* и *вопль* великий»[83] [Мф. 2:18; курсив мой — *прим. Ж. С.*]. В своих теоретических трудах Кальвизий обсуждал, в т. ч., музыкальную риторику, и здесь, очевидно, представлен образец ее применения.

2.1.2. Кальвизий — хронолог и теоретик музыки

В XVII–XVIII вв. Кальвизий считался выдающимся хронологом, в т. ч. и в России: в это время он был широко известен и особенно почитался. Его основной труд в данной области — «Хронология» (1605), в котором он сопоставил события из истории и мифологии разных народов древности с глобальной хронологией, рассчитал даты более 300 затмений по сохранившимся документальным свидетельствам, «от начала времен» до конца XVI в.

Помимо хронологических и астрономических таблиц, в книге также описаны все известные на тот момент календари и системы летосчисления, приведены списки вавилонских и персидских правителей, воспроизведена многолетняя полемика относительно даты рождения Иисуса Христа и многое другое. Достоверность документов (например, тех же Птолемеевых списков правителей),

[82] Пример дополнен выделением хроматизмов.

[83] Лат. «Vox in Rama audita est: ploratus et ululatus multus».

использованных в «Хронологии», была подвергнута сомнению отчасти уже самим автором.

Изданию опуса препятствовал ведущий лейпцигский профессор истории М. Дрессер (1536–1607) из-за конкуренции и карьерных интересов, а потому публикация работы была сильно задержана, но, тем не менее, выдержала множество переизданий (поскольку тиражи быстро раскупались). Ко второму изданию работы автор успел подготовить новые данные, открытые Ж. Ж. Скалигером.

Впоследствии «Хронология» стала предметом научных дискуссий. С одной стороны, она получила высокую оценку швейцарского филолога И. де Казобона (1559–1614) и французского богослова Д. Петавиуса (1583–1652). Скалигер охарактеризовал автора как выдающегося историка своего времени (попутно похвалив самого себя): «Зет Кальвизий <…> позаботился об издании лучшей хронологии, в которой он следует моему мнению, а иначе бы не смог установить хронологию, которую я как бы предсказал без лишних рассуждений…» [281, S. 41]. Он использовал наработки и предложения Кальвизия в своих трактатах (напомним, что за несколько лет до публикации «Хронологии» вышел его труд «Об исправлении хронологии»), а тот, в свою очередь, использовал предложения Скалигера по «исправлению» мировой хронологии, в частности, принимал установленную им дату сотворения мира, хотя некоторые другие теории коллеги считал ошибочными, что видно из их переписки [181, P. 731]. Каждый из них одной из главных задач ставил нивелирование различий и устранение ошибок в данных разных историков, пользовавшихся отличающимися системами летоисчисления. К примеру, из-за языковых различий могли возникать «задвоения» персоналий в описании события, в результате чего такие фрагменты становились не распознаваемыми как разные описания одного и того же [10, С. 403].

С другой стороны, с критикой Кальвизиевой «Хронологии» выступили профессор юриспруденции Н. Рейснер (1545–1602), протестантский богослов Д. Пареус (1548–1622), иезуитский математик и астроном П. Гулдин (1577–1643) и знаменитый математик и астроном И. Кеплер (1571–1630), противником которого

был сам Кальвизий (несмотря на то, что их общение начиналось в дружеском ключе). Как бы то ни было, его хронологические таблицы еще долгое время рассматривались в качестве базы для исторических исследований (некоторые недобросовестные ученые использовали их в своих работах без указания авторства), и поныне служат мерилом исторической науки тех лет.

Тематический спектр работ в научно-музыкальном наследии Кальвизия весьма широк. В целом, преобладают труды теоретической направленности, в которых ученый демонстрирует свою компетентность в вопросах гармонии, метроритма, контрапункта, инструментоведения и формы. Особый интерес представляют разделы, посвященные истории музыки, созданные в прямой связи с деятельностью в качестве хронолога.

Одна из самых значимых работ Кальвизия о музыке – «Мелопея, или Наука сложения мелодии» («ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ sive melodiae condendae ratio», 1592)[84], труд по теории музыкальной композиции, реализованный как учебник для сопровождения занятий. Влияние его «Хронологии» заметно в трех небольших трактатах под типологически общим названием «Музыкальные упражнения» («Exercitationes musicae», 1600; 1611)[85]. Первая часть «Упражнений» («О музыкальных ладах, которые обычно называют тонами, и о том, как их правильно понимать и оценивать», далее — «Первое упражнение»), как следует из названия, посвящена ладам. Вторая («О возникновении и развитии музыки, и о других относящихся к нему [развитию] предметах», далее — «Второе упражнение») представляет собой очерк истории музыкальной науки от библейской древности до XVI в. — «первую эмпирическую историю музыки» [147, S. 133]. «Первое упражнение» целиком находится в стиле традиционного онтологического взгляда на теоретическую систему, и новая историческая концепция второй части не оказала никакого влияния на первую. При этом, именно чтобы показать своим ученикам ценность

[84] Перевод трактата на русский язык осуществлен С. Н. Лебедевым и А. М. Салтыковой [28].

[85] Лат. Exercitationes musicae duae, quarum prior est, de modis musicis, quos vulgo tonos vocant, recte cognoscendis, et dijudicandis. Posterior, de initio et progressu musices, aliisque rebus eo spectantibus.

современных «заповедей» и условностей, он написал свой исторический очерк. «Третье упражнение» («О сути музыкальных вещей», 1611) продолжает и расширяет намеченные в предыдущих работах темы, касающиеся базовых музыкальных понятий — интервалов, ступеней, ритмики, музыкальной нотации, ладов и теории сольмизации.

К дидактическим работам Кальвизия примыкает труд «Музыкальный компендий для начинающих» [«Compendium musicae pro incipientibus», 1592; третья редакция под названием «Наставления в музыкальном искусстве» («Musicae artis praecepta», 1612)], по существу — учебник элементарной теории музыки. По дидактической необходимости латинской школы им был создан и «Тезаурус латинского языка» (1614)[86] — двуязычный идеографический словарь. В нем в латинских предметно-тематических группах (т. е. в группах слов, близких по смыслу) располагаются немецкие леммы (слова и выражения), к которым прилагаются латинские эквиваленты, зачастую также целые фразы или предложения — примеры использования. Словари такого типа призваны способствовать активному овладению языком за счет представления и объяснения смыслового содержания лексических единиц, путем выстраивания связей между целым понятием и непосредственным выражением этого понятия в близких по смыслу словах или словосочетаниях. Появление такой работы в череде «учебников» Кальвизия неудивительно, учитывая уникальную всестороннюю образованность ее автора, круг его интересов и энциклопедические познания в самых далеких друг от друга научных областях.

В «Тезаурус» включены как самые общие основополагающие понятия (Бог, мироздание, судьба, природа и ее элементы), так и весьма конкретные и специализированные. Это фундаментальный памятник немецкой науки и культуры своего времени. Благодаря нему можно «расшифровать» многие немецкие и латинские тексты, в т. ч. о музыке, которые ныне кажутся не столь очевидными.

---

[86] Лат. Thesaurus latini sermonis, ex optimis quibusque latinitatis auctoribus congestus, et in locos communes, secundum naturalem rerum seriem, digestus.

2.1.3. Ранний этап формирования музыкально-исторической концепции. «Мелопея» (1592)

«Мелопея» Кальвизия — один из важнейших документов музыкально-теоретической мысли и музыкально-дидактической практики XVI в. Он состоит из Введения и 21 главы, в которых лаконично и ясно сформулированы основные композиционные правила, подкрепляемые множеством нотных примеров. Автор дает научную и историческую оценку своего подхода к обучению, объясняет понятия мелодии и гармонии, метра и ритма, ладовую теорию, построение и применение интервалов (в т. ч. составных), технику написания имитаций, канонов, мотетов, а заканчивает описанием техники импровизируемого контрапункта (в оригинале — *harmonia extemporanea*, или αὐτοσχεδιαστικὴ, буквально «импровизируемая гармония»[87].

В «Мелопее» прослеживается опора на трактат «Основы гармоники» («Le istitutioni harmoniche», 1558) Дж. Царлино, который Кальвизий стремился популяризовать среди соотечественников, но есть и собственные идеи. Например, он стал различать совершенные и несовершенные консонансы, причем кварту он причислил к консонансам (следом за древними музыкантами, как греческими, так и латинскими [28, С. 51]). В отличие от Царлино, он разделял понятия «fuga soluta» (каноническая имитация со свободным продолжением) и «fuga ligata» (канон). Кроме того, он обозначил новый подход к структурированию мотетов, границы формы в которых могут быть обусловлены не только текстом, но и различными внутренними музыкальными законами, провел параллель между конструктивно-логическим значением «клаузул» (каденций) и грамматической пунктуацией (Глава 18 «De oratione sive textu»), обсуждал музыкальную риторику. Также в ней он дал своеобразную оценочную характеристику современному многоголосию как весьма прогрессивному благодаря возможности смешения в нем диатоники и хроматики (диатонического и хроматического родов). Поскольку от читателя

[87] Подробнее о технике см. [76].

ожидается прогресс в обучении, последующие главы все более сложны для усвоения, а информация из «ранних» глав естественно интегрируется в «поздние».

Особый интерес представляет пролог к «Мелопее»; идеи и события, план которых Кальвизий в нем изложил, позднее были реализованы в обособленном трактате, во «Втором музыкальном упражнении». Автор кратко описывает лишь ключевые точки развития музыкальной истории, сравнивая теорию музыки древних греков (ее осмысление в учении Боэция), и современную ему (в учении Дж. Царлино), а все события между ними остаются «за кадром».

Так Кальвизий констатирует свой метод:

Haec de veris fundamentis nostrae musicae, et in quibus a veterum modulatione differat, breviter et quasi in fasciculo musicae studiosis ad oculos adumbrare volui, repetuntur eadem multis in locis in sequentibus de melopoeta praeceptis. Quae si incipienti rationemque in proportionibus cognoscendis, formandis, addendis, subducendis, dividendis, multiplicandis etc. non penitus intelligenti, difficiliora videbuntur, quam ut ex hac brevi commemoratione percipi possint, ille cogitet in hac brevitate omnia dilucide explicari non potuisse, et hujus loci non esse, quae theoriae sunt, ut ea praeceptis immisceantur. [M, Biiii^{r}]	То, что кратко и как бы одним пучком в виде эскиза о подлинных основаниях нашей музыки и о ее отличии от мелодии древних я написал для изучающих музыку, повторяется далее многократно в [моих] наставлениях для мелопоэта. Если новичку, желающему познать теорию числовых отношений (как их образовывать, складывать, вычитать, делить, умножать и т. д.), что-то покажется не вполне понятным и трудным для быстрого запоминания, он должен принять, что при кратком изложении все подробно объяснить невозможно, и что в том месте, которое отведено теории, добавить к ней [практические] наставления нельзя. [28, С. 37]

Эта идея в расширенном и усложненном виде, с характеристикой промежуточных этапов, и будет реализована во «Втором упражнении». В самом же

прологе в полной мере проявляется тот самый стиль флорилегия, пестрящего цитатами, подтверждающими то или иное суждение автора.

Исторический раздел, отчасти совпадающий по содержанию со «Вторым упражнением», был запланирован одиннадцатью годами ранее в одной из глав «Мелопеи», о чем свидетельствует сохранившийся черновик (Göttingen, Universitätsbibliothek, Cod. Philos. 103)[88], однако в публикации книги 1592 г. он сократился до кратких замечаний о названиях струн (или ступеней тетрахордов) и голосов. В нем Кальвизий пытался обнаружить связь между системой тетрахордных родов и современной музыкой, посредством позиционирования полифонии как продолжения и развития музыкальных достижений античности в усовершенствованном виде:

Veteres harmoniam suam maximam, quae quindecim claves comprehendebat in quatuor tetrachorda dividebant, quod procul dubio inde factum est, quod Mercurius primus paulo ante tempora Trojana tetrachordum musicum invenisset, cui postea a Terpandro adjunctum est aliud, inde postea quotidiano usu tertium et tandem quartum. Continebat autem quodlibet tetrachordum quatuor chordas sive claves, quae incipiebant infimo loco a semitonio, cui superaddebant duos alios tonos. Haec quatuor tetrachorda, assumta tamen adhuc una chorda, quindecim claves, sive disdiapason continebant, quod pro	Древние свою наибольшую гармонию, которая охватывала 15 ключей [или ступеней], поделили на 4 тетрахорда. Несомненно, это случилось от того, что Меркурий незадолго до троянских времен первым изобрел музыкальный тетрахорд — тот, к которому впоследствии Терпандр присоединил другой, а затем, после ежедневного упражнения, третий и, наконец, четвертый. Любой тетрахорд содержал четыре струны или ключа, которые начинались с расположенного внизу полутона, к которому добавлялись еще два тона. Четыре таких тетрахорда, с еще одной добавленной струной, охватывали 15 ключей, или двойную октаву, которая прежде считалась

[88] Эскиз описан и прокомментирован К. Дальхаузом [153].

maxima vocum distantia olim usurpabatur. Ulterius veterum musica non excrevit.

[153, S. 132]

максимальным расстоянием между звуками. Шире музыка древних не разрасталась.

Здесь отсылки на исторические и мифологические события следуют как бы «между прочим», поскольку не являются основной целью повествования. Далее следует перечисление тетрахордов Полной системы, а после него — интересные авторские наблюдения и сопоставления:

Ad rationem igitur horum tetrachordorum, Itali primi huius figuratae musicae cultores harmoniae partes vocabulis ipsis genuinis ita expresserunt, ut tetrachordum hypaton quo gravissimi soni continebantur vocarunt bassum, quod vocabulum ipsis imum et profundum quid significat. Hodie sunt qui hanc harmoniae partem basin, hoc est fundamentum totius harmoniae non incommode appellant, cum plerumque reliquis vocibus fundamentum substruat.

Итак, по поводу этих тетрахордов: итальянцы, которые первыми возделывали нотированную музыку, названия партий в [многоголосной] гармонии описывали так. Тетрахорд *hypaton*, который содержит низшие звуки, они называли басовым, потому что это слово означает глубину и безмерность. Ныне эту партию многоголосной музыки правомерно называют басом, поскольку она составляет основу для всех других голосов.

Tetrachordum vero meson sive mediorum et aequabilium sonorum, vocaverunt tenorem, hoc est aequabilem sonorum progressum, quod haec harmoniae pars media esset inter reliquas voces, et progressu suo modum certum et plerunque choralem cantum aequabiliter observaret.

Тетрахорд *meson*, или средних и равных звуков, называли тенором, то есть равномерным последованием звуков, посреди которых была эта многоголосная партия, и она в своем развертывании действительно и часто содержала в себе хорал.

Tertium tetrachordum ton diezeugmenon vocarunt contratenorem, a chorda huius tetrachordi prima, paramese male intellecta, cum non contrarii quid significet, sed propinquitatem et quae prope mesen sive tenorem esset constituta. Qui post secuti sunt hanc vocem vocarunt altum, quod acutiores voces haberet quam tenor.

Quartum tetrachordum hyperbolaion, sive acutissimorum sonorum vocarunt discantum cuius appellationis ratio in ambiguo est: quidam hanc causam afferunt, quod pueris musicam discentibus haec pars harmoniae primum proponatur ex qua canendi rationem discant. Quidam discantum explicant, quasi alterum cantum, quod olim altera vox quae ad choralem cantum accinebatur, discantus appellatur, ut videtur apud Bedam et alios et quod inde haec appellatio huic harmoniae parti adhaeserit.

[153, S. 132]

Третий тетрахорд — отделенных — называли контратенором, первая струна которого, малопонятная парамеса, обозначала не противоположность, но близость, и была расположена около среднего голоса, или тенора. Впоследствии этот голос назвали альтом, поскольку он был выше, чем тенор.

Четвертый тетрахорд *hyperbolaion*, или высших звуков, называли дискантом, чье наименование двусмысленно. Одна причина в том, что отрокам, изучающим музыку, предлагали эту многоголосную партию прежде всего, и, опираясь на дискант, они усваивали пение [в целом]. Согласно другому объяснению, слово «дискант» взялось от того, что раньше к хоральному распеву подпевали второй голос, называемый дискантом, что очевидно у Беды[89] и других, что и закрепилось в названии этой многоголосной партии.

Автор считает тетрахордные роды источником для современной композиторской практики. Эта логическая линия между старой и новой «гармонией» в изданных позже работах Кальвизия исчезает. Но не стоит забывать

[89] Здесь некие тексты о музыке ошибочно идентифицируются авторством Беды Достопочтенного (см. подробнее в разделе 2.4.4. на с. 116).

об эпохе, в которую происходило его становление как ученого. Возрождение диктовало особый интерес к науке, в искусстве во главе угла оказались античные идеалы. Поэтому внимание к древней музыке, даже попытки ее возрождения (вспомним «экспериментальные» мадригалы Н. Вичентино, его архиклавесин) объяснимы общей тенденцией времени[90]. Кроме того, будучи рациональным исследователем, стремящимся «докопаться» до правды, он разобрался в этих вопросах самостоятельно (и весьма успешно), полностью усвоив античную теорию музыки. И разумеется, он не упустил возможность представить результаты своих изысканий в письменной форме. Причем со временем погружение в тему станет более развернутым, что очевидно из «Второго упражнения». Благодаря указанной выше рукописи становится понятно, почему описание тетрахордных родов во «Втором упражнении» будет очень подробным, если не сказать дотошным: помимо прочего, автор считает их источником для современной композиторской практики.

Хотя дидактические методы в «Мелопее» (мотет как образцовый жанр преподавания техники многоголосия и прочее) вскоре устарели, работы Кальвизия продолжают вызывать интерес у современных музыковедов (особенно в Германии) и в целом считаются ценными документами истории музыкальной науки.

2.2. «Второе музыкальное упражнение» (1600) как образец музыкальной истории Кальвизия: содержание и значение

2.2.1. Устройство «Второго музыкального упражнения»

Оба «Упражнения» появились в этапный период в развитии музыки: после ухода из жизни Дж. Палестрины и О. Лассо, а еще раньше них — целой плеяды франко-фламандских полифонистов, ускорился поворот в сторону гомофонно-гармонического склада, что привело к переосмыслению старых (например, мадригала) и развитию новых жанров, рождению оперы. Необходимость

[90] Кальвизий отвергает такую практику: «Более того, [музыканты], причем даже выдающиеся мастера, которые очень пытались внедрить эту хроматическую форму в диатонику, не преуспели в этом, поскольку наши музыкальные инструменты для обильной хроматики непригодны» [пер. по: 28, С. 28].

сохранения традиций, их защиты от скоротечных современных тенденций стала особенно актуальна.

Достижения Кальвизия-историка и его широкие познания в области филологии, очевидно, повлияли на осуществление значимого шага, заключающегося в осознанном историографическом целеполагании во «Втором музыкальном упражнении». Именно стремление к историчности, пусть в «банальном» (по современным меркам) хронологическом ключе с констатацией фактов, и критической оценке источников отличает труд Кальвизия от вереницы предшествующих ему энкомиев. По этой причине он и представляет особый интерес[91].

«Второе музыкальное упражнение» написано на латыни, напечатано антиквой[92] в одной книге вместе с «Первым музыкальным упражнением» (страницы 74–138 оригинального издания; см. Приложение 1, иллюстрация 5). Оформление работы строгое, текст украшен инициалами, титульные и завершающие листы — черно-белыми орнаментами в византийском стиле. Цитируемые фрагменты выделены «чужим» начертанием. Нумерация страниц сбивается: после 74-й идет 57-я, а затем 75-я; 77-й нет вовсе, но присутствуют две 78-е страницы.

Работа условно поделена автором на две крупные части, различные по смыслу. В предуведомлении к ним впервые среди музыковедческих трудов встречается словосочетание «история музыки»[93]. Кальвизий предполагает описывать историю развития и становления музыкального искусства и

---

[91] Полный русский перевод «Второго упражнения» выполнен автором этой работы и приведен в Приложении 9. Насколько известно, переводов на другие языки не существует (информация дана по состоянию на 2025 г.). Латинский текст оригинала взят из первого издания (Лейпциг, 1600). Вариативная орфография и пунктуация в латинском тексте нормализованы.

[92] Наборный шрифт с засечками, появившийся в Европе в эпоху Возрождения.

[93] Такое суждение высказывает Т. В. Чередниченко [88, С. 81], ссылаясь на работу немецкого музыковеда В. Фр. Кюммеля «История и музыкальная история» («Geschichte und Musikgeschichte <…>», 1967) [213, S. 20].

музыкально-теоретической мысли от сотворения времен до его современности, конца XVI в.: «<…> я дам одну лишь главу, где буду исследовать главным образом *историю музыки*, а именно, с чего музыка началась, как *развивалась* и как пришла к нынешнему расцвету» [E2, P. 74] (курсив мой — *прим. Ж. С.*).

Собственно истории музыки посвящен первый раздел «Упражнения». Второй раздел — в большей степени теоретический, в нем речь идет о родах «гармоний», ладах, ключах, музыкальных ступенях, о нотах и «нотированной музыке». Для удобства мы домыслили ее обособление по тематическим разделам (см. в Таблице 1).

Таблица 1.

Структура «Второго упражнения».

«Историческая» часть	**«Теоретическая» часть**
• Начала музыкальной истории; • Первые инструменты и инструменталисты; • История теории музыки.	• Роды гармоний, ключи; • О старинных ладах; • О Полной системе; • Об устройстве органов; • О музыкальных ключах и ступенях; • О нотации ритма в многоголосии и развитии полифонии.

На самом деле, несмотря на попытки Кальвизия систематизировать свой труд, все же и в первую часть проникают фрагменты, связанные с теорией музыки, и во второй обнаруживается продолжение исторических изысканий. Данная особенность иллюстрирует не бессистемность мышления автора (такая характеристика для него вовсе не подходит, что понятно из прочих его работ), но образ мышления и способ изложения материала в подобного типа трудах того времени.

2.2.2. Авторитеты

Кальвизий отвечает на вопрос о происхождении музыки фундаментальным образом. Основанием для его воззрений служат многочисленные и разнообразные ссылки на источники (античные и современные; всего 35 авторитетов). Составленная нами таблица всех предполагаемых источников — авторов музыкальных произведений, литературных и научных трудов, которыми, вероятно, пользовался Кальвизий, в порядке их появления в тексте, приведена в Приложении 8.

Часто Кальвизий не только дает имена авторов и ссылки на конкретные работы, но и цитирует их протяженные фрагменты — в большинстве случаев, как нам представляется, по памяти. Наибольшее влияние на него оказали Ж. Ж. Скалигер, Боэций, Франкино Гафури и Гвидо Аретинский. Ряд авторитетов, как можно заметить, уже фигурировал в работах предшественников (это Авл Геллий, Вергилий, Лукиан, [Псевдо-]Плутарх, Боэций и др.), прочие ранее не упоминались, поскольку не были «растиражированы» в то время. Отчасти это обусловлено тем, что авторы ранних энкомиев не стремились к серьезному научному осмыслению информации в своих кратких замечаниях на тему значимости и древности музыки, а потому не использовали столько разных точек зрения на поставленную проблему.

В большинстве случаев Каливизий перефразирует или цитирует источники косвенно, но порой приводит дословно довольно пространные фрагменты, например, таковы вставки из работ Псевдо-Плутарха, папы Иоанна XXII, стихи Горация и Овидия. Обоих великих римских поэтов (особенно Горация) он уже цитировал в «Мелопее». В числе других пересечений с этой работой — отсылки на Мартина Лютера (в «Мелопее» приведена цитата из письма Лютера Л. Зенфлю, 1530), Боэция (и тут, и там — «Основы музыки»), Птолемея («Гармоника»), Клеонида (автор по традиции ошибочно приписывает его «Введение в гармонику» Евклиду) и Платона (в «Мелопее» он отсылает к его «Государству», 360 г. до н. э.). Важнейший научный авторитет Кальвизия в «Мелопее», Дж. Царлино, во «Втором упражнении» удостоен лишь упоминания.

Прослеживается тенденция к уменьшению количества прямых цитат к концу работы. В некоторых случаях и цитаты, и простые упоминания содержат подробную ссылку на источник (не всегда верную). Способы работы с источниками и их перечень позволил в ходе исследования установить картину эстетических предпочтений ученого.

Так, в «Первом музыкальном упражнении», излагая теоретический материал, автор приводит много отсылок на композиторов XV–XVI вв., среди которых есть и весьма экзотические имена (см. Приложение 7). Круг выбранных персоналий позволяет предположить, что им были активно использованы сборники мотетов разных, преимущественно итальянских, авторов, выпущенных под редакцией Фридриха Линднера (Friderich Lindner, 1542–1597), немецкого музыкального редактора и переписчика («Sacrae cantiones», 1585; 41 пьеса, «Continuatio cantionum sacrarum», 1588; 56 пьес, и «Corollarium cantionum sacrarum», 1590; 70 пьес). Из того, чтó Кальвизий считает искусством, достойным упоминания, становится ясно, какие жанры / техники композиции / события и т. д. в истории для него важны, а какие — нет[94]. «Первое упражнение» свидетельствует о невероятной осведомленности (можно сказать, «музыкальности») немецкого ученого.

Во «Втором упражнении» среди композиторов в почете у Кальвизия — лишь представители франко-фламандской полифонической школы. Здесь автор не дает им развернутых характеристик, а ограничивается простым перечислением. Однако в данном случае это упоминание о них как о вершинах всей музыкальной эволюции может красноречиво и кратко дать понять, сколь высоко оценивал их творения наш автор (см. Приложение 8).

[94] Примечательно, что, к примеру, Якоб Хандль удостоен в «Первом упражнении» множества отсылок (свыше 60), наряду с Орландо Лассо (который упоминается более сотни раз), в то время как Жоскен Депре отмечен лишь однажды (хотя его работы он высоко ценил, что следует из «Второго упражнения»).

2.2.3. Музыкальная и общая хронология

В Приложении 2 приведено авторское расположение исторических событий (конкретные и примерные временные рамки), для удобства его датировки приведены также по современному стилю (там, где они имеются и где их можно установить по другим признакам); сам Кальвизий указывает как годы от сотворения мира[95], так и по современному стилю, если речь идет о явлениях нашей эры. В скобках даны известные ныне даты, которые вписаны там, где сам Кальвизий упоминает только порядок событий, но не уточняет детали. Относительно жизни и деятельности персон, живших до Потопа и сразу после него, им не было дано никаких (даже примерных) подробностей.

В этой сводке приведены как исторические и библейские персонажи, так и мифологические. Примечательно, что Кальвизий не только предпринял попытку логически с в я з а т ь уже ставшие привычными древнегреческую языческую теорию о происхождении музыки с библейской историей, но также о б ъ е д и н и т ь историю музыки и общую историю, упорядочивая события, имеющиеся факты и свидетельства о них: всякий раз рядом с упоминанием музыкантов оказывается политический или религиозный деятель, либо значимое историческое событие.

Количество указанных дат в работе по истории музыки того времени впечатляет и может соперничать только с трактатом Кириака Шпангенберга. С их помощью, например, Кальвизий «доказывает», что древнегреческая музыка не могла быть изобретена до алфавита и грамматики, что легендарные способности Орфея-музыканта относятся к веку более позднему, нежели было принято считать, и резюмирует: «Музыка у греков не такая старинная, как пытались доказать некоторые авторы. Едва ли она намного древнее иудейской музыки, которая была и у патриархов, и изобиловала у израильтян сразу после исхода из Египта» [E2, P. 83]. Кальвизий утверждает первенство евреев в истории музыки: «Автор этого музыкального исследования музыки признаёт, что у израильтян музыка была намного древнее и совершеннее, чем у язычников» [E2, P. 84]. Хотя сам же

[95] «Рождение Христово по Калвизиеву приходит 3947-го», — пишет В. Н. Татищев [80, С. 126].

справедливо отмечает, что музыка в те времена не была идеальной, ведь «Достоверность ее зависела только от слуха — чувства, которое чрезвычайно обманчиво, и о различиях звуков по высоте в мелких интервалах оно доподлинно судить не может» [E2, P. 85].

Позднейшее датированное упоминание в трактате касается жизни Г. Глареана, который умер через семь лет после рождения самого Кальвизия. Интересно, что никаких современных ему музыкальных авторитетов автор не приводит и с ними не согласуется, в отличие от «Мелопеи» или «Первого упражнения», где он активно упоминает композиторов-современников и их произведения.

Проследим этапы кальвизиевской истории музыки и отметим ее эстетические и научные основания. Неявные отсылки на авторов и их письменные труды упомянем в ходе анализа.

2.3. Историческая часть «Второго упражнения»

2.3.1. Начала музыкальной истории

Вопросы, затрагиваемые в первой части трактата, весьма обширны, но находятся в русле негласной традиции изложения разных версий об изобретении музыки — кто был первооткрывателем музыки, кем были первые музыканты (топос *ortus*). В попытке выстроить всю музыкальную историю в одну логичную линию ученый вкрапляет наблюдения из области инструментоведения и теории музыки. Информация про музыкальные инструменты не систематизирована, но рассредоточена по многим страницам и разделам трактата.

Как и подавляющее большинство европейцев в XVI в., Кальвизий был глубоко верующим человеком, потому сотворение всех искусств, наук и ремесел он не мог приписать никому иному, кроме как «всемогущему Богу» — так вновь, уже в его работе, находит воплощение традиционная идея о музыке как божьем даре людям. В данном случае автор имеет в виду ветхозаветного Бога и косвенно ссылается на первоисточник (Исх. 31:1–11), где повествуется о том, как Он сам

вложил знания и мудрость в пророка Даниила и его друзей, а также в Бецалеля[96], дабы тот создал скинию (подвижной храм), Ковчег Завета, Менору и прочую священную утварь[97].

Родственную идею божественного происхождения искусств Кальвизий находит у древнегреческого философа Платона в его диалоге «Филеб», то же подтверждается им в диалоге «Тимей». Философ А. Ф. Лосев в «Очерках античного символизма и мифологии» говорит о том, что Платон — «верующий язычник, <…> у него в основе бытия находятся боги, живые, одухотворенные индивидуальности» [47, С. 455]. Также он указывает на мистичность платоновского учения об идеях. Однако суть божественного у авторов, Платона и Кальвизия, которых разделяет почти двадцать веков, определенно отличается.

Следующим в подтверждение своей гипотезы ученый приводит на языке оригинала цитату из позднеантичного греческого трактата «О музыке» (по Кальвизию, просто «небольшое сочинение Плутарха»): «Музыка достойна всяческого почитания, ибо она — изобретение *богов*» [E2, P. 75], с оговоркой, что его автор был язычником (рядом с фигурой Платона такой ремарки не обнаруживается). Такие очевидные противоречия в «союзе» античной философии и современной религии никоим образом не смущали гуманистов эпохи Возрождения, к продолжателям которых можно причислить и Кальвизия. Напротив, они фокусировались на их сходных идеях.

Отметим, что «О музыке» — единственный древнегреческий текст, посвященный *истории музыки*. В настоящее время учеными принят факт невозможности установления подлинного автора трактата, а потому обширный корпус работ, ранее приписываемый Плутарху, ныне указывается под именем Псевдо-Плутарха, то есть одного или нескольких анонимов. Кальвизий мог не знать тонкостей относительно установления авторства трактата: во времена его

---

[96] Бецалель (или же Веселеил), сын Урия — ветхозаветный персонаж, живший около XIII в. до н. э.

[97] Согласно Исходу, первым, кого Бог направил на создание скинии, был Моисей. Его упоминание встречается в работах чаще (см. Приложение 2).

жизни оно впервые было поставлено под сомнение (см., например, книгу М. Амио «Моралии» [«Les oeuvres morales & meslées de Plutarque»], 1572), либо мог придерживаться противоположной точки зрения, что менее вероятно, так как никаких серьезных доказательств в ее пользу у него быть не могло.

Интересно, что в тексте обнаруживается несколько мест, где содержатся двойственные определения внутри одного абзаца или даже фразы, как, например: «Сельские жители <…> сознавали, что Бога (*Deum*) нужно почитать», и далее: «…Простой, безыскусной мелодией и какими-то стихами прославляли богов (*Deorum*)» [E2, P. 78]. Подобная ситуация — в цитате из платоновского «Тимея», где в греческом тексте[98] автор заменяет «Θεών» (во множественном числе) на «Deo» (в единственном числе). Неизбежен вопрос: что это, невнимательность или же позиция автора, стремившегося уравнять или, наоборот, разграничить монотеистическую и политеистическую религии? Кальвизий считал, вслед за многими, основания музыки сверхчеловеческими, метафизическими, и, по-видимому, решил не акцентировать внимание на конкретной религиозной составляющей именно в этих фрагментах, тем самым указывая на единство идей политеистов-язычников и монотеистов-иудеев. Однако попытка провести параллели между ними и объединить получилась не столь ловкой, и на фоне более логичного повествования в исследовании в целом эти погрешности заметны. Хотя, как можно было убедиться, исследователи и ранее попадали в логические ловушки в попытках увязать два мировоззрения в пределах одного текста.

Среди язычников первыми музыкантами традиционно указаны божества Меркурий и Аполлон, о чем будет подробнее сказано ниже. Допотопные времена в трактате названы «золотым веком» бытования людей и искусств. После Потопа, согласно Кальвизию, музыкальное искусство на долгие годы было предано забвению и восстановилось вновь лишь тогда, когда начало распространяться язычество. Автор понимает новое начало музыки как нечто стихийное, что

[98] Греч. «Εκ τούτων επορίσθημεν την αρχήν της φιλοσοφίας, της οποίας ουδέν μεγαλύτερον αγαθόν ούτε ήλ-θεν ούτε θα έλθη ποτέ εις το θνητόν γένος ως δώρον των Θεών» [Pl. Tim. 47b].

создавалось и воссоздавалось многими творцами по всему свету независимо друг от друга: «Оттого у язычников первооткрыватели музыки столь многочисленны и столь различны» [E2, P. 78]. Согласно его трактовке библейских событий, музыкальное искусство получило распространение у потомков Сима, Хама и Иафета, сыновей Ноя, или же у потомков Кадма, основателя Фив, который уже не у иудеев, но у древних греков считался изобретателем письменности и алфавита.

Та новоявленная музыка представлена у Кальвизия звукоподражательной (подобной пению птиц), обнаруживающей более тесную связь с миром природы (эту идею автор, вслед за Дж. Царлино, заимствовал у Лукреция[99], а у него, в свою очередь, ее позаимствует В. К. Принц). Затем, по его мнению, она развилась благодаря включению в священнодействия музыкантов-инструменталистов, начиная с первых авлетов (подтверждение демонстрируется на основе «Искусства поэзии» Горация) [Hor. Poet. 201–216]. Но все же мелодии тех лет были «простыми и безыскусными», как полагает исследователь.

2.3.2. Первые инструменты и инструменталисты

Используя навыки работы над «Хронологией» и научную методологию, Кальвизий попытался разрешить некоторые из давно укоренившихся в музыкальной мифологии споров, «проблемных вопросов» об изобретателях первых инструментов и о первых музыкантах: когда именно Меркурий изобрел лиру, а Терпандр добавил к ней еще три струны? Когда Олимп создал энармонический тетрахордный род, а когда Тимофей Милетский — хроматический? Все эти легенды древней музыки предстают в свете хронологических исследований. В работе упомянуто свыше 40 исторических и мифологических событий. Не все из них датированы точно — многие просто

[99] Отрывок из книги «О природе вещей» Лукреция — первый протяженный цитируемый фрагмент у Кальвизия.

соотносятся между друг другом, либо с глобальными событиями (такими, как Сотворение мира или завоевание Трои)[100].

Родоначальником музыкантов-инструменталистов автор называет Иувала[101], который жил во времена Адама и приспособил уже существующую музыку к исполнению на инструментах. Эту идею он почерпнул из Книги Бытия [Быт. 4:21], откуда также привел названия первых инструментов на иврите (כינור ווג, в транскрипции на русский — киннор и угаб). Латинская интерпретация этих названий обычно звучит как *cithara* et *organum*, кифара и орган. Кальвизий же отмечает, что в немецком переводе М. Лютера того же фрагмента сказано лучше: «От него (Иувала — *прим. Ж. С.*) произошли скрипачи и трубачи» [E2, P. 75] (*die Geiger und Pfeiffer*, то есть струнники и духовики). Именно такую трактовку он считает самой правильной, ведь при игре на данных инструментах можно было касаться их струн, «издавать протяжные звуки и подвешивать» их, и «Едва ли подобное можно сказать в отношении органа» [E2, P. 75–76].

Напомним, что Кальвизий не только изучал, но и преподавал иврит, а потому мог прочитать Ветхий Завет в оригинале и «проверить» латинских переводчиков. Несомненно, знание иврита помогло ему уточнить смысл данного стиха. Обращение к первоисточнику было характерно не только для Кальвизия, но и в целом для наиболее продвинутых гуманистов. Вспомним немецкого философа и грамматика И. Рейхлина (1455–1522), утверждавшего, что верная трактовка Вульгаты возможна только со знанием еврейского языка, и настаивавшего на пользе в изучении еврейских книг для христиан. Кроме того, подобный разбор с утверждением первенства Лютера мог быть знáком поддержки его идей в целом с точки зрения верующего протестанта. Следом раскрывается смысл тех названий: «<…> Под этими двумя подразумеваются другие инструменты всякого рода: под

---

[100] См. Приложение 2.

[101] Иувал и его братья Иавал и Тувалкаин, потомки Ламеха из поколения Каина, считаются изобретателями музыки, скотоводства и кузнечного дела соответственно. В иудаизме и христианстве, в отличие от многих языческих мифологий, эти открытия принадлежат не богам, а людям.

киннором все струнные <…>, под угабом… все те, в которые вдувают воздух» [E2, P. 75], из них выводится перечень старинных инструментов.

Инструментоведческие пассажи будут появляться и далее (также и во второй части), как в виде кратких указаний, так и с более объемными описаниями: «Играл [некий музыкант] на простом инструменте, сделанном из стеблей тростника или из берцовых костей животных или журавлей (отсюда произошло название тибии), совершенно неотделанном — наподобие дудок, которые в наши дни дети делают себе из ивовых прутьев, из тростниковых или камышовых стеблей» [E2, P. 78–79]. Развитие исполнительства описывается цитатой из «Искусства поэзии» Горация. По Кальвизию, модернизация тибии (произошедшей от Гиагнида Фригийца[102]) привела к созданию двойного авлоса, а игра на нем — к появлению исторический первой разновидности многоголосия. Никаких научно-теоретических свидетельств и уж подавно нотных памятников многоголосия у греков, как известно, нет. Однако, само существование д в о й н ы х авлосов и их изображений, к примеру, в древнегреческой вазописи (см. Приложение 1, иллюстрация 6) не раз давало исследователям повод обсуждать возможность этого феномена.

Череду древнегреческих мифов Кальвизий трактует весьма вольно. Первый фрагмент основан на «Диалогах богов» Лукиана Самосатского (ок. 120–192 гг. до н. э.), где сатирик в собственной манере интерпретирует миф о создании лиры Гефеста (Меркурия), то есть о ее сооружении едва родившимся младенцем из панциря черепахи, ветвей, перекладины и трех струн, в честь времен года (кроме зимы) [Luc. Dial. 7, 4], и чуть более позднем добавлении четвертой.

Данный фрагмент может показаться не совсем понятным: какую связь с лирой имеет черепаший панцирь? Благодаря древнегреческим изображениям и позднейшим реконструкциям можно увидеть лиру с *резонатором* в виде черепашьего панциря. Если же мы обратимся к «Тезаурусу» Кальвизия, то увидим,

[102] Гиагниду приписывали и открытие фригийского лада [Anon. Bellerm. 28].

что для латинского термина «testudo»[103] он приводит немецкий аналог — Laute (т. е. лютню, а не лиру или хотя бы арфу):

Laute — Лютня	Chelis, testudo — Хелис[104], лира / кифара
Harffe — Арфа [Th, S. 869]	Cithara, lyra, barbytus[105] — Кифара, лира, барбит

В немецкой практике лютней, лирой, кифарой и арфой нередко обозначали один и тот же инструмент (причем именно лютневого типа), что ныне вызывает трудности в переводе и идентификации описываемого инструмента[106]. В русской традиции переводчики с латинского языка тоже зачастую игнорируют эти терминологические различия, называя все разновидности лиры (кифары) одним словом.

Второй фрагмент — пересказ мифа о создании кифары Аполлона, со ссылкой на «Описания Эллады» Павсания (II в. н. э.). Отметим, однако, что нам не удалось обнаружить его у Павсания; возможно, источник трактовки представляет собой позднейший антикизированный текст. Автор, оставшийся неизвестным, приводит пример истории, в которой Аполлон был вынужден работать пастухом у Адмета Фессалийского, дабы искупить вину за убиенного Пифона, и от скуки изобрел кифару. Но, согласно так называемым гомеровским гимнам [Hymn. Hom. III, 496], Аполлон всего лишь выменял лиру у Меркурия на стадо коров. Исходя из этой идеи можно предположить, что кифара Аполлона и лира Меркурия — это один и тот же инструмент (хотя Лукиан в «Диалогах богов» в уста Аполлона вкладывает мысль о зависти к успеху Меркурия, хотя сам он давно упражняется в игре на кифаре). Как бы то ни было, из всех версий автор выбирает одну, не полемизируя с тем или иным

[103] *Testudo*, букв. черепаха.

[104] Античная лира из черепахового панциря.

[105] *Barbitos*. Написание как у Кальвизия дает Преториус [263, S. 5].

[106] См., например, у Преториуса: «Die Lauten (Testudo, Chelys, Italis Liuto)» [263, S. 49].

источником, и далее станет понятно, почему. Впоследствии Меркурий (или Аполлон) подарил лиру Амфиону, и тот добавил в нее еще одну струну[107].

Последний фрагмент (без указания конкретного авторства) посвящен музыкальному состязанию Марсия с Аполлоном и печальной участи проигравшего (см. также Приложение 1, иллюстрация 7). Предположительно здесь Кальвизий ссылается на «Метаморфозы» Овидия, которые были указаны и в предыдущем фрагменте [Ovid. Met. VI: 383–400]. В последнем случае автору пришлось выбирать из нескольких мифологических версий происхождения авлоса. Например, Павсаний указывает на то, что авлос был выброшен Афиной, а Марсий его поднял [Paus. Graec. I 24, 1]. Автор же, хоть и без конкретных ссылок, называет создателем авлоса Гиагнида, отца Марсия[108].

Едва изложив все вышеуказанные события, Кальвизий переключается в «режим рецензента» и начинает «развенчивать мифы», называя их недостоверными, поскольку в имеющихся у него источниках информация разнится слишком сильно: «Так, Геродот утверждал, что первым в Греции ввел алфавит Кадм. Он же поместил Вакха в эпоху до Авраама, спустя почти 200 лет после потопа. Евсевий того же Кадма поместил в одно время с Иессеем, а Авраама — на 400 лет позже. Древний историк Манетон[109] сделал [Кадма] еще на 100 лет моложе и утверждал, что в то время родился Аполлон» [E2, P. 81].

На разногласия в греческой мифологии указывал и Шпангенберг, но без особой конкретики. Можно предположить, что Кальвизия на этот шаг сподвиг Скалигер, который в своем трактате впервые предложил сравнительную критику исторических источников разных народов — греков, евреев, египтян, персов и др. — с их системами хронологии.

Отказавшись от распутывания чужого исторического «клубка», автор в поисках правды приступает к формированию собственной модели прошлого. Его

---

[107] Боэций [Boeth. Mus. II, 41], а вслед за ним и Кальвизий, приписывает добавление шестой струны (то есть изобретение гексахорда) Гиагниду.

[108] В некоторых источниках отцом Марсия называют Олимпа.

[109] Манетон из Себеннита — древнеегипетский историк, жил в IV–III вв. до н. э.

версия развития исторических событий, тем не менее, тоже достаточно запутана (кроме того, подобные пассажи сложны для восприятия): «Троя была завоевана <…> в 2769 году от сотворения мира через 10 лет после победы Иеффая над аммонитянами, за 123 года до того, как Давид сменил Саула в царствовании... В год же 28-й до взятия Трои, царь Латин <…> заложил основание своего царства. В тот же год Геркулес, неспособный выносить страдания, бросился в огонь и умер, а жил до этого 52 года <…>. Следовательно, Геркулес родился за 70 лет до взятия Трои» [E2, P. 81–82]. Читателю приходится считать в уме, чтобы установить точный год, запоминать и постоянно возвращаться к разрозненной информации, и даже сам Кальвизий в этих расчетах ошибается, омолаживая Геркулеса на 10 лет (он, согласно приведенным данным, родился за 80 лет до взятия Трои). Но выводы, к которым здесь приходит автор, и которые он стремился подтвердить, таковы: жизнь и деятельность первых греческих музыкантов были намеренно отправлены в глубину веков самими греками из-за того, что они «стремились приписать открытия во всех искусствах своему народу, по этой причине они и выдумали древнейших первооткрывателей искусств» [E2, P. 81]. Еврейский же народ имел богатую музыкальную историю задолго до греков, и именно события Всемирного потопа привели к возникновению множества музыкантов у язычников. Эта его принципиальная позиция не уникальна, т. к. была высказана и другими исследователями, но никто ранее не предпринимал попытки ее подтвердить ничем, кроме как опорой на знание и почитание Библии как наиболее надежного источника в числе прочих.

Также проверяется достоверность изготовления Терпандром Лесбосским семиструнной лиры (например, этой версии придерживался Боэций). За основу взят «гомеровский» гимн Меркурию, где указано, что у его лиры уже было семь струн — тем же источником пользовались Флоренций де Факсолис, Джорджо Валла и Николай Агрикола (см. Приложение 2). Кальвизий, пользуясь «общеизвестными» датировками и откладывая столетия по разные стороны от них, вычисляет, что Терпандр жил позже Гомера, следовательно, добавлением дополнительных струн занимался кто-то до него, а «<…> изобретение семи струн ему приписали из-за его

мастерства, как первому, кто искуснейше практиковал музыку в Спарте» [E2, P. 84]. В приведенном фрагменте указано, что Терпандр жил спустя 400 лет после взятия Трои, в другом же — «почти через 500 лет после захвата Трои» [E2, P. 102]. Вероятно, истина заключена где-то между этими датами. Ныне известно, что гомеровские гимны сочинялись разными авторами, все — не ранее VII в. до н. э., то есть несколько позже Гомера. Следовательно, данное доказательство оказывается не совсем состоятельным, но, как уже было сказано ранее, автор выбирает источники, с которыми согласуется его концепция устройства музыкальной истории. О том, кто же добавил лире остальные струны, будет сказано во втором разделе трактата. Среди музыкальных «наследников» Терпандра выделен мифологизированный поэт Арион, живший «в Греции во времена Семи мудрецов (т. е., в VII—VI вв. до н. э — *прим. Ж. С.*), когда при Навуходоносоре иудеи попали в Вавилонский плен, при жизни пророка Иеремии» [E2, P. 85].

Во времена правления царя Давида (X в. до н. э.), согласно Кальвизию, музыкальный инструментарий был крайне разнообразен: «Кроме духовых инструментов, таких как трубы, букцины, гнутые трубы, рогообразные трубы, были и другие инструменты, как восьми- и десятиструнные псалтерии, кифары и т. д.» [E2, P. 85]. Опять же, основной источник его суждений здесь — это Библия, оттого им вновь подчеркнута позиция относительно первенства еврейского народа в музыкальной сфере. Также автор ссылается на «Послание к Дардану» [Ps.-Hier. Ep. a.856] с упоминанием «еврейской кифары», то есть тригона, приписывая текст блаженному Иерониму Стридонскому (IV в.). Сейчас столь ранняя датировка считается ошибочной. Автор «Послания к Дардану», написанного не менее, чем пятью веками позднее, не установлен.

Продолжение очерка по истории музыки увидим во втором, «теоретическом» разделе, где Кальвизий разбирает различные версии о происхождении тетрахордных родов, ладов и прочее.

2.3.3. История теории музыки. Топос *progressus*

Исторический очерк перемежается с кратким экскурсами в теорию — с ее развитием и связан «прогресс» музыки. Самый объемный цитируемый фрагмент текста взят из Первой книги «Основ музыки» Боэция (VI в.)[110] — это излюбленный исследователями «кузнечный миф» о Пифагоре, который («более чем через 600 лет после взятия Трои и за 500 лет до Рождества Христова» [E2, P. 86]) обнаружил зависимость благозвучности интервалов от определенных числовых отношений, и «сделал расчеты и привел очевидные доказательства [таковых]» [E2, P. 86]. За ним следует авторское толкование мифа, где текст из «научно-популярного» резко превращается в узкоспециализированный. Боэций, как Пифагор и его последователи, в своих работах основывались на «музыкальной математике» и использовали систему определения интервалов с помощью числовых соотношений. Пифагор считается первым, кто, руководствуясь расчетами, разделил консонансы и диссонансы: «Итак, открыв отношения для трех названных главных консонансов, а именно, октавы, квинты и кварты <…> Пифагор исследовал также отношения составных консонансов (то есть дуодецимы и квинтдецимы — *прим. Ж. С.*) и открыл, что первая соответствует тройному, а вторая — четверному отношениям. И поскольку все названные музыкальные консонансы соответствуют либо кратным, либо сверхчастичным отношениям, он сделал математическое заключение, что оставшиеся отношения, а именно сверхчастное, кратно-сверхчастичное и кратно-сверхчастное, для консонансов непригоды» [E2, P. 89–90]. В классификации «родов числового неравенства» Кальвизий, разумеется, опирается на Боэция[111], указывая кратное, сверхчастичное, сверхчастное, кратно-сверхчастичное и кратно-сверхчастное отношения. Этому автору в целом уделяется особое место, он описан как выдающийся философ и богослов, чья наибольшая заслуга в сохранении греческой науки на латинском языке охарактеризована во «Втором упражнении» совершенно точно.

---

[110] Boeth. Mus. I, 10–11.

[111] Boeth. Mus. I, 4; Boeth. Arithm. I, 22.

Чтобы полноценно осветить вопрос классификации интервалов, Кальвизий упоминает об Аристоксене, который, как известно, придерживался противоположной теории, основанной на чувственном восприятии: «Вслед за Аристотелем он заявил: ничего нет в разуме, чего прежде не было бы в чувстве, то есть, ничто не может быть познанным, если оно прежде не прочувствовано. Вот почему он (Аристоксен) утверждал, что консонансы могут возникать не только из кратного и сверхчастичного отношений, но и из других видов отношений, если те проверены слухом» [E2, P. 91]. Таким образом, например, в ряд консонансов была добавлена ундецима (8:3), которую пифагорейцы считали «немузыкальным числом». О том, кто именно добавил ундециму, читаем в «Мелопее»: «Шестой консонанс — октаву с квартой в двойном сверхдвухчастном отношении к тройке 8:3 — добавил Птолемей, однако этот консонанс приняли не все ученые музыканты» [28, С. 54].

Изложение претендует на беспристрастность, но все же тонкие словесные обороты позволяют понять, что автор в большей степени адепт пифагорейской системы: «Аристоксен <…> не совсем безоснователен» [E2, P. 91]. Впрочем, его позиция в этом вопросе не отличается от мнения ведущих философов эпохи Возрождения, которые превозносили созидательную силу разума.

Подобную идею можно обнаружить и в других работах Кальвизия, например, в «Третьем упражнении». Речь идет о правильном определении мелодической композиции (*melopoeia*), которая «имеет дело с последовательностью консонансов, а они требуют учения о числовых отношениях. Только оно показывает характер последовательности — естественная она или противоестественная (а отсюда выводится вся теория аффектов), а не так, как до сих пор, когда основы плавной музыки (*musica plana*) определялись высказываниями неопытных людей, которые судили о таких вещах только по ощущению» [E3, P. 168].

Отсюда образуется следующая тема, затронутая автором: пятисотлетний спор между канониками и гармониками и их «примирение» в «Гармонике» Клавдия Птолемея, суждения которого Кальвизий полностью разделяет: «В самом деле, подлинное и правдивое суждение рождается лишь тогда, когда чувство и разум

блистают гармоничной согласованностью» [E2, P. 93]. Причина таких воззрений ясна: чувственное восприятие интервалики позволило причислить терцию (а позднее и сексту) к консонансам, что в свою очередь послужило толчком для развития современного многоголосия, которое он столь почитал. Автор повторяет свое суждение и в следующем трактате, в чуть более скромных эпитетах: «Справедливо разум и чувство, которые судят о музыкальных вещах, считают близнецами. Их консенсусом справедливо и определяется все, что в музыке есть достоверного» [E3, P. 168].

Окончание первого раздела трактата выглядит несколько сумбурным: после Боэция вплоть до Дж. Царлино (1517–1590) автор не приводит ни одного имени, «ибо ничего нового по поводу музыкальных числовых отношений они не открыли и не добавили» [E2, P. 93]. Последние ремарки в этом разделе относятся к расширению количества консонансов, которое Кальвизий связывает с появлением органов и, как следствие, нотированной музыки (точнее, *cantus figuratus* — многоголосной музыки с точно выписанным ритмом; см. в разделе 2.5.4), а также к смене интервалов пифагорова строя интервалами чистого строя, первенство в обосновании которого научная традиция приписывает Дж. Царлино. Последний же «изыскал в верных и правильных числовых отношениях новое определение названных консонансов <…> с помощью гармонического среднего» [E2, P. 94].

2.4. Теоретическая часть «Второго упражнения»

2.4.1. Роды гармоний, ключи

Так называемыми «родами гармоний» автор обозначает тетрахордные роды, или роды мелоса. Приведем его собственное определение: «Род гармонии — это устойчивое расположение в объеме кварты меньших, чем кварта, интервалов. <…> Интервалы меньшие, чем кварта, <…> есть дитон, полудитон, тон, большой полутон, малый полутон и диеса» [E2, P. 94–95]. Большой полутон здесь — апотома (букв. «отрезок»), малый дитон — лимма («остаток»), пифагорейские полутоны, которыми тон делится на две неравные части (отношение апотомы — 2187:2048,

лиммы — 256:243[112]). Точно такой же терминологией пользуется и Боэций в «Основах музыки», приводит расчеты, необходимые для их получения. Тем не менее, позже, в «Третьем упражнении», обнаруживается критика математической ошибки Боэция. Приведем один из примеров:

Verum dum fundamenta demonstrationis inquiro, cur videlicet unitates inter numeratores diversarum proportionum ad eundem denominatorem redactarum differentiam inter untramque proportionem exacte demonstrare possint, falsam eam esse comperio.	Однако, когда я изучаю основания доказательства, а именно, почему числовые значения между числителями разных отношений, приведенных к общему знаменателю, могут точно показать разность между обоими отношениями, мне становится ясно, что оно (доказательство) ложно.
Idque demonstro in aliis similibus exemplis, et quidem in minoribus numeris, qui omnibus obvii sunt. Ut velim scire, an duae tertiae minores aequent quintam. Proportio tertiae minoris est 6 ad 5. Quinta vero 3 ad 2. Redigantur hae proportiones ad eundem denimonatorem, qui est 18, unde numerator quintae erit 12. Eadem enim ratio est inter 3 et 2 quae est inter 18 et 12. Numerator vero tertiae erit 15 qui eandem proportionem habet ad 18 quam habet 5 ad 6.	Я это покажу на других примерах, на меньших числах, которые всем очевидны. Скажем, я хочу узнать, равны ли две малые терции квинте. Отношение малой терции 6:5, квинты 3:2. Приведем эти отношения к общему знаменателю, т. е. 18, отсюда числитель для квинты будет 12 (отношение 3:2 то же, что и отношение 18:12). Числитель терции будет 15 (отношение 15:18 то же, что и отношение 5:6).
Jam inter 18 et 15 differentia unitatem est 3, inter 18 vero et 12 6.	18–15=3, 18–12=6.

[112] В «Третьем упражнении» Кальвизий приводит определение коммы: «Комма (пифагорова) у древних музыкантов есть излишек, на который сверхосминное отношение превосходит два малых полутона...» [E3, P. 90].

Sumo jam differentiam inter 18 et 15 eamque duplico, fiunt 6. Et demonstrant ad rationem Boethianam duas tertias minores eiusdem quantitatis esse cum quinta. Sed hoc falsum esse demonstrabo ad oculum... [E3, P. 91–92]	Возьму теперь разность 18 и 15 и умножу ее на 2, выйдет 6. Эта шестерка по методу Боэция доказывает, что две малые терции в сумме — той же величины, что и квинта. Но очевидно, что это утверждение ложно...

Но во «Втором упражнении» Кальвизий оставляет перечисленные выше интервалы без пояснений и употребляет далее в контексте описания тетрахордных родов. Ошибочно в качестве их первоисточника названа работа Евклида, ничего из вышеупомянутого в его трудах нет. По-видимому, имелось в виду «Введение в гармонику» Клеонида — позднеантичного ученого, жившего около II в. н. э., о личности которого ничего кроме имени не известно.

Все три тетрахордных рода описываются в трактате очень подробно и точно, причем в контексте современных Кальвизию понятий: «Этот (диатонический — *прим. Ж. С.*) звукоряд соответствует третьему виду интервала кварты, в музыкальных ступенях — от *ми* до *ля*. <…> Хроматический род почти совпадает со звуками, которые возникают от ключа *a (ля)* до ключа *d (ре)*. <…> От ключа *a (ля)* до *b* круглого (*си-бемоль*) полутон, от *b* круглого до B квадратного (*си-бекар*) также полутон, и от B квадратного до ключа *d* (*ре*) — с пропуском ключа *c* (*до*) — полудитон» [E2, P. 96]. Энармонический род автор справедливо называет самым сложным и изощренным: «Устройство энармонического рода было таким: от первой до второй струны располагалась диеса, от второй до третьей струны тоже диеса, и от третьей до четвертой — несоставной дитон…» [E2, P. 98–99]. Энармоническая диеса, микроинтервал, определенный Боэцием в его трактате по следам Аристоксена, назван им половиной полутона; такая трактовка была наиболее распространена в средние века и в эпоху Возрождения (в античности же диесой называли разные микроинтервалы). У Кальвизия здесь — краткий пересказ Боэция без особых пояснений или вычислений.

Вновь замечаем развитие волнующего автора вопроса: кто был «изобретателем» тетрахордных родов? Появление диатонического рода не

соотнесено им ни с какой конкретной фигурой. Для выяснения происхождения оставшихся двух повествование обращает нас к уже упомянутым авторам. Хроматический род якобы изобретен Тимофеем Милетским, который был настоящим первопроходцем, если соглашаться с приведенными источниками («Метафизика» Аристотеля[113] и «Основы музыки» Боэция[114]). В знаменитой византийской энциклопедии X в. «Суда» («Свида») упоминается еще один Тимофей, и Кальвизий делает вывод, что это разные персоны. Энармонический род согласно Псевдо-Плутарху[115] (со ссылкой на Аристоксена) изобретен авлетом Олимпом, жившим в мифологические времена до Троянской войны. Но, как замечает Кальвизий, «Хроматический род существовал до энармонического, что очевидно из того же Плутарха. Хроматический род был открыт Тимофеем Милетским спустя более 800 лет после Троянской войны. Значит, какой-то другой Олимп должен был жить спустя какое-то время после названного музыканта Тимофея» [E2, P. 98]. Так, вместо двух изобретателей мы имеем целых четыре имени!

Действительно, в греческих источниках имеются мифологические и исторические упоминания об Олимпе. С целью совместить эти свидетельства произошло возникновение версии о двух Олимпах: первый, древний Олимп — фригиец, ученик (по Аполлодору и некоторым другим писателям — отец) Марсия. Второй, «молодой» Олимп — фригийский авлет родом из Мисии, который жил около VII в. до н. э. В «Суде» сообщается, что время его деятельности приходится на правление Мидаса (VII–VI вв. до н. э.). Кальвизий не разбирает здесь имеющиеся версии, упрочивая или опровергая, но оставляет место для дискуссии за рамками повествования (хотя до этого в связи с Тимофеем критиковал «Суду» за непоследовательность). Возможно, как и у современных исследователей, у него не было возможности прийти к адекватному выводу в этих непростых темах.

---

[113] Arist. Metaph. II 2.

[114] Boeth. Mus. I, 16.

[115] Ps.-Plut. De mus. 1134f, 11.

2.4.2. О старинных ладах

Так как «Первое музыкальное упражнение» подробно описывает различные лады, образующиеся из видов кварты, квинты и октавы, во «Втором упражнении» ладовое учение трактуется вскользь, в частности, потому что информация о старинных ладах отсутствует почти полностью, «ведь не было никого, кто описал бы особую разницу в зависимости от расположения полутонов в разных видах октавы вплоть до Клавдия Птолемея и после Боэция» [E2, P. 99–100], а заниматься реконструкцией в планы ученого не входило. Кальвизий критикует даже эти немногочисленные источники: «Расположение полутонов в разных видах октавы у них тоже не указано прямо и ясно. <…> Не остается почти ничего, в чем можно было бы в таком учении не усомниться» [E2, P. 100]. Как минимум, в отношении Боэция критика Кальвизия вполне оправдана: то, что осталось от него в «Основах музыки», представляет собой не столько развернутое учение о ладах, сколько констатацию аксиом.

Дальнейшее развитие модальной ладовой системы обозначено в трактате схематически. Более основательными в попытках объяснения музыкальных ладов были итальянский теоретик Фр. Гафури (1451–1522), а также швейцарский гуманист Г. Глареан (1488–1563), который смог «крепчайшими теоретическими аргументами» подтвердить свое учение о 12 ладах в труде “Додекахорд”» [E2, P. 100] (уникальный случай, когда Кальвизием указывается дата написания трактата, что объясняется его совсем «недавним» созданием).

2.4.3. О Полной системе

Описание инструмента под названием «тетрахорд» и происхождение от него соответствующего звукоряда расположено в первом разделе: «Четыре же струны в лире Меркурия, о которой мы упоминали, были расположены так: от наименьшей к наибольшей, или, если сказать яснее, от самой высокой к самой низкой, отстоящих друг от друга на октаву, одна же средняя отстояла от самой низкой на

квинту, другая — на расстоянии кварты[116]. Это расположение древние авторы назвали высшей гармонией (разрядка моя — *прим. Ж. С.*). Тотчас же созданную лиру, используя эту высшую гармонию, стали заполнять всеми ключами, которые есть в интервале диапасоне (октаве) в восхождении и нисхождении. [Так] были добавлены другие струны, которые положили начало выведению употребительных музыкальных звуков, которую обычно называют звукорядом» [E2, P. 83]. Как известно, ключи в звукоряде (например, в Полной системе) получили свои названия от имен струн (лихана, гипата, парипата и т. д.). Во втором разделе Кальвизий еще раз уточняет, что расположение звуков в тетрахорде Меркурия соответствует «современному виду октавы» (т. е. роду мелоса) от *ми* большой октавы, а именно: четвертому, дорийскому. Так он подчеркивает преемственность современной музыки и искусства древних, которое было в почете во все времена.

Здесь же видим продолжение исторического очерка: «Пятую ступень, или [по-нашему] ключ, добавил, как утверждает Боэций, лидийский царь Тореб[117], шестую — Гиагнид Фригиец <...>. Седьмой же добавил Терпандер Лесбиец <…>. Восьмой ключ добавил Ликаон Самосский, который ввел его в тетрахорды таким образом, чтобы обоим тетрахордам придать целое отношение» [E2, P. 101–102], то есть чтобы отношение между первым ключом нижнего и последним ключом верхнего тетрахорда образовало целое число. «Девятый ключ — внизу [звукоряда] — добавил некий Профраст (у нас это ключ *D*), которого тогда не было ни в каком тетрахорде. Десятый ввел Гистиэй Колофонский, одиннадцатый — Тимофей Милетский (тот самый, который изобрел хроматический род гармонии)» [E2, P. 103]. О том, кто добавил остальные ключи, трактат умалчивает.

Значительное место отводится описанию Полной системы. Кальвизий сопоставляет современный вид октавы (от ключа *E* до *e*) и тетрахорд Меркурия, и

---

[116] Например, *C-f-g-c*.

[117] Здесь видим расхождение с аналогичным фрагментом у Дж. Валлы: тот указывает изобретателем пятой струны мифологического правителя Кара. Прочие персоналии, связанные с добавлением струн, совпадают.

говорит о его транспозиции, также приводит описание и строение всех тетрахордов Полной системы[118] и дает объяснение их названиям. Например, он разбирает обозначение тетрахорда низших (ὑπατών) исходя из значения этого слова на греческом языке («с превосходным достоинством и почтением»), а также указывает, что таким словом греки называли их верховного бога Юпитера.

Относительно добавления еще одного ключа — *просламбономена* — ниже «почтенного» тетрахорда высказано следующее авторское мнение: «Чтобы музыка древних по этой части не была неполноценной, в самом низу [звукоряда] был прилажен ключ *A*, который использовался вне какого-либо тетрахорда и служил как бы основанием для остальных. Таким образом, именно в 15 ключах (что соответствует двойной октаве — *прим. Ж. С.*) древние достигли полноты и совершенства своей музыки» [E2, P. 104–105].

Кальвизий пишет о *метаболе* по системе, хотя самого этого термина у него на удивление (при всей его любви к греческому языку) нет, но речь идет именно о ней: «В четырех названных тетрахордах в диатоническом роде гармонии они исполняли правильную музыку (*cantus regularis*), или как говорят, “твердую музыку” (*cantus durus*). Желавшие перейти в мягкую, или транспонированную музыку (*cantus mollis*) добавляли тетрахорд соединенных, о котором говорилось выше, и сочетали его с тетрахордом средних, используя ключ *a* — место, где тетрахорд средних заканчивается» [E2, P. 105]. Расчет Полной системы греков, очевидно, приводится по Боэцию[119].

Далее речь идет о греческой системе буквенной нотации: «<…> Греки придумали некие значки, составленные из линий прямых, диагональных или изогнутых, с острыми или тупыми углами, в образе греческих букв» [E2, P. 107–108]. На нее Кальвизий обрушивает критику (тем самым косвенно проясняя свою позицию относительно превосходства современной музыки над древней), с которой вполне может согласиться и современный читатель, упрекая ее за

[118] См. Приложение 9.

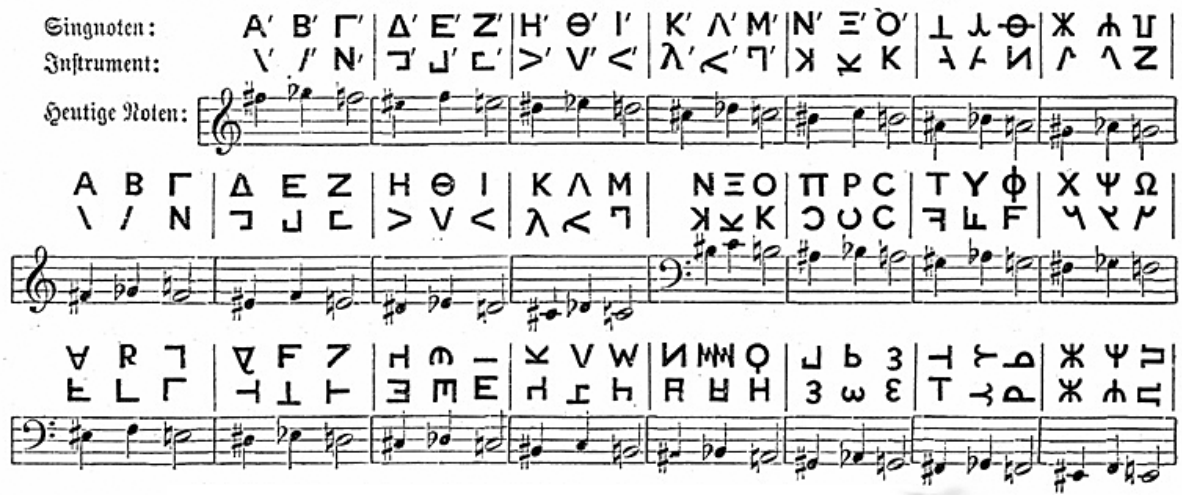
[119] Boeth. Mus. IV, 5–13.

перегруженность и путанность (см. также Пример 5): «В зависимости от расположения полутона во всех ключах и в каждом отдельном ладу соотношение звуков менялось, откуда возникло чуть ли не бесконечное количество вариантов ключей и путаница в различных звуках <…> если бы кто захотел достичь мастерства во всех 12 ладах, ему пришлось бы выучить, как показывает арифметический подсчет, более 300 всеразличных знаков» [E2, P. 108–109].

Пример 5.

Греческая вокальная и инструментальная нотация и соотнесение «буквонот»

с классической пятилинейной нотацией

Источник: [242, S. 731].

Помимо названных неудобств, по представлению Кальвизия, греки в своей Полной системе не знали о модальном тождестве октавы: «И в то время, как мы насчитываем лишь семь ключей, а остальные повторяются через октаву, они каждой [ступени звукоряда] давали отдельное имя, без учета октавы» [E2, P. 106]. Там же он приводит стандартную номенклатуру Большой и Малой системы. И далее, как бы оправдываясь за свои резкие нападки, он сообщает: «Древние памятники наглядно свидетельствуют, что огромные неудобства древней музыки не просто надуманы [мной], но описываются в трудах древних музыкантов открытым текстом» [E2, P. 110]. Однако конкретных ссылок на «древние памятники», к великому сожалению, именно в данном случае Кальвизий не приводит, по-видимому, полагаясь на осведомленность читателя.

Впоследствии же музыка освободится от подобных трудностей и приобретет более лаконичный вид. Первооткрывателем новых обозначений диастематической нотации считается Иоанн Дамаскин (ок. 675–753). В действительности точной датировки его работ или (на Западе) трактата Псевдо-Одо, где также предлагается нотировать музыку на «греческий» манер[120], нет, а потому исследователи продолжают дискуссии на эту тему.

Нисколько не умаляя заслуг Дамаскина как новатора, называя его влиятельнейшим музыкантом, выдающимся «мелодом» (*melodos*), опытнейшим в музыкальных делах и т. п., Кальвизий все же критикует его невмы за недостаточную точность в отображении мелодии, которая приводит к сомнительности в ее трактовках и молодыми, и опытными певчими, малое количество знаков: «Мелодия в целом принимает “блуждающий” вид (tota modulatio errabunda vagatur) — из-за перемены видов квинты и кварты она часто поворачивает то в один лад, то в другой» [E2, P. 112]. В связи с обозначенной проблемой приведена история об исправлении подобных неблагозвучий в церкви Меца Карлом Великим, его отцом Пипином и папой римским Адрианом.

Метод записи мелодий с помощью невменной нотации (не приводя сам термин) Кальвизий сравнивает с клавирной и органной табулатурой, то есть, с записью музыки схематическим способом с уточняющими знаками разного предназначения. Те, кто обращается к инструментальной музыке, «записывают мелодии знаками ступеней, которые показывают подъем или спуск мелодии» [E2, P. 111]. Как известно, немецкая органная табулатура появилась раньше прочих, и в какой-то степени наследовала предыдущие способы нотации. Средствами записи являются буквы, которыми указывается нужные ступени (см. Пример 6). На наш взгляд, такой способ отсылает скорее к греческой буквенной нотации, нежели к невменной.

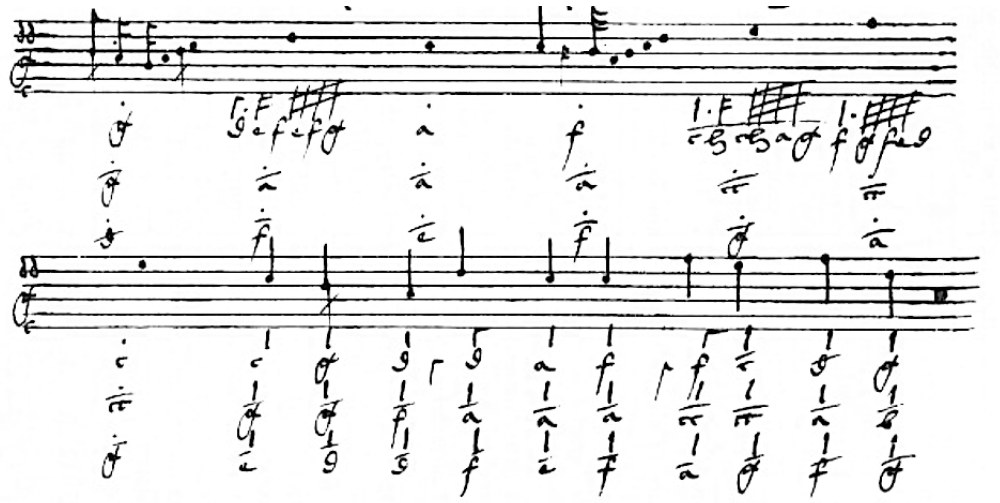
---

[120] С. Н. Лебедев во избежание путаницы с двумя «Псевдо-Одо» предлагает именовать Одо-грекофила «братом Петром» [см. 39].

Пример 6.

Старонемецкая табулатура из рукописи «Fundamentum totius artis musicae artificialiter compositum», ок. 1513 г.

Источник: [106, P. 29][121].



В невменной нотации знаки, по сути, фиксируют жест прецентора графикой, отображающей повышение или понижение в движении мелодии. В табулатуре ритмика отображалась с помощью отдельных пометок над указанием высоты (при невмах же увеличение долготы звука может отмечаться, например, эпиземой — черточкой, вписанной в саму графему). Замечание Кальвизия о малых различиях между невменной нотацией и табулатурой ныне кажется несостоятельным, так как принцип их организации существенно различается.

2.4.4. Об устройстве органов

«Региональный компонент» находит своеобразное выражение в теме, излюбленной многими музыковедами (в особенности, немецкими) и занимающей обширную область второй части трактата — в рассказе об органе и его устройстве (по авторской оценке — о «величайшем музыкальном инструменте»), присутствие которого в церкви вызывало меньше всего дискуссий. История его берет начало в Византии; в середине VIII в. он был преподнесен франкскому королю Пипину

[121] Fundamentum totius artis musicae artificialiter compositum (Basel, Universitätsbibliothek, MS. F IX 22, f. 58^{v}). [Online resource] URL: https://www.e-manuscripta.ch/bau/doi/10.7891/e-manuscripta-13857 (accessed 07.11.2023).

Короткому (714–768) византийским императором Константином V Копронимом (718–775). В поисках правды (и, вероятно, желая отдать пальму первенства в изобретении органа европейцам) Кальвизий сам допускает ошибку: «Платина[122] в “Житиях пап” сообщает, что еще за 300 лет до короля Галлии Пипина папа Виталиан допустил органы в церкви и приспособил их для большего благозвучия церковных распевов. Беда Пресвитер через какое-то время это подтверждает» [E2, P. 115]. Ныне считается, что годы понтификата папы Виталиана — 657–672 гг., а правления Пипина — 741–751 гг., следовательно, разница между этими событиями не 300 лет, а гораздо меньше, и в тексте — ошибка или поспешное преувеличение автора. К тому же, в его же собственной «Хронологии» Виталиан упоминается в связи со встречей византийского императора Константа II в Риме и его борьбой с лангобардами в 663 г[123]. В добавление к вышесказанному отметим, что Беда Достопочтенный (у Кальвизия «Беда Пресвитер», ок. 672 – 735), английский теолог и филолог, автор более 40 работ различной тематики (от церковной жизни и летоисчисления до риторики и грамматики), о музыке не писал. Скорее всего, Кальвизий пользовался одним из текстов, ложно приписанных Беде в его первом полном собрании сочинений, которое было издано в 1563 г. под редакцией Иоганна Гервагена-младшего.

Дальше автор реабилитируется, говоря об особенностях трактовки вышеуказанных источников. Слово «орган» может быть использовано в значении музыкального инструмента вообще, в значении духового инструмента, в значении древнееврейского органа (магрефы, «громоздкого музыкального инструмента из Иерусалима»), либо органа в нашем понимании. Но есть и еще одно значение, а именно: гидравлос, водяной орган, по свидетельству Кальвизия, описанный у древнеримского ученого Витрувия (ок. 80–15 гг. до н. э.) в тринадцатой (на самом деле, в восьмой) главе десятой книги его «Десяти книг об архитектуре» — первого

---

[122] Бартоломей Платина (настоящее имя — Бартоломео Сакки; 1421–1481) — итальянский церковный писатель, философ, библиотекарь. По заказу папской курии составил хронику римских пап «Vitae Pontificum», которая была опубликована в 1479 г.

[123] См. следующий фрагмент перевода в данном разделе.

латинского трактата, посвященного данной тематике. Из-за разницы в терминологии в различных переводах источника порой случается подобная путаница.

Constans <…> Romam venit, exceptus à Papa & Clero magna solennitate, & obtulit Vitaliano Evangelia aurea gemmis albis miræ magnitudinis <…>. [OCh, P. 610].	Констант <…> по прибытии в Рим был встречен папой и духовенством с большой торжественностью, и преподнес Виталиану золотое Евангелие, инкрустированное белыми драгоценными камнями невероятной величины <…>.

Современный орган представлен очень подробно; автор описывает как внешний вид, так и внутреннее устройство (вплоть до сплава, используемого для труб), а также характеризует его звучание. Осмелимся предположить, что это было сделано в дидактических целях. Неизвестно, имелся ли в то время орган в Томаскирхе, но он широко использовался в церковной практике, а потому знания о его тембрах, устройстве и т. п. могли пригодиться для подопечных Кальвизия. Как он сообщает, сомнительно, что во времена его появления в Европе на нем уже играли не только руками, но и ногами, используя педаль, так как этот способ был изобретен примерно в 1470 г. неким Бернхардом или Бернардом[124], о чем свидетельствует итальянский историк Марк Антоний Сабеллик (1436–1506) в грандиозном по объему труде «Rapsodiae historiarum enneadum ab orbe condito ad annum salutis humanae» (1504), известном также как «Исторические рапсодии»[125]. Судя по информации из данного источника, Бернард был выдающимся музыкантом (тоже родившимся «по божественному провидению»), изучавшим музыкальные инструменты и возможности введения более разнообразных созвучий при игре на органе.

Отметим также, что особая любовь Кальвизия к органу нашла выражение и в его «Тезаурусе». В нем в разделе о музыке, вместо того чтобы привести основные

[124] Sabel. Ennead. VIII, 10. В оригинале у Сабеллика — Bernardus, у Кальвизия — Bernhardo.

[125] В нем, наряду с прочим, содержится ранний материал о русских землях.

музыкальные понятия (как, например, *vox*, *harmonia*, *contrapunctus*) или описать термины, связанные с мензуральной ритмикой (*tempus*, *prolatio* и т. д.), он развешивает целую гирлянду органологических терминов, значительное место уделяя органу и его строению (хотя он не был практикующим органистом и не сочинял произведений для органа).

2.4.5. О музыкальных ключах и ступенях

Значительное место в трактате отведено Гвидо Аретинскому («Жил он при германских императорах Конраде II и Генрихе III около 1030 года от Рождества Христова» [E2, P. 113])[126]. Автор хвалит прославленного музыканта за его обширные теоретические нововведения, включая его революционный способ пения — сольмизацию, развитие линейной нотации, установление трех видов кварты, которые подробно описаны в «Первом упражнении», расширение звукоряда (так называемый Гвидонов звукоряд из 20 «ключей») и др.

По Кальвизию, еще одно нововведение Гвидо — «Эти буквы [начальные буквы латинского алфавита — *прим. Ж. С.*] (позже к ним добавились музыкальные ступени), которые прикреплялись в начале распевов, были названы ключами» [E2, P. 118]. Далее весьма трогательно описано предназначение этих ключей: «Подобно тому как ключ, который отпирает замок, и все, что было скрыто внутри, выставляет на всеобщее обозрение, так эти буквы алфавита, прикрепленные впереди линеек с безмолвными нотами, их одушевляют, оживляют, и истолковывают и разъясняют всю науку пения» [E2, P. 118]. Кажется, автором лично прочувствовано это усовершенствование, которое было столь необходимым для музыкальной эволюции.

Поводом для открытия ключей, основанных на начальных буквах латинского алфавита, и ступеней Кальвизий видит использование музыкальных инструментов с фиксированным звукорядом. По его мнению, Гвидо установил модальное тождество октавы, упражняясь в игре на органе. Он «тотчас подметил, что после

[126] Даты рождения и смерти Гвидо неизвестны. Один из вариантов: ок. 992 – ок. 1050 гг.

седьмого ключа, или клавиши, в последовательном ряду [на восьмой] получается равнозвучный консонанс, который у греков называется диапасоном, а у латинян октавой» [E2, P. 117]. То есть, по мнению автора, Гвидо натолкнул на это важное музыкально-теоретическое обобщение слуховой опыт. Как известно, одинаковые звуки, отличающиеся на октаву, Гвидо постановил обозначать одинаковыми буквами разного начертания[127].

Современный звукоряд представлен 27-ю ступенями (ключами): «Начинается [наш звукоряд] с *C* большого, а заканчивается на *a*, нотированном с двойным штрихом <...> Названные 27 ключей охватывают 4 чистые октавы (в два раза больше, чем было у древних)...» [E2, P. 118–119].

Гвидонов гексахорд же возник из-за необходимости уместить все виды кварты в одной системе: «Этим трем видам кварты четырех музыкальных ступеней было недостаточно, поскольку они могли сочетаться, следуя друг за другом поочередно, для чего потребовалось больше, как минимум, шесть [ступеней]» [E2, P. 119]. Кальвизий считает, что Гвидо не только придумал сольмизационные слоги, но также предвидел, что можно будет переходить из одного гексахорда в другой, то есть предвидел применение мутации. Это предположение остается неподтвержденным, так как ни в одном из аутентичных трактатов Гвидо мутация не описывается.

Гексахордные слоги («воксы»), как следовало ожидать, приводятся в соответствии с начальными слогами полустиший гимна Святому Иоанну на текст Павла Диакона, музыку к которому тоже сочинил Гвидо. Важно, что эту, несомненно, удобную систему относительной сольмизации, наш автор считает несовершенной: «Но поскольку они не заполняют интервал октавы целиком, возникла необходимость частой подмены, или мутации, чтобы любая ступень правильно связывалась с соответствующим ключом» [E2, P. 121], а потому она

---

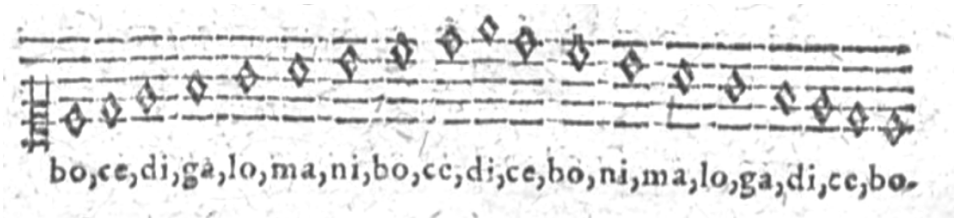
[127] Прописными (A), строчными (a) и сдвоенными (aa). В действительности модальное тождество звуков октавы зафиксировано в теории еще до Гвидо — как минимум, у обоих его анонимных соотечественников, условно именуемых «Псевдо-Одо» (по С. Н. Лебедеву, Братом Михаилом и Братом Петром [см. 39]).

сложна для новичков. Кальвизий в первых двух своих «Упражнениях» выступил приверженцем иной системы сольфеджирования, известной в современном музыкознании под названием «боцедизации». В ней традиционные Гвидоновы слоги заменены на *bo*, *ce*, *di*, *ga*, *lo*, *ma*, *ni*. Таким образом, к гексахорду добавляется еще одна (седьмая) ступень, что позволяет правильно интонировать интервалы октавного звукоряда, не прибегая к мутации. Во «Втором упражнении» расположение слогов проиллюстрировано в натуральном и мягком (с си-бемолем) звукорядах (см. примеры 7–8):

Пример 7.

Боцедизация в натуральном звукоряде.

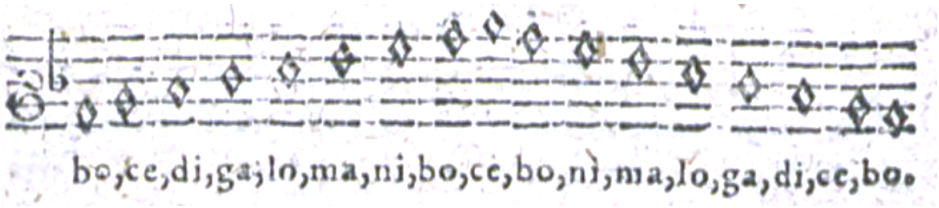
Источник: [E2, P. 122].



Пример 8.

Боцедизация в мягком звукоряде.

Источник: [E2, P. 122].

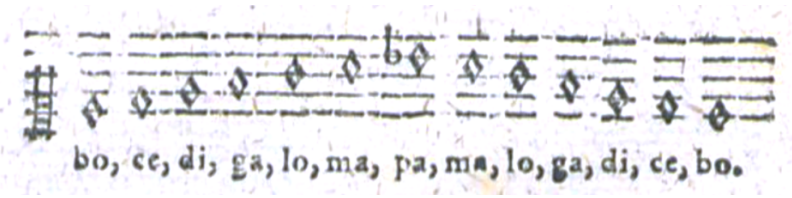


При появлении ключа b rotundum (*b*) вместо B quadratum (*h*) слог *ni* Кальвизий предлагал заменять на слог *pa* (при транспозиции попадает на *es*; см. примеры 9–10).

Пример 9.

Боцедизация с использованием слога *pa*.

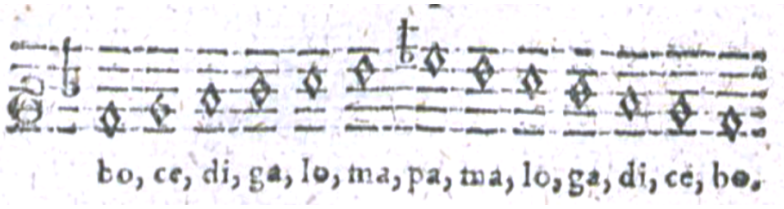
Источник: [E2, P. 123].



Пример 10.

Боцедизация с использованием слога *ра* в транспозиции.

Источник: [E2, P. 123].



В целом, эта система кажется автору предпочтительной: «Они (новые слоги — *прим. Ж. С.*) делают очевидным особенности регулярной и транспонированной систем, и переход одной системы в другую. Кроме того, они показывают все виды октав, а также виды кварты и квинты в их естественном и характерном порядке» [E2, P. 124]. Они наилучшим способом демонстрируют лады, так как те «следуют природному и наиболее подходящему порядку видов октавы, благодаря чему сопоставление видов консонансов и других интервалов с музыкальными ладами становится легким и очевидным» [E2, P. 124].

2.4.6. О нотации ритма в многоголосии и развитии полифонии

Последняя и весьма обширная тема «Второго упражнения» — нотация ритма. Упомянем, что автор противопоставляет различно ритмизованные звуки в многоголосной музыке и «равномерную» ритмизацию *cantus planus*, который остается за пределами его внимания. Для человека времени Кальвизия вершина профессионализма — многоголосие, а григорианская монодия не достойна внимания: «Ноты равной длительности, которые применяются в хоральном пении, исследовать нет смысла. Поскольку они были выдуманы произвольно, то и форма их записи большого значения для мелодии не имеет. Ноты же неравной длительности и разного начертания используются только в многоголосии» [E2, P. 124].

Первые знаки, фиксирующие длительность звуков, паузы, а также перфектность и имперфектность, возникли еще в древнегреческой нотации, ранее раскритикованной. Очевидные несовершенства были отмечены автором в связи и с невменной нотацией. Кальвизий отвергает все старые способы записи нот, кроме

современного. Примечательно, что в отличие от других трактатов, здесь нет музыкальных примеров, которыми автор мог бы подтвердить свои суждения, за исключением тех, что демонстрируют излюбленную им систему боцедизации.

Появление современной нотированной многоголосной музыки Кальвизий связывает, во-первых, с увеличением количества консонансов (в т. ч., с введением сексt), во-вторых, с увеличением количества струн, клавиш и т. п., так как музыка древних не допускала одновременного движения нескольких звуков. Хотя сам Кальвизий упоминал авлос как первый инструмент, допускающий многоголосие, а его создание относил к мифологическим временам, он после изложил иную точку зрения: «Органы и другие музыкальные инструменты, которые породили наши музыкальные ступени и ключи, несомненно, показывали также и первые примеры многоголосия» [E2, P. 126].

Вышеуказанные факторы повлияли на развитие многоголосия, даже упоминания которого у античных авторов не обнаруживается, не говоря уже о нотации. Известно лишь о «гармоничном» пении, но каково было это пение ныне, как и во времена Кальвизия, доподлинно установить невозможно: «Изложить этот вопрос кратко не получится, а утверждать что-либо [определенное] — ввиду столь различных суждений — здесь, как мне кажется, опасно» [E2, P. 125–126].

Вокруг вопросов ритмики сконцентрировано больше всего собственных оценочных соображений, причем многие из них окрашены негативно, а подобные оценочные высказывания — это уже не «история музыкальной науки» в чистом виде. Так, например, ссылаясь на Гвидо, Кальвизий порицает раннее многоголосие: «Все это дело имело вид непривлекательный и недостойный» [E2, P. 126] «подобную [примитивную] гармонию [он] порицал, отвергал, а ее учителей и приверженцев называл глупцами» [E2, P. 126–127], а также сам делает вывод: «Поскольку ноты по длительности не различались, не было никакого порядка в клаузулах, или каденциях, никакого числового отношения внутри в тактусах, то и гармония была исключительно однообразной» [E2, P. 126]. С появлением мензуральной нотации музыкальная практика улучшилась. Говоря о ней, автор придерживается мнения о необходимости разнообразия как в гармонии, так и в

ритме внутри тактуса (без «тягостного повторения одинаковых по звучанию и длительности консонансов»). Но подобное разнообразие привело, как он считает, к новой проблеме: «Все это <…> превратилось в недостойную внимания вещь, особенно в том виде, как она преподносилась ученикам. Об этом прознали (обычные в те времена) бездельники и стали придумывать сложные знаки и пользоваться разными отношениями, с помощью которых они видоизменяли нотные длительности и превращали простые тактусы в сложные» [E2, P. 127–128].

В целом, развитие многоголосия и свободного композиторского творчества описано точно: вначале обозначился так называемый «цветистый напев» (*cantus floridus*), — ранняя техника эпохи Возрождения: «<…> хорал, украшенный гармониями и консонансами как цветочками, стал более изысканным и как бы расцвел» [E2, P. 128]. Затем музыка обособилась, но в очередной раз стала «недостойной»: «Новые мелодии они писали, не опираясь никоим образом на хорал и не соблюдая определенного рода гармонии, исполняли их быстрей и живей, [чем положено], опускали привычные клаузулы, делая их в разных тактусах неустойчивыми, шаткими и едва заметными, и пели эти мелодии неподобающим образом... На манер фигляров они сопровождали [свое пение] разными непристойными жестами...» [E2, P. 128–129]. Это последнее замечание о фиглярстве при исполнении музыки, видимо, сделано с опорой на Гафури, который в своей «Практической музыке» описывает актерское искусство, совмещавшее и жесты, и пение, хоть и без каких-либо оценок[128]. Зато как раз в следующем источнике, булле папы Иоанна XXII (1244–1334), замечаем источник его воззрений. Текст, который «папа Иоанн XXII обнародовал около 1320 года от Рождества Христова» [E2, P. 129] (приводится у Кальвизия с купюрами), запрещает использование неподобающего многоголосия в богослужении. После собственно изложения текста Кальвизий подробно комментирует его содержание как свидетельства о музыке того времени. Например, он указывает на отсутствие в

[128] Боэций осуждал подобное еще в VI в.: «<…> род людской [ныне] распущен и изнежен, весь он пленяется публичной и театральной музыкой» [Boeth. Mus. I, 9].

XIV в. длительностей короче, чем минима, на слишком длительные распевы без клаузул, никак не связанные с григорианскими антифонами и градуалами, и приходит к выводу, что многоголосная музыка была введена незадолго до издания папского декрета, и потом не была полностью вытеснена, но «наоборот, становилась все более и более изысканной, поскольку мы по природе своей тянемся к запретному и желаем того, в чем отказано» [E2, P. 132].

Далее следует интересный пассаж, где Кальвизий приводит собственную догадку относительно старинного стиля музицирования: «Мне кажется, музыка у древних была [в определенном отношении] прямо противоположной нашей. Древние пели “на гармонию”, т. е. гармония и консонансы были основой для мелодии, которую они [к гармонии] подпевали» [E2, P. 132]. И такой способ он сравнивает с разрешенным папой Иоанном добавлением голосов к заданному хоралу, которые не перебивали бы его звучание: «Из такого [вида пения] несомненно возникает гармония, которую называют “неподготовленным контрапунктом”, или такая гармония, которую можно назвать импровизированной» [E2, P. 133]. Здесь же он уточняет, что такой тип контрапункта практиковался среди опытных певчих в папских монастырях и в придворных капеллах (а папа Иоанн, вероятно, в своей булле предполагал недостаточно опытных певцов, чьи исполнительские практики были недопустимыми). Автор защищает эту технику с дидактической точки зрения в последней, 21-й главе своей «Мелопеи», но она не соответствует современной композиционной технике его времени (то есть, технике полифонии строгого стиля). Она представляет собой более старую стадию многоголосия, оставшуюся в письменных источниках.

В дальнейшем переходе к изложению «проблем тактуса» вновь раскрываются личные авторские суждения об эволюции музыкального искусства. «Прославленные музыканты» XIV–XV вв., по мнению Кальвизия, занимались не истинной музыкальной практикой, а только бесполезными и сложными нововведениями в области ритмики (основываясь на свидетельствах Гафури Кальвизий делает вывод, что развитие дошло до 79 числовых отношений,

используемых для мензурирования тактуса), и разводили непродуктивные споры. Кроме того, он утверждает, что эти отношения должны регулировать только гармонию (консонантность интервалов), но никак не ритмику. Математические основания в ритмике он считает ложными, а те, кто были приверженцами такого метода, ошибались (по-видимому, в их числе и Иоанн де Мурис, автор трактата «Познание музыкального искусства», 1321, хотя конкретных имен Кальвизий деликатно не называет).

Зато музыка, очистившись от бессистемного нагромождения голосов, пережила новый расцвет в творчестве Жоскена Депре (ок. 1450 – 1521), Якоба Клемента (ок. 1510–1556) «которые <…> вырвали с корнем эти тернии из музыкальной пашни, но также научились выводить в фугах (как их называют) правильные последования консонансов и искусные клаузулы — в приятнейшей гармонии» [E2, P. 135], а также Орландо ди Лассо (ок. 1532 – 1594), который не только владел искусной вертикалью, но и следил за выразительным прочтением текста. При этом, среди названных нет, к примеру, другого выдающегося композитора, современника Лассо, Дж. П. да Палестрины (1525? – 1594). Кальвизий называет лишь представителей франко-фламандской полифонической школы, а так называемые римская, венецианская и др. школы, не говоря уже о целом «хроматическом тренде» Феррары и Неаполя, были ему неизвестны.

Музыкальные вкусы Кальвизия не были чем-то специфичным. В XVI в. эти композиторы и их сочинения были хорошо известны в Европе и в особенности в Германии. Они уже при жизни добились признания в качестве авторитетнейших творцов своего времени, а после их влияние распространилось еще сильнее. И вот, когда читатель настроен обнаружить какие-либо подробности о них или об их композиторской технике, автор резко переключает тему: «Опуская их, перейдем к открытиям в нотации [ритма]» [E2, P. 135]. Действительно, поскольку во «Втором упражнении» нет конкретных «теоретических наставлений», воспроизводимых Кальвизием для обучения композиции (они присутствуют в других дидактических трудах), то и подробная информация об этих композициях не нужна, а упоминание

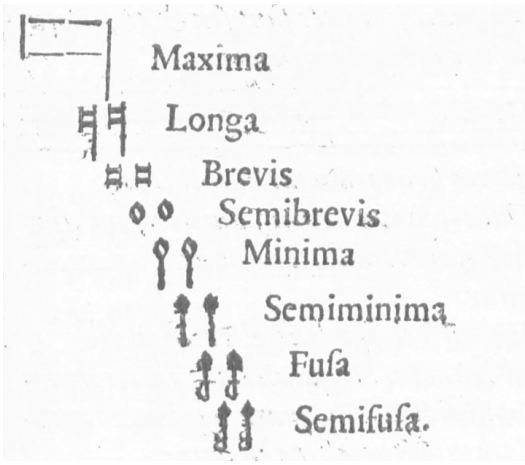
о них как о вершинах всей музыкальной эволюции может красноречиво и кратко дать понять, сколь высоко оценивал их творения наш автор.

Длительный процесс становления современной нотации Кальвизий мыслит как движение от «анархии» музыкантов («где никто друг друга не слышит» [E2, P. 135]), которые никак не могли договориться об унификации нотной записи. Вновь со ссылкой на Боэция Кальвизий сообщает, что из греческих «знаков ударения» развились знаки перфекции, модусов, пролаций и прочие ритмические обозначения. «Источник и начало всех нот» — бревис в квадратном начертании, произошедший от главной графемы квадратной нотации *punctum* (что логично, так как подобный знак образовывался самым простым движением пера). Прочие знаки, как указывает автор, соотносятся с бревисом не только ритмически, но и *визуально*: «Лонгу же, которая содержала два бревиса, писали для обозначения длительности в два раза большей. Чтобы лонгу и максиму (которая установилась после лонги) не путали, к начертанию лонги приписали хвост, в два раза превосходивший длину знака бревиса <…>» [E2, P. 136]. Упомянем, что лонга, очевидно, произошла от вирги в квадратной нотации, а она могла исполняться с большей продолжительностью. Прояснить данное высказывание может таблица графем мензуральной нотации из «Третьего упражнения» (см. Пример 11). Очевидно, имелся в виду размер не штиля, а прямоугольника, обозначавшего саму ноту.

Пример 11.

Таблица графем мензуральной нотации из «Третьего упражнения» З. Кальвизия. Как можно заметить, знаки лонги и бревиса не отличаются друг от друга по размеру, в отличие от максимы.

Источник: [E3, P. 153].

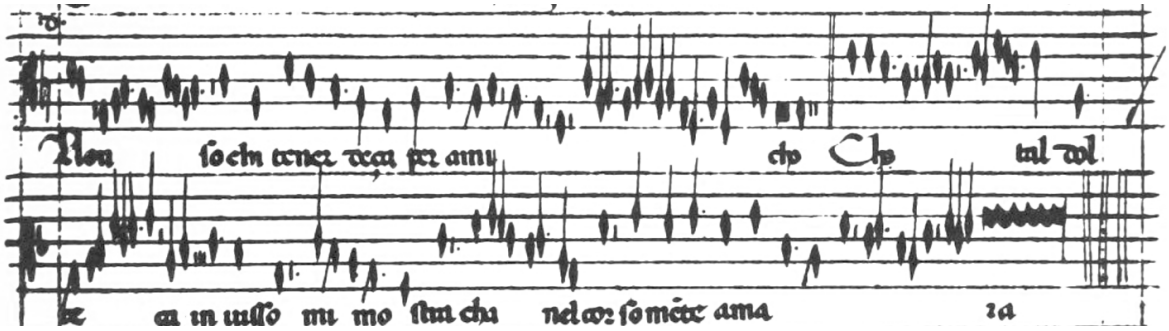


Есть и загадочные утверждения: «Поскольку тактус надо было мензурировать, в его начале к знаку максимы пририсовывали столько палочек (которые свисали как у гребешка), сколько хотели измерить ею бревисов» [E2, P. 136]. Что за палочки имел в виду Кальвизий — неясно. Непонятно также, на какие примеры здесь он мог ссылаться. В изданиях его собственных нот такого, разумеется, уже нет. Нечто похожее мы обнаружили в некоторых более ранних рукописях с черной мензуральной нотацией (в монодии), см. примеры 12–13.

Пример 12.

Образец графемы максимы с шестью выступающими штрихами из рукописи в собрании Государственной библиотеки Франции.

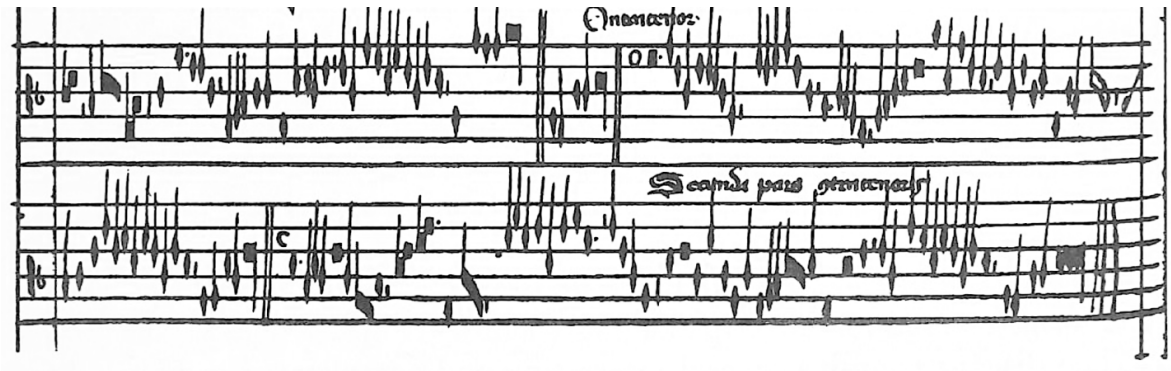
Источник: [106, P. 117] | MS Paris, Bibliothèque nationale nouv. arq. franç. 6771; ca. 1400.



Пример 13.

Образец графемы максимы с тремя штрихами из рукописи в собрании Государственной библиотеки Франции.

Источник: [106, P. 46] | MS Paris, Bibliothèque nationale nouv. arq. franç. 6771; ca. 1400.



Имеет ли данная графическая особенность ту смысловую нагрузку, о которой говорит автор (исходя из имеющихся ныне исследований по истории нотации), установить не удалось. И все же нельзя сказать, что эти «гребешки» — частое

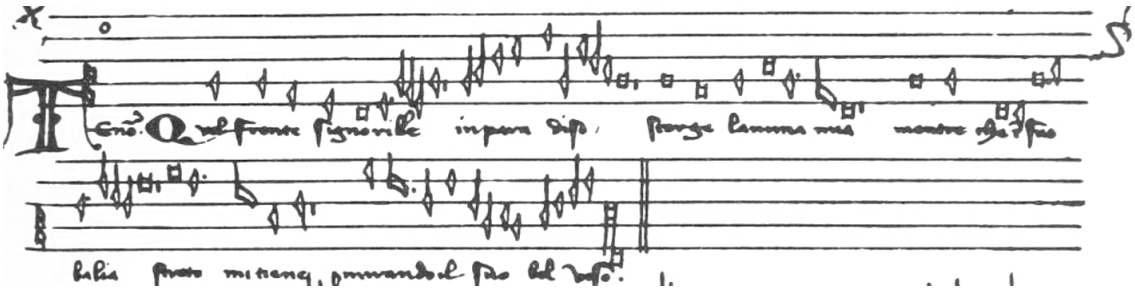
явление даже на заре возникновения мензуральной ритмики, начертание которой тогда еще не было систематизировано. К следующему положению также сложно найти примеры: «Сходным образом хвост лонги протягивали в три или в четыре раза длиннее начертания бревиса — в зависимости от того, сколькими бревисами эта лонга измерялась» [E2, P. 136]. По нашим наблюдением, длина штиля у лонги зависела не столько от ее продолжительности, сколько от ее положения на нотоносце (чем нота выше, тем штиль длиннее) и расстояния до следующего нотоносца, и никак не была связана с темпусом. Вероятно, под «хвостом» в данном случае тоже подразумевается не штиль, а длина прямоугольника.

Похожая ситуация связана с «рассечением бревиса» косой чертой на два треугольника, приводившим к образованию семибревиса. Треугольные семибревисы действительно встречаются в белой мензуральной нотации, но пишутся они скорее как половина ромба, а не квадрата, поэтому их описание не совсем точное (см. Пример 14).

Пример 14.

Образец из рукописи в собрании Бодлианской библиотеки, ок. 1450 г.

Источник: [106, P. 73] | Oxford, Bodleian Library MS. Canon. Misc. 213, f. 73^{r} [Online resource] URL: https://www.e-manuscripta.ch/bau/doi/10.7891/e-manuscripta-13857 (accessed 07.11.2023).

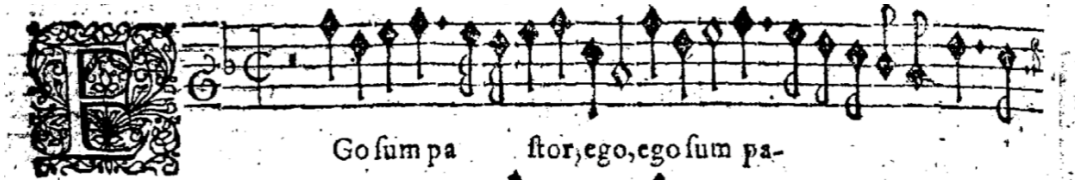


«Семиминиму обозначили зачернением [минимы]. К фузе (поскольку 2 фузы составляли семиминиму) добавляли два хвоста, которые позже слились в [одиночный] хвост с крючком» [E2, P. 137], — уже в XV в. фуза стала нотироваться с одним штилем, так как появилась семифуза, которая в современной нотации приравнивается к шестнадцатой (см. Пример 15).

Пример 15.

Бициний «Ego sum pastor» Кальвизия, vox superior.

Двойной штиль у семифуз и одиночный — у фуз.

Источник: [133, f. F4^{v}].

К бинарной системе соотношений внутри мензуры музыканты пришли оттого, что «система [нотного] письма была действительно у р о д л и в о й (разрядка моя — *прим. Ж. С.*) и порождала большую неопределенность» [E2, P. 136]. Предположения об истории полифонии и соображения о мензуральной нотации в целом выглядят менее обоснованными, нежели изложение прочего материала, но оттого не становятся менее ценными, хотя подробного обсуждения нотации Кальвизий здесь не приводит, ссылаясь на объем и бессмысленность данной темы (в контексте его дидактических целей), и отсылает читателя ко второй книге «Практической музыки» Фр. Гафури[129]. Напоследок автор упоминает технику колорирования, произошедшую от названия «цветных» фуз и семифуз, на которые разбивался напев, нотированный более крупными длительностями.

В заключительной части «Второго упражнения» Кальвизий подводит итоги: «Из всего сказанного ясно, сколь ничтожной музыка была вначале и как она возвысилась, и каких трудов стоило достигнуть такой вершины, выше которой, как кажется, взойти невозможно, ибо большего количества интервалов, консонансов и ладов, в которых воплощается звучание, невозможно придумать» [E2, P. 138]. В эпоху исторического перелома, в 1600 г. Кальвизий не видел перспективы дальнейшего развития музыки: в самом деле, можно ли было мечтать о большем «совершенстве», чем Жоскен и Лассо?!

---

[129] Пояснения относительно нотации встретятся у Кальвизия в «Третьем упражнении», которое, вероятно, он планировал написать еще до того, как на него обрушился с критикой педагог, «педагогиарх», ректор гимназии в Гере И. Хубмайер (ок. 1580 – 1637), после чего концепция теоретического труда смодулировала в жанр раздраженной и многословной кляузы.

2.5. Метод, стиль

2.5.1. Общие замечания

Несмотря на все внимание, с которым Кальвизий относится к античной музыкальной практике (о древней музыке, как мифологической, так и реальной, написано несравнимо больше, нежели о современной для автора), на музыкальные основания, найденные им в древнегреческой музыке и тщательно описанные, он выступает защитником с о в р е м е н н ы х ему произведений и техник — наивысший расцвет музыкальной культуры он видит именно в современности. Это одно из тех принципиальных убеждений, которые останутся неизменными на протяжении всей его исследовательской карьеры. Об этом пишет К. Дальхауз: «В споре о превосходстве античной либо современной музыки Кальвизий решительно встал на сторону апологетов нового. В письме к Георгу Ролленхагену[130] он бросает “древним” упреки в сложности их нотации, в путаной музыкальной терминологии. Он ставит под сомнение даже их (греков) музыкальность, поскольку они использовали “неправильные” (т. е. пифагорейские) вычисления интервалов, хотя Птолемей вычислил “правильные” интервалы» [153, S. 131]. Утверждения в таком духе Кальвизий делал еще в «Мелопее»:

Unde apparet veterum musicam pluralitate quidem proportionum et varietate intervallorum nostram hanc novam [musicam] multum excedere. [M, f. Av^{r}]	Отсюда очевидно, что древняя музыка по части числовых отношений и разнообразия интервалов во много раз превосходит нашу новую музыку. [28, С. 27]
Contra in tanta paucitate proportionum et intervallorum plurimas continet consonantias, numerum in vetere musica multum excedentes. [M, f. Av^{v}]	При том что отношения и интервалы в нашей музыке немногочисленны, она содержит гораздо больше консонансов, чем древняя. [28, С. 28]

[130] Немецкий педагог, ректор школы в Магдебурге. Годы его жизни: 1542–1609.

То же рассуждение мы находим в его позднейшем «Втором упражнении» (см. Приложение 9).

С хронологической точки зрения в трактате неохваченными остались довольно протяженные временные промежутки. Раздел «истории музыки» доходит лишь до Царлино, после же она просматривается только в контексте прочих тем (из других ученых музыкантов XVI в. для Кальвизия важны Гафури и Глареан). Смена исторических эпох и начало нашей эры описаны довольно скудно, в особенности, на фоне обширных размышлений о древнегреческих и древнееврейских музыкантах.

Проанализировав работы его предшественников, мы, кажется, понимаем, почему это произошло. Вряд ли это случилось оттого, что у Кальвизия не было достаточного количества источников, опираясь на которые он мог бы судить о музыкальной практике I–IV вв. н. э., ведь он приводит достаточно примеров из авторов того времени. Судя по всему, ученый не ставил перед собой цель досконально описывать все до одной стадии развития музыки, тем более в отрыве от теоретических положений. Поэтому то, «как музыка развивалась», отражено в разделе о тетрахордных родах, «нынешний расцвет» музыки представлен у него в свете рассуждений о нотации в многоголосии. Во втором разделе выбираются лишь несколько знаменитых «столпов» — исследователей и новаторов, из деятельности которых выводится представление об эволюции музыки во времена их жизни.

Таким образом, «исторический» топос *progressus* у Кальвизия представлен с уклоном в развитие теории музыки, и достоинства в музыке современности связаны, в его представлении, в первую очередь с появлением полифонии. Как отмечает А. Мейер, «Росчерк пера Кальвизия соответствует традиции "*laus musicae*"» [241, S. 156], однако топосы *usus* и *abusus*, бывшие значимыми в работах его предшественников, ушли на второй план и узнаются лишь отдаленно, а вот черты апологии все же заметны: в связи с папской буллой, запретившей использование полифонии, он пишет, что ее введение только ускорило процесс развития и привело еще к большей изысканности.

При этом автор порицает всякую современную музыку, звучащую вне церкви, а также церковную практику, слишком слабо опирающуюся на *cantus planus*, ведь назначение ее он видит в прославлении Бога и «украшении церкви», а значит, сколь бы развитой она ни была и каким бы составом ни исполнялась (вокальным или инструментальным), она не должна «забывать» своей религиозной сути. Хотя автор по всем признакам предстает воцерковленным человеком, мы не найдем здесь обширных рассуждений о происхождении и развитии церковной музыки и обрядов (в отличие от Тинкториса или Шпангенберга), оттого несколько внезапным кажется вывод о том, что земная музыка служит лишь «проавлием» (т. е. преддверием) для музыки небесной[131].

Теоретические позиции в трактате отражены лишь те, которые волновали самого Кальвизия как ученого и, в первую очередь, педагога, и не разбирались подробно в «Мелопее» или в «Первом упражнении». Поэтому здесь мы не найдем пояснений о пропорциях (более подробно о них говорится в «Третьем упражнении»), о консонансах и диссонансах (им посвящены с четвертой по девятую главы «Мелопеи»), нет правил сочетания и «надлежащего последования» интервалов (об этом также идет речь в «Мелопее», причем излагается в виде ясных и четких правил), нет обстоятельной информации о ладах, так как они уже были им описаны в предыдущих трудах, ничего не поясняется о клаузулах (за отсутствие которых он ругает практику модальной ритмики) и т. п. Перед нами не музыкальный компендий, претендующий на всеобъемлющий обзор аспектов музыкальной практики настоящего и прошлого, а труд, стоящий в одном ряду с его прочими работами. Вопросы, оставшиеся за кадром, отсылают читателей к этим книгам, и потому, чтобы полностью воспринять все авторские воззрения, необходимо изучать их в совокупности (реализация задачи такого масштаба в нашей работе не ставилась и на нынешнем этапе исследования просто нереальна).

Описание григорианского пения (*cantus planus*) у Кальвизия отсутствует вовсе. Со времен позднего Средневековья литургическая монодия использовалась

[131] К этому же выводу пришел и Тинкторис, см. в разделе 1.2.5.

в качестве основы для новых, многоголосных, произведений, а сам корпус григорианики обновлялся незначительно, во всяком случае, не настолько, чтобы включать его характеристику и технику в обучение. Из всех видов нотации у него описана только мензуральная, как наиболее совершенная на момент написания трактата. Буквенная, невменная, дасийная, готическая, квадратная и другие системы нотации автором проигнорированы, как и любые виды табулатуры (инструментальной музыки у Кальвизия нет, задача преподавать ее кому бы то ни было не стояла). Исключение — одна-единственная фраза об органной табулатуре, упоминаемая в связи с загадочной схожестью с невменной нотацией. Объективности ради отметим, что в эскизе «Мелопеи» 1589 г. была запланирована глава, посвященная органной табулатуре, но (что характерно!) в финальную редакцию этот материал не вошел. Там же (в эскизе) объясняется необходимость изучения основ композиции для кантора:

«Благодаря теоретико-музыкальным и композиционно-техническим знаниям и навыкам мы обретаем способность *управлять аффектами* (курсив мой — *прим. Ж. С.*) других людей, мы можем делать значимые музыкальные суждения, приобретать артистическую славу и получать больше удовольствия от музыки.

Прежде всего, кантор должен быть обучен композиции, чтобы уметь исправлять ошибки, допущенные печатником или композитором» [153, S. 131].

При чтении трактата может сложиться впечатление, что его план продуман не до конца. Некоторые положения выглядят так, будто сам ученый сомневается в результатах своей работы: «К [современным] ключам мы будем добавлять названия струн у древних (если удастся подобрать все использовавшие в них ключи)» [E2, P. 101]. Образуется в некотором роде «рапсодичность» в форме текста вследствие разнообразия поднимаемых вопросов. Рыхлая структура, где в одном ряду стоят очерки по инструментоведению, истории и теории музыки, позволяет отследить творческие поиски автора, а возвращение к отличным друг от друга темам сообщает трактату, так сказать, «рефренность». Опять же отметим, что это не столько черта научного стиля Кальвизия, сколько черта времени.

Другое наблюдение связано с цитированием источников. Как уже было сказано, Кальвизий приводит не только имя автора и ссылку на конкретную работу, но часто — с немецкой дотошностью — и протяженные фрагменты текста. Однако внимательный читатель обнаружит в таких фрагментах расхождения с оригиналом (таков, например, пересказ «кузнечного мифа», взятый из Боэция, хотя в другом месте Кальвизий дает полноценную ссылку на его работу в связи с греческой системой нотации). Объяснения этому может быть несколько: либо при подготовке работы было использовано некачественное переиздание источника, либо же приведенный текст был дан автором по памяти (особенно, если учесть его ремарку «<…> это описывает Боэций в первой книге «Музыки» *примерно* такими словами») [E2, P. 86]. В пользу последнего говорят и порой встречающиеся неточности в определении авторов и ссылок на них (если бы у Кальвизия была возможность работать с текстами, которые он идентифицировал ошибочно, то вряд ли он бы допустил подобные оплошности).

К забавному результату метод работы «по памяти» привел в «Мелопее», где обнаруживается такая цитата из Горация (Hor. Carm. III, 6) об «озорном» ионийском ладе:

Modos doceri gaudet Ionicos matura virgo. [M, f. H3^{v}]	Зрелая девица с радостью учится ионийским ладам.

На самом деле, данный фрагмент воспроизведен с ошибкой: оригинальное слово «motus» («движение») заменено на «modus» («лад»). В «Первом упражнении», вышедшем позже «Мелопеи», эта ошибка уже исправлена:

Motus doceri gaudet Ionicos matura virgo. [E1, P. 15]	Зрелая девица с радостью учится ионийским [танцевальным] движениям.

Нам представляется, что Кальвизий не только в этом конкретном случае, но и в большинстве других случаев приводил цитаты из некогда прочитанных книг по

памяти, возможно в спешке, но прецедент с количеством и разнообразием цитат все же не может не впечатлить современного читателя.

Кроме того, планировался отдельный трактат, посвященный теоретической проблематике, который Кальвизий обещает во «Втором упражнении» под названием «Theoremata musica»: «То же бывает и в некоторых других консонансах, как мы увидим вскоре в [моем труде] “Музыкальные теоремы”» [E2, P. 91]. «Третье упражнение» в подзаголовке содержит «quibus...theoremata continentur» («в которых...содержатся теоремы»). В нем он действительно (среди прочего) обсуждает интервалику и «верные» звуковые соотношения, поэтому рискнем предположить, что оно и является тем самым обещанным теоретическим трактатом. Судя по всему, в процессе подготовки изначальная концепция «Третьего упражнения» изменилась, и автору, помимо продолжения развития теоретических и практических мыслей, пришлось излагать ответы на неудобные вопросы «педагогиарха» И. Хубмайера, объясняться и (многословно) оправдываться. В целом «Третье упражнение» значительно более четко структурировано, нежели предыдущая работа (в самом начале даже дано нечто вроде «оглавления», по которому сразу можно определить содержание работы), поэтому первая воспринимается отчасти как «проба пера» отчасти в духе энкомия, отчасти в новом жанре исторического эссе.

2.5.2. О методе

Научная база исследования широка, она включает в себя общую хронологию, музыкальную историю и теорию, которые оказываются теснейшим образом связаны друг с другом. Стремление к полноценному, по возможности всестороннему охвату музыкальной истории неизменно приводит автора к взаимопроникновению разных областей музыкальной науки, поэтому четкой демаркационной линии между историей и теорией музыки, которая проводится между ними в наши дни, во «Втором упражнении» провести нельзя, но в этом и нет

необходимости. Обозначим эту особенность работы Кальвизия как методологический плюрализм[132].

Как считают некоторые западные коллеги (см., например: [147]) и как может показаться на первый взгляд, в труде изложена история музыкальной науки в чистом виде. На самом деле, музыкальная наука в XVI в. еще не была отделена от самой музыки. Так, например, вопросы нотации в то время были частью музыкальной деятельности, сейчас же история нотации приписана к кафедре теории музыки. Мы можем согласиться, что большая часть рассматриваемых Кальвизием предметов ныне считается объектом исследовательской работы музыковедов. Но с точки зрения исторического метода нам нужно пытаться рассмотреть эту проблему адекватно, а это значит, попытаться взглянуть на проблему глазами современника далекой от нас эпохи.

Контекст кальвизиевского учения было бы ошибочно обозначать только как музыкально-теоретический или исторический. Музыкальная теория его времени включала в себя области знания, которые относят к философии, стиховедению, источниковедению. В связи с этим автора можно назвать классическим гуманистом, а не просто музыкальным теоретиком в узком смысле слова. Гуманисты славились обширными познаниями в области культуры, владели классическими языками, а также феноменальной памятью. Обладая всеми этими замечательными качествами, Кальвизий предпринял попытку вывести музыкальную теорию на орбиту всего музыкального мира. Поэтому «Второе упражнение» — это не просто учебное пособие для местных школяров.

Общение с Ж. Ж. Скалигером, знакомство с трудами коллеги-гуманиста вначале привели Кальвизия к изучению истории и созданию упомянутого выше капитального труда «Хронология», над которым он работал приблизительно в те же годы. Наиболее очевидная связь с ней прослеживается в том, сколь велико

---

[132] Понятие К. Дальхауза. В «Основах истории музыки» он утверждает, что музыкальные историки в большинстве своем эклектики, сочетающие несколько различных подходов к историческому описанию.

количество приводимых в работе дат, во многих случаях весьма конкретных. Такая система датировки была почти неизвестна в литературе о музыке в то время. Выявленное исключение у автора хронологий К. Шпангенберга (напомним, что его музыкальный трактат создан в те же годы, что и «Второе упражнение») только подтверждает это правило. В самой «Хронологии» тоже содержится информация по истории музыки, хотя, как ни странно, она не всегда совпадает с «Упражнением»: например, указан год от Сотворения мира, в который произошло состязание Феба и Пана (2647)[133], дата первых Пифийских игр (3396) и т. п.

Характерно наличие критического подхода, желание установить истину с помощью имеющихся свидетельств и их анализа. В этом плане стремление Кальвизия к точности в датировках, наблюдаемое во «Втором упражнении», поистине образцовое, особенно в сравнении с другими музыкально-теоретическими трактатами его времени.

Если не учитывать существующую традицию написания энкомиев, то можно было бы предположить, что весь первый раздел «Упражнения» возник у Кальвизия как письменный ответ на вопросы его пытливых учеников о том, откуда же произошла музыка. Но, как можно понять, исследователь, пусть и для учеников, здесь приумножил то, что было создано другими авторами, и развил за счет опыта деятельности в качестве хронолога.

Сопоставление аналогичных фрагментов из эскиза «Мелопеи» (см. в разделе 2.1.3) и его «Второго музыкального упражнения» дает возможность проследить изменения в подходе к работе. Во «Втором упражнении» мы обнаружим примеры из авторитетных источников, их сравнение, критику, хронологизацию событий и т. п. Фактическое, а не голословное подтверждение мыслей, более обстоятельный и фундаментальный подход станет ключевым методом работы Кальвизия, но только с началом написания «Хронологии».

Осведомленность автора в области классических источников широка, но все же, как нам кажется, без влияния Скалигера не обошлось и здесь: старший товарищ

[133] На странице 181 издания 1605 года допущена опечатка (неверно указан год: 3647).

Кальвизия по делу и переписке был известен своей нетерпимостью к всякого рода неточностям, будь то недобросовестное цитирование или неубедительность в аргументации, — и наш автор попросту не мог работать иначе. Потому «неполноценный» эскиз должен был либо не отправляться в печать (поэтому он исчез из «Мелопеи»), либо как следует оттачиваться, чтобы обрести надлежащее качество (как во «Втором упражнении»).

Количество цитируемых фрагментов к концу изложения сокращается до минимума, исключением является папская булла Иоанна XXII. Если в начале каждое положение подтверждалось фрагментом текста, то по ходу работы все чаще стало ограничиваться упоминанием автора (иногда даже без указания конкретных работ). Несмотря на такую неравномерность, Кальвизий предстает чрезвычайно начитанным и эрудированным исследователем, который имеет все основания отвечать за свои слова. Если обратиться к его 900-страничной «Хронологии», то станет ясно, что на изучение такого объема информации у иного трудолюбивого ученого ушло бы больше жизни, а он обработал ее и свел воедино за 12 лет. И все же, первый раздел «Второго упражнения» принадлежат к комплексу трудов традиционной истории, которую современные ученые подвергают серьезной переоценке и считают не вполне достоверной.

Нельзя не согласиться с тем, что в основе работы представлена «эмпирическая история музыки» [147, S. 133], но теоретический метод исследования также намечен. Кальвизий изучает разные имеющиеся у него данные, сравнивает их, самостоятельно выводит умозаключения. Так, например, он не останавливается на простом перечислении мифологических событий, связанных с Меркурием и Аполлоном, но, что особенно важно, оценивает достоверность древнегреческих источников, указывает на разногласия в датировках: «Впрочем, в каком веке жили эти первооткрыватели музыки, об этом по свидетельствам [старинных] авторов едва ли можно судить. Все, что у греков происходило до начала Олимпийских игр <…> невероятно и недостоверно» [E2, P. 81] В своих научных изысканиях он опирается не только на Ж. Ж. Скалигера, но и на других

историков совершенно разных эпох: Манетона, Геродота, Евсевия Кесарийского, Магистра Ламберта (ок. 1270).

Краткие критические замечания и характеристики, относящиеся к достоверности того или иного описываемого факта, рассеяны по всему тексту, что добавляет в работу критику источника. Еще одна отличительная особенность, касающаяся его научного метода, заключается в том, что автор дает собственную оценочную характеристику музыкальным и историческим процессам, а также деятельности музыкантов прошлого, даже по отношению к самым почитаемым.

Ученые музыканты и до Кальвизия занимались историческими изысканиями, в т. ч. хронологией. Однако никогда прежде в музыкальных трудах исторический контекст не был обоснован и прокомментирован столь обстоятельно. «Второе упражнение» — не просто компиляция чужих мнений и свидетельств. Конечно, в исторической части опора на авторитеты была неизбежна, и она явно прослеживается также и в отношении музыкальной теории. Но при этом автором высказано много личных суждений, как в случае с поиском достоверной информации и ее компаративным анализом, так и в вопросах музыкально-исторических явлений, что уводит его жанр от бесстрастной «музыкальной летописи» в сторону развернутого, аргументированного «научного комментария к истории».

2.5.3. О стиле и особенностях языка

Жанр «Второго упражнения» Кальвизия неоднозначен: в целом его можно отнести к традициям теоретического трактата о музыке, но также проступают и черты развитого энкомия — по крайней мере, ясно, что автору было на что опереться в данной области. Но все же в данном случае перед нами не просто неструктурированный сборник мифов о музыке и ее аффективных силах. Этот стиль явственно проступает лишь в назидательных высказываниях в начале и в конце трактата, и на гранях смысловых разделов. Впрочем, даже там ученый сам себя останавливает: «Если я буду следовать *этому привычному порядку* (курсив

мой — *прим. Ж. С.*), мне придется приводить такие аргументы во славу музыки, на изложение и толкование которых не хватит никакого времени» [E2, P. 74].

Тем не менее, о значении занятий музыкой им ярко написано ранее, в начальном разделе «Первого упражнения»:

Concentores vero qui Modos Musicos ignorant, similes esse statuit Pontifex Iohannes vicesimus secundus in suo libello Musico, ebrio cuidam, qui domum pervenit, sed qua calle redeat ignorat. [E1, P. 2–3]	По правде говоря, музыкантов, не знающих путей музыки, папа Иоанн XXII в своей брошюре «Музыкант» решил уподобить пьянице, который добирается до дома, но не знает, по какой дороге вернуться.

Кальвизий естественным образом задействует топос, связанный с происхождением музыки (топос *ortus*): в его работе действительно много музыкальной теории и информации о «первооткрывателях» музыкальных инструментов и прочих нововведениях. Впоследствии вопросы о ранних музыкантах утратят свою актуальность, ведь очевидно, что похожие друг на друга музыкальные инструменты и творческие идеи могли возникать одновременно сразу у нескольких никак не связанных друг с другом людей. И сам Кальвизий вскользь упоминает нечто подобное: «<…> они вернулись к музыкальной практике благодаря [семье] патриарха Сима, или благодаря потомкам Хама, или усвоили ее (наряду с письменностью и другими искусствами) через Кадма, сына финикийского короля Агенора, и через других, либо сами придумывали новую музыку, кто во что горазд. Оттого у язычников первооткрыватели музыки столь многочисленны и столь различны» [E2, P. 78], но все же не оставляет намеченного вектора.

Сама «историческая» часть «Второго музыкального упражнения» выполнена в духе традиции «inventores musicae», но дальнейшее развитие музыки в переплетении исторической и теоретической составляющих выводит его описание за рамки простой эпистолы. Ответы на «проблемные вопросы» музыкальной

истории[134] о первооткрывателях музыки, основанные на мифологических и библейских источниках, у него, как и у его предшественников, описанных в первой главе настоящего исследования, смешаны с реальными и историческими фактами. Как известно, Кальвизий включил и в свою всеобщую «Хронологию» многие мифы. Но благодаря попыткам упорядочения разрозненных персонажей разной степени реальности в хронологическом порядке, полувымышленная древняя история становится у него историей музыки. В этом смысле, с позиции нашего времени, «Упражнение» кажется устаревшим, находящимся на стыке мифологии, литературы и современной историографии (в последней каждый источник непременно проверяется на достоверность).

Стиль изложения всей работы риторический, но с маркированно дидактическим вектором: «Обращаю внимание отроков, что, если встретится знак решетки #, чтобы слог, (какой бы он ни был) они умеренно повышали, исполняли его чуть напряженней и жестче» [E2, P. 123], или «<…> если отрок освоит эти музыкальные слоги и в придачу научится различать регулярный и транспонированный распев, тогда сразу и сами собой, при любой ноте эти музыкальные слоги будут к его услугам» [E2, P. 122–123] и т. п. Доводы в пользу дидактической направленности «Второго упражнения» приведены выше. При этом автор в рамках своего исследования предстает человеком прямым и честным в выражении собственной позиции, даже несмотря на то, что она не всегда бесспорна. Если Кальвизий соглашается с позицией цитируемого автора, он либо приводит ссылку на него без комментариев, либо подчеркивает свое согласие хвалебным эпитетом, а в случае несогласия вступает в полемику, не скупясь на оценочные суждения. Также он не смягчает критику при собственной оценке музыкальных и исторических процессов. Он не пытается приукрасить историю, но стремится к объективности.

Получившему классическое образование Кальвизию необходимо было учитывать особенности литературного языка. Автор блестяще владеет латинским

[134] Уточним: западноевропейской музыкальной истории.

языком и риторикой (напомним, что он является создателем масштабного «Тезауруса латинского языка»). Однако, как нам кажется, исследуемый трактат, так сказать, «стилистически перегружен». Виной тому, прежде всего, многоуровневое вложение грамматических конструкций. Столь витиеватая письменная фиксация размышлений и констатаций Кальвизия выводит работу за рамки дидактического пособия, превращает ее в научный трактат. Причем заметна тенденция к усложнению стиля его языка с течением времени. Особенно этот факт заметен при сравнении «Упражнений» с «Мелопеей» (и ее ранней версией). Разумеется, это связано и с профессиональным ростом автора, изучением источников, но также с различными целями этих работ. «Мелопея», судя по содержанию, ориентирована на обучение начинающих учеников, а оба «Упражнения» предназначены для более широкой аудитории, может быть, включая и музыкальных педагогов. К слову, издание действительно первых двух «Упражнений» было известно его соотечественникам, о чем можно судить по полемическим ответам в «Третьем упражнении». Тем не менее, малейшая ошибка при переводе способна полностью уничтожить идею целого предложения и привести к совершенно другому смысловому результату.

Повсеместно встречается свободный порядок слов, порой сбивает с толку пунктуация (возникает даже мысль, что она принадлежит не автору, а какому-то неназванному редактору). Часто бывают пропущены слова (эллипсисы) и о смысле предложения в целом приходится догадываться по контексту. Вариантная раннебарочная орфография (например, смена одного регистра на другой в одних и тех же словах или в перечислении совершенно однорядовых понятий) только добавляет неразберихи.

Сложность и объем отдельных абзацев вовсе не способствует дидактической ясности. Например, один из абзацев (о звуковых соотношениях) начинается на с. 89 оригинального издания, а заканчивается на с. 94. Все это значительно утяжеляет текст, а потому, с точки зрения стиля и языка, жанр нельзя определить иначе как научный трактат.

Из «Второго упражнения» (как, впрочем, и из других работ), очевидно, что Кальвизий также прекрасно владел греческим языком, знанием которого он порой красуется (см., например, Приложение 1, иллюстрация 8). Даже те слова, которые успели, «выйдя» из греческого, закрепиться в латинском языке, написаны им по-гречески. Таким образом цитаты из Псевдо-Плутарха, названия тетрахордных родов и ступеней Полной системы он выписывает в оригинале. В особенности это заметно в терминологии интервалов. Названия главных консонансов — октавы (*diapason*), квинты (*diapente*), кварты (*diatessaron*) и составных — по большей части также приводятся на греческом (διὰ πασῶν, διὰ πέντε, διὰ τεσσάρων), хотя в его времена и гораздо раньше того вошли в употребление латинские транслитерации и даже «переводы» — латинские порядковые числительные (*octava*, *quinta*, *quarta* и др.).

Возможно, Кальвизий ожидал, что в будущем останутся в употреблении именно эти слова (как, например, произошло с *тетрахордом*). Из этого мы можем сделать вывод о значимости используемой терминологии, об отношении к слову как смысловой единице с конкретным музыкально-теоретическим значением. Для Эпилога тоже припасено греческое слово — προαύλιον («проавлий» — букв. «вход во двор», т. е. преддверие), и Кальвизий даже не пытается оформить его как латинскую морфологическую передачу (хотя и приводит необходимые лексические разъяснения).

Примечательно, что ни у Кальвизия, ни среди энкомиев мы не найдем упоминания других ученых, которые создавали подобные работы — предшественников или современников того или иного автора (их удостаивают лишь общего указания на популярность темы похвалы музыке). Причиной тому может быть как банальное отсутствие таких источников в зоне доступа исследователя (нетрудно заметить, что наиболее «прогрессивные» и обширные работы своего времени по случайности оказывались в рукописном заточении и не публиковались, а если и публиковались — то были разбросаны по всей Европе), так и желание отвести взгляд от конкурентов и их методов на научном поприще. Кроме того, памятуя о традиции обращения к первоисточникам, можно

предположить, что ученые стремились выстраивать свои суждения самостоятельно, вне зависимости от других авторов (если даже и знали их работы), основываясь непосредственно на исходных материалах, а не на их позднейших интерпретациях, и строки «Второго упражнения», переполненные подлинными цитатами, служат тому подтверждением.

2.5.4. О терминологии

Метод Кальвизия непосредственно реализуется в том, как ученый подбирает специальные термины и в каком стиле он их употребляет. Поэтому в разделе, посвященном методу и стилю, нельзя обойти вниманием музыкальную терминологию Кальвизия. Начнем со слова «exercitatio» (в прямом переводе — «упражнение»), которым озаглавлен весь исследуемый текст. Его использование восходит к античной риторике, особенно же часто встречается в книге X «Наставлений оратору» Квинтилиана [Quint. Inst. 10.7]. Квинтилиан рассматривал его как систематическую практику, направленную на совершенствование ораторского мастерства, которая не сводилась к механическому повторению, а представляла собой осознанное и методичное развитие навыков через декламацию (*declamatio*), подражание (*imitatio*) и анализ речей. Этот термин подчеркивал важность постоянной тренировки, сочетающей теоретическое знание с практическим применением, что позволяло оратору не только овладеть мастерством убеждения, но и развить гибкость мышления.

Принадлежность слова *exercitatio* к риторике подтверждают и словари. К примеру, видный историк-медиевист и лексикограф Я. Ф. Нирмейер переводит *exercitium* (синоним *exercitatio*) не только буквально, как труд, работу, но и как «литературное произведение, [представляющее собой] упражнение в риторике» («literary work, exercise in rhetoric» [245, P. 392]). Нам представляется совершенно естественным и вполне «в духе эпохи», что Кальвизий в стиле и методе во многом ориентировался на риторическую традицию[135].

---

[135] О том, насколько риторика была для немцев XVI–XVII вв. родственной наукой, свидетельствуют десятки трактатов, посвященных «созидательной музыке» (*musica poetica*).

В трудах Сенеки, Цицерона и стоиков «exercitatio» обозначало не физическую тренировку, но дисциплину ума, направленную на развитие добродетели, логики и красноречия, и встречалось в синонимическом ряду со словом «cognitio» (познание), что подтверждает лингвист А. Брагова [126]. Поэтому «exercitationes» нужно понимать не в смысле современных практических упражнений музыканта (например, упражнения в сольфеджировании, упражнения для распевки вокалиста и т. п.), а в смысле упражнений для ума — прежде всего, в структурном и логическом рассуждении, с прицелом на то, чтобы так же структурно и логично затем излагать свои рассуждения на бумаге. Таким образом, в контексте изучаемого текста «exercitatio» указывает на научный, а не на музыкально-практический жанр.

Словосочетание «упражнение в науках» встречается в корпусе старинной русской литературы, например, у Я. П. Козельского («Философические предложения», 1768), Н. М. Карамзина («Нечто о науках, искусствах и просвещении», 1793), переводах М. Т. Каченовского и В. Н. Неведомского «Истории упадка и разрушения Римской Империи» Э. Гиббона [14], [15] и др. Так, под «упражнениями ума» (или «упражнениями в науках») метафорически может пониматься процесс постоянного совершенствования в научной деятельности. Это подчеркивает, что наука требует не только знаний, но и практики, «тренировки» интеллекта, логики и риторики, отработки навыков.

В целом, исследуемое жанровое обозначение часто встречается в трудах ученых, писавших по-латыни. Так, например, книга учителя Лютера, богослова Варфоломея Арнольди из Узингена (1465–1532) «Exercitium novae logices» («Упражнение в новой логике», 1516) посвящена логике в традиции позднего Средневековья и раннего Возрождения. В рамках *studia humanitatis* сходным образом обозначил свою работу испанский гуманист Х. Л. Вивес (1492–1540), труд

Вспомним и замешанные на «Поэтике» Ж. С. Скалигера труды верного последователя Кальвизия Иоганна Липпия, названные *disputationes*, и так же, как у Кальвизия, пронумерованные (Disputatio musica prima, Disputatio musica secunda, Disputatio musica tertia. Wittenberg, 1609–1610).

которого «Exercitatio Linguae Latinae» («Упражнение в латинском языке», 1538) представляет собой не просто учебник латыни, а диалоги об образовании, направленные на формирование «свободного ума» через языковую практику.

В раннее Новое время термин «exercitatio» стал маркером академического жанра, объединяющего дискуссионные трактаты (например, «De rebus sacris et ecclesiasticis exercitationes» [«Упражнения в духовных и церковных предметах»] И. де Казобона, 1614), теологические и философские размышления (например, «Λόγου αλογία, seu, exercitatio theologica» [«Теологическое упражнение»], 1655, английского теолога Р. Кросса, 1606–1693), а также экспериментальные работы, к примеру, вышедшие у английских врачей У. Гарвея (1578–1657; «Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis in Animalibus» [«Анатомическое упражнение о движении сердца и крови у живых существ»], 1628) и М. Листера (1639–1712; «Martini Listeri exercitatio anatomica» [«Анатомическое упражнение»], 1694). Последние два примера приводят к осмыслению данного термина как систематического исследования, обобщающего результаты практических исследований и проверку гипотез. Таким образом, термин отражает динамику научного процесса — не готовое знание, а путь его достижения через повторение, критику и осмысление — именно так, как изначально и планировал Квинтилиан освоение ораторского искусства. Если принять во внимание и новый, ранее полноценно никем не воплощенный метод работы, которым пользовался Кальвизий, становится очевидно, почему он выбрал именно такой жанр.

Еще одно типичное словосочетание — «exercitium academicum». Используемое во многих работах ученых XVII–XVIII вв., оно обозначало распространенную в раннее Новое время форму университетской диссертации или «диспутации», предназначенную для демонстрации научных знаний через структурированные тезисы, аргументацию и ответы на возражения. Эти тексты служили учебными пособиями и инструментами академической полемики. В их числе: «Exercitium academicum» (1642) немецкого теолога Теодорика Хакспана (1607–1659) — диспутация, связанная с критическим анализом библейских или философских текстов в традициях Альтдорфского университета; «Exercitium

academicum de soloecismis politicis» (1745–1746) Йохана Ире (1707–1780) и Йонаса Грана (1718–1775) — полемика о политических «ошибках» в контексте шведского Просвещения; «Exercitium academicum de fortitudine» (ок. 1665) Самуэля Кокуса (1634–1683) и Иоганна Николая Беды (1639–1682) — рассуждение о добродетели мужества в схоластической традиции. Все эти работы отражают сочетание дидактической функции с научной риторикой (иначе, дидактика через риторику), чрезвычайно характерное для академической культуры XVII–XVIII вв.

В заглавии трех трудов Кальвизия слово *exercitatio* сочетается со словом *musica*. Напомним, что в античной, средневековой и даже ренессансной традиции понятие *musica* имело более широкое значение, чем установившееся в Новое время «практическое» представление о музыке, толкуемой преимущественно как «искусство звуков, организованных главным образом по высоте и во времени» [89]. В классическом для всего западного мира труде «Основы музыки» («Institutio musica») Боэция этот термин обозначал вовсе не практическую сущность, а равно наоборот — теорию *науки музыки*. На протяжении почти тысячи лет авторы, ссылаясь на «Музыку» Боэция (ut dicit Boetius in sua m u s i c a , secundum m u s i c a m Boetii и т. п.), имели в виду квадривиальную дисциплину, пифагорейскую науку о числах, а вовсе не его «звучащие» опусы (как может себе вообразить не слишком осведомленный современный читатель Боэция). Характерно, что во всех трех «упражнениях» Кальвизия, как и в «Музыке Боэция», вообще нет музыкальных (нотных) примеров, в отличие от «Мелопеи» того же Кальвизия, где — в соответствии с дидактическим вектором труда — таких примеров десятки. По смыслу, таким образом, заголовок всех трех его работ можно передать как «Упражнения в музыкальной науке». Хотя такой перевод и не вполне следует оригиналу, он делает более понятным (для современного читателя) смысл исследуемого заголовка.

Кстати, родным прототипом «exercitatio» для Кальвизия могло быть «die Übung» (об этом свидетельствует сам автор в «Тезаурусе»; см. Приложение 1, иллюстрация 9) — слово, которое имеет прежде всего практическую функциональную нагрузку. Вместе с тем, у И. Й. Фукса в трактате («Gradus ad

Parnassum», 1725) термин «exercitatio» использовался не только для контрапунктических упражнений, но также обозначал и внутренние элементы структуры — главы или книги (в английском переводе середины XVIII в. — *chapter*, во французском — *livre*). Совокупность всех указанных оттенков старинной — ныне уже совершенно забытой — семантики представляется ключевым в исследуемой работе.

Среди терминов на латинском языке встречаются некоторые, способные вызвать недоумение у читателя. Обратимся к одному из самых странных словосочетаний, представленных в работе — «роды гармоний» (*harmoniarum genera*), которым автор описывает не Боэциево деление музыки на три рода (мировую, человеческую и инструментальную), как можно было бы подумать, а тетрахордные роды:

In diatessaron igitur, in quolibet *harmoniarum genere*, tria ex his intervalla ponebant, quatuor chordis comprehensa, ob quarum numerum hujusmodi intervallorum dispositio in diatessaron tetrachordum appellabatur… [E2, P. 95]	Итак, в кварту в любом *роде гармонии* помещали три интервала из названных, которые охватывали четыре струны [или ключа] (от четверного числа интервалов этот звукоряд и назывался тетрахордом)…

В более ранней «Мелопее» в том же значении он использует «роды мелоса» (*genera modulationum*) [28, С. 26]. С чем же связано такое необычное определение здесь, неясно. Античные авторы (такие, как Никомах, Порфирий, Псведо-Плутарх) называли гармониями октавные звукоряды разной структуры, а также интервал октавы[136]. Встречается и нечто подобное словосочетанию «род гармонии», например, у Птолемея: «Род в гармонии есть то или иное соотношение звуков, составляющих квартовый консонанс» [Ptol. Harm. I, 12, 15]. Боэций, пусть и единожды, вслед за Витрувием [Vitr. Architec. V, 4] назвал гармонией один из родов

[136] Nikom. 9; Porph. Harm. 96, 22–23; Ps.-Plut. De mus. 1139c–e.

мелоса, энармонический род: «Роды, обретение которых рассматривает дисциплина гармоника, таковы: диатон, хрома, гармония» [7, С. 31][137].

В целом, «гармония» относится к числу важных и полисемантических понятий, которое даже у одного автора (например, у Аристида) может встретиться в нескольких разных значениях. Одно из них (как и у Птолемея) близко к современному пониманию гармонии, когда мы говорим о ней как о системе звуковысотных отношений в музыке (необязательно многоголосной).

В случае Кальвизия, судя по всему, логическая цепочка образования этого обозначения была следующей: тетрахорд («tetrachordum» — «4 chordae») имел четыре струны, а основание «высшей гармонии» он видел как раз в четырехструнной лире Меркурия, которая в древности сопровождала панегирические гимны, воспеваемые божествам:

Quatuor autem illae chordae, in lyra Mercurii, cuius mentionem fecimus, ita dispositae fuerunt, ut minima a maxima, sive ut clarius loquar, ut acutissima a gravissima per octavam distaret, mediarum vero altera, a gravissima per quintam: altera per quartam abesset. Et dispositionem hanc vocarunt *harmoniam maximam*, quae magnae autoritatis posteriore etiam seculo fuit. [E2, P. 83]	Четыре же струны в лире Меркурия, о которой мы упоминали, были расположены так: от наименьшей к наибольшей, или, если сказать яснее, от самой высокой к самой низкой, отстоящих друг от друга на октаву, одна же средняя отстояла от самой низкой на квинту, другая — на расстоянии кварты. Это расположение авторы последующих веков назвали *высшей гармонией*.

Заметим, что и четырехструнник Меркурия с кварто-октавной настройкой, и четырехступенный звукоряд в объеме кварты Кальвизий попеременно называет «тетрахордом». Вследствие этого порой возникают несколько комичные, с точки зрения последовательности изложения материала, текстовые фрагменты:

[137] Boeth. Mus. I, 15.

Ex consequentibus autem clavibus et ex ordinatione *tetrachordorum* asserimus, hanc speciem intervalli diapason in *tetrachordo* Mercurii collocatam fuisse <…>. [E2, P. 101]	Из последующих ключей и расположения *тетрахордов* [в Полной системе], мы заключаем, что именно этот [современный] вид октавы соответствует *тетрахорду* Меркурия.

Само слово «harmonia» Кальвизий тоже использует в разных значениях, от общеэстетического до композиционно-технического, что было очень характерно для этапа формирования музыкальной науки (впрочем, и в наше время многозначность этого понятия сохраняется). Помимо вышеуказанного применения (по отношению к одноголосной музыке, тетрахордным родам, иначе — родам мелоса), оно появляется в описании названий четырех голосов в многоголосной музыке, так как в те времена словосочетание «musica harmonica» обозначало попросту многоголосие. Так, например, в черновике «Мелопеи» под *частью* гармонии автор подразумевает *партию*:

Hodie sunt qui hanc *harmoniae partem* basin... [153, S. 132]	Ныне эту *партию многоголосной музыки* правомерно называют басом.

Во второй главе самой «Мелопеи» данное определение сохраняет свое значение:

De his harmoniae partibus seu vocibus usitati sunt versus Mantuani Poetae, paululum tamen immutati. [M, f. C^{r}]	О *голосах* многоголосного произведения известны стихи Мантуанского поэта, которые с [моими] небольшими изменениями таковы... [28, С. 45]

Гармонию в значении созвучия (или приятного сочетания звуков) Кальвизий приводит в своем «Тезаурусе»:

Zusammenstimmung	Созвучие
Harmonia, concentus, symphonia, euphonia, concentio. Concentus major,	Гармония, стройное пение, созвучие, благозвучие, согласие. Согласие

melior, mirus, varius, clarissima concentio. [Th, S. 867]	большое, хорошее, чудесное, разнообразное, яснейшая гармония.

И, наконец, «harmonia» употребляется как эстетическое понятие:

Qui vero Aristoxenum sequebantur, Harmonici, quod auribus in *harmonia* judicanda plus fiderent; quam rationi. [E2, P. 92]	Следовавшие Аристоксену [звались] гармониками, потому что в суждениях о *гармонии* больше полагались на слух, нежели на разум.

К гармонии примыкает термин «concentus»; возможна буквальная трактовка слова как «согласованность» или «гармония» (как в «Тезаурусе»), но также он, вероятно, может обозначать жанр импровизированного контрапункта, в котором второй голос сочинялся «над» хоралом непосредственно в процессе исполнения:

<...> ubi per *concentum* consonantias insertas, per discantum vero secundum cantum, sive aliam vocem chorali in organis additam intelligere videtur. [E2, P. 126]	Под *концентом*, видимо, надо понимать внедренные консонансы, под дискантом — второй голос, или мелодию, добавленную к хоралу в органумах / на органах.
<...> utque pedes etiam *concentum* musicum adjuvare possent, funiculorum attractu effecisse. [E2, P. 114]	<...> чтобы и ноги могли поддерживать музыкальную *гармонию*, приспособив для этого [механизма педали] веревки.

Обратим внимание на встретившийся выше термин «proportio». В музыкальных трактатах (у того же Боэция) он означает не отношение отношений (греч. ἀναλογία, математически точное понимание пропорции), а просто отношение двух чисел (греч. λόγος):

Inventis igitur harum trium, octavae scilicet, quintae et quartae consonantiarum *proportionibus*, cum	Итак, открыв *отношения* для трех названных [главных] консонансов, а именно, октавы, квинты и кварты, наряду

adhuc duae omnino consonantiae superessent, quae veteribus in usu fuerunt: diapason videlicet cum diapente, <…> harum etiam *proportiones* inquisivit, et invenit priorem quidem contineri in tripla *proportione*, posteriorem vero in quadruple. [E2, P. 89]	с еще двумя оставшимися совершенными консонансами, употребительными у древних, <…> Пифагор исследовал также эти *отношения* [составных консонансов] и открыл, что первая соответствует тройному, а вторая – четверному *отношениям*.

Понятие отношений в тактусах появилось после Боэция, поэтому значение распространилось уже без его участия и на эту область музыки.

«Clavis» у Кальвизия имеет еще больше значений. Этим термином автор называет и «буквоноту» Гвидонова звукоряда (A B C D и т. д.), и ступень Полной системы («струну»), и ключ в начале нотоносца, и, наконец, обычную клавишу. При этом бывает трудно идентифицировать, где имеется в виду звукоряд, а где — просто клавиатура, ряд клавиш какого-либо инструмента («clavium ordo»). Приведем несколько примеров.

Quod ad appellationem *clavium* apud veteres attinet, studiosus musices observet, non eadem facilitate *claves* apud veteres nominari potuisse, ut apud nos nostrae claves proferuntur. [E2, P. 105]	Что касается названий *ключей* у древних, прилежный музыкант обнаружит, что у древних *ключи* назывались не так просто, как у нас.

В данном фрагменте «clavis» употребляется по отношению к ступеням Полной системы греков.

<...> post septimam *clavem*, quando ordine progrederetur, aequisonam haberi consonantiam <...>. *Claves* hic in organis et aliis instrumentis musicis nostro more appello, quae veteribus plectra sive	<...> после седьмого *ключа*, или клавиши, в последовательном ряду [на восьмой] получается равнозвучный консонанс <...>. *Клавишами* на органах и других музыкальных инструментах я по современному обычаю называю [приспособления, аналогичные] тем,

pectines dici possent, quibus aut flatus cicutis immittitur, aut alias in instrumentis musicis chordae tanguntur. Et *claves* etiam quae sequuntur, cum primis non quidem eiusdem intensionis, sed tamen eiusdem naturae sonos producere... [E2, P. 117]	что древние называли плектрами или гребешками — с их помощью воздух посылается в органные трубы, а на других музыкальных инструментах захватываются струны. Последующие *ключи*, [как подметил Гвидо], хотя и не те же по высоте, что предыдущие, но производят звуки той же природы…

Здесь одно и то же слово фигурирует не только в предыдущем значении, но и в смысле обычной клавиши, что поясняет сам автор. И сразу далее он приводит новое определение для «clavis», уже относительно гвидоновых *ключей*, которые проставляются в начале нотоносца (причем через несколько десятков страниц после первого вхождения слова «clavis»):

<...> quae litterae, cum postmodum voces musicales adderentur et ipsae cantibus in initio praefigerentur, *claves* appellatae sunt. [E2, P. 118]	Эти буквы (позже к ним добавились музыкальные ступени), которые прикреплялись в начале распевов, были названы *ключами*.

Другой пример употребления термина:

Quod ad *claves* attinet, eae inventae sunt a Guidone Aretino, ut et *voces* musicales, ut postea dicemus. Pro utraque re veteres usurpabant *chordas*, unde vulgata illa vocabula trichordum, tetrachordum, pentachordum, et caetera, quod tres vel quatuor vel quinque haberent claves sive chordas <…>.	Что касается *ключей* и музыкальных *ступеней*, их придумал Гвидо Аретинский, о чем мы скажем позже. Древние оба понятия называли «струнами», откуда и берутся латинские слова «трихорд», «тетрахорд», «пентахорд» и т. д., ибо имеют три, четыре, или пять ключей или «струн» <…>. К [современным] *ключам* мы будем добавлять названия струн у древних (если

Nomina vero chordarum apud veteres, si omnes *claves*, quibus usi fuerunt, collegerimus, addemus. [E2, P. 100–101]	удастся подобрать все использовавшие в них *ключи*).

Как мы видим, Кальвизий осознает наличие «современных ключей», но продолжает ретроспективно экстраполировать это значение на звукоряд древних греков. При этом в «Тезаурусе» благодаря немецкому переводу можно понять, что за основу он берет именно вариант Гвидо:

Forn auffgezeichnete[138]	Записанные в начале [нотоносца]
Claves, [то есть] Claves signatae [Th, S. 866]	*Ключи* на нотоносце

На вопрос о количестве таких ключей Кальвизий к тому моменту уже ответил в своем «Музыкальном компендии для начинающих» (1592):

Quot sunt Claves signata? Quatuor. b rotundum. c. f. g. quae systematis Musicis in principio expresse affiguntur, et b quidem et g in sua nativa forma, usitato scripturae modo: C vero et f etiam in assumtia ac peculiari praescribuntur. [134, f. A2^{v}–A3^{r}]	Сколько есть ключей? 4 ключа: b круглое, c, f, g, которые четко прикреплены к началу музыкальной системы; b и g записаны обычным способом в их родной форме, C и f же записаны в особой форме.

Составляя «Второе упражнение», он, по-видимому, все же рассчитывал на достаточно подготовленного читателя, которому не нужно будет объяснять базовые понятия. Возможно, этим же объясняется одна из типичных черт большинства трудов Кальвизия — употребление музыкального термина без достаточного толкования (какие-то из них все же даются в других его книгах, отсюда необходимость комплексного изучения), а также «внезапное» появление термина посреди текста без каких-либо предварительных объяснений.

[138] Совр. нем. *Aufgezeichnete*.

В настоящее время термин «клавис» принят в научном обиходе по отношению к гвидоновым «буквам» (*litterae*; слова *clavis* у Гвидо просто нет). Вот как, например, на это указывает Ю. Н. Холопов: «Гвидо устанавливает “функциональные”, то есть подвижные слоги-воксы (ut, re и т. д.) над высотно абсолютными буквами-клависами» [84, С. 119]. Понимание Кальвизия шире: латинские слова *vox* и *clavis* он использует как универсальные категории, применяет в т. ч. и к музыке, существовавшей до Гвидо. Если бы и мы все вхождения слова «clavis» передавали унифицированно как «клависы», то было бы непонятно, как поступить, например, в отношении древнегреческой теории музыки (в Полной системе никаких «клависов» не было, но были «ключи», в смысле струн-меток звукоряда), или в отношении мануала органа. В нашем случае, при показанной полисемантике выход только один — контекстный перевод.

То же самое относится и к сложному термину «figura». В буквальном смысле это — очертание, видимый образ предмета, по Кальвизию также — «начертание»:

Notulas enim, quae valore suo pares sunt et in *chorali cantu* adhibentur, persequi non est operae precium. Cum pro libitu excogitatae sint, et qua forma scribantur non magnopere cantilenae intersit. Notulae vero, quae valore impares, et *figura* diversae sunt, tantum in *figurali cantu* usurpantur. [E2, P. 124]	Ноты равной длительности, которые применяются в *хоральном пении*, исследовать нет смысла. Поскольку они были выдуманы произвольно, то и форма их записи большого значения для мелодии не имеет. Ноты же неравной длительности и разного *начертания* используются только в *многоголосии*.

Перевести словосочетания с вариантами данного слова («cantus figuratus» или «musica figurata») как «фигурированная музыка» или «фигурированное пение» нежелательно. В современном представлении музыканта-исполнителя, фигурировать музыку — это орнаментировать / украшать ее фигурами, а этого значения у Кальвизия как раз и нет, смысл «musica figurata» другой:

<…> ut dici solet, nec vola, nec vestigium *figurati cantus* apud veteres appareat.	<…> как говорится, не видать ни подошвы, ни следа[139] существования у древних *многоголосия*.
Organa igitur, sive alia instrumenta musica <…> procul dubio etiam principia *figuratae musicae* monstraverunt. [E2, P. 125–126]	Органы и другие музыкальные инструменты <…>, несомненно, показывали также и первые примеры *многоголосия*.

В таких сложных случаях нельзя ограничиться морфологической передачей слова (*figura* => фигура), так как она не соответствует сути. «Figura» у Кальвизия — не просто некое начертание (мы бы сказали, «графема»), это нота, наделенная ритмическим значением, то есть в саму ее графику интегрировано значение длительности, или иными словами, графический образ ноты указывает на длительность, что было характерно для нотированной многоголосной музыки.

Помочь разрешить данный вопрос призваны другие работы автора. Так, например, в «Мелопее» он определяет, что обозначает «фигурированная» музыка — по сути, это музыка с выписанным ритмом:

Nostra enim musica, quae propter differentes notularum ac pausarum figuras *figurata* dicitur, et annis ab hinc ducentis circiter elapsis excoli coepit plurimaque hactenus incrementa sumsit <…>. [M, f. Av^{r}]	Нашу музыку, которая из-за различных знаков нот и пауз называется фигурированной, начали возделывать примерно 200 лет назад, и с тех пор она сильно расширилась. [28, С. 28]

Впоследствии, в «Третьем упражнении» он приводит собственное определение: «Фигура — элемент/категория продолжительности или звучания ноты или тишины (паузы)» [E3, P. 153]. Потому для «cantus figuratus» единственный адекватный способ передачи смысла термина — это контекстный

[139] Ср. русский устойчивый оборот «ни следа не осталось».

перевод: «музыка с нотированным ритмом», или даже короче, «многоголосная музыка» (что и подтверждает приведенный выше пример).

Остановимся подробнее на данном утверждении. Как известно, мнения исследователей о ритме литургических песнопений могут значительно различаться. Н. Филлипс в своем фундаментальном труде [258, S. 354] различает «мензуралистов» — ученых, считающих, что отношение соседних ритмических уровней в григорианском хорале допустимо выражать рациональными числами (нота более низкого ритмического уровня вдвое, втрое или вполовину короче ноты более высокого уровня), и «эквалистов», или сторонников свободной ритмики, полагающих, что ритм хорала не может быть выражен как в мензуральной нотации (рациональными отношениями чисел) и допускал относительное варьирование длительностей (ноты могли исполняться чуть быстрее или медленнее, без возможности арифметически однозначной нотации такого ритма).

К эквалистам относится, к примеру, монах Солемского аббатства А. Мокеро (1849–1930), к мензуралистам же — нидерландский иезуит и музыковед Я. Воллартс (1901–1956). Они разработали системы ритма в григорианском хорале, но с разными подходами. Мокеро («Григорианская музыкальная ритмика», «Le nombre musical grégorien», 1908–1927), основатель «солемской школы», стремился внедрить бинарную систему, где ритм строился на чередовании арсиса и тезиса («легких» и «тяжелых» долей), а эпиземы указывали на относительное удлинение нот, сохраняя гибкость в зависимости от просодии (молитвословного) текста. Воллартс же («Ритмические пропорции в раннесредневековом церковном пении», «Rhythmic Proportions in Early Medieval Ecclesiastical Chant», 1958), представитель строгого мензурализма, настаивал на тернарной структуре, где графические формы невм (вирга, трактул, кливис) жестко кодировали длительности (1, 2 и 3 единицы соответственно).

За искусственную ритмизацию, игнорирующую устную традицию и просодию текста, обе системы подвергались критике семиологов (Л. Агустони во «Введении в интерпретацию григорианского хорала», «Einführung in die Interpretation des gregorianischen Chorals», 1987; Д. Сапплера в статьях

«Григорианская семиология», «Sémiologie grégorienne», 2000-е), рассматривавших раннюю нотацию как мнемоническую систему. Родоначальник григорианской семиологии Э. Кардин («Григорианская семиология», «Semiologia gregoriana», 1968) придерживался идеи свободного, неметрического ритма в григорианском хорале и отвергал его строгую мензуральную интерпретацию [30, С. 35]. Он утверждал, что вирга и трактулус различаются лишь мелодически, а не ритмически [30, С. 27]. По его мнению, ритм в хорале определяется естественной просодией текста (длительностью слогов) и гибким «слоговым временем», которое варьируется в зависимости от веса слогов, а не фиксированных длительностей [30, С. 28]. Эпиземы, добавляемые к невмам, согласно его доводам, указывают на важность ноты или легкое замедление, но не на строгое удвоение длительности [30, С. 31].

Кардин критикует мензуральные теории, подчеркивая, что средневековые певчие руководствовались устной традицией и контекстом, а не абстрактными ритмическими правилами. Таким образом, ритм в хорале для него — это живое взаимодействие слова, мелодии и традиции, а не система точных временных соотношений.

Н. Филлипс поддерживает взгляды эквалистов, утверждая, что ранние невмы содержали ритмические указания, которые отражали нюансировку, а не точные пропорции между длительностями нот. Согласуясь с теорией Кардина о ритмических намеках в невменной записи, она упоминает немецкого монаха и теоретика музыки XI в. Арибо Схоласта, чье высказывание в труде «De musica» (ок. 1070–1080 гг.) подтверждает гипотезу о том, что ритмические указания в ранних невменных записях (IX–X вв.) со временем исчезли: «В прошлом не только изобретатели песен, но и сами певчие очень тщательно следили за тем, чтобы все придумывалось и пелось соразмерно. Подобные заботы исчезли некоторое время назад и теперь полностью забыты» [258, P. 49]. Автор использует его слова как доказательство, что ритмическая сложность ранних невм — не вымысел, а утраченный аспект практики.

В. Апель («Gregorian chant», 1958) [105, P. 99–132] выражал скептическое отношение к существующим теориям ритмизации григорианского хорала, считая, что его ритм был гибким и не подчинялся единой системе. Он критикует как эквалистов, так и мензуралистов за их противоречивые идеи, отмечая отсутствие убедительных исторических свидетельств. По его мнению, ритм хорала определялся прежде всего текстом и естественным течением мелодии, а не жесткими правилами, и потому современные интерпретации должны избегать искусственных усложнений.

Д. Хайли («Western Plainchant», 1993) [194, P. 340–385] рассматривает ритм в григорианском хорале как сложный и неоднозначный элемент, подчеркивая, что ранние рукописи (Санкт-Галлен, Лан и др.) используют различные способы обозначения длительностей — измененные невмы, эпиземы и др. Однако он также отмечает отсутствие единой системы и осторожно подходит к интерпретациям, избегая крайностей: ни строгая мензуральность (соотношения длительностей с помощью рациональных чисел), ни свободная орнаментальность не отражают всей полноты практики. Хайли поддерживает метод сравнительного анализа (вслед за Кардином), но подчеркивает, что ритм, вероятно, был гибким, зависел от региона, типа хорала и контекста, а потому однозначных реконструкций быть не может.

Споры между «эквалистами» и «мензуралистами» демонстрируют отсутствие консенсуса: даже в санкт-галленских невмах условные «ритмические указания» не образуют музыкального ритма в смысле полной и кодифицированной в нотации системы. К XII в. подобные намеки исчезают из рукописей, вероятно, из-за формирования новой концепции ритма, требующей рациональных числовых отношений, — чего в хорале никогда не было.

По нашему мнению, ритм в монодическом *cantus planus* принципиально отличается от ритмической системы, в основе которой лежат рациональные отношения длительностей (т. е. такого, где отношение соседних уровней можно передать рациональным числом). В любом случае, ни в средневековых нотных оригиналах, ни в старинных трактатах, посвященных григорианской монодии, подобной системы не наблюдается. Многоголосие же, возникшее позднее,

потребовало точной нотации ритма, что окончательно отделило его от свободной просодической природы хорала, и потому только с его появлением естественно понадобился термин — сначала *musica mensurata*, *cantus mensurabilis etc.*, а во времена Кальвизия повсеместно — *cantus figuratus*, *musica figurata*. К слову, термина *cantus planus* у Кальвизия нет, григорианское пение он называет «хоральным пением» («cantus choralis») или просто «хоралом»:

Eas enim, cum nulla *choralis cantus* facta imitatione nec observato certo harmoniae modo componerent <…>. [E2, P. 128]	Новые мелодии они писали, не опираясь никоим образом на *хорал* и не соблюдая определенного рода гармонии <…>.

И сама «нота» (*notula*, букв. «нотка») в авторском понимании означает имеющую рациональную, обоснованную ритмом, форму:

<…> de inventione *notularum* etiam, quae quantitate sua invicem discrepant, quaedam moneamus. [E2, P. 124]	<…> об изобретении *нот*, а именно о том, как они различаются между собой в количественном отношении.

Под словом «notula» в латинском языке понимается «краткое примечание», т. е., нота, по сути, есть примечание, связанное с ритмом той или иной ступени. Хотя в «Тезаурусе» уже такого разграничения нет, и нотой Кальвизий называет любую ноту, расположенную на нотоносце:

Noten	Ноты
Notae, notulae	Ноты
Linien darauff die Noten geschrieben sind	Строки, на которых пишутся ноты
Systema [Th, S. 866]	Система[140]

Об одном примыкающем к хоральному пению типе сочинения на *cantus prius factus*, которое Кальвизий высоко ценил, — «cantus floridus» («цветистом напеве») — уже было сказано выше (см. с. 123). Добавим, что как раз это терминологическое

[140] Нотная система (в значении «нотоносец»).

обозначение было вполне типичным для его времени. Тем более неожиданным кажется немецкое слово *kolorieren*[141] («раскрашивать»), которое «прорвалось» в латинский трактат (и даже впечатано фрактурой). Интересно, что автор даже развивает собственную этимологию этого слова:

<…> veteres fusas et semifusas, quemadmodum et hodie multi alii, appellent chromata, hoc est colores, unde procul dubio Germanica phrasis *coloriren*, hoc est, sonos in notulis maioribus descriptos per fusas et semifusas discerpere, et motu vocis velociori ac hinc inde vagabundo exprimere, originem traxit. [E2, P. 137–138]	<…> старые фузы и семифузы ныне многие называют «хроматическими» (то есть «цветными»). Отсюда, несомненно, происходит немецкий термин *coloriren*, «колорировать». Колорировать — значит взять звуки большой длительности, и, разделив на фузы и семифузы, провести их в голосе в быстром движении и вследствие этого как бы блуждающе.

Примечательно, что в Тезаурусе толкование данного слова будто связано только со звуковысотностью, а не с длительностями, хотя «chromate uti» могло означать и «использование черных нот»:

Colorirung	Украшение
Chroma	Хроматика / хроматизм
Coloriren[142]	Раскрашивать
Chromate uti, chromata adhibere [Th, S. 867]	Использовать хроматику, употреблять хроматизмы

Для описания элемента графемы (нашей «ноты») используются образные слова «corpusculum» и «cauda»:

Ideo apposita cauda, quae bis notulae brevis *corpusculum* longitudine	К начертанию лонги приписали «хвост», в два раза превосходивший длину *знака* бревиса.

[141] В оригинальной орфографии — без диграфа, *coloriren*.

[142] Совр. нем. *Kolorieren*.

excederet, eam efformandam putaverunt.

[E2, P. 136]

Буквально слово «corpusculum» обозначает «тельце» (в данном случае воображению предстает «тельце с хвостом»), но в русском языке среди музыкальных терминов есть только «головка», которая предполагает о к р у г л у ю форму нотного знака, а потому в контексте описания мензуральной нотации оставить в таком виде нельзя. «Хвост» (*cauda*) же в пособиях по нотографии давно уступил место строгому термину «штиль», однако здесь, как указано на с. 126–128, речь идет не о штиле, а о размере прямоугольника, обозначавшего ноту.

Из особенных кальвизиевских терминов выбраны самые показательные. Полный обзор терминологии Кальвизия, к сожалению, выйдет далеко за пределы объемов, запланированных для настоящей работы.

2.5.5. Эстетические воззрения. «Третье музыкальное упражнение» (1611)

«Третье упражнение» (1611), носящее подзаголовок «О сути музыкальных вещей», было призвано продолжить и расширить намеченные в предыдущих работах темы, касающиеся базовых музыкальных понятий — интервалов, ступеней, ритмики, музыкальной нотации, ладов и теории сольмизации, которые рассматриваются в более традиционном ключе. Однако данная работа содержит и новые тезисы, которые порой вступают в противоречие с более ранними. Например, после того, как «педагогиарх» И. Хубмайер подверг дидактический метод Кальвизия критике, последний в «Третьем упражнении» (1611) в резком тоне ответил оппоненту и в отношении боцедизации. Приводим перевод соответствующего фрагмента:

«Из твоих рассуждений ясно, что ты вообще несведущ в трудах выдающихся музыкантов, в основах музыкального искусства разбираешься недостаточно и следуешь обрывкам, взятым из каких-то авторитетов <...> я же [по твоим словам] должен умолкнуть и лучше внимать тому, что написали другие, более искушенные авторы.

В вопросе 4 (рассуждение 8 второй декады), который я увидел (я натолкнулся на него, читая книгу), ты, прямо называя мое имя, обвиняешь меня в легкомысленном и нелепом потакании новизне, что я дескать низвергаю правила искусства и жажду перемен, которые на самом деле не имеют никакого значения и под видом слегка измененного и перекрашенного в другой оттенок лишь демонстрируют ту же [известную ранее] сущность.

Я же утверждаю, что хотя и упоминал музыкальные слоги bo, ce, di, ga, lo, ma, ni, изобретенные некими белгами и приспособленные [ими] к музыке, все же никогда не считал, не говорил и не писал, что их надо внедрять в школах <...>» [E3, P. 3–4].

Действительно, прямых призывов вводить систему боцедизации в обучение певчих во «Втором упражнении» нет, но по контексту вполне понятно, что как раз такой подход Кальвизий и предполагал. В «Третьем упражнении» он также обсудил введение седьмого сольмизационного слога (*si*). Его добавление тогда еще не было общепринятым, скорее наоборот, в конце XVI в. он все еще воспринимался как блажь, упрощающая сольфеджирование. Однако с его появлением он смог принять две системы как равнозначные [E3, P. 16–23]. В дальнейшей музыкальной практике система боцедизации, как и некоторые другие слоговые системы (например, Рамоса де Парехи[143]), так и не утвердилась.

«Третье упражнение» интересно также тем, что, наряду с базовыми вопросами теории музыки, Кальвизий отвечает и на прочие, например: «Каков субъект музыки?», «Музыка — искусство или наука?», «Кто является музыкантом?» и т. п. Действительно, *musica* у многих авторов равняется музыкальной науке. Эта точка зрения выражена в ряде позднеантичных трактатов (прежде всего, у Боэция), у многих средневековых авторов (даже у таких «практиков» как Гвидо Аретинский), позднее у А. Коклико («Compendium musices», 1552) и других ренессансных писателей. Ее же придерживается и

[143] Рамос де Пареха, испанский теоретик XVI–XVI вв., в трактате «Musica practica» в собственной сольмизационной системе предложил восемь слогов, взятых из фразы «Psallitur per voces istas».

Кальвизий. По расположению раздела о музыке в «Тезаурусе» можно сделать вывод, что он следовал привычному позиционированию музыки, а вместе с ней и истории, математики, риторики и других наук как составных частей *musica poetica*. Что же являет собой музыка, и кто такой музыкант, по его мнению:

Respondeo subjectum Musices ex effectis Musici eruendum esse, quibus datis, non difficile futurum, perspicere, in qua re illae actiones perficiantur. Actiones autem Musici sunt, non tantum singere Harmoniam vel cantilenam et eandem modulari: sed in primis sonos ipsos musicos, minutos et magnos, primes et a primis ortos, consonos et dissonos, simplices et conjuntos, unius proportionis et plurium, in veris suis proportionibus adhibito aliquo insrumento cognoscere, dijudicare, discernere, conjungere, separare, comparare, concordiam eorundem et discordiam animadvertere, progressum convenientem cernere, aliis monstrare, et rationem variationis eorundem reddere posse. Haec si quis praestiterit, illum vere Musicum appellari posse censeo.

[E3, P. 8–9]

Отвечаю: субъект музыки извлекается из действий музыканта. При наличии таковых нетрудно постигнуть дальнейшее, а именно, в чем эти действия выражаются. Действия же музыканта не ограничиваются лишь тем, чтобы придумать гармонию, выдумать мелодию и ее исполнить, но прежде всего в том, чтобы собственно музыкальные звуки — малые и великие, первые и рожденные от первых, благозвучные и неблагозвучные, простые и составные, выраженные одним числовым отношением или многими[144], в выверенном отношении примененные на каком-то [музыкальном] инструменте – постигнуть, оценить, различить, согласовать, отделить [одни от других], сравнить, принять во внимание их гармонию и дисгармонию, определить [их] надлежащую последовательность, представить другим [слушателям] и реализовать их переменчивость[145]. Тот, кто в этом преуспел, как я считаю, и может называться истинным музыкантом.

[144] То есть отношением или пропорцией.

[145] Возможно, имеется в виду орнаментирование, украшение гармонии и мелодии.

Приведенный фрагмент интересен в связи с несколькими позициями.

1) Кальвизиевское восприятие музыканта не только как сочинителя и исполнителя музыки, но и как ученого, отсылает нас к античному пониманию термина *musicus*, ретранслированного Боэцием, идеал музыканта для которого — ученый музыкант, способный понять числовые основания музыки, «тот, кто приобрел знание о музыке веским суждением разума — не рабским трудом, но властью созерцания» [7, С. 65][146].

2) Исходя из «действий музыканта», где упомянуты не только сочинение и исполнение мелодий, но и *постижение*, осмысление и т. д. (то, чем в нашем представлении занимается *музыкальная наука*), музыка — есть результат и творческой, и научной музыкальной деятельности. Еще со времен античности (например, у Августина и Кассиодора), а также средневековых и ренессансных трактатах (Маркетто Падуанского, Адама Фульдского и др.) искусство и наука воспринимались как нечто неделимое в рамках понятия «музыка». При этом Кальвизий вполне отдавал себе отчет и в позднейшем понимании музыки как практической науки (*musica practica*), неслучайно далее в тексте «Третьего упражнения» встретится подзаголовок «Музыка — это искусство хорошего пения» [E3, P. 150]. То же видим и в его «Музыкальном компендии» («Musica est ars bene canendi»; [134, f. A2^{r}]) и в «Тезаурусе», где латинское определение подкрепляется немецким переводом:

Singekunst	Искусство пения
Musica [Th, S. 866]	Музыкальное искусство

Отчасти это определение распространяется и на музыканта, где в череде синонимов выражена его «двойственная» суть:

Ein Cantor	Певчий, кантор

[146] «Is vero est musicus, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis sed imperio speculationis adsumpsit». Знаменитая фраза из «Музыки» Боэция (Boeth. Mus. I, 34). Здесь приведена в переводе С. Н. Лебедева [7, С. 65].

Musicus, cantor, musicae peritus, eruditus musicus, cantor insignis [Th, S. 866]	Музыкант, кантор[147], музыкальный эксперт, ученый музыкант, блистательный певец

3) Никогда ранее в трактатах не констатировалась необходимость диссонансов для развертывания музыкальной гармонии, античная и средневековая наука никогда не описывала диссонансы в деталях, уделяла внимание почти исключительно консонансам. Кальвизий же подчеркивает, что именно в (эстетическом и фоническом) разнообразии и заключается «надлежащая последовательность» гармонии, то есть чередование консонансов и диссонансов по правилу. Об этом же еще раньше Кальвизий писал во «Втором упражнении», кроме того, отмечал необходимость вносить разнообразие и в музыкальный ритм: «<…> люди, часто использующие клаузулы, стремились избегать тягостного повторения одинаковых по звучанию и длительности консонансов и добавлять в гармонию разнообразие. Они сделали переход от одних консонансов к другим более сообразным, установили различные длительности нот, стали различать темпусы и все это сильно варьировали с помощью неравенства в тактусах» [E2, P. 127][148].

Саму же музыку Кальвизий делит на теоретическую и практическую, практическую — на нотацию и мелодику (поэтику). В то же время, мелопея (мелодическая композиция) относится и к теоретической музыке, так как имеет в своей основе числовое отношение: «Только оно показывает характер последовательности — естественная она или противоестественная (а отсюда выводится вся теория аффектов), а не так, как до сих пор, когда основы плавной музыки определялись высказываниями неопытных людей, которые судили о таких вещах только по ощущению» [E3, P. 168].

Эти философско-эстетические темы, поднимаемые Кальвизием, прекрасно дополняют портрет ученого-мыслителя. Его эстетические воззрения, а также

---

[147] Кантор здесь дан не в «лютеранском» смысле (как музыкальный руководитель реформированной церкви), а именно как «опытный музыкант».

[148] См. Приложение 9.

позиции, им рассматриваемые, не были анахроничными. Все они так или иначе объясняются контекстом его времени и различными веяниями эпохи Возрождения. Распространение гуманистической идеи диктовало особые требования к репутации его представителей, такие, как: знание филологии, истории, математики, их обращение к первоисточникам тех или иных работ вместо использования переводов. Интерес большинства исследователей того времени к античной культуре объясняет глубокое погружение автора в музыку древних греков. От читателя и, как следствие, исследователя его наследия в таком случае тоже требуется осведомленность в самых разных вопросах, так или иначе связанных с музыкальной историей.

Терминология, используемая автором, интересна своей неоднозначностью, и работа с ней в большинстве случаев требует контекстного прочтения. В то же время, трактат является ценным источником для изучения истории музыкальной теории и терминологии раннего Нового времени. Анализ его текста позволяет проследить процесс формирования музыкальной науки, а также выявить особенности мышления и подходов к систематизации знаний, характерные для этого периода.

В целом, все данные, на которые ссылается Кальвизий, и то, как он их анализирует и оценивает, служат своего рода «лакмусовой бумагой» немецкой научной мысли конца XVI – начала XVII вв., а его трактаты — квинтэссенцией существующих традиций и форм изложения мысли. Удивительно, но никогда больше канторы церкви Святого Фомы не обладали (наряду с чисто музыкальными и педагогическими достоинствами) столь большим научным авторитетом. Имя Кальвизия навсегда вписано в историю западной цивилизации, в первую очередь, именно благодаря его заслугам перед мировой гуманитарной наукой.

ГЛАВА III.
ПУТИ РАЗВИТИЯ НЕМЕЦКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИСТОРИОГРАФИИ В XVII ВЕКЕ

3.1. Традиции *encomium musicae* и нововведения Кальвизия

3.1.1. Общие замечания

Подытоживая предыдущие главы, мы приходим к выводу, что для жанра энкомия были характерны следующие особенности:

— восхваление музыкального искусства в целом;

— величие древнего искусства как непререкаемая аксиома;

— защита современной музыки, формирование мнения о ней как о наследии великого искусства древности за счет различных топосов и доказательной базы в виде авторитетных источников;

— описательность в части исторической фактологии;

— демонстрация этапов развития музыки за счет перечисления музыкантов (в духе номенклатуры) и событий из их жизни.

Кальвизий во «Втором упражнении» к сложившейся традиции смог привнести:

— использование сравнительного метода, критики источников, стремление к объективности;

— демонстрацию преимуществ современной музыки за счет ее собственных качеств и современных «авторитетов»;

— демонстрацию этапов развития за счет *истории теории* музыки;

— линейную упорядоченность в совокупности описанных событий.

В следующем разделе попробуем проследить, какие принципы, аккумулированные в энкомиях и ранних образцах музыкальной истории, развились и реализовывались в трактатах ученых XVII в., но прежде обозначим, в какой степени повлиял Кальвизий на дальнейшее развитие теоретического и исторического музыкознания.

3.1.2. Круг Кальвизия

При жизни Зет Кальвизий почитался как один из первых теоретиков, интерпретировавших работы Дж. Царлино в дидактических целях; благодаря его «педагогическим» трудам многие немецкие музыканты познакомились с теоретическими и практическими идеями Царлино и в целом развивались в русле итальянской традиции изучения музыки.

В сфере влияния Кальвизия — педагога и музыковеда — находились как его ученики (среди которых: Э. Боденшац, М. Ринкарт, К. Неандер, Н. Генгенбах), так и друзья и коллеги — Иоганн Липпий, Михаэль Преториус, Генрих Барифон[149], Кириак Шнеегасс, Андреас Дюбен и др., которых мы вслед за профессором Государственного университета Флориды Дж. Л. Картер назовем «кругом Кальвизия» [143]. Пусть невозможно документально подтвердить прямую связь между ним и каждым из вышеперечисленных, но вполне вероятно, что он со всеми переписывался[150]. Те же, в свою очередь, транслировали его идеи следующим поколениям музыкантов.

Хотя степень влияния Кальвизия на членов круга была различной, все они выражали большое почтение по отношению к нему и во многом соглашались с его суждениями. Они цитировали его труды в своих трактатах или, по крайней мере, отдавали ему должное в преамбулах к ним, как, например, это сделал Липпий в «Синопсисе новой музыки» («Synopsis musicae novae»): «Выдающийся математик и хронолог Зет Кальвизий, которого я до сих пор считал единственным, кто смог предоставить полезную информацию о фундаментальных началах музыки» [222, f. 4^{r}]. Получив в 1609 г. (по другим данным, в 1606) степень магистра искусств, он отправился в путешествие по Германии и посетил Лейпциг. Там он, очевидно, регулярно встречался с Кальвизием и, как сообщает Картер [143, P. 32], извлек большую пользу из этого общения, и в последующих работах обнаружил

---

[149] Уже во введении к своим «Плеядам» Г. Барифон писал, как высоко он оценивает Кальвизия в числе прочих ученых [116, f. 5^{r}].

[150] Фрагменты писем Кальвизия Барифону опубликованы в трактате Кальвизия «Мелопея», письма к В. Геттингу и К. Шнеегассу приводит и анализирует К. Дальхауз (1956) [153].

обширные познания в европейской философской и риторической традиции, как античной (многие выдержки из классиков даны на греческом языке, без перевода на латынь), так и современной.

Кальвизий же, в свою очередь, осыпал похвалами Липпия, что следует из его письма, приведенного во «Втором музыкальном рассуждении» («Disputatio musica secunda»); он обращается к нему как к самому ученому человеку и даже «принижает» себя, предполагая, что трудолюбие Липпия заслуживает более высокой оценки, чем он способен сформулировать:

Ornatissimo ac doctissimo Viro Dn. M. Iohanni Lippio.	Почетнейшему и ученейшему человеку, Иоганну Липпию.
Amico suo officiose colendo. S[alve]. <...> Tua sane industria illustrius aliquod encomion mereretur, fateor: sed cum id in mea facultate non sit, hoc quodcunque est, boni consule & Vale.	Моему другу, достойному любезного почтения. Привет тебе. <...> Я признаю, что твое усердие заслуживает более выдающейся похвалы; но поскольку это мне не под силу, как бы то ни было, прими добрый совет и прощай.
[221, f. C2^{r}]	

Далее дан текст стихотворения Кальвизия:

Musica divinum donum est, ars inclyta, cunctis	Музыка — это божественный дар, знаменитое искусство, для всех —
Blanda, hilaris, dulcis, spendida, docta, gravis.	Приятное, радостное, сладостное, блистательное, ученое, величавое.
Et tamen inculta est, tetris obducta tenebris,	И все же невозделанное, окутанное мрачной тьмой,
Cultores raros iuvenit illa suos.	Оно находит своих редких почитателей.
Te duce Splendorem recipit, doctissime LIPPI:	Под твоим руководством [музыка] обретает сияние, ученейший Липпий,
Fontibus ut monstras eruta cuncta suis.	Ибо ты показываешь, как все извлечено из своих источников.

Perge ita, queis polles feliciter utere donis: Sic capies studio praemia digna tuo. [221, f. C2^{r}]	Продолжай в том же духе, счастливо используй дары, коими ты богат: Так обретешь ты достойную награду за свои труды.

В заключительной части «Синопсиса новой музыки» Липпий приводит ряд цитат о музыке из священных источников — Пятикнижия, Евангелий, Апокалипсиса и др., из речей Лютера (точно не атрибутированы), а в самом конце вновь выписывает личное наставление для самого себя от Кальвизия, которым и завершает трактат.

Влияние Кальвизия (в частности, «боцедизация», музыкальная поэтика, опора на Царлино), действительно наиболее заметно в трудах Липпия. Оба исследователя разделяют схожие взгляды на классификацию музыки. В своих трактатах, в частности, они следуют двойственному делению музыки на теорию и практику, вероятно, найденному в трактате «Основы гармоники» Царлино (1558). Заметим, что так же до прославленного итальянца трактовал музыку немецкий теоретик Николай Листений в «Основах музыки» (1533):

Musica est ars bene cantandi, et est duplex.	Музыка — искусство хорошего пения[151], и оно двойственно.
Theorica, quae circa ingenii contemplatione et cognitionem tantum versatur, cujus finis set seire, hinc theoricus musicus, qui artem novit, verum hoc ipso contentus, nihil de ea scribit, nec docet quemque.	Теоретическая [музыка] — это то, что занимается только созерцанием вещи, ее врожденного качества, и знанием этой вещи. Ее цель — понять, поэтому теоретик музыки, изучивший это искусство и довольствующийся одним этим, ничего о нем не пишет и никого не учит.

[151] В «Музыкальном компендии» Кальвизий повторяет это определение почти точь-в-точь («Musica est ars bene canendi» [134, f. A2^{r}]). В XVI–XVII вв. это определение стало своего рода клише.

Practica, quae non solum in ingenii penetralibus delitescit, sed in opus ipsum erumpit, cujus finis est agere, hinc practicus musicus, qui ultra artis cognitionem, ceteros eam docet, atque artis precepta agendo exhibet, ita tamen, ut post actum nihil supersit operis. Poetica sive fabricatiua dicitur quando opus post labore relinquitur, veluti, cum a quoque musica conscribitur. [223, f. Aiii^{v}–Aiiii^{r}]	Практическая [музыка] — это то, что не просто скрывается в самых глубоких тайниках врожденного качества, но и творит произведение, ее цель — действие. Следовательно, музыкальный практик, помимо знания искусства, учит ему других и применяет заповеди искусства на практике, но таким образом, что после акта [исполнения] от произведения не остается ничего. [*Musica*] *poetica*, или сотворенная [музыка] — это когда произведение после работы [над ним] остается, например, когда музыка кем-то записывается.

Хотя Кальвизий и Липпий придерживаются этой классификации, ни один из них не считает эти области полностью обособленными друг от друга: как пишет Дж. Л. Картер, эти взаимозависимые категории «предоставляют музыкантам возможность истинного понимания музыки как науки или искусства» [143, P. 33]. Возможно, именно этот целостный подход к изучению музыки больше всего отличает Кальвизия, Липпия и их последователей от других современных школ мысли.

После Кальвизия (с 1616 г. до конца жизни) в Лейпциге работал Иоганн Герман Шейн (1586–1630) — один из самых известных композиторов XVII в. и один из «трех знаменитых "Ш"» (по определению В. К. Принца[152]). Шейн заместил Кальвизия на посту кантора церкви Святого Фомы (1616–1630; напомним, что в обязанности кантора тогда входило также преподавание латыни и пения). Немецкий ученый не только оказал влияние на Шейна посредством своих теоретических работ (по всей видимости, будущий композитор познакомился с ними в период обучения в Шульпфорте), но и благодаря авторитету музыканта с хорошей репутацией, заработанному им при жизни.

[152] «Drey berühmte S» [HB, S. 137].

Ученик Михаэля Преториуса, немецкий теоретик и композитор Генрих Гримм (1593–1637), как указывает Х. фон Лёш, работал кантором в Магдебурге и Брауншвейге [224]. В 1630 г. он выпустил новые издания «Мелопеи» З. Кальвизия и «Плеяд» Г. Барифона. Неясно, как Гримм пришел к редактированию этих двух произведений, поскольку не существует переписки, связывающей Гримма с ними, в отличие от переписки между двумя вышеуказанными исследователями, фрагменты которой издатель приводит в предисловии[153]:

Placuit mihi tuum tricinium, & video te non tironem, sed exercitatum esse in hujusmodi harmoniis condendis. Ego sic statuo neminem futurum bonum melopoetam, nisi qui se frequenter exercuit in omni genere fugarum. Haec enim exercitatio laboriosior efficit tandem, ut consonantiae quevis accommodatissimae se ultro offerant.	Мне понравились твои трицинии, и я вижу, что ты не новичок, а обучен сочинению подобных гармоний. Поэтому я считаю, что никто не станет хорошим композитором, если не будет часто упражняться во всевозможных фугах. Такая практика выходит более трудоемкой, [но она нужна], чтобы в конце концов появились наиболее подходящие созвучия.
Neminem novi, qui adeo feliciter in Musicis profecerit, ac tu mihi videris. Precor tibi constantiam & felicitatem progrediendi. [117, f. B7^{r}]	Я не знаю никого, кто достиг бы в музыке таких блистательных успехов, как ты. Желаю тебе стойкости и удачи в своем движении вперед.

На решение о редактировании изданий, вероятно, повлияло развитие наставнических, а затем дружеских отношений с Преториусом, который уважал работы обоих теоретиков (о Барифоне тот писал в третьем томе своего монументального трактата «Syntagma musicum», где перечислил все его труды, а также пообещал опубликовать его трактат «De melopoeia» [262, P. 227–228]). С другой стороны, Гримм также был заинтересован в правильном обучении своих учеников и стремился предоставить им разнообразные полезные тексты, сочинения

[153] Приведены фрагменты из писем 1606 и 1615 гг.

и новые практические методы изучения и написания музыки; оттого он использовал в своих пособиях наиболее прогрессивные дидактические методы (в предисловии к изданию он также дал небольшую историческую справку о династиях Древнего Египта, Византии, Ассирии, Персии и др.). Передавая и принимая музыкально-теоретические традиции Кальвизия и его круга, он участвовал в процессе формирования истории музыки и образования.

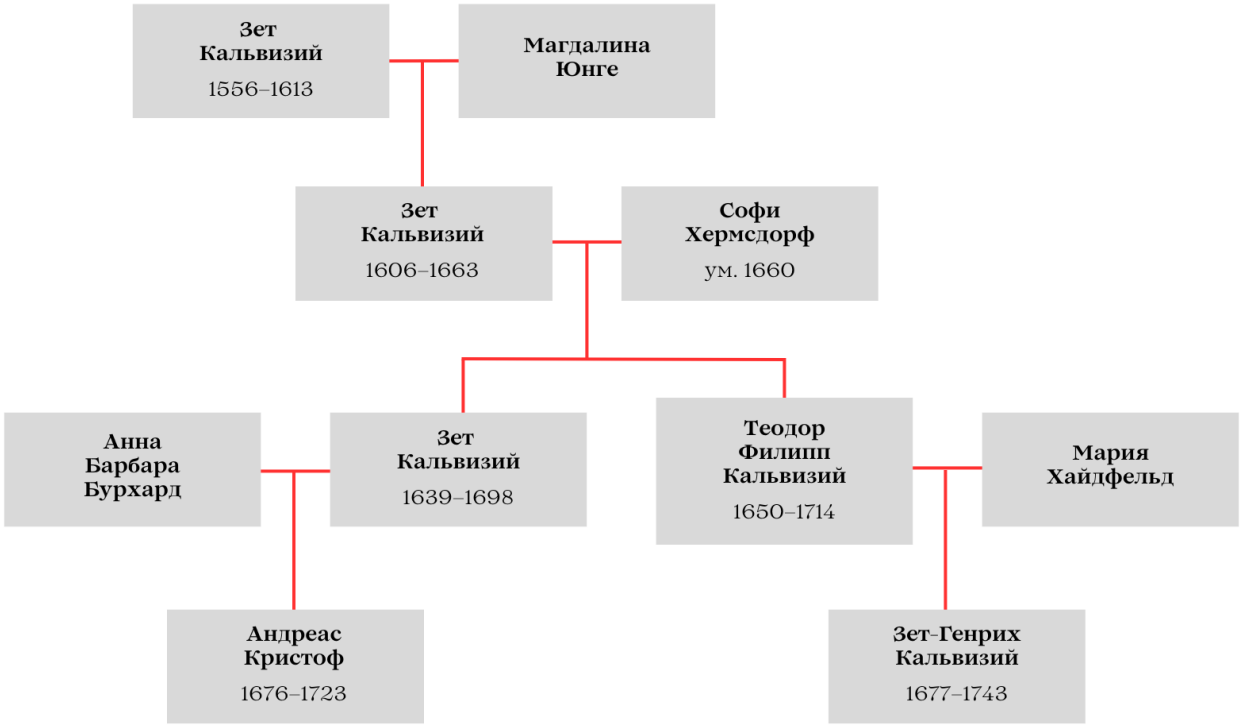
Другим членом «круга», с которым Кальвизий сотрудничал наиболее тесно, был его собственный ученик (также и И. Г. Шейна) из школы Святого Фомы, немецкий композитор раннего барокко Томас Зелле (1599–1663). О наставничестве Кальвизия Зелле сообщает в своем «Кратком, но основательном введении в искусство пения» («Kurtze doch gründliche anleitung zur Singekunst», около 1643) [144, S. 324]. Как и Липпий, Зелле явно соглашается со своим наставником во многих вопросах и признает, что в долгу перед ним; кроме того, он отсылает своих учеников к трудам Кальвизия чаще, чем к произведениям любого другого писателя. Однако в их подходах к музыкальной педагогике есть одно существенное различие: использование систем сольмизации. В то время как Кальвизий и Липпий предпочитали боцедизацию, Зелле выступал за использование буквенных обозначений нот (метод называется *Clavisieren* или *Abecedieren*). Тем не менее, как отмечает Д. Бах, итальянская музыкальная теория и практика оказали на него большое влияние [113, P. 5].

Концепцию *musica poetica*, во многом опираясь на «Мелопею», развивал в XVII в. немецкий теоретик Иоахим Тюринг (годы жизни неизвестны) в работе «Небольшой двухчастный труд о началах музыки» («Opusculum bipartitum de primordiis musicis», 1624), посвященной элементарной теории музыки и основам композиции. В указателе авторитетов, которыми автор воспользовался в своем музыкальном труде, упомянуты как композиторы (Жоскен Депре, О. Лассо, Л. Зенфль и др.), так и музыковеды, среди которых — Глареан, Кальвизий, Преториус и Шпангенберг (без указания имени). Содержание текста позволяет установить, что в данном случае имеется в виду Иоганн Шпангенберг, бывший компетентным в вопросах протестантской церковной музыки.

Помимо воспитания многочисленных учеников Кальвизий успел обзавестись и собственным потомством, положив начало музыкальной династии (Схема 1). Его сын — также Зет Кальвизий, лютеранский богослов, работал старшим пастором церкви Святого Николая в небольшом городе Кведлинбург. Вместе с женой Софи, дочерью суперинтенданта Якоба Хермсдорфа, они произвели на свет еще восемь детей, двое из которых дожили до зрелого возраста и также связали свою жизнь с музыкой, окончательно обосновавшись в Кведлинбурге. Зет Кальвизий-младший — придворный капеллан и консисториальный советник церкви Святого Серватия (с 1684), старший пастор и суперинтендант церкви Святого Бенедикта (с 1690) [188, Sp. 1290]. Теодор Филипп — издатель и книготорговец, чей сын, Зет-Генрих, также работал пастором [188, Sp. 1291].

Схема 1.

Семейное древо З. Кальвизия[154].



С музыкальным семейством был знаком немецкий органист и выдающийся музыкальный теоретик Андреас Веркмейстер (1645–1706). Он не раз пользовался услугами Теодора Филиппа и издавал с его помощью свои книги в Кведлинбурге, а в теоретических трудах цитировал его прославленного деда. В его «Музыкальном

[154] Схема составлена автором настоящего исследования.

путеводителе» (1686) есть стихи, принадлежащие перу Зета Кальвизия. Разумеется, в данном случае речь идет о Зете-младшем; приводим его хвалебную эпиграмму:

Musica dum tractas, verae ac fundamina quae sunt, Meruis atque doces, Musicus arte clues. αὐτοσχεδ. deproperabat [315, f. 3ᵛ]	Когда изучаешь музыку, каковы ее подлинные основания, и учишь истинным вещам, ты слывешь музыкантом по праву. …сочинил с ходу в спешке.

3.2. «Syntagma musicum» Михаэля Преториуса (I том)

Несмотря на то, что «Второе упражнение» Кальвизия не было предано забвению, оно не снискало такой популярности, как его «Хронология» или «Мелопея». Кажется, что никто из его непосредственных учеников, коллег-музыкантов и детей, не разглядел в его работах «явную новинку»[155], связанную с историей музыки, которая вдохновила нас на создание настоящего исследования: в большей степени они восприняли его теоретические идеи. Однако при исследовании следующего труда можно убедиться в обратном.

Вскоре после публикации «Второго упражнения» сходный (на первый взгляд) по концепции труд вышел из-под пера Михаэля Преториуса. Он сам отмечал, что они с Кальвизием состояли в дружеских отношениях, обменивались опытом [143, P. 34][156]. Преториус, служивший капельмейстером герцога Брауншвейг-Вольфенбюттельского в 1604–1613 гг. [298, P. 9; 143, P. 16, 34], стал создателем самого масштабного музыкально-теоретического трактата Германии XVII в. — «Syntagma musicum»[157] («Устройство музыки»). В своем трехтомнике он

[155] См. в разделе 1.1.

[156] В томе III «Syntagma musicum» Преториус несколько раз цитирует работы Кальвизия и упоминает, что они переписывались.

[157] В 1614–1615 гг. был опубликован первый том «Syntagma musicum» Преториуса, который автор мыслил как всеобъемлющий энциклопедический обзор музыки с точки зрения теории и практики. Второй и третий тома были опубликованы в 1618 и 1619 гг. соответственно.

задокументировал новейшую музыкальную *историю* и теорию, а также классифицировал богатое разнообразие форм и инструментов — не только тех, которые были известны в немецкоязычных регионах, но и по всей Европе.

3.2.1. Язык и метод

Исторические сведения занимают значительную часть I тома (гораздо более объемного, чем два других) «Syntagma musicum». Он, в отличие от двух других, написан на латыни, а не на немецком[158]. Разберемся в причинах, по которых монументальные тома трактата получились разобщенными из-за языка, и как с этим связаны привычные «формулы».

Во введении ко Второму тому Преториус пишет несколько застенчивое извинение по поводу введения немецкого языка, описывая, как он сомневался и в конце концов решился на такой шаг ради ясности лексики: многие из обсуждаемых им итальянских и немецких терминов не имеют прямых эквивалентов на латыни, и

Публикация запланированного четвертого тома не состоялась [SM, f. c3^{r}]; см. также [261, P. XX; 262, f. 2$^{r–v}$].

[158] Во введении ко Второму тому Преториус указывает, что много произведений науки и искусства было издано для будущих поколений наиболее выдающимися врачами, хирургами, математиками, геометрами, художниками и другими людьми, получившими гуманитарное образование. Он выражает надежду, что и его «благонамеренные труды» будут приняты в том же духе и представлены потомкам, что, в свою очередь, поможет поднять социальный статус музыки.

В посвящении Третьего тома отцам города Нюрнберга он описывает, как по Божьей милости, приложив немалые старания и усердие, он создал этот сборник для ценителей музыки — в назидание нынешним и будущим поколениям. Подчеркивая свои собственные усилия и трудолюбие, необходимое для составления трактата, Преториус отклоняется от нормативного тона подобных посвящений, которые обычно излучают несколько преувеличенное великодушие: он призывает читателя соответствовать его собственной установке, подразумевая, что только те, кто готов смиренно посвятить себя приобретению знаний, смогут извлечь из этого выгоду. Акцентируя на этом внимание, он устанавливает границу между музыкантами своего этического уровня, которые прикладывают усердие и стремятся повысить статус музыки как искусства и объекта изучения, и неумелыми неучами.

их пришлось бы специально адаптировать. Кроме того, причина, по которой Преториус написал II и III том своей энциклопедии на немецком, а не на «языке средневековой науки» [262, P. XX], заключается в том, что он хотел донести содержащуюся в них информацию до более широкого круга людей и в особенности до тех, кто занимался исполнением его музыки и музыки других композиторов начала XVII в. Судя по инструкциям (т. н. *Ordinantz*), которые можно найти в предисловиях к его музыкальным сборникам (см., например, «Полигимния возвещающая и восхваляющая», «Polyhymnia caduceatrix et panegyrica», 1619), для Преториуса было чрезвычайно важно, чтобы музыкант при исполнении произведения руководствовался обозначенными композитором принципами, и по той же причине он осознавал необходимость написания текста на доступном языке. Также немецкий язык им выбран для того, чтобы привлечь внимание производителей органов и других музыкальных инструментов, которые могут не так хорошо владеть классическими языками.

Показательно то, как автор использует в своей работе другие языки. Если даже в целом II и III тома трактата заявлены на немецком, и какие бы благородные цели он ни преследовал, это не мешало ему использовать большое количество фрагментов текста на латыни, которую он предпочитал применять, когда обсуждаемые вопросы становились более запутанными и сложными, и поэтому, вероятно, предназначались для более образованных читателей. В случае с I томом все проще и сложнее одновременно: выбор латыни для него продиктован не только целевой аудиторией, но и главными задачами, которые автор постарался решить. В обращении «К благосклонному читателю» Преториус пишет, что его труд предназначен для «ученых» — для лютеранского духовенства, высших чинов церковной иерархии. Их он рассматривал как оплот против тех, кто стремился исказить христианское богослужение. Вернее будет сказать, что церковным властям предназначается первая часть тома[159] (поскольку архиереям нужно было

[159] См. структуру I тома в Приложении 10.

доказать, что инструментальная музыка не является сугубо мирской[160], а музыка с латинским текстом — папской), вторая же адресована светским властям (которые должны были понять, что несмотря на строгие увещевания реформатских проповедников, не стоит удерживать под запретом наслаждение светской музыкой). Во времена Преториуса тоже требовалась защита и похвала музыкального искусства во всех его формах, и такая «двойная» диспозиция, отделенная назначением описываемого, была о с о з н а н н ы м м е т о д о м, который использовал Преториус. Потому I том наполнен знакомым нам блеском учености: практически с самого начала читателю будут встречаться цитаты на греческом языке (обычно с переводом на латынь): «Хор — это собрание тех, кто вместе поет в Церкви. Церковные хоры были разделены на две группы под руководством Констанция, сына Константина Великого, антиохийским епископом Флавианом, так что они попеременно пели Давидовы псалмы» [SM, P. 2][161].

В большинстве случаев Преториус использует греческий и немецкий языки параллельно, сравнивая несколько вариантов перевода одного и того же отрывка. Так, например, в Посвящении он дает перевод слов «урим и туммим» по Септуагинте (δήλωσις καὶ ἀλήθεια; perspicuitatas et veritas; das Liecht und das Recht) [SM, f. a3^{v}]. Вспомним схожий метод работы Кальвизия, который обращался к немецкому и ивриту для прояснения перевода (см. Приложение 9, с. 332).

Иногда немецкие названия «вторгаются» отдельно, как, например, при рассказе о ладах, где автор проводит аналогию между латинскими терминами-«этнонимами» и современными названиями танцев разных стран (см. Приложение 10, фрагмент 22). Очевидно, в таком случае использование немецкого языка обосновано именно современностью описываемых явлений, для которых было бы сложно подобрать понятный латинский (и тем более греческий) аналог.

---

[160] Если учесть, что в Библии прямо указано, как в древности музыканты прославляли Бога как пением, так и игрой на инструментах, доказать церковный функционал инструментальной музыки представляется не столь сложной задачей.

[161] Источники: Suid. χ 409 [297, P. 815], Деян. 11:26.

Во второй главе первой части, посвященной мессе, большое место уделяется этимологии самого слова «месса». В дополнение к выводу, к которому склоняются ученые сегодня (*mitti* — «быть посланным»)[162] Преториус приводит несколько других, разной степени сомнительности (например, מס — «начало»; מעשה — «действие», «деяние»).

Praeterea Missa apud veteres significat etiam Conventum publicum, ad caenam Domini, & ad preces habendas, sive etiam cultus divini formulam. [SM, P. 38]	Более того, у древних месса также означала публичное собрание для Вечери Господней и проведения молитв или даже чин божественного служения.

Описывая музыкальные инструменты, как и в случае с мессой, Преториус приводит этимологию слова, разные толкования, а также свидетельства его использования. Так же он поступает и с латинизированными формами специфических еврейских музыкальных и поэтических терминов из заголовков псалмов, которые могли означать молитвословный жанр или инструмент, которым следует сопровождать песнопение, содержать указания на способ исполнения или отражать место псалмов в богослужебном круге (см. Приложение 10, фрагменты 14–15). Не обходится этот раздел и без увещеваний на немецком языке: автор приводит фрагмент протестантского гимна, текст и музыка которого написаны М. Лютером в 1523 г. (см. Приложение 10, фрагмент 7).

Метод, которым он пользуется, далек от сравнительно-исторического языкознания, которое возникнет лишь спустя два века. В средние века и еще долго после этимология (как и история) была неотделима от философии и религии. Ученые того времени верили, что язык был дан человеку Богом, поэтому изучение происхождения слов было неразрывно связано с богословием. Известно также, что в XV–XVI вв. чрезвычайно популярной была книга Исидора Севильского «Этимологии, или Начала в 20 книгах» (615–625 гг.), в которой автор изучал

[162] Наиболее распространена версия, что термин происходит от глагола *mittere* («отпускать», «посылать») и производного от него существительного *missio* или *missa* («отпуст»).

происхождение латинских слов (за счет пояснения сущности слова или имени посредством их объяснения, выявления онтологической связи между словом и обозначаемым им явлением), например:

Dicta autem cymbala, quia cum ballematia simul percutiuntur; cum enim Graeci dicunt σύνβαλά ballematia. [201, f. L^{v}][163]	Называют же [их] кимвалами, потому что в них ударяют одновременно с танцами; как греки говорят, «вместе с танцами».

Также Преториус описывал связь между словами и символикой христианства. Эти попытки, которые нынешнему читателю могут показаться наивными и фантастичными (современная этимология продолжает изучать происхождение слов, но использует более современные методы и технологии; она также связана с лингвистикой и исследует не только происхождение слов, но и их эволюцию и изменения в значении), в то время были методологической нормой. Кроме того, он нередко ссылается на Псалтирь, на стихи Вергилия, Ювенала[164] и на другие известные в его время источники, что тоже перекликается со способом изложения информации, воспринятым и Кальвизием, и другими исследователями эпохи Возрождения.

3.2.2. Защита музыки в богослужении

Спустя столетие после Реформации в протестантской теологии помимо богословских разногласий все еще существовали различные мнения относительно роли церковной музыки в богослужении. С одной стороны, Лютер поддерживал музыку в богослужении, подчеркивал ее важность в церкви и призывал «предоставить величайшую честь и место рядом с богословием» [225, P. 71]. Следовательно, Бог желает, чтобы люди восхваляли и прославляли Его «песней и звуком». С другой стороны, приверженцы регулятивного принципа богослужения,

[163] Об «изобретателях музыки» им было сказано в Книге III, где он разбирает квадривий.

[164] Децим Юний Ювенал (ок. 30 – после 160 г. н. э.) — древнеримский поэт и оратор. Автор сборника стихотворений «Сатиры» в пяти книгах.

последователи Ж. Кальвина радикально отвергали любые возможности поклонения Богу иным способом, нежели сказано в Священном Писании, выступали против использования музыкальных инструментов, новой гимнографии и «чувственных» мелодий. Противники литургических форм (ставших традиционными) в церкви утверждали, что многие тексты и связанная с ними музыка запятнаны папством, поскольку их происхождение относится к периоду до Реформации. На это Преториус приводит контраргументы, общий посыл которых заключается в следующем: многие песнопения литургии возникли и утвердились задолго до времени папского произвола в средние века, но даже и те, которые были созданы в указанный период, содержат много полезного, что должно быть сохранено и избавлено от ошибок. Поэтому он стремился:

Ut autem Cantionum, Organi aliorumque Instrumentorum genera ad Liturgiae ritus Deo gratos, et societati publicae utiles, sancita, atque cum in veteris tum in hodiernae Ecclesiae caetu usurpata, pie commendarentur, dilucidarenturque... [SM, f. A^{v}]	Представить виды песен, различных органов и других инструментов для чинов литургии, угодной Богу, общенародно полезных, освященных и употребляемых на повседневных церковных собраниях как в древности, так и в наши дни...

Преториус защищает лютеровское понимание церковной музыки, демонстрируя на множестве примеров из Священного Писания, что уже во времена Давида и в ранней христианской церкви песнопения исполнялись не только одним голосом, но и в несколько голосов, а также с участием нескольких хоров и различных инструментов, включая ранние виды органа. Также он указывает на то, что музыканты-левиты тщательно отбирались и обучались, что их функции были четко распределены, и что они были хорошо материально обеспечены за счет народа (Приложение 10, фрагмент 12).

Ученый даже утверждает, что руководитель хора левитов в Ветхом Завете стал прообразом капельмейстера, который, к тому же, получал более высокую оплату [SM, P. 103]. Вспомним, что посредством энкомиев музыканты уже

пытались избежать финансовых сокращений со стороны правительства и духовенства: здесь представлена очередная попытка убедить власть имущих в целесообразности функционирования церковных капелл.

Этим обусловлен общий тон первой части I тома. В ней автор излагает свой вариант развития музыкального искусства, вокальной и инструментальной музыки в церкви, уделяя особое внимание патристическому периоду. Преториус также стремится выявить духовное значение различных служб (третья глава первой части I тома), а не только проследить их происхождение (поскольку они не были предметом таких споров в XVI в., как месса). Он включает в свой обзор литании, малых часов и цикла молитв Розария (что любопытно, ведь служба малых часов и Розарий в лютеранских церквях не используются), периодически приводя датировки (указы пап и епископов, время сочинения песнопений), а также греческие цитаты.

Интересен большой фрагмент на немецком языке из «благочестивой конституции церквей Брауншвейга, предписанной христианнейшим герцогом Юлием в отношении колокольного звона (лист 50)»[165] [209; SM, P. 131–132], который приводит Преториус для обоснования этого явления. В нем встречается предложение, что «...колокольный звон, характерный для самого [Бога] утром, в полдень и вечером, сохранен даже в соседних реформированных церквях, чтобы показать людям и увещевать их, что им следует молиться утром, в полдень и вечером за общие дела, мир и хорошее правление» [Там же].

Еще одна важная тема, заявленная им уже в Посвящении, — о неделимости речи и музыки в богослужении (см. Приложение 10, фрагмент 4). Различные аргументы о связи музыки и поэзии звучали в трактатах ученых на протяжении XVI в. (см. в разделе 1.2.3) как для защиты музыки в целом, так и полифонии в частности. При этом и три рода музыки Преториус (явно по мотивам Боэция,

[165] Имеется в виду церковный устав, изданный в 1569 г. герцогом Юлием Брауншвейг-Люнебургским (Braunschweig-Wolfenbüttel) — важный документ, во многом определивший развитие образования и распространение идей Реформации на территории княжества.

который обсуждал «три рода людей, связанных с искусством музыки» [7][166]) рассматривает как возможность указать если не на *подчинение поэзии музыке*, то как минимум на их неразрывную связь (см. Приложение 10, фрагмент 17).

Как уже было сказано, одной из целей Преториуса была защита и инструментальной музыки в церкви: в разных главах он акцентирует внимание на своих идеях, собирая аргументы и свидетельства их использования против врагов церковной музыки (см. Приложение 10, фрагменты 11, 13). Так, например, в пяти первых разделах второй главы он рассматривает организацию богослужения у иудеев, в частности — исполнение псалмов и использование инструментов во время службы; в разделе № 6 четвертой главы поясняются названия псалмов и их музыкальное содержание, в разделах с 7 по 15 следует подробное обсуждение, нацеленное на защиту практики использования музыкальных инструментов (большинство из которых указаны либо в названиях, либо в текстах псалмов) в богослужении, подкрепляемое многочисленными цитатами из текстов Отцов Церкви и Библии. Привычные черты «апологии» современной музыки вновь действуют через незыблемую «фактологию» авторитетов и обращение к событиям далекого прошлого, а также основные топосы.

3.2.3. Топосы *ortus* и *progressus*

Отвечая на вопрос о первых музыкантах [SM, P. 85], Преториус не просто упоминает уже знакомое свидетельство про Иувала (Быт. 4:21), но уводит читателей дальше и разбирает этимологию его имени, благодаря чему приходит к выводу: поскольку его имя происходит от околомузыкального явления, то значит и тот, кто ему его дал, тоже был сведущ в музыке (см. Приложение 10, фрагмент 10). Не совсем понятно, на основе каких источников Преториус строит свои гипотезы, устанавливая соответствие между словами *fallen*, *intervallum* и חרבִיל, но ясно, для чего им вводится здесь целая немецкая фраза.

[166] Boeth. Mus. I, 34. 1–7.

Прогресс музыкального искусства рассматривается Преториусом, в первую очередь, с точки зрения возникновения и использования музыкальных инструментов. Автор последовательно раскрывает подробности их изобретения и происхождения, рассказывает о развитии инструментов и родах музыки, о нотации, особенностях, разновидностях и способах их применения (*fistula*, *tibia*, *cythara*, *lyra et proximis*, *magadi*, *tuba*, *lituo*, *cornibus*, *buccina*, *sistro*, *organo* и др.), вновь с многочисленными отсылками и привязкой к библейским событиям и деятелям (см. Приложение 10, фрагмент 13). Причем описание всякий раз начинается с исследования происхождения названия (см. Приложение 10, фрагмент 24). Принцип использования отсылок к источникам здесь возведен в абсолют. Ближе к концу приведен «каталог» инструментов, в котором они ранжированы в соответствии с их типом, а также дан перевод названий на немецкий язык [SM, P. 437–441].

Вторую главу второй части, целиком посвященную инструментальной музыке, можно назвать «преамбулой» ко второму тому «Syntagma musicum». Интересно, что начинается она с мифологии, хотя парой сотен страниц ранее она, вслед за Кальвизием (в чем мы убедимся далее), была признана Преториусом не особо достоверной (см. Приложение 10, фрагмент 23).

Отдельное место, как и у Кальвизия, уделено органу. Причиной тому, по-видимому, стала не столько разделяемая автором общая любовь немецких музыкантов к данному инструменту, сколько попытка оправдать его как элемент богослужения. Отвечая на вопрос о его изобретателе («хотя очень хотелось бы узнать изобретателя нашего изящного органа, его нигде нет, и утрата его велика» [SM, P. 143]) и начале использования органов в церкви, Преториус ссылается на несколько текстов, которые устанавливают разные временные промежутки для этих событий. Среди них: энциклопедия «Комментарии о городских делах в 38 книгах» («Commentariorum rerum urbanarum libri XXXVIII», 1506) Рафаэлло Маффеи, трактат «Об изобретателях вещей» Полидора Вергилия, церковно-исторический труд «Метрополис, или История Саксонской церкви» («Metropolis sive historia ecclesiastica Saxoniae», 1548) Альберта Кранца, «Проблемы

католицизма» («Problems of catholicism», 1617) Уильяма Перкинса, «Хроника пап» (n. d.) Бартоломео Платины, исторический трактат «История франков в пяти книгах» («Historia Francorum Libri V»; конец X в., опубликован в 1567) Эмуана, богословский «Трактат о молитве...» («Comnentarius de oratione...», 1598) Мартина де Аспилькуэта (Doctor Navarrus), и неназванная работа Давида Хитреуса. Затем так же, как Кальвизий, он приводит рассказ о подношении органа франкскому королю Пипину Короткому (см. Приложение 10, фрагмент 16).

В четырнадцатом разделе («О церковном органе в наши дни») Преториус дает большую цитату из текста современника, итальянского композитора и теоретика Джироламо Дируты, в переводе с итальянского на латынь[167]: «Итальянец Джироламо Дирута в предисловии к своей книге о музыке представил нашим глазам, чтобы видеть, и нашим ушам, чтобы слышать, какое превосходное и многозвучное произведение [искусства] представляет собой живой инструмент, божественный орган. Я без колебаний перевел здесь слова автора с итальянского на латынь» [SM, P. 140].

Дирута ставит данный инструмент превыше всех прочих, отмечая, что он наиболее приближен к человеческому голосу[168]. При этом в вопросе легитимности его применения в церкви предлагается руководствоваться следующей логической цепочкой: раз использование песнопений в богослужении стало возможным по воли Божьей, а орган наиболее приближен к голосу человека, которым и осуществляется песнопение, то и его можно использовать во время службы.

3.2.4. Топос *usus*

Традиционно польза музыки преподносится исходя из возможностей ее применения. В первой главе I части, посвященной псалмопению, Преториус

---

[167] На самом деле, это не точный перевод, а переработка Преториуса с некоторыми собственными вставками [см. 161].

[168] Впрочем, Дж. Дирута пишет, что не следует сравнивать этот инструмент с человеческим о́рганом, «поскольку при осуществлении своей деятельности он оживляется и направляется духом» [SM, P. 142].

рассматривает использование псалмов в христианском богослужении, воздействие пения на верующих и духовный эффект, отражающийся на певцах, которые, «читая божественные слова, принимают Бога в свое сердце» [SM, P. 8]. Автор утверждает, что священная музыка, будучи даром Святого Духа, оказывает благотворное воздействие на души как исполнителя, так и слушателя, и потому является неотъемлемой частью поклонения Богу со времен Ветхого Завета.

В разделах с пятого по шестнадцатый первой главы немецкий ученый перечисляет «прикладные» функции псалмов в ранней церковной традиции (например, он пишет о применении псалмов для запоминания и обучения; о церковном применении псалмов при освящении храмов; для обращения в веру заблуждающихся и оглашенных; о достоинстве и пользе псалмодии, когда слушатель принимает слова пропеваемого текста как свои собственные) и их влияние на верующих при различных обстоятельствах. Так, в девятом разделе говорится об использовании псалмов для укрепления веры во времена гонений. Преториус приводит несколько историй, иллюстрирующих, как христиане во враждебном языческом мире находили силу и утешение в пении псалмов [SM, P. 23]. По-видимому, в этом случае он счел достаточно убедительным дать лишь ссылки на источники (среди которых часто встречаются непосредственно тексты псалмов) и указания о конкретных деятелях, а потому обошелся почти без датировок.

Есть и нетипичные для нашего восприятия ситуации, в которых псалмы, согласно Преториусу, находят свое применение, например, на пирах (раздел 12), при пробуждении и отходу ко сну (раздел 13) или для избавления от скуки труда (раздел 14). Здесь автор решил оставить важное послание («что бы вы ни делали, всё делайте во славу Божию») сразу на трех языках — латинском[169], греческом и немецком (лютеровский перевод Библии, LB 1545) (см. также Приложение 10, фрагмент 6).

[169] В Вульгате дано иначе: «AEquo animo est? psallat» [122, P. 588].

Значительное количество разделов во II части трактата можно отнести скорее к теории музыки и исполнительского искусства («О голосе и произношении в пении»), философии («Об отношении музыки к этике, физике и математике»), в которых Преториус приводит свидетельства авторитетных авторов буквально в формате «списка афоризмов». Бóльшую часть главы занимают разделы о способах применения музыки в разных жизненных ситуациях (об эффективности использования музыки в военном деле, в «пышных и триумфальных церемониях», в развитии хороших манер, во врачебном деле, в воспитании и обучении, на застольях и праздниках, в сценических представлениях и в театре, и т. д.), построенные таким же образом.

3.2.5. Авторитеты

Цитирование авторитетных источников для Преториуса — один из ключевых методов работы и способов донесения информации. Большинство из них давно известны внимательному читателю: это Священное Писание, труды Отцов Церкви, античные авторы. Буквально с первых же строк Преториус обращается к миру отсылок[170]. Так, например, в разделах с первого по пятый автор обсуждает использование псалмов и хоровой музыки в богослужении, прослеживая историю хорового пения от храмовых обрядов иудеев до патристического периода христианской церкви (см. Приложение 10, фрагменты 1–2).

Большое количество точных цитат выглядит внушительно и веско, главное же — подкрепляет доказательствами основную авторскую концепцию. Однако в большинстве случаев (за исключением тех, в которых он предпринимает попытки установить происхождение названий и имен) Преториус собирал и представлял большой объем информации, не делая никаких попыток отделить факты от мифов или выделить истину из множества противоречивых точек зрения.

---

[170] Как отмечает сам Преториус, трактат «...составлен благодаря чтению древних и современных церковных авторов, документов историков, сочинений на разных языках и, наконец, наблюдению над самой музыкой» [SM, f. A1^{v}].

«Syntagma musicum», как нам представляется, находится под влиянием идей Кальвизия: старший коллега и его работы в этой книге прямо упоминаются. Также Преториус неоднократно цитирует произведения Кальвизия, сообщает, что они переписывались по некоторым вопросам, а также добавляет отрывки из его писем[171]. Исследование содержательного и идейного сходства теоретических и исторических позиций их трактатов (которое обнаруживается в значительной степени) во всей полноте выходит за рамки данной работы. Остановимся лишь на некоторых особенностях.

Во второй части I тома Преториус предпринимает скромные попытки *критики* устоявшихся искажений об изобретении музыки и первых музыкантах (см. Приложение 10, фрагмент 18): «Нет никого, кто бы поверил, что музыка была изобретена у греков раньше, чем буквы, которые впервые были завезены в Грецию Кадмом» [SM, P. 169]. Очевидно, что эти его пассажи перекликаются с аналогичным у Кальвизия, где тот опровергает изобретение музыки греками (см. Приложение 9): «Греки, видимо, стремились приписать открытия во всех искусствах своему народу, по этой причине они и выдумали древнейших [греков как] первооткрывателей искусств. Так, Геродот утверждал, что первым в Греции ввел алфавит Кадм...» [E2, P. 81].

И далее Преториус «пересказывает» раздел о первооткрывателях музыки (см. Приложение 10, фрагмент 19). Автор буквально воспроизводит содержание соответствующего раздела Кальвизия, останавливаясь на тех же «опорных точках» развития музыкального искусства. Он цитирует фрагмент из поэмы «О природе вещей» Лукреция, «кузнечный миф» из труда Боэция, упоминает Аристоксена, оспорившего пифагорейские теоремы, Клавдия Птолемея, разрешившего спор между канониками и гармониками, и доходит до Дж. Царлино, кратко прослеживая взаимосвязь и последовательное развитие искусства между указанными фигурами. О Боэции автор высказывается с большим почтением (см.

[171] Впоследствии те же отрывки цитирует ученик Преториуса Г. Гримм в «Instrumentum Instrumentorum» (1629).

Приложение 10, фрагмент 20). Степень схожести материалов сулила бы современному автору обвинение в плагиате, однако после всего этого Преториус прямо отсылает читателя к труду Кальвизия: «Verum de his Setus Calvisius in Exercitatione 2 plura annotavit» [SM, P. 174], и, таким образом, реабилитирует себя.

Это интересный прецедент: мы уже указывали на то, что исследователи редко ссылались на мнения своих непосредственных предшественников и современников, когда дело касалось свидетельств о событиях, отдаленных по времени. Вместо этого они использовали непререкаемых авторитетов прошлого, их подлинные тексты, а не чьи-то интерпретации. Здесь же таким обширным включением материалов Кальвизия, которые фактически заменяют собственное мнение, Преториус ставит его в один ряд с достойными авторитетами прошлых лет, что говорит о признании его заслуг как ученого.

Цели двух исследователей разнятся, оттого отличается список источников и способ работы с ними. В целом же пути изысканий Преториуса не пересекаются с теми, что были у Кальвизия, и сам исследователь следует по независимому пути: в третьем разделе он перечисляет «авторитетных мужей» — авторов высказываний и работ о музыке, среди которых оказываются как ученые, философы и собственно музыканты[172], так и политики[173]. И хотя он на время возвращается к рассказу о тетрахордных родах, где в каждом абзаце упоминает Кальвизия и его «Упражнение»[174], но затем, говоря о ключах, ступенях, октавных монодических

---

[172] Антисфен, Аристоксен, Демокрит, Дионисий Галикарнасский, Эпикур, Гераклит, Лас Гермионский, Сотерид Эпидаврский, Теофраст, Тимофей, Лакедемон, Аристотель, Пифагор, Сократ и др.

[173] Среди них — Калигула, Нерон, Александр.

[174] Например,

Quomodo autem veteres, qui simpliciorem Musicam amaverunt, in tetrachordis constituendis intervalla disposuerunt, & inde harmoniarum genera tria, nam diatonicum, chromaticum & enharmonicum constituerint: quique postremorum duorum inventores sint;	Как древние, любившие простую музыку, располагали интервалы в тетрахордах и тем самым установили три рода гармонии, а именно диатонический, хроматический и энармонический, и кто был изобретателем двух

ладах (и их аффектах), вновь показывает себя как самостоятельный исследователь и опирается на собственные источники.

Многие из авторов, чьими трудами пользовался Преториус в первом томе, были европейскими хронистами или энциклопедистами Средневековья и Возрождения, например:

- Сигеберт из Жамблу (ок. 1030 – 1112) — средневековый хронист, монах бенедиктинского аббатства Святого Петра в Жамблу, автор всемирной хроники «Хроника, или Хронография» («Chronicon sive Chronographia», написана в 1088–1106). Его работа охватывает период с 381 по 1111 гг. и включает большое количество источников (труды раннесредневековых историков, эпические жесты и прочее), однако, как ныне считается, малодостоверна и содержит ошибки.
- Дюран (Гийом Дюран, ок. 1230 – 1296) — французский епископ. Был призван папой Климентом IV ко двору в качестве капеллана и аудитора, в 1274 г. сопровождал преемника Климента, папу Григория X, на Втором Лионском соборе, где помог составить принятые документы. Самая известная работа — «Обоснование богослужения» («Rationale divinorum officiorum», не позднее 1286) о происхождении и символическом смысле христианского ритуала. Эта работа пользовалась огромной популярностью и многократно переиздавалась в XIV–XVI вв.
- Альберт Кранц (1448–1517) — немецкий историк и гуманист, глубоко вовлеченный в церковную реформу. Все его научные труды были опубликованы посмертно; среди них — «Вандалия» («Vandalia», 1519), «Саксония» («Saxonia», 1548), «Метрополис, или История Саксонской церкви» (1548), из которых Преториус приводит обширные цитаты.

---

de iis legatur Sethus Calvisius in Exercitat. 2. pag. 94 usque ad 99.

[SM, P. 179]

последних, читайте у Зета Кальвизия во «Втором упражнении», страницы 94–99.

- Рафаэлло Маффеи (Volaterranus, 1455–1522) — итальянский гуманист. В труде Преториуса использована его энциклопедия «Комментарии о городских делах в 38 книгах» (1506).
- Полидор Вергилий (см. раздел 1.2.2). Его популярная энциклопедия «Об изобретателях вещей», вероятно, отчасти вдохновила Преториуса; он в значительной степени полагается на нее в информации о происхождении различных частей мессы и службы.
- Петр Мартир Вермильи (1500–1562) — итальянский богослов, монах-августинец, с 1547 г. — профессор богословия в Оксфорде. Опубликованные посмертно «Общие места» («Loci communes», 1576) лежат в основе многих рассуждений Преториуса о мессе, хотя прямых ссылок на него всего несколько.

Кроме того, Преториус ссылается на труды грамматиков, например, на «Лексикон» В. Шиндлера («Schindleri Lexicon pentaglotton», 1612), выпущенный незадолго до его собственной работы. Весьма многочисленны ссылки на французского филолога Жюля Сезара Скалигера (1484–1558)[175], автора популярной во времена Преториуса «Поэтики» в семи книгах («Poetices libri septem», опубликована в 1561).

Учение о трех видах музыки (гармонии) Преториус транслирует через призму другого ученого — своего современника, Иоганна Вильгельма Штукки, и его трактат «Три книги об античных пиршествах» («Antiquitatum convivialium libri III», 1582), где тот рассмотрел культурную историю античности, а в двадцатой

[175] Жюль Сезар Скалигер, итальянский и французский гуманист, философ и филолог, отец историка Ж. Ж. Скалигера. При жизни слыл невероятно образованным человеком. Его трактат в семи книгах «Поэтика» был важным источником знания в области теории литературы. На него, а также на работу его сына Преториус неоднократно ссылается. Очевидно, что тот был широко известен в XVI–XVII вв., как можно будет заметить из исторического исследования В. К. Принца.

главе III книги дал определение музыкальному искусству (см. Приложение 10, фрагмент 21).

В оригинальном издании автором далеко не всегда визуально выделены цитируемые фрагменты (чаще они даны курсивом, как и основной текст, реже — антиквой на отдельных строках), поэтому понять, когда именно он привел текст из источника, можно лишь после его прочтения. Однако Преториус обособляет прописными буквами (в духе *Capitalis Monumentalis*) и/или прямым шрифтом (без наклона) музыкальные термины и важные имена. Немецкие слова традиционно даны готическим письмом.

Итак, для подтверждения своих тезисов Преториус неоднократно добавляет разного объема цитаты, в т. ч. в оригинале — на немецком и греческом, отчасти на иврите. Цитаты, как правило, довольно длинные; в некоторых случаях он приводит разделы из источников целиком. Очевидно, как и Кальвизий, он часто писал их по памяти, поскольку в них обнаруживаются ошибки; кроме того, цитируемый текст может быть вписан в его собственные мысли, перефразирован и изложен в измененном виде. Таковы и библейские цитаты: их изучение показывает, что часто автор не следовал в точности ни тексту Вульгаты, ни какому-либо другому стандартному переводу Библии (см., например, в Таблице 2):

Таблица 2.

Сравнение вариантов перевода фрагмента из Послания Иакова

Источник	**Текст**
Вульгата (Vulgata Clementina. Иак. 5:13)	Aequo animo est? Psallat
Перевод Эразма Роттердамского (Erasmus Roterodamus. Novum Instrumentum omne, 1516)	Aequo animo est aliqius, psallat
Вариант Преториуса	Bono est animo quis psallat

Вполне вероятно, что Преториус, как это часто бывало, либо писал по памяти (а его память неточна), либо же стремился перевести иноязычный оригинал сам (если таковой был). В целом он сохраняет смысл цитируемых отрывков, но очевидно, что во время написания перед ним не было текста.

При этом часто в цитатах из греческих патристических трактатов приводятся лишь первые несколько слов на языке оригинала, а затем следует авторский латинский перевод. По-видимому, он считал само собой разумеющимся, что его читателям уже знакомы труды Отцов Церкви, на которые он ссылается. С другой стороны, порой он приводит цитаты полностью, а затем дополнительно переводит весь текст на латынь. Греческие инципиты, похоже, в большинстве случаев даны лишь для того, чтобы произвести впечатление на читателя. Цитаты на иврите ограничиваются совсем небольшим объемом слов (впрочем, как и у Кальвизия), которые написаны с целью прояснения этимологии или библейской интерпретации. Однако он не оспаривает терминологию или точность употребления того или иного понятия с их помощью, не стремится к достижению истины при работе с исконным текстом.

Почти никогда за цитированием не следуют замечания относительно правдивости того или иного ресурса, поскольку целью автора было убеждение читателя за счет большого количества отсылок к авторитетным личностям и их материалам. Все они, однако, были крайне ненадежными источниками, поскольку их собственный метод работы исключал критический подход и проверку достоверности. Однако мы не будем осуждать Преториуса за то, что его работа не соответствует стандартам учености, установленным гораздо позже: он работал в традициях средневековых и ренессансных летописцев, целью которых было именно накопление информации. Выводы остаются за скобками его исследования, а разрозненные источники предоставляют читателю большую пищу для размышлений, и, в конце концов, складываются в определенную картину мира, созданную автором.

3.2.6. Датировки

На более чем 450 страницах Первого тома содержится гораздо больше исторической информации, чем у Кальвизия, однако этот том не рассматривается современными историографами как сугубо исторический трактат. В связи с различными историческими событиями Преториус приводит конкретные даты, но из-за объема произведения они оказываются рассредоточенными. Они приводятся как бы «между делом» и в большинстве своем непоследовательно, почти спонтанно, вперемешку с отсылками на используемые книги (см. Приложение 10, фрагменты 3, 5, 9); отсюда складывается впечатление, что автор «подглядел» у Кальвизия интересный прием и в своем труде применил его избирательно[176], не успев должным образом отрефлексировать возможности его применения. Так, например, упоминая Иоанна Дамаскина, его достижения и нововведения, Преториус отмечает, что тот «стал монахом в Дамаске около 725 г. н. э.» [SM, P. 12]. В Первом томе, в большей степени, история музыки представлена с точки зрения применения и функций, а не процесса развития этого искусства.

С другой стороны, в разделах, посвященных обзору происхождения частей мессы (не римско-католической «тридентской», а протестантской), Преториус возводит каждый элемент евхаристического обряда к его первоисточнику в ранней церкви, используя исторические свидетельства для обоснования собственной аргументации в защиту церковной музыки. Вспомним, что в энкомиях историчность музыки была весомым доводом в ее пользу — то же видим и здесь. При помощи датировок он устанавливает, что интроиты были учреждены папой римским Геласием в 426 г. (по свидетельству Сигеберта; однако согласно его «Хронике» и датировкам понтификата, это сделал Целестин I [291, P. 307]) [SM, P. 40], *Kyrie eleison* появился еще у древних греков, а в Англии — в 957 г.[177], *Gloria*

---

[176] Незадолго до публикации «Syntagma musicum» Кальвизий опубликовал небольшую книгу «Советы изучающим хронологию» (1610), где описывал существующие ошибки в датировках известных событий и пути их исправления.

[177] Очевидно, опечатка. Правильная дата — 597 г., когда святой Августин Кентерберийский совершил миссию в Британию.

с доксологией включили в мессу в 493 г. [SM, P. 41] и т. д. В отношении *Credo*, помимо указания даты утверждения Никейского символа веры (325 г.), Преториус пишет о его *искажении* в последующие годы и имеющихся разночтениях, а также поясняет, что «Евангелие — глава и основа всего, что говорится, поется и читается во время службы мессы» [SM, P. 48]. Даже там, где есть указание на конкретный год, он не пытается установить его истинность, поскольку датировки не представляют для него исследовательского интереса (в отличие, например, от определения возраста начала осуществления службы левитами, см. [SM, P. 88]).

Общий принцип работы с датами у Преториуса следующий: повсюду игнорируется хронологический порядок расположения событий, а даты, в основном относящиеся к очень отдаленным временам, служат лишь средством подкрепления идеи автора, но не становятся самоценными в качестве музыкальной «хронологии». Если у Кальвизия текст в целом был более концентрированным, без такого количества повторов, где он постоянно возвращался бы к одним и тем же фактам, освещая их в разных ракурсах в зависимости от заявленной темы, то Преториус пользуется этим приемом постоянно, раз за разом стараясь убедить читателей в своих идеях. Точно так же в его труде история «служит» теории, — и они так же неотделимы друг от друга.

Преториус представляет обряды и жанры, существующие с древних времен, как образец для подражания, блестяще обосновывая соответствие современной ему церковной музыки заветам пророков и апостолов и тем самым развенчивая аргументы ее противников. Масштаб его познаний поражает: ему удалось собрать и систематизировать беспрецедентное количество свидетельств, подчеркивающих роль музыки в литургии. Круг привлеченных им авторитетов чрезвычайно широк.

Несмотря на имеющиеся недостатки (такие, как отсутствие научной основы и критического подхода в изучении источников), Первый том «Syntagma musicum» содержит кладезь полезной информации, способной помочь музыкантам и историкам. Он не только убедительно иллюстрирует устоявшуюся на протяжении XV–XVI вв. традицию работы над текстами, но и отчасти культивирует нововведение, установленное Кальвизием.

3.3. Некоторые особенности музыкальной историографии Афанасия Кирхера в труде «Musurgia universalis»

3.3.1. Трактат «Musurgia universalis» как сумма музыки

Спустя полвека после «Второго упражнения» опубликована другая масштабная работа, которую следует упомянуть. Это «Musurgia universalis, sive Ars magna consoni et dissoni» (1650)[178] в 10 книгах немецкого ученого-полимата Афанасия Кирхера (1602–1680). Она считалась влиятельной работой по теории музыки и использовалась почти всеми более поздними немецкими теоретиками вплоть до XVIII в., цитировалась многими авторами как полная сумма музыки и, вместе с тем, как сборник фантастичных музыкальных экспериментов.

В ней автор предпринял попытку представить всю совокупность музыкальных знаний (от физических характеристик звука и математических основ до теории композиции и философии) вплоть до современной ему эпохи, собрать и оценить их, а также интерпретировать теологически. Среди аспектов трактата, которые способствуют пониманию музыкальной мысли XVII в. — дискуссии об акустике, музыкальных инструментах, истории музыки древних и терапевтической ценности музыки. Интерес представляют классификация музыкальных стилей, а также первое полноценное описание аффективной природы музыки. С учетом предисловий, содержания и списка опечаток целиком трактат составляет почти 1300 страниц ин-фолио, что в совокупности с рассредоточенностью информации в нем затрудняет полноценный охват труда, а также объясняет фрагментарность переводов на европейские языки (полностью выполнен перевод только на немецкий язык[179]). Его доскональное изучение не представляется возможным в рамках настоящей работы, к тому же, этот труд Кирхера ранее уже был предметом множества исследований, в т. ч. отечественного музыковеда Р. А. Насонова (1995) [55].

---

[178] Труд создавался к масштабному празднику — в Риме 1650 г. был объявлен как «всемирный и величайший» Юбилей (особый год отпущения грехов в католической церкви).

[179] Перевод выполнен сотрудниками Германского исторического института в Риме и Института музыковедения Лейпцигской высшей школы музыки и театра им. Ф. Мендельсона в Лейпциге.

Затронем лишь некоторые интересующие нас особенности его историографии во второй книге «Музургии» («Книга филологии: исследует первоначальное создание и распространение сотворенного звука, или музыки», с. 43–79 оригинального издания), в которой автор воспроизводит историю возникновения и современного состояния музыкального искусства, а также в ее непосредственном продолжении — седьмой книге («Книга диакритики: проводит сравнение древней музыки с современной, выявляет злоупотребления, воздает должное достоинству церковного пения и открывает метод достижения совершенства в аффектодвижущей музыке», с. 531–690 оригинального издания), где обширной теоретической части и обсуждению аффектов предшествует исследование музыки древних греков.

3.3.2. Постановка проблемы. Источники

Кирхера выгодно выделяет попытка систематизации знания о древней музыке: не просто новый пересказ, но вычленение и отдельное обсуждение смысловых элементов в старых мифах. Так, в первой части седьмой книги он облачает ответы на самые известные («животрепещущие») вопросы о том, каким было музыкальное искусство, в формат «расследований»: какими музыкальными инструментами пользовались древние, как звучали их композиции, как записывались и т. п. Кирхер выделяет не только параграфы, но добавляет маргиналии, что повышает удобство работы с текстом. Среди них, например, можно найти авторскую пометку о похвале музыки («Musicae commendationes»), хотя и дальнейшие «расследования» можно отнести к продолжению существующей в риторической традиции системы топосов в энкомиях.

Во многом он соглашается с тем, что было изложено до него (например, не отрицает, что музыка и слово не были отделены друг от друга), но также находит возможность углубиться в каждый из изучаемых вопросов. Так, рассказывая о музыкальных инструментах, он приводит не только письменные нормативные свидетельства их существования (основным источником информации для него, как и для других, является сама Библия; см. Приложение 11, фрагмент 8), но передает

особенности музыкального исполнительства того или иного времени, а также обращает внимание на другие искусства, живопись и скульптуру[180], в которых отражена актуальная на тот момент реальность и без которой невозможно полное представление о ней. Кроме того, он проводит некоторые параллели между древнееврейскими инструментами и их аналогами в греко-римском мире.

Другая, менее привлекательная особенность «Музургии» связана с характерной чертой стиля Кирхера: несмотря на то, что он неоднократно прибегает к различным свидетельствам и немалому количеству отсылок к авторитетам (см., например: Приложение 11, фрагмент 10), не обладая строгостью научного подхода своих ученых предшественников в лице Кальвизия и Преториуса, а также своего современника, М. Мерсенна, он нередко допускает ошибки либо приводит не подкрепленные источниками факты[181]. Конечно, говоря о «превосходстве церковной музыки», он не мог не обратиться к Священному писанию [MU. 7, P. 557], но вместе с тем сохранил и умозрительные обсуждения происхождения музыки в допотопные времена. Например, во второй книге автор решил не приводить никаких источников в поддержку своих теорий о первобытных пастухах, создающих музыкальные инструменты, чтобы «скоротать часы досуга» (см. Приложение 11, фрагмент 1). В седьмой книге, рассуждая о том, могло ли существовать многоголосие в античности, он приводит мнения неких «людей», которые из-за наличия разного рода флейт пришли к выводу об их возможном совместном звучании [MU. 7, P. 539]. Хотя Кирхер не соглашается с тем, что в те времена могла существовать полифония, он предполагает, что простейшие виды контрапункта, полученные благодаря следованию естественным акустическим законам, вполне могли применяться в инструментальном исполнительстве, а в

---

[180] Он описывает скульптуры в саду на Вилле Челимонтана в Риме, принадлежавшей Чириако Маттеи (1545–1614), римскому сенатору и коллекционеру древностей.

[181] В целом в седьмой книге «Музургии» Кирхер повторяется чаще обычного, его аргументация бывает неясна, он перескакивает с одной темы на другую. Есть ошибки в нумерации страниц и в формулировках. Сам автор в ней же неоднократно указывает, что писал эту книгу в условиях цейтнота.

пении не использовались вовсе (чтобы собрать эту информацию, приходится читать обе книги параллельно, так как ответы на исследуемые вопросы вынесены в разные части трактата).

В отличие от предшественников и современников, Кирхер в большей степени опирался на раввинистических комментаторов Танаха — чему, несомненно, способствовало его глубокое знание иврита, — нежели на патристическую экзегезу. Более того, он прямо указывал на неточности и противоречия в трудах древних авторов (см. Приложение 11, фрагмент 5), на существующие недопонимания в переводах (см. Приложение 11, фрагменты 6–7). Впрочем, и это не уберегло его от заблуждений, поскольку он был склонен к произвольным интерпретациям и обращению к примерам автобиографического характера.

Стремление автора изложить универсальный (всеобщий — в т. ч. и в плане географии) охват музыкального искусства вполне отражает название работы. Он расширил привычный круг мифологических и библейских персонажей, добавив в традиционные главы, посвященные изобретателям музыки (топос *ortus*), истории других народов, в частности — египтян. Будучи одним из первых египтологов, он полагал, что именно они сыграли ключевую роль в возрождении и распространении музыки после Всемирного потопа (см. Приложение 11, фрагмент 2). В этом вопросе Кирхер опирался, прежде всего, на свой собственный труд (который на тот момент еще не был опубликован) — II том «Эдипа Египетского» («Oedipus Aegyptiacus», 1653), где он предпринял попытку установить первенство в изобретении музыкальных инструментов. В нем он приходит к выводу, что музыка возникла не у конкретных народов, а у первых людей до Потопа:

Musica igitur non a Graecis, aut Aegyptis, aut Chaldaeis, sed a primis ante diluviam hominibus primam habuit suae inventionis originem; imo si omnes homines a Mundo praeter paucos pueros rerum ignaros, tollerentur, hosce tamen	Таким образом, музыка возникла не у греков, или египтян, или халдеев, а у первых людей до Потопа. Более того, если бы все люди мира, за исключением нескольких невежественных детей, были бы уничтожены, [то] эти [оставшиеся]

tum necessitate cogente, cum casu & experiencia cum tempore in varias inventiones humano generi necessarias incidere posse. [211, P. 120]	дети — по нужде, благодаря случайности [или] опыту — со временем были бы в состоянии перейти к различным изобретениям, необходимым для человеческого рода.

В «Музургии» же он обосновывает эту гипотезу не посредством общепринятого метода апелляции к авторитетам, а выстраивая этимологию латинского грецизма «musica» от якобы египетского слова «moys» (возможно, памятуя о столь же сомнительной деривации слова «missa» у Преториуса; см. Приложение 11, фрагмент 3). На коптском оно означает «вода» (возле нее, согласно его версии, росли тростники для будущих флейт), и оно же впоследствии легло в основу имени Моисей[182]. В данном случае Кирхер не приводит никаких библейских цитат в поддержку своих аргументов (несмотря на то, что он часто обращается к Священному писанию), хотя опирается на других авторов в своих дальнейших рассуждениях о древнееврейских инструментах. Например, при рассмотрении щипковых инструментов он цитирует некоторых Отцов Церкви, на которых ссылался Преториус, но в основном находит другие свидетельства (см. Приложение 11, фрагмент 4).

Отметим, что притязание на универсальность присутствовало и в труде Шпангенберга, а попытки включить в историю музыки другие древние цивилизации предпринимали и прочие исследователи. К примеру, про египтян писал Преториус, не останавливаясь подробно на том, как звучала их музыка (псалмодия), но лишь указывая, что у греков и римлян она исполнялась иначе. Впрочем, и у Кирхера, несмотря на провозглашенную им ключевую роль египтян, их собственная музыкальная традиция остается нераскрытой. В седьмой же книге

[182] «Это имя, говорит он, Моисей перевел с египетского языка на священный язык, и его имя на египетском языке было Мониос... То же самое читается и в книгах мудрецов Греции, ибо сын и дочь фараона выучили наш язык. Как бы то ни было, это слово Моисея, произнесенное в Египте на коптском языке [как] ⲙⲱⲟⲩ (вода — *прим. Ж. С.*), ясно показано в коптском Пятикнижии...» [211, P. 122].

он рассматривает музыку не только как феномен античной греческой культуры — хотя делает это чрезвычайно детально, с привлечением множества подробностей (в т. ч. мистических), — но и проводит параллели с современными ему народами Европы. Однако в целом, как отмечает Р. А. Насонов, в «Музургии» «широкая историческая панорама… отсутствует» [56, С. 23].

3.3.3. Спор о древней и новой музыке

В «самом большом споре, существовавшем среди музыкантов» [MU. 7, P. 542] о превосходстве древней и новой музыки Кирхер, как и Кальвизий, сразу встает на сторону последней. Сначала он обосновывает свою точку зрения посредством мысленного моделирования музыкальных стилей разных народов Европы и связывая вкусы в музыке с темпераментами как отдельных людей (сангвиников, холериков и т. д.), так и их групп (фригийцев, дорийцев и др.). Автор весьма убедителен в своих примерах: он указывает, что теория музыки, несмотря на все достоинства, оставалась малоразвитой и без изобретения нот не могла развиться так, как в его время; а музыкальный инструментарий древних назван им «не заслуживающим никакого сравнения» с современными инструментами [MU. 7, P. 548].

Однако мнение Кирхера не вполне однозначно: во-первых, он признает заслуги древнегреческой театральной монодии, а во-вторых, все-таки указывает на ошибки (злоупотребления, топос *abusus*), совершаемые современными музыкантами: «Они презирают всякую имитацию... <...> Особенно здесь, в Риме, установлено так, что никто из руководителей различных церковных хоров не ценит никакой музыки, кроме своей, и не считает ее пригодной для исполнения. Это крайне безвкусное себялюбие» [MU. 7, P. 562]. Также автор отмечает недостойный импульс, побуждающий к композиторской деятельности в его время: «Кроме того, многие композиторы создают как можно больше сочинений, потому что ими движут не честь и репутация, а деньги и прибыль, которых они хотят добиться, т. е. грязная жадность» [MU. 7, P. 563].

Использование термина «филология» в заглавии второй книги и «диакритика» (от греч. διακριτικός — служащий для различения) в заголовке седьмой определяют направленность данной части работы — ознакомление с древней музыкой, в первую очередь, «путем изучения источников» [56, С. 23], а историческая составляющая автором в целом не заявлена. Оттого невооруженным взглядом видна ключевая особенность эклектичных очерков Кирхера — полное отсутствие каких-либо дат. У него не было цели описывать и с т о р и ю музыки как непрерывный процесс. Как и для большинства исследователей XVII в., для него она не предполагала процессуальной обусловленности, являя собой, по замечанию Р. А. Насонова, скорее россыпь «поучительных примеров» [56, С. 22]; авторы желали лишь указать «отправную точку» и продемонстрировать современное состояние исследуемого.

Построение «Музургии» во многом продиктовано желанием автора суммировать всю имеющуюся информацию на основе избранных источников без их критической проверки. Кирхер извлекал из них лишь те положения, которые помогли ему обосновать универсальную концепцию мирового искусства, во-первых, на примере музыкальной древности (на которой сделан основной акцент), первооснове всего сложившегося разнообразия, во-вторых — на примере музыки современной, расцвет которой исследователь признавал и мог непосредственно наблюдать. Заявляя о «прогрессе» музыки, он парадоксальным образом не стремился его проследить — последовательное преобразование (в рамках четкой хронологии или вне нее) никак не обозначено (впрочем, как и у большинства его предшественников). Сам «прогресс» (*progressus*) трактовался им двояко; с одной стороны, он постулирует переход от банальной простоты к большему совершенству, с другой, указывает на значительную продуманность музыки древних. Также ему никоим образом не было нужно «заглядывать в будущее», описывая перспективы дальнейшего развития искусства («да и какое будущее могло еще потребоваться, когда самим Кирхером уже изобретен метод музыкальной комбинаторики, завершающий мировую историю музыки?» [56, С. 24] — иронизирует Р. А. Насонов).

Если воспринимать «Музургию» с точки зрения музыкальной истории и историографии, то она не привносит ничего нового, отчасти даже делая «шаг назад» и отвергая явления, которые успели наметиться в исследовательской практике до Кирхера. Эту работу нельзя сравнивать с рассмотренными нами трактатами, поскольку она вся — начиная от поставленных автором задач до их реализации — выстроена иначе, пусть даже на уровне идейного содержания и обнаруживаются некоторые пересечения. В то же время «Музургия» представляет несомненную ценность как памятник музыкальной теории и свидетельство состояния науки о музыке своей эпохи. Интерес представляют гравюры с изображением музыкальных инструментов и обширные музыкальные примеры, многие из которых — законченные произведения XVI–XVII вв., выбранные для иллюстрации различных стилей (среди авторов — А. Агаццари, Г. Аллегри, Дж. Кариссими, И. Я. Фробергер, К. Джезуальдо, Дж. Дж. Капсбергер, Д. Мадзокки, К. де Моралес).

Несмотря на неоднозначное отношение ученых к Кирхеру[183], при жизни и после смерти его работы были известны и почитаемы, о чем свидетельствует, например, В. К. Принц: «Год 1649[184]. Афанасий Кирхер из Фульды — немецкий иезуит, несравненный математик нашего времени и самый известный теоретик музыки; его превосходная книга *Musurgia* донесена до мира посредством печати. Нет необходимости много говорить о нем, потому что его научные труды сделали его известным во всем мире» [HB, S. 142].

---

[183] Работы Кирхера подвергались критике в XVIII–XIX вв. Принадлежность к ордену иезуитов и своеобразный философский подход поместили его на периферию научной революции. Критика подкрепилась разоблаченной фальсификацией так называемой первой оды Пиндара. Лишь в XX в., в частности, на фоне национального подъема в Германии, начался пересмотр его роли в науке XVII в., были проведены фундаментальные исследования его научной биографии.

[184] Очевидная ошибка В. К. Принца. Правильно — 1650 г.

3.4. «Историческое описание» музыки Вольфганга Каспара Принца

3.4.1. Об авторе и его работе

Обратимся к труду, который завершает рассматриваемый нами период в истории музыкальной науки. Его автор, Вольфганг Каспар Принц (1641–1717) был теоретиком и историком музыки, композитором и музыкальным писателем — автором музыкальных романов. С 1664 г. он жил в небольшом городке Зорау (ныне Жары в Польше), который в то время входил в состав Саксонского курфюршества, занимал должность кантора (в церкви), а затем капельмейстера при местном княжеском дворе, на посту которого его сменил в 1704 г. Г. Ф. Телеман [131]. Творчество Принца принесло ему прижизненное признание и уважение музыкантов во всей Германии и за ее пределами.

Примечательно, что среди его теоретических работ обнаруживаются «музыкальные упражнения» — многотомный труд «Доскональные музыкальные теоретические и практические упражнения в каждом из консонансов» («Exercitationes musicae theoretico-practicae curiosae de concordantiis singulis, das ist Musicalische Wissenschaft und Kunst-Übungen», 1687–1689 [269]; см. Приложение 1, иллюстрация 10), посвященный теории интервалов. Из содержания томов очевидно, что у Принца сочетаются «созерцательная музыка» (*musica speculativa*, т. е. теория музыки в чистом виде) и практическое музыкознание (*musica practica*), при этом его теоретические «упражнения» написаны вполне в традициях «упражнений» Кальвизия.

Наиболее объемный труд, написанный Принцем — «Фринид Митиленский, или Сатирический композитор»; его первые две части были опубликованы в 1676–1677 гг. Подготовленная в 1679 г. третья часть впервые появилась лишь во втором издании работы (1696). В одном из вводных разделов («Безумный Пикельхеринг Жан Ребю в короткой беседе, изложенной Благодарным Правдивцем», «Der Aberwitzige Pickelhering Jean Rebhu in einem kurzen Gespräch entworffen von Veridico Grato») ко второму изданию он упоминает «Упражнения» как преамбулу к «Фриниду» и еще одну часть, которую впоследствии не опубликовал, вероятно, из-за обрушившейся на нее критики [273, S. 45–46]. Кроме того, в третьей части Принц

иносказательно обозначил намерение выпустить серьезное историческое исследование о музыкальном искусстве под названием «Musica Historica», в котором автор (выступающий под псевдонимом своего «друга» Архонтогена) «подробно описывает происхождение, использование, воздействие, врагов и сторонников благородной музыки» [273, S. 228–229].

К выходу второго издания «Фринида» такая работа уже была им опубликована: это трактат «Историческое описание благородного искусства вокальной и инструментальной музыки» («Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst», 1690). Он ознаменовал важную веху в становлении музыкальной историографии, став одной из первых книг по истории музыки на немецком языке. Аллен справедливо называет данный труд «кульминацей барочных исследований в историческом музыкознании» [102, P. 201].

Название трактата Принца идентифицирует предмет исторического описания как искусство, мастерство (Kunst) — искусство пения и игры на инструментах. Подобно своим концептуальным предшественникам, аристотелевскому τέχνη и его латинскому аналогу *ars*, немецкое слово «искусство» (*Kunst*) использовалось для обозначения большого разнообразия видов деятельности, основанных на знании или науке. Искусство пения и игры на инструментах принадлежало к области занятий, которая включала не только «изящные искусства», живопись и скульптуру, но также столярное, ювелирное и медицинское мастерство. Искусство подразумевало основанную на знаниях практику, используемую для достижения определенных благотворных эффектов посредством особого «изменения природы». На авантитуле книги по-латыни (без немецкого заглавия) значится «Musica historica», под которой имеется в виду именно музыкально-историческая наука (см. Приложение 1, иллюстрация 11).

3.4.2. Стиль, метод

В XVII в. создание системы знаний по-прежнему включало чтение чужих трудов, извлечение из них необходимых отрывков и реорганизацию текстов. Так же и Принц слагает свою историю музыки как мозаику из гетерогенных фактов,

курьезов и анекдотов, образующих семантическое поле, которое связывает музыку с окружающим миром.

Предисловие к «Историческому описанию» начинается с заявления о том, что стало основной мотивацией для исследований Принца в области истории музыки: он всегда увлекался историей и читал множество текстов старинных и современных историков (см. Приложение 12, фрагмент 1). Эти краткие предварительные установки дают нам представление о целях и методах музыкально-исторического исследования Принца. Его цель, очевидно, связана с изучением природы и тайн музыки. Метод же заключается в сборе текстовых выдержек из сочинений историков и их систематизации. Не давая прямого определения, автор подразумевает под «историческим описанием» процесс превращения разрозненных фактов в связное и законченное повествование.

Анекдот — повествовательная единица историографии Принца, издавна служила дидактической цели демонстрации архетипов добродетели и порока, часто сопоставляемых друг с другом, чтобы выдвинуть на первый план добродетель справедливого правителя, противопоставляя ее пороку тирана. Автор извлекает эти фрагменты из первоначальной структуры «пример — анти-пример» и встраивает в свой хронологически упорядоченный труд.

Масштабное «Историческое описание…» поделено автором на 17 глав. Одна из его ключевых особенностей — строгое соблюдение хронологического принципа. Он пронизывает структуру как на уровне глав (выдерживается в главах I–XIII), так и в организации материала внутри каждой главы, объединяя все ее элементы. Даты перемежают исторические и мифологические события в духе «примечания» к сказанному (например: «Примерно за 60 лет до Троянской войны аркадийцы пришли в Италию под предводительством своего полководца Эвандера[185] и привезли с собой не только греческое письмо, но также лиру и другие

[185] Эвандер, в классической мифологии, переселился из Паллантия в Аркадию (центральная часть Пелопоннеса), а затем основал город в Италии, названный Паллантионом.

музыкальные инструменты» [HB, S. 21]) и на протяжении всего текста при помощи хронологии помогают связать его отдельные «ячейки» в единую цепь.

Так, в пятой главе Принц конспективно описывает всех исторических деятелей, кто так или иначе был связан с музыкой. В большинстве случаев он представляет каждого в соответствии со следующей схемой: имя персоны, свидетельство о нем, его вклад в историю музыки (с разной степенью детализации в зависимости от значимости личности)[186]. Читатель узнает, что первым, кто использовал духовную музыку в военных целях, был царь Иосафат (который «совершил триумфальный въезд в Иерусалим в 3044 г. от сотворения мира с псалтериями, арфами и трубами» [HB, S. 44]); что даже Ромул и Рем («которые позже в 3211 г. построили город Рим» [HB, S. 44]) в отрочестве изучали свободные искусства, в т. ч., и музыку; что около 3236 г. жил известный музыкант Терпандр, который первым начал играть на лире и открыл законы игры на кифаре, шесть раз побеждал на Аполлонских (Пифийских) играх; что за ним последовал ряд выдающихся кифаредов, даже превзошедших его в искусности; что первым петь песни о любви стал музыкант Алкман (примерно ко времени 27-й Олимпиады, или к 3312 г. от сотворения мира), а погребальные — Арион; и что первым, кто начал сочетать пение с танцем, был Стесихор (из Девяти лирических поэтов упоминаются также Пиндар, «чудо-женщина» Сапфо и Алкей). Принц не ограничивается лишь хронологией для связи отдельно стоящих фактов, он также анализирует взаимоотношения между музыкантами — например, кто у кого учился, или кто над кем одерживал победы в творческих соревнованиях.

Сходным образом решена и шестая глава: в ней Принц продолжает перечислять прославленных музыкантов, живших до Рождества Христова, иногда комментируя отдельные эпизоды их биографии или дополняя сухие факты поучительными и забавными высказываниями (см. Приложение 12, фрагменты 15–

[186] Похожая схема используется им и по отношению к музыкальным инструментам: в третьей главе он перечисляет древние еврейские музыкальные инструменты с их изображениями, названиями на латинском и иврите, а также подробным описанием их внешнего вида и способа игры.

16). Иногда перечисление сокращается до простой «переклички», где кроме исполнителей упоминаются и авторы музыкально-теоретических трудов: Антисфен, Демокрит, Аристотель, Гераклид, Евклид, Эпикур, Ксенократ и др. (среди них также Иисус Бен-Сирах, автор ветхозаветного апокрифа «Екклезиастик», где тот обосновывает, среди прочего, наслаждение музыкальном искусством).

Заданная автором хронологическая упорядоченность несколько нарушается в седьмой главе, где он повествует «об известных языческих музыкантах, время [жизни] которых мы не можем точно определить» [HB, S. 71], однако содержание ее мало отличается от предыдущих, за исключением полного отсутствия точных дат. Здесь перечисляются духовики и струнники, изобретатели новых музыкальных инструментов (эпигона, барбита, тригона, самбики и др.) и авторы песен.

Поскольку в истории оставили след не только искусные, но и невежественные музыканты, автор упоминает и их. Например, он пишет о неудачливом кифареде Клеоне, которому в Коринфе повстречалась пожилая женщина и высказалась о нем весьма нелестно: «Я поражена тем, что твоя мать могла носить тебя в своем чреве десять месяцев, так как наш город уже устал от тебя, проведя с тобой всего один день» [HB, S. 66]. Подобные рассказы встречаются повсеместно и далее (см. Приложение 12, фрагменты 21–23), причем некоторые из них связаны с комичными историями возникновения различных пословиц или крылатых выражений, которые могли быть известны современникам автора.

Примечательно, что Принц включает в перечень персоналий женщин-музыкантов: певиц Ламию («жившую в Афинах около 3652 г.») и Ламиду («завоевавшую славу около 3670 г. от [сотворения] мира») [HB, S. 68]. Предшествующие Принцу труды не акцентировали внимание на гендерном разнообразии музыкантов, точнее, вообще о нем никак не сообщали.

Большинство глав трактата (I–XIII) с легкостью можно интерпретировать в духе музыкального энкомия — Принц воспроизводит все характерные топосы в своем труде. Например, в русле топоса *usus* и связанным с ним списком полезных

свойств музыки Принц излагает «странную и примечательную» историю «о поэте Диркее, или, как думают другие, Тиртеоне», который, будучи хромым и немощным, привел к победе спартанцев благодаря воинам, обученным игре на трубе (первоначальное изобретение трубы Принц, вслед за Иосифом Флавием, автором «Иудейских древностей», приписывает Моисею; см. Приложение 12, фрагмент 9). К топосу *usus* можно отнести общеизвестную историю о Тимофее Милетском, который, помимо «технической модификации» кифары, искусного внедрения в дифирамб хроматического рода и прочих новшеств, с выгодой для себя извлекал пользу из психологического воздействия музыки (см. Приложение 12, фрагмент 16). Подобного рода поучительные и забавные истории присутствуют в трактате и далее.

В главах XIV–XVI целенаправленно выделяются топосы *usus* и *abusus*. Метод классификации Принца в них представляет собой версию античного способа познания, разработанного в трудах Платона и Аристотеля как способ, дающий возможность «делить предмет на виды» (Arist. Pol. 287a). Он состоит из двух этапов, обозначенных в платоновском «Федре» (Федр. 265d-e): «[Первый,] смотря на одну идею, он постарается подвести под нее рассеянное, чтобы, определяя каждый предмет, выяснить, чему он хотел учить, <...> Другой, наоборот, состоит в уменьи делить предмет на виды — и делить, как водится, почленно, так чтобы, подобно плохому повару, не раздробить ни одной части» [63, С. 91–92]. Этот аналитический метод стал отличительной чертой естествознания, превратив его в науку о наименовании и упорядочивании вещей мира. Он опирается на метафизическое предположение о том, что с помощью систематизации — описания и классификации вещей — можно установить их изоморфную сущность. Подробнее об этих главах см. в разделе 3.4.7.

Заключительная, семнадцатая глава «Исторического описания» посвящена самому Принцу и представляет собой краткую автобиографию. Интересно, как быстро личность автора в трактатах о музыке эволюционировала от самоуничижения и скромных рассуждений о своей несопоставимости с «великим музыкальным искусством» до написания столь обширного раздела, посвященного

самому себе, и тем самым, включения своей персоны в один ряд с признанными мастерами прошлого.

3.4.3. Работа с источниками. Основные авторитеты

Практически повсеместно в своем труде Принц указывает источники своих суждений; он ничего не приводит бездоказательно (за исключением некоторых исторических анекдотов) и не надеется на ученость читателей, которые могли бы сами отыскать подтверждения в объемном своде изданий его предшественников. Собранный исходный материал трактата простирается от Ветхого Завета, античных источников (таких как работы Плутарха, Геродота, Павсания, или «Суда»), исследователей древней и современной истории до современных сочинений и собственных наблюдений автора. Характерно использование и современных музыкально-теоретических источников.

Заметна и другая особенность его текста: несмотря на множество отсылок, Принц приводит мало прямых цитат на языках. Напрашивается вывод о целях и предполагаемых читателях автора[187]: его задачей было как можно более простым и понятным языком поведать не умудренным знаниями соотечественникам историю развития музыкального искусства.

Принц высоко ценил Кальвизия[188] (см. Приложение 12, фрагмент 33); он, очевидно, был знаком с его историческим «Упражнением» и нередко ссылался на него как на значимого авторитета (см. Приложение 12, фрагмент 17; но рядом он

---

[187] У. Д. Аллен пишет: «Как мы видели, части “Синтагмы” Преториуса были написаны на немецком языке, а произведения Кирхера переводились в популярных изданиях, и все это свидетельствует о том, что музыка была по существу народным искусством. В мелких дворах Германии музыка была импортной роскошью, и немецкую музыку презирали так же, как и язык; но в семье и в общественной жизни музыка культивировалась как одна из домашних жизненных потребностей» [103, P. 23].

[188] Примечательно сходство в названиях трудов обоих музыкантов: Принц был автором не только «Музыкальных теоретических и практических упражнений», но и двух «Музыкальных компендиев».

также приводит отсылку на Псевдо-Плутарха, который сообщает особенности исполнительской техники Олимпа, см. Приложение 12, фрагмент 18). Также одним из главных авторитетов для Принца был Кирхер, «несравненный математик». К нему он обращается не только в связи с его уникальными суждениями, но и в связи с интерпретациями других текстов. Например, рассказывая об изобретении нотных графем Иоанном де Мурисом, Принц опирается не на средневековые рукописи (как мог бы ожидать источниковед XX–XXI вв.), а на «Музургию».

Однако ни «Второе упражнение» Кальвизия, ни грандиозную и достаточно часто цитируемую «Музургию» Кирхера Принц не признавал в качестве предшествующих работ для своей собственной. Он считал, что его историческое описание музыки станет первым в своем роде, в частности, первым историческим трактатом на немецком языке. В предисловии он обосновал для читателей решение о его создании: он тщетно искал текст о происхождении, изобретении и распространении музыки, после чего, не найдя подобных текстов, решил создать такой текст самостоятельно (см. Приложение 12, фрагмент 2). Это подтверждает, во-первых, высказанную нами ранее идею о том, что исследователи XVI–XVII вв. ценили и изучали в большей степени старинные книги, нежели современные; во-вторых, нашу гипотезу, что труд К. Шпангенберга (на немецком языке) остался незамеченным его современниками и потомками — в противном случае Принц вряд ли присвоил бы себе пальму первенства или, по меньшей мере, отметил бы вклад своего предшественника.

Отметим еще одну закономерность, сравнивая фрагмент второй главы, посвященный установлению первенства в «изобретении» музыки у греков с аналогичными фрагментами из книги Кальвизия (см. Приложение 9). Принц называет знакомые имена и пересказывает некоторые мифы об изобретении музыкальных инструментов со знакомыми (пусть иногда и противоречивыми) отсылками — об Аполлоне, который от скуки изобрел кифару (со ссылкой на Павсания), о Меркурии, открывшем тетрахорд (приводится фрагмент из книги Боэция, а также схема расположения струн с их греческими наименованиями), о состязании Марсия с Аполлоном (с продолжением истории, затрагивающим судьбу

брата Марсия — Бабия). За этим следует уже встречавшееся у Флоренция де Факсолиса и Кальвизия перечисление тех, кто работал над усовершенствованием тетрахорда (в данном фрагменте Принц ссылается на Кирхера).

Вслед за перечислением мифологических событий у Кальвизия следовали критические замечания относительно правдивости источников и хронологии излагаемых событий. У Принца же продолжается пересказ поучительных мифологических сюжетов. Он описывает судьбу Орфея, обернувшегося в аду на зов своей возлюбленной, Амфиона, усмирившего музыкой животных, а также предполагаемых изобретателей древнегреческих ладов [«гармоний»] (см. Приложение 12, фрагмент 10), «приправляя» истории авторскими комментариями. Так, например, анекдот о том, как Геркулес ненароком убил своего учителя Лина, бросив ему в голову лиру, заканчивается моралью: «Так верные учителя часто получают плохое вознаграждение от своих непослушных учеников» [HB, S.18].

В таких пересказах, с одной стороны, проявляется мастерство Принца как искусного рассказчика, с другой — выражается направленность содержания текста: подобные комментарии упрощают коммуникацию между автором и читателем, «снижают» стиль повествования, превращают трактат в работу почти научно-популярного жанра, а значит, делают его доступным для широкого круга любителей литературы, истории и музыки. В остальном же логика повествования повторяет логику исторического раздела «Второго упражнения» Кальвизия, как в отношении персонажей (очевидно, авторы пользовались одними и теми же источниками), так и в отношении «выводов». На доступность для аудитории работает и пояснение сложных тем размышлениями о современных реалиях (как, например, спор каноников и гармоников; см. Приложение 12, фрагмент 19).

Еще одной фигурой, оказавшей влияние на Принца, был немецкий полимат Эразм Финкс. На первый том его книги «Веселая сцена со всякими диковинками» [175, S. 18] автор ссылается в связи с рассказом о чудесном спасении певца Ариона

морскими свиньями (*Meerschweine*)[189]. Повествуя о нем, Принц указывает на возможную подлинность данной истории, во-первых, поскольку «несомненно, что дельфины и морские свиньи очень любят музыку» [HB, S. 49], во-вторых, потому что существует свидетельство Финкса: тот описывает, как в 1633 г. в порту Мессаны «большая толпа дельфинов, к странному веселью зрителей, прыгала вокруг корабля и играла, не уплывая, пока пение [церковных песнопений отцом Скотом] не закончилось» [HB, S. 49–50].

Отсылка не так проста — книга Финкса, как и многие другие его работы, создана с целью развлечения любопытствующих читателей, для которых он собирал необычные и сказочные сюжеты по всему миру, нанизывая их на непрерывную нить истории и связывая их друг с другом. Отчасти его стиль даже мог вдохновить Принца на создание похожего труда о музыке и музыкантах.

Упоминание Принца о первых музыкантах, описываемых в Священном Писании (царе Давиде и его сыне Соломоне, Асафе, Хемане и др.) становится поводом для полемики с Кирхером. Исследователь цитирует его мнение о том, «что Лин, Орфей и Амфион, первые светила греческой мудрости, получили все, что знали в музыке, от Давида и Соломона», — и задается вопросом, — «Так не думает ли он, что они жили либо в одно время с ними, либо после них?» [HB, S. 25]. Отвечая на вопрос, он приводит цитату из «Музургии»: «...именно об этом он и говорит в шестой главе второй книги “Музургии”: "Никто <...> не может отрицать, что, подобно тому, как всякая наука исходит от евреев к грекам и к египтянам, так и музыка пришла от первого ко второму и повсюду сильно размножилась» [там же; цит. по: MU. 2, P. 67]. Однако Принц не дает прямого ответа на обозначенный вопрос: он предоставляет судить о мнении Кирхера хронологам и признает, что сам не может высказывать никакие мысли по этому поводу, поскольку не знаком с упоминаемым трудом и доказательствами, содержащимися в нем. Этот пример показателен с точки зрения выбора источников и работы с ними: автор не избегает

[189] Морская свинья — млекопитающее из отряда китообразных, напоминающее большого дельфина. Не путать с морской свинкой.

работ современных авторов и не боится оставлять часть размышлений на сложные вопросы «за скобками» своего повествования, сознательно отказываясь от критики источников.

3.4.4. Топос *ortus*. Идея божественной природы музыки

Принц разделяет всеобщую идею о том, что музыка (как и все сущее) является продуктом божественного творения и констатирует ее, ссылаясь на первую главу Послания апостола Иакова (см. Приложение 12, фрагмент 3). В смешении монотеистических воззрений с мифами, описываемыми Плутархом (см. Приложение 12, фрагмент 4) без труда можно обнаружить и общие черты с Кальвизием, и со всеми, кто затрагивал данный вопрос в своих работах в XV–XVII вв. Однако автор сглаживает противоречия между различными вариантами побуждения к занятиям музыкой — он не противопоставляет их друг другу и не различает качество разных музыкантов (тех, кто был вдохновлен Богом, и тех, кто музицировал по наитию). После того, как Бог создал все искусства и божественным вдохновением направил людей к пению и игре на инструментах, те могли делать это, наблюдая за природой, которая тоже является частью божественной сути. Т. е., древние люди встречались с музыкой и с подобными ей явлениями в природе, например, обнаруживали их в пении птиц или звуках ветра, колышущего деревья. Принц называет эти феномены божественными стимулами (*Anreitzungen*), внедренными в природу, где они смогли послужить источником вдохновения для зарождения человеческой музыки и изобретений (которые, к тому же, могли возникать спонтанно в зависимости от ситуации; см. Приложение 12, фрагмент 7).

При этом основную роль в распространении и развитии музыки Принц отдает факторам земным — человеческому голосу и чувствам (среди которых, например, желание в чем-то превзойти других людей), а также явлениям природы (см. Приложение 12, фрагмент 5). Вспомним рассуждения Кальвизия о звукоизобразительности ранней музыки. Принц развивает их; по его мнению, пение птиц, послужившее толчком к подражанию ему на музыкальных инструментах (упоминание об этом Принц, разумеется, находит у Лукреция,

переводя отрывок из поэмы «О природе вещей» на немецкий язык, и в паре других источников), развилось до современной звукоизобразительной композиторской музыки (см. Приложение 12, фрагмент 6).

Подобно одомашненным растениям или животным, музыка была открыта людьми, но сама по себе она является творением не человека, но Бога, и потому также наделена сущностью и целью, как и все другие природные объекты. Цель музыки, по Принцу, — восхваление Бога (богов), что также является общепризнанной частью природы музыки.

Автор подчеркивает, что любить музыку естественно, а ненавидеть ее — против природы. Он опирается на отрывок из Пиндара, чтобы объяснить, к чему ведет эта линия рассуждений: «К кому Бог не благосклонен, тот враг музыки, с другой стороны, хорошо сложенный человек — ее друг» [HB, S. 211]. Таким образом, враг музыки предстает «расстроенной струной» среди этой вселенской гармонии. При этом наслаждение музыкой тесно связано с вопросом о божественной благодати и способности человека входить в резонанс с универсальной гармонией, заложенной в творении.

Идея божественного происхождения музыки на основе проанализированных им источников приводит Принца к догадке, что на момент изобретения музыкальных инструментов Иувалом (признанным первым среди музыкантом), вокальная музыка существовала уже продолжительное количество времени: «Поскольку теперь точно известно, что высочайший Бог дал людям эти стимулы к изобретению искусства пения вскоре после сотворения всего сущего, мы приходим к выводу, что вокальная музыка, или искусство пения, была изобретена задолго до появления Иувала» [HB, S. 4]. К нему же протягиваются нити как от предшественников (автор приводит всю его родословную вплоть до Адама, как наиболее вероятного изобретателя музыки)[190], так и к последователям, а также к небезызвестной трактовке библейского текста о происхождении всех музыкантов-

[190] Это доказывает великую древность музыки и ее благородное происхождение от Бога или первого человека, вдохновленного Богом.

инструменталистов Лютером [HB, S. 5]. При этом в подтверждение своих тезисов он не только анализирует стих 4:21 Бытия, но и дает весьма пространный фрагмент из книги Кирхера, заканчивающийся пассажем с рефлексией последнего и подтверждающий суждение Принца о земном происхождении изобретений в области музыки. Результатом «божьего провидения» предстает и «кузнечный миф» о Пифагоре и открытии им «благозвучных» пропорций (с неизменной ссылкой на Боэция), рассказанный в чрезвычайно живом, даже публицистическом ключе, и прочие «прорывы» научно-музыкального знания.

3.4.5. Топос *progressus* и спор «о древних и новых»

В своих суждениях о распространении музыки после Потопа Принц вновь обращается к Кирхеру и соответствующему фрагменту в его книге, где тот описывает распространение этого искусства среди египтян, при этом цитирует его почти дословно. Но далее он развивает эту тему и обосновывает изобретение «монавлоса» (т. е. одноствольного авлоса) первым египетским царем, Осирисом. Автор находит подтверждение тому, что тот был отличным музыкантом, или даже самим Вакхом, в разных источниках — у древнегреческого историка Диодора Сицилийского, у итальянского историка XVI в. Алессандро Сарди (1520–1588). Здесь, наконец, читатель встречает первые датировки: Принц указывает год ветхозаветного события — встрече Лавана со сбежавшим Иаковом (2205 г. от сотворения мира, согласно Принцу), продолжительность правления Осириса (270 лет) и его начало (1875 г. от сотворения мира, по Диодору).

Параллельно с этим автор возвращает читателя к истории близкой сердцу Германии (см. Приложение 12, фрагмент 8). Он называет Туискона[191] первым немецким музыкантом и покровителем музыки, а также затрагивает кельтскую мифологию, упоминая о некоем Барде, который «жил во времена Исаака, и учил народ танцам, пению и другим увеселительным искусствам» [HB, S. 10]. Причем

[191] Согласно «Германии» Тацита (98 г. н. э.), Туискон — легендарный божественный предок германских народов.

за каждым из тезисов следует ссылка на источник (среди них — Авентин[192] и Флавий).

Нежелание Принца ввязываться в исторические и эстетические споры проявляется и по отношению к известному вопросу о древней и новой музыке — превосходит первая вторую или наоборот. Ссылаясь на факт, что «инструменты, использовавшиеся в то время, были известны только по их именам, и никто не мог знать ничего определенного об их форме и природе» [HB, S. 35], Принц утверждает: никто (даже почитаемый им Лютер) не может судить о том, какими качествами обладала старинная музыка. Однако на этом мнении автор не останавливается, отмечая также, что Лютер считал современную ему музыку практически идентичной той, что существовала во времени библейской древности. Эту точку зрения автор вначале опровергает собственными рассуждениями, а затем приходит к выводу, что музыка стала достаточной развитой уже во времена Давида (см. Приложение 12, фрагменты 11–12) и достигла совершенства при Соломоне.

Тем не менее, Принц утверждает совершенство современного инструментария по сравнению с древним. Например, обращаясь к вопросу об изобретателе гидравлоса, Принц приводит несколько разнящихся свидетельств: им мог быть Ктесибий («прославившийся около 3705 года от сотворения мира»), или «несравненный математик» Архимед (умерший «недостойной насильственной смертью в 3738 году») [HB, S. 69], или Герон Александрийский. Однако и в этих рассуждениях автор предпринимает попытку «приблизить» события прошлых лет к своим читателям, постоянно ссылаясь на современные для них явления (см. Приложение 12, фрагмент 20).

Далее мы увидим, что Принц стремился незаметно, за счет демонстрации многообразия современной ему музыки, указать на ее превосходство. Однако, по мнению исследователя, музыка у древних евреев после Давида была столь же образной, как современная ему, и чуть ли не полифонической. Кроме того, и их

---

[192] Иоганн Авентинский (также Авентин, настоящее имя Иоганн Турмайр; 1477–1534) — немецкий историк, филолог, теоретик музыки.

музыкальная теория не сильно отличалась, в частности, в области инструментоведения: поскольку в Священном Писании (в пятой главе второй книги «Летописи»[193]) сказано, «что когда несколько музыкантов пели и играли вместе, то казалось, будто только один человек пел и играл, несомненно, из-за превосходной и стройной гармонии» [HB, S. 41], а значит, и инструменты того времени создавались с учетом числовых отношений и природы звука таким образом, чтобы быть благозвучными. Однако он неизменно подчеркивает, что читатели сами должны сделать необходимый им вывод и составить собственное мнение. Принц честно заявляет о том, что не может доподлинно установить все нюансы, и подкрепляет свое суждение любопытными, не лишенными юмора, аналогиями (см. Приложение 12, фрагмент 13). Но вопрос о том, что именно представляется ему вершиной совершенства и достигла ли современная ему музыка более высокой ступени развития, остается без ответа.

Принц старается по возможности последовательно отмечать изменения, касающиеся музыкального исполнительства. Например, он упоминает изменение способа исполнения псалмов (см. Приложение 12, фрагмент 24), а также появление и распространение антифонов (см. Приложение 12, фрагмент 25) в восьмой главе, где заключена информация об авторах духовной музыки христианской традиции — псалмов, гимнов, духовных песен, мессы; о тех, кто продолжал развивать традиции инструментального исполнительства в нашей эре и о тех, кто систематизировал знания о музыке (Птолемей, Плутарх). Исследователь неоднократно подчеркивает, что и сами правители (среди них императоры Калигула, Нерон, Адриан, Марк Аврелий, Александр Севéр, Константин Великий) практиковались в игре на инструментах и пении. Краткие справки дополняют истории о божественном покровительстве музыкантов, поющих псалмы и духовные песни во славу Его. Дальнейшее повествование в главе с хронологической точностью раскрывает появление новых церковных песнопений,

[193] 2 Пар. 5.

венцом развития которых в тот период стали нововведения Григория Великого (см. Приложение 12, фрагмент 26).

Развитие музыки представлено у Принца как история постоянного роста: установление в литургическом обиходе органов папой Виталианом, дальнейшее их строительство в Европе при франкском короле Пипине Коротком и новое усовершенствование в конце X в. реймским епископом Гербертом (ставшим позднее папой Сильвестром II); улучшение звучания гимнов папой Львом, деятельность Иоанна Дамаскина (который «наделил гимны Восточной Церкви определенными мелодиями и тем заслужил похвалу» [HB, S. 98]), устранение несоответствий между церковной службой римлян и франков при Карле Великом и т. д. Почти все эти события красной нитью так или иначе проходят через все рассмотренные музыкально-исторические трактаты. Но множество подробностей, связанных с изменениями, дополнениями существующих обычаев и их «акклиматизацией» в условиях европейского Средневековья выводят прежде разрозненные факты со значительными временны*ы*ми лакунами на уровень действительно непрерывной истории музыки: пытливый читатель в состоянии составить из справочной информации Принца целостную картину, в которой показано, как музыка зарождалась, как традиция мигрировала от места к месту, и к чему привело ее совершенствование.

В числе столпов, оказавших наибольшее влияние на развитие музыки Принц, разумеется, называет Гвидо Аретинского. В десятой главе автор подробно рассказывает не только о событиях его биографии, но и обо всех его музыкальных новшествах (изобретении линейной нотации, ключей, новых инструментов), которые помогли ему избавиться от неудобств благодаря трудолюбию и мастерству. Здесь он вводит для наглядности примеры нотации, от которой, по мнению Принца, пошло название «контрапункт». При этом, следуя за Кирхером в большинстве своих суждений, он, однако, не упускает из виду и его возможное заблуждение относительно первенства в области многоголосия, предоставляя читателю простор для размышлений (см. Приложение 12, фрагмент 27).

Долгое описание норм мензуральной нотации, установленных Иоанном де Мурисом, Принц поясняет так: «Это изобретение хоть и не кажется очень простым, но настолько полезно, что его можно назвать душой всей гармонической музыки» [HB, S. 112]. Отметим вновь, что история музыки рассматривается в его труде в тесной связи с историей музыкальной науки. Ту же особенность метода мы отмечали и в музыкально-историческом труде Кальвизия.

На заслуженном почетном месте остаются Генрих Глареан и в особенности Джозеффо Царлино. Последнему посвящено описание изысканий в области интервалики, которое по стилю резко отличается от предыдущего текста, выдержанного в облегченной манере — так, чтобы его мог воспринять даже далекий от музыки человек. Этот фрагмент автор чуть ли не полностью позаимствовал из «Мелопеи» Кальвизия (см. Приложение 12, фрагмент 31).

3.4.6. Новые «изобретатели» музыки

Принц проводит линию развития музыкального искусства вплоть до самых современных ему музыкантов и явлений. В ней особенно выделены композиторы франко-фламандской школы (им предшествует ряд отдельных музыкантов и покровителей музыки из числа правителей): Якоб Обрехт, Иоанн Окегем и Жоскен Депре (автор приводит посвященные им латинские эпитафии). Он не только характеризует их деятельность и образ мыслей (см. Приложение 12, фрагмент 29), но извлекает жизненные уроки из их судеб (см. Приложение 12, фрагмент 30).

Последние исторические главы (XI–XIII) представляют особый интерес: в них Принц рассказывает о музыкантах, которые жили и творили в XVI–XVII вв. Для данных глав характерна более выраженная субъективная авторская оценка описываемых персоналий. Так, он называет самым выдающимся из них маркграфа Бадена и архиепископа-курфюрста Трира Якоба II, которого ныне не принято выделять в плеяде музыкантов того периода. Интересно, что Франкино Гафури, Мартин Лютер и Иоганн Кохлей заслужили у Принца куда меньше строк, чем, к примеру, внесший вклад в современную философию Якоб Фабер, английский гуманист Томас Мор, или фаворит Марии Стюарт, Давид Риччо. Складывается

впечатление, что из-за вероятного недостатка рефлексии о современных музыкантах во вторичных источниках, на которые можно было бы сослаться, автору трудно дается самостоятельное выделение «достойных» персон, из-за чего он ставит в один ряд деятелей разной величины. Многие музыканты столетия перечислены конспективно.

Композиторская «инвентаризация» продолжается в главе XII, встречающей читателя пространным перечнем имен [HB, S. 130], который придает легкий комический оттенок попытке охватить всех сколь угодно значимых персонажей хотя бы упоминанием. Таким же образом Принц перечисляет авторов мотетов и мадригалов (единственный обособленно стоящий композитор в этом ряду — К. Монтеверди; также он указывает на популярность «мадригального» и «метаболического» стиля в композиции) и лютнистов (интересна неожиданная задержка бодрого повествования на изобретении теорбы музыкантом Маркшрейером). Такое разнообразие, в т. ч. стилевое (упоминаются работы в «церковном», «каноническом», «мелизматическом» стилях), помогает подчеркнуть вероятную задумку Принца — демонстрацию современного расцвета музыкального искусства.

Еще более ярко на фоне бесчисленных имен выделяются фигуры Зета Кальвизия (Принц в т. ч. поддерживает его «боцедизацию»), Лодовико Виаданы, Мельхиора Вульпиуса и некоторые другие. С должным уважением упоминаются уже встречавшиеся в данной работе Иоганн Липпий, Михаэль Преториус и Генрих Барифон.

Принц рассказывает о множестве музыкантов, чьи имена всемирно известны и по сей день — среди них: Г. Шютц, И. Г. Шейн, М. Мерсенн («написавший книгу о музыке, названную "Harmonia Universalis", которую очень часто цитирует Кихер в своей “Музургии”» [HB, S. 137]), В. Галилей, С. Шейдт, Дж. Фрескобальди, Н. Вичентино, И. Я. Фробергер, А. Бонтемпи. Также он упоминает композиторов «второго ряда» и просто менее известных деятелей, о которых, тем не менее, он находит немало занимательных подробностей. Например, он отмечает Иоганна Андреаса Хербста, автора немецкого трактата «Musica Poëtica»,

способствовавшего усвоению музыкальной науки в Германии, Николая Рамарина, сконструировавшего настраиваемое «клавичембало», графа Соммерсета, который изобрел новую (восьмиструнную) разновидность скрипки, и т. п. Данная глава может помочь исследователю составить подробное представление о сложном переходном периоде в области развития музыкального искусства и о нескончаемых поисках нового в нем. В заключение Принц вновь приводит обширнейший список персон [HB, S. 147–149], говорить подробно о которых он не посчитал нужным.

Последняя, обособленная, историческая глава посвящена авторам немецких церковных песен, которые, несмотря на пожар, уничтоживший библиотеку Принца в 1684 г., представлены читателям. В ней он не только упорядочивает композиторов по хронологии, но и перечисляет конкретные песни, написанные каждым из них (см. Приложение 12, фрагмент 34). Справочный характер данной главы подтверждает высказанное Принцем сожаление об утраченных материалах.

3.4.7. Топосы *usus* и *abusus*

Главы XIV–XVI решены отлично от предыдущих и выступают в качестве приложения к музыкально-историческому дискурсу. В них Принц отказывается от упорядочивания фактов по хронологии и отделяет функции музыки от ее истории. Каждая глава начинается с постановки вопроса о явлении из области музыкальной эстетики, разделяемом после на более мелкие взаимосвязанные положения.

В главе XIV Принц определяет две цели (или конечные причины) музыки. Во-первых, «конечной и общей целью музыки, как и всех других дисциплин, является слава Бога» [HB, S. 170], оттого все народы восхваляют богов песнями и музыкой. Дальнейшее рассуждение строится на различных областях применения музыки (топос *usus*), которые так или иначе оказываются связанными с ее конечной целью. Хотя музыка угодна Богу, она также служит отпугиванию зла. Среди доказательств, представленных в поддержку последнего, находим знаменитую историю из первой книги Царств (1Цар. 16:14–23), где Давид изгоняет злого духа из царя Саула с помощью игры на арфе (см. Приложение 12, фрагмент 35).

Также Принц обращается к «внешней» цели музыки, отличающей ее от других дисциплин: «Внешняя и собственная конечная причина музыки — движение человеческой души» («Bewegung des menschilchen Gemüthes») [HB, S. 173], т. е. способность музыки эмоционально и даже физически воздействовать на слушателя, побуждать к кротости или к воинственности, успокаивать или волновать, излечивать от болезней (избавлять от болей в спине, противодействовать ядовитым укусам пауков и змей), изгонять меланхолию, облегчать ум и усыплять маленьких детей. Последнее Принц иллюстрирует собственным эмпирическим опытом, вспоминая момент, когда мелодия, сыгранная на испанской гитаре (*Spanische Cithar*), заставила его новорожденного сына перестать плакать и погрузиться в глубокий сон. Он пишет: «Когда я впоследствии пробовал это чаще, я с величайшим удивлением видел, что моя музыка всегда оказывала эффект, который требовался» [HB, S. 193]. Терапевтическая ценность музыки имеет определенное сходство с лечебными свойствами, которые естествоиспытатели во все века приписывали различным травам. Объединение медицинского и музыкального дискурсов удачно иллюстрирует, как Принц в конце XVII в. все еще осознавал прикладные задачи музыки как актуальные, и что музыкальному искусству еще предстояло уйти в высокую область «эстетического созерцания».

Данная глава аккумулирует различные способы использования музыки для объединения и контроля людей (например, когда христианская община выдвигается на церковную службу, заслышав звон колоколов, или когда воинские части собираются под звуки труб или барабанов), которые ранее можно было отследить лишь по отдельным историям. В подтверждение исследователь приводит множество высказываний древнегреческих авторов; его философские рассуждения весьма подробны, во многом благодаря используемым источникам — очевидно, что Принц был хорошо знаком с ними.

Главу XVI можно читать как контрапункт к главе XIV, поскольку в ней читатель сталкивается с музыкой в ситуациях, когда она не выполняет поставленной цели (топос *abusus*). В то время как в главе XIV он признал, что

музыканты иногда виноваты в отсутствии желаемого воздействия на публику, в главе XVI он исследует случаи, когда проблему создает реципиент. В ней автор дотошно классифицирует ненавистников и врагов музыки, подразделяя их на три категории: «...одни ненавидят и совершенно презирают музыку, некоторые испытывают только отвращение и досаду к известной ее части, другие мало уважают музыкантов и стремятся лишить их должного вознаграждения» [HB, S. 207]. В каждой категории он перечисляет исторических деятелей и музыкантов, не изменяя своего способа повествования и сопровождая его целой серией рассказов об их судьбе.

Из теории божественного происхождения и рассуждений автора о внутренних целях музыки следует, что ненавидеть музыку или оставаться незатронутым ею значит вступать в противоречие с самой природой. Принц намекает на это в заключении четырнадцатой главы, где показывает, что привлекательность музыки выходит за «человеческие» рамки (см. Приложение 12, фрагмент 37). В этом фрагменте выражена орфическая тема, реферируемая в музыкальных трактатах на протяжении веков, где с целью восхваления музыки излагались истории о ее власти над животными. Развивая данный мотив, Принц, вероятно, подчеркивал взаимосвязь между членами «scala naturae», что еще ярче подтверждается многочисленными примерами в главе XV, где животные предстают не просто пассивными слушателями, но и музыкантами.

К категории странного и чудесного в музыке (см. определение в Приложении 12, фрагмент 38) помимо описания животных, играющих и слушающих музыку, относятся и другие разнородные примеры. Так, Принц приводит истории о необычных по виду или звучанию инструментах, а также свидетельство очевидца о девятилетней девочке, виртуозно игравшей на нескольких музыкальных инструментах. Принцип систематизации этих исторических примеров определяется логикой анализа первоначально заявленных тезисов.

Несмотря на отличия в структуре данных глав, вероятно, именно в них полнее всего раскрывается суть музыкальной историографии Принца. Они образуют центральную ось проекта по упорядочиванию музыки, логически

завершившегося созданием универсального «словаря», где все музыкальные явления ранжированы в соответствии с их внутренней природой.

Заявленное автором «Исторического описания» обещание рассказать историю развития и совершенствования музыки, с одной стороны, можно считать реализованным, с другой — оно не совсем соответствует тому, что было представлено в результате этой своеобразной компиляции, отчего в XVIII–XIX вв. труд подвергался критике. Немецкий ученый Ф. В. Марпург в предисловии к книге «Критическое введение в историю и теоретические положения древней и новой музыки» («Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik», 1759) [231, f. 1r] описал его как «музыкальный календарь», а английский музыковед Дж. Хокинс в книге «Всеобщая история науки и практики музыки» («A General History of the Science and Practice of Music», 1776), упоминая, наряду с Принцем, голландского композитора, теоретика и автора исторического трактата Й. А. Бана, возражал против того, чтобы называть «Историческое описание» настоящей историей музыкальной науки, поскольку этот труд содержит «немногим больше, чем список авторов музыки, расположенный в хронологическом порядке» [192, P. XVIII].

Долгое время трактат Принца считался незрелой попыткой написать историю музыки, а его автор обвинялся в представлении примитивных фактов, без какого-либо критического их осмысления. Рождение же «подлинной» музыкальной историографии (представляющей собой не простое накопление «битов» информации, а работы, основанные на четко сформулированной методологии, послужившей основой для дальнейшего развития науки) обычно относили к публикациям позднейших времен — «Всеобщей истории музыки» (1776–1789) Ч. Бёрни и книге Дж. Хокинса. В этих оценках есть очевидный анахронизм, поскольку они измеряют достоинства текста стандартами, разработанными гораздо позже и которым наш автор, разумеется, не мог следовать. У. Д. Аллен справедливо называет Кальвизия, Преториуса и Принца «лютеранскими историками» и

пионерами в области музыкальной истории, а Принца — автором первой немецкой музыкальной истории[194].

Хотя слово «история» сегодня ассоциируется с прошедшими событиями, в эпоху Принца оно не ограничивалось только человеческими деяниями или историческим прошлым. В XVI–XVII вв. с названиями «история», «историческое описание» или «историческое повествование» публиковались книги на самые разнообразные темы — от описания минералов, растений и животных до жизней королей, войн, географических открытий и свидетельств существования сверхъестественных существ. Важно отметить, что «музыка» как объект исторического исследования относится к феномену человеческой культуры. Однако мы не можем предполагать, что Принц, используя термин «историческое описание», разделял это современное представление. Не будем забывать, наконец, что само слово *historia* и его производные имели в XVII в. иное семантическое значение[195].

[194] «Но хотя Кальвизий наблюдал лишь около 20 прошлых пиков музыкальных достижений, Преториус и Принц обнаружили гораздо больше. Принц классифицировал их в упорядоченной хронологической последовательности в виде кратких эскизов, и с тех пор для большинства историй [музыки] этот генеалогический метод стал предпочтительным» [103, P. 27].

[195] См. об этом в разделе 1.1.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В центр исследования поставлен труд «Второе музыкальное упражнение» Кальвизия, где в систематическом виде развернут очерк истории музыкального искусства и науки о нем. Чтобы взглянуть на заявленную проблему по возможности более адекватно, то есть в соответствии с методом историзма, были привлечены факты и доктрины разных музыкальных и немузыкальных дисциплин — ведь именно так работали гуманисты XV–XVII веков (и даже некоторое время после). Они никогда не ограничивались «музыковедением» в современном смысле этого слова, и ни в коей мере не полагали свой универсализм методом «неправильным» и «порочным». С учетом избранного таким образом вектора привлечены и другие — не только музыкальные — работы Кальвизия, как изданные, так и рукописные (тезисы, эскизы неоконченных трудов, эпистолярное наследие).

Некоторые ученые музыканты и до Кальвизия занимались историческими исследованиями, в т. ч. хронологией (например, Герман из Райхенау, Регино Прюмский, Иоанн Тинкторис, Генрих Глареан). Кроме того, ему предшествовало много трактатов, посвященных самым разным вопросам музыкального искусства, где, как было выяснено в исследовании путем анализа историко-теоретических трактатов XV–XVI вв., со времен античности (Псевдо-Плутарх, Боэций) намечались попытки «проложить» базовый музыкально-исторический дискурс. Музыкальная историография в Германии, на которой установлен фокус нашего исследования, зарождалась на основе традиции восхваления музыки (*laus musicae*, *encomia musicae*) с присущими ей топосами, где музыка представлялась как божественный дар человечеству.

Музыкальный энкомий на протяжении веков был одним из ключевых инструментов восприятия музыкального наследия прошлого. Для него было характерно признание величия античного искусства как неоспоримой аксиомы и формирование репутации современного музыкального наследия как его непосредственного продолжения. Похвала музыке способствовала прославлению данного искусства, фиксируя его достижения и, в определенной степени, его

эволюцию. С точки зрения современного исследователя эта форма изложения материала имеет один существенный недостаток: поскольку авторы фокусировали внимание на старинной музыке, их размышления о ней (из-за отсутствия достаточного количества нотных памятников) были в большой степени умозрительными. Вероятно, нам было бы интереснее узнать детали музыкальной жизни в Германии XVI в., чем прочесть очередное упоминание леденящей кровь истории «конкурса» Аполлона и Марсия или иного библейского или мифологического события — впрочем, нельзя забывать, что объединение мифологического и исторического взгляда на возникновение музыки, отчасти за счет эвгемеризма, оставалось характерным для исторической науки вплоть до XVIII в. Однако в рамках «методологии» того времени эти детали выглядели куда как ничтожными по сравнению с мифами «великих греков» и историями из Ветхого завета.

Такой подход к историческому описанию сохранялся на протяжении долгих лет — его же, к примеру, видим в книге «Введение в историю музыки» («Einführung in die Musikgeschichte», 1919) К. Нефа, причем в русской версии в разделе «От издательства» автору ставят в упрек то, что современной музыке (XIX–XX вв.) он уделяет гораздо меньше внимания, чем старинной [57, С. 3]. По-видимому, причина кроется в том, что с точки зрения музыкально-теоретического осмысления музыку прошлого легче анализировать. Произведения прошлых веков (с тех пор, как генезис музыки начали фиксировать) стали каноническими, а их авторы — непререкаемыми «классиками», что создает устойчивый контекст для их изучения и интерпретации. Современная же музыка находится в состоянии постоянного изменения и эксперимента, что делает ее менее предсказуемой и затрудняет систематизацию. Если вспомнить о том, что многие авторы долгое время пересказывали одни и те же музыкальные легенды и мифы, можно оценить, каких трудов стоило исследователям конца XVI – XVII вв. отойти от привычных методов работы и совершить поворот в сторону их настоящего (где музыка уже могла отвечать сама за себя), постепенно заполняя пробелы в музыкально-историческом процессе.

Конечно, в связи с энкомием нельзя говорить об истории музыки в современном понимании: она и то, что мы сегодня называем историей музыки, являли собой концептуальное единство, которое стало распадаться только в XVIII в. В целом, если автор трактата обещает изложение информации о «происхождении» и «развитии» музыки, и соблюдает хронологический порядок в тексте, то о назначении такой работы уже можно говорить как об описании музыкальной истории. Упрекать работы XVII в. за «простое» перечисление фактов без их критического осмысления, — значит отказываться от осознания важнейшего вклада, который трактаты старинных ученых внесли в становление музыкальной историографии.

Вряд ли целесообразно в наши дни уподобляться ученым музыкантам Средневековья и Возрождения, которых живо занимали вопросы «изобретателей» и особенно «первенства» в том или ином музыкальном предмете, или сущностном понятии. Во-первых, исследователь всегда, так или иначе, будет обладать пусть и обширным, но ограниченным (в силу многих обстоятельств) объемом источников, а значит, по прошествии некоторого времени могут открыться неизвестные факты, которые поставят под сомнение его работу. Во-вторых, как показал пример работы «О благородном и знаменитом музыкальном искусстве» Кириака Шпангенберга, одинаковые идеи могли прийти практически одновременно разным ученым, никак друг с другом не связанным. В-третьих, рождение нового типа музыкально-исторического трактата — сложный процесс, сродни антропогенезу: ученым не найти «недостающее звено» между обезьяной и человеком, поскольку это не одно переходное звено, а целая цепочка переходных форм, благодаря эволюции которых и появился новый вид. В какой бы точке этого прогресса мы ни остановились, на каком бы труде, обладающем схожими критериями (будь то историческое описание, критический подход, наличие хронологии, сравнение и анализ источников) ни сосредоточились, мы всегда вправе сказать, что обнаружили ранний образец музыкальной историографии.

Результаты данного исследования показывают, что новизна деятельности Кальвизия как музыкального историка заключается, во-первых, в сопоставлении

жизни и деятельности конкретных личностей на разных этапах развития музыки с событиями мировой истории, во-вторых — их упорядочивание, которое было возможным благодаря его осведомленности в различных областях знания. Мощный отпечаток на методологии Кальвизия оставила его «Хронология», над которой ученый работал примерно в те же годы, что и исследованные нами его «упражнения в музыкальной науке».

Подход Кальвизия к обоснованию исторического контекста не имел прецедентов в предшествующей музыковедческой литературе по своей основательности. Конкурировать с ним может, пожалуй, только упомянутая работа К. Шпангенберга, который одним из первых предпринял попытку систематического изложения истории музыки, отличающегося хронологической структурой и обилием точных датировок. Автор начал с обычной похвалы музыке, но затем сосредоточился на ее истории, уделив особое внимание возникновению и развитию немецкого мейстерзанга. Несмотря на новаторский характер работы Шпангенберга (а может быть, как раз и вследствие такого характера), она не была опубликована при жизни автора и не оказала прямого влияния на становление музыкальной историографии, оставаясь почти неизвестной до XIX в.

Исследование ранее недостаточно изученного контекста подтвердило, что работы Кальвизия отличает строгость научного подхода. Именно он, как нам представляется, может считаться тем, кто заложил основы для формирования музыкальной историографии как самостоятельной научной дисциплины, что подтверждает гипотезу исследования. Он не только стал более детально описывать исторические факты, упорядочивая события в линейной последовательности; в своих работах ученый продемонстрировал критический подход к историческим источникам, сравнивая и анализируя различные свидетельства. Стремление к точности и систематизации музыкальных понятий отражает и его т е р м и н о л о г и я, хотя иногда она вызывает трудности в интерпретации.

Отказавшись от простого сопоставления музыки прошлого и настоящего, Кальвизий подчеркивал достоинства с о в р е м е н н о г о искусства на основании его имманентных характеристик. Хотя Кальвизий и признаёт музыкальные

достоинства древнегреческой и библейской традиций, вершиной развития музыкальной культуры он считает именно свою современность: «<…> ясно, сколь ничтожной музыка была вначале и как она возвысилась, и каких трудов стоило достигнуть такой вершины, выше которой, как кажется, взойти невозможно (разрядка моя — *прим. Ж. С.*), ибо большего количества интервалов, консонансов и ладов, в которых воплощается звучание, невозможно придумать» [E2, P. 138]. На «вершине» музыкальных достижений в понимании Кальвизия находятся, очевидно, творения прославленных франко-фламандских полифонистов.

Кроме того, во «Втором упражнении» осуществляется демонстрация этапов эволюции музыки, причем не через перечисление фактов о существовании талантливых музыкантов, соизмеримых по величине с фигурами далекого прошлого, а посредством истории музыкальной теории. Этот нарратив прогресса, который не был столь очевиден в XV–XVI вв. (вспомним, что многие исследователи фокусировались на преемственности современной музыки от древней, вполне «совершенной»), не стал достоянием исключительно Кальвизия. Идея движения истории музыки к некоей вершине в настоящем оказала влияние на последующих авторов, хотя ее реализация могла отличаться. Так, В. К. Принц включил в свой труд более обширные разделы, посвященные биографиям музыкантов разных веков, а также современных ему композиторов, показывая и процесс развития, и расцвет музыкального искусства в XVII в., открывая путь к дальнейшим исследованиям.

Взгляды Кальвизия и рассматриваемые им идеи всецело обусловлены интеллектуальным контекстом и духом Ренессанса. Распространение гуманизма требовало от своих адептов особых подходов к работе, вовлечения в исследовательскую орбиту многих смежных дисциплин, а также обращения к первоисточникам вместо использования «вторичных» переводов. Характерный универсализм, подкрепленный общим для эпохи интересом к античности, а также наличие сложившейся традиции, берущей начало в музыкально-теоретических работах Боэция, объясняет глубокое погружение автора в музыку древних греков.

Несмотря на дидактический уклон, трактаты Кальвизия (и в особенности «Второе упражнение») обнаруживают стремление автора к всестороннему охвату музыкально-исторических и теоретических проблем. От исследователя, пытающегося осмыслить наследие немецкого ученого во всей его полноте, тоже требуется эрудиция во многих вопросах, соприкасающихся с историей музыки. Попытка воплотить именно такой междисциплинарный «гуманистический» подход произведена в настоящей диссертации.

«Второе упражнение» не может рассматриваться как простой сборник чужих мнений и исторических свидетельств. Безусловно, опора на авторитетные источники в исторической части была неизбежна — и столь же явно она проявляется в разделе, посвященном музыкальной теории. Однако именно во «Втором упражнении» Кальвизий высказывает множество личных суждений, будь то в связи с поиском достоверных сведений и их сравнительным анализом или в интерпретации музыкально-исторических феноменов. Эта особенность выводит труд за рамки бесстрастной «музыкальной летописи» в жанровое поле развернутого и аргументированного «научного комментария к истории».

Уже при жизни Кальвизий был весьма авторитетной личностью, а его всеобщая «Хронология», как и «Второе упражнение», были достаточно известны, чтобы и последующие поколения музыкантов, часть из которых он вырастил сам, восприняли его идеи и метод, и ретранслировали их. Как было показано, М. Преториус, В. К. Принц и другие «музикусы», включая материалы Кальвизия в свои труды, не только ставили его в один ряд с достойными авторитетами прошлых лет и заимствовали его научные аргументы, но и, в конечном счете, развивали его исторический метод, тем самым демонстрировали высокую степень доверия к его научным заслугам.

В ходе изучения рецепции Кальвизия, в частности, выяснилось, что топосы *usus* и *abusus*, характерные для музыкальных энкомиев, в XVII в. были вынесены за скобки исторического повествования (это очевидно, прежде всего, в большом труде Принца). Также и топос *ortus* в историографии музыки со второй половины XVIII в. играл менее значительную роль: в своем обширном труде И. Н. Форкель

[173, S. 69–72] (1788), отдавая дань традиции, рассматривает вопрос о происхождении музыки всего на четырех страницах, Ф. В. Марпург [231, S. 3–4] (1759) и вовсе ограничивается парой страниц.

Следует полагать, что историография музыки в современном понимании возникла на основе описания ее эволюции (топос *progressus*), распространения и применения. Причем трактовка истории развития музыки как непрерывного прогресса свойственна оптимистической линейной концепции исторического процесса, — подхода в науке, который рассматривает историю как последовательное движение человечества ко все более высоким уровням развития. Это представление характерно для ряда философских и исторических трудов, включая работы таких мыслителей, как Г. В. Ф. Гегель и О. Комт, а также для некоторых направлений прогрессистской историографии XIX–XX вв. Ее критики (Н. Я. Данилевский, А. Тойнби, К. Топфер, О. Шпенглер и др.) отмечают, что такая концепция слишком упрощает сложность исторических процессов, игнорируя множество факторов, влияющих на развитие общества. Однако применительно к музыкальной историографии она долгое время оставалась единственной и неизменной, вплоть до (чрезвычайно популярного, переведенного на несколько языков, включая русский) «Катехизиса истории музыки» Гуго Римана (1889).

От полученной Кальвизием и развитой Принцем структуры, основанной на топосе *progressus*, оставалось сделать лишь небольшой шаг к определению истории музыки, данному И. Г. Вальтером в «Музыкальном лексиконе» «Musicalisches Lexicon» (1732) [310, S. 433]: «Musica Historica [...] рассказывает о происхождении и первом изобретении музыки, а также о том, что к ней относится, включая ее запись и развитие у самых известных авторов в их произведениях или работах».

Итак, «прорыв» в развитии музыкальной историографии пришелся на XVIII в., когда она, зародившаяся в недрах музыкального энкомия, начала обособляться, чтобы со временем оформиться в самостоятельную и мощную ветвь музыкознания, но это уже — тема отдельного научного исследования, «проавлием» (используя слово Кальвизия) которого, хочется надеяться, послужит данная работа.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Сокращение	Полное название источника
Библия (Ветхий и Новый Завет)	
Авв.	Книга пророка Аввакума
Быт.	Книга Бытия
Деян.	Деяния апостолов
Иак.	Послание Иакова
Исх.	Книга Исход
Ис.	Книга пророка Исаии
Мф.	Евангелие от Матфея
Пс.	Псалтирь
Чис.	Книга Чисел
1Езд.	Первая книга Ездры
1Пар.	Первая книга Паралипоменон[196]
2Пар.	Вторая книга Паралипоменон
1Сам.	Первая книга Самуила
1Цар.	Первая книга Царств
2Цар.	Вторая книга Царств
4Цар.	Четвертая книга Царств
Античные источники	
Ael. VH	Элиан. «Пестрые рассказы»
Anon. Bellerm.	Анонимы Беллермана

[196] Паралипоменон, также Летописи или Хроники — 2 книги Ветхого Завета Библии (в оригинале единая книга). Авторство древнееврейского текста приписывается иудейскому священнику Ездре и Неемии, еврейскому наместнику Иудеи под персидской властью. В Паралипоменоне содержится история иудейского народа от времен Адама до Вавилонского плена, описана генеалогия царей Израиля и Иудеи, а также события, связанные с храмом Соломона. Книга имеет большое значение для изучения истории древнего Израиля и его народа, а также для понимания религиозных и культурных традиций этого региона.

Apollod. Bibl.	Аполлодор. «Библиотека»
Arist. Metaph.	Аристотель. «Метафизика»
Arist. Pol.	Аристотель. «Политика»
Aristox. Harm.	Аристоксен. «Элементы гармоники»
Athen. Deipn.	Афиней. «Пир мудрецов»
Aug. De Mus	Августин. «О музыке»
Cens. De die nat.	Цензорин. «О дне рождения»
Cic. de Nat; Deor.	Цицерон. «О природе богов»
Cic. De orat.	Цицерон. «Об ораторе»
Clem. Al. Strom.	Климент Александрийский. «Строматы»
Cleonid.	Клеонид. «Введение в гармонику»
D.L.	Диоген Лаэртский. «О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов»
Diod. Sic.	Диодор Сицилийский. «Историческая библиотека»
Eucl. Sect. Can.	Евклид. «Деление канона»
Euseb. Hist.	Евсевий Кесарийский. «Церковная история»
Euseb. Chron.	Евсевий Кесарийский. «Хроника»
Euseb. Praep. evang.	Евсевий Кесарийский. «Приготовление к Евангелию»
Gell. Noctes	Авл Геллий. «Аттические ночи»
Hdt.	Геродот. «История»
Hesiod. Theog.	Гесиод. «Теогония»
Hor. Carm.	Гораций. «Оды»
Hor. Poet.	Гораций. «Искусство поэзии»

Hyg. Fab.	Гигин. «Мифы»
Hymn. Hom.	Гомеровские гимны[197]
Iambl. VP	Ямвлих. «О Пифагоровой жизни»
Luc. Dial.	Лукиан. «Диалоги богов»
Lucr. Nat.	Лукреций. «О природе вещей»
Macr. Somn. Scip.	Макробий. Комментарий к «Сну Сципиона»
Maneth.	Манетон из Себеннита. «Древняя хроника»
Mart. Cap. De nuptiis	Марциан Капелла. «О бракосочетании Филологии и Меркурия»
Nicom. Harm.	Никомах. «Руководство по гармонике»
Nicolaus. Hist.	Николай Дамасский. «История»
Ovid. Fast.	Овидий. «Фасты»
Ovid. Met.	Овидий. «Метаморфозы»
Paus. Graec.	Павсаний. «Описание Эллады»
Pl. Lg.	Платон. «Законы»
Pl. Parm.	Платон. «Парменид»
Pl. Phil.	Платон. Диалоги «Филеб»
Pl. Resp.	Платон. «Государство»
Pl. Tim.	Платон. Диалог «Тимей»
Plut. Them.	Плутарх. «Фемистокл»
Porph. Harm.	Порфирий. Комментарий к «Гармонике» Птолемея
Ps.-Hier. Ep.	Псевдо-Иероним. «Послание к Дардану»
Ps.-Plut. De mus.	Псевдо-Плутарх. «О музыке»
Ptol. Harm.	Птолемей. «Гармоника»
Quint. Inst.	Квинтилиан. «Наставления оратору»

[197] Так называемые Гомеровские гимны были сочинены разными неизвестными авторами, самое раннее, в VII в. до н. э., то есть несколько позже Гомера.

Sen. Ep.	Сенека. «Нравственные письма к Луцилию»
Socr. Schol. Hist. eccl.	Сократ. «Церковная история»
Sozomen. Hist. eccl.	Созомен[198]. «Церковная история»
Suid.	Словарь «Суда»
Sum.	Фома Аквинский. «Сумма теологии»
Verg. Aen.	Вергилий. «Энеида»
Verg. Ecl.	Вергилий. «Эклоги»
Vitr. Architec.	Витрувий. «Десять книг об архитектуре»
СРЕДНЕВЕКОВЫЕ И РЕНЕССАНСНЫЕ ИСТОЧНИКИ	
Ann. Reg. Franc.	«Анналы королевства франков»
Aventin. Ann. Boior.	Авентин (Иоганн Георг Турмайр). «Анналы Баварии» («Annales Bojorum»)
Boeth. Arithm.	Боэций. «Арифметика»
Boeth. Mus.	Боэций. «Основы музыки»
Gafur. Pract. mus.	Франкино Гафури. «Музыкальная практика»
Glar. Dodec.	Генрих Глареан. «Додекахорд»
Guid. Aret. Microl.	Гвидо Аретинский. «Микролог»
Ign. Trall.	Игнатий Антиохийский[199]. «Послание к траллийцам»

[198] Созомен (ок. 400–450) — византийский писатель-историк, автор «Церковной истории» в девяти книгах.

[199] Игнатий Богоносец (ок. 35 – ок. 110) — священномученик древней Церкви, ученик Иоанна Богослова третий епископ Антиохийский после апостола Петра и Евода. Католический и православный святой.

Ioan. Dam. Oct.	Иоанн Дамаскин. «Октоих»
Ioann. Extr.	Декреталии папы Иоанна XXII
Lib. Pontif. (Vita Hadriani)	«Книга пап» («Liber Pontificalis», Жизнеописание Адриана I)
Lib. Pontif. (Vita Vitaliani)	«Книга пап» («Liber Pontificalis», Жизнеописание Виталиана)
Lutherbibel	Библия Лютера (немецкий перевод)
Paul. Aemil. De rebus	Паоло Эмилио да Верона[200]. «О деяниях франков» («De rebus gestis Francorum»)
Platina. Vitae Pontif.	Платина. «Жития пап» («Historia de vitis Pontificum Romanorum»)
Sabel. Ennead.	Марк Антонио Сабеллик. «Эннеады» («Rapsodiae historiarum enneadum ab orbe condito ad annum salutis humanae»)
Scalig. Temp.	Жозеф Жюст Скалигер. «Об исправлении хронологии»
Sig. Chron.	Сигеберт из Жамблу. «Хроника, или Хронография»
Vit. Ioan. Dam.	«Житие Иоанна Дамаскина»
Zarlino. Ist. harm.	Джозеффо Царлино. «Основы гармоники»
De inv.	Иоанн Тинкторис. «Об изобретении и применении музыки»
KdM	Кириак Шпангенберг. «О благородном и знаменитом музыкальном искусстве...»
E1	Зет Кальвизий. «Первое музыкальное упражнение»

[200] Паоло Эмилио да Верона (около 1455 – 1529) — итальянский историк. Его трактат «De rebus gestis Francorum» был переведен на европейские языки в XVI в.

E2	Зет Кальвизий. «Второе музыкальное упражнение»
E3	Зет Кальвизий. «Третье музыкальное упражнение»
OCh	Зет Кальвизий. «Хронология»
M	Зет Кальвизий. «Мелопея»
Th	Зет Кальвизий. «Тезаурус латинского языка»
SM	Михаэль Преториус. «Устройство музыки» («Syntagma musicum»)
MU	Афанасий Кирхер. «Универсальная музургия»
HB	Вольфганг Каспар Принц. «Историческое описание благородного искусства вокальной и инструментальной музыки»
ЭНЦИКЛОПЕДИИ	
LmL	Lexicon musicum Latinum medii aevi. [Online resource] URL: https://lml.badw.de/das-projekt.html (accessed 25.04.2025).
БРЭ	Большая российская энциклопедия. [Online resource] URL: https://bigenc.ru (accessed 25.04.2025).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Августин Аврелий*. Шесть книг о музыке / перевод, комментарий и исследование Е. М. Двоскиной. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. — 359, [1] с., [2] л. факс.

2. *Аверинцев С. С.* Античный риторический идеал и культура Возрождения // Риторика и истоки европейской литературной традиции / С. С. Аверинцев. — М.: Языки русской культуры, 1996. — С. 348–392.

3. *Аполлодор*. Мифологическая библиотека / изд. подгот. В. Г. Борухович. — Л.: Наука [Ленингр. отд-ние], 1972. — 215 с., 2 л. ил. — (Литературные памятники).

4. *Аристотель*. Сочинения: в 4 т. Т. 4 / ред. и авт. вступ. ст. А. И. Доватур, Ф. Х. Кессиди; примеч. В. В. Бибихина и др. — М.: Мысль, 1983. — 830 с. — (Философское наследие: ФН).

5. *Афиней*. Пир мудрецов: в 15 кн. / подгот. Н. Т. Голинкевич [и др.]. — М.: Наука, 2003–2010. — (Литературные памятники).

6. *Баткин Л. М*. Итальянское Возрождение: проблемы и люди / Л. М. Баткин. — М.: Российский гос. гуманит. ун-т, 1995. — 446 с.: ил.

7. *Боэций А. М. С.* Основы музыки / подг. текста, пер. и комм. С. Н. Лебедева. — 2-е изд., испр., и доп. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2019. — xl, 428 с., илл. — (Памятники музыкальной науки, I).

8. *Вергилий.* Буколики. Георгики. Энеида / пер. с лат. С. В. Шервинского [и др.]. — М.: Художественная литература, 1979. — 550 с.

9. *Воронин В. М.* Генеалогии Габсбургов (XIII–XVII вв.): Историографический очерк. Ч. 1 // Valla. — 2017. — Т. 3, № 5(12). — С. 30–52.

10. *Габович Е. Я.* История под знаком вопроса. — СПб.: Нева, 2005. — 480 с.

11. *Гаспаров М. Л.* Панегирик // Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал. — [Онлайн-ресурс] URL: https://bigenc.ru/c/panegirik-688614/?v=6722260 (дата обращения: 29.03.2023).

12. *Гвидо Аретинский.* Полное собрание сочинений / Редакция текстов, перевод и комментарий С. Н. Лебедева. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2024. — 408 с., ил. — (Памятники музыкальной науки, VI).

13. *Геродот*. История в девяти книгах / пер. и примеч. Г. А. Стратановского; под общ. ред. С. Л. Утченко. — Л.: Наука [Ленингр. отд-ние], 1972. — 600 с., 1 л. портр., 1 отд. л. карт.

14. *Гиббон Э*. История упадка и разрушения Римской империи: в 7 ч. / пер. с англ. В. Н. Неведомского. — М.: В. Ф. Рихтер, 1883–1886. — Ч. 6. — 1885. — [2], XII, 613 с.

15. *Гиббон Э*. Отрывок из LIII главы Гиббоновой истории об упадке и разрушении Римской Империи / пер. М. Т. Каченовского // Вестник Европы, 1811. — Ч. 55, № 1. — С. 3–17.

16. *Гигин*. Мифы / пер. с латин. Д. Торшилова; под общ. ред. А. А. Тахо-Годи. — СПб.: Алетейя, 1997. — 369 с. — (Античная библиотека. Античная история).

17. *Гораций.* Оды, Эподы, Сатиры, Послания / пер. М. Л. Гаспарова [и др.]. — М.: Художественная литература, 1970. — 479 с.: ил.

18. *Григорий Нисский*. Творения святого Григория Нисского. Ч. 2 // Творения святых отцов в русском переводе, издаваемые при Московской Духовной Академии; т. 38. — М.: Типография В. Готье, 1861. — 478, III с.

19. *Дальхауз К*. Истоки музыкальной историографии и идея «относительно прекрасного» // Избранные труды по теории и истории музыки / Карл Дальхауз; сост., пер. с нем., послесл., комм.: С. Наумович. — СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2019. — 423 с.

20. *Данилов И. А*. Имянаречение немецкой протестантской знати в XVI–XVII вв. / дис. ... кандидата исторических наук: 07.00.03 / [Место защиты: Институт всеобщей истории Российской академии наук]. — СПб., 2020. — 726 с.

21. *Друскин М. С*. Зарубежная музыкальная историография. — М.: Музыка, 1994. — 62, [1] с.

22. *Евсевий Кесарийский*. Церковная история / ввод. ст., коммент. И. В. Кривушина. — СПб.: Изд. Олега Абышко, 2013. — 531, [1] с. — (Библиотека христианской мысли. Источники).

23. *Ерохин А. В., Лебедев С. Н.* Миннезингеры // Большая российская энциклопедия. Т. 20. — М.: Научное издательство «Большая российская энциклопедия», 2012. — С. 402–403.

24. *Зенкин К. В.* О русских теоретических концепциях истории музыки // Журнал Общества теории музыки, 2013. — № 1. — С. 39–50.

25. *Иоанн Дамаскин*. Октоих, или Осмогласник. — Могилев: Тип. Братства, 1754. — [2], 326, [2] л.: 9 ил.

26. Исповедь Блаженного Августина, епископа Иппонского // Богословские труды: в 50 вып. Вып. 19. — М.: Изд-во Московской Патриархии, 1978. — 264 с.: ил.

27. История Древнего Востока. От ранних государственных образований до древних империй / ред. А. В. Седова. — М.: Вост. лит., 2004. — 895 с.: ил., карты.

28. *Кальвизий З.* Мелопея / издание С. Н. Лебедева, вступит. статья, пер. на рус. яз. и коммент. С. Н. Лебедева и А. М. Салтыковой // Научный вестник Московской консерватории. — 2022. — Т. 13, № 1. — С. 8–93.

29. *Капелла М.* Бракосочетание Филологии и Меркурия / пер., коммент., вступ. ст. Ю. А. Шахова; отв. ред. А. К. Гладков. — М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Петролиф, 2019. — 400 с. — (MEDIAEVALIA).

30. *Кардин Э. Дж*. Григорианская семиология / пер. с фр., науч. ред., вступ. ст., коммент. и глоссарий Ю. В. Москвы. — М.: Композитор, 2016. — 240 с.: нотн. пр.

31. *Квинтилиан Марк Фабий*. Марка Фабия Квинтилиана двенадцать книг риторических наставлений: в 2 т. / пер. с лат. А. Никольского. — СПб.: Типография Императорской Российской Академии, 1834. — Т. 1. [Кн. 1–6]. — [2], X, XII, 486 с.

32. *Киреева Р. А*. Изучение отечественной историографии в дореволюционной России с середины XIX века до 1917 г. — М.: Наука, 1983. — 216 с.

33. *Клейнер Б. А*. «Додекахорд» Генриха Глареана. К исследованию двенадцатиладовой теории по первоисточнику: дис. ... кандидата искусствоведения. Ч. I, II. — М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1994. — 187, 247 с.

34. *Клейнер Б. А*. Глареан и его ладовая система // Из истории теоретического музыкознания. Сб. статей. — М.: Московская консерватория, 1990. — С. 16–31.

35. *Коклико А. П.* Compendium musices (1552) / публ., пер., исслед. и коммент. Н. И. Тарасевича. — М.: Московская консерватория, 2007. — 480, [3] с.: нот. ил.

36. *Коляда Е. И., Никитин С. И., Желтов М. С., Лебедев С. Н., Ефимова Н. И*. Антифон // Православная энциклопедия. Т. 2 / под общ. ред. Патриарха Московского и

всея Руси Алексия II. — М.: Церков.-науч. центр «Православ. энцикл.», 2001. — С. 554–560.

37. *Кузенков П. В.* Христианские хронологические системы. История летоисчисления в святоотеческой и восточнохристианской традиции. — М.: Русский издательский центр, 2014. — 992 с.

38. *Куликов И. К.* Учение о гармонии Иоганна Липпия // Научный вестник Московской консерватории. — 2017. — Т. 8, № 2 (29). — С. 56–67.

39. *Лебедев С. Н.* Брат Петр. Музыкальное искусство // Научный вестник Московской консерватории. — 2019. — Т. 10, № 2 (37). — С. 8–73.

40. *Лебедев С. Н.* Исторические метаморфозы музыкантов // Музыкальная академия. — 2024. —№ 1 (785). — С. 120–127.

41. *Лебедев С. Н.* Μουσικος — Musicus — Музыкант. Очерк музыкальной терминологии Боэция // Научный вестник Московской консерватории. — 2011. — Т. 2, № 2. — С. 52–65.

42. *Лебедев С. Н.* О методе и стиле раннего Боэция (на материале «Музыки» и «Арифметики») // Научный вестник Московской консерватории. — 2011. — Т. 2, № 3. — С. 24–39.

43. *Лебедев С. Н.* Послание Гвидо: знакомый текст о незнакомом распеве // Научный вестник Московской консерватории. — 2015. — Т. 6, № 1 (20). — С. 120–145.

44. *Лебедев С. Н.* Преториус Михаэль // Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал. — [Онлайн-ресурс] URL: https://bigenc.ru/c/pretorius-mikhael-c30375/?v=8015826 (дата обращения: 15.05.2025).

45. *Лебедев С. Н., Ерохин А. В.* Мейстерзингеры // Большая российская энциклопедия. Электронная версия. — [Онлайн-ресурс] URL: https://old.bigenc.ru/music/text/2216145 (дата обращения: 15.05.2025).

46. *Лебедев С. Н., Салтыкова А. М.* «Мелопея» Кальвизия в истории музыкальной науки // Научный вестник Московской консерватории. — 2022. — Т. 13, № 1. — С. 9–25.

47. *Лосев А. Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. — М.: Мысль, 1993. — 959 с.: портр.

48. *Лукиан*. Сочинения: [в 2 т.] / под общ. ред. А.И. Зайцева. — Т. 1. — СПб.: Алетейа, 2001. — 470, [2] с. — (Античная библиотека. Античная литература).

49. *Лукреций.* О природе вещей / пер. с лат. Ф. Петровского [и др.]. — М.: Художественная литература, 1983. — 383 с.: ил. — (Библиотека античной литературы).

50. *Майкапар А.* Орган. История, конструкция, роль в музыке // Искусство. — М.: Издательский дом «Первое сентября», 2008. — № 9. — [Онлайн-ресурс] URL: https://art.1sept.ru/article.php?ID=200800906 (дата обращения: 08.08.2023).

51. *Москвина Ю. В.* Понятие imitatio в свете аутентичной и современной терминологии // Журнал Общества теории музыки, 2020. — № 2 (30). — С. 22–30.

52. *Москвина Ю. В.* Техники музыкальной композиции второй половины XVI века в творчестве Балдуина Гуаюля (ок. 1547–1594): дис. … кандидата искусствоведения: 17.00.02. — М., 2018. — 317 с.

53. Музыкальные писатели античной Греции / изд. подг., пер. и комм. В. Г. Цыпин, науч. ред. С. Н. Лебедев. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория, 2019. — 536 с.: ил., нот. — (Памятники музыкальной науки, IV).

54. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. — 2-е рус. изд., испр. и доп. — М.: Практика, 2007. — 1103 с.

55. *Насонов Р. А*. Универсальная музургия Афанасия Кирхера: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. — М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. — 499 с: ил.

56. *Насонов Р. А*. Универсальная музургия Афанасия Кирхера: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. — М., 1995. — 26 с.: ил.

57. *Неф К.* История западноевропейской музыки / перер. и доп. пер. с фр. заслуж. деятеля искусств проф. Б. В. Асафьева (Игоря Глебова). — 2-е изд. — М.: Музгиз, 1938. — 304 с.

58. *Овидий.* Метаморфозы / пер. С. В. Шервинского. — М.: Художественная литература, 1977. — 430 с.: ил. — (Библиотека античной литературы. Рим).

59. *Овидий*. Элегии и малые поэмы / пер. с лат. Ф. А. Петровского, сост. и предисл. М. Гаспарова. — М.: Художественная литература, 1973. — (Библиотека античной литературы. Рим).

60. *Павсаний.* Описание Эллады: в 2 ч. Ч. 1: Книги 1–4. / пер. с древнегреч. С. П. Кондратьева. — СПб.: Алетейя, 1996. — 336 с.: ил. — (Античная библиотека).

61. *Платон*. Политик / пер. В. Н. Карпова // Сочинения Платона, переведенные с греческого и объясненные профессором Карповым: в 6 ч. — 2-е изд. испр. и доп. — М.: Синодальная типография, 1879. — Ч. 6. — С. 66–157.

62. *Платон.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3 / пер. с древнегреч. С. С. Аверинцева. — М.: Мысль, 1994. — 654 с.

63. *Платон*. Федр / пер. В. Н. Карпова // Сочинения Платона, переведенные с греческого и объясненные профессором Карповым: в 6 ч. — 2-е изд. испр. и доп. — М.: Типография духовного журнала «Странник», 1863. — Ч. 4. — С. 17–116.

64. *Поспелова Р. Л.* Западная нотация XI–XIV вв. Основные реформы (на материале трактатов). Исследование. — М.: Композитор, 2003. — 416 с.: ил.

65. *Поспелова Р. Л.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. — М.: Московская консерватория, 2009. — 711 с.: ил., нот.

66. *Птолемей*. Гармоника в трех книгах; Порфирий. Комментарий к «Гармонике» Птолемея / изд. подг. В. Г. Цыпин. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. — 456 с.: ил.

67. *Пылаев М. Е.* Проблемы теории и истории европейской музыки в научном наследии Карла Дальхауза: дис. … докт. искусствовед.: 17.00.02. — М., 2016. — 470 с.

68. *Риман Г.* Катехизис истории музыки. Часть 2. История музыкальных форм / пер. с нем. Н. Кашкина. — М.: Музыкальный сектор, 1928. — 216, II с.: нот.

69. *Романов И. П.* «Музыкальный лексикон» как главный труд жизни И. Г. Вальтера // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2017. — № 2 (44). — С. 3–10.

70. Русская книга о Палестрине: К 400-летию со дня смерти / сост. Т. Н. Дубравская и др. — М.: Московская государственная консерватория, 2002. —

287 с.: ил., табл., нот. — (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, 33).

71. *Савицкая Ж. В*. Исторические воззрения Зета Кальвизия во «Втором музыкальном упражнении» // Музыкальная академия. — 2024. — № 2. — С. 60–73. — DOI: 10.34690/390.

72. *Савицкая Ж. В*. Кальвизий Зет // Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал. — [Онлайн-ресурс] URL: https://bigenc.ru/c/kal-vizii-zet-843680/?v=8843244 (дата обращения: 30.10.2023).

73. *Савицкая Ж. В.* Кириак Шпангенберг и основные положения его музыкальной хроники // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2024. — № 5 (94). — С. 162–178. — EDN LKSHUE.

74. *Савицкая Ж. В*. Особенности «Исторического описания…» Вольфганга Каспара Принца // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2025. — № 1. — С. 60–67. — DOI: 10.52469/20764766_2025_01_60.

75. *Савицкая Ж. В.* Принципы музыкальной историографии Зета Кальвизия: диплом. работа: 53.05.05. — М., 2021. — 179 с.

76. *Сапонов М. А.* Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. — М.: Музыка, 1982. — 77 с.: нот. ил. — (Вопросы истории, теории, методики).

77. *Соколов В. В*. Европейская философия XV–XVII веков: Учеб. пособие для филос. фак-тов ун-тов. — М.: Высш. шк., 1984. — 448 с.

78. *Сократ*. Церковная история / пер., ст. и коммент. И. В. Кривушина. — М.: Росспэн, 1996. — 366, [1] с. — (Классики античности и средневековья).

79. *Тарасевич Н. И.* Понятие «musica» и «musicus» в трактате А. П. Коклико Compendium musices // Культурология. — 2007. — № 4 (43). — С. 164–168.

80. *Татищев В. Н.* Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1: История российская: ч. 1. — М., Л.: Наука, 1962–1979. — 1962. — 499, [1] с.: факс.

81. Топос // Большая российская энциклопедия. Электронная версия (2017). — [Онлайн-ресурс] URL: https://old.bigenc.ru/literature/text/4197667 (дата обращения: 23.03.2024).

82. Тора. Пятикнижие и Гафтарот: ивритский текст с русским переводом и классическим комментарием «Сончино» / коммент. сост. Й. Герц. — М., Иерусалим: Мосты культуры; Гешарим, 2009. — 1455, [1] с.: табл.

83. Фрагменты ранних греческих философов: в 2 ч. Ч. 1. От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики / изд. подготовил А. В. Лебедев. — М.: Наука, 1989. — 575 с.

84. *Холопов Ю. Н.* Новации Гвидо Аретинского в музыкальной науке и практике / Ю. Н. Холопов, Р. Л. Поспелова // Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. — М.: Композитор, 2006. — С. 109–131.

85. *Цветков А. С.* Органная табулатура Леонхарда Клебера // Орган. — 2014. — №1. — С. 46–48.

86. *Цицерон*. Об ораторе. Эстетика: Трактаты. Речи. Письма / сост. и вступ. ст. Г. С. Кнабе; коммент. Н. А. Кулькова, Е. П. Ореханова. — М.: Искусство, 1994. — 539, [1] с. — (История эстетики в памятниках и документах).

87. *Цицерон.* Философские трактаты / пер. М. И. Рижского; отв. ред., сост., авт. вступ. ст. Г. Г. Майоров. — М.: Наука, 1985. — 382 с. — (Памятники философской мысли).

88. *Чередниченко Т. В.* Тенденции современной западной музыкальной эстетики. — М.: Музыка, 1989. — 221, [1] с.

89. *Чередниченко Т. В., Чехович Д. О.* Музыка // Большая российская энциклопедия. Электронная версия (2017). — [Онлайн-ресурс] URL: https://old.bigenc.ru/music/text/4441776 (дата обращения: 04.05.2025).

90. *Шафф Ф*. История христианской церкви // Современное христианство. Реформация в Германии: в 8 т. Т. 7. / пер. О. А. Рыбакова. — СПб.: Библия для всех, 2009. — 463 с.: ил., портр.

91. *Шестаков В. П.* История музыкальной эстетики от Античности до XVIII века. — Изд. 2-е. — М.: Изд-во ЛКИ, 2010. — 350, [1] с., [12] л.: ил., портр.

92. *Элиан*. Пестрые рассказы / пер. с древнегреч., ст., примеч. и указ. С. В. Поляковой. — М.: Науч.-изд. центр «Ладомир»: Наука, 1995. — 185, [1] с. — (Литературные памятники).

93. Эллинские поэты / в пер. В. В. Вересаева; под общ. ред. С. Апта и др., предисл. Н. Сахарного, коммент. В. Вересаева и др. — М.: Гослитиздат, 1963. — 407 с. — (Библиотека античной литературы).

94. Эллинские поэты VIII–III вв. до н. э. Эпос, элегия, ямбы, мелика. / подгот. М. Л. Гаспаров и др. — М.: Ладомир, 1999. — 515 с.: ил. — (Античная классика).

95. Эстетика Ренессанса: антология: в 2 т. / сост. и авт. предисл. В. П. Шестаков. Т. 2. — М.: Искусство, 1981. — 639 с.: ил., портр., факс.

96. *Adrio A., Gottwald C.* Calvisius Sethus // Grove Music Online. 2001. — [Online-resource] URL: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004621 (accessed: 08.10.2021).

97. *Aelredus Rievallensis*. Speculum Charitatis. II. 23 / Aelredus Rievallensis // Beati Aelredi abbatis Rievallensis opera omnia. — Lutetia Parisiorum: Excudebatur et venit apud J.-P. Migne, 1855. — Col. 571–572.

98. *Agricola M*. Duo libri musices, continentes compendium artis, et illustria exempla. — Wittenberg: Georg Rhau, 1561. — [110] f.

99. *Agricola M*. Rudimenta musices, quibus canendi artificium compendiosissime complexum, pueris una cum monochordi dimensione traditur. — Wittenberg: Georg Rhau, 1539. — [31] f.

100. *Agricola M*. The Rudiments of Music (Rudimenta Musices, 1539) by Martin Agricola // trans. by J. Trowell; introd. by B. Rainbow. — Aberystwyth: Boethius Press, 1991. — 136 p.

101. *Agricola N*. Duae orationes de re grammatica et musica dignissimae quae ab omnibus scholasticis legantur. — Regensburg: Hans Kohl, 1553. — [28] f.

102. *Allen W. D*. Baroque histories of Music // The Musical Quarterly. — 1939. — Vol. 25, № 2. — P. 195–209.

103. *Allen W. D*. Philosophies of music history: A study of general histories of music, 1600–1960. — New York: Dover, 1962. — XXXIV, 382 p.

104. *Anderson J*. Royal genealogies: Or the Genealogical Tables of Emperors, Kings and Princes from Adam to These Times. — London: Davis, 1736. — [22], 812, [18] p.

105. *Apel W*. Gregorian chant. — Bloomington: Indiana University Press, 1958. — XIV, 529 p.

106. *Apel W*. The Notation of Polyphonic Music 900–1600. 4th ed., rev. and with commentary. — Cambridge, Massachusetts: The Mediaeval academy of America, 1961. — XXVI, 464 p.

107. Appendix 1: Martin Luther's 1538 draft to the Encomion musices // Lutheran Music Culture: Ideals and Practices / ed. by M. Lundberg, M. Schildt, J. Lundblad. — Berlin, Boston: De Gruyter, 2021. — P. 307–310.

108. *Aribo*. De musica / ed. J. Smits van Waesberghe // Corpus scriptorum de musica. Vol. 2. — [Rome]: American Institute of Musicology, 1951. — P. 1–72.

109. *Aristoteles*. Aristotelis opera omnia: graece et latine cum indice nominum et rerum absolutissimo: in 6 vols. / ed. A. F. Didot. — Paris: Ambrosius Firmin Didot, 1854–1883.

110. *Aron P*. Libri tres de institutione harmonica editi a Petro Aaron Florentino interprete Io. Antonio Flam. Foro Cornelite. — Bologna: Benedetto di Ettore, 1516. — 62 f.

111. *Aurelian of Réôme*. Musica disciplina. — Abbey Saint-Amand, ca. 880–885. — (Valenciennes, Bibliothèque municipale, Ms. 148. — F. 57^{v}–89^{r}).

112. *Aventinus J*. Johannes Turmair's genannt Aventinus sämmtliche Werke. — München: Christian Kaiser, 1881–1908. — (Gesamtausgabe, 6 Bde.).

113. *Bach D.* «Artig und lieblich Musiciret»: Thomas Selles aufführungspraktische Hinweise und ihre Bedeutung für die Italienrezeption in Hamburg und Norddeutschland // Tagungsunterlagen «Bruchstücke eines Klangideals — Zur Editions- und Aufführungspraxis Norddeutscher Musik des 17 Jahrhunderts». — Hamburg: Universität Hamburg, 2020. — 14 S.

114. *Bach J. A*. Athanasius Kircher and his method: a study in the relations of the arts and sciences in the seventeenth century (Ph.D. diss.). — University of Oklahoma, 1985. — 390 p.

115. *Baldzuhn M.* Meistersinger // Historisches Lexikon Bayerns. — [Online-resource] URL: https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Meistersinger (accessed: 03.10.2023).

116. *Baryphonus H.* Pleiades musicae, quae in certas sectiones distributae praecipuas quaestiones musicas discutiunt, et omnia, quae ad theoriam pertinent... — Halberstadi: J. A. Cottenii, [1615]. — 8 f., 95, [1] p.

117. *Baryphonus H.* Pleiades musicae, quae fundamenta musicae theoricae ex principiis mathematicis eruta. — Magdeburg, 1630. — [23] f, 243 p., [15], [96] f.

118. *Beck H.* Calvisius, Sethus // Neue Deutsche Biographie. — 1957. — № 3. — S. 100–101. — [Online-resource] URL: https://www.deutsche-biographie.de/pnd11643290X.html#ndbcontent (accessed: 30.08.2022).

119. *Benndorf K.* Sethus Calvisius als Musiktheoretiker // Vierteljahrschift für Musikwissenschaft. — 1894. — 10. — S. 411–470.

120. *Bernays J.* Joseph Justus Scaliger. Biography & Autobiography. — Berlin: Hertz, 1855. — IV, 2, 316, 3 p.: front. portr.

121. *Besseler H.* Das musikalische Hören der Neuzeit. — Berlin: Akademie-Verlag, 1959. — 80 S. — (Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologish-historische Klasse; 104, 6).

122. Biblia Sacrosancta Testamenti Veteris et Novi. — Lugduni [Lyon]: Hugonem & haeredes Aemonis à Porta, 1544. — 4 f., 601 p., 18 f.: tabl.

123. *Birrell T. A.* The reconstruction of the library of Isaac Casaubon // Hellinga Festschrift. Forty-three studies in bibliography presented to Prof. Dr. Wytze Hellinga. — Amsterdam: Nico Israel, 1980. — P. 59–68.

124. *Blankenburg W., Gottwald C.* Gallus Dressler // Grove Music Online. — 2001. — [Online resource] URL: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008165 (accessed 08.10.2023).

125. *Boissard J. J.* Icones... virorum illustrium doctrina et eruditione praestantium ad vivum effictae, cum eorum vitis descriptis a Jan. Jac. Boissardo... omnia recens in aes artificiose incisa et demum foras data per Theodorum de Bry... — Francofurti [Frankfurt

a. M.]: typis Matthaei Beckeri, impensis haeredum Theodori de Bry, 1597–1599. — 4 p. in 2 vol. — (288, [8]; 300, [8]; [8], 327, [8]; [8], 335, [8] p.): ill.

126. *Bragova A*. Analysis of Cicero's concept of cognitio // Journal of ancient history and archaeology. — 2020. — № 7. 3. — С. 5–11. — [Online resource] URL: https://www.researchgate.net/publication/347912623_ANALYSIS_OF_CICERO'S_CONCEPT_OF_COGNITIO (accessed 20.01.2025).

127. *Braun W.* Calvisius // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil. Bd. 3: Bj–Cal. — Kassel, Stuttgart: Bärenreiter, Metzler, 2000. — Sp. 1720–1725.

128. *Braun W.* Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. T. 2. Von Calvisius bis Mattheson. — Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994. — XVII, 454 S. — (Geschichte der Musiktheorie, 8/2).

129. *Brüchert M.* Ars cantandi: fünf ausgewählte Schriften Augsburger Provenienz zur Gesangspädagogik Genese – Konzeption – Rezeption (Ph.D. diss.). — University of Augsburg, 2015. — 317 S.

130. *Brunner H.* Die alten Meister: Studien zur Überlieferung und Rezeption der mittelhochdeutschen Sangspruchdichter im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. — Munich: C. H. Beck, 1975. — XVI, 333 p. — (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 54).

131. *Buelow G. J.* Printz, Wolfgang Caspar // Grove Music Online. — 2001. — [Online resource] URL: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022370 (accessed 08.10.2023).

132. *Burney Ch*. A general history of music, from the earliest ages to the present period: to which is prefixed, a dissertation on the music of the ancients. — London: printed for the author and sold by T. Becket, … J. Robson, … and G. Robinson, Paternoster-Row …, 1776. — XX, 12, 522, 2 p., viii f.: ill., 1 pl. mus.

133. *Calvisius S.* Biciniorum Libri duo: quorum prior septuaginta numero continet ad Sententias Evangeliorum anniversariorum a Setho Calvisio musico decantata <...>. — Leipzig: Jacob Apel, 1612. — [149] f.

134. *Calvisius S.* Compendium musicae pro incipientibus conscriptum. [Ed. secunda]. — Leipzig: Bartholomaeus Voigt, 1602. — [11] f.

135. *Calvisius S.* Exercitationes musicae duae. Quarum prior est, de modis musicis, quos vulgo tonos vocant, recte cognoscendis, et dijudicandis. Posterior, de initio et progressu musices, alijsque rebus eo spectantibus. — Leipzig: Jacob Apel, 1600. — [1] pl., 138 [=139], [1] p.: ill.

136. *Calvisius S.* Exercitatio musica tertia. De praecipuis quibisdam in arte musica quaestionibus, quibus praecipua ejus theoremata continentur. — Leipzig: Thomas Schürer, 1611. — 181 p.

137. *Calvisius S.* Harmonia cantionum ecclesiasticarum: Kirchengesänge und geistliche Lieder D. Lutheri und anderer frommen Christen <...>. — Leipzig: Jacob Apel, 1597. — [320] f.

138. *Calvisius S.* Opus chronologicum ex autoritate potissimum sacrae scripturae et historicorum fide dignissimorum, ad motum luminarium coelestium, tempora & annos distinguentium, secundum characteres chronologicos contextum, trecentis fere eclipsibus annotatis confirmatum & deductum usque ad nostra tempora. — Leipzig: Jacob Apel, 1605; — Ed. IV. — Leipzig: Christianus Gerlachius, 1650. — [8], 1030, [96] p.

139. *Calvisius S.* Thesaurus latini sermonis, ex optimis quibusque latinitatis auctoribus congestus, et in locos communes, secundum naturalem rerum seriem, digestus. — Leipzig: Selbstverlag, 1614. — (16), 931, (43) S.

140. *Calvisius S.* Μελοποιία sive Melodiae condendae ratio <...>. — Magdeburg: haeredes Johann. Franc., 1630. — [96] f.

141. *Calvisius S.* Μελοποιία sive Melodiae condendae ratio, quam vulgo musicam poeticam vocant. Ex veris fundamentis extructa et explicata, a Setho Calvisio, ludi illustris, qui est portae ad salam, musico. — Erfurt: Georg Baumann, 1592. — [102] f.

142. *Campion T.* The art of descant: or, Composing of Musick in Parts. — London: Printed for Iohn Playford, 1671. — 42 p.

143. *Carter J.* A Study of Two Seventeenth-Century Teaching Manuals in Hamburg: Critical Editions and Translations of Thomas Selle's Kurtze Doch Gründtliche Anleitung zur Singekunst (c. 1642) and Heinrich Grimm's Instrumentum Instrumentorum, Hoc Est,

Monochordum vel Potius Decachordum (1634) (Ph.D. diss.). — Florida State University, 2002. — 277 p.

144. *Carter J.* Die Lehrmethode und die Anleitung zur Singekunst (um 1642) des Hamburger Kantors Thomas Selle // Auskunft. Mitteilungsblatt Hamburger Bibliotheken. — 1999. — Jg. 19, H. 3. — S. 323–338.

145. *Case J.* The Praise of Musicke (1586) / critical ed. by D. F. Sutton. — Irvine: The University of California, 2009. — [Online resource] URL: https://philological.cal.bham.ac.uk/music3/text.html (accessed 03.08.2024).

146. *Chatellain J. C. V*. Le Père Denis Petau d'Orléans, Jésuite: sa vie et ses oeuvres. — Paris: Librairie Catholique Internationale de l'Oeuvre de Saint-Paul, 1884. — 544 p.

147. *Christensen T.* Harmonia temporis: Calvisius und die musikalische Chronologie // Tempus musicae – tempus mundi: Untersuchungen zu Seth Calvisius / hrsg. von G. Schröder. — Hildesheim: Olms, 2008. — S. 117–137.

148. *Ciconia J.* Nova musica and De proportionibus // ed. and trans. by O. B. Ellsworth. — Lincoln: University of Nebraska Press, 1993. — X, 531 p.: ill. — (Greek and Latin Music Theory, 9).

149. *Clauss G. A.* Ficino's Musica Humana: Musico-Astrological Improvisation (MA thesis). — Amherst: University of Massachusetts, 2008. — VIII, 70 p. — [Online resource] URL: https://scholarworks.umass.edu/theses/109 (accessed 09.10.2024).

150. *Cochlaeus J.* Tetrachordu[m] Musice. — Nurnberge: Friedrich Peypus, 1520. — [30] f.

151. *Dahlhaus C.* Foundations of Music History / transl. by J. B. Robinson. — Cambridge [et al.]: Cambridge University Press, 1983. — X, 177 p.

152. *Dahlhaus C.* Grundlagen der Musikgeschichte. — Köln: Musikverlag Gerig, 1977. — 263 S. — (Musik-Taschen-Bücher, Bd. 15).

153. *Dahlhaus C.* Musiktheoretisches aus dem Nachlaß des Sethus Calvisius // Die Musikforschung. — 1956. — Jg. 9, H. 2. — S. 129–139.

154. *Dahlhaus C.* Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität. — Kassel, New York: Bärenreiter, 1968. — 298 S. — (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 2).

155. *Dahlhaus C.* Was heißt «Geschichte der Musiktheorie»? — Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985. — S. 8–39. — (Geschichte der Musiktheorie, 1).

156. *Dahlhaus C.* Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert // Archiv für Musikwissenschaft. — 1961. — Jg. 18, H. 3/4. — S. 223–240.

157. De cantu et musica sacra a prima aecclesiae aetate usque ad praesens tempus. T. 2 / ed. M. Gerbert. — [San Blas]: Typis San-Blasianis, 1774. — [12], 409, [30] p.

158. *De Royer C. D.* Florilegium Oratorium. — Krantzbüchler, 1707. — 7, [4] f., 1626 p., [18] f.

159. De summa rerum novissima disceptatio ultima protestatio evangelicorum correspondentium adv. Catholicos coram Seren. P. Maximiliano Com. Palat. — Coloniae Agrippinae: Apud Petrum Colinum, 1620. — 42 p.

160. *Dean J. J.* Tinctoris's Reading Practice: De inventione et usu musice and his Greek Authorities. — [Online resource] URL: https://earlymusictheory.org/Tinctoris/Articles/Johannes-Tinctoris-And-Music-Theory/Dean/ (accessed: 10.03.2024).

161. *Diruta G.* Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi ed istromenti da penna del R. P. Girolamo Diruta Perugino, dell'ordine de' Fratri Minori Conv. di San Francesco organista del duomo di Chioggia. Teil 1. — Venice: Alessandro Vincenti, 1597. — 36 Pl.

162. *Ebers J.* The new and complete dictionary of the German and English languages: composed chiefly after the German dictionaries of Mr. Adelung and of Mr. Schwan / Vol. 3 ... Containig the Letters S–Z of the German alphabet explained in English. — Leipzig: Breitkopf and Haertel, 1799. — [1] pl., 1036 p.

163. *Engelke B.* Praecepta musicae poeticae a D: Gallo Dresselero // Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg. Bd. 49–50. — Magdeburg, 1914–1915. — S. 213–250.

164. Essays on Renaissance music in honour of David Follows: bonjour, bon mois et bonne estrenne / ed. by Fabrice Fitch a. Jacobijn Kiel. — Woodbridge, Suffolk: Boydell press, 2011. — XIX, 422, [1] p.: ill., notes. — (Studies in Medieval and Renaissance Music, 11).

165. *Estienne R.* Thesaurus linguae Latinae seu promptuarium dictionum et loquendi formularum omnium ad Latini sermonis perfectam notitiam assequendam pertinentium: ex

optimis auctoribus concinnatum. T. 3: L–R. — Lugduni: [Compagnie des libraires de Lyon], 1573. — [2] f, 752 p.

166. European music, 1520–1640 / ed. by J. Haar. — Woodbridge, Rochester, New York: Boydell Press, 2006. — X, 576 p. — (Studies in medieval and Renaissance music, 5).

167. *Faxolis F. de*. Book on Music / ed. and trans. B. J. Blackburn, H.-S. Leofranc // The I Tatti Renaissance Library, 43. — Cambridge, Mass, London: Harvard University Press, 2010. — XXIV, 340 p.

168. *Finck H.* Practica musica, exempla variorum signorum, proportionum, et canonum, judicium de tonis ac quaedam de arte suaviter et artificiose cantandi continens. — Wittenberg: Georg Rhau, 1556. — [184] f.

169. *Finscher L.* Bicinium // MGG Online. — [Online resource] URL: https://www.mgg-online.com/mgg/stable/594521 (accessed: 02.03.2025).

170. *Finscher L.* Tricinium // MGG Online. — [Online resource] URL: https://www.mgg-online.com/mgg/stable/594522 (accessed: 02.03.2025).

171. *Fleming M. D.* Michael Praetorius: music historian; an annotated translation of «Syntagma Musicum» I, part I (Ph.D. diss.). — Saint Louis, 1979. — XXXIII, 329 p.

172. *Forgács R. L.* Gallus Dressler's «Praecepta musicae poëticae»: musical humanism and education in sixteenth-century Germany // Humanistica Lovaniensia: journal of neo-latin studies. — 2010. — Vol. 59. — P. 103–124.

173. *Forkel J. N.* Allgemeine Geschichte der Musik: 2 Bde. Bd.1. — Leipzig: Schwickert, 1788. — XXXVI, 504, [5] S.

174. *Fosbroke Th. D.* Encyclopedia of Antiquities: and elements of Archaeology, Classical and Mediaeval: 2 vols. — London: M. A. Nattali, 1843. — XXVIII, 1093 p.

175. *Francisci E.* Die lustige Schau-Bühne von allerhand Curiositäten... Beschrieben durch Erasmum Francisci... T. 1. — Nürnberg: Wolfgang Moritz Endters, und Johann Andreae Erben, 1669. — [8] Bl., 1048 S., [12] Bl.

176. *Froebe F.* Werckmeister. Harmonologia musica // Lexikon Schriften über Musik. Bd. 1 / hrsg. v. U. Scheideler u. F. Wörner. — Kassel: Bärenreiter, 2017. — S. 515–516.

177. *Fubini E, Freis W., Gasbarrone L., Leone M.* Music and Culture in Eighteenth-Century Europe: a Source Book / trans. & ed. by J. Blackburn. — Chicago: The University of Chicago Press, 1994. — X, 421, [1] p.

178. *Gemblacensis S.* Chronicon ab anno 381 ad 1113 cum insertionibus ex historia Galfridi... — Lutetiae Parisiorum: in officina Henrici Stephani, 1513. — [10], 164 f.

179. *Gersonus J.* Plures tractates de canticis // Joannis Gersonii doctoris theologi et cancellarii Parisiensis Opera omnia… T. 3. — Antwerpiae: sumptibus Societatis, 1706. — Col. 619–684.

180. *Glareanus H. L.* Glareani Dodekachordon. — Basileae: [per Henrichum Petri], 1547. — [10] f., 470, [6] p.: ill.

181. *Grafton A. Th.* Joseph Scaliger: A Study in the History of Classical Scholarship: 2 vols. — Oxford: Oxford University Press, 1993. — XVIII, 766 p.

182. *Grafton A. Th*. Protestant versus Prophet: Isaac Casaubon on Hermes Trismegistus // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. — 1983. — Vol. 46. — P. 78–93.

183. *Grafton A., Weinberg J.* «I have always loved the Holy Tongue»: Isaac Casaubon, the Jews, and a Forgotten Chapter in Renaissance Scholarship. — Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2011. — XII, 380 p.

184. *Gresemund D.* Theodorici Gresemundi junioris Moguntini lucubraciuncule bonarum septem artium liberalium apologiam ejusdemque cum philosophia dialogum et orationem ad rerum publicarum rectores in se complectentes. — Mainz: Peter Fridberg, 1494. — 41 f.

185. *Grimm H.* Instrumentum Instrumentorum, hoc est, Monochordum vel potius Decachordum. — Wolfenbüttel, 1634. — 25 f. — (Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Ms. ND VI 5126a).

186. *Grimm J.* Deutsches Wörterbuch: 16 Bde. Bd. VII: N–Q / von J. und W. Grimm. — Leipzig: S. Hirzel, 1889. — 2386 Sp.

187. *Groote I. M., Hakelberg D.* Circulating musical knowledge in early seventeenth-century Germany: Musica poetica treatises of Johann Hermann Schein and Michael Altenburg in the library of Johann Caspar Trost // Early Music History. — 2016. — № 35. — P. 131–201.

188. Grosses vollständiges Universal Lexicon aller Wissenschaften und Künste, welche bisshero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden...: 68 Bde. Bd. S4: Boe – Caq. — Halle, Leipzig: J. H. Zedler, 1754. — [18], 16 S, 1840 Sp.

189. Grosses vollständiges Universal Lexicon aller Wissenschaften und Künste, welche bisshero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden...: 68 Bde. Bd. 28: Pi – Pq. — Halle, Leipzig: J. H. Zedler, 1741. — [14] S., 1958 Sp.

190. *Gurlitt W.* Michael Praetorius (Creuzbergensis): sein Leben und seine Werke. — Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1915. — 135 p.

191. *Hammerstein R*. Instrumenta Hieronymi // Archiv für Musikwissenschaft. — 1959. — № 16. — S. 117–134.

192. *Hawkins J*. A General history of the science and practice of music: 5 vols. Vol. 1. — London: T. Payne and Son, 1776. — [XII], LXXXIV, 465 p., 1 pl.: ill., music.

193. *Heydtmann J*. Über Enoch Hanmanns Anmerkungen Zu Martin Opitzens Buch von Der Deutschen Poeterey. — Rostock: Adler's Erb, 1882. — 50 S.

194. *Hiley D*. Western plainchant: a handbook. — Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1993. — XCVIII, 661 p.

195. *Hoffmann-Erbrecht L*. Henricus Finck, musicus excellentissimus (1445–1527). — Köln: Gitarre und Laute Verlagsgesellschaft, 1982. — 244 p.: music, port.

196. *Hohenemser J*. The Jew in German musical thought before the nineteenth century // Musica Judaica. — 1980. — Vol. 3, № 1. — P. 63–73.

197. *Howard J. B.* Form and method in Johannes Lippius's «Synopsis musicae novae» // Journal of the American Musicological Society. — 1985. — Vol. 38, № 3.— P. 524–550.

198. *Humberti de Romanis*. Opera de Vita Regulari: 2 vols. Vol. I / ed. J. J. Berthier. — Romae: Typis A. Befani, 1888. — XXV, 644 p.

199. *Irwin J.* The mystical music of Jean Gerson // Early Music History. — 1981. — Vol. 1. — P. 187–201.

200. *Iselin P*. Chapter 4. The Apology of Music in England (1579–1605): The Paradox of a Polemical Topos // Transmission and Transgression: Cultural challenges in early modern England / ed. par S. Chiari, H. Palma. — Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence,

2014. — P. 63–77. — [Online-resource] URL: https://books.openedition.org/pup/8643 (accessed: 23.02.2023).

201. Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum Sive Originum Libri XX. T. 1. Libros I–X Continens / ed. W. M. Lindsay. — New York: Oxford University Press, 1911. — 440 p.

202. *Jacobs E.* Zwei harzische Musiktheoretiker des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts: II. Heinrich Baryphonus // Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. — 1890. — Bd. 6. — S. 111–122.

203. *Jacquot J.* L'Eloge de La Musique: Grandeur et Décadence d'un Schème de Culture // Revue Belge de Musicologie. — 1966. — Vol. 20, № 1/4. — P. 91–110.

204. *Jahn B.* Encomium Musicae und Musica Historica // Daphnis. — 2001. — Vol. 30 (3–4). — P. 491–511. — [Online-resource] URL: https://doi.org/10.1163/18796583-90000761 (accessed: 03.05.2024).

205. *Jeßulat A.* Calvisius // Lexikon Schriften über Musik. Bd. 1. Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart / hrsg.: H. Grimm, M. Wald-Fuhrmann, U. Scheideler, F. Wörner. — Kassel: Bärenreiter, 2017. — S. 74–75.

206. Johannes Tinctoris (1445–1511) und sein unbekannter Traktat «De inventione et usu musicae» / ed. K. Weinmann. — Regensburg: F. Pustet, 1917. — 48 S.

207. *Keller A. von*. Cyriacus Spangenberg von der Musica und den Meistersängern. — Stuttgart: Litterarischer Verein, 1861. — 2 Bl., 172 S. — (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, Bd. 62).

208. *Kirby F. E.* Finck, Hermann // Grove Music Online. — 2001. — [Online resource] URL: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009661 (accessed: 08.10.2023).

209. Kirchenordnung Unnser, von Gottes Genaden, Julii Hertzogen zu Braunschweig und Lüneburg etc. Wie es mit Lehr und Ceremonien... Fürstenthumbs Braunschweig, Wulffenbütlichen Theils, auch derselben Kirchen anhangenden sachen und verrichtungen, hinfurt... gehalten werden sol. — Wulffenbüttel: Cunradt Horn, 1569. — [68] Bl., 452 S., [4] Bl.

210. *Kircher A*. Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni in X libros digesta <…>: in 2 t. T. I. — Roma: ex typographia Haeredum Francisci Corbelletti, 1650. — [24], 690 p., [9] f.: ill.

211. *Kircher A*. Oedipus Aegyptiacus, hoc est Universalis hieroglyphicae veterum doctrinae temporum iniuria abolitae instauratio... T. II. Pars Altera complectens sex posteriores classes. — Roma: Vitalis Mascardi, 1653. — 546 p., [20] f.

212. *Kleinstäuber N. Ch. H.* Ausführliche Geschichte der Studienanstalten in Regensburg. Erster Theil: Geschichte des evangelischen reichsstädtischen. Gymnasii poetici. (Von 1538 — 1811). — Stadtamhof: Zofeph Räger, 1882. — 271 S. — (Verhandlungen des historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg, Bd. 36).

213. *Kümmel W. F.* Geschichte und Musikgeschichte. Die Musik der Neuzeit in Geschichtsschreibung und Geschichtsauffassung des deutschen Kulturbereichs von der Aufklärung bis zu J. G. Droysen und Jacob Burckhardt. — Marburg an der Lahn: Bärenreiter-Antiquariat [in Kommission], 1967. — VI, 431 S. — (Marburger Beiträge zur Musikforschung, Bd. 1).

214. *Langhans W*. Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts in chronologischem Anschlusse an die Musikgeschichte von A. W. Ambros. Bd. 2. — Leipzig: Verlag von F. E. C. Leuckart, 1887. — IV, 560 S.

215. *Lee D. G.* Works in progress: early modern Lutheranism, labour, and the act of musical composition (Ph.D. thesis). — College of Arts University of Glasgow, 2017. — 246 p.

216. *Leofranc H.-S*. The Laudes Musicae in Renaissance Music Treatises // Essays David Fallows / ed. by F. Fitch, J. Kiel. — Woodbridge: Boydell Press, 2011. — P. 338–348.

217. *Lester J.* Between modes and keys: German theory 1592–1802. — Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1989. — XXV, 240 p.: ill.

218. *Leucht V*. Speculum Historicum Illustr. Miraculorum S. Imaginum. Das ist Historischer Spiegel, darinnen viel Herrliche Miracula und Wunderzeichen zu sehen und zu finden <…>. — Meyntz: Breem, 1595. — [23], 338, [18] f.

219. *Lewis Ch. Th.* A Latin dictionary Founded on Andrew's edition of Freund's Latin dictionary / rev., enlarg., rewritten by Ch. T. Lewis and Ch. Short. — Oxford, London [etc.]: The Clarendon press, H. Milford, 1922. — [2], XIV, 2019 p.

220. Lexikon Schriften über Musik. Bd. 1: Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart / hrsg. von H. Grimm, M. Wald-Fuhrmann. — Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 2017. — XV, 550 S.

221. *Lippius J.* Disputatio musica secunda. — Wittenberg: Johann Gormann, 1609. — [10] f.

222. *Lippius J.* Synopsis musicae novae omnino verae atque methodicae universae, in omnis sophiae praegustum inventae disputatae & popositae omnibus philomusis. — Argentorati: Caroli Kieffer, 1612. — [160] p.: fold. pl., diagrs.

223. *Listenius N.* Rudimenta Musicae in gratiam studiosae iuventutis dilige[n]ter comportata. — Wittenberg: Georg Rhau, 1533. — 46 p.

224. *Loesch H. von.* Musica – Musica practica – Musica poetica / hrsg.: Th. Ertelt, F. Zaminer. — Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003. — S. 99–264. — (Geschichte der Musiktheorie, 8/1).

225. *Loewe J. A*. Why do Lutherans Sing? Lutherans, Music, and the Gospel in the First Century of the Reformation // Church History. — 2013. — Vol. 82, № 1. — P. 69–89.

226. *Lorenzen H*. Der Cantor Heinrich Grimm (1593–1637): sein Leben und seine Werke mit Beiträge zur Musikgeschichte Magdeburgs und Braunschweigs (Ph.D. thesis). — Universität Hamburg, 1940. — 91 p.

227. *Luther W. M.* Gallus Dressler: ein Beitrag zur Geschichte des Schulkantorats im 16. Jahrhundert. — Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1941. — 165 S.

228. *Lyon E. L*. Theorizing Music as Spiritual Practice: Perspectives from Augustine to Tinctoris (Ph.D. thesis). — Cornell University, 2021. — 390 p.

229. *MacCarthy E. A*. Transformations in Music Theory and Music Treatises // The Cambridge History of Fifteenth-Century Music / ed. by A. M. Busse Berger, J. Rodin. — Cambridge: Cambridge University Press, 2015. — P. 602–614.

230. Magister Paulus Niavis: Epistole breues, Epistole mediocres, Epistole longiores / ed. R. H. Johnson. — Kalamazoo, Michigan: Western Michigan University, 1995. — 288 p.

231. *Marpurg F. W*. Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik. — Berlin: Gottlieb August Lange, 1759. — 5 Bl., 246, [10] S.: front. (port.), VIII Bl.

232. *Martin A*. L'édition de Polybe d'Isaac Casaubon (1594–1609) // Mélanges d'archéologie et d'histoire. — 1890. — Vol. 10, № 1. — P. 3–43.

233. Martini Luther Vorrede von 1528 // D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. 35 Bd. — Weimar: Böhlau, 1923. — S. 474–475.

234. *Mathiesen T.* Apollo's lyre: Greek music and music theory in Antiquity and the Middle Ages. — Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1999. — XV, 806 p.: ill. — (Publications of the Center for the history of music theory and literature, 2).

235. *Mattheson J.* Der vollkommene Capellmeister: Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will: Zum Versuch entworffen. — Hamburg: Verlegts Christian Herold, 1739. — 484 S., [10] Bl.

236. *Mattheson J*. Grundlage einer Ehren-Pforte: woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen. — Hamburg: In Verlegung des Verfassers, 1740. — XLIV, 428 S., [10] Bl.

237. *Mazzone Don M. A*. Di Don Marco Antonio Mazzone da Miglionico. Il primo Libro de Madrigali à quattro voci. — Vinecia: Appresso Girolamo Scotto, 1569. — 14 p.

238. *McKinnon J. W.* Jubal vel Pythagoras, quis Sit Inventor musicae? // Musical Quarterly. — 1978. — Vol. LXIV, № 1. — P. 1–28.

239. *Meier B*. Heinrich Loriti Glareanus als Musiktheoriker // Aufsätze zur Freiburger Wissenschafts- und Universitätsgeschichte / ed. C. Bauer et al. — Freiburg im Breisgau: Eberhard Albert, 1960. — S. 65–112. — (Beiträge zur Freiburger Wissenschafts- und Universitätsgeschichte, 22).

240. *Mengozzi S.* The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History. — Cambridge: Cambridge University Press, 2010. — XVIII, 286 p.

241. *Meyer A.* Von Erfindern, Jahreszahlen und letzten Dingen. Calvisius als Historiker der Musik // Tempus musicae – tempus mundi: Untersuchungen zu Seth Calvisius / hrsg.: G. Schröder. — Hildesheim: Olms, 2008. — S. 153–171.

242. Meyers Konversations-Lexikon: Eine Encyklopädie des allgemeinen Wissens. Bd. 7. Gehirn – Hainichen. — Leipzig, Wien: Bibliographisches Institut, 1887. — 1028 S. —

[Online resource] URL: https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11842062?page=848,849 (accessed 07.11.2023).

243. *Näher S., Böhme U.* Thomasorganist und Thomaskantor – Partner oder Konkurrenten? Ein Gespräch mit dem Thomasorganisten Prof. Ullrich Böhme // 800 Jahre Thomana, Festschrift zum Jubiläum von Thomaskirche, Thomanerchor und Thomasschule / hrsg. von S. Altner, M. Petzoldt; in Zsarb. mit der Universität Leipzig, Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft, H. Loos, und dem Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, E. Fontana. — Wettin-Löbejün: Stekovics, 2012. — S. 339–345.

244. *Nazelle L.-J.* Isaac Casaubon: sa vie et son temps (1559–1614). — Paris: Fischbacher, 1897. — 234 p.

245. *Niermeyer J. F.* Mediae Latinitatis lexicon minus: lexique latin médiéval-français/anglais / J. F. Niermeyer; C. van de Kieft; G. S. M. M. Lake-Schoonebeek. — Leiden: Brill, 1976. — 1138 p.

246. *Nisard M. C.* Le triumvirat littéraire au XVIe siècle: Juste Lipse, Joseph Scaliger et Isaac Casaubon. — Paris: Amyot, [1852]. — VIII, 463 p.

247. *Ogilvie B. W.* The Science of Describing: Natural History in Renaissance Europe. — Chicago: The University of Chicago Press, 2006. — XVI, 386 p.

248. *Opitz M*. Prosodia germanica, Oder Buch von der Teutschen Poeterey... Verfertiget von Martin Opitzen. Jetzo aber von Enoch Hannman... vermehret, und mit schönen Anmerckungen und Registern verbessert. Nunmehr zum siebenden mal correct gedruckt.... — Franckfurt am Mäyn: bey Christian Klein, [1645]. — [6] Bl., 266 S., [12] Bl.

249. *Ornithoparchus A*. Musicae activae micrologus. — Leipzig: V. Schumann, 1517. — [54] f.

250. *Osthoff H*. Die Anfänge der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland // Acta Musicologica. — 1993. — Vol. 5, Fasc. 3. — S. 97–107.

251. *Owens J. A.* Waelrant and Bocedization: Reflections on Solmization Reform // Yearbook of the Alamire Foundation / ed. by E. Schreurs, H. Vanhulst. — 1995. — № 2. — P. 377–394. — (Music Fragments and Manuscripts in the Low Countries; Alta Capella; Music Printing in Antwerp and Europe in the 16th Century).

252. *Page Ch.* Biblical instruments in medieval manuscripts // Early Music. — 1977. — Vol. 5, № 3. — P. 299–309.

253. *Palkovič J.* Böhmisch-deutsch-lateinisches Wörterbuch: mit Beyfügung der den Slowaken und Mähren eigenen Ausdrücke und Redensarten: 2 Bde. Bd. 1: A–N. — Prag: In der Fürsterzbischöflichen Buchdruckerey, 1820. — XIV S., 1182 Sp.

254. *Parenty H.* Isaac Casaubon, helléniste: des studia humanitatis à la philologie. — Genève: Droz, 2009. — 484 p. — (Travaux d'Humanisme et Renaissance, 454).

255. *Pascual L. N.* A newly recovered collection of canzonettas (1679) by Wolfgang Caspar Printz // Journal of Seventeenth-Century Music. — 2018. — Vol. 24, № 1. — [Online resource] URL: https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-24-no-1/pascual-newly-recovered-collection (accessed: 08.10.2023).

256. *Pattison M.* Isaac Casaubon (1559–1614). — London: Longmans, Green & Co., 1875. — 543 p.

257. *Petzoldt M.* Die Thomasorganisten zu Leipzig // Die Orgeln der Thomaskirche zu Leipzig / hrsg.: C. Wolff. — Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2012. — S. 95–137.

258. *Phillips N.* Notationen und Notationslehren von Boethius bis zum 12. Jahrhundert // Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang. — Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000. — S. 293–623. — (Geschichte der Musiktheorie, 4).

259. *Platina B.* Vitae pontificum. — Nürnberg: Anton Koberger, 1481. — 128 f.

260. *Praetorius M.* Musae Sioniae... Deudsche Psalmen und geistliche Lieder... Tl. 1. Cantus I / vorw. von M. Luther. — Regensburg: Bartholomaeus Gräf, 1605. — [8] f., 24 f.

261. *Praetorius M.* Syntagma Musicum III / ed. & trans. by J. T. Kite-Powell. — Oxford; New York: Oxford University Press, 2004. — XXIX, 265 p.

262. *Praetorius M.* Syntagmatis musici ... tomus tertius. — Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619. — [8] Bl., 260 S., [1] Bl.

263. *Praetorius M.* Syntagmatis musici ... tomus secundus De organographia. — Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619. — 12 Bl., 236 S., [29] Bl.

264. *Praetorius M.* Syntagmatis musici tomus primus complectens duas partes: quarum prima agit de musica sacra vel ecclesiastica... — Wittenberg: Johannes Richter, 1615. — [12] f., 459 p., [16] f.

265. *Printz W. C.* Ausgewählte Werke / Hrsg. von Helmut K. Krausse. Bd. 2. — Berlin, New York: de Gruyter. — 1979. — (Ausgaben deutscher Literatur des XV. [fünfzehnten] bis XVIII. [achtzehnten] Jahrhunderts, 84).

266. *Printz W. C.* Compendium musicae in quo breviter ac succincte explicantur et traduntur omnia ea, quae ad Oden artificiose componendam requiruntur. — Guben: Gruber, 1668. — 28 f.

267. *Printz W. C.* Compendium Musicae Signatoriae et Modulatoriae Vocalis, Das ist: Kurtzer Begriff aller derjenigen Sachen (so einem) der die Vocal-Music lernen will (zu wissen von nöthen seyn). — Dresden: J. C. Mieth, J. Riedel, 1689. — 109 S.

268. *Printz W. C.* Declaration oder Weitere Erklärung der Refutation des Satyrischen Componistens // Phrynis Mitilenaeus, oder Satyrischer Componist / W. C. Printz. — Dresden, Leipzig: J. C. Mieth, J. C. Zimmermann, 1696. — S. 22–36.

269. *Printz W. C.* Exercitationes musicae theoretico-practicae curiosae de concordantiis singulis, das ist Musicalische Wissenschaft und Kunst-Übungen: 8 Bde. — Dresden, Franckfurt, Leipzig: J. C. Mieth, 1687–1689. — 24, 32, 55, 52, 32, 46, 32, 28, 30 S.

270. *Printz W. C.* Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst: in welcher Deroselben Ursprung und Erfindung, Fortgang, Verbesserung, und unterschiedlicher Gebrauch, wunderbare Würckungen, mancherley ... berühmteste Ausüber von Anfang der Welt biß auff unsere Zeit ... vorgestellet werden... — Dresden: Johann Christoph Mieth, [Leipzig]: Johann Georg, 1690. — [3] Bl., 223 S., [17] S., [5] Bl.

271. *Printz W. C.* Phrynis Mitilenaeus, oder Satyrischer Componist: in 2 Teilen. Tl. 1. — Quedlinburg: C. Okel, 1676. — [58] Bl.

272. *Printz W. C.* Phrynis Mitilenaeus, oder Satyrischer Componist: in 2 Teilen. Tl. 2. — Sagan: C. Okel, 1677. — [77] Bl.

273. *Printz W. C.* Phrynis Mitilenaeus, oder Satyrischer Componist: in 3 Teilen. — Dresden, Leipzig: J. C. Mieth, J. C. Zimmermann, 1696. — 48, 116, 144, 240 S.

274. *Riffaterre M.* Text Production / trans. by T. Lyons. — New York: Columbia University Press, 1983. — [4], 341 p.

275. *Rivera B. V.* German music theory in the early 17th century: the treatises of Johannes Lippius. — Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1980. — XII, 264 p. — (Studies in Musicology, 17).

276. *Rivera B. V.* The seventeenth-century theory of triadic generation and invertibility and its application in contemporaneous rules of composition // Music Theory Spectrum. — 1984. — Vol. VI. — P. 63–78.

277. *Rivera B. V.* Zarlino's approach to counterpoint modified and transmitted by Seth Calvisius // Theoria: Historical Aspects of Music Theory. — 1989. — Vol. IV. — P. 1–9.

278. *Rosa P.* Denis Petau e la cronologia // Archivum historicum Societatis Iesu. — 1960. — Vol. 29, Fasc. 57. — S. 3–54.

279. *Rose S.* W. C. Printz // Lexikon Schriften über Musik. Bd. 1 / hrsg.: U. Scheideler u. F. Wörner. — Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 2017. — S. 382–383.

280. *Savonarola G.* Prediche del reverendo padre fra Girolamo Savonarola...sopra il salmo Quam bonus Israel deus / ...et da molti eccelentissimi huomini diligentemente reviste & emendate, & in lingua toscha impresse. — Venegia: Bernardino di Bindoni, 1544. — 8, 302, 2 f.

281. *Scaliger J. J.* Scaligerana. Editio altera: ad verum exemplar relituta, & innumeris ilique feedihmis mendis, quibus prior illa pahim fatebat, diligentifime purgata. — Colonia Agrippina: Gerbrandum Scagen, 1667. — [6] f., 268 p.

282. *Schmidt B. A.* «Lauter Berenhäuterey»? Heinrich Schütz und das Lob der Musik // Schütz-Jahrbuch. — 2018. — Bd. 40. — S. 21–42.

283. *Schmitz E.* Studien über W. C. Printz als Musikschriftsteller // Monatshefte für Musik-Geschichte Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. 36. Jahrgang / ed. Robert Eitner. — Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1904. — S. 100–121.

284. *Schneegass C.* Nova et exquisita monochordi dimensio ad usum τῶν φιλομούσων omniumque sonorum et intervallorum rationem exacte adeoque ex ipso fundamento cognoscere cupientium. — Erfurt: Georg Bauman, 1590. — [15] Bl.

285. *Schröder E.* Spangenberg, Cyriacus // Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 35: Spalatin – Steinmar. — Leipzig: Duncker & Humblot, 1893. — S. 37–41. — [Online

resource]. URL: https://www.deutsche-biographie.de/pnd119369958.html#adbcontent (accessed: 10.06.2023).

286. Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. T. 3 / ed. M. Gerbert. — [San Blas]: Typis San-Blasianis, 1784. — [12], 402, [14] p.

287. *Šebesta J.* Luteránská hudba v Praze v předbělohorském období. Tři skici z hudebního života rudolfínské Prahy [Lutheran music in Prague in the pre-White Mountain period. Three sketches from the musical life of Rudolfinian Prague] (Ph.D. diss.). — Univerzita Karlova v Praze, 2006. — 197 p.

288. *Seifert A*. Cognitio Historica: Die Geschichte als Namengeberin der frühneuzeitlichen Empirie. — Berlin: Duncker & Humblot, 1976. — 202 p. — (Historische Forschungen, 11).

289. *Selle Th*. Kurtze doch gründtliche anleitung zur Singekunst <...>. — (Manuscript, Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, ND VI 5126a [S. 31–84]).

290. *Shephard T*. Musical classicisms in Italy before the madrigal // Music and Letters. — 2020. — № 101 (4). — P. 690–712.

291. Sigeberti Gemblacensis Chronica // Monumenta Germaniae Historica. T. VI. Chronica et annales aevi Salici. — Hannover: Impensis Bibliopolii Avlici Hahniani, 1844. — P. 300—374.

292. *Slaughter M. M.* Universal Languages and Scientific Taxonomy in the Seventeenth Century. — Cambridge [et al.]: Cambridge University Press, 1982. — X, 277 p.

293. *Slenk H. J.* The Music School of Hubert Waelrant // Journal of the American Musicological Society. — 1968. — Vol. 21, № 2.— P. 157–167.

294. *Spangenberg W*. Sämtliche Werke. Bd. 1: Von der Musica. Singschul / hrsg. von A. Vizkelety. — Berlin, New York: De Gruyter, 1971. — 172 S. — (Ausgaben deutscher Literatur des 15. bis 18. Jahrhunderts, 29).

295. *Sprick J. Ph.* Die trias harmonica in der deutschen Musiktheorie des 17. Jahrhunderts: zwischen Theologie und musikalischer Praxis // Musiktheorie an ihren Grenzen. Neue und Alte Musik / hrsg. v. A. Moths, M. Jans [et al.]. — Bern [et al.]: Peter Lang, 2009. — S. 369–392.

296. *Stanonik F.* Dionysius Petavius: Ein Beitrag zur Gelehrten-Geschichte des XVII. Jahrhunderts. — Graz: Verlag der K. K. Universität, 1876. — 123 S.

297. Suidae lexicon: in 5 p. P. IV: Π–Ψ / ed. by A. Adler. — Leipzig, München: K. G. Saur, 2001. — XV, 864 p. — (Lexicographi graeci, I).

298. *Susan D.* Michael Praetorius Creuzbergensis — The Man, the Musician, the Theologian: An Introduction (M.Div. thesis). — St. Louis, 1971. — 66 p.

299. *Swerdlow N.* Musica dicitur a moys, quod est aqua // Journal of the American Musicological Society. — 1967. — Vol. 20, № 1. — P. 3–9.

300. Tempus musicae – tempus mundi: Untersuchungen zu Seth Calvisius / hrsg. von G. Schröder. — Hildesheim: Olms, 2008. — XV, 275 S., 2 Bl.: ill., facsims., music. — (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung, 16; Studien zur Geschichte der Musiktheorie, 4).

301. *Tinctoris J.* Complexus effectum musices // Johannis Tinctoris Opera Theoretica: in 3 vol. / ed. by A. Seay. — Vol. II. — Chicago: The American Institute of Musicology, 1975. — P. 161–177. — (Corpus Scriptorum de Musica, 22–2).

302. *Tinctoris J.* Complexus effectuum musices // Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera: in 4 t. T. IV / ed. E. de Coussemaker. — Paris: A. Durand et Pedone-Lauriel, 1876. — P. 191–195.

303. *Tinctoris J.* Terminorum musicae diffinitorium. — [Treviso: Gerardus de Lisa, ca. 1495]. — [16] f.

304. *Trichter V.* Curiöses Reit- Jagd- Fecht- Tantz- oder Ritter-Exercitien-Lexicon. — Leipzig: J. F. Gleditsch, 1742. — 2366 Spl.

305. *Trygophorus C.* Orationum posthumarum... duae partes... Prima selectiores in acroaterio... Secunda funebres in exsequiis... — [Frankfurt an der Oder]: F. Hartmann, 1614. — [177] f.

306. *Tschackert P.* Spangenberg, Johann // Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 35: Spalatin – Steinmar. — Leipzig: Duncker & Humblot, 1893. — S. 43–46. — [Online resource] URL: https://www.deutsche-biographie.de/pnd123624878.html#adbcontent (accessed: 25.06.2023).

307. *Valla G*. Georgii Vallae Placentini viri clariss. De expetendis, et fugiendis rebus opus...: in 2 t. T. I: De arithmetica libri iii ... De musica libri v ... De geometria libri vi ... De tota astrologia libri iiii ... De physiologia libri iiii... — Lib. I–XXIII. — [Venetiis: A. Romani, 1501]. — [314] f.

308. Vergil: in 2 vols. Vol. I. Eclogues. Georgics. Aeneid I–VI / eng. tr. H. Rushton Fairclough. — Revised edition. — Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1938. — 593 p. — (Loeb Classical Library).

309. *Virgilii Polydori*. De rerum inventoribus / eng. tr. Th. Langley, W. A. Hammond. — New York: Agathynian club, 1868. — XVI, 242, XVII p. — (Agathynian club Publications, 2).

310. *Walther J. G*. Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec... — Leipzig: Wolffgang Deer, 1732. — VI, 711 S.: tabl.

311. *Watanabe R*. Michael Praetorius and his Syntagma Musicum // University of Rochester Library Bulletin. — 1955. — Vol. X, № 3. — P. 46–52.

312. *Wegman R. C*. Tinctoris's Magnum opus // Uno gentile et subtile ingenio: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn / ed. by M. J. Bloxham, G. Filocamo, L. Holford-Strevens. — Turnhout: Brepols, 2009. — P. 771–782. — (Épitome musical).

313. *Wegman R. C*. The Crisis of Music in Early Modern Europe, 1470–1530. — New York: Routledge, 2005. — X, 253 p.

314. *Weinmann K*. Ein unbekannter Traktat des Johannes Tinctoris // Riemann-Festschrift: gesammelte Studien: Hugo Riemann zum sechzigsten Geburtstage / überreicht von Freunden u. Schülern; hrsg. von C. Mennicke. — Leipzig: Max Hesse, 1909. — S. 267–271.

315. *Werckmeister A*. Musicae mathematicae hodegus curiosus oder richtiger musicalischer Weg-Weiser. — Franckfurt, Leipzig: T. P. Calvisii, 1686. — 4 Bl., 160, [12] S.

316. *Wessel J. A*. Towards «The Nature and Secrets of Music»: W. C. Printz and the natural history tradition // Interdisciplinary Studies in Musicology. — 2021. — №21. — P. 93–105.

317. *Witkowska-Zaremba E*. «Ars musica» w krakowskich traktatach muzycznych XVI wieku [Ars musica in Cracovian Treatises of the 16th Century]. — Kraków: Polskie

Wydawnictwo Muzyczne, 1986. — 293 S. — (Muzyka polska W dokumentacjah i interpretacjach).

318. *Wollick N*. Enchiridio[n] musices Nicolai wollici Barroducensis de gregoriana et figuratiua atq[ue] contrapu[n]cto simplici tractans: o[mn]ibus cantu oblectantibus perutile et necessarium. — Paris: J. Petit et F. Regnault, 1509. — [82] f.

319. *Woodley R*. The Printing and Scope of Tinctoris's Fragmentary Treatise «De inventione et usu musice» // Early Music History. — 1985. — Vol. 5. — P. 239–268.

320. *Woodley R*. The Proportionale Musices of Iohannes Tinctoris: a critical edition, translation and study (Ph.D. thesis): 2 vols. — Oxford: University of Oxford, 1982. — IX, 604 p.

321. *Wyslucha K*. Tibia and Tuba at the Crossroads of Funerary and Nuptial Imagery // Greek and Roman Musical Studies. — 2018. — Vol. 6, Iss. 1. — P. 79–95.

322. *Zarlino G.* Le istitutioni harmoniche. — Repr. ed. 1558. — New York: Broude Brothers, 1965. — 347 p. — (Monuments of music and music literature in facsimile, II/1).

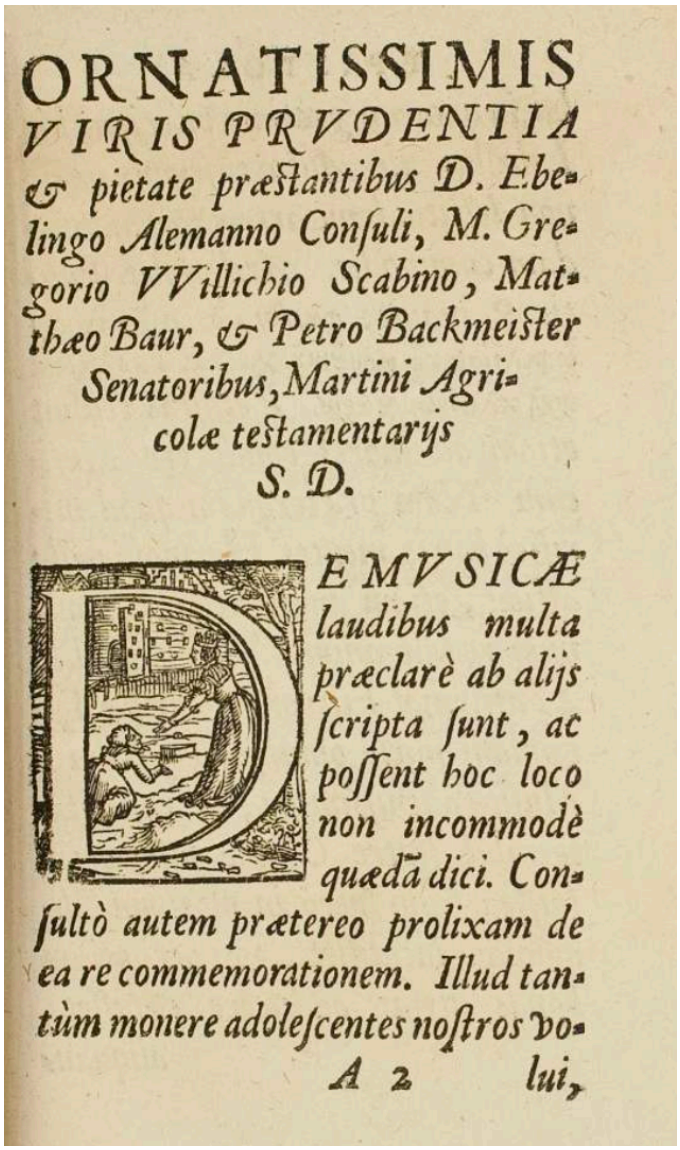
323. *Zarlino G*. Le Istitutioni harmoniche del... M. Gioseffo Zarlino da Chioggia, nelle quali, oltra le materie appartenenti alla musica, si trovano dichiarati molti luoghi di poeti, d'historici, et di filosofi... — Venetia: F. Senese, 1558. — [6] f., 347, [1] p.: illus., diagr.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

Иллюстрации

Ил. 1. Фрагмент первого издания трактата «Duo libri musices, continentes compendium artis, et illustria exempla» (1561) Мартина Агриколы.

Источник: [98, f. A2^{r}] | [Online resource] URL: https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9a/IMSLP672574-PMLP1079192-agricola_duo_libri_muisices_1561.pdf (accessed 28.01.2024).

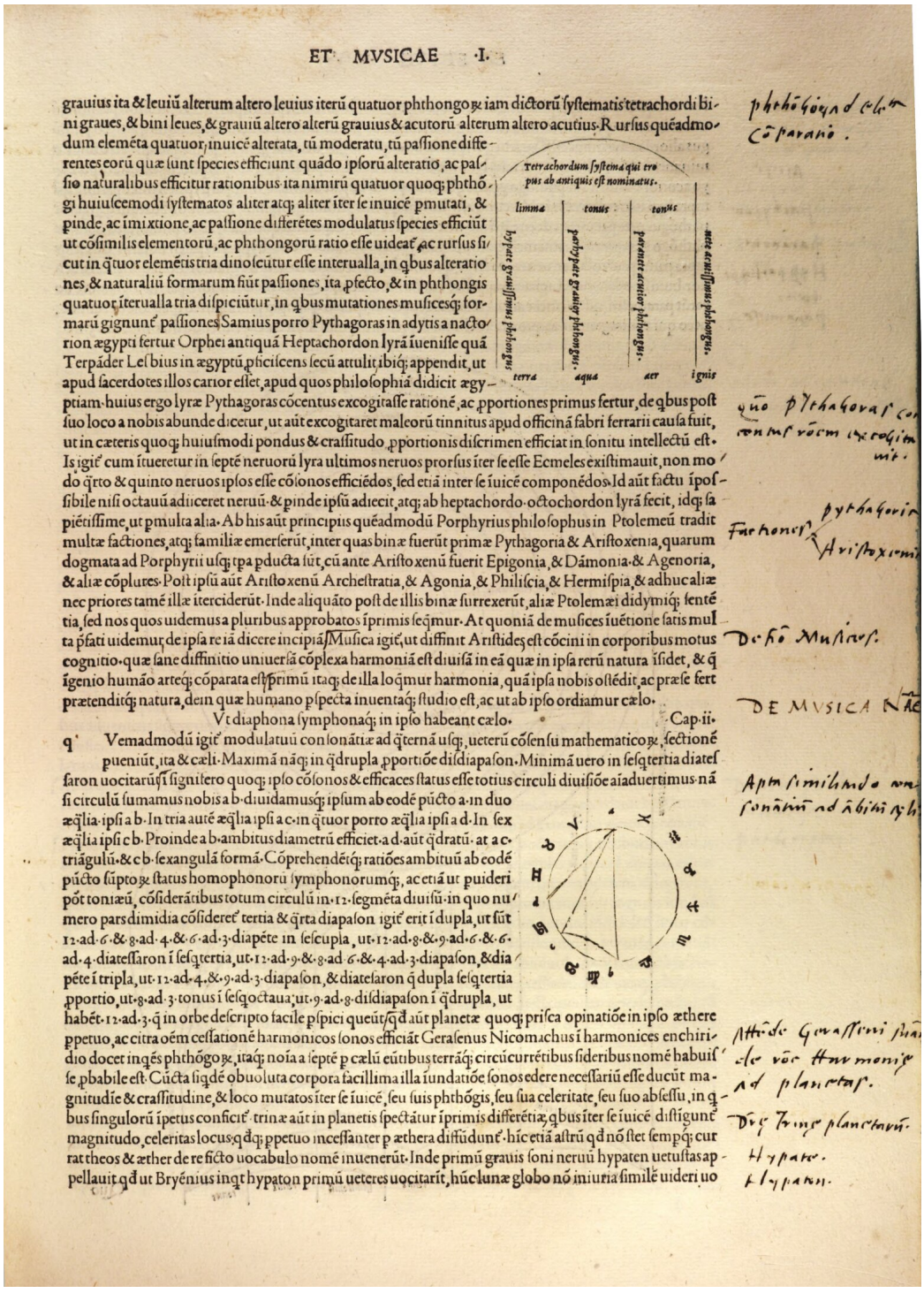


ORNATISSIMIS
VIRIS PRVDENTIA
& pietate præſtantibus D. Ebelingo Alemanno Conſuli, M. Gregorio VVillichio Scabino, Matthæo Baur, & Petro Backmeiſter Senatoribus, Martini Agricolæ teſtamentarijs
S. D.

DE MVSICÆ laudibus multa præclarè ab alijs ſcripta ſunt, ac poſſent hoc loco non incommodè quædã dici. Conſultò autem prætereo prolixam de ea re commemorationem. Illud tantùm monere adoleſcentes noſtros vo-

Ил. 2. Фрагмент трактата «De expetendis ac fugiendis rebus» (1501) Джорджо Валлы.

Источник: [307, f. Eviii^{r}] | Баварская государственная библиотека, Мюнхен (2 Opp. 90-1). [Online resource] URL: https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10148187?page=,1 (accessed 28.01.2024).



ET MVSICAE ·I·

grauius ita & leuiũ alterum altero leuius iterũ quatuor phthongo ꝝ iam dictorũ ſyſtematis tetrachordi bini graues, & bini leues, & grauiũ altero alterũ grauius & acutorũ alterum altero acutius. Rurſus quẽadmodum eleméta quatuor, inuicé alterata, tũ moderatu, tũ paſſione differentes eorũ quæ ſunt ſpecies efficiunt quãdo ipſorũ alteratio, ac paſſio naturalibus efficitur rationibus ita nimirũ quatuor quoq; phthõgi huiuſcemodi ſyſtematos aliter atq; aliter iter ſe inuicé ꝓmutati, & pinde, ac imixtione, ac paſſione differẽtes modulatus ſpecies efficiũt ut cõſimilis elementorũ, ac phthongorũ ratio eſſe uideat, ac rurſus ſicut in q̃tuor elemétis tria dinoſcũtur eſſe interualla, in q̃bus alterationes, & naturaliũ formarum fiũt paſſiones, ita ꝓfecto, & in phthongis quatuor, iterualla tria diſpiciũtur, in q̃bus mutationes muſicesq; formarũ gignunt paſſiones. Samius porro Pythagoras in adytis a nactorion ægypti fertur Orphei antiquã Heptachordon lyrã iueniſſe quã Terpãder Leſbius in ægyptũ ꝓficiſcens ſecũ attulit, ibiq; appendit, ut apud ſacerdotes illos carior eſſet, apud quos philoſophiã didicit ægyptiam. huius ergo lyræ Pythagoras cõcentus excogitaſſe rationẽ, ac ꝓportiones primus fertur, de q̃bus poſt ſuo loco a nobis abunde dicetur, ut aũt excogitaret malcorũ tinnitus apud officinã fabri ferrarii cauſa fuit, ut in cæteris quoq; huiuſmodi pondus & craſſitudo ꝓportionis diſcrimen efficiat in ſonitu intellectũ eſt. Is igit̃ cum ſtueretur in ſeptẽ neruorũ lyra ultimos neruos prorſus iter ſe eſſe Ecmeles exiſtimauit, non modo q̃rto & quinto neruos ipſos eſſe cõſonos efficiẽdos, ſed etiã inter ſe inuicé componẽdos. Id aũt factu ipoſſibile niſi octauũ adiiceret neruũ. & pinde ipſũ adiecit, atq; ab heptachordo octochordon lyrã fecit, idq; ſapiẽtiſſime, ut pmulta alia. Ab his aũt principiis quẽadmodũ Porphyrius philoſophus in Ptolemeũ tradit multæ factiones, atq; familiæ emerſerũt, inter quas binæ fuerũt primæ Pythagoria & Ariſtoxenia, quarum dogmata ad Porphyrii uſq; tpa ꝓducta ſũt, cũ ante Ariſtoxenũ fuerit Epigonia, & Dámonia. & Agenoria, & aliæ cõplures. Poſt ipſũ aũt Ariſtoxenũ Archeſtratia, & Agonia, & Philiſcia, & Hermiſpia, & adhuc aliæ nec priores tamẽ illæ iterciderũt. Inde aliquãto poſt de illis binæ ſurrexerũt, aliæ Ptolemæi didymiq; ſentẽtia, ſed nos quos uidemus a pluribus approbatos ꝑ primis ſeq̃mur. At quoniã de muſices ſuẽtione ſatis multa ꝓfati uidemur de ipſa reliã dicere incipiã. Muſica igit̃, ut diffinit Ariſtides, eſt cõcini in corporibus motus cognitio. quæ ſane diffinitio uniuerſã cõplexa harmoniã eſt diuiſã in eã quæ in ipſa rerũ natura iſidet, & q̃ ingenio humão arteq; cõparata eſt. primũ itaq; de illa loq̃mur harmonia, quã ipſa nobis oſtẽdit, ac præſe fert prætenditq; natura, deinq; quæ humano ꝓſpecta inuentaq; ſtudio eſt, ac ut ab ipſo ordiamur cælo.

Vt diaphona ſymphonaq; in ipſo habeant cælo. Cap. ii.

Quemadmodũ igit̃ modulatuũ conſonãtiæ ad q̃ternã uſq;, ueterũ cõſenſu mathematico ꝝ, ſectionẽ ꝓueniũt, ita & cæli. Maximã nãq; in q̃drupla ꝓportiõe diſdiapaſon. Minimã uero in ſeſq̃tertia diateſſaron uocitarũ. Si ſignifero quoq; ipſo cõſonos & efficaces ſtatus eſſe totius circuli diuiſiõe aſaduertimus. nã ſi circulũ ſumamus nobis a b. diuidamusq; ipſum ab eodẽ pũcto a. in duo æq̃lia. ipſi a b. In tria autẽ æq̃lia ipſi a c. in q̃tuor porro æq̃lia ipſi a d. In ſex æq̃lia ipſi c b. Proinde a b. ambitus diametrũ efficiet. a d. aũt q̃dratũ. at a c. triãgulũ. & c b. ſexangulã formã. Cõprehendẽtq; ratiões ambituũ ab eodẽ pũcto ſũpto ꝝ ſtatus homophonorũ ſymphonorumq;, ac etiã ut puideri põt toniæũ, cõſiderãtibus totum circulũ in. 12. ſegmẽta diuiſũ. in quo numero pars dimidia cõſideret tertia & q̃rta diapaſon igit̃ erit ſ dupla, ut ſũt 12. ad. 6. & 8. ad. 4. & 6. ad. 3. diapẽte in ſeſcupla, ut. 12. ad. 8. & 9. ad. 6. & 6. ad. 4. diateſſaron ſ ſeſq̃tertia, ut. 12. ad. 9. & 8. ad. 6. & 4. ad. 3. diapaſon, & diapẽte ſ tripla, ut. 12. ad. 4. & 9. ad. 3. diapaſon, & diateſſaron q̃ dupla ſeſq̃tertia ꝓportio, ut. 8. ad. 3. tonus ſ ſeſquoctaua, ut. 9. ad. 8. diſdiapaſon ſ q̃drupla, ut habẽt. 12. ad. 3. q̃ in orbe deſcripto facile ſpici queũt. q̃d aũt planetæ quoq; priſca opinatiõe in ipſo æthere ꝑpetuo, ac citra oẽm ceſſationẽ harmonicos ſonos efficiãt Geraſenus Nicomachus ſ harmonices enchiridio docet inq̃s phthõgos ꝝ, itaq; noſa a ſeptẽ ꝑ cælũ eũtibus terrãq; circũcurrẽtibus ſideribus nomẽ habuiſſe ꝑbabile eſt. Cũcta siq̃dẽ obuoluta corpora facillima illa ſundatiõe ſonos edere neceſſariũ eſſe ducũt magnitudíe & craſſitudine, & loco mutatos iter ſe inuicé, ſeu ſuis phthõgis, ſeu ſua celeritate, ſeu ſuo abſeſſu, in q̃bus ſingulorũ ipetus conficit. trinæ aũt in planetis ſpectãtur ꝑ primis differẽtiæ, q̃bus iter ſe inuicé diſtinguũt magnitudo, celeritas locus. q̃d q; ꝑpetuo inceſſanter ꝑ æthera diffũdunt. híc etiã aſtrũ q̃d nõ ſtet ſempq; curat theos & æther de re fícto uocabulo nomẽ inuenerũt. Inde primũ grauis ſoni neruũ hypaten uetuſtas appellauit q̃d ut Bryénius inq̃t hypaton primũ ueteres uocitarít, húc lunæ globo nõ iniuria ſimilẽ uideri uo

Tetrachordum ſyſtema qui tropus ab antiquis eſt nominatus.

limma tonus tonus

hypate grauiſſima phthongus. parhypate grauior phthongus. parenete acutior phthongus. nete acutiſſima phthongus.

terra aqua aer ignis

phthõgoꝝ d celũ cõparatio.

quõ Pythagoras cõcentũ excogitauit.

Fuerunt Pythagorici Ariſtoxenici

De hõ Muſica.

DE MVSICA

Apta ſimilitudo ſonãtiũ ad ãbitũ cæli

Attribuit Geraſenus ſuã doctrinã Harmonices ad planetas.

Duæ primæ planetarũ.

Hypate.

Hypaton.

Ил. 3. Портрет Кириака Шпангенберга (ок. 1597). Гравюра Т. де Бри (1528–1598).

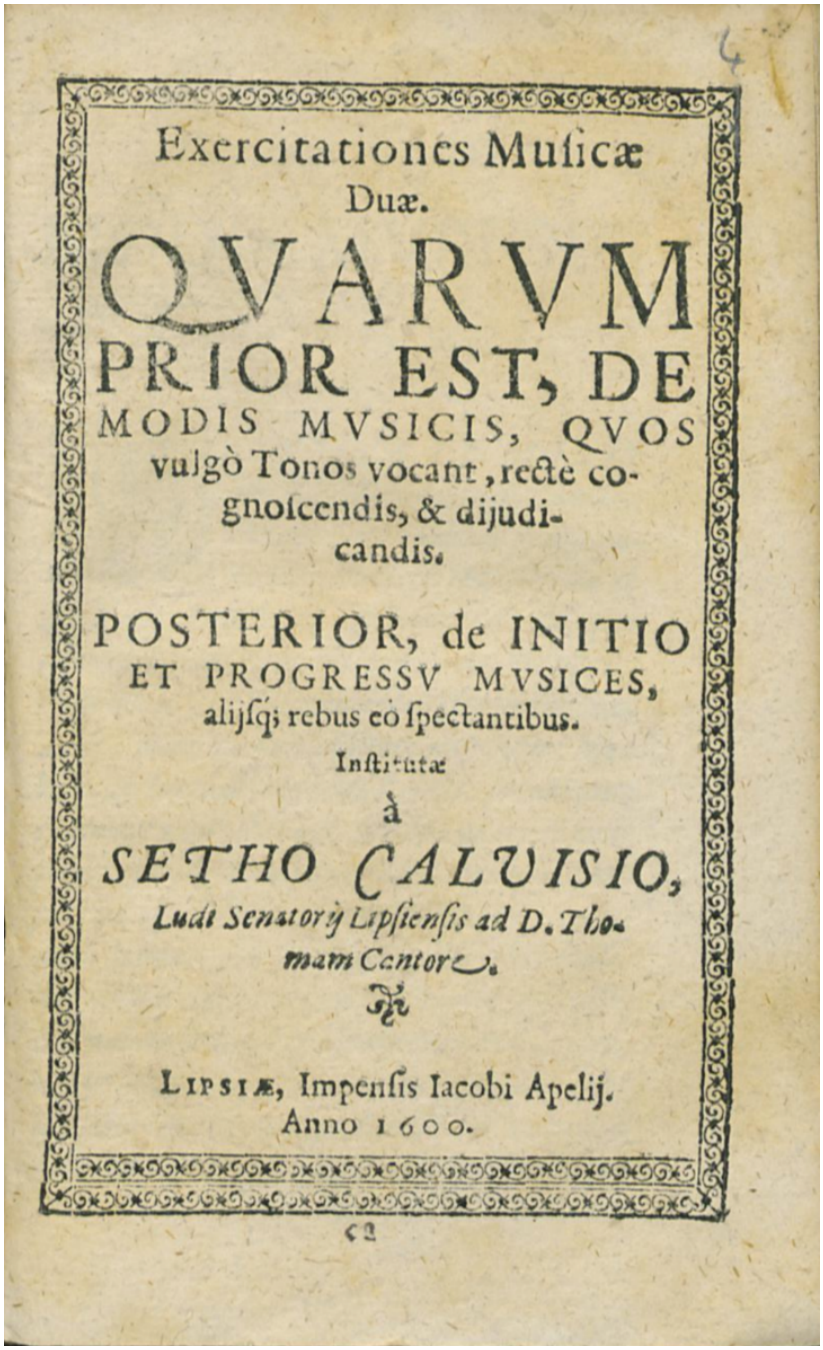
Источник: Рейксмюсеум, Амстердам (инв. RP-P-1917-715). [Online resource] URL: https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/object/RP-P-1917-715--120dfd451e8f90b1ac315169aa4bdf77 (accessed 28.01.2024).

Ил. 4. Поясной портрет З. Кальвизия с «Хронологией» в руке. Гравюра Мельхиора Хафнера (1660–1704), 1616 г.

Источник: Нью-Йоркская публичная библиотека, коллекция Джозефа Мюллера (ID: b16492080). [Online resource] URL: https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47dc-8c71-a3d9-e040-e00a18064a99 (accessed 08.10.2023).

Ил. 5. Титульный лист первого издания «Двух упражнений» Зета Кальвизия (1600).

Источник: [135, A1r] | Цифровые коллекции Университетской и государственной библиотеки земли Саксония-Анхальт. [Online resource] URL: https://opendata2.uni-halle.de/explore?bitstream_id=01b80a4d-3d64-488a-bebb-ba018731a112&handle=1516514412012/625&provider=iiif-image (accessed 08.10.2023).



Exercitationes Muſicæ
Duæ.

QVARVM
PRIOR EST, DE
MODIS MVSICIS, QVOS
vulgò Tonos vocant, rectè co-
gnoſcendis, & dijudi-
candis.

POSTERIOR, de INITIO
ET PROGRESSV MVSICES,
alijſq; rebus eò ſpectantibus.

Inſtitutæ
à
SETHO CALVISIO,
Ludi Senatorij Lipſienſis ad D. Tho-
mam Cantore.

LIPSIÆ, Impenſis Iacobi Apelij.
Anno 1600.

Ил. 6. Авлет, играющей на двойном авлосе. Чернофигурная вазопись работы неизвестного мастера (500–480 гг. до н. э.).

Источник: Британский музей, Лондон. Каталог ваз (инв. B671). [Online resource] URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1864-1007-1808 (accessed 08.12.2021).

Ил. 7. Аполлон с кифарой и Олимп, молящий о снисхождении для своего сына. Фрагмент фрески неизвестного художника (45–79 гг. н. э.).

Источник: Национальный археологический музей Италии, Неаполь. Зал LXVIII (инв. 9539). [Online resource] URL: https://www.flickr.com/photos/12680458@N08/43035051071/ (accessed 08.12.2021).

Ил. 8. Семиголосный канон на текст «Omnis Spiritus laudet Dominum». Рукопись с автографом З. Кальвизия.

Текст на иврите, латыни и немецком языке. Надпись сверху:

Psalmo ult[imo] vers[us] ult[imus]

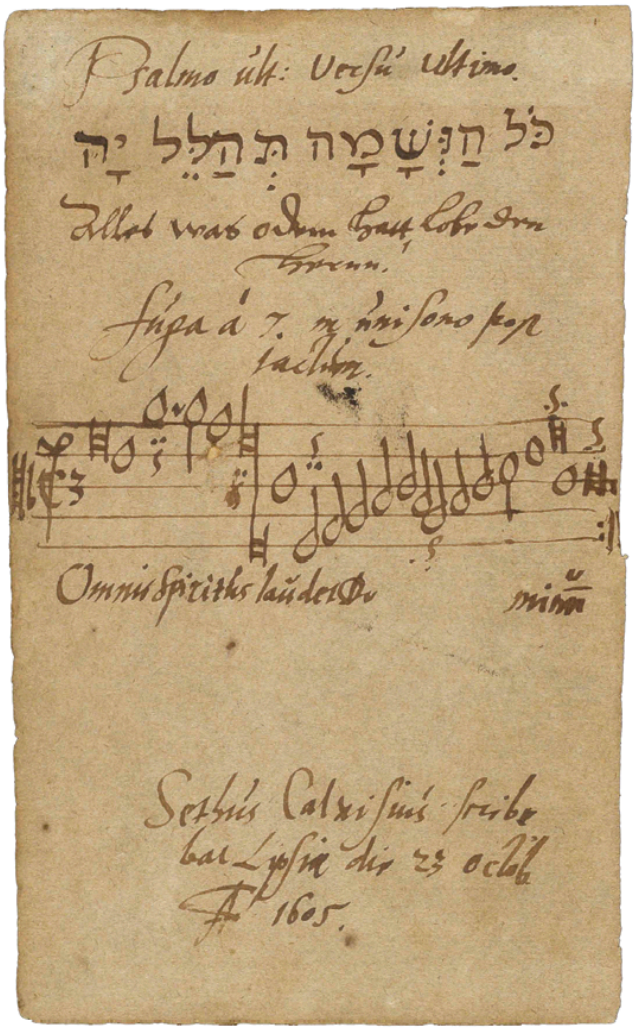
כֹּל הַנְּשָׁמָה תְּהַלֵּל יָהּ

Alles was Odem hat, lobe den Herrn!

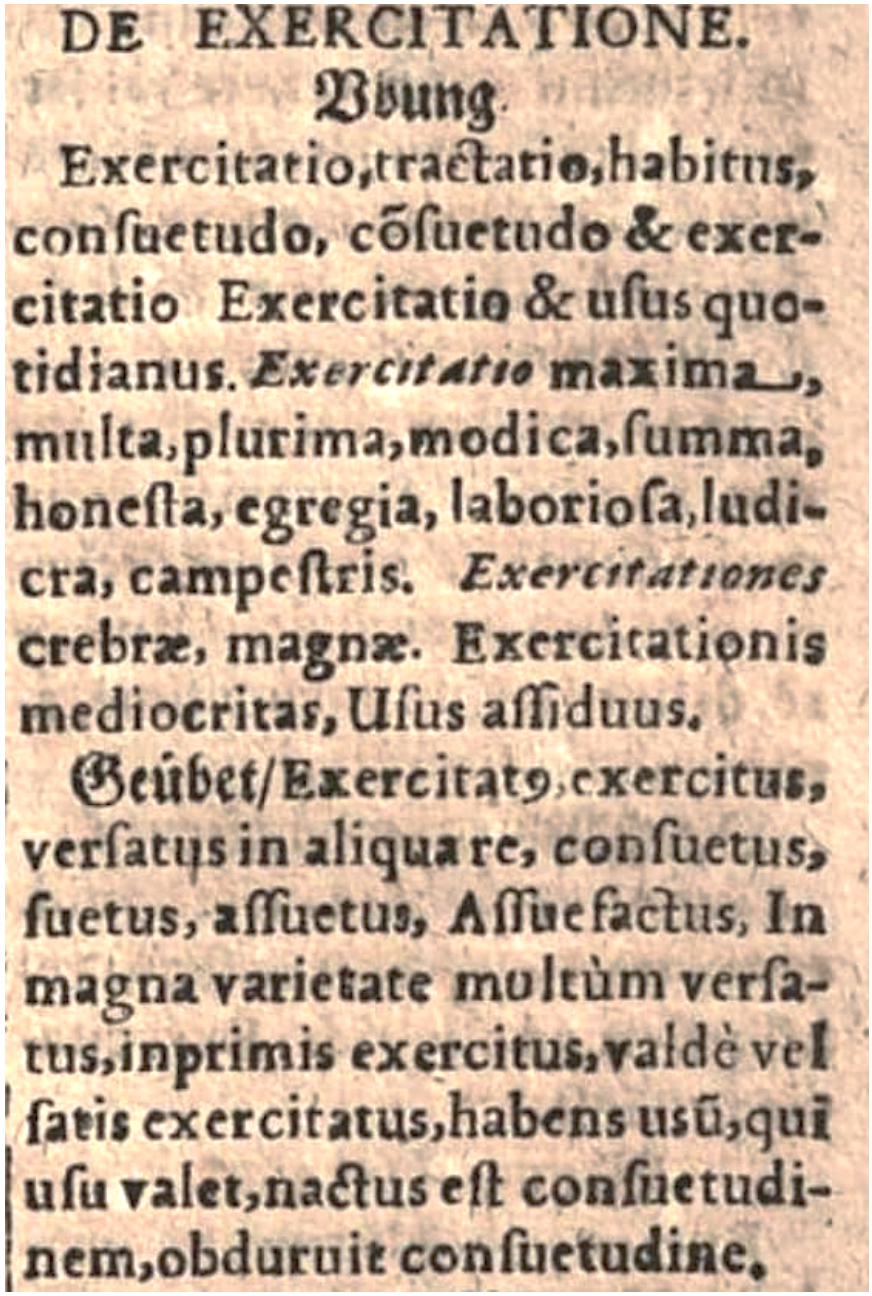
Fuga á 7. in unisono post tactum.

Надпись внизу:

Sethus Calvisius scribebat Lipsiae die 23 octob[rii] A[nno]. 1605.

Источник: Музей Моргана, Нью-Йорк. Музыкальная коллекция Мэри Флаглер Кэри (ID: 114310, инв. Cary 292). [Online resource] URL: https://www.themorgan.org/music-manuscripts-and-printed-music/114310 (accessed 15.09.2022).

Ил. 9. Фрагмент «Thesaurus latini sermonis» З. Кальвизия (раздел «De exercitatione»).

Источник: [Th, P. 755].



DE EXERCITATIONE.

Vbung

Exercitatio, tractatio, habitus, conſuetudo, cõſuetudo & exercitatio Exercitatio & uſus quotidianus. *Exercitatio* maxima, multa, plurima, modica, ſumma, honeſta, egregia, laborioſa, ludicra, campeſtris. *Exercitationes* crebræ, magnæ. Exercitationis mediocritas, Uſus aſſiduus.

Geübet/Exercitat9, exercitus, verſatus in aliqua re, conſuetus, ſuetus, aſſuetus, Aſſuefactus, In magna varietate multùm verſatus, inprimis exercitus, valdè vel ſatis exercitatus, habens usũ, quĩ uſu valet, nactus eſt conſuetudinem, obduruit conſuetudine.

Ил. 10. Авантитул трактата «Exercitationes musicae theoretico-practicae curiosae de concordantiis singulis» В. К. Принца (1687). Пифагор и Дж. Царлино представляют бюст автора и название его труда.

Источник: [269, s. p.] | Баварская государственная библиотека, Мюнхен (4 Mus.th. 1268-1/9). [Online resource] URL: https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10622805?page=2,3 (accessed 21.05.2025).

Ил. 11. Авантитул трактата «Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst» В. К. Принца (1690).

Источник: [270, s. p.] | Баварская государственная библиотека, Мюнхен (4 Mus. th. 1267). [Online resource] URL: https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10527684?page=7 (accessed 20.02.2025).

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.

Таблица основных мифологических и исторических событий

Данная таблица представляет собой свод наиболее популярных персон, сюжетов и событий, которые встречались в источниках, исследованных в первой и второй главах нашей работы. В таблице систематизированы данные о происхождении музыкальных инструментов (лира, кифара, орган), развитии музыкальной теории (учение о ладах, интервалах) и влиянии музыки на культуру, с опорой на библейские тексты, вероятные античные источники (Гомер, Гесиод и др.), трактаты о музыке и не только (Боэций и более поздние работы). Таблица включает альтернативные датировки (по Шпангенбергу и Кальвизию), современные версии, а также ссылки на рассмотренных в ходе исследования авторов, упоминающих эти события (Адам Фульдский, Джорджо Валла и др.). Некоторые события снабжены нашими примечаниями.

В таблице используются сокращения, соответствующие общепринятым стандартам цитирования классических и средневековых текстов, сокращения, относящиеся к каноническим книгам Библии и следующие русской традиции цитирования Священного Писания (см. Список сокращений), а также авторские сокращения («б/д» — без даты, «н/у» — не упоминается).

Персона / сюжет / событие	**Возможные источники**	**Топос**	**Кем упоминается**	**Датировка по Шпангенбергу***	**Датировка по Кальвизию***	**Современная версия***
Иувал «Отец» музыкантов	Быт. 4:21	Ortus	Адам Фульдский, Флоренций де Факсолис, Полидор Вергилий, Николай Воллик,	Без даты	Без даты *«Во времена Адама, от Ламеха и его жены Ады произошел сын Иувал».*	Без даты

* При наличии.

			Андреас Орнитопарх, Иоанн Тинкторис			
Моисей Обустройство Скинии, создание заветов о богослужении	Исх. 25–31	Ortus	Адам Фульдский, Николай Воллик, Андреас Орнитопарх, Иоанн Тинкторис	Б/д	Б/д	ок. XIV–XIII вв. до н. э.
Юпитер (Зевс, Осирис, Апис и др.) Отец всех муз	Cic. de Nat. Deor. III, 54; Diod. Sic. I, 18; Hesiod. Theog. 50–94	Ortus	Адам Фульдский	Б/д *«Ему было 320 лет... который умер за 3 года до отъезда Патриарха Иакова...».*	Б/д	Б/д
Меркурий (Гермес) Изобретение лиры («тетрахорда») и искусства пения	Hymn. Hom. III, 20–61; Diod. Sic. I, 2, 16; Luc. Dial. VII, 4; Boeth. Mus. I, 20. 1	Ortus	Адам Фульдский, Флоренций де Факсолис, Полидор Вергилий, Джорджо Валла, Джованни Антонио Фламинио, Пьетро Арон, Иоанн Тинкторис	Б/д	Б/д	Б/д
Аполлон Изобретение кифары	Hesiod. Theog. 94–97; Hymn. Hom. II, 23–28, XXV;	Ortus	Флоренций де Факсолис, Полидор Вергилий, Джорджо Валла, Николай Воллик,	Б/д	Б/д *«...Во времена царствования Адмета Фессалийского охранял быков...»*	Б/д

	Ovid. Met. I, 517–518		Иоанн Тинкторис			
Пан Изобретение тростниковой флейты	Ovid. Met. I, 689–712; Hymn. Hom. XIX	Ortus	Полидор Вергилий, Пьетро Арон,	Не упоминается	Не упоминается	Б/д
Зет	Euseb. Praep. evang. X, 12; Apollod. Bibl. III, 5, 5	Ortus	Флоренций де Факсолис, Полидор Вергилий, Иоанн Тинкторис	Б/д *«...Амфион и Зет, два искусных мастера пения и игры, жили, согласно Евсевию, во времена двух судей Отниэля и Эхуда и прогнали царевича Кадма из Фив».*	Не упоминается	Б/д
Амфион Ученик Гермеса	Hor. Poet. 394–396; Paus. Graec. IX, 5, 8; Apollod. Bibl. III, 5, 5	Ortus	Аврелиан из Реоме, Флоренций де Факсолис, Полидор Вергилий, Джорджо Валла, Джованни Антонио Фламинио, Пьетро Арон, Николай Воллик, Андреас Орнитопарх, Иоанн Тинкторис		Б/д *«...Во времена царствования Адмета Фессалийского»*[202].	Б/д
Кар	Nicolaus. Hist. IV–V, 24 (15; 22)	Ortus	Флоренций де Факсолис	Не упоминается	Не упоминается	Б/д
Лидийский царь Тореб Добавление 5-й струны в лиру	Nicolaus. Hist. IV–V, 24 (15; 22); Boeth. Mus. I, 20.1	Ortus	Не упоминается	Н/у	Б/д	Б/д

[202] Из контекста ясно, что он жил одновременно с Аполлоном, Гиагнидом Фригийцем.

Гиагнид Фригиец Открытие фригийского лада Добавление 6-й струны в лиру	Ps.-Plut. De mus. 1132f; Anon. Bellerm. 28; Athen. Deipn. XIV, 624a–b; Boeth. Mus. I, 20.1	Ortus	Флоренций де Факсолис, Джорджо Валла	Б/д *«...Живший во времена Судей Израилевых».*	Б/д *«...Во времена царствования Адмета Фессалийского»*[203].	Б/д
Марсий Состязание с Аполлоном	Ovid. Met. VI, 383–400; Apollod. I, 24, 1–10; Hyg. Fab. 165	Ortus Abusus	Джорджо Валла, Джованни Антонио Фламинио	Н/у	Б/д	Б/д
Кадм Изобретение алфавита	Hdt. V, 58–59; Diod. Sic. V, 58; Euseb. Praep. evang. X, 12; Hyg. Fab. 178	-	Полидор Вергилий, Джорджо Валла	Б/д См. выше	Б/д *«...Они вернулись к музыкальной практике благодаря [семье] патриарха Сима, или благодаря потомкам Хама, или усвоили ее (наряду с письменностью и другими искусствами) через Кадма, сына финикийского короля Агенора».*	Б/д
Олимп Древний авлет, изобретатель энармонического рода	Suid. o 219; Ps.-Plut. De mus. 1133e; 1134f.	Ortus Progressus	Джорджо Валла	Б/д	Б/д	Б/д

[203] Из контекста ясно, что он жил одновременно с Аполлоном, Амфионом.

Олимп Фригиец Искусный певец				«*...Во времена царя Езекии...*».		
Лин Сын Аполлона (по другой версии — музы Урании)	Paus. Graec. IX, 29, 6–9; Apollod. Bibl. I, 3, 2; Bibl. II, 4, 9	Ortus	Аврелиан из Реоме, Флоренций де Факсолис, Полидор Вергилий, Джованни Антонио Фламинио, Пьетро Арон, Андреас Орнитопарх, Иоанн Тинкторис	Б/д *«...Во времена судьи Отниэля, а также во времена Гедеона».*	*«Лин, возможно, в возрасте 60 лет был убит Геркулесом, ... Аполлон и другие создатели и учители музыки жили не за 100 лет до разорения Трои, а процветали едва ли ранее израильского судьи Гедеона*[204]*».*	Б/д
Орфей Спасение Эвридики из мира мертвых, укрощение игрой на лире животных, лесов и скал	Apollod. Bibl. I, 3, 2; Diod. Sic. IV, 25–26; Hyg. Fab. 14, 273; Boeth. Mus. I, 20.1	Usus	Квинтилиан, Аврелиан из Реоме, Флоренций де Факсолис, Полидор Вергилий, Адам Фульдский, Джорджо Валла, Джованни Антонио Фламинио, Пьетро Арон, Николай Воллик, Андреас Орнитопарх	Б/д *«Во времена судьи Деворы и Варака до правления Гедеона».*	Б/д *«Орфей же не только сам был сыном Аполлона, но был и учителем Мусея, сына Эвмолпа, который плавал с аргонавтами в Колхиду».*	Б/д

[204] Принятое ныне время его деятельности — XI в. до н. э.; в целом же датировка колеблется между XIV и XI вв. до н. э. Исходя из контекста описания в трактате приводим данную дату.

			Иоанн Тинкторис			
Геркулес (Геракл)	Diod. Sic. I, 24; IV, 8–39; Verg. Aen. VIII, 185–305; Ovid. Met. IX, 1–272	-	Джорджо Валла	Н/у	(1258–1206 гг. до н. э.) *«...Геркулес родился за 70 лет до взятия Трои...»; «...Геркулес, неспособный выносить страдания, бросился в огонь и умер, а жил до этого 52 года».*	Б/д
Асклепий Врачевание музыкой	Mart. Cap. De nuptiis. IX, 926	Usus	Гвидо Аретинский, Аврелиан из Реоме, Адам Фульдский, Джорджо Валла	Б/д	Не упоминается	Б/д
Завоевание Трои[205]	Verg. Aen. II; Euseb. Chron.; Scalig. Temp. V. P. 206	-	Н/у	Б/д	2769 г. от сотворения мира (1178 г. до н. э.) *«...Через 10 лет после победы Иеффая над аммонитянами, за 123 года до того, как Давид сменил Саула в царствовании, когда в Египте правил Протей*[206]*».*	Не позднее XII в. до н. э.

[205] Центральное историческое событие, от которого Кальвизий отсчитывает прочие даты в историческом очерке.

[206] Протей — мифологический персонаж. Его правление Кальвизий признает согласно эвгемеристической теории трактовки мифов.

					«В год же 28-й до взятия Трои, царь Латин... заложил основание своего царства».	
Давид Успокоение Саула игрой на кинноре Организация служения левитских музыкантов Открытие инструментов	1Цар.16:23; 2Цар.6	Ortus Usus	Гвидо Аретинский, Аврелиан из Реоме Флоренций де Факсолис, Дитрих Греземунд, Полидор Вергилий, Адам Фульдский, Иоанн Тинкторис	Б/д	(1055 г. до н. э.) *«Несколькими веками ранее Гомера и Терпандра».*	X в. до н. э.
Соломон Использование музыкантов на службе	2Пар.5:11–14	Usus	Иоанн Тинкторис	1030 г. до н. э. *«...В десятый год своего правления, то есть за 1030 лет до Рождества Христова, построил он славный храм Божий в Иерусалиме...».*	Б/д *«...Гомер, который жил за 100 лет до первой Олимпиады[207], во времена пророка Елисея и через 100 лет после смерти Соломона».*	X в. до н. э.
Гомер	Hdt. II, 53	-	Н/у	(род. ок. 1010–926 г. до н. э.) *«Гомер родился через 168 или, как говорят другие, через 252 года после разрушения Трои...».*		IX–VIII вв. до н. э.

[207] Годом проведения первых античных Олимпийских игр считается 776 г. до н. э.

Пророк Елисей	4Цар.3:13–19	Usus	Аврелиан из Реоме, Адам Фульдский	Н/у		IX–VIII вв. до н. э.
Терпандр Лесбосский Добавление 7-й струны в лиру	Ps.-Plut. De mus. 1132f–1133a; Suid. τ 354; Boeth. Mus. I, 20.1	Usus Progressus	Флоренций де Факсолис, Джорджо Валла, Николай Агрикола	Б/д *«...Жил еще во времена царя Иосии».*	(ок. 778–668 гг. до н. э.) *«За 100 лет до Вавилонского плена. Спустя 400 лет после захвата Трои». «...Почти через 500 лет после захвата Трои».*	VIII–VII вв. до н. э.
Пророк Исайя Видение ангельского хора	Ис. 6:1–13	Ortus	Иоанн Тинкторис	(774 г. до н. э.) *«...Точно так же, как случилось с пророком Исайей 867 лет назад»* (относительно 93 г. н. э. — *прим. ЖС*)	(VIII–VII вв. до н. э.) *«За 100 лет до Вавилонского плена. Спустя 400 лет после захвата Трои».*	VIII–VII вв. до н. э.
Ликаон Самосский Добавление 8-й струны в лиру	Boeth. Mus. I, 20.10	Usus Progressus	Флоренций де Факсолис	Н/у	Б/д	Б/д
Профраст Пиерийский Добавление 9-й струны в лиру	Boeth. Mus. I, 20.13	Usus Progressus	Флоренций де Факсолис	Н/у	Б/д	Б/д
Арион Спасение из морской пучины	Hdt. I, 23, 24; Ovid. Fast. II, 83–118; Hyg. Fab. 194	Usus	Адам Фульдский Флоренций де Факсолис, Дитрих Греземунд, Николай Воллик, Иоанн Тинкторис	Б/д	Б/д *«Арион жил в Греции во времена Семи мудрецов, когда при Навуходоносоре иудеи попали в Вавилонский плен, при жизни*	VII–VI вв. до н. э.

					пророка Иеремии».	
Гистиэй Колофонский Добавление 10-й струны в лиру	Boeth. Mus. I, 20.14	Usus Progressus	Флоренций де Факсолис	Н/у	Б/д	VI–V вв. до н. э.
Фемистокл Отказ от музыки на пиру	Plut. Them. II	Usus Abusus	Дитрих Греземунд, Полидор Вергилий, Пьетро Арон, Николай Воллик	Б/д	Н/у	ок. 524 – 459 гг. до н. э.
Пифагор Открытие гармонических пропорций Успокоение музыкой	Ps.-Plut. De mus. 1144f; Nicom. Harm. 6; Boeth. Mus. I,10.1–7 Iambl. VP 64–65; D.L. VIII, 24; Boeth. Mus. I,1.17–18	Ortus Progressus Usus	Аврелиан из Реоме, Джорджо Валла, Джованни Антонио Фламинио, Пьетро Арон, Адам Фульдский, Николай Воллик, Андреас Орнитопарх, Иоанн Тинкторис; Квинтилиан	Б/д	500 г. до н. э. *«...Процветал во времена персидского царя Камбиза, когда господствовал последний царь римлян Тарквиний Гордый, более чем через 600 лет после взятия Трои и за 500 лет до Рождества Христова».*	V в. до н. э.
Дамон Успокоение буйных юношей музыкой	Pl. Resp. III, 400b–c; IV, 424c; Mart. Cap. De nuptiis. IX, 926	Usus	Джорджо Валла, Пьетро Арон	Б/д	Н/у	V в. до н. э.
Клиний Успокоение игрой на лире	Ps.-Plut. De mus. 1136f;	Usus	Мартин Агрикола	Б/д	Н/у	ок. 449/446 – после 434 гг. до н. э.

	Athen. Deipn. XIV, 624a					
Тимофей Милетский Добавление 11-й струны в лиру Открытие хроматического рода (и воздействие им на людей)	Ps.-Plut. De mus. 1133d–e; Suid. τ 620; Boeth. Mus. I, 20.14 Athen. Deipn. XIV, 636e–f; Boeth. Mus. I, 1.11–16	Progressus Usus	Флоренций де Факсолис, Джорджо Валла, Николай Воллик, Джованни Антонио Фламинио, Пьетро Арон, Иоанн Тинкторис	Б/д *«...Жил при царе Филиппе в Македонии во времена отца великого Александра [Македонского]».*	Б/д *«Жил Тимофей во времена поэта-трагика Еврипида, примерно за 50 лет до Аристотеля». «Хроматический род был открыт Тимофеем Милетским спустя более 800 лет после Троянской войны».*	IV в. до н. э.
Аристотель	Suid. α 3929; Boeth. De mus. II, 41	Progressus	Иоанн Тинкторис	Б/д	Б/д	384–322 гг. до н. э.
Аристоксен Развитие учения об интервалах	Aristox. Harm.; Suid. α 3927; Ptol. Harm. I, 2; Porph. Harm. 4; Boeth. De mus. III, 1; V, 13, 16	Progressus	Джорджо Валла, Пьетро Арон, Николай Воллик, Иоанн Тинкторис	Б/д	ок. 330 г. до н. э. *«...Через 200 лет после Пифагора и примерно за 330 лет до рождества Христова, около 3620 года от сотворения мира».*	ок. 370/360 – после 300 до н. э.
Евклид Выведение малых интервалов	Eucl. Sect. Can.; Ptol. Harm. I, 5; Boeth. De mus. IV, 2	Progressus	Аврелиан из Реоме, Николай Воллик	Н/у	Б/д	ок. 325 – ок. 265 гг. до н. э.

Святой Игнатий Видение ангелов	Ign. Trall. 5.2; Socr. Schol. Hist. eccl. VI, 8	Ortus	Н/у	*«В 93 г. н. э. святой Игнатий стал третьим епископом или пастырем Антиохии».*	Н/у	ок. 35 – ок. 110 гг. н. э.
Клавдий Птолемей	Ptol. Harm.; Boeth. Mus. V	Progressus	Аврелиан из Реоме, Николай Воллик	Б/д	ок. 130 г. н. э. *«Он жил во времена императора Антонина Пия, около сто тридцатого года после Рождества Христова».*	ок. 100 – ок. 170 гг. н. э.
Боэций	Boeth. Mus.	Progressus	Флоренций де Факсолис, Адам Фульдский, Николай Воллик, Андреас Орнитопарх	(?– 525 г. н. э.) *«В 525 году широко известный человек Боэций был зверски задушен и убит королем Берна Дитрихом».*	(ок. 530 г. н. э.) *«После Клавдия Птолемея из Пелузия, т. е. по прошествии почти 400 лет...».*	ок. 480 – 524 гг.
Папа Виталиан Введение орга́нов в церковь	Lib. Pontif. (Vita Vitaliani); Platina. Vitae Pontif. (Vitalianus)	Progressus	Н/у	Н/у	Б/д *«...За 300 лет до короля Галлии Пипина папа Виталиан допустил органы в церкви и приспособил их для большего благозвучия».*	580–672 гг.
Иоанн Дамаскин	Ioan. Dam. Oct.; Vit. Ioan. Dam.; Zarlino. Ist. harm. IV, 8.	Progressus	Н/у	Н/у	(VIII в.) *«Стал монахом в Дамаске, около 725 года от Рождества Христова».*	ок. 675 – ок. 753 гг.
Константин V Копроним	Ann. Reg. Franc. 757;	Progressus	Н/у	Н/у	Б/д	718–775 гг.

Преподнесение орга́на в дар Пипину Короткому	Aventin. Ann. Boior. III, 9					
Карл Великий, Папа Адриан Исправление неблагозвучия церковного пения	Sig. Chron. 774, 790; Lib. Pontif. (Vita Hadriani I)	Progressus	Н/у	*«...Барды и древние певцы... доносили до простого народа, почему король Карл был им так доволен, став римским императором в 801 году».*	*«Первая правка [неблагозвучий] произошла в 774 году от Рождества Христова, вторая — в 790 году».*	ок. 742 – 814 гг.
Гвидо Аретинский Изобретение «ключей» и «ступеней»	Guid. Aret. Microl.	Progressus	Н/у	ок. 1028 г.	ок. 1030 г. *«Жил он при германских императорах Конраде II и Генрихе III около 1030 года от Рождества Христова».*	ок. 992 – ок. 1050 гг.
Папа Иоанн XXII Обнародование декреталий «Extravagantes»	Ioann. Extr. XXII	Abusus	Н/у	Н/у	ок. 1320 г. *«...Обнародовал около 1320 года от Рождества Христова».*	Годы жизни 1244–1334. Декреталии изданы в 1317 г.
Бернхард Изобретение ножной педали для игры на органе	Sabel. Ennead. VIII, 10	Progressus	Н/у	Н/у	ок. 1470 г.	ок. 1470 г.
Франкино Гафури Учение о ладах	Gafur. Pract. mus.	Progressus	Н/у	*«В 1470 году Конрад фон Заберн написал "De modo bene cantandi", благодаря которому прославились Франкино Гафури и Джо-*	(XV в.) *«Почти сто лет назад»*	1451–1522 гг.

				ванни Спатаро из Болоньи».		
Генрих Глареан Учение о ладах	Glar. Dodec.	Progressus	Н/у	Н/у	(XVI в.) *«...В своем музыкальном труде "Додекахорд", написанном в 1547 году».*	1488–1563 гг.
Жоскен Депре Якоб Клемент Орландо ди Лассо		Progressus	Н/у	Б/д	Б/д	Годы жизни: ок. 1450 – 1521 гг.; ок. 1510 – ок. 1556 гг.; ок. 1532 – 1594 гг.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3.

Аврелиан из Реоме

Музыкальная наука

Перевод фрагментов[208]

Caput primum. De laude Musicae disciplinae	**Глава I.** Похвала музыкальной науке
Musicam disciplinam non esse contemnendam, multa et antiquorum, gentilium videlicet et sanctorum, librorum affirmat auctoritas. Innumera siquidem inveniuntur et apud gentiles et apud nostros per eam acta proficua. Ut enim fabulosa taceam, quomodo scilicet Orpheus coniugem [Euridicen] ab inferis lyrae modulamine pellectis qui apud inferos erant, ad superos revocaverit; et qualiter bestias, tygres ac delphines, marina scilicet animalia, nec non serpentes quidam cantilena mites reddiderunt: certe Asclepiadem asserunt certissime hominem mente captum per musicam dulcedinem sanitati propriae restituisse.	Что познаниями в музыке нельзя пренебрегать, подтверждает авторитет многих древних языческих и священных книг. Действительно, бесчисленные полезные дела встречаются как у язычников, так и в наших [священных книгах]. Так, [языческая] легенда гласит, что Орфей мелодией лиры вернул из подземного мира назад в верхний мир супругу [Эвридику], очаровав подземных существ; и как звери, тигры и дельфины (т. е. морские животные), а также некоторые змеи были усмирены [его] песнями. Они (язычники — *прим. Ж. С.*) уверяют, что Асклепий посредством сладости музыки безукоризненно восстановил душевное здоровье человека.
Ut vero ad nostros veniam, quid praeclarius agi in talibus potuit, quam quod legimus, per hanc artem David	Обращаясь же к нашей вере, что могло быть славнее, чем то, что, как мы читаем, совершил Давид посредством

[208] Фрагменты трактата приводятся по изданию: *Aurelian of Réôme.* Musica disciplina. — Abbey Saint-Amand, ca. 880-885. — (Valenciennes, Bibliothèque municipale, Ms. 148) [111, ff. 57^{v}–89^{r}].

egisse, ut scilicet Saulem cantu citharae a daemone liberaret, quem medicorum ars victa desperabat? Certe et beatum Elisaeum, cum sibi spiritus prophetiae deesset, per cantilenae modulam legimus mentem suam dulcorasse, et sic veniente Spiritu sancto, quae ante ignorabat, ab eo didicisse. Quid plura? etiam apud supernos cives legimus huius artis insignia celebrari, ut in Apocalypsi; habentes citharas Dei; et alibi: sicut citharoedorum citharizantium in citharis suis.	музыкального искусства — когда он игрой на кифаре освободил Саула от демона, от которого бессильно отступилось искусство врачей? Верно и то, что, как мы читаем [в Священном Писании], блаженный Елисей, когда отступал от него дух пророческий, услаждал свой ум пением и таким образом узнал то, чего прежде не знал, через сошествие Святого Духа. Что еще? Читаем также, что среди небожителей почитаются символы этого искусства, как сказано в Апокалипсисе: «имеют кифары Божьи», и в другом месте: «как кифареды играют на своих кифарах».
Hinc ergo colligendum est, quam gratum sit Deo officium cantandi, si intenta mente peragatur; quando in hoc angelorum choros imitamur, quos sine intermissione Domini laudes concinere traditur. Nempe mundi istius compago, convenientiaque naturalis harmonicam quodammodo continet congruentiam. Si enim rimeris, qualiter sole altius procedente caetera congaudeant; qualiter scilicet aer purior fiat, terrae facies floribus venustatem pubescat; mare a suo fervore requiescat: deprehendis, quod omnis creatura,	Из этого, стало быть, надо заключить, как угодна Богу служба [Ему] с пением, если она совершается с напряжением ума; когда в этом мы подражаем хорам ангелов, которые, как известно, без умолку поют хвалу Господу. Конечно, и мироздание, и природная связь [вещей в нем] определенным образом содержит в себе гармоничную соразмерность. Ибо, если подумать, как весь остальной мир радуется, когда солнце поднимается выше, как воздух становится чище, лицо земли напитывается красотой цветов, а море успокаивается от своего пыла, то

mira harmonia sociata, sibi conveniat. Homo etiam ipse quanta congruentia huic aptetur disciplinae, non dubitabit, qui scierit, omnia se habere, quae solent huic arti tribuere. Habet enim cantandi fistulam in gutture; quamdam citharam in pectore pulmonis fibris quasi quibusdam distinctam chordis; elevationes atque gravationes in venarum pulsuumque reflua mutatione.	обнаруживается, что каждое существо, причастное чудесной гармонии, согласуется само с собой. Также и сам человек не усомнится в целесообразности познания музыки, если будет знать, что обладает всем, что обычно приписывают музыкальному искусству. Ибо в горле у него — поющая трубка, своего рода кифара в грудной клетке — легкие, чьи волокна как натянутые струны, [подобные звуковым] перемежающиеся восхождения и нисхождения в изменении пульса и кровотока в венах.
Haec omnia convenienter sobria mens sibi convenire ita facile poterit cognoscere, ut non dubitet, hanc disciplinam in omnibus, quae sunt condita, auctoris sapientia effulgere, ideoque cuncta, quae sunt condita, conditorem proprium continua cantione praedicare debere, cum per prophetam praecipiatur: Laudate Dominum de coelis, et caetera usque in finem psalterii.	Все это трезвый ум легко может осознать как согласующееся между собой, дабы не сомневаться, что сей закон [музыки] во всем творении сияет премудростью Творца, и потому все созданное должно проповедовать своего Создателя в непрерывном пении, как повелевал пророк: «Хвалите Господа с небес», и т. д. до конца Псалтири[209].

[209] Пс. 148 (Laudate Dominum de caelis), Пс. 149 (Cantate Domino canticum novum) и Пс. 150 (Laudate Dominum in sanctis eius) — одинаковые по стилю и образному строю (хвалебные) последние псалмы Псалтири.

Caput II. De nomine et inventoribus eius: et quomodo formae numerorum inventae fuerint.	**Глава II.** О названии [музыки] и ее изобретателях, и как были открыты формы чисел.
Musica autem est scientia recte modulandi sono cantuque congrua. Appellata est autem secundum Graecos από του μάσου id est, a quaerendo, eoquod per illam sonus visque modulationis quaereretur. Dicebantur autem Musae, a quibus nomen sumsit, et a quibus reperta tradebatur, filiae Iovis fuisse, quae ferebantur memoriam ministrare, eoquod haec ars, nisi memoriae infigatur, non retineatur.	Музыка — это наука о правильной мелодии в [инструментальном] звучании и в песне. По мнению греков, она была названа так [apo tou masou], то есть от «поиска», потому что через музыку отыскивается [правильное] звучание и сила мелодии. А музы, от которых она получила свое название и которым приписывалось ее изобретение, были дочерьми Юпитера, призванными служить памяти, потому что музыкальное искусство, если его не запечатлеть в памяти, не сможет сохраниться.
Apud Graecos autem traditur Pythagoras ex malleorum fabrilium sonitu huius artis scientiam cognovisse, atque aliis tradidisse: quem Euclides Ptolomaeusque secuti, studio clariore eius praecepta luculentius posteris tradidere. Apud nos autem scripturae auctoritas refert, primum Iubal ante diluvium huius artis fuisse praecipuum: posteaque beatissimum David cantantium habuisse abundantissimum chorum, qui laude gloriosa super Domini sacrificia musa personarent	Греки также говорят, что Пифагор познал это искусство от звука молотков и передал свое знание другим. За ним последовали Евклид и Птолемей, желая яснее передать [эти] заповеди потомству. Но авторитет Священного Писания сообщает нам, что первым знатоком этого искусства до потопа был Иувал, а затем у блаженного Давида появился многочисленный хор певцов, которые восхваляли славные жертвы Господни, сладостью песен олицетворяя муз. Оттуда же известно, что и сын его Соломон [имел такой хор], ибо у древних как ни одному свободному

dulcedinem carminum, ibidemque filium eius Salomonem habuisse manifestum est. Apud antiquos enim sicut litteras nemo liberorum permittebatur ignorare, ita turpe erat et musicam non nosse.	человеку не дозволялось быть неграмотным, так и незнание музыки считалось постыдным.
Primus hoc modo iam dictus Pythagoras reperit, qualiter proportionum varietas sonorum iungeretur concordiae. Sint verbi causa quatuor mallei, qui subter insertos contineant numeros XII. IX. VIII. VI. Hi igitur mallei, qui XII. et VI. ponderibus vergebant, diapason in duplo consonantiam concinebant, ut hic antiphona *Inclina Domine aurem tuam*, et omnia quae in primo inveniuntur tono. Malleus XII. ponderum ad malleum IX. et malleus VIII. ad malleum VI. ponderum, secundum epitritam proportionem, diatessaron consonantiam perficiebant ut in hoc exemplo, antiphona *Confessio et pulchritudo*, et cuncta, quae in tono authenti deuteri conscribuntur. IX. vero ponderum ad	Первым на этом пути [был] уже упомянутый Пифагор, [который] открыл, как разнообразные звуки будут гармонично сочетаться. Например, пусть имеется четыре молотка, на которых выставлены цифры 12, 9, 8, 6. Те молотки, которые весили 12 и 6 гирь, вместе сливались в октавное созвучие, как в антифоне *Inclina Domine aurem tuam*[210] и всем, что сочинено в первом тоне[211]. Молоток в 12 гирь к молотку в 9 и молоток в 8 к молотку 6 гирь, согласно сверхтретному отношению[212], создавали созвучие кварты, как, например, в антифоне (интроите): *Confessio et pulchritudo*[213], и во всех распевах, написанных в автентическом девтере. [Молоток весом в] 9 же гирь к [молотку в] 6 и [молоток весом в] 12 к [молотку в] 8 гирь сливались в квинтовом созвучии, как

[210] Пс. 85:1. Молитва Давида.

[211] Имеются в виду церковные тоны или лады.

[212] Т. е. имеющей соотношение 4:3.

[213] Пс. 95:6.

VI. et XII. ad VIII. diapente consonantiam permiscebant; veluti hic antiphona *Circumdederunt me*. et caetera, quae in authentu trito inveniuntur. VIII. vero ad IX. in sesquioctava proportione resonabant tonum; juxta illud Antiphona *Puer natus est nobis*. et omnia, quae authenti tetrardi adscribuntur normae.	в антифоне *Circumdederunt me*[214], и везде, где есть автентический трит. [Молоток весом в] 8 гирь с [молотком в] 9 гирь резонировал в сверхосминном отношении как в антифоне *Puer natus est nobis* и во всех распевах, что относятся к автентическому тетрарду.
Etenim sunt quatuor toni, scilicet authentus protus, authentus deuterus, authentus tritus, authentus tetrardus, qui geminati ex se octo reddere videntur, quos quidam latus, quidam autem discipulos nuncupant. Quod ut evidentius appareat, si volueris segregare a magistro discipulum (id est, ab authentu proto plagis proti), et coniungere cum aliquo altero tono, nonvales. Similiter et de caeteris intelligendum est tonis, quia semper origo inferioris a superiori initium ducit. Quod enucleatius in authentu tetrardi et plagis eiusdem valet intelligi, quia eodem, quo finitur modo superior, finitur et inferior.	Ибо существует четыре тона, а именно: автентический прот, автентический девтер, автентический трит и автентический тетрард, которые, будучи удвоенными, образуют восемь тонов, некоторые называют их «главными» («учителями» — *прим. Ж. С.)* и «побочными» («учениками» — *прим. Ж. С.)*. Чтобы было более наглядно, представь, что хочешь отделить ученика от учителя (т. е. автентический прот от плагального прота) и соединить его с каким-то другим тоном: это невоможно! Точно так же мы должны воспринимать и остальные тоны, ибо нижний всегда берет начало от верхнего. Это проще понять в автентическом и плагальном тетрарде, потому что там, где заканчивается верхний, заканчивается и нижний тон.

[214] Пс. 114:3.

Haec memorata superius quatuor principia a Pythagora inventa, eadem ex semet procreant sibi cohaerentia, de quibus posterius liquebit. Puto enim, quia non nisi divino nutu iam saepe dictus Pythagoras proportionum varietates, ut sonorum iungerentur concordiae, invenire potuit. Ferunt namque Graeci, quia quadam die, cum officinas fabrorum praeteriret, audiens pulsus malleorum, ex diversis unam quodammodo concinentiam personare, ad id, quod iam dudum inquirebat, aestuans, scilicet quanam ratione momenta invenire posset consonantiarum, accedens cum attonitis auribus animadverteret, unam multorum efficere consonantiam malleorum, ratus est, diversitatem sonorum viribus fieri ferientium. Sed tamen sonorum proprietas non hominum haerebat lacertis, sed in magnitudine consistebat malleorum. Et ita iam praefatus Pythagoras, qualiter varietas proportionum concordiae iungeretur sonorum, reperit. Sicut verbi causa in quatuor malleis, si subterinsertos contineant numeros XII. IX. VIII. VI. sicut supra iam diximus, facile ostendi potest.	Вышеупомянутые четыре принципа, открытые Пифагором, позволяют создать взаимную связь, о которой будет сказано позже. Ибо я думаю, что только благодаря божественной воле Пифагор, о котором уже часто упоминалось, смог найти такие виды числовых отношений, которые позволяли гармонично соединять звуки. Греки повествуют, что однажды, проходя мимо кузницы, он услышал стук молотков, которые, издавая разные звуки, как-то сливались в едином благозвучии. Взволнованный тем, что он давно исследовал, а именно, какими способами найти научные основания созвучий, он приблизился и, внимательно прислушавшись, заметил, что несколько молотов вместе производят созвучие. Он предположил, что [высотное] различие звуков зависело от силы удара. Однако качество звуков зависело не от силы ударов, а от [веса] разновеликих молотков. И так уже упомянутый Пифагор открыл, как различие числовых отношений связано с различием в благозвучиях. Например, это легко показать на четырех молотках, если им соответствуют числа 12, 9, 8 и 6, как мы уже говорили выше. Сказанного об изобретателях [музыки] пока достаточно.

Nunc tantum de repertoribus nosse sufficiat.	
Nonnulli quoque Phoebum, Amphyon et Linum in hac arte primos floruisse docent. A Boetio quoque viro eruditissimo et aliis quibusdam praecipue aucta est.	Некоторые также утверждают, что первыми в музыкальном искусстве преуспели Феб, Амфион и Лин. Особый же вклад внес Боэций, ученейший муж, и некоторые другие.

ПРИЛОЖЕНИЕ 4.

«Эффекты музыки» по И. Тинкторису

20 «эффектов» музыки из книги «Complexus effectuum musices»	**27 «эффектов» музыки из книги «De inventione et usu musicae»**
Использование музыки угодно Богу	Использование музыки угодно Богу
Музыка украшает хвалу Богу	Музыка украшает хвалу Богу
Музыка усиливает радость блаженных	Музыка усиливает радость блаженных
Музыка уподобляет воинствующую церковь торжествующей	Музыка уподобляет воинствующую церковь торжествующей
Музыка подготавливает к принятию Божественного благословения	Музыка подготавливает к принятию Божественного благословения
Музыка побуждает ум к благочестию	Музыка побуждает ум к благочестию
Музыка рассеивает печаль	Музыка рассеивает печаль
Музыка устраняет ожесточение се́рдца	Музыка устраняет ожесточение се́рдца
Музыка возвышает земной разум	Музыка возвышает земной разум
Музыка отгоняет дьявола	Музыка отгоняет демонов
Музыка вызывает экстаз	Музыка вызывает экстаз
Музыка устраняет злую волю	Музыка устраняет злую волю
Музыка делает людей счастливыми	Музыка делает людей счастливыми
Музыка исцеляет больных	Музыка исцеляет больных
Музыка смягчает труд	Музыка утешает и смягчает труды
Музыка побуждает сердца́ к битве	Музыка воодушевляет воинов
Музыка привлекает любовь	Музыка привлекает любовь
Музыка делает праздники веселее	Музыка увеличивает удовольствие от пира

Музыка прославляет тех, кто в ней искусен	Музыка прославляет знатоков в ней
Музыка делает души блаженными	Музыка благословляет тех, кто знает ее
	Музыка настраивает детей и юношей на добродетель
	Музыка вызывает тихий и нежный сон, и устраняет оцепенение и растерянность
	Музыка успокаивает беспокойство младенцев
	Музыка уменьшает беспокойство
	Музыка умеряет гнев
	Большую часть высказываний мудрецов музыка подтверждает собственным примером
	Музыка обеспечивает скромность декламации

ПРИЛОЖЕНИЕ 5.
Кириак Шпангенберг
О благородном и знаменитом музыкальном искусстве (1598)

От переводчика

Орфография в немецких трактатах, фрагменты которых мы даем в Приложениях 5 и 12, чрезвычайно нестабильна, не говоря уже о пунктуации. В нижеследующем тексте Шпангенберга — для удобства читателя — орфография и пунктуация частично нормализованы, без каких-либо претензий на критическое издание. Задача полной «текстологической» стабилизации оригинала (в том числе, решение, что считать ошибкой или опиской, а что — нормальным вариантом, оформление многочисленных вставок на латыни и греческом и т. п.) выходит далеко за рамки нашей работы.

Перевод фрагментов[215]

1	Es schreibt Athenaeus, dass die alten Teutschen Goten, wann sie mit ihren Feinden haben vom Friedt oder Anstandt handeln wollen, dass sie dazu an Legaten statt, gute Künstliche Sänger und Harpenschläger abgefertigt, des Gegenparts Gemüter also desto eher zu freundlichem Willen zu bewegen. [KdM, S. 27]	Афиней пишет, что древнегерманские готы, когда хотели действовать со своими врагами из [соображений] мира или приличия, назначали легатами искусных певцов и арфистов, чтобы убедить своих противников быть более дружелюбными.
2	Davon findet man nun bei den Scribenten, sonderlich den Griechen, viel und mancherlei ungleichstimmete	Поэтому у книжников, особенно у греков, можно найти великое множество разногласий, но будем верить

[215] Фрагменты трактата приводятся по изданию: *Keller A.* von. Cyriacus Spangenberg von der Musica und den Meistersängern // Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, 62. — Stuttgart: Litterarischer Verein, 1861 [207].

	Meinungen. Aber wir wollen der Heiligen Schrift glauben, die gewiss und Gottes Wort ist, derwegen auch nicht fehlen noch uns betriegen kann. [KdM, S. 35]	Священному Писанию, которое достоверно, и слову Божьему, которое не может подвести или обмануть нас.
3	Im 186. Jahr nach der Einweihung des Tempels Salomonis seindt bei Zeiten des Königs Hiskia folgende Sangmeister berühmt gewesen. [KdM, S. 49]	В 186 году, после освящения Храма Соломона, во времена царя Езекии славились следующие мастера пения.
4	Ehe wir aber nun etwas weiternd von der Christen Musica sagen, wollen wir erstlich etwas mit einführen von der Hebreer Singkunst, und dann auch darauf von der Griechen Meister-Sengern handeln, und also förter durch die Historien bis auf unsere Zeit laufen. [KdM, S. 57]	Прежде чем мы продолжим наше повествование о христианской музыке, нам надлежит сначала обратиться к певческому искусству евреев, а затем рассмотреть мастерство греческих певцов, дабы продолжить пробежку по истории до нашего времени.
5	...Dann wir auch keinen Authorem haben, der etwas gewisses davon gedencket oder geschrieben hätte, es ist aber leichtlich zu mutmassen, dass ihre Musica nicht ein solche confus und ungeschickt Werck gewesen, als der jetzigen Juden elend Geheul, Geschrey und Geplerre in ihren Schulen und Synagogen. [KdM, S. 57]	...Затем, у нас нет ни одного автора, который мог бы подумать или написать что-то определенное по этому поводу, но легко предположить, что их (т. е. древних евреев — *прим. ЖС*) музыка не была таким столь хаотичным и корявым произведением, как жалкие вопли, визги и крики нынешних евреев в их школах и синагогах.
6	Zuvor haben wir gehört, dass die Musica bei den Hebräern oder Vorfahren zum	Ранее мы уже слышали, что музыку впервые изобрели евреи или их предки,

	allerersten erfunden ist. Von denselben ist sie hernach zu anderen Völkern, Ägyptern, Persern etc., und auch zu den Griechen kommen, Welche aber doch (mit Unwahrheit) fürgeben, es sei die Musica erstlich bei und von ihnen erfunden und an Tag gebracht worden. So ist dies der Griechen Brauch, dass sie sich für Erfinder und Anfänger aller Ding und Künste rühmen, da sie doch nichts haben noch wissen, dass sie nicht von den Hebräern oder Ägyptern, oder auch von den Phrygiern, und zum Teil von den Skythen empfangen haben.	от которых она впоследствии перешла к другим народам, египтянам, персам и т. д., а также к грекам, которые, однако, утверждают (по незнанию), будто музыка была изобретена и явлена миру именно у них и ими. Таково обыкновение греков — приписывать себе славу изобретателей всех вещей и искусств, тогда как они не имеют и не знают ничего, что не получили бы от евреев или египтян, либо от фригийцев, а отчасти и от скифов.
	So ist gewiss, dass von Chams Nachkommen der Osyris oder Apis, der ägyptische Jupiter, so in der Bibel Mitzraim genannt wird, und welcher (als er 320. Jahr alt gewesen) drei Jahr vor des Patriarchen Jacobs Abschied gestorben, längst zuvor, ehe die Griechen von einem Sänger bei ihnen gewusst, ein grosser Liebhaber der Musica gewesen, und, wo er gereist, allezeit einen grossen Haufen Sänger und Sängerinnen mit sich geführt, wie Diodorus meldet. [KdM, S. 65]	Достоверно известно, что Осирис или Апис, египетский Юпитер, один из потомков Хама (называемый в Библии Мицраимом), который умер в возрасте 320 лет за три года до кончины патриарха Иакова — задолго до того, как греки вообще узнали о певцах у себя, — был великим любителем музыки и, куда бы ни путешествовал, всегда брал с собой множество певцов и певиц, как сообщает Диодор.
7	Amphion und Zethus, die beiden kunstreichen Meistersänger und Saitenspieler, sollen nach Eusebii	Говорят, что Амфион и Зет, два искусных мастера пения и игры, жили, согласно

	Rechnung zu Zeiten der beiden Richter Athniel und Ehud gelebt [haben]. [KdM, S. 67]	Евсевию, во времена двух судей Отниэля и Эхуда[216].
8	Hyagnis aus Phrygia, so noch zu Zeiten der Richter über Israel Regierung gelebt, hat etliche neue und den Griechen unbekannte modos in der Musica erfunden. Daher ihn etliche für den Erfinder der Singkunst bei den Griechen halten. <...> Marsyas und sein Bruder Babys, auch aus Phrygia bürtig, sind des nächsten vorgenannten Discipel gewesen, aber gar ungleich in der Kunst. Dann der erste ein so geschwinder Musicus worden, sonderlich im Pfeifen, dass er auch dem Apollini den Kampf, mit ihm um die Wette zu singen und zu spielen, anbieten dürfen. [KdM, S. 68]	Гиагнид из Фригии, живший во времена судей, правивших Израилем, изобрел ряд новых вещей в музыке, неизвестных грекам, поэтому многие считают его изобретателем искусства пения у греков. <...> Марсий и брат его Бабий, тоже выходцы из Фригии, были его учениками, но совершенно неравными в искусстве. Тогда первый стал настолько искусным музыкантом, особенно в игре на дудке, что смог вызвать на соревнование с ним в пении и игре [самого] Аполлона.
9	Anno Christi 93 ist der heilige Ignatius, der dritte Bischof oder Pfarrherr zu Antiochia worden, nach Sanct Petro. Dieser hat einmal neben anderen der heiligen Apostel, Jünger ein Gesicht gehabt und gehöret (gleich wie vor ihm 867. Jahr zuvor dem Propheten Esaia	В 93 г. от Рождества Христова святой Игнатий стал третьим епископом (пастырем) Антиохийским после святого Петра. Однажды, вместе с другими апостолами и учениками, он удостоился видения и слышал (подобно тому, что случилось с пророком Исайей 867 лет

[216] В русской традиции — Гофониил и Аод.

	auch widerfahren), wie die Engel gegen und umeinander Gott Lob und Dank gesungen. Daher er Ursach genommen, auch bald in seiner ihm befohlenen Kirche zu verordnen, solcher Ordnung nach Psalmen und Loblieder zu Ehren der heiligen Dreifaltigkeit gegeneinander zu singen. <…> [KdM, S. 94–95]	назад), как ангелы воспевали хвалу и благодарение Богу, обращаясь друг к другу. Это побудило его вскоре установить во вверенной ему церкви пение псалмов и гимнов во славу Святой Троицы по тому же чину. <…>
10	Um das 220. Jahr nach Christi Geburt hat gelebt Harmonius, des valentinianischen Ketzers Bardesanes Sohn, ein ausbündig guter Singer, Welcher, weil er wohl verstanden, dass durch liebliche Lieder der Jugend vom gemeinen Volk die Lehre leichtlich und wohl beizubringen und auch lange also behalten und fortgepflanzt werden können. [KdM, S. 96]	Примерно в 220 году от Рождества Христова жил Гармоний, сын валентинианского еретика Бардесана, превосходный певец, который хорошо понимал, что посредством прекрасных песен молодежи из простого народа учение может легко и просто передаваться, сохраняться и распространяться в течение длительного времени.
11	Dies ist gewiss, dass die alten ersten Ascener, Duyßken oder Teutschen ihre Singekunst nicht von den Griechen noch Latinern, viel weniger von anderen Nationen gelernt noch bekommen,	Несомненно, что первые древние аскены[217], дуисы[218] или германцы получили свое певческое искусство не от греков или римлян, и тем более не от других народов, а, скорее, оно пришло от

[217] Одно из названий Германии в средневековье — Ашкеназ, по имени Ашкеназа (Аскеназа), одного из сыновей Гомера, внука Иафета. Историк Дж. Андерсон отождествляет его с Туисконом [104, P. 441]. То же делает и сам Шпангенберг [KdM, S. 114].

[218] Вероятно, Duytsken, от Duytsch — обозначение немецкого языка на раннем голландском. Также Туистон, или Туискон (Twysken) — персонаж германской мифологии, считавшейся божественным прародителем германцев. См. сноску 191.

	sondern ist auf sie von ihren Vorfahren, Ahnen und Altvätern, den Gomeriten und Japhiten, hergeerbt und von denen noch täglich gebessert wird. Dann es ist kein Zweifel, weil man vor der Sündflut gesungen (wie aus Mose und Josepho zuvor gemeldet), dass der heilig Noah mit seinen Kindern dieser lieblichen und holdseligen Erfindung auch zum Guten, dass ist zu Gottes Ehr und Lob, gebraucht und auch nach der Sündflut Gott Lob, Preis, Ehr und Dank gesungen haben, für die gnädige und wunderbarliche Erhaltung in der Arche und merklicher Erlösung aus so großer Wassersnot. Welche gute Weis und Gewohnheit Japhet, der älteste Sohn Noah, nicht weniger als Sem, der Mittlere, auf seine Söhne — Gomer, Javan, Thubal, Thiras und andere — gebracht, unter welchen dann Gomer seine Kinder Askenetz, Riphat und Togarma auch Gott Lobsingen gewöhnet. [KdM, S. 113–114]	их предков, господ и древних отцов, унаследовано от гомеритян и яфетидов[219] и ими ежедневно улучшалось. Ибо нет сомнений, что, поскольку пение существовало до Потопа (как об этом ранее сообщается у Моисея и Иосифа), святой Ной со своей паствой это прекрасное и нежное изобретение также использовал во благо, то есть для [воздаяния] чести и хвалы Богу. И также после потопа за милостивое и чудесное спасение в Ковчеге и замечательное избавление от столь великого наводнения он пел хвалу, молитву в честь и в благодарность Богу. Этот благочестивый обычай Иафет, старший сын Ноя, равно как и средний сын Сим, передали своим детям — Гомеру, Иавану, Тубалу и Тирасу, а затем Гомер, в свою очередь, повелел своим детям, Аскеназу, Рифату и Фогарме, петь хвалу Богу.
12	So ist auch dies ein großer Missbrauch der lieben Musica gewesen, dass man im Babsthumb alles in der Kirche und in der	Было и еще одно великое злоупотребление драгоценной музыкой: со времен римских пап все в церкви и в

[219] Иафет, сын Ноя, считался прародителем европейских народов.

	Gemeine in lateinischer Sprach gesungen. Dann was ist dem gemeinen Mann damit gedient? Wenn man gleich etwas Guts gesungen, weil die Zuhörer solches nicht verstanden und demnach auch ihnen nicht Nutz haben machen können? Und da auch gleich jemand den Laien solches, was im Latein gesungen, deutsch berichten wollen, haben es die Geistlichen nicht gern gesehen, dass also die Meistersänger ihnen einesteils gewiesen, das tägliche Gebet, das Vater unser, teutsch in Gesangsweis zu bringen. [KdM, S. 161]	общине пелось на латыни. Какую пользу это принесло простому человеку? Даже если пелось нечто благое, разве могли слушатели, не понимая этого, извлечь для себя пользу? И даже когда кто-то хотел объяснить мирянам содержание латинских песнопений по-немецки, духовенство это не приветствовало. Мейстерзингеры отчасти взяли на себя задачу переложить на немецкий язык повседневную молитву «Отче наш».

ПРИЛОЖЕНИЕ 6.

Наследие З. Кальвизия

Музыкальные труды

- Мелопея, или наука сложения мелодии, которую обычно называют музыкальной поэтикой (ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ sive melodiae condendae ratio, quam vulgo musicam poeticam vocant; Эрфурт, 1592);
- Компендий музыки для начинающих (Compendium musicae pro incipientibus; Лейпциг, 1594; 3-я ред.: Новые и легчайшие наставления в музыкальном искусстве — Musicae artis praecepta nova et facillima, 1612);
- Два музыкальных упражнения <...> (Exercitationes musicae duae, quarum prior est, de modis musicis, quos vulgo tonos vocant, recte cognoscendis, et dijudicandis. Posterior, de initio et progressu musices, aliisque rebus eo spectantibus; Лейпциг, 1600);
- Третье музыкальное упражнение (Exercitatio musica tertia, de praecipuis quibusdam in arte musica quaestionibus quibus praecipua ejus Theoremata continentur; Лейпциг, 1611).

Прочие труды

- Хронология (Opus chronologicum, ex autoritate potissimum Sacrae Scripturae, et historiae fide dignissimorum, ad motum luminarium coelestium, tempora & annos distinguentium, secundum characteres chronologicos contexta & deducta; Лейпциг, 1605);
- Умозаключение о григорианском календаре <...> (Elenchus Calendarii Gregoriani, in quo errores, qui passim in anni quantitate & epactis committuntur, manifeste demonstrantur, & duplex calendarii melioris & expeditioris formula proponitur. Франкфурт, 1613);
- Организация нового календаря (Formula calendarii novi, calendario Gregoriano expeditior, melior & certior. Лейпциг, 1613);
- Тезаурус латинского языка, собранный от лучших латинских авторов <...> (Thesaurus latini sermonis, ex optimis quibusque latinitatis auctoribus congestus, et in locos communes, secundum naturalem rerum seriem, digestus. Франкфурт, 1614);

- Учебник латино-немецкой лексики (Enchiridion lexici latino-germanici. Франкфурт, 1628).

Композиторское наследие

- Семиголосный мотет «In te speravi, Domine». — 1582, 1594;
- Четырехголосные латинские и немецкие гимны «Hymni sacri latini et germanici, quorum in illustri ludo, qui est Portae ad Salam, in precibus matutinis & vespertinis, itemque post cibum sumtum, usus est, quatuor vocum harmoniae». — Эрфурт, 1594;
- Сборник 124 духовных песен лютеран («Harmonia cantionum ecclesiasticarum. Kirchengesenge und geistliche Lieder D. Lutheri und anderer frommen Christen <…> mit vier Stimmen contrapunctisweise richtig gesetzt»). — Лейпциг, 1597;
- 70 бициниев на латинские тексты из Евангелия («Bicinia septuaginta ad sententias Evangeliorum anniversariorum in usum musicae studiosorum in hac arte vel sese exercentium, vel oblectantium concinnata a <…> Additi sunt viginti canones, de canendi ratione, in cantilenis plurium vocum modulandis, sive id fiat plena voce in publico, sive submissa in privato, maxime necessarij»). — Лейпциг, 1599, 1612;
- 7 мотетов на 6–8 голосов, в сборнике «Florilegium selectissimarum cantionum praestantissimorum aetatis nostri autorum». — Лейпциг, 1603;
- 22 трициния для голоса или инструментов («Tricinia. Auszerlesene Teutsche Lieder, der meisten theil aus des Königlichen Propheten Davids Psalterio gezogen, neben etlichen andern geistlichen und anmütigen Politischen Texten, mit dreyen Stimmen zu singen und sonst auff Instrumenten zu uben»). — Лейпциг, 1603;
- Четырехголосные псалмы Давида («Der Psalter Davids Gesangweis, vom Herrn D. Cornelio Beckern seliger verfertiget»). — Лейпциг, 1605;
- Семиголосная фуга «Omnis spiritus laudet Dominum». — Лейпциг, 1605;
- 150-й псалом Давида на 12 голосов или 3 хора («Der 150. Psalm. Davids, mit 12 Stimmen auf 3 Chor»). — Лейпциг, 1615;
- Восьмиголосные мотеты в сборниках «Florilegium Portense I», «Florilegii Musicii Portensis II». — Лейпциг, 1616, 1621.

ПРИЛОЖЕНИЕ 7.

Авторитеты З. Кальвизия

№	Персоналия	Источник
	ДЕЯТЕЛИ НАУКИ И ИСКУССТВ, ФИЛОСОФЫ	
1.	Платон	Диалоги «Филеб» (350 г. до н. э.) и «Тимей» (ок. 360 г. до н. э.)
2.	Плутарх (Псевдо-Плутарх)	Без назв. Очевидно, диалог «О музыке» (I – II вв. н. э.)
3.	Мартин Лютер	Без назв. Очевидно, Библия Лютера (XVI в.)
4.	Лукреций	«О природе вещей» (I в. до н. э.)
5.	Гораций	«Искусство поэзии» (2-я пол. I в. до н. э.)
6.	Лукиан Самосатский	«Диалоги богов» (конец II в. н. э.)
7.	Павсаний	«Описания Эллады» (II в. н. э.)
8.	Овидий	«Метаморфозы» (2–8 гг. н. э.)
9.	Цензорин	Без назв. Очевидно, «О дне рождения» (238 г.)
10.	Геродот	Без назв. Очевидно, «История» (ок. 440 г. до н. э.)
11.	Евсевий Кесарийский	Без назв. Очевидно, «Церковная история» или «Хроника» (IV в.)
12.	Манетон из Себеннита	Без назв. Очевидно, «Древняя хроника» (III в. до н. э)
13.	Жозеф Жюст Скалигер	Без назв. Очевидно, «Об исправлении хронологии» (1583)

14.	Вергилий	«Эклоги» (ок. 39 г. до н. э.)
15.	Боэций	«Основы музыки» (VI в.)
16.	Гомер (ошибочно)	Гимн Меркурию (Гермесу) (VII–VI вв. до н. э.)
17.	Иероним Стридонский (ошибочно)	«Послание к Дардану» (ок. X в.)
18.	Авл Геллий	Без назв. Очевидно, «Аттические ночи» (II в.)
19.	Пифагор	Без назв. (труды не сохранились)
20.	Аристоксен	Без назв. Очевидно, «Основы гармоники» (IV в. до н. э.)
21.	Птолемей	«Гармоника» (II в. н. э.)
22.	Евклид (ошибочно)	«Введение в гармонику» (учебник Клеонида)
23.	Джозеффо Царлино	Без назв., имеется в виду трактат «Основы гармоники» (1558; 2-я ред. 1573)
24.	Франкино Гафури	«Музыкальная практика» (1496)
25.	Генрих Глареан	«Додекахорд» (1547)
26.	Аристотель	«Метафизика» (IVв. до н. э.)
27.	(Аноним)	Словарь «Суда» (X в.)
28.	Гвидо Аретинский	Без назв.
29.	Иоанн Дамаскин (ошибочно)	Без назв. (анонимный трактат XV в., приписывался Иоанну Дамаскину)
30.	Иоганн Авентинский	Без назв.

	(Авентин, Иоганн Турмайр)	
31.	Марк Антоний Сабелик	«Эннеады» (Rapsodiae historiarum enneadum ab orbe condito ad annum salutis humanae», 1496)
32.	Бартоломей Платина	«Жития пап» (1475)
33.	Беда Достопочтенный (ошибочно)	Без назв. (в действительности цитируется Магистр Ламберт, ок. 1270)
34.	Витрувий	«Десять книг об архитектуре» (I в. до н. э.)
35.	Папа Иоанн XXII	«Эстраваганты» (папская булла, 1322)
36.	Дидим	Без назв. (труды не сохранились)
37.	Жак Лефевр из Этапля (Якоб Фабер)	«Основы музыки» (1496)
38.	Мартин Лютер	Послание к Л. Зенфлю
39.	Аристид Квинтилиан	Без назв., имеется в виду трактат «О музыке» (III–IV вв.)
40.	Апулей	Без назв.
АВТОРЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ (КОМПОЗИТОРЫ)[220]		
41.	Анонимы[221]	Cantate Domino canticum novum. a 4.

[220] Большинство «анонимных» работ идентифицированы по сборникам Фридриха Линднера (Friderich Lindner, 1542–1597), немецкого музыкального редактора и переписчика. Кальвизий широко использовал сборники мотетов разных, преимущественно итальянских, авторов «Sacrae cantiones» (1585; 41 пьеса), «Continuatio cantionum sacrarum» (1588; 56 пьес) и «Corollarium cantionum sacrarum» (1590; 70 пьес) под редакцией Линднера. Некоторые музыкальные пьесы в них опубликованы без авторской идентификации.

[221] Авторство данных работ установить не удалось.

		Decantabat populus Israel. a 6. Misericordias Domini. a 4. Veni in hortum meum a 8.
42.	Александр Утендаль[222]	Inclina Domine. a 8. O profunditatem divitiarum. a 6. Terra tremuit ab ira tua. a 6.
43.	Альбин Фабрициус[223]	Ascendit Deus in iubilatione. a 6. Cantate Domino canticum novum. a 6. Deus canticum novum cantabo tibi. a 6. Hodie Christus natus est. a 6. Non vos relinquam orphanos. a 6. Quare tristis es anima mea. a 6.
44.	Альфонсо Феррабоско[224]	O vos omnes qui transitis. a 6. Timor et tremor. a 6.
45.	Андреа Габриели	Angelus Domini descendit de coelo. a 7. Benedicam Dominum. a 12. Congratulamini mihi omnes. a 8. Deus misereatur nostri. a 12. Egredimini et videte. ab 8. Eructavit cor meum verbum bonum. a 6. Expurgate vetus fermentum. a 8. Exurgat Deus et dissipentur. a 8. Iubilate Deo. a 8. Laudate Dominum. a 10. O crux splendidior cunctis astris. a 8.

[222] Alexander Utendal (после 1530 – 1581) — фламандский композитор, преимущественно работал в Австрии и Чехии.

[223] Albinus Fabritius (год рожд. неизвестен, умер в 1635) — немецкий композитор, работавший в Австрии.

[224] Alphonsus Feraboscus (1543–1588) — итальянский композитор, работавший в Англии.

		Quem vidistis pastores dicite. a 8.
46.	Андреас Певернаж[225]	Pater peccavi in coelum. a 6.
47.	Асканио Тромбетти[226]	Regna terrae cantate Deo. a 8. Virtute magna reddebant Apostoli. a 6.
48.	Бернхард Клингенштейн[227]	Gloria patri qui creavit nos. a 8.
49.	Бруно (Bruno, без уточнений)	Ego dormivi et soporatus sum. a 6.
50.	Винченцо Руффо[228]	Nunc dimittis servum tuum. a 8. Puer qui natus est nobis. a 6. Sancta Trinitas. a 6. Si quis diligit me. a 6. Surge illuminare. a 8 et a 6. Tu es pastor ovium. a 6.
51.	Ганнибал Стабилис[229]	Hi sunt qui venerunt. a 8. Pacem relinquo vobis. a 5. Quaeramus cum pastoribus. a 8. Victimae paschali laudes. a 8.
52.	Ганнибал Падуанский[230]	Domine Deus rex magne. a 6. Domine a lingua dolosa. a 5

[225] Andreas Pevernage (1542 или 1543 – 1591) — фламандский композитор. Сохранилось около 235 его вокальных сочинений.

[226] Ascanio Trombetti (крещ. 1544 – 1590) — итальянский композитор.

[227] Bernhard Klingenstein (1545 или 1546 – 1614) — немецкий композитор, кантор Аугсбургского собора.

[228] Vincenzo Ruffo (Vincentius Ruffus, 1508–1587) — итальянский композитор и капельмейстер.

[229] Annibal Stabilis (ок. 1535 – 1595) — итальянский композитор, представитель Римской школы композиции, вероятно, ученик Палестрины.

[230] Hannibal Paduanus (Annibale Padovano, 1527–1575) — итальянский композитор и органист. Известен как автор ричеркаров и токкат.

53.	Джованни Габриели	Benedicam Domino in omne tempore. a 10. Confiteantur tibi populi Deus. a 8. Omnes gentes, plaudite manibus. a 16. O magnum mysterium. a 8.
54.	Джованни Палестрина	Angelus Domini descendit de coelo, a 5. Ascendo ad Patrem meum, a 5. Canite tuba in Sion, a 6. Ierusalem cito veniet salus tua. a 6. Dum complerentur dies Pentecostes. a 6. Tu es Petrus. a 7. Veni Domine et noli tardare. a 6.
55.	Доминик Пинот[231]	Iam non dicam. a 8.
56.	Жоскен Депре	Praeter rerum seriem. a 6.
57.	Жьяш (Жак) де Верт	Ascendente Iesu in naviculam. a 6. Ascendente Jesu. a 6. Cum intrasset Iesus. a 5. Deus iudex iustus. a 5. Intravit Iesus in quoddam castellum. a 5. Nolite esse prudentes. a 5. O magnum mysterium. a 8. Omnes gentes plaudite manibus. a 8 Omnis homo primum bonum vinum. a 5. Providebam Dominum. a 5. Quiescat vox tua a ploratu. a 6. Speremus meliora omnes. a 5. Tanquam ovis ad occisionem. a 6. Transeunte Domino. a 5.

[231] Dominique Phinot (ок. 1510 – ок. 1556) — франко-фламандский композитор, работал на юге Франции и Италии.

58.	Iohannes Thomas Tribio[lensis][232]	O profunditatem divitiarum. a 6.
59.	Клаудио Меруло	Confiteantur tibi populi Deus. a 8. Gaude Maria virgo. a 10. Haec est dies. a 8. Laudate Dominum. a 8. O rex gentium. a 6.
60.	Костанцо Порта[233]	Isti qui amicti sunt stolis albis. a 6. Repleti sunt omnes. a 6. Veni sancte Spiritus. a 8.
61.	Леонард Лехнер	Beata Dei genitrix. a 5. Factus est repente sonus. a 5. Fuit homo missus a Deo. a 5. In convertendo Dominus. a 6. Susanna se videns a 6.
62.	Лука Маренцио	Iubilate Deo. a 8.
63.	Людвиг Дазер[234]	Dilexi, quoniam exaudiet Dominus. a 8.
64.	Марко Антонио Индженьери	Beata viscera Mariae virginis, a 8 Duo Seraphin clamabant. a 8. Pueri Hebraeorum. a 5.
65.	Никола Парма[235]	Tulerunt Dominum. a 8.
66.	Орландо Лассо	Alleluia vox laeta personet. a 5. Angelus ad pastores ait. a 5. Animam meam dilectam. a 5.

[232] Биографических данных найти не удалось.

[233] Costanzo Porta (1529–1601) — итальянский композитор, органист и музыкальный педагог, представитель Венецианской школы.

[234] Ludwig Daser (Ludovicus Daserus, ок. 1526 – 1589) — немецкий композитор и капельмейстер. Ученик Л. Зенфля, сохранились 22 мессы.

[235] Nicola Parma (1565–1613) — итальянский композитор, капельмейстер в соборе в Павии.

		Beatus ille qui procul negociis. a 5. Beatus qui intelligit super egenum. a 6. Concupiscendo concupivit anima mea. a 6. Confitebor tibi Domine. a 8. Confitemini Domino. a 5. Congratulamini mihi omnes. a 6. Credidi propter quod locutus sum. a 5. Cum invocarem. a 6. De ore prudentis procedit mel. a 5. Decantabat populus Israel. a 7. Deliciae Phoebi. a 5. Deus misereatur nostri. a 8. Deus noster refugium. a 5. Dixit Ioseph undecim fratribus. a 6. Domine deduc me. a 6. Domine Dominus noster. a 6. Dominus mihi adjutor. a 6. Ecce Maria genuit nobis. a 5. Ego sum qui sum. a 6. Emendemus in melius. a 5. Estote ergo misericordes. a 7. Exultet coelum. a 5. Fili, quid fecisti nobis sic. a 5. Fremuit spiritu Iesus. a 6. Gustate et videte a 5. Hodie completi sunt dies Pentecostes. a 6. Iesu nostra redemtio. a 6. In convertendo Dominus captivitatem. ab 8. In me transierunt. a 5. In monte Oliveti oravi patrem. a 6.

		In omnibus requiem quaesivi. a 7. In principio erat verbum. a 6. In te Domine speravi. a 6. Infelix ego omnium auxilio destitutus. a 6. Iubilate Deo. a 6. Iunior fui, etenim senui. a 6. Lauda Ierusalem Dominum. a 6 Laudate pueri Dominum. a 7. Legem pone mihi. a 5. Levavi oculos meos ad montes. a 8. Locutus sum in lingua mea. a 6. Missus est angelus Gabriel. a 5. Nuptiae factae sunt. a 6. Omnes de Saba veniunt. a 6. Omnia quae fecisti nobis Domine. a 5. Pater Abraham. a 5. Peccavi. a 5. Quam benignus es o Domine. a 5. Quare tristis es anima mea? a 6. Quem vidistis pastores. a 5. Quid prodest homini. a 5. Quid prodest stulto habere divitias. a 5. Resonet in laudibus. a 5. Sicut mater consolatur filios. a 5. Sidus ex claro veniens Olympo. a 5. Stabunt iusti. a 5. Surge propera amica mea. a 6. Surrexit pastor bonus. a 5. Taedet animam vitae meae. a 5. Te Deum laudamus. a 6.

		Tempus est ut revertar. a 6. Tibi laus, tibi gloria. a 5. Timor et tremor. a 6. Tityre tu patulae recubans. a 6. Tristis est anima mea. a 5. Ubi est Abel frater tuus. a 5. Veni creator Spiritus. a 6. Veni in hortum meum. a 5. Vexilla regis prodeunt. a 6. Videntes stellam magi. a 5.
67.	Пандольфо Залламелла[236]	Adorna thalamum, a 5. Ingrediente Domino in sanctam. a 5.
68.	Ринальдо (Райнальд) дель Мель[237]	Angelus Domini descendit de coelo. a 6. Non turbetur cor vestrum. a 5. Tulerunt Dominum. a 5.
69.	Фернандо де лас Инфантас[238]	O admirabile commercium. a 6.
70.	Феличе Анерио[239]	Iam de somno in quo tam diu. a 8.
71.	Филипп де Монте[240]	Tulerunt Dominum. a 6.

[236] Pandolfo Zallamella (1551 – после 1590) — итальянский композитор. Ученик К. Порты. 5 его мотетов сохранились благодаря публикации в сб. Ф. Линднера «Sacrae cantiones» (1585).

[237] Rinaldo (Raynaldus) del Mel (ок. 1554 – ок. 1598) — фламандский композитор, работал главным образом в Италии. Сохранились публикации 11 сборников мадригалов (комплекты поголосников некоторых из них неполные) и 4 сборников мотетов.

[238] Fernando de las Infantas (1534 – ок. 1610) — испанский композитор, священник и богослов. Сохранились 3 книги его «Духовных песнопений» (1578–1579) и некоторые другие сочинения.

[239] Felice Anerio (1560–1630) — итальянский композитор, капельмейстер, представитель Римской школы.

[240] Philippe de Monte (ок. 1521 – 1603) — фламандский композитор, работал преимущественно в Австрии.

72.	Ханс Лео Хасслер[241]	Nuptiae factae sunt in Cana Galilaeae. a 12.
73.	Юлий Цезарь Габутий[242]	Surrexit Pastor bonus. a 6.
74.	Якоб Флориус[243]	In illo tempore, postquam consummati sunt. a 7.
75.	Якоб Клемент (Климент-не-папа)	Maria Magdalena. a 5.
76.	Якоб Мейланд[244]	Non auferetur sceptrum. a 6. In exitu Israel (psalmus Paschalis)
77.	Якоб Хандль[245]	Ad Dominum cum tribularer clamavi. a 4. Adjuro vos filiae Ierusalem. a 12. et Adoramus te Iesu Christe. a 6. Cantate Domino. a 12. Domine quando veneris. a 6. Dominus Iesus in qua nocte. a 8. Duo Seraphin clamabant. a 8. Ecce Dominus veniet. a 5. Ego sum panis vivus. a 6. Elizabeth Zachariae. a 6. Exultate Deo adjutori nostro. a 8. Heroes pugnate viri. a 4. Impetum inimicorum. a 12. Laudate Dominum in sanctis eius. a 4, a 10 et a 16. Laus et perennis gloria. a 3.

[241] Hans Leo Hassler (1564–1612) — немецкий композитор и органист, получивший музыкальное образование в Италии.

[242] Iulius Caesar Gabutius, биографических данных найти не удалось.

[243] Jacobus Florius (ок. 1552 – после 1599) — франко-фламандский композитор, певец и капельмейстер.

[244] Jakob Meiland (1542–1577) — немецкий композитор, автор «Страстей по Матфею».

[245] Iacobus Handl (Iacobus Gallus, Iacobus Handelius; 1550–1591) — композитор эпохи Возрождения, работал на территории современной Чехии и Австрии.

		Magnanimi heroes. a. 6. Miserere mei Deus a 6. O quam metuendus est locus iste. a 8. O vos omnes qui transitis. a 6. Petre amas me. a 6. Quid gloriaris. a 6. Rorate coeli desuper. a 6. Super flumina Babylonis. a 4. Tribus miraculis ornatum diem. a 12. Usquequo Domine. a 6 et a 8. Verbum caro factum est. a 10.
78.	Якопо Антонио Кардилли[246]	In illo tempore exurgens Maria. a 5. Inter natos mulierum. a 5.

[246] Jacopo Antonio Cardilli — итальянский композитор, живший во второй половине XVI в.

ПРИЛОЖЕНИЕ 8.

Авторитеты во «Втором музыкальном упражнении»

Персоналии	Источник	Тип упоминания[247]
Платон	Диалоги «Филеб» (350 г. до н. э.) и «Тимей» (ок. 360 г. до н. э.)	Цитата
Плутарх (Псевдо-Плутарх)	Без назв. Очевидно, диалог «О музыке» (I – II вв. н. э.)	Цитата 2 фрагмента текста
Мартин Лютер	Без назв. Очевидно, Библия Лютера (XVI в.)	Цитата
Лукреций	«О природе вещей» (I в. до н. э.)	Фрагмент текста
Гораций	«Искусство поэзии» (2-я пол. I в. до н. э.)	Фрагмент текста
Лукиан Самосатский	«Диалоги богов» (конец II в. н. э.)	Цитата
Павсаний	«Описания Эллады» (II в. н. э.)	Упоминание
Овидий	«Метаморфозы» (2–8 гг. н. э.)	Упоминание, фрагмент текста
Цензорин	Без назв. Очевидно, «О дне рождения» (238 г.)	Упоминание
Геродот	Без назв. Очевидно, «История» (ок. 440 г. до н. э.)	Упоминание
Евсевий Кесарийский	Без назв. Очевидно, «Церковная история», или «Хроника» (IV в.)	Упоминание

[247] Зеленым выделены цитирования, красным — обширные фрагменты текста, синим — авторы, чье влияние на Кальвизия особенно очевидно, и на которых он опирался в большей степени.

Манетон из Себеннита	Без назв. Очевидно, «Древняя хроника» (III в. до н. э)	Упоминание
Жозеф Жюст Скалигер	Без назв. Очевидно, «Об исправлении хронологии» (1583)	Упоминание
Вергилий	«Эклоги» (ок. 39 г. до н. э.)	Фрагмент текста
Боэций	«Основы музыки» (нач. VI в.)	2 фрагмента текста
Гомер (ошибочно)	Гимн Меркурию (Гермесу) (VII–VI вв. до н. э.)	Упоминание
Иероним Стридонский (ошибочно)	«Послание к Дардану» (ок. X в.)	Фрагмент текста
Авл Геллий	Без назв. Очевидно, «Аттические ночи» (II в.)	Упоминание
Пифагор	Без назв.	Упоминание
Аристоксен	Без назв. Очевидно, «Основы гармоники» (IV в. до н. э.)	Несколько упоминаний
Птолемей	Без назв. Очевидно, «Гармоника» (II в. н. э.)	Упоминание
Евклид (ошибочно)	«Введение в гармонику» (трактат Клеонида, не ранее II и не позже IV вв. н. э.)	Упоминание
Джозеффо Царлино	Без назв. Очевидно, «Основы гармоники» (1558)	Упоминание
Франкино Гафури	«Музыкальная практика» (1496)	Несколько упоминаний
Генрих Глареан	«Додекахорд» (1547)	Упоминание
Аристотель	«Метафизика» (IVв. до н. э.)	Упоминание
(Аноним)	Словарь «Суда» (X в.)	Упоминание

Гвидо Аретинский	Без назв.	Несколько упоминаний
Иоанн Дамаскин (ошибочно)	Без назв. (анонимный трактат XV в., приписывался Иоанну Дамаскину)	Упоминание
Иоганн Авентинский (Авентин, Иоганн Турмайр)	Без назв.	Упоминание
Марк Антоний Сабелик	«Эннеады» (Rapsodiae historiarum enneadum ab orbe condito ad annum salutis humanae», 1496)	Упоминание
Бартоломей Платина	«Жития пап» (1475)	Упоминание
Беда Достопоч-тенный (ошибочно)	Без назв. (в действительности цитируется Магистр Ламберт, ок. 1270)	Несколько упоминаний
Витрувий	«Десять книг об архитектуре» (I в. до н. э.)	Упоминание
Папа Иоанн XXII	«Эстраваганты» (папская булла, 1322)	Текст с купюрами

ПРИЛОЖЕНИЕ 9.

Зет Кальвизий

Второе музыкальное упражнение (1600)

Полный комментированный перевод

Предварительные замечания

Нижеследующее издание выполнено билингвой. Латинский текст оригинала взят из первого издания (Лейпциг, 1600). Вариантная орфография и пунктуация (в виде «случайных» двоеточий, точек, запятых и т. д.) в латинском тексте нормализованы. Надстрочные знаки («аксаны»), традиционно использовавшиеся немцами для обозначения аблатива и в некоторых других случаях, а также диакритические «макроны», удалены. Убраны несмысловые изменения регистра (не унифицированные в оригинале). Согласная «v» и полугласная «j» в латыни эпохи Возрождения, обозначавшие «u» и «i» соответственно, в более поздних изданиях латинских текстов заменяют их, поэтому в словах, которые имеют общепринятое «словарное» написание, они также были нормализованы.

Опечатки в оригинале исправлены безоговорочно. Необходимые (немногие) исправления оговорены в комментариях. Греческий и иврит приведены в соответствие с исходным документом. Цитируемые Кальвизием фрагменты чужих текстов выделены курсивом в тех же местах, где сам автор изменяет шрифт / начертание. Особо протяженные абзацы для удобства читателя разукрупнены. Конъектуры в переводе выделены, как обычно, квадратными скобками.

Русский перевод снабжен комментариями справочного и научного характера, в т. ч., где это было возможно, мы старались идентифицировать цитируемые Кальвизием (многочисленные) источники.

De initio et progressu musices, aliisque rebus eo spectantibus	**О возникновении и развитии музыки, и о других относящихся к нему [развитию] предметах**
Qui artem aliquam liberalem explicandam suscipiunt, ii, quae ad illius dignitatem amplificandam, et utilitatem commendandam faciunt, studiose conquirere, et auditoribus proponere solent omnia, eo fine, ut discipuli, si de ea disciplina, in qua edoceri debent, praeclaram animo imbiberint opinionem, et existimationem hauserint honorificam, ad indefessum studium in ea percipienda collocandum et ad maiores in ea progressus faciendos magis accendantur.	Кто берется за истолкование любого свободного искусства, кто стремится приумножить его достоинства и извлечь пользу, тот занимается усердными разысканиями и, наконец, по обыкновению предлагает все [свое знание] до конца слушателям, чтобы ученики, которым надлежит стать сведущими в этой науке, прониклись ясными взглядами на нее и заслужили почетную репутацию людей, охваченных желанием неутомимо трудиться ради ее усвоения и сделать в этом еще бóльшие успехи.
Huic consuetudini si obsequi vellem, ea se oblatura essent argumenta in laudanda musica, quae vel maximo temporis spacio proponi, et satis explicari non possent. Verum cum brevitatis rationem in primis habendam duxerim, et musica per se satis laudata sit, omissa omni alia commendatione, priusquam ad ipsa praecepta transeamus, unicum tantum caput, quod ad historiam musices praecipue facere videtur, tractabo, quibus videlicet initiis musica coeperit, quae incrementa sumpserit, et quomodo	Если я буду следовать этому привычному порядку, мне придется приводить такие аргументы во славу музыки, на изложение и толкование которых не хватит никакого времени. Итак, раз уж я поставил во главу угла краткость, да и музыка сама себя достаточно прославила (помимо всех других ее достоинств), прежде чем перейти к собственно [практическим] наставлениям, я дам одну лишь главу, где буду исследовать главным образом историю музыки, а именно: с чего музыка началась, как развивалась и как пришла к

ad eam perfectionem, qua hodie floret, pervenerit. De qua re, si breviter quaedam annotavero, ad *Musica Theoremata* et praecepta explicanda commodius accedemus.	нынешнему расцвету. После того я кратко изложу эти вещи, нам естественней будет перейти к «Музыкальным теоремам»[248] и наставлениям.
***	
Praepotentem Deum, omnium bonarum artium in vita hominum necessariarum, datorem esse, non solum sacrae litterae ostendunt, sed etiam qui apud profanos atque ethnicos saniores extiterunt, philosophi et poetae, idem agnoverunt. Quid enim habet homo, quod non accepit. Cum ipse ex sese minus nihilo sit? Ideo Deus qui Danieli, sociisque ipsius scientiam et disciplinam in omni libro ac sapientia, apud Chaldaeos dedit et Bezaleelem in aedificando et exornando tabernaculo, omni artificio instruxit. Primus nostris parentibus, statim in ipso creationis exordio, omnium artium principia indidit, affectum animi, ad eruendas artes accommodatum, insevit, et longaevitatem, ad eas excolendas et	Всемогущего Бога, Творца всех необходимых в жизни человека благородных искусств, обнаруживают не только в священных текстах, но и в светских, а также Его признают рассудительные язычники, философы и поэты. Ибо что имеет человек, который [Его] не принимает, хотя он сам по себе меньше, чем ничто? Поэтому Бог даровал Даниилу[249] и его друзьям (в бытность их у халдеев) знание и разумение всякой книги и мудрости, а Бецалеля в строительстве и обустройстве скинии обучил всем ремеслам. Он первый, в самом начале творения вложил в наших прародителей непосредственно основы всех искусств, внедрил волнение души, сокрытое в данных искусствах, и придал им долговечность, необходимую для их

[248] Труд Кальвизия с таким названием науке неизвестен (автор далее ссылается на него неоднократно). Возможно, это то же самое, что «Третье упражнение» (1611), в подзаголовке которого есть слова «...theoremata continentur».

[249] Даниил (457–362 до н. э.) — библейский пророк, согласно библейскому преданию, автор Книги Пророка Даниила (Ветхий завет).

propagandas necessariam, concessit, cum ipse sit solus sapiens, et omnis scientia ab ipso promanet.	совершенствования и распространения, так как Он один мудр, и все науки проистекают от Него.
Quod Plato etiam in Philebo affirmat, cum ait, Philosophiam, qua omnes artes liberales comprehenduntur δόσις θεῶν εἰς ἀνθρώπους εἶναι, esse donum Deorum datum hominibus. Et nullum maius bonum nec venisse nec venturum generi humano, quam philosophiam a Deo hominibus donatam, in Timaeo concludit. Idem et poetae censent, dum omnium rerum in vita necessariarum inventionem certis quibusdam Diis acceptam retulerunt, quod, si opus esset, plurimae ex poetis sententiae excerptae, planum facere possent.	И Платон в «Филебе» это подтверждает, говоря, что философия, которая объединяет все свободные искусства, δόσις θεῶν εἰς ἀνθρώπους εἶναι, есть божий дар людям[250]. И нет большего блага для человечества и не будет, чем философия, данная Богом людям, — делает вывод Тимей[251]. Так же считают и [древние] поэты, когда обретение всех необходимых для жизни вещей приписывают неким своим богам (при необходимости это легко можно подтвердить многими цитатами из текстов этих поэтов).
Ut autem verissimum est, bonarum artium datorem Deum esse: ita idem de arte musica affirmari liquido potest. Quod vel Plutarchus, quamvis ethnicus agnoscit, qui in libello, qui de musica inscribitur, sic ait: Σεμνὴ οὖν κατὰ πάντα ἡ μουσική, θεῶν εὕρημα οὖσα, omnibus modis veneranda est musica, cum Deorum inventum sit.	Поскольку, воистину, Бог — творец [всех] изящных искусств, то же можно с уверенностью утверждать и в отношении музыкального искусства. Что и делает, например, Плутарх (хоть он и язычник), который в небольшом сочинении о музыке пишет так: Σεμνὴ οὖν κατὰ πάντα ἡ μουσική,

[250] Pl. Phil. 16c.

[251] Pl. Tim. 47b. В диалоге «Тимей», в русском переводе С. С. Аверинцева: «…и лучше чего не было и не будет подарка смертному роду от богов» [62, С. 74].

	θεῶν εὕρημα οὖσα[252], т. е. «Музыка достойна всяческого почитания, ибо она — изобретение богов».
Deus igitur statim post hominum creationem, Adami temporibus, Iubalem, Lamechi, ex uxore Ada, filium excitavit, qui musicam, antea inventam et usu vocis humanae cultam, excultam politamque, instrumentis musicis, tam iis, quae inflantur, quam quae chordis intenduntur, aptaret. Unde idem Iubal dictus est Pater omnis tractantis, sive apprehendentis chinor et hugab, ווג כינור. Quae duo instrumenta musica latinus interpres vertit citharam et organum.	Итак, сразу после сотворения Богом людей, во времена Адама, от Ламеха и его жены Ады произошел сын Иувал, который прежде изобретенную музыку, взращенную, облагороженную и достигшую изящества в человеческом голосе, приспособил к музыкальным инструментам – тем, на которых трубят, и тем, на которых натянуты струны. Также Иувал был назван отцом всякого, кто издает протяжный звук или касается [струн], играя на кинноре и угабе[253] [иврит: ווג כינור]. Эти два музыкальных инструмента латинские переводчики интерпретируют как «кифара» и «орган».
Rectius Lutherus, qui hunc locum ita reddidit: *Von dem sind herkommen die Geiger vnd Pfeiffer*. Instrumenta enim fuerunt quae apprehendi, tractari, et suspendi poterant, quod de organo, nisi generaliter accipiatur, affirmare vix licet. Et simul sub hisce duobus omnis generis	Лучше сказано у Лютера, который переводит это место так: «*От него произошли скрипачи и трубачи*»[254]. [Описанные в этом месте Библии] инструменты были таковы, что их [струн] можно было касаться, издавать протяжные звуки и подвешивать. Едва ли подобное

[252] Ps.-Plut. De mus. 1136b. Здесь и далее Кальвизий приводит цитаты из небольшого позднеантичного греческого трактата о музыке, который в его времена приписывался Плутарху Херонейскому.

[253] Т. е. отцом музыкантов-инструменталистов.

[254] Т. е. струнники и духовики.

instrumenta alia intelliguntur, ut sub chinor omnia illa quae chordis sive fidibus intenduntur ut sunt clavichordia, instrumenta peculiariter sic dicta: cithara, psalterium, testudo, lyra, pandura, sambuca, rotula illa, quae Germanis perperam lyra dicitur, qua mendici ostiatim uti solent. Sub altero vero sub hugab, quod a suspiriis trahendis nomen habet, omnia illa, quae spiritu inflantur: ut tuba, cornu, buccina, lituus, tibia, syrinx, utricula, monaulus, organon.	можно сказать в отношении органа, разве что в общем смысле[255]. Одновременно под этими двумя прямо названными подразумеваются и другие инструменты всякого рода: под киннором все струнные, или с натянутыми струнами, как инструменты [рода] клавикордов, в частности кифара, псалтерий[256], лира-хелис[257], лира, пандура[258], самбука[259], ротула[260], которую немцы ошибочно называют лирой, которой, переходя от дома к дому, обычно пользуются попрошайки. Под угабом, который называется так от испускания воздуха, подразумеваются инструменты другого рода, все те, в которые вдувают воздух:

[255] Возможно, подразумевается греческое слово ὄργανον, которое «в общем смысле» означает орудие, приспособление, инструмент, в контексте Кальвизия — всякий (некий) музыкальный инструмент, а вовсе не музыкальный инструмент орган, подвешивание которого трудно себе представить.

[256] Многострунный щипковый инструмент типа цитры.

[257] *Chelis*, то же, что *testudo*, букв. черепаха. Инструмент из лирообразных с резонатором из черепашьего панциря.

[258] Под «пандорой» (пандурой) обычно понималась многоствольная флейта, или флейта Пана (см. LmL Bd. 1, Sp. 1160: «pandura/pandora»).

[259] Самбука или самбика (дуговая лира).

[260] Рота (ротта) — распространенный в германских землях струнный инструмент типа лиры.

	труба, рог, букцина[261], литуус[262], тибия[263], сиринга[264], волынка[265], монавлос[266], орган.
Etsi autem ante diluvium, aureo illo seculo, cum non tantum, quae ad vitam degendam necessaria erant, sed etiam, quae ad omnis generis voluptates excitandas facerent, affluerent, et hominibus superessent, in musicae studio, procul dubio plurimum laboris, et industriae positum fuit, atque ideo tum temporis cultissima musica extitit.	Еще до Потопа, в Золотой век, когда у людей не только было все необходимое для жизни, но и в изобилии процветало то, что возбуждало в них всякого рода удовольствия, в изучение музыки, без сомнения, было вложено очень много труда и старания, и даже в то время существовала изысканнейшая музыка.
Tamen cum per diluvium praeter paucos totus mundus voluptatibus penitus mersus, ultricibus aquis immergeretur et suffocaretur: afflictionibus quae diluvium subsecutae sunt, musicae studium fere extinctum est, tantumque apud paucos, in Semi patriarchae potissimum familia, eius reliquiae remanserunt Iapheti enim posteri, cum in omnes insulas, in incultissima loca dispergerentur, priusquam, quibus vitam in vastissimis istis locis tolerare commode possent, invenissent. Cum diu	Однако, когда из-за Потопа весь мир, за исключением малого, всецело опьяненный страстями, был потоплен и удушен мстительницами водами, из-за тягот, обусловленных Потопом, рвение к музыке почти исчезло, за исключением немногих людей, преимущественно в роду патриарха Сима. Эти остатки рвения сохранили потомки Иафета, которых Потоп разбросал в дичайшие места, на всякие острова. Но прежде, чем потомки их [остатки] снова открыли, они должны были устроить свою жизнь в этих

[261] Сигнальный рожок, горн.

[262] Разновидность рога.

[263] То же, что авлос, обычно двуствольный.

[264] Древнегреческая флейта или свирель.

[265] См. LmL Bd. 2, Sp. 1714.

[266] Одноствольный авлос.

ferarum more in sylvis, glandibus, radicibus et herbis vixissent, omnes musices studium abjecerunt, inde factum, ut seris temporibus tandem, cum cultiores iam essent, et vitam agerent tolerabiliorem et commodiorem, eius usum a patriarchae Semi, vel etiam Chami posteris, cum litteris aliisque artibus, per Cadmum Agenoris regis Phoeniciae filium, et alios repeterent, vel novam musicam, qualem quisque poterat, excogitarent. Unde tot et tam varii apud ethnicos musicae inventores recensentur.	опустошеннейших местах. В течение долгого времени, пока подобно диким животным в лесах они питались плодами, кореньями и травами, всякое музыкальное рвение они отвергали. Только после многих лет, когда люди остепенились, а их условия жизни стали более приемлемыми и благоприятными, они вернулись к музыкальной практике благодаря [семье] патриарха Сима, или благодаря потомкам Хама, или усвоили ее (наряду с письменностью и другими искусствами) через Кадма, сына финикийского короля Агенора, и через других, либо сами придумывали новую музыку, кто во что горазд. Оттого у язычников первооткрыватели музыки столь многочисленны и столь различны.
Procul dubio autem musica ex usu humanae vocis tum temporis initium sumsit. Cum enim homines communicatione sermonis, qua praecipue a bestiis differunt, relictis sylvis et solitudinibus congregarentur: paulatim ille sermonis usus excultus est, et rythmi excogitati. Quos ut sono vocis paululum variato, in modulationis forma proferrent avicularum cantilationes videntur esse imitati. In qua opinione	Несомненно, что музыка в далекие времена взяла начало в человеческом голосе. Люди благодаря языковому общению, которое радикально отличает их от животных, оставили леса и пустыни, чтобы жить вместе. Постепенно эта языковая практика усовершенствовалась, и были придуманы стихи. Чтобы придать звучанию голоса немного разнообразия, люди вели речевую мелодию, будто подражая пению птичек. Такого же

etiam poetam Lucretium fuisse, apparet ex hisce ipsius versiculis:	мнения придерживался и поэт Лукреций, что очевидно из его стихов:
At liquidas avium voces imitarier ore *Ante fuit multo, quam lenia carmina cantu* *Concelebrare omnes possent, auresque iuvare.* *Et Zephyri cava per calamorum sibila, primum* *Agrestes docuere cavas inflare cicutas.* *Inde minutatim dulces didicere querelas,* *Tibia quas fundit digitis pulsata canentum,* *Avia per nemora ac sylvas atque oria diae.* *Sic anum quicquid paulatim protrahit aetas*[267].	*Звонкому голосу птиц подражать научились устами* *Люди задолго пред тем, как стали они в состояньи* *Стройные песни слагать и ушам доставлять наслажденье* *Свист же Зефира в пустых стеблях камышовых впервые* *Дуть научил поселян в пустые тростинки цевницы.* *Мало-помалу затем научились и жалобно-нежным* *Звукам, какие свирель*[268] *из-под пальцев певцов изливает, —* *В непроходимых лесах обретенная в рощах и долах, —* *В отдыха сладостный час на пастбищ просторе пустынном*[269].
Caeterum valde rudis in initio musica fuit. Agrestes enim homines, cum a natura insitum haberent, Deum colendum esse, et beneficiis divinis fertilitate scilicet agrorum et copia fructuum, ad gratias Deo agendas,	Впрочем, поначалу музыка была крайне безыскусной. Сельские жители, плоть от плоти природы, сознавали, что Бога нужно почитать, и по милости божьей получали или божественное благословение в виде плодородия земель и достатка плодов, или

[267] Lucr. Nat. V, 1380.

[268] По традиции *tibia* русские переводчики передавали как «свирель» или «флейта»; в действительности это авлос.

[269] Перевод Ф. Петровского. Цит. по: [49, С. 196].

invitarentur: aut calamitatibus ad earum mitigationem petendam adigerentur. Si quando a laboribus vacui, diebus festis conveniebant, victimas immolarunt, id enim fere reliquum fuit, ex studio et exercitio pietatis, patriarchis usitato, quod per manus veluti traditum, a maioribus suis acceperunt. Circa illas victimas choros egerunt, et simplici, rudique modulationis genere Deorum laudes, rythmis quibusdam comprehensas celebrarunt.	бедствия, которыми Он принуждал их к смирению. Когда в свободные от трудов праздничные дни они собирались вместе, то совершали жертвоприношения, и то, что еще осталось от рвения [к искусствам] и благочестивой практики патриархов, словно из рук в руки перенимали от старших. Вокруг своих жертв они водили хороводы и простой, безыскусной мелодией и какими-то стихами прославляли богов.
Postero tamen tempore adhibitus fuit, qui sacris praecineret: sed simplici instrumento, ex cannis[270] vel avena facto, vel etiam ex animalium sive gruum cruribus, unde tibiae nomen sortitae sunt, absque ullo artificio, ut hodie pueri solent, qui ex corticibus salicum, aut ex avena, vel arundinibus fistulas sibi conficiunt. Ex huiusmodi usu, cum chori dextrorsum sinistrorsumque circa victimas ducerentur, musica paulatim incrementa sumsit, et in varia instrumentorum genera excrevit. Quod et Horatius in *Arte Poetica* affirmat in hisce versibus:	Наконец, позже появился музыкант, который играл при священнодействиях. Впрочем, играл он на простом инструменте, сделанном из стеблей тростника или из берцовых костей животных или журавлей (отсюда произошло название тибии[271]), совершенно неотделанном — наподобие дудок, которые в наши дни дети делают себе из ивовых прутьев, из тростниковых или камышовых стеблей. Благодаря подобной практике, с хороводами, которые водили справа и слева вокруг жертвы, музыки понемногу становилось больше, и она разрасталась в разных инструментах. Что подтверждает и

[270] Оригинал: canis.

[271] Tibia букв. — берцовая кость.

	Гораций в «Искусстве поэзии», в таких стихах:
Tibia non ut nunc, orichalco vincta tubaeque *Aemula, sed tenuis simplexque foramine pauco* *Aspirare, et adesse choris erat utilis, atque* *Nondum spissa nimis complere sedilia flatu.* *Quo sane populus numerabilis, utpote parvus,* *Et frugi castusque verecundusque coibat.* *Postquam coepit agros extendere victor: et urbem* *Latior amplecti murus: vinoque diurno* *Placari Genius festis impunè diebus:* *Accessit numerisque modisque licentia maior.* *Indoctus quid enim saperet, liberque laborum* *Rusticus urbano confusus, turpis honesto?* *Sic priscae motumque et luxuriam addidit arte* *Tibicen: traxitque vagus per pulpita vestem.*	*Флейта*[273] *была не всегда, как теперь, окована медью,* *Спорить с трубой не могла, и отверстий имела немного;* *Вторила хору она, и силы в ней было довольно,* *Чтоб оглашать дуновеньем ряды не слишком густые,* *Где собирался народ, еще малочисленный, скромный,* *Знающий цену труду, известный строгостью нравов.* *Только когда рубежи раздвинул народ-победитель,* *Город обнес просторной стеной, и под праздник без страха* *Начал с утра вином ублажать хранителя-бога,* *Стала являться в ладах и напевах сугубая вольность:* *Что в них мог понимать досужий невежда-крестьянин,* *Сев, как мужик средь мужей, с горожанами чуткими рядом?* *Тут-то к былой простоте прибавились резвость и роскошь,*

[273] Tibia = авлос (см. примечание в сноске 268).

Sic etiam fidibus voces crevere sonoris[272].	*И зашагал по помосту флейтист*[274]*, волоча одеянье;* *Тут и у строгих струн явилися новые звуки*[275].
Primi autem musicae in inventores apud Ethnicos censentur Mercurius et Apollo. Et Mercurius quidem, ut Lucianus in *Dialogis* scribit, cum testudinem sive cochleam exarefactam invenisset, brachia adaptavit, iugum statuit, et tres chordas ad numerum trium partium anni, veris scilicet, aestatis, et autumni, cum quo antiquitus hiemem coniungebant, induxit. Quanquam postea quartam addidit et tetrachordum, quod lyra Mercurii vocatum fuit, effecit. Apollo vero, cum Admeti Thessalorum regis, boves custodiret, otii pertaesus citharam invenit, ut refert Pausanias in prioribus *Eliacis*. Hinc Apollo musicae Deus habitus fuit, et ab Ovidio primo *Metamorphoseon* haec de se verba faciens, inducitur:	Первооткрывателями музыки у язычников считались Меркурий и Аполлон. Меркурий же, как пишет Лукиан в «Диалогах», найдя черепаший панцирь или высохшую раковину улитки, приладил к ним ветви, установил перекладину и натянул три струны по числу трех времен года, а именно весны, лета и осени (к которой древние присоединяли зиму)[276]. Впрочем, впоследствии он добавил четвертую [струну] и изготовил четырехструнник, который был назван «лирой Меркурия». Аполлон же во времена царствования Адмета Фессалийского охранял быков, и, заскучав от безделья, изобрел кифару, как сообщает Павсаний в начальных главах «Описания Эллады»[277]. С этого времени Аполлон считался богом музыки, и у Овидия в первой книге «Метаморфоз» это изложено следующими словами:

[272] У Горация: severis (отсюда в переводе «строгие» струны) [Hor. Poet. 201–216].

[274] *Tibicen* традиционно переводится как «флейтист», в действительности — авлет.

[275] Перевод *М. Л. Гаспарова*. Цит. по: [17, С. 388].

[276] Luc. Dial. 7. 4.

[277] Такой фрагмент у Павсания обнаружить не удалось.

Iuppiter est genitor; per me, quod eritque fuitque *Estque, patet: per me concordant carmina nervis*[278].	*Сам мне Юпитер отец. Чрез меня приоткрыто, что было,* *Есть и сбудется; мной согласуются песни и струны*[279].
Eodem seculo et Amphionem Musicum vixisse, historici quidam statuunt. Item Hyagnin Phrygem, qui primus tibiae foramina addidit, duasque tibias, quae uno spiritu animarentur, coniunxit, atque ita primus, dextris laevisque foraminibus, acuto tinnitu et gravi bombo, concentum musicum miscuit. Huic successisse aiunt filium Marsyam, qui cum Apolline de peritia, elegantia et suavitate canendi, in instrumentis musicis, an videlicet ipse tibia, vel an Apollo cithara elegantius uteretur, certamen iniit, quo in certamine cum Apollo voce sua concentum musicum in cithara editum adjuvaret, Marsyas victus et excoriatus ast.	В то же время жил еще музыкант Амфион[280], как полагают некоторые историки, а также Гиагнид Фригиец, который, во-первых, добавил отверстия к тибии, и, во-вторых, соединил две тибии так, чтобы один человек мог дуть сразу в обе. Также он был первым, кто благодаря правым и левым отверстиям, смешению высоко звенящих и низко гудящих звуков[281] создал музыкальную гармонию[282]. Говорят, ему наследовал [в музыкальном искусстве] его сын Марсий, который, полагая, что может сравниться в опытности, в изяществе, в сладости пения, в мастерстве игры на музыкальных инструментах — соответственно, тибии и кифары — с [самим] Аполлоном, затеял с ним состязание. Поскольку в ходе состязания Аполлон своим голосом помог

[278] Ovid. Met. I, 517–518.

[279] Перевод *С. В. Шервинского*. Цит. по: [58].

[280] Эта мысль осталась незаконченной.

[281] Т. е. изобрел многоголосие.

[282] Т. е. звуки «высокой» тибии (которая по отношению к авлету была справа) смешал со звуками «низкой» (находившейся слева от него).

	музыкальным гармониям кифары, он победил Марсия и содрал с него кожу[283].
Caeterum, quo seculo hi musices inventores vixerint, ex autoribus conijcere vix licet. Quemadmodum enim omnia, quae apud Graecos ante Olympiades gesta sunt, ut Censorinus asserit, fabulosa et incerta sunt: ita quae de musicorum primo seculo Graeci tradunt, incertissima. Aliqui enim eos Iosephi seculo, cum patriarcha Iacobus fame coactus in Aegyptum descenderet, floruisse contendunt. aliqui eos longe posteriores faciunt. Causa haec videtur, quod Graeci, cum suae genti omnium artium inventionem asscribere cupiant, antiquissimos etiam eos, quibus inventio artium attribuitur, fingant. Ita Herodotus Cadmum, qui primus litteras in Graeciam attulit: item Bacchum, ante seculum Abrahami collocat, vix ducentos annos post diluvium. Eusebius eundem Cadmum coaetaneum Iosuae facit, et Abrahamo quadringentis annis posteriorem. Manetho vetus historicus eundem adhuc centum annis iuniorem	Впрочем, в каком веке жили эти первооткрыватели музыки, об этом по свидетельствам [старинных] авторов едва ли можно судить. Все, что у греков происходило до начала Олимпийских игр, по свидетельству Цензорина, невероятно и недостоверно[284]. Итак, то, что греки сообщают о первоначальных музыкантах, наиболее недостоверно. Другие же уверяют, что во времена Иосифа, когда патриарх Иаков, понуждаемый голодом, пришел в Египет, музыканты процветали, третьи относят такой расцвет] музыкантов к гораздо более позднему времени. Греки, видимо, стремились приписать открытия во всех искусствах своему народу, по этой причине они и выдумали древнейших [греков как] первооткрывателей искусств. Так, Геродот утверждал, что первым в Греции ввел алфавит Кадм. Он же поместил Вакха в эпоху до Авраама, спустя почти 200 лет после Потопа. Евсевий того же Кадма поместил в одно время с Иессеем, а Авраама – на 400 лет

[283] Марсий, искусно играя на авлосе (тибии), разумеется, петь при этом не мог, что и определило его печальную участь. Вероятно, ссылка на Овидия (Ovid. Met. VI, 383–400).

[284] Cens. De die nat. IV–V.

facit et Apollinem tum natum asserit. Musicam enim et alias artes, antequam litteras et grammaticam Graeci discerent, inventas esse, vix credi potest. Nos, si quid veri in hac historia est, regrediendo eorum seculum investigabimus.	позже. Древний историк Манетон сделал [Кадма] еще на 100 лет моложе и утверждал, что в то время родился Аполлон. Едва ли можно верить, что музыка и другие искусства были изобретены до того, как греки освоили алфавит и грамматику. Есть ли какая-то правда во всей этой истории, мы разузнаем, вернувшись к тому времени.
Troja capta est secundum Iosephum Scaligerum anno a condito mundo 2769, decem annis post victoriam Iephtae de Ammonitis, centum viginti tribus annis, antequam David Sauli in regno succederet, regnante Proteo in Aegypto. Anno autem vigesimo octavo ante captam Trojam, Latinus rex, ad quem Aeneas supplex in Italiam venit, fundamenta regni sui iecit. Eodem anno Hercules ex impatientia doloris, se in ignem conjecit, atque ita fato functus est, cum vixisset annos quinquaginta duos, ut vetustissimus historicus Manetho testatur. Natus est igitur Hercules septuagesimo ante captam Troiam anno. Et in juventute condiscipulus fuit	Троя была завоевана, согласно Жозефу Скалигеру, в 2769 году от сотворения мира[285], через 10 лет после победы Иеффая над аммонитянами, за 123 года до того, как Давид сменил Саула в царствовании, когда в Египте правил Протей. В год же 28-й до взятия Трои, царь Латин[286], к которому Эней приехал в Италию за помощью, заложил основание своего царства. В тот же год Геркулес, неспособный выносить страдания, бросился в огонь и умер, а жил до этого 52 года, как свидетельствует древнейший историк Манетон. Следовательно, Геркулес родился за 70 лет[287] до взятия Трои. В юности же Геркулес был соучеником Орфея, и своего учителя [музыки] Лина, порицавшего

[285] Сотворение мира, согласно кальвизиевской «Хронологии», произошло в 3947 г. до н. э.

[286] Латин — мифологический персонаж, от которого произошло племя латинян.

[287] Исходя из расчетов, которые здесь приведены, это произошло за 80 лет до взятия Трои.

Orphei, praeceptoremque suum Linum, cum ab ipso rigidius increparetur, quod rustice caneret, interfecit. Linus vero Apollinis et Terpsichores filius fuit, quod et Virgilius in *Eclogis* confitetur cum inquit:	Геркулеса за то, что он неумело пел, убил. Лин же был сыном Аполлона и Терпсихоры, о чем повествует Вергилий в эклогах:
Non me Carminibus vincet, nec Thracius Orpheus, *Nec Linus: huic mater quamvis, atque huic pater adsit* *Orphei Calliopeia: Lino formosus Apollo*[288].	*Не победить бы меня ни фракийцу Орфею,* *Ни Лину, если и матерью тот, а этот отцом был обучен — Каллиопеей Орфей, а Лин Аполлоном прекрасным!*[289]
Orpheus vero et ipse Apollinis filius fuit, et discipulum habuit Musaeum, Eumolpi filium, qui cum Argonautis in Colchidem navigavit. Ex quibus omnibus apparet: Etiamsi Linus fortassis sexagesimo aetatis anno ab Hercule interfectus fuisset, patrem tamen ipsius Apollinem et alios musicae inventores et cultores centum annis eversionem Trojae	Орфей же не только сам был сыном Аполлона, но был и учителем Мусея, сына Эвмолпа[290], который плавал с аргонавтами в Колхиду[291]. Из всего этого очевидно: даже если Лин, возможно, в возрасте 60 лет был убит Геркулесом, все же его отец Аполлон и другие создатели и учители музыки жили не за 100 лет до разорения Трои[292], а процветали едва ли ранее

[288] Verg. Ecl. IV, 55.

[289] Цит. по: [8].

[290] По более распространенной версии, наоборот, Эвмолп был сыном Мусея.

[291] Ни в одном из известных список аргонавтов Мусея нет. Кроме того, Орфей был учеником Мусея и плавал с аргонавтами [Clem. Al. Strom. I, 131 (II, 81, 1 St.)]. Вероятно, все это предложение следует читать так: «Орфей же не только сам был сыном Аполлона, но и учеником Мусея, сына Эвмолпа, но и тем, кто плавал с аргонавтами в Колхиду».

[292] Датировки падения Трои колеблются, но все они не позже XII века до н. э. По Ж. Ж. Скалигеру — 1178 г. до н. э.

non antecessisse, sed Gideonis judicis Israelitici saeculo vix floruisse. Atque ita musica apud Graecos non ita vetusta est, ut quidem autores astruere conati sunt, et antiquitate sua musicae Iudaicae, ut quae et apud patriarchas, et statim post migratam Aegyptum, apud Israelitas celeberrima fuit, longe cedit.	израильского судьи Гедеона[293]. И, следовательно, музыка у греков не такая старинная, как пытались доказать некоторые авторы. Едва ли она намного древнее иудейской музыки, которая была и у патриархов, и изобиловала у израильтян сразу после исхода из Египта.
Quatuor autem illae chordae, in lyra Mercurii, cuius mentionem fecimus, ita dispositae fuerunt, ut minima a maxima, sive ut clarius loquar, ut acutissima a gravissima per octavam distaret, mediarum vero altera, a gravissima per quintam: altera per quartam abesset. Et dispositionem hanc vocarunt harmoniam maximam, quae magnae autoritatis posteriore etiam seculo fuit. Statim tamen inventae lyrae, extra hunc usum harmoniae maximae, ut complerent omnes claves, quae in intervallo diapason, sive octavae, per gradus ascendendo et descendendo numerantur, additae sunt aliae chordae, ex quibus initium factum est ordinis illius in deductione vocum musicalium usitati, qui scala vulgo appellatur.	Четыре же струны в лире Меркурия, о которой мы упоминали, были расположены так: от наименьшей к наибольшей, или, если сказать яснее, от самой высокой к самой низкой, отстоящих друг от друга на октаву, одна же средняя отстояла от самой низкой на квинту, другая – на расстоянии кварты[294]. Это расположение авторы последующих веков назвали высшей гармонией. Тотчас же созданную лиру, используя эту высшую гармонию, стали заполнять всеми ключами, которые есть в интервале диапасоне (октаве) в восхождении и нисхождении. [Так] были добавлены другие струны, которые положили начало выведению употребительных

[293] Датировка деятельности Гедеона колеблется между XIV и XI вв. до н. э.

[294] Например, *C-f-g-c.*

	музыкальных ступеней, которую обычно называют звукорядом[295].
Quis vero primus sit, qui chordas plures huic lyrae addere ausus fuerit, apud autores controvertitur. Boethius enim cum aliis quibusdam affirmat, Terpandrum Lesbium primum lyram septem chordarum effecisse, et lyricos modos conscripsisse. Fuit autem Terpander, ut quidam volunt, Homeri Poetae abnepos: ut alii, Hesiodi filius. Et Esaiae Prophetae seculo, centum circiter annis ante captivitatem Babylonicam, cum Olympiades aliquot actae essent, vixit, ultra quadringentos annos post Troiam captam. Verum ipse Homerus, qui centum annis primam Olympiadem antecessit, tempore Elisae Prophetae, centum annis post Salomonem defunctum, in hymno Mercurii lyrae septem chordas attribuit. Ideo necesse est, usum septem chordarum in lyra multo antiquiorem esse, quam ut Terpander illarum autor esse possit. Propter excellentiam fortasse artis, et quod primus musicam peritissime apud Lacedaemonios exercuerit, inventio	О том, кто же был первым, рискнувшим добавить дальнейшие струны к названной лире, авторы спорят. Боэций и некоторые другие авторы утверждают, что Терпандр Лесбосский первым изготовил семиструнную лиру и написал лирические песни. Терпандр, как одни полагают, был праправнуком поэта Гомера, другие же считают его сыном Гесиода. Он жил во времена пророка Исайи, приблизительно за 100 лет до Вавилонского плена, по прошествии нескольких Олимпиад и спустя 400 лет после взятия Трои. Однако Гомер, который жил за 100 лет до первой Олимпиады, во времена пророка Елисея и через 100 лет после смерти Соломона, в своем гимне Меркурию приписал лире семь струн. Отсюда следует, что семь струн на лире стали применять задолго до Терпандра, которого поэтому невозможно считать их автором. Пожалуй, изобретение семи струн ему приписали из-за его мастерства, как первому, кто искуснейше практиковал музыку в

[295] Ступени в звукоряде (например, в Полной системе) получили свои названия от имен струн (лихана, гипата, парипата и т. д.).

septem chordarum ipsi attributa est. Septenarius vero numerus in chordis lyricis observatus fuisse creditur, vel ob septem illas Atlantidas, in quarum numero mater Mercurii Maja habetur, vel ob septem planetas.	Спарте[296]. Само же семиричное число, наблюдавшееся в струнах лиры, как считалось, обязано то ли семи атлантидам, среди которых была и мать Меркурия Майя, то ли семи планетам.
Agnoscit autem et hic studiosus musices, quanto antiquior et perfectior musica apud Israelitas fuerit, quam apud ethnicos. Nam Davidis tempore, qui Homerum et Terpandrum aliquot seculis antecessit, praeter instrumenta illa, quae inflabantur, ut tubas, buccinas, tubas ductiles, tubas corneas, et caetera instrumenta habuerunt octo chordarum item decem chordarum psalteria, citharam, et alia. Et memorabile est, quod divus Hieronymus in *Epistola ad Dardanum* scribit:	Автор этого музыкального исследования музыки признаёт, что у израильтян музыка была намного древнее и совершеннее, чем у язычников. В самом деле, во времена Давида, который жил несколькими веками ранее Гомера и Терпандра, кроме духовых инструментов, таких как трубы, букцины, гнутые трубы, рогообразные трубы, были и другие инструменты, как восьми- и десятиструнные псалтерии, кифары и т. д. И примечательно, что божественный Иероним[297] в «Послании к Дардану», пишет:
Citharam Hebraeorum viginti quatuor chordas habuisse factamque in forma literae delta Graecorum Δ, quae forma citharae nostrae, Germanice Harffe non absimilis videtur.	*Еврейская кифара имела двадцать четыре струны* и была *сделана в форме греческой буквы дельта – Δ, по форме*

[296] Терпандр был родом с Лесбоса, но свою карьеру сделал именно в Спарте.

[297] Иероним Стридонский (342–420), один из величайших позднеантичных филологов и источниковедов, церковный писатель. Создатель канонического латинского текста Библии (Вульгаты).

	сходной с нашей кифарой, по-немецки Harffe[298].
Non dubium autem est Terpandrum secutos esse musicos insignes, qui musicam summo studio coluerunt, ingeniosa inventione auxerunt, et hominibus commendatiorem reddiderunt. In quorum numero etiam fuit Arion ille, qui delphino insidens, sicariorum et piratarum violentas manus effugisse creditur. Describit ejus historiam Herodotus, Ovidius et Gellius. Vixit tempore septem sapientum in Graecia, cum Iudaei a Nebucadnezare in captivitatem Babylonicam transferrentur, vivente Ieremia Propheta.	Без сомнения, Терпандр наследовал выдающимся музыкантам, которые чрезвычайными трудами лелеяли музыку, приумножали ее талантливыми изобретениями, и делали ее все более приятной для людей. В числе таких был и [певец] Арион, который, сидя на спине дельфина, как считается, спасся от жестоких убийц и пиратов. Эту историю описали Геродот, Овидий и [Авл] Геллий. Арион жил в Греции во времена Семи мудрецов[299], когда при Навуходоносоре иудеи попали в Вавилонский плен, при жизни пророка Иеремии.
Sed tamen musica adhuc valde imperfecta fuit, certitudo enim ejus tantum pendebat ab auditu, qui sensus est omnium maxime fallax, et discrimina sonorum in minutioribus intervallis certo dijudicare non potest. Ideo certa intervallorum distantia et proportio[300]	И все же музыка в ту пору была очень несовершенной, достоверность ее зависела только от слуха – чувства, которое чрезвычайно обманчиво, и о различиях звуков по высоте в мелких интервалах оно доподлинно судить не может. Потому определенность в оценке

[298] Скорее всего, речь идет о треугольной арфе, тригоне (греч. τρίγωνον). Небольшой, обильно иллюстрированный текст, известный со времен эпохи Возрождения как «Послание к Дардану», не принадлежит блаж. Иерониму и датируется, самое раннее, IX в. (Ps.-Hier. Ep. a.856).

[299] Почитаемые древнегреческие философы и политические деятели VII–VI вв. до н. э.

[300] Здесь и дальше Кальвизий использует слово *proportio* в смысле отношения двух чисел, скорее всего, следуя Боэцию (кроме *proportio*, в том же смысле Боэций использует также *ratio* и *habitudo*).

ignorabatur, donec Pythagoras, qui Cambysis regis persarum seculo floruit, soluta post septuaginta annos captivitate Babylonica, cum ultimus apud Romanos rex Tarquinius Superbus rerum potiretur, ultra sexcentos annos post captam Trojam, quingentis annis ante Christum natum, musica intervalla consona certis proportionibus contineri deprehenderet, eaque non auditui tantum subjacere vellet, sed ratione ac certissima demonstratione ob oculos poneret. Occasionem autem demonstrationis inveniendae praebuerunt fabri ferrarii, quam describit Boethius, libro primo *Musices*, capitulo 10 et 11, hisce fere verbis:	расстояния интервалов и их числовых отношений отсутствовала до тех пор, пока Пифагор, который процветал во времена персидского царя Камбиза[301], [когда иудеи] освободились от 70-летнего Вавилонского плена, когда господствовал последний царь римлян Тарквиний Гордый[302], более чем через 600 лет после взятия Трои и за 500 лет до Рождества Христова, обнаружил, что музыкальные консонансы заключаются в определенных числовых отношениях, и решил не доверять суждение о них одному лишь слуху, но сделал расчеты и привел очевидные доказательства [таковых]. Случай для доказательства своего открытия предоставили ему кузнецы, как это описывает Боэций в первой книге «Музыки» (главы 10–11), примерно такими словами:
Pythagoras, cum certam intervallorum distantiam inquireret, relicto aurium iudicio ad regularum momenta migravit. Nec enim credidit humanis auribus, quae partim natura, partim etiam extrinsecus accidentibus permutantur, partim ipsis variantur aetatibus. Nullis etiam deditus	*Пифагор, оставив суждение слуха, перешел к обдумыванию правильных критериев [консонанса]. Он больше не верил ни в какой человеческий слух, ибо тот, отчасти по своей природе, отчасти в силу внешних обстоятельств подвержен изменениям, отчасти же меняется с*

[301] Царствовал в 529–522 гг. до н. э.

[302] Годы правления: 534–509 до н. э.

instrumentis fuit, penes quae saepe multa varietas ac inconstantia nascitur. Dum nunc quidem, si chordas velis aspicere, vel aër humidior, pulsus obtundat, vel siccior exsiccet, vel alio quopiam modo statum prioris constantiae permutet. Et cum idem esset in caeteris instrumentis, omnia haec inconsulta, minimaeque aestimans fidei, diuque aestuans inquirebat, quanam ratione firmiter, et constanter consonantiarum momenta perdisceret.	*возрастом. Он не доверился и никаким [музыкальным] инструментам, которые часто порождают многоразличие и непостоянство. Возьмем струнные инструменты: то влажный воздух приглушает дрожание струн, то сухой их возбуждает, то большая струна издает звук ниже, [чем нужно], то тонкая струна завышает, или еще как-то по-другому [струнный инструмент] меняет свое прежнее состояние. То же происходит и с другими видами инструментов. Оставив всё это без внимания, ничего не принимая на веру и давно обуреваемый [исследовательским] жаром, он стал искать, каким образом, полагая разумные основания, прочно и твердо познать критерии консонансов.*
Cum interea divino quodam motu, praeteriens fabrorum officinas, pulsus malleorum exaudivit et diversis sonis unam quodammodo concinentiam personare. Ita igitur ad id, quod diu inquirebat, attonitus, accessit ad opus: diuque considerans, arbitratus est, vires ferientium efficere diversitatem sonorum, idque, ut apertius liqueret, imperavit ut malleos inter se permutarent. Sed sonorum proprietas non in hominum lacertis haerebat, sed	*Как-то Пифагор, словно по промыслу божьему, проходя мимо кузнечных мастерских, заслышал удары молотков; последние, издавая различные [по высоте] звуки, некоторым образом сочетались в едином благозвучии. Пораженный, он подступился к тому, что так долго искал. Поразмышляв, Пифагор предположил, что [высотные] различия звуков вызваны силой ударявших. Чтобы прояснить это, он велел [кузнецам] поменяться молотками. Оказалось, что своеобразие*

mutatos malleos comitabatur. Ubi igitur id animadvertit, malleorum pondera examinat. Et cum quinque forte esent mallei, dupli reperti sunt pondere, qui sibi secundum diapason consonantiam respondebant. Et ex his eum, qui duplus erat ad minimum, comprehendit esse sesquitertium alterius, ad quem diatessaron sonabat. Et rursus eundem duplum, reperit esse sequialterum ad eum, cum quo in diapente consonantia iungebatur. Duo vero hi, ad quos superior duplus, sesquitertius et sesquialter esse, probatus est, ad se invicem sesquioctavam proportionem perpensi sunt custodire. Quintus vero malleus, qui cunctis erat inconsonans, reiectus est.	*звуков не связано с мышечной силой людей, — оно осталось прежним и после того как молотки поменяли местами. Заметив это, Пифагор стал исследовать вес молотков. Оказалось, что всего молотков пять. Среди них нашлись такие, которые по весу были в двукратном отношении: они перекликались, давая октавный консонанс. Тот молоток, который находился в двойном отношении к первому, был [по весу] в сверхтретном отношении к следующему молотку, который звучал с ним в кварту. В отношении же того молотка, который сочетался с ним квинтовым консонансом, обнаружилось, что вышеупомянутый двойной находится с ним в полуторном отношении. А те два молотка, по отношению к которым вышеупомянутый двойной определился как сверхтретный [к одному] и полуторный [к другому], взвешенные, дали сверхосминное отношение. Пятый же молоток, который неблагозвучен по отношению к остальным, был отвергнут.*
Cum igitur et ante Pythagoram consonantiae musicae, partim diapason, partim diapente, partim diatessaron, quae omnium minima consonantia putabatur, vocarentur, primus	*Хотя до Пифагора музыкальные консонансы уже были известны и назывались когда октава, когда квинта, когда кварта (это — наименьший консонанс), именно Пифагор был первым,*

Pythagoras hoc modo reperit, qua proportione sibimet haec sonorum diversitas iungeretur. Et ut sit clarius quod dictum est, sint verbi gratia, malleorum quatuor pondera, quae subterscriptis numeris contineantur. 12. 9. 8. 6. Hi igitur mallei, qui duodecim et sex ponderibus librabantur, diapason sive octavam in duplo consonantiam personabant. Malleus vero duodecim ponderum, ad malleum novem ponderum, et ulterius, malleus octo ponderum, ad malleum sex ponderum, secundum sesquitertiam proportionem, in quarta, sive in diatessaron, consonantia, iungebantur. Novem vero ponderum ad sex, et duodecim ponderum ad octo, quintam sive diapente consonantiam, in sesquialtera proportione permiscebant. Rursus novem ponderum ad octo, in sesquioctava proportione resonabant tonum.	*кто сыскал, каким числовым отношением скрепляется согласие звуков. Чтобы пояснить сказанное, возьмем для примера четыре веса молотков, которые можно записать следующими числами: 12:9:8:6. Так, молотки, которые весили 12 и 6 фунтов, в двойном отношении издавали благозвучие октавы. Молоток 12 фунтов с молотком 9 (как и молоток 8 фунтов с молотком 6) сочетались сверхтретным отношением консонанса кварты. Молоток 9 фунтов с молотком 6 (и молоток 12 с 8) сливались в консонансе квинты. Молотки же 9 и 8 в сверхосминном отношении издавали целый тон.*
Hinc igitur domum reversus, varia examinatione perpendit, an in his proportionibus ratio consonantiarum tota consisteret, atque nunc pondera, quae recens inventis proportionibus respondebant, chordis aptans, earum consonantias aure dijudicabat. Nunc	*Вернувшись домой, он с помощью разных экспериментов стал тщательно изучать, действительно ли вся наука о консонансах заключается в этих числовых отношениях. Сначала он приладил гири соответствующего веса к струнам и оценивал на слух получавшиеся от них*

vero in longitudine chordarum duplicitatem, medietatemque observans, caeterasque proportiones aptans, integerrimam fidem diversa experientia capiebat. Et se nihil diversum a vero invenisse, laetabatur. Hactenus Boëthius[303].	*консонансы. Потом стал экспериментировать с длиной струн[304], возвращаясь к двойному и половинному [размерам] и примеряя другие числовые отношения — так в ходе различных опытов он обретал полнейшую уверенность [в своих расчетах] <...> и радовался, не обнаружив [в звуках] ничего нового*[305]. Вот что сказано у Боэция.
Inventis igitur harum trium, octavae scilicet, quintae et quartae consonantiarum proportionibus, cum adhuc duae omnino consonantiae superessent, quae veteribus in usu fuerunt: diapason videlicet cum diapente, quae nobis est duodecima, et disdiapason, quae nobis est decima quinta: harum etiam proportiones inquisivit, et invenit priorem quidem contineri in tripla proportione, posteriorem vero in quadrupla. Et cum omnes consonantiae musicae, quae ipsi notae erant, vel in multiplicibus vel in superparticularibus proportionibus continerentur, conclusit reliquas proportiones in arithmeticis, ut sunt	Итак, открыв отношения для трех названных [главных] консонансов, а именно, октавы, квинты и кварты, наряду с еще двумя оставшимися совершенными консонансами, употребительными у древних (имеются в виду октава с квинтой, которую мы называем дуодецимой, и двойная октава, которую мы называем квинтдецимой), Пифагор исследовал также эти отношения [составных консонансов] и открыл, что первая соответствует тройному, а вторая – четверному отношениям. И поскольку все названные музыкальные консонансы соответствуют либо кратным, либо сверхчастичным отношениям, он сделал математическое заключение, что

[303] Boeth. Mus. I, 10–11.

[304] Кальвизий отклоняется здесь от стандартного текста Боэция. В лучших рукописях и в критическом издании Г. Фридляйна здесь не *chordarum* (струн), а *calamorum* (трубок).

[305] Перевод С. Н. Лебедева. Цит. по: [7, С. 25].

proportio superpatiens, multiplex superparticularis, et multiplex superpartiens, ad consonantias gignendas ineptas esse. In hac opinione ipse Pythagoras permansit, et qui ipsum postea secuti sunt.	оставшиеся отношения, а именно сверхчастичное, кратно-сверхчастичное и кратно-сверхчастное, для консонансов непригоды. Этого мнения держался и сам Пифагор и его последователи[306].
Diversum enim a tantae eruditionis et authoritatis viro, qui statuere ausus fuerit, longo tempore inventus est nemo. Donec ducentis annis post Pythagoram, atque ita trecentis et triginta fere annis ante natum Christum, circa annum mundi 3620, Aristoxenus natione Italus, patria Tarentinus, discipulus Aristotelis, qui propter peritiam rerum musicarum cognomine musicus appellatus fuit, contra Pythagoram diversam sententiam tutatus est. Nam cum soni, in quibus explicandis et dijudicandis musica occupata est, sint res naturales, et subjecti sensibus, auditui videlicet, sic ratiocinatus est: Sensus ad quod proprie percipiendum aptus est, nunquam fallitur, dummodo et intervallum moderatum sit, et id quod interijcitur,	Столь же значительного и авторитетного ученого, который осмелился бы утверждать противоположное, долгое время не было, до тех пор, пока через 200 лет после Пифагора и примерно за 330 лет до рождества Христова, около 3620 года от сотворения мира, не явился итальянец Аристоксен Тарентский, ученик Аристотеля, который из-за своих познаний музыкальных сущностей был прозван Музыкантом[307], и который в отличие от Пифагора стал придерживаться противоположного мнения. Поскольку звуки, в которых заключено развертывание и разнообразие музыки, являются в основе природными и доступны органам чувств, а именно слуху, он рассуждает так. Чувство [слуха], которое надлежащим образом

[306] Последователей Пифагора называют пифагорейцами. Представителем пифагорейской школы был, в частности, Боэций, на «музыкальную математику» которого Кальвизий здесь опирается.

[307] В самом деле, в греческой, а затем и в латинской музыкальной науке на Аристоксена часто ссылались как на Музыканта (даже без «именного» уточнения).

probe affectum. At vero auditus ad percipiendum et dijudicandum sonum proprie aptus est. Ratione igitur auditus, non ratione proportionum de intervallis, praecipue vero de consonantiis, est pronunciandum. Allegavit etiam hoc: Quod nisi auditus esset, nulla omnino de sonis disputatio oriri posset. Et etiamsi rationi et proportionibus dandum esset, auditum tamen in sonorum et eorundem distantiarum dijudicatione, non tantum non excludi, sed praeponi debere.	приспособлено к восприятию [звуков], никогда не ошибается, по крайней мере, до тех пор, пока расстояние [между звуками] невелико, и то, что между ними, организовано правильно. Итак, слух надлежащим образом приспособлен к восприятию звука и суждению о нем, следовательно в теории интервалов (прежде всего, консонансов) нужно принимать во внимание слух, а не числовые отношения. И еще он добавляет: кроме суждения слуха никаких иных рассуждений о звуках быть не может. И если приводятся некий расчет и некие числовые отношения, то суждение слуха о звуках и расстояниях между ними нельзя исключать, а как раз ему и необходимо отдать предпочтение.
Cum Aristoteles pronunciaverit: Nihil esse in intellectu, quod non prius fuerit in sensu, hoc est, nihil intelligi, nisi id antea sensu perceptum fuerit. Quapropter non ex proportione tantum multiplici et superparticulari, sed etiam ex aliis proportionum speciebus, si auditui ita exploratum esset, consonantias formari posse contendit. Hisce et similibus	Вслед за Аристотелем он заявил: ничего нет в разуме, чего прежде не было бы в чувстве, то есть, ничто не может быть познанным, если оно прежде не прочувствовано. Вот почему он утверждал, что консонансы могут возникать не только из кратного и сверхчастичного отношений, но и из других видов отношений[308], если те

[308] Сверхчастного, кратного сверхчастичного, кратного сверхчастного отношений, которые пифагорейцы считали «немузыкальными».

argumentis Aristoxenus Pythagoreorum theoremata impugnabat. Et quidem non plane illum falsum fuisse, usus et experientia satis testatur.	проверены слухом. Этим и подобными умозаключениями Аристоксен оспаривал пифагорейские теоремы. И притом он не был совсем уж безоснователен, о чем достаточно свидетельствуют практика и опыт.
Sextam enim, quae veteribus esset tonus sive semitonium cum diapente, consonantiam esse, nemo est hodie, modice tantum in rebus musicis versatus, qui dubitat, cum ab ipsius vero et legitimo usu omne artificum, omnis elegantia et suavitas harmoniae pendeat. Et tamen ipsa nec in multiplici, nec in superparticulari proportione, ut Pythagorei consonantiarum formas definierunt, continetur, sed in proportionibus superpartientibus: id quod etiam in aliis quibusdam consonantiis accidit, ut in *Theorematibus Musicis* hac de re prolixius audiemus.	То, что секста, которую древние называли тоном с квинтой или полутоном с квинтой, является консонансом, ныне никто – даже тот, кто не очень сведущ в делах музыкальных – не сомневается, поскольку в музыкальное развитие во всех произведениях она вносит изящество и гармоническую привлекательность. И это при том, что она заключена не в кратном и не в сверхчастичном отношениях, которыми пифагорейцы ограничивали виды консонансов, а в сверхчастном отношении. То же бывает и в некоторых других консонансах, как мы увидим вскоре в [труде] «Музыкальные теоремы»[309].
Effecit etiam Aristoxenus tum temporis, talibus disputationibus, ut a quibusdam consonantia etiam illa, quae veteribus est diapason cum diatessaron, nobis vero undecima, ad reliquas, ab omnibus receptas quinque consonantias	Подтвердил это в свое время и Аристоксен такими рассуждениями, что к консонансам некоторые добавляют, к пяти общепринятым консонансам также тот, который древние называли октавой с квартой, а мы зовем ундецимой. Она

[309] См. в разделе 2.5.1.

adderetur. Cum tamen et ipsa nec in multiplici, nec superparticulari proportione circumscriberetur, sed multiplici superpartiente, quam Pythagoras ad formandam consonantiam inhabilem esse pronunciaverat. Hoc modo, qui studium musices excolebant, in diversas sectas dividebantur, cum alii Pythagorae, alii Aristoxeno adhaererent.	описывается не в кратных и не в сверхчастичных отношениях, но в кратно-сверхчастных, которые Пифагор объявлял непригодными для образования консонансов. Таким образом, практиковавшие изучение музыки разделяли противоположные мнения — одни были приверженцы Пифагора, другие — Аристоксена.
Et qui quidem Pythagorae placitis addicti erant, vocabantur Canonici, quod musicae sonos ad proportionis sive rationis canonem rigide examinarent. Qui vero Aristoxenum sequebantur, Harmonici, quod auribus in harmonia judicanda plus fiderent; quam rationi.	И те, что поддерживали Пифагора, звались канониками, потому что музыкальные звуки они изучали на каноне на разумном основании, то есть через числовые отношения. Следовавшие Аристоксену [звались] гармониками, потому что в суждениях о гармонии больше полагались на слух, нежели на разум.
Duravit illud dissidium musicorum fere ad annos quingentos, usque ad Claudium Ptolomaeum, insignem illum mathematicum, cujus opera, diligentia et industria astronomia inprimis, item musica et geographia mirifice exculta est. Vixit is sub Antonino Pio imperatore, post Christum natum, circiter annum centesimum et trigesimum. Et mediam quandam viam, inter musicos Canonicos et Harmonicos, ingressus est. Tantum enim rationi attribuit, quantum Pythagoraei, tantum	Этот раздор музыкантов продержался почти пятьсот лет, вплоть до Клавдия Птолемея – знаменитого математика, труды, старания и усердия которого необыкновенно продвинули науки – во-первых, астрономию, а также музыку и географию. Он жил во времена императора Антонина Пия, около сто тридцатого года после Рождества Христова. Птолемей пошел как бы по среднему между музыкантами-канониками и музыкантами-гармониками пути. Он был наделен столь большим

itidem auditui, quantum Aristoxenici, si in una eademque re, ratio scilicet et sensus conspirarent. Tum enim iudicium sincerum et verax nasci putavit, ubi sensus et ratio conspiratu niterentur consono. Econtrario nihil sensui tribuit, ubi ratio adversaretur, nihil itidem rationi, ubi auditui aliter visum esset. Atque hoc modo quasi arbiter datus, controversiam musicam inter canonicos et harmonicos apud plerosque composuit, et finivit.	разумом, как пифагорейцы, и столь тонким слухом, как аристоксеники, что разум и чувство [в его учении] как бы слились воедино. В самом деле, подлинное и правдивое суждение рождается лишь тогда, когда чувство и разум блистают гармоничной согласованностью. И наоборот, никак нельзя доверять чувству [слуха], если разум против, и разуму там, где слух представляет себе дело иначе. Таким образом, Птолемей выступил наподобие судьи: он разобрал музыкальный спор каноников и гармоников [на примерах] у большинства [ученых] и положил ему конец.
Post Claudium Ptolomaeum Pelusium, annis pene quadringentis elapsis, Anitius Manlius Severinus Boethius, vir patriciae stirpis atque ob id nobilissimus, et consularis Romae, philosophus item et theologus insignis, quae passim apud Graecos autores de musica sparsa erant, collegit, et in latina lingua ad posteros propagavit. Quo suo opere, extinctis barbarorum populorum in Italiam irruptione bonis artibus et linguis, musicae artis scientia utcumque conservata est, et ut hoc nostro saeculo, cum aliis artibus, ex profundissima	После Клавдия Птолемея из Пелузия, т. е. по прошествии почти 400 лет, Аниций Манлий Северин Боэций, благороднейший муж из патрицианского рода, римский консул, а также выдающийся философ и богослов, собрал то, что у греческих писателей о музыке было разбросано в разных местах, и сохранил на латинском языке [их науку] для потомков. Благодаря его трудам, несмотря на то что после вторжения в Италию варварских народов изящные искусства и языки были преданы забвению, музыкальная наука так или иначе сохранилась, и к нашему времени,

barbarie emergentibus, efflorescere posset, magnopere adjuta fuit.	наряду с другими искусствами, вышедшими из самой глубины варварства, она расцвела и стала весьма полезной.
De aliis, qui post Boethium floruerunt, musicis non necesse est, ut hoc loco prolixius instituatur sermo. Nihil enim novi in proportionibus musicis invenerunt, vel addiderunt. Hoc tantum monendum, quod ante ducentos circiter annos, cum musica, quam figuralem vocamus, per pneumatica illa instrumenta in templis usitata, organa vocant, excoli coepisset, ditonus et semiditonus, sexta item minor et major in numerum consonantiarum recepta, et harmoniis musicis inserta fuerunt.	О других музыкантах, процветавших после Боэция, говорить незачем, чтобы не делать сейчас наш рассказ еще более пространным. Ибо ничего нового по поводу музыкальных числовых отношений они не открыли и не добавили. Напомним лишь, что примерно 200 лет назад [до нашего времени], когда на органах (пневматических инструментах, используемых в храмах) начали возделывать музыку, которую называют нотированной[310], большая и малая терции, а также малая и большая сексты были включены в число консонансов и стали внедряться в музыкальные созвучия.
Sed tamen nemo fuit, qui veram et legitimam intervallorum non solum consonorum istorum, sed etiam aliorum, proportionem investigare potuerit, donec nostra memoria, Iosephus Zarlinus Clodiensis Italus chori musici apud duces Venetos magister, secutus veros et certissimos intervallorum musicorum	И все же [долгое время] не было никого, кто бы исследовал не только верные и надлежащие отношения перечисленных благозвучий, но и отношения других интервалов[311]. Насколько мы знаем, только Джозеффо Царлино из Кьоджи, капельмейстер венецианских дожей, изыскал в верных и правильных (чистых)

[310] *Musica figurata* или cantus *figuratus* по существу – многоголосная музыка с нотированным ритмом (та же, что в XIII–XV вв. называлась *musica mensurata* или *cantus mensurabilis*).

[311] Имеются в виду отношения диссонансов, также необходимых в музыке.

iudices, sensum videlicet et rationem, adhibita regula harmonica, quae est divisio intervallorum medio harmonico formam novarum istarum consonantiarum, et multorum aliorum intervallorum, in veris et iustis proportionibus inveniret. ut audiemus in ipsis *Theorematibus Musicis*.	числовых отношениях новое определение названных консонансов[312] и многих других интервалов, следуя верным и точнейшим суждениям о музыке, чувству и разуму, и приложив [к измерениям] гармоническое правило, то есть деление интервалов [на монохорде] с помощью гармонического среднего. Все это мы увидим в тех же «Музыкальных теоремах»[313].
	***
Pergamus ad alia. Dicendum enim etiam est aliquid de generibus harmoniarum, de modis, clavibus, vocibus musicalibus, item de notulis, et de musica figurata.	Приступаем к другому. Теперь следует сказать кое-что о родах гармоний[314], о ладах, ключах[315], музыкальных ступенях[316], а также о нотах и нотированной музыке[317].

[312] Буквально — «определение новых названных консонансов». Речь об исторической смене интервалов пифагорова строя интервалами чистого строя, первенство в определении которого научная традиция приписывает Дж. Царлино. В действительности, чистый строй — коллективное открытие нескольких замечательных ученых на протяжении, как минимум, двух столетий.

[313] См. в разделе 2.5.1.

[314] Имеются в виду тетрахордные роды, или роды мелоса.

[315] Под *claves* имеются в виду буквенные ярлыки («буквоноты») для ступеней миксодиатонического звукоряда — *C*, *D*, *E*, *F* и т. д. Такое словоупотребление сложилось после Гвидо Аретинского. В российской музыкальной науке применительно к Гвидо и постгвидоновой традиции их иногда называют «клависами».

[316] Музыкальными ступенями (*voces musicales*) Кальвизий здесь называет модальные функции звукоряда. В российской музыкальной науке применительно к Гвидо Аретинскому и постгвидоновой традиции их иногда называют «воксами».

[317] *Pars pro toto:* под *musica figurata* в контексте имеется в виду ее ключевая особенность — фиксация на письме музыкального ритма.

Genus harmoniae est certa dispositio intervallorum minorum in diatessaron. Veteres enim, ut supra diximus, cum diatessaron putarent omnium minimam consonantiam, iuxta eam deductiones sonorum in intervallis minoribus instituebant. Intervalla minora quam diatessaron, referente Euclide in suo introductorio, sunt ditonus, semiditonus, tonus, semitonium majus, semitonium minus et δίεσις.	Род гармонии — это устойчивое расположение [звуков, то есть звукоряд] в объеме кварты меньших, чем кварта, интервалов. Древние же, как я уже говорил, считали кварту наименьшим консонансом и [поэтому] установили выводить звуки меньших интервалов из нее. Интервалы меньшие, чем кварта, описанные Евклидом в его Введении, есть дитон, полудитон, тон, большой полутон, малый полутон[318] и диеса[319].
In diatessaron igitur, in quolibet harmoniarum genere, tria ex his intervalla ponebant, quatuor chordis comprehensa, ob quarum numerum hujusmodi intervallorum dispositio in diatessaron tetrachordum appellabatur, et sonus gradatim a gravissima sive prima chorda ad quartam usque intendebatur et elevabatur. Veteres autem, qui simpliciorem musicam amabant, ante Pythagoram, et post eum, ad nostra usque secula, in tetrachordis constituendis, ita disponebant intervalla minora: ut inter primam et secundam	Итак, в кварту в любом роде гармонии помещали три интервала из названных, которые охватывали четыре струны [или ключа] (от четверного числа интервалов этот звукоряд и назывался тетрахордом[320]), и звуки постепенно от самой низкой (т. е. первой) струны повышались и поднимались к четвертой. Древние, которые предпочитали музыку попроще (до Пифагора и после него, вплоть до нашего времени), в выстроенных тетрахордах располагали меньшие [чем кварта] интервалы так: между первой и второй струной находился

[318] Под большим полутоном имеется в виду апотома, под малым — лимма.

[319] Ничего этого у подлинного Евклида нет. Возможно, Кальвизий знал «Введение в гармонику» Клеонида, которое в давние времена приписывалось Евклиду.

[320] Этимология: «tetrachordum» — от «4 chordae».

chordam inveniretur semitonium minus, inter secundam et tertiam tonus, et inter tertiam et quartam itidem tonus. Huiusmodi sonorum distributio in tetrachordo quolibet vocabatur diatonicum harmoniae genus, propterea quod per tonos incederet.	малый полутон, между второй и третьей — тон, и между третьей и четвертой тоже тон. Такой звукоряд в каком-либо тетрахорде назывался диатоническим родом гармонии, потому что он шел по тонам[321].
Verum quis primus hujus dispositionis autor fuerit ignoratur. Primam et vetustissimam esse facile apparet, cum absque hac nullus omnino musices usus esse possit. Convenit autem propemodum, si ad nostram musicam respicias, haec sonorum distributio, ad tertiam speciem intervalli diatessaron, quae in vocibus musicalibus per Mi La effertur.	Кто был создателем этого звукоряда — неизвестно. Кажется, этот звукоряд был первым и самым древним, ибо без него вообще никакая музыка практически существовать не может. Если вернуться к нашей музыке, этот звукоряд соответствует третьему виду интервала кварты, в музыкальных ступенях — от *ми* до *ля.*[322]
Secundum harmoniae genus vocatur chromaticum, tertium vero enharmonicum. Et chromaticum quidem duo semitonia recipiebat, majus scilicet et minus, et tertio loco semiditonum. Inter primam enim chordam et secundam semitonium minus, ut in diatonico inveniebatur, inter secundam vero et tertiam semitonium majus, et inter tertiam et quartam τριημιτόνιον sive	Второй род гармонии называют хроматическим, третий же — энармоническим. Хроматический вмещает два полутона, а именно большой и малый, и на третьем месте — полудитон. Между первой и второй струной находят, как и в диатоническом роде, малый полутон, между второй и третьей же — большой полутон, а между третьей и четвертой — «триполутон», или полудитон. Его

[321] Этимология: *diatonos* — от διά (через) и τόνοι (тоны).

[322] Тетрахорд кварты *mi-fa-sol-la* соответствует тетрахорду греческого диатонического рода.

semiditonus, quem vocabant incompositum, propterea, quod non reciperet medium sonum, qui semiditonum divideret in semitonium et tonum, ut alias fieri consuevit, et antea factum erat in diatonico genere inter primam, secundam et tertiam chordam, sed quod simpliciter contineretur in duabus chordis. Si ad nostram musicam respicias, convenit chromaticum genus pene cum iis sonis, qui gignuntur ex clave *a* usque ad clavem *d*. Nam a clave *a* usque ad *b* rotundum habetur semitonium, a *b* rotundo usque ad B quadratum itidem Semitonium, et a B quadrato usque ad clavem *d* omissa clave *C* semiditonus. Chromaticum hoc genus invenit Timotheus Milesius Lyricus, ut testatur Aristoteles et Boethius. Aristoteles quidem secundo *Metaphysica* capitulo secundo ubi affirmat musicam suo tempore tot variationes recipere non potuisse, nisi fuisset Timotheus. Clarius Boethius in Proemio *Musices*, cum ait:	называют несоставным, потому что он не обнаруживает в себе серединного звука, который разделяет полудитон на полутон и тон, как обычно бывает в других случаях, и как было в диатоническом роде между первой, второй и третьей ступенями — полудитон просто содержится между двумя ступенями. Если вернуться к нашей музыке, хроматический род почти совпадает со звуками, которые возникают от ключа *a (ля)* до ключа *d (ре)*. В самом деле, от ключа *a (ля)* до *b* круглого (*си-бемоль*) полутон, от *b* круглого до B квадратного (*си-бекар*) также полутон, и от B квадратного до ключа *d* (*ре*) — с пропуском ключа *c* (*до*) — полудитон. Хроматический род, как свидетельствуют Аристотель и Боэций, изобрел лирик Тимофей Милетский[323]. Аристотель же во 2-й главе II книги «Метафизики» подтверждает, что музыка его времени не допускала такой переменчивости, которую позволил себе Тимофей. Яснее об этом пишет Боэций в прологе своей «Музыки»:
Spartiatas idcirco Timotheo Milesio succensuisse, quod multiplicem musicam	*Спартанцы ставят в вину Тимофею Милетскому, что последний взял в*

[323] Здесь имеется в виду, вероятно, Псевдо-Аристотель, анонимный автор эллинистической эпохи.

reddens, puerorum animis, quos erudiendos acceperat, officeret, et a virtutum modestia praepediret, et quod harmoniam, quam modestam susceperat, in genus chromaticum, quod mollius est, invertisset[324].	*обучение юношей и, внушая им сложную музыку, нанес им вред и сбил их с пути благородной сдержанности; и еще они винят его в том, что он усвоил сдержанную энармонику и извратил ее, переведя в более мягкий, хроматический род*[325].
Vixit hic Timotheus tempore Euripidis poetae tragici, fere quinquaginta annis ante Aristotelem. Suidas etiam meminit huius Timothei, sed alio in loco confundit eum cum Timotheo tibicine, Alexandri Magni musico, cum diversi fuerint, ut temporis intervallum ostendit.	Жил Тимофей во времена поэта-трагика Еврипида, примерно за 50 лет до Аристотеля. «Суда» («Свида») также упоминает Тимофея, но в другом месте путает с его с Тимофеем авлетом, музыкантом Александра Великого[326], хотя это были два разных человека, как показывает временной интервал.
De enharmonici generis inventione ita scribit Plutarchus in libello, quem inscripsit *De musica*:	О изобретении энармонического рода Плутарх в книге, которую он озаглавил «О музыке», пишет так:
Olympius, ut est Aristoxenus autor, existimatur a musicis enharmonici	*Олимп, как сообщает Аристоксен, считается у музыкантов изобретателем*

[324] Boeth. Mus. I, 16.

[325] Перевод С. Н. Лебедева. Цит. по: [7, С. 7]. Боэций перепечатывает так называемый Лакедемонский (Спартанский) декрет по тексту не дошедшего до нас трактата о гармонии Никомаха из Герасы (II в. н. э.). Вероятно, «декрет» этот является подделкой, относящейся ко временам Никомаха. Как бы то ни было, уже для Никомаха энармоника была теоретической абстракцией, и уж подавно для Кальвизия (показательно, что для хроматики наш автор находит современный прототип в виде тетрахорда *a-b-h-d1*, для энармоники – нет). Дискуссии о том, какой из родов мелоса старше, в поздней античности были данью историографической традиции (см. дальше фрагменты на эту тему из Псевдо-Плутарха), которую продолжает и Кальвизий.

[326] Александр Македонский (356–323 гг. до н. э.).

generis inventor fuisse. Quippe ante eum omnia diatona et chromatica fuerunt. Inventum autem hoc modo. Cum versaretur in Diatonico Olympus, modumque subinde in diatonon parhypaten, nunc a paramese, nunc a mese traijceret, ac transiliret diatonon lichanon, elegantiam animadvertit eius affectus. Itaque cum contextum ex convenientia conflatum obstupuisset atque probasset, hoc genus tono Dorio inseruit[327]. Hactenus Plutarchus.	*энармонического рода: всё, что существовало до него, было в диатонике и хроматике. Это изобретение они представляют себе следующим образом: находясь в диатонике, Олимп частенько переводил мелодию (τὸ μέλος) на диатоническую парипату то с парамесы, то с месы, пропуская диатоническую лихану. Обратив внимание на замечательный характер музыки (τὸ κάλλος τοῦ ἤθους), он образовал на этом соотношении чудесную систему и, приняв ее, стал использовать в дорийском ладу*[328]. Так пишет Плутарх.
Quis vero Olympus fuerit, non satis constat ex historiis. Nam quendam Olympum, Marsiae musici discipulum fuisse satis liquet. Sed cum idem ante bellum Trojanum floruerit, enharmonici generis inventor esse non potuit. Chromaticum enim prius enharmonico fuisse, ex eodem Plutarcho manifestum est, at idem chromaticum a Timotheo Milesio post bellum Trojanum annis ultra octingentis inventum est. Alium igitur Olympum quendam paucis annis	Что это был за Олимп, по [дошедшим до нас] рассказам малопонятно. Вполне возможно, что некий Олимп был учеником музыканта Марсия. Но так как расцвет его деятельности пришелся на времена до Троянской войны, он не мог быть изобретателем энармонического рода. Хроматический же род существовал до энармонического, что очевидно из того же Плутарха. Хроматический род был открыт Тимофеем Милетским спустя более 800 лет после Троянской войны. Значит, какой-то другой Олимп должен был жить

[327] Ps.-Plut. De mus. 1134f.

[328] Пер. В. Г. Цыпина. Цит. по: [53, С. 75].

post Timotheum illum musicum vixisse necesse est.	спустя какое-то время после названного музыканта Тимофея[329].
Erat autem enharmonicum harmoniae genus tale, quod progrederetur per duas διέσεις et ditonum. Διέσιν enharmonicam veteres definiverunt quod esset semitonii minoris dimidium, ut duae διέσεις semitonium minus, sive λεῖμμα, complerent. Constitutio igitur enharmonici generis huiusmodi erat, ut a prima chorda usque ad secundam haberetur δίεσις, a secunda ad tertiam chordam iterum δίεσις, et a tertia usque ad quartam ditonus incompositus, videlicet qui non haberet medium, quo divideretur in duos tonos, ut in diatonico genere a secunda ad quartam chordam factum erat, sed qui unico intervallo absolveretur. Ejusmodi harmoniae constitutio valde subtilis et difficilis erat, ideo difficultate sua paulo post abolita est, ut idem Plutarchus, in eodem libello, affirmat cum ait:	Энармонический род гармонии таков: он идет через две диесы и дитон. Энармоническую диесу древние определили как половину малого полутона, так как две диесы составляли малый полутон, или лимму. Устройство энармонического рода было таким: от первой до второй струны располагалась диеса, от второй до третьей струны тоже диеса, и от третьей до четвертой — несоставной дитон, который, очевидно, не имел середины, посредством которой разделялся бы на два тона (как это было в диатоническом роде между второй и четвертой струнами), но который представлял собой один интервал. Такое устройство гармонии было весьма изощренным и трудным, и потому из-за этой трудности несколько позже от него отказались, как утверждает тот же Плутарх, в той же книге:

[329] В источниках имеются упоминания о двух Олимпах. Первый — ученик (по другим источникам, в т. ч. по Аполлодору — отец) Марсия, мифологический персонаж, живший до Троянской войны. Второй Олимп — фригийский авлет, который жил около VII в. до н. э.

Enimvero nostrae aetatis musici, quod genus praecipua in dignatione erat apud veteres, (enharmonicum intelligit) id semel repudiaverunt adeo, ut ne minima quidem in re vindicare vulgus intervalla Enharmonica valeat, usque adeò sunt inertes et socordes, ut omnino [diesin] Enharmonicam ne repraesentare quidem sub sensum cadentia arbitrentur, exterminentque eam ex modulamentis, ac pro nugatoribus habeant illos, qui aliquam de ea opinionem habuerunt, et hoc genus usurpaverunt[330]. Haec de generibus harmoniarum.	*Самый прекрасный род,* [*энармонический*]*, о котором более всего радели древние из-за его благородства, у нынешних музыкантов совершенно неупотребителен, и многие вообще не способны воспринимать энармонические интервалы. Люди настолько бесчувственны и безразличны, что, по их мнению, энармоническая диеса не оказывает такого воздействия, которое было бы доступно чувственному восприятию. Соответственно, ее удаляют из практики музицирования, считая болтунами тех, кто всерьез говорит о ней либо использует этот род*[331]. О родах гармонии сказано достаточно.
Modos musicos, sive tonos ut vocant, quis invenerit, ex veteribus non constat, imo propemodum ignoratur, quales fuerint veterum modi. Nemo enim fuit, qui eos a propria differentia, quae est dispositio semitoniorum in qualibet specie diapason definiret, usque ad Claudium Ptolomaeum et postea Boethium. Quanquam neque apud hos etiam semitoniorum collocatio in	Кто изобрел музыкальные лады, или, как их [иначе] называют, тоны, в трудах древних не сообщается. Мало того, почти не известно, какими были эти древние лады. Ведь не было никого, кто описал бы особую разницу в зависимости от расположения полутонов в разных видах октавы вплоть до Клавдия Птолемея и после Боэция. Впрочем, расположение полутонов в разных видах октавы у них

[330] Ps.-Plut. De mus. 1145a.

[331] Перевод В. Г. Цыпина. Цит. по книге: [53, С. 108].

qualibet diapason specie aperte indicatur, sed qualis esse possit vel debeat conjectura potius et ex antecedentibus positis (si modo ea etiam recte intelliguntur) colligitur: ut ita non nihil relinquatur, de quo in hac doctrina dubitari possit.	тоже не указано прямо и ясно. Они говорят скорее о том, какое может или должно быть сочетание [ключей системы], и как оно выводится из тех [ключей], что расположены перед ними (если я правильно понял) — не остается почти ничего, в чем можно было бы в таком учении не усомниться[332].
Primus autem, qui modos musicos ex Boethio hoc nostro seculo illustrare conatus est, fuit Franchinus Gaforus Laudensis Brixiae in Italia musicae professor, ante annos fere centum elapsos. Hunc secutus est Heinricus Glareanus Helvetius, qui duodecim modos in nostra musica haberi et inveniri, firmissimis rationibus in opere suo musico, quod *Dodecachordum*, anno quadragesimo septimo super millesimum et quingentesimum inscripsit, demonstravit.	Первым после Боэция, кто попытался объяснить музыкальные лады почти сто лет назад, был Франкино Гафури, итальянский профессор музыки из Брешии. За ним последовал гельвет Генрих Глареан, который открыл, что в нашей музыке есть двенадцать ладов, и показал это, приведя крепчайшие теоретические аргументы, в своем музыкальном труде «Додекахорд», написанном в 1547 году.
Quod ad claves attinet, eae inventae sunt a Guidone Aretino, ut et voces musicales, ut postea dicemus. Pro utraque re veteres usurpabant chordas, unde vulgata illa vocabula trichordum,	Что касается ключей и музыкальных ступеней, их придумал Гвидо Аретинский, о чем мы скажем позже. Древние оба понятия называли «струнами», откуда и берутся латинские слова «трихорд»,

[332] По крайней мере, в отношении Боэция критика Кальвизия оправдана: то, что осталось от него в «Музыке», действительно представляет собой не развернутое учение о ладах, а скорее констатацию некоторых аксиом, без объяснений.

tetrachordum, pentachordum, et caetera, quod tres vel quatuor vel quinque haberent claves sive chordas. Ut autem res melius intelligatur, chordas veterum secundum nostram musicam clavibus, quibus conveniunt, appellabimus. Nomina vero chordarum apud veteres, si omnes claves, quibus usi fuerunt, collegerimus, addemus.	«тетрахорд», «пентахорд» и т. д., ибо имеют три, четыре, или пять ключей или «струн». Чтобы лучше понять это, сопоставим «струны» древних с ключами в нашей музыке. К [современным] ключам мы будем добавлять названия струн у древних (если удастся подобрать все использовавшие в них ключи).
Mercurius itaque tetrachordum invenit, ut supra monuimus, certo modo dispositum, ut diapason, diapente, et diatessaron consonantias comprehenderet. Infima igitur chorda hujus tetrachordi conveniet nostrae clavi *E* majori, secunda ascendendo clavi *a*, tertia B quadrato, et quarta clavi *e* minori. Claves appello majores vel minores, ut in scala vulgo appellari solent. Hoc modo enim clavis *E* ad *e* habebit diapason, idem *E* ad B quadratum ascendendo diapente, et rursum *E* ad *a* diatessaron. Ex consequentibus autem clavibus et ex ordinatione tetrachordorum asserimus, hanc speciem intervalli diapason in tetrachordo Mercurii collocatam fuisse, alias extra hanc considerationem,	Открыл тетрахорд Меркурий, как мы указывали выше. Устроен он был определенным образом, так что октава включала в себя консонансы квинты и кварты. Следовательно, нижняя струна его тетрахорда соответствует нашему большому *E*, вторая соответствует расположенному выше ключу *a*, третья — квадратному B, и четвертая — *e* малому. Ключи я называю большими или малыми, как их принято называть в звукоряде. Таким образом, между ключами *E* и *e* октава, между тем же *E* и B квадратным восходящая квинта, и опять же от *E* до *a* — кварта. Из последующих ключей и расположения тетрахордов [в Полной системе], мы заключаем, что именно этот [современный] вид октавы[333] соответствует тетрахорду Меркурия.

[333] ПТТТПТТ (снизу вверх).

quaelibet diapason species ad quatuor istas chordas applicari potuit, excepta quarta et septima, si primam ex clave *C* constituas.	Любой другой вид октавы (кроме рассмотренного) можно приложить к другим четырем ключам, кроме четвертой и седьмой, если за первый принять *C*[334].
Quintam chordam sive clavem addidit, ut Boethius affirmat, Chorebus Lydorum rex, sextam Hyagnis Phryx, Ambo hi, ante bellum Trojanum floruerunt. Septimam vero Terpander Lesbius, qui quingentis fere annis post captam Trojam vixit, de qua re tamen dubitatur, ut supra etiam monuimus. Has septem claves distribuerunt in duo tetrachorda, ita ut media clavis ex hisce septem communis esset utrique tetrachordo, ut eadem videlicet clavis in priori tetrachordo esset quarta, sive suprema clavis, in posteriori vero prima vel infima.	Пятую струну, или [по-нашему] ключ, добавил, как утверждает Боэций, лидийский царь Тореб[335], шестую — Гиагнид Фригиец (оба они процветали до Троянской войны). Седьмую же добавил Терпандер Лесбиец, который жил почти через 500 лет после захвата Трои, однако, его заслуги сомнительны (о чем мы говорили раньше). Эти семь ключей были поделены на два тетрахорда таким образом, что ключ средний из семи был общим для обоих тетрахордов: иными словами, один и тот же ключ в первом тетрахорде был четвертым, или верхним ключом, а во втором [тетрахорде] – первым, или нижним.
Hoc posterius tetrachordum vocaverunt συνημμένων, id est, conjunctarum scilicet clavium, eo quod prima clavis hujus tetrachordi in unisono ad praecedentem clavem adderetur.	Второй тетрахорд [греки] назвали тетрахордом συνημμένων, то есть тетрахордом соединенных ключей, потому что первый ключ второго тетрахорда добавлялся в унисон к

[334] Тетрахорд Меркурия нельзя построить от *F* и *H* (из-за тритона).

[335] У Кальвизия «Хореб».

Convenit posterius tetrachordum, si ad nostram musicam respicias, ad cantum transpositum, sive ut vulgo loquimur, ad cantum mollem. Media enim clavis, quae est *a*, abest a sequenti ascendendo per semitonium, ut videre est in hisce clavibus: *E F G a b c d*. A clave *E* igitur ad clavem *a* habetur prius tetrachordum, et ab a. ad d. habetur posterius. Hoc modo hae septem claves in diatonico harmoniae genere inventae et distributae fuerunt.	последнему ключу предыдущего. Если вернуться к нашей музыке, этот второй тетрахорд подходит к транспонированной музыке, или, как обычно говорят, мягкой музыке[336]. Следующего после среднего *a* ключа [B] недостает в полутоновом подъеме, что очевидно из следующих ключей: *E F G a b c d*. В данном примере от ключа *E* до ключа *a* располагается первый тетрахорд, и от *a* до *d* — второй. Так были найдены и распределены семь ключей в диатоническом гармоническом роде.
Octavam clavem invenit Lichaon ex Samo oriundus, illamque eo loco in tetrachordis inseruit, ut amborum tetrachordorum ratio integra servaretur. Mediam enim eam fecit inter illa, ut hac clave integro tono ab invicem segregarentur. Unde tetrachordum posterius, quod συνημμένων conjunctarum clavium vocatum erat, appellari coepit διεζευγμένων, hoc est disiunctarum, eo quod prima eius clavis a praecedenti inferiore integro tono disiungeretur. Claves igitur octo hae	Восьмой ключ добавил Ликаон Самосский, который ввел его в тетрахорды таким образом, чтобы обоим тетрахордом придать целое отношение[337]. Средний ключ же он положил между тетрахордами таким образом, чтобы один тетрахорд отделялся от другого целым тоном. Отсюда второй тетрахорд, который [в семиступенной системе] назывался συνημμένων из-за соединенных ключей, он начал называть διεζευγμένων, то есть тетрахорд отделенных, поскольку первый его ключ отделяется от предыдущего

[336] *Cantus mollis* — мягкая, нежная, расслабленная музыка.

[337] Чтобы отношение между первой ступенью нижнего и последней ступенью верхнего образовало целое число (2:1).

sunt: *E F G a* B *c d e*. Et prius tetrachordum ab *E* usque ad *a* ut antea manet, alterum vero non a clave *a* rursum incipit, sed a B quadrato, et ad clavem *e* usque porrigitur; atque ita integro tono, ab *a* scilicet ad B quadratum, haec duo tetrachorda disiunguntur.	нижнего целым тоном. Восемь ключей [двух этих тетрахордов] таковы: *E F G a* B *c d e*. Первый тетрахорд остается прежним, от *E* до *a*. Другой, однако, начинается не с того же ключа *a*, а с B квадратного, и поднимается вплоть до ключа *e*. Таким образом, эти два тетрахорда отделены друг от друга целым тоном — от *a* до B квадратного.
Nonam clavem quidam Prophrastus nomine inferiore loco addidit, eaque nobis est clavis *D* sed in nullo tetrachordo tum comprehendebatur. Decimam Hiesteus Colophonius invenit. Undecimam vero Timotheus Milesius, is qui chromaticum harmoniae genus excogitavit. Omnes hae claves assumtae fuerunt inferiore loco, et simul coaptatae in unum tetrachordum, quod fuit appellatum tetrachordum ὑπατών, hoc est, gravium, dignitate praecellentium et honorabiliorum. Graeci enim Iovem nuncupant ὑπατών, ut et Consulem Romanum, propter excellentiam dignitatis. Claves igitur omnes undecim numero sunt hae: B *C D E F G a* B *c d e*.	Девятый ключ — внизу [звукоряда] — добавил некий Профраст (у нас это ключ *D*), которого тогда не было ни в каком тетрахорде. Десятый ввел Гистиэй Колофонский, одиннадцатый — Тимофей Милетский (тот самый, который изобрел хроматический род гармонии). Все добавленные ключи располагались внизу и в то же время взаимно сочетались в едином тетрахорде, который был назван тетрахордом ὑπατών, то есть низких [струн], с превосходным достоинством и почтением[338]. Словом «ὑπατών», владыкой, греки называли Юпитера, как и римского консула, ввиду превосходства его достоинства. Все ключи, коих одиннадцать, следующие: B *C D E F G a* B

[338] Прилагательное ὕπατος, в контексте Полной системы переводится как «низший» (*terminus technicus*), но в обычном словоупотреблении означает «высочайший», а в субстантивированной форме — «владыка», «властелин».

A B quadrato inferiori et majori incipit tetrachordum ὑπατών, definitque in clave *E* majori. In eadem clave E rursum incipit secundum tetrachordum, vocaturque μέσων, quod medio loco inter duo tetrachorda collocaretur, et pertingit usque ad clavem *a*. Ulterius a B quadrato incipit tertium tetrachordum διεζευγμένων et finitur in clavi minori *e*.	*c d e*. Тетрахорд низших начинается в самом низу с большого квадратного B и заканчивается в ключе большого *E*. С того же ключа *E* начинается второй тетрахорд, называемый тетрахордом μέσων, который располагался посередине между двумя тетрахордами, и простирается до ключа *a*. Далее от B квадратного начинается третий тетрахорд — διεζευγμένων — и заканчивается ключом малого *e*.
Iam videbatur musica, quo ad profunditatem sive gravitatem satis habere clavium, sed deficiebat in acutis vocibus. Vox humana enim has claves excedere poterat. Ideoque ut perfectior musica esset, statim post Timotheum Milesium adjectum fuit adhuc unum tetrachordum superiori loco, quod quia acumine reliqua transcendebat, tetrachordum ὑπερβολάιων nuncupatum fuit. Incipiebatque ubi tertium illud tetrachordum διεζευγμένων definebat in clavi *e* et comprehendens sequentes ascendentes claves, *f g* finiebatur in clave *aa* geminata.	Им стало ясно, что музыка в глубине или в значительности[339] имела достаточно ключей, но обнаруживала недостаток в верхних (пронзительных) звуках. Человеческий же голос мог достичь этих высоких ключей. Поэтому, чтобы музыка стала совершеннее и полнее, сразу после Тимофея Милетского к ним наверху присоединили еще один тетрахорд, который из-за того, что высотой превосходил прочие, был назван тетрахордом ὑπερβολάιων. Начинался он там, где заканчивался третий тетрахорд отделенных, т. е. на ключе *e*, и, захватывая следующие восходящие ключи *f* и *g*, заканчивался на ключе сдвоенной *aa*[340].

[339] Т. е. в нижнем регистре.

[340] Сдвоенные латинские «буквоноты» появились только в XI в. н. э.

Habebat ita veterum musica quatuordecim chordas, sed eae tamen δίς διαπασῶν quae veteribus fuit perfectissima consonantia et omnium in sonis maxima distantia, utpote proverbio inde ducto celebris, non complebant. Ne igitur in hac re veterum musicae aliquid deesset, assumta est ultimo loco infima clavis *A* quae extra ulla tetrachorda usurparetur, et fundamentum quasi reliquarum sustineret. Hoc modo tantum in quindecim clavibus perfecerunt veteres suam musicam, et in quatuor hisce tetrachordis modulabantur in diatonico harmoniae genere cantum regularem, sive ut vulgo loquimur, cantum durum. Quod si liberet in cantum mollem sive transpositum transcendere, assumebant tetrachordum συνημμένων, de quo supra diximus, copulabantque cum clave *a* ubi tetrachordum μέσων finitur.	Таким образом, древняя музыка приобрела 14 струн, но и их, [заключавших в себе] двойную октаву, которую древние считали совершеннейшим консонансом и самым большим расстоянием между звуками (как в известной пословице[341]), оказалось недостаточно. Чтобы музыка древних по этой части не была неполноценной, в самом низу [звукоряда] был прилажен ключ *A*, который использовался вне какого-либо тетрахорда и служил как бы основанием для остальных. Таким образом, именно в 15 ключах древние достигли полноты и совершенства своей музыки[342], и в четырех названных тетрахордах в диатоническом роде гармонии они исполняли правильную музыку, или как говорят, «твердую музыку». Желавшие перейти в мягкую, или транспонированную, музыку добавляли тетрахорд соединенных, о котором говорилось выше, и сочетали его с тетрахордом средних, используя ключ *a* — место, где тетрахорд средних заканчивается.

[341] Пословицу, которую имеет в виду Кальвизий, идентифицировать не удалось.

[342] Прилагательное τέλειος (в σύστεμα τέλειον), означает и «полная», и «совершенная» (этическая коннотация). Эти же значения содержит латинское прилагательное *perfectus*, которое использует Кальвизий для описания полной, но одновременно и совершенной, звуковой системы греков.

Nec enim prorsus diversa fuerunt tetrachordum συνημμένων et διεζευγμένων, sed tantum in duabus clavibus, in b videlicet rotundo et B quadrato. Quod enim ad reliquas duas ad *c* et *d* attinet, erant eae communes utrique tetrachordo, diverso tantum nomine appellabantur. In tetrachordo enim συνημμένων incidebant hae claves in tertiam et quartam chordam, in διεζευγμένων vero in secundam et tertiam, ut conferenti ambo tetrachorda facile apparet.	Тетрахорды соединенных и отделенных друг от друга отличаются не сильно, — лишь в двух ключах, а именно в *b* круглом и B квадратном. Что же касается оставшихся двух *c* и *d,* они были общими для обоих тетрахордов, хотя и имели разные названия. В тетрахорде соединенных же попадавшие на третий и четвертых звуки ключи в тетрахорде отделенных попадали на второй и третий, как легко показывает сопоставление двух тетрахордов.
Quod ad appellationem clavium apud veteres attinet, studiosus musices observet, non eadem facilitate claves apud veteres nominari potuisse, ut apud nos nostrae claves proferuntur. Apud nos enim singulae singulis litteris vocantur: apud veteres ad singulas claves nominandas, non tantum non singulae litterae, sed nec singulae quidem dictiones sufficiebant. Sed opus erat ipsis binis dictionibus, ut simul tetrachordi, quo clavis illa comprehendebatur, mentio fieri posset. Et cum nos tantum septem claves numeremus, reliquas vero per octavas repetamus, illi singulis quotquot habuerunt, singulas appellationes	Что касается названий ключей у древних, прилежный музыкант обнаружит, что у древних ключи назывались не так просто, как у нас. У нас каждый каждый ключ называется отдельной буквой, а у древних один ключ называли не просто одной буквой или несколькими, но целыми словами, и причем не отдельными [а сдвоенными]. Тем не менее, эти два [греческих] названия, которыми описывают ключи в тетрахордах, стоит упомянуть. И в то время, как мы насчитываем лишь семь ключей, а остальные повторяются через октаву, они

indiderunt, nec ad octavas respectum ullum habuerunt.	каждой [ступени звукоряда] давали отдельное имя, без учета октавы[343].
Quindecim igitur suas claves ita proferebant, ut infima et gravissima, quam A magnum appellamus, ipsis esset προσλαμβανόμενος sive προσμέλοδος, propterea quod in tetrachordis non comprehensa, exteriori loco assumeretur, et tetrachordis adjungeretur.	Итак, пятнадцать их ключей были названы следующим образом: самый нижний и значительнейший, который мы обозначаем большим *A*, у них назывался просламбаноменом, или просмелодом, потому что в тетрахордах не содержался, мыслился как присоединенный к тетрахордам с внешней стороны.
Post hanc clavem ascendendo sequitur tetrachordum ὑπατών, quod comprehendit claves B quadratum, *C, D, E*. Prima huius tetrachordi clavis B quadratum appellabatur ὑπάτη ὑπατών, secunda *C* παρυπάτη ὑπατών, tertia *D* λιχανός ὑπατών.	После этого ключа следовал восходящий тетрахорд низших, который содержал ключи B квадратное, *C, D, E*. Первый ключ этого тетрахорда B квадратное назывался гипатой низших, второй C — парипатой низших, третий *D* — лиханой низших.
Quarta clavis *E* in hoc tetrachordo erat simul prima clavis sequentis tetrachordi μέσων, quod comprehendebat claves *E, F, G, a,* ideo huius potius tetrachordi quam praecedentis nomine vocabatur ὑπάτη μέσων. Secunda huius tetrachordi clavis F. appellabatur παρυπάτη μέσων, tertia *G* λιχανός μέσων, quarta vero *a* μέση.	Четвертый ключ *E* в этом тетрахорде был также первым ключом следующего тетрахорда средних, который содержал ключи *E, F, G, a*. Потому [первый ключ] данного тетрахорда, в отличие предыдущего, назывался гипатой средних. Второй в этом тетрахорде ключ *F* назывался парипатой средних, третий G — лиханой средних, четвертый же *a* — месой.

[343] Говоря современным языком, греки (по Кальвизию) в своей Полной системе не имели понятия о модальном тождестве звуков, составляющих октаву.

Jam si in cantum transpositum transirent, et tetrachordum συνημμένων assumerent, quod claves habebat *a, b* rotundum, *c, d,* tunc *a* clavis nomen suum μέση retinebat, *b* vero appellabatur τρίτη συνημμένων, *c* παρανήτη συνημμένων, et *d* νήτη συνημμένων.	Когда же они переходили в транспонированную музыку, и брали за основу тетрахорд соединенных с ключами *a, b* круглое, *c, d*, тогда ключ *a* оставался с названием «меса», а *b* уже назывался тритой соединенных, *c* — паранетой соединенных, и *d* — нетой соединенных.
Si vero omisso hoc tetrachordo in cantu duro pergerent, et tetrachordum διεζευγμένων ordirentur, quod habebat claves B quadratum, *c, d, e,* tum B quadratum vocabatur παραμέση quod prope μέσην, hoc est, prope clavem *a* collocaretur, *c* vero τρίτη διεζευγμένων, *d* παρανήτη διεζευγμένων et *e* νήτη διεζευγμένων.	Если же они, пропуская этот тетрахорд, переходили к твердой музыке и начинали [петь] в тетрахорде отделенных с ключами B квадратное, *c, d,* e, то тогда B квадратное они называли парамесой (что значит «рядом с месой», то есть с ключом *a*), *c* — тритой отделенных, *d* — паранетой отделенных, и *e* — нетой отделенных.
Restabat ultimum tetrachordum, quod fuit ut diximus ὑπερβολάιων, et claves comprehendit *e, f, g, aa* geminatam. Clavis *e* igitur, quae fuit etiam in praecedenti tetrachordo nomen suum non mutabat, *f* vero appellabatur τρίτη ὑπερβολάιων, g παρανήτη ὑπερβολάιων et suprema clavis *aa* νήτη ὑπερβολάιων. Haec sunt clavium sive chordarum apud veteres nomina.	Оставался последний тетрахорд, который назывался, как мы сказали, тетрахордом высшим, и содержал ключи *e, f, g,* сдвоенный *aa*. Ключ *e*, который присутствовал также и в предыдущем тетрахорде [отделенных], свое название не менял. Ключ *f* назывался тритой высших, *g* — паранетой высших и самый высокий ключ *aa* — нетой высших. Такими были названия ключей, или ступеней, у древних.
Porro voces musicales, vulgatas scilicet has sex: Ut, re, mi, fa, sol, la, quibus si incipientes in arte musica assueverint, facilius sonum in determinata intervalla	Общепринятых впоследствии музыкальных ступеней, а именно, вот этих шести — Ut, re, mi, fa, sol, la — древние не знали. Если новички в музыкальной науке

deflectere certiusque ea dignoscere, et celerius mutare possunt, veteres non habuerunt.	их усвоят, они смогут легче и более гибко интонировать звуки в определенных интервалах, вернее эти интервалы узнавать и быстрее менять [применяя мутацию].
Sed certa signa, ex lineis vel rectis, vel obliquis, vel incurvis, ex angulis item obtusis vel acutis ad formam fere litterarum Graecarum efformata, excogitarunt, ut indices essent chordarum. Atque ita sonorum vel ascendentium vel descendentium ea signa supra dictiones scripserunt, infra dictiones vero alia signa in diversis figuris, quibus tempus percussionis sive tactum indicarent. Priora sive superna signa recenset Boethius libro IV *Musices* capitulo 3, inferiora interciderunt. Neque tamen etiam superna Boethius annotat omnia, sed tantum quae in Lydio modo usurpabantur, numero viginti novem, tot enim in singulis modis, si tria genera harmoniarum, diatonicum, chromaticum	Зато греки придумали некие значки, составленные из линий прямых, диагональных или изогнутых, с острыми или тупыми углами, в образе греческих букв, [которые понимали] как указания на ступени [Полной системы][344]. Они писали эти знаки над словами [текста] для указания повышения или понижения звука, под словами же ставили разного вида другие обозначения, которые указывали ритмические доли или тактус[345]. Первые, или верхние, знаки привел Боэций в книге IV, главе 3 «Музыки», нижние пропали[346]. Однако верхние [знаки] Боэций описал не все, а только те, которые используются в лидийском ладу, в количестве 29 — именно столько знаков требовалось в

[344] Здесь и дальше речь идет о греческой буквенной нотации.

[345] О «такте» немецкая теория XVI в. еще не говорила. Четкой демаркационной линии между «старым» мензуральным тактусом и «новым» тактом с его градацией степеней тяжести (нем. Akzentstufentakt) провести нельзя. Возникновение такта К. Дальхауз связывает с XVII веком [156, S. 223–240]. Одним из первых бесспорных письменных свидетельств такта Г. Бесселер считает сборник танцевальной музыки «Balletti» Дж. Гастольди, опубликованный в 1591 г. [121, S. 29].

[346] О нотации ритма в «Музыке» Боэция не сказано ничего.

et enharmonicum miscerentur, requirebantur.	каждом из ладов, если смешать все три рода гармонии, а именно диатонический, хроматический и энармонический.
Nec eadem permanebant, sed in singulis modis nova signa assumebantur. Propterea quod etiamsi clavium sive chordarum nomina in modis retinerentur, ut videlicet ultima clavis cuiusque modi προσλαμβανόμενος nuncuparetur, secunda ὑπάτη ὑπατών atque ita ordine deinceps, potestate tamen plurimum mutabantur propter multiplicem semitonii in singulis modis variationem. Exempli gratia: Si in uno aliquo modo in infima chorda in προσλαμβανομένω cecinisses vocem musicalem *ut*, in alio modo canendum erat *re*, in alio item *mi*. Et sic deinceps ratione positi[347] semitonii, atque hoc modo in omnibus clavibus, in singulis modis ratio sonorum mutabatur, unde pene infinita clavium varietas et multiplex sonorum confusio oriebatur. Ideo non poterat, qui modum aliquem, Lydium puta, modulari posset, alios item, ut Ionicum, Dorium, Phrygium, Aeolium, Mixolydium vel alios etiam accinere, cum ubique nova signa, in aliis atque aliis modis inusitata	Эти знаки были не одними теми же [как у нас], но в каждом отдельном ладу являлись новые знаки. Поэтому, хотя ключи, или струны, сохраняли в ладах названия (всякий последний ключ назывался просламбономеном, второй — гипатой нижних, и так далее), функции их значительно менялись из-за многообразной перемены [местоположения] полутона в отдельных ладах. Например: если в одном каком-то ладу на нижней струне просламбономен пропевался музыкальной ступенью *ut*, в другом ладу пропевался как re*,* в третьем же — как *mi*. И так подряд, в зависимости от расположения полутона во всех ключах и в каждом отдельном ладу соотношение звуков менялось, откуда возникло чуть ли не бесконечное количество вариантов ключей и путаница в различных звуках. Из-за этого, если кто мог петь в неком ладу, например, в лидийском, не мог петь также в другом — ионийском, дорийском, фригийском, эолийском миксолидийском и др., поскольку повсюду ему встречались

[347] В оригинале: *positus*.

occurrerent, sed si in omnibus duodecim modis excellere cuperet, ultra trecenta diversissima signa superna ipsi addiscenda erant, ut calculus arithmeticus ostendit.	всё новые знаки (не используемые в таком-то и таком-то ладу), а если бы он захотел достичь мастерства во всех 12 ладах, ему пришлось бы выучить, как показывает арифметический подсчет, более 300 всеразличных знаков.
Praeter has difficultates accedere etiam hoc videtur, quod signa percussionis, ut vocat ea Boethius, sive tactus, quae infra dictiones scribebantur, non tantum diversarum potestatum fuisse videntur in duratione sonorum continuandorum vel omittendorum indicanda, sed etiam vim suam in superiora signa exeruisse iisque vel perfectionem, vel imperfectionem, vel alia eiusmodi accidentia attribuisse. Ab iis enim signis derivati videntur characteres illi, qui apud nostros musicos antiquiores in figurali musica inveniuntur, puta signa illa perfectionis et imperfectionis, modi majoris vel minoris, prolationis perfectae vel imperfectae, puncti item divisionis, alterationis[348], augmentationis, et caetera et aliarum rerum. Unde apparet signa etiam illa veterum inferna, multivaria et diversissima fuisse, et plurimum laboris	Помимо этих трудностей оказалось также, что «знаки ударения», как их называет Боэций, или тактусы, которые писали под текстом, видимо, не только указывали длительности звуков и паузы разного достоинства, но также оказывали влияние на верхние [т. е. высотные] знаки, сообщая им перфектность, имперфектность и прочие [ритмические] свойства. От этих знаков, вероятно, и проистекают буквенные обозначения, которые были изобретены нашими старинными музыкантами в нотированной музыке, например, [наши] знаки перфекции и имперфекции, большого и малого модуса, перфектной и имперфектной пролации, а также точки разделения, альтерации, аугментации и т. д. и т. п. Отсюда ясно, что и эти писавшиеся внизу [ритмические] знаки древних были многочисленны и всеразличны, и требовали от того, кто эти

[348] В оригинале: *alterationes*. Исправлено по смыслу.

requisitum fuisse ab eo, qui et haec signa inferiora cognoscere vellet. Has immensas difficultates veteris musicae non temere fingi, sed ex certis veterum musicorum verbis aperte describi, veterum monumenta abunde testantur.	низкие знаки хотел постичь, чрезвычайных усилий. Древние памятники наглядно свидетельствуют, что огромные неудобства древней музыки не просто надуманы [мной], но описываются в трудах древних музыкантов открытым текстом.
Non dubium autem est, plurimos summi ingenii viros magna diligentia conatos fuisse, faciliori modo et ratione res musicas posteris tradere, et veteris musicae difficultatibus mederi. Verum nullius conatui eventus respondere voluit, donec frequenti et quotidiano usu musica seipsam ex hisce difficultatibus expediret. Quod accidit, cum in primitiva ecclesia passim coenobia instituerentur, et quotidianus in iis musices usus introduceretur. Hoc modo enim paulatim aliae atque aliae difficultates amotae sunt, et facilior totius musicae forma excogitata.	Нет сомнений, что многие высшие человеческие умы прилагали большие усилия, чтобы передать потомкам музыкальные сущности облегченным способом и методом, избегая сложностей древней музыки. Но на результаты этих попыток никто не ответил, пока сама музыка от этих трудностей в частом и повседневном использовании не освободилась, что произошло во времена первоначальной церкви, когда там и сям основывались монастыри, и в них ежедневно практиковалась музыка. Таким образом, постепенно, одна за другой сложности были устранены, и вся музыка приобрела более простой вид.
Primus autem qui nova methodo et novis inventis characteribus musicam tradere et exercere ausus fuit, est Iohannes Damascenus Theologus, qui prius scriba Imperatoris fuerat, postea factus est monachus Damasci, circa annum post	Первым, кто отважился преподавать и развивать музыку, используя новый метод и вновь изобретенные буквы [нотации], был богослов Иоанн Дамаскин, который некогда был первым писарем императора, а затем стал монахом в Дамаске, около 725

Christum natum 725. Is referente Iosepho Zarlino excogitavit quosdam characteres novos, numero paucos et faciles, quibus quaelibet cantilena scriberetur et caneretur. Iis characteribus intervalla exprimebantur, quibus vel ascendendum vel descendendum erat in canendo.	года от Рождества Христова. Как сообщает Джозеффо Царлино, он придумал некие новые буквенные символы, немногие и легкие [для усвоения], которыми записывалась и с помощью которых пропевалась любая мелодия. Этими буквами обозначались интервалы, которые возникали в пении при восхождении и нисхождении[349].
Temporis autem nulla habebatur ratio, utpote in cantu, ut vocamus chorali, qui tum solus in ecclesia locum habebat. Cum igitur intervalla musica pauca sint, paucos etiam characteres fuisse necesse est, nisi quod duorum generum fuerunt, quorum priorum usus fuit in vocis elevatione, posteriorum vero in vocis remissione: aliter enim scribebatur intervallum aliquod, quando in graviorem sonum per illud descendebatur, aliter vero idem intervallum, quando in acutiorem sonum vox elevabatur.	В те времена не было никакой теории пения, которое мы называем «хоровым», или «хоральным» — единственного, которое имело место в церкви. Поскольку музыкальных интервалов было мало, то и небходимых нотных знаков требовалось мало. Различали только два рода [движения в мелодии]: первый — когда голос повышался, второй — когда голос понижался. Соответственно, один неопределенный интервал писали для [указания] понижения звука, другой же интервал — для повышения звука[350].

[349] Документов (нот, трактатов и др.), свидетельствующих о «новаторской» нотации Иоанна Дамаскина (ок. 675 – ок. 753), насколько нам известно, нет. Царлино, на которого опирается Кальвизий (Zarlino. Ist. harm. IV, 8), возможно, имеет в виду анонимный «Вопросо-ответник о пападическом искусстве», датируемый XIV в. В науке этот источник известен как «Псевдо-Иоанн Дамаскин».

[350] В невменной нотации не было точных графем для нотации мелодических интервалов, диастематическая нотация показывала лишь общее направление мелодии вверх или вниз.

Ratio haec cantilenas scribendi, non absimilis fuit ab ea, qua hodie utuntur qui instrumenta musica, proprie sic dicta clavichordia item et organa, tractant. Ii enim cantilenas describunt clavibus, quibus ascensus vel descensus cantilenae significatur. Apponunt et praeterea quaedam signa, quibus continuatio vel intermissio soni, sive tempus in musica figurata indicatur, nisi quod claves eaedem et in ascensu et descensu cantilenae permanent, et propter vocum musicalium usum, quibus omnes iam assuevimus, diversae intervallorum species facilius discerni possunt.	Такой метод записи мелодий не сильно отличался от того, которым ныне пользуются те, кто обращается к инструментальной музыке, в частности, [к музыке для] клавиров или органа[351]. Они записывают мелодии знаками ключей, которые показывают подъем или спуск мелодии. Сверх того, они добавляют некоторые знаки, которые указывают длительность звука или паузу, или темпус в нотированной музыке (кроме тех нот, которые остаются одинаковыми и в восхождении, и в нисхождении мелодии[352]), и благодаря используемым музыкальным ступеням, к которым все уже привыкли, различные виды интервалов [теперь] легко различить.
In Damasceni autem characteribus, cum unicus tantum character ad intervallum aliquod, cuius in vocis elevatione vel depressione usus esset, describendum adhiberetur, eodem illo charactere diversae etiam illius intervalli species, quae propter alium atque alium semitonii positum mire variant, indicari non	Поскольку в нотации Дамаскина использовался один-единственный знак для описания восходящего и нисходящего интервала, один и тот же знак не мог указывать на разные виды интервалов, которые в зависимости от местоположения того или иного полутона чрезвычайно менялись. Это порождало

[351] Имеется в виду табулатура — схематическая запись музыки на таблице с уточняющими ритмическое значение звуков и др. символами.

[352] То, что мы заключили в скобки, загадочно.

poterant, unde diversa et dubia cantionum modulatio proculdubio oriebatur. Semitonii enim positu variato, non tantum unumquodque intervallum mutatur, sed etiam tota illius cantilenae modulatio errabunda vagatur, et propter mutatas[353] του διὰ πέντε et του διὰ τεσσάρων species, ad alios atque alios modos subinde detorquetur.	разные и сомнительные варианты исполнения мелодии. От разного положения полутона [в звукоряде] меняется не только интервал как таковой[354], но и мелодия в целом принимает «блуждающий» вид – из-за перемены видов квинты и кварты она часто поворачивает то в один лад, то в другой[355].
Hocque ita accidisse historiarum monumenta satis ostendunt, ut exempli gratia, quod tempore Caroli Magni paucorum annorum spacio aliquoties ecclesiastici cantus in ecclesia Metensi emendati, et ad authoritatem Romani cantus revocati sunt. Cum enim diversimode in Italia atque Gallia cantiones ecclesiasticas modularentur quas tamen Pipinus, Francorum sive Galliae rex, parens Caroli Magni, anno post Christum natum 751 recte a Romanis describi, et in ecclesia Metensi atque Gallia doceri et exerceri iusserat.	То, что это было так, ясно показывают исторические памятники. Например, во времена Карла Великого, в течение недолгого времени церковные распевы правили в церкви Меца, призывая на помощь авторитет Рима. Поскольку церковные распевы в Италии и Галлии пелись на разный манер, франкский и галльский король Пипин (отец Карла Великого) в 751 году от Рождества Христова повелел, чтобы римляне их [галликанские распевы] записали правильно, и чтобы в церкви Меца и в Галлии их преподавали и развивали. Карл,

[353] В оригинале: *mutatus*.

[354] Например, в одном виде кварты полутон внизу (*hcde*), в другом вверху (*gahc*) и т. д., а из видов кварты и квинты складываются разные виды октавы (с разным положением полутонов), которые, как известно, лежат в основе октавного лада.

[355] Невменная нотация неточно указывала интервалы, что способствовало неуверенной интерпретации мелодии певчими. Смена тона полутоном (и интервалов, с ним связанных) приводила к тому, что вместо «оригинального» лада зачастую начинал звучать другой.

Offensus illa dissonantia Carolus, clericos duos Romam misit, qui authenticum cantum ibi a Romanis discerent, et Gallos docerent. Verum cum iterum post annos sedecim, in psallendo et legendo a consuetudine Romana variatum esset, pontifex Romanus Adrianus, missis cantoribus eam etiam dissonantiam in Galliis correxit. Prior emendatio contigit anno post Christum natum 774, posterior vero anno 790.	недовольный неблагозвучием [местных распевов], послал в Рим двух клириков, которые обучились подлинным распевам у римлян и [затем] преподавали галлам. Еще через 16 лет, когда Римский обряд по части псалмодии и [молитвенного] чтения опять изменился, папа римский Адриан послал в Галлию певчих исправлять неблагозвучие. Первая правка произошла в 774 году от Рождества Христова, вторая — в 790 году.
Etsi autem Iohannes Damascenus propter hanc inventionem eam autoritatem sibi comparavit, ut non solum omnibus musicis praeferretur, sed etiam ob pietatem et eximiam in musicis peritiam ipsi mandaretur, ut cantilenas, quas decretum in Christianorum ecclesiis cani iuberet. Ipse melodias[356] comprehenderet, praescriberet et alios doceret, unde κατ᾽ ἐξοχὴν melodos sive cantor appellatus fuit.	Иоанн Дамаскин благодаря своему изобретению снискал себе такой авторитет, что стал не только примером для всех музыкантов, но также — вследствие благочестия и величайшей опытности в делах музыкальных — ему доверили решать, какие именно распевы петь в христианских церквах. Он и сам сочинял мелодии, записывал и учил [этому] других, оттого его и называли выдающимся мелодом, или певчим.
Tamen cum certitudo penitus nulla in illis inventis characteribus statui posset, post aliquot annos a Guidone Aretino Italo, claves et voces musicales, quibus adhuc utimur, excogitatae sunt. Vixit is	Однако, поскольку изобретенные им знаки не давали практически никакой точности [в нотации высоты], спустя какое-то время итальянец Гвидо Аретинский придумал музыкальные ключи и ступени, которыми

[356] В оригинале: *melodiis*. Исправлено по смыслу.

sub imperatoribus Germanicis, Conrado secundo, et Henrico tertio, circa annum post Christum natum 1030. Occasionem autem inventarum clavium et vocum musicalium proculdubio ipsi praebuerunt instrumenta musica, stabiles, determinatos et certos sonos exprimentia, tum temporis vel primum inventa, vel a Graecis ad Latinos translata.	мы пользуемся поныне. Жил он при германских императорах Конраде II и Генрихе III около 1030 года от Рождества Христова. Поводом же для изобретения музыкальных ключей и ступеней стали, несомненно, музыкальные инструменты (современные и новоизобретенные, либо доставшиеся римлянам от греков), способные воспроизводить неизменные, определенные и точные звуки.
Aventinus enim et alii historici tradunt, Pipino Francorum regi per legatos ab imperatore orientis Constantino Copronymo instrumentum musicum maximum, Germanis et Gallis incognitum dono datum fuisse, quod cicutis ex albo plumbo compactum fuerit, follibus inflatum, manuum digitis pedibusque pulsatum, et organon appellatum.	Авентин и другие историки сообщают, что византийский император Константин [V] Копроним через легатов преподнес Пипину [Короткому], франкскому королю, дар, — величайший музыкальный инструмент, [до того] германцам и галлам незнакомый. Этот инструмент под названием «орган» состоял из оловянных трубок, воздух [в которые] надували мехами, играли на нем пальцами рук и ногами.
Quanquam quod pedibus etiam tum temporis pulsatum fuerit, vix verisimile videtur. Cum circa annum a Christo nato 1470 ea ratio demum apud Venetos a Bernhardo[357], natione Germano et	Впрочем, кажется неправдоподобным, что в те времена играли и ногами. Полагают, что этот способ[359], согласно «Эннеадам» Сабеллика (кн. VIII, гл. 10)[360], изобрел около 1470 года от Рождества Христова в

[357] В оригинале у Сабеллика — Bernardu.

[359] Ножную педаль.

[360] Кальвизий ссылается на книгу «Rapsodiae historiarum enneadum ab orbe condito ad annum salutis humanae» (1504) М. А. Сабеллика как на «Эннеады».

Venetorum duci ab organis, inventa credatur, teste Sabellico libro octavo Enead decimo[358]. Scribit enim ibidem, hunc Bernhardum adeo excellentem musicum fuisse, ut numinis providentia ad id natus putaretur, ut unus esset, in quo ars pulcherrima musica omnes suas vires experiretur. Vocem ipsi ad omnes numeros et sonos accommodatam fuisse affirmat, omnia instrumenta musica illum scientissime tractasse, numeros etiam ac sonos in organis auxisse, utque pedes etiam concentum musicum adjuvare possent, funiculorum attractu effecisse.	Венеции Бернард, немец по национальности, который служил органистом у венецианского дожа. Там же Сабеллик пишет, что этот Бернард был настолько великолепным музыкантом, что его рождение произошло как бы по божественному провидению, будто он был один, в ком прекраснейшее музыкальное искусство проявилось во всю свою силу. Он [также пишет, что Бернард] закрепил названия ступеней за всеми употребительными созвучиями и звуками, искуснейше изучил музыкальные инструменты, расширил созвучия и звуки на органе, придумал сделать так, чтобы и ноги могли поддерживать музыкальную гармонию, приспособив для этого [механизма педали] веревки.
Quod autem Aventinus et alii historici tradunt, organon tum temporis a Graecis primum ad Gallos translatum, ipsisque instrumentum incognitum fuisse, dubitare quis merito posset, cum Platina in Vitis Pontificum referat, trecentis ante Pipinum Galliae regem annis, a pontifice Vitaliano organa in templa recepta, et ad consonantias cantui ecclesiastico	Авентин и другие историки также пишут, что орган, привезенный греками для галлов впервые, и был для последних инструментом незнакомым. Этот факт справедливо поставил под сомнение Платина, который в «Житиях пап» сообщает, что еще за 300 лет до короля Галлии Пипина[361] папа Виталиан допустил органы в церкви и приспособил их для

[358] Sabel. Ennead. VIII, 10.

[361] Годы жизни короля Пипина Короткого: 714–768 гг.

inserendas accommodata fuisse, quod et Beda Presbyter paucis post annis confirmat.	большего благозвучия церковных распевов [362]. Беда Пресвитер через какое-то время это подтверждает[363].
Verum Platina et Beda vel loquuntur de informi illo instrumento musico, cuius quindecim cicutae vento ex duodecim fabrorum sufflatoriis emisso, inflabantur, quale Hierosolymis fuisse a Divo Hieronymo affirmatur, cuius sonitus in monte etiam Oliveti tanquam tonitru exaudiebatur: Vel loquuntur de instrumento musico hydraulico, cuius prolixa descriptio extat apud Vitruvium, libro decimo *Architecturae* capitulo 13, quod et antiquissimum est, et peculiari nomine organon appellatum fuit.	Платина и Беда говорят либо о том громоздком музыкальном инструменте из Иерусалима, в пятнадцать труб которого вдували воздух через двенадцать кузнечных мехов, и который, как утверждает св. Иероним[364], издавал громоподобные звуки в том числе и на Масличной горе; либо они говорят о водяном музыкальном инструменте, обстоятельно описанном у Витрувия в «Архитектуре» [365] (кн. X, гл. 13) — это свидетельство древнейшее и первое, где слово «орган» используется в особом значении [музыкального инструмента].
Discrimen autem, ut hoc obiter addam, inter Hydraulicum et nostrum organum, cum forma externa non magnopere differre videantur, fuit. Quod totum corpus hydraulici una cum cicutis ex aere	Добавлю кстати, что разница между гидравлосом и нашим органом весьма заметна в различном внешнем облике: весь корпус гидравлоса представлял собой единое целое с трубами и выполнялся из

[362] Годы понтификата папы Виталина: 657–672 гг.

[363] Беда Достопочтенный (ок. 672 – 735) — английский теолог и филолог. О музыке не писал. Скорее всего, Кальвизий пользовался одним из текстов, ложно приписанных Беде в его первом полном собрании сочинений, которое было издано в 1563 г. под редакцией Иоганна Гервагена-младшего.

[364] Имеется в виду, с большой вероятностью, Иероним Стридонский.

[365] То есть в труде «Десять книг об архитектуре». Описание органа содержится не в 13-й, а в 8-й главе данной книги.

fieret, cicutarum ordo unicus tantum esset, et sonus ob infusam aquam diversimode agitatam proferretur.	меди, ряд труб был один, и звук возникал из-за различном образом движущейся воды.
Organi vero nostri corpus ex ligno compingitur, factis receptaculis plurimorum ordinum cicutarum, et sonus ipse flatu ex follibus recepto perficitur. Corpus organi appello arcam illam cui cicutae insistunt, et ex qua flatum recipiunt. Atque hoc modo unicum etiam organum hodie interdum pluribus constat corporibus, quorum aliud posset vocari anticum, aliud posticum, aliud pectorale, aliud laterale, aliud pedale, et similiter.	У наших же органов корпус изготавливается из дерева, с несколькими рядами труб, вставленных в [специальные] гнезда, и звук в них возникает благодаря потоку воздуха из мехов. Корпусом органа я называю ящик, куда вставлены трубы, и из которого они получают воздух. В наши дни единый орган состоит подчас из большого количества корпусов, один из которых можно назвать передним, другой — задним, третий нагрудным (фронтальным), четвертый боковым, пятый ножным и т. п.
Cicutarum etiam ordines plurimum inter se differunt, dum alii consonant in unisono, si ad unam clavem respicias, alii in diapason inferiore vel superiore, quidam in disdiapason, quidam in diapente, quidam in ditono, et caetera. Quidam etiam ordines dupli sunt, ut cymbalorum, quidam tripli, quadrupli, item decupli, et caetera ut mixtarum. Cicutae ipsae vel ex stanno puro, vel cum plumbo mixto fiunt, vel ex aere Cyprio, quaedam cum stanneae sint, os habent Cyprium, quaedam superius clausae sunt, plurimae apertae, quaedam non	Ряды же труб также сильно отличаются друг от друга: одни сливаются в унисон, если приходятся на одну высоту, другие звучат на октаву выше или ниже, какие-то на двойную октаву, какие-то на квинту, большую терцию и т. д. Одни ряды двойные (как Cymbalorum), другие тройные, каких-то труб [в ряду] 4, других 10 и так далее (как миксты). Сами трубы сделаны или из чистого олова или из сплава со свинцом, или из кипрской меди, некоторые, сделанные из сплава, имеют медное отверстие. Трубы по большей части открытые, [но] есть и закрытые, а

penitus clausae, quaedam incurvae. Unde ex omnibus diversissimi gignuntur soni, dum aliae sonum proferunt gravem, aliae acutum, aliae medium, aliae cum raucedine quadam aut strepitu vel susurro, aut etiam modica dissonantia intersibilante conjunctum, aliae prorsus sibilant, vel tonant, vel frendent, vel tremunt. Clavium etiam ordo quibus flatus cicutis immittitur, interdum duplex est, interdum triplex, vel etiam quadruplex, ut non tantum manuum digitis, sed etiam pedibus tangi et inter se diversis modis misceri possint, unde infinitae pene harmoniae varietates oriuntur, simplicitati illi hydraulicae longe anteferendae.	какие-то закрыты не целиком, некоторые трубы изогнуты. Из этого возникают разнообразнейшие звуки: одни издают низкий звук, другие высокий, третьи средний, четвертые с хрипотцой либо некоторым шумом и шипением, или даже с незначительным «присвистывающим» диссонансом, другие откровенно свистят, или гремят, или скрежещут, или дрожат. Клавиатур же, с помощью которых воздух отправляют в трубы, бывает иногда две, иногда три или даже четыре. Их касаются не только пальцами рук, но и ногами, и они могут по-разному смешиваться друг с другом, что рождает почти бесконечное разнообразие гармоничных сочетаний, значительно превосходящих простоту [древнего] гидравлоса.
Ex tali igitur aliquo instrumento, praecipue ex organo, ut arbitror, Guido Aretinus, quando sonos determinatos et stabiles, ex cicutis emissos, invicem in diatonico harmoniae genere examinaret, statim deprehendit, post septimam clavem, quando ordine progrederetur, aequisonam haberi consonantiam, quae Graecis διὰ πασῶν, latinis octava	На таком именно инструменте, вероятней всего, на органе, как я полагаю, Гвидо Аретинский, изучая определенные и постоянные [по высоте] звуки, которые органные трубы издают в диатоническом роде гармонии, тотчас подметил, что после седьмого ключа, или клавиши[366], в последовательном ряду [на восьмой] получается равнозвучный консонанс,

[366] Ключи и клавиши музыкального инструмента Кальвизий называет одним и тем же латинским термином *clavis*.

appellatur. (Claves hic in organis et aliis instrumentis musicis nostro more appello, quae veteribus plectra sive pectines dici possent, quibus aut flatus cicutis immittitur, aut alias in instrumentis musicis chordae tanguntur.) Et claves etiam quae sequuntur, cum primis non quidem eiusdem intensionis, sed tamen eiusdem naturae sonos producere, qui nulla alia re inter se differrent, nisi quod per διὰ πασῶν ratione acuminis et gravitatis se jungerentur, unde facile animadvertit, claves non plures esse debere quam septem, et easdem in altero clavium septenario sono per διὰ πασῶν vel elevato vel depresso, iterari.	который у греков называется диапасоном, а у латинян октавой. (Клавишами на органах и других музыкальных инструментах я по современному обычаю называю [приспособления, аналогичные] тем, что древние называли плектрами или гребешками — с их помощью воздух посылается в органные трубы, а на других музыкальных инструментах захватываются струны). Последующие ключи, [как подметил Гвидо], хотя и не те же по высоте, что предыдущие, но производят звуки той же природы, они связаны — вверху и внизу — октавным отношением и ничем более друг от друга не отличаются. [Он также определил, что] ключей не должно быть больше семи, и что звук ключа, следующей после семи ключей (вверх или вниз), повторяется в октаву[367].
Repudiatis igitur Graecorum prolixis et a celeritate atque promtitudine abhorrentibus chordarum nominibus, primis eas alphabeti litteris, quae principes occurrunt, appellavit, quae litterae, cum postmodum voces musicales adderentur et ipsae cantibus in	Отвергнув пространные, чуждые быстрому и легкому освоению имена греческих струн, Гвидо первым делом обозначил их начальными буквами [латинского] алфавита. Эти буквы (позже к ним добавились музыкальные ступени), которые прикреплялись в начале распевов,

[367] Говоря современным языком, Гвидо (согласно Кальвизию) открыл модальное тождество звуков октавы.

initio praefigerentur, claves appellatae sunt, quod quemadmodum clavis occlusa resecando aperit, et quae abstrusa intus erant, palam omnia omnibus aspicienda proponit, ita hae litterae lineis et characteribus per se mutis praefixae, eas animent, vivificent et omnem rationem canendi liquido explicent et declarent.	были названы ключами. Подобно тому как ключ, который отпирает замок, и все, что было скрыто внутри, выставляет на всеобщее обозрение, так эти буквы алфавита, прикрепленные впереди линеек с безмолвными нотами, их одушевляют, оживляют, и истолковывают и разъясняют всю науку пения.
Quindecim etiam cum veteribus omnino essent chordae sive claves, ut supra audivimus, quinque insuper iis addidit, ut viginti numero claves efficeret, unam quidem inferiori loco, reliquas quatuor superiori. Quemadmodum id in scala Guidonis deprehenditur: *Gamma* enim inferiori loco accessit, in superiori vero hae quatuor *bb, cc, dd, ee* duplicatae. Hodie nostro saeculo, cum figurata musica adeo exculta fit, ut nihil praeterea accedere posse videatur, neque his viginti clavibus contenti sumus, sed praeterea septem assumimus, ut omnino in diatonico harmoniae genere, praeter chromaticas illas, quae alias cantilenis inseruntur, viginti septem numerentur claves.	Как сказано, у древних было 15 струн, или ключей. К ним Гвидо добавил еще 5, чтобы стало 20: один ключ он добавил в самом низком месте, остальные 4 — в самом высоком, они в Гвидоновом звукоряде расположены так: внизу *Г*, наверху — четыре двойные *bb, cc, dd, ee*. В наши дни, когда многоголосная музыка настолько продвинулась, что, кажется, ничего уже невозможно добавить и что названных 20 ключей [для нее] нам достаточно. Однако, сверх того мы приняли еще 7, чтобы 27 ключами охватить не только диатонический род гармонии, но и хроматические звуки, которые иногда попадаются в мелодиях.
Incipiuntque in clave magna *C* desinuntque in clave *a* geminis virgulis notata, non illa, ubi veterum quindecim chordae finiebantur, sed quae integra	Начинается [наш звукоряд] с *C* большого, а заканчивается на *a*, нотированном с

octava ab illa in acutum est remota. Comprehenduntque hae septem et viginti claves, excepto semiditono, integras quatuor octavas, duplum quam veteres habuerunt, cum clavichordia et alia instrumenta musica usque ad clavem *c* tribus virgulis notata ascendant.	двойным штрихом[368] — но не там, где древние располагали свою пятнадцатую струну, а чистой октавой выше. Названные 27 ключей охватывают 4 чистые октавы (в два раза больше, чем было древних), и это если не считать полудитона [вверху звукоряда], вплоть до ключа на *c*, нотированного с тремя штрихами, до которого поднимаются клавикорды и другие музыкальные инструменты[369].
Inventio sex vocum musicalium difficilior fuit. Ex tetrachordis enim veterum quatuor tantum elici potuerunt voces. Sed credibile est, Guidonem Aretinum, in fingendis vocibus musicalibus, ad diatessaron minimam veterum consonantiam, ut putabant, respexisse, in qua, ex iisdem instrumentorum musicorum sonis stabilibus et determinatis deprehendit, non tantum illam speciem haberi, quae in singulis veterum tetrachordis continetur, videlicet quae semitonium infimo loco habeat, sed ratione dispositionis semitonii duas insuper alias, ut ita tres	Открытие шести музыкальных ступеней было трудным. Из тетрахордов древних можно было извлечь только 4 ступени. Вполне вероятно, что Гвидо Аретинский, придумывая музыкальные ступени, изучал кварту как наименьший консонанс древних и, как полагают, — из наблюдений над постоянными и [высотно] определенными звуками музыкальных инструментов — заключил, что существует не один только ее вид с полутоном внизу, как в каждом по отдельности тетрахорде древних[370], но в зависимости от положения полутона есть еще два, и таким образом в кварте в общей

[368] Имеется в виду знак апострофа, добавленный к «основной букве», наподобие *a*’’.

[369] Клавикорд и другие музыкальные инструменты способны подниматься до *c*’’’ (по-нашему, *до* третьей октавы).

[370] Все тетрахорды в греческой Полной системе были одной и той же структуры, а именно (в диатоническом роде мелоса, снизу вверх) ПТТ.

omnino διὰ τεσσάρων species numerentur. Prima, ubi semitonium supremum locum; secunda, ubi medium; tertia, ubi infimum obtineret.	сложности насчитываются три вида: первый [вид кварты] тот, в котором полутон наверху, второй — с полутоном посередине, и третий — с полутоном внизу.
Hae tres διὰ τεσσάρων species, ut conjungi possent, cum invicem sibi succedant, facile animadvertit, quatuor voces musicales non sufficere, sed plures, et ad minimum sex requiri. Quas si excogitasset, eventurum praevidit non modo ut species διὰ τεσσάρων recte continuarentur, sed etiam ut veterum tetrachorda apte connecterentur, et facilis ab alio ad aliud transitus praeberetur.	Легко заметить, что этим трем видам кварты четырех музыкальных ступеней было недостаточно, поскольку они могли сочетаться, следуя друг за другом поочередно, для чего потребовалось больше, как минимум, шесть [ступеней]. Если Гвидо их придумал, то и предвидел, что можно будет не только верно сочетать виды кварты (наподобие того, как у древних ладно соединялись тетрахорды), но и переходить от одного [гексахорда] к другому[371].
Habebatur tum hymnus, factus in honorem Iohannis Baptistae, qui quoniam vox clamantis in sacris litteris appellabatur, clamantium in coenobiis, ut tum temporis solebant, atque ita etiam canentium, ex pontificia superstitione, patronus Deusque tutelaris creditus est, et ille ipse hymnus ad vocis raucedinem pellendam adhibitus. Ex huius hymni	В ту пору был гимн, написанный в честь Иоанна Крестителя. Поскольку в Священом писании его называли «гласом вопиющего»[372], то с папского благоволения его считали покровителем и заступником перед Богом и «вопиющих в монастырях» (как в то время называли и певчих), и полагали, что он сам [Иоанн Креститель] приспособил гимн для

[371] Переход из одного гексахорда в другой (так называемая мутация) ни в одном из аутентичных трактатов Гвидо не описывается.

[372] В Евангелии от Иоанна, 1:23.

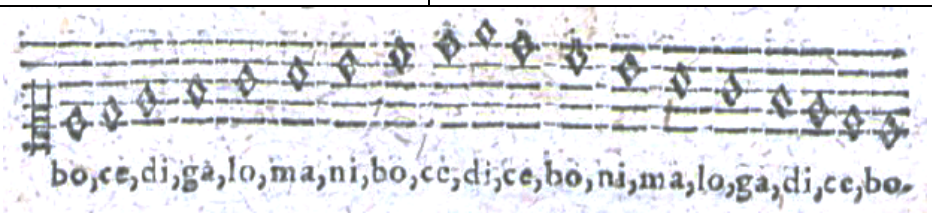
strophe prima, separando primas hemistichiorum syllabas, sex voces musicales desumsit, et semitonium, ex cuius dispositione omnium intervallorum ratio, atque omnis modulatio et harmonia dependet, medio et dignissimo loco collocavit. Hymnus sic incipit:	избавления от хрипоты в голосе. Из первой строфы этого гимна, из первых слогов в полустишиях Гвидо выбрал шесть музыкальных ступеней, а полутон, от положения которого зависит соотношение всех интервалов, вся мелодия и гармония, он поместил на достойнейшее среднее место. Гимн начинается так:
UT queant laxis *REsonare fibris,* *MIra gestorum* *FAmuli tuorum,* *SOLve polluti* *LAbij reatum,* *Sante Iohannes.*	*Чтобы рабы [твои]* *В полный голос* *Могли воспеть чудеса* *Твоих деяний,* *Отпусти им,* *Святой Иоанне,* *Грех изустный*[373].
Primae hemistichiorum syllabae sunt: *ut, re, mi, fa, sol, la.* Et inter *ut* et *fa* primam speciem διὰ τεσσάρων collocavit, ubi semitonium *mi* et *fa* esset supremo loco, inter *re* et *sol* secundam, ubi semitonium in medio haberetur, et inter *mi* et *la* tertiam, semitonio in infimo loco existente.	Слоги первых полустиший таковы: *ut, re, mi, fa, sol, la.* Между *ут* и *фа* Гвидо разместил первый вид кварты, в котором полутон *ми* и фа вверху; между *ре* и *соль* — второй вид, где полутон посередине; между *ми* и *ля* — третий, с полутоном в самом низу.
Satis quidem convenientes sunt hae voces musicales et faciles, si eas cum veterum tetrachordis compares, sed tamen quia intergrum intervallum διὰ	Эти музыкальные ступени вполне удобны и просты, особенно в сравнении с тетрахордами древних. Но поскольку они не заполняют интервал октавы целиком,

[373] Перевод С. Н. Лебедева, цит. по: [43, С. 33].

πασῶν non explent, propter frequentem mutationem, ut quaeque vox suae clavi, cui competit, recte applicetur, incipientibus non parum pariunt difficultatis.	возникла необходимость частой подмены, или мутации, чтобы любая ступень правильно связывалась с соответствующим ключом. По этой причине [Гвидоновы музыкальные ступени] представляют немалую сложность для начинающих [певчих].
Cui etiam ut quidam mederentur, nuper in Belgio novas voces musicales excogitarunt, numero septem, quae quoniam integrum διὰ πασῶν explent, mutationi obnoxiae non sunt, sed quotiescunque opus est repetuntur, eaedemque et in ascendendo, et in descendendo permanent. Et propter convenientem semivocalium et mutarum litterarum in distributis syllabis consecutionem, ad promptam et expeditam pronunciationem haud difficulter se offerunt. Sunt autem hae septem cum octava repetita:	Чтобы помочь делу, некие [музыканты] в Бельгии недавно придумали новые музыкальные ступени в количестве семи, которые заполняют октаву целиком. Они не требуют мутации, возобновляются столько раз, сколько нужно, и при этом в восхождении и нисхождении остаются неизменными. Благодаря удобному последованию гласных и согласных букв в слогах они располагают к быстрому, плавному и совсем не трудному произношению. Вот эти семь [слогов] через октаву повторяются:
Bo, ce, di, ga, lo, ma, ni, Bo.	*Бо, це, ди, га, ло, ма, ни, бо*
Applicantur vero clavibus ratione systematum. In regulari enim systemate, sive in cantu duro, incipiunt in clave *C* atque ita ordine ascendunt, atque rursus descendunt, ut quaelibet clavis suam	Ступени сочетаются с ключами в зависимости от [типа] звукоряда. В регулярной системе[374], иначе в твердом распеве, слоги начинаются с ключа C, и далее по порядку поднимаются и

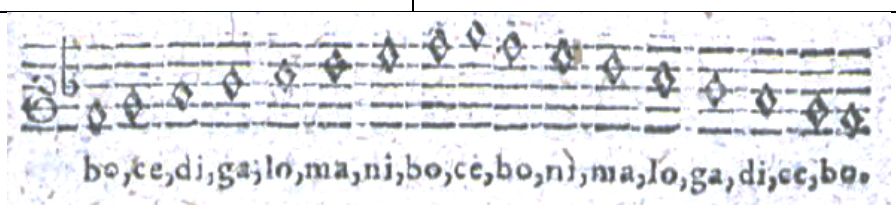
[374] Т. е. в базовом, нетранспонированном, звукоряде.

propriam syllabam habeat, quam semper tam ascendendo quam descendendo retineat, quousque etiam cantilena progrediatur. Itaque hoc modo in regulari systemate clavis *C* habebit syllabam *bo*, clavis *D* syllabam *ce*, clavis *E* syllabam *di*, clavis *F* syllabam *ga*, clavis *G lo*, clavis *A ma*, et B quadratum *ni*, *C* rursum *bo*, atque ita deinceps etiam regregiendo, ut:	опускаются, так что всякий ключ получает свой собственный слог, — один и тот же и в восхождении, и в нисхождении, неизменный на всем протяжении мелодии. Итак, в регулярной системе ключ *C* получит слог *бо*, ключ *D* — слог *це*, *E* — слог *ди, F* — слог *га, G* — *ло, A* — *ма*, и B квадратное — *ни*, C снова *бо*, и так далее:



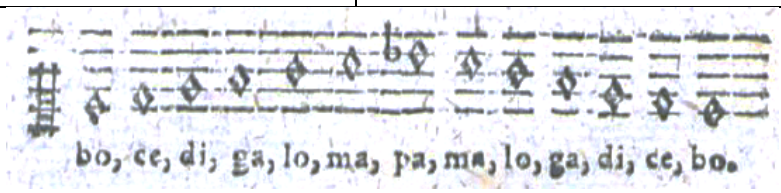
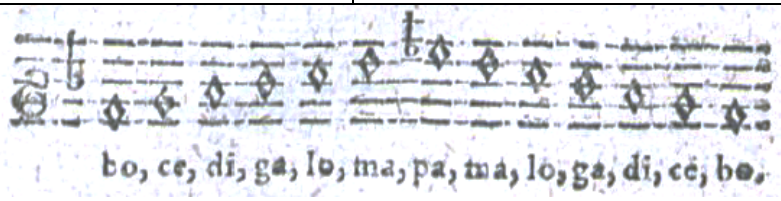
[Схема 2]

In transposito vero systemate, quod cantum mollem vulgo appellamus, primam syllabam harum vocum musicalium *bo* non in clavem *C* ut in regulari collocant, sed in clavem *F*, secundam *ce* in clavem *G*, tertiam *di* in clavem *A*, quartam *ga* in *b* rotundum, quintam *lo* in *C*, sextam *ma* in *D*, et ultimam *ni* in *E* ut:	В транспонированной же системе, которое обычно называют мягким распевом, первый слог из этих музыкальных ступеней *бо* попадает не на ключ *C*, как в обычной [системе], а на ключ *F*, второй, *це*, — на ключ *G*, третий, *ди*, — на ключ *A*, четвертый, *га* — на *b* круглое, пятый, *ло* — на *C*, шестой, *ма* — на *D* и последний, *ни* — на *E*:



[Схема 3]

Atque hoc modo, si puer hisce vocibus musicalibus assueverit, atque insuper	Таким образом, если отрок освоит эти музыкальные слоги и в придачу научится

cantum regularem et transpositum discernere sciverit, statim sponte sua, in quocunque notularum situ sese hae voces musicales offerent, cum nihil incidere possit, quod hunc vocum musicalium ordinem magnopere turbet, praeterquam si in regulari systemate in clave B quadrata, aut in transposito in clave *e* occurrat *b* rotundum, tum enim, quemadmodum in nostris vocibus musicalibus ibidem semper *fa* canimus, ita in hisce, pro syllaba *ni*, quae utrique clavi in suo systemate communis est, syllaba *pa* sumitur, ut in regulari:	различать регулярный и транспонированный распев, тогда сразу и сами собой, при любой ноте эти музыкальные слоги будут к его услугам, ибо ничего такого, что сильно нарушит порядок музыкальных ступеней, случиться не может, за исключением того, что в регулярной системе в ключе B квадратном или в транспонированной в ключе *E* случится *b* круглое. Тогда точно так же, как в наших [Гвидоновых] музыкальных ступенях в таком месте поется *фа*, [в бельгийских слогах] вместо слога *ни* (одним и тем же для обоих системных ключей) берется слог *па*. В регулярной системе так:
	
[Схема 4]	
aut in transposito:	а в транспонированной вот так:
	
[Схема 5]	
Reliqua chromata, quae in cantilenis occurrere solent, voces has musicales non mutant. Monendi tantum sunt pueri, si # cancellatum occurrat, ut syllabam	Оставшиеся хроматические звуки, которые попадаются в мелодиях, перечисленных музыкальных слогов не изменяют. Обращаю внимание отроков,

illam, quaecunque sit, aliquo modo elevent, et durius paululum pronunciando intendant.	что, если встретится знак решетки #, чтобы слог, (какой бы он ни был) они умеренно повышали, исполняли его чуть напряженней и жестче.
Habent praeterea hae voces musicales alias commoditates, ut quod convenientiam regularis et transpositi systematis, et qua ratione invicem transmutari possint, aperte ob oculos ponant. Item, quod species διὰ πασῶν omnes, atque ita etiam species διὰ τεσσάρων et διὰ πέντε ordine suo naturali ac proprio exhibeant, et modos, quomodo se aptissime ac nativo ordine in speciebus διὰ πασῶν sequantur, commodissime ostendant, ut conferenti eas cum modis musicis et aliis intervallis facile apparebit.	Кроме того, эти [новые] музыкальные слоги имеют другие преимущества, например, они делают очевидным особенности регулярной и транспонированной систем, и переход одной системы в другую. Кроме того, они показывают все виды октав, а также виды кварты и квинты в их естественном и характерном порядке. Они наилучшим способом показывают лады, как те следуют природному и наиболее подходящему порядку видов октавы, благодаря чему сопоставление видов консонансов и других интервалов с музыкальными ладами становится легким и очевидным.
* * *	
Restat, ut de inventione notularum etiam, quae quantitate sua invicem discrepant, quaedam moneamus. Notulas enim, quae valore suo pares sunt et in chorali cantu adhibentur, persequi non est operae precium. Cum pro libitu excogitatae sint, et qua forma scribantur non magnopere	Остается сказать кое-что об изобретении нот, а именно о том, как они различаются между собой в количественном отношении[375]. Ноты равной длительности, которые применяются в хоральном

[375] Т. е. рассказать о нотации ритма (в многоголосной музыке).

cantilenae intersit. Notulae vero, quae valore impares, et figura diversae sunt, tantum in figurali cantu usurpantur. Quare prius de cantu figurato, cuius gratia notulae inventae sunt, agendum.	пении[376], исследовать нет смысла. Поскольку они были выдуманы произвольно, то и форма их записи большого значения для мелодии не имеет[377]. Ноты же неравной длительности и разного начертания используются только в многоголосии. А поэтому сначала нужно обсудить многоголосие, ради которого ноты и были изобретены.
Cantus figuratus, qualis apud nos est, ut videlicet duae, vel tres, vel quatuor, quinque, sex, septem, octo, vel plures voces, in diversa intensione, motu et tempore progredientes consonantias misceant, et varias harmonias efficiant, apud veteres non fuit. Argumento est, primum, quod veteres nec ditono, nec semiditono, atque ita etiam nec sexta maiore, nec minore, sine quibus tamen nulla omnino harmonia, qualis apud nos in figuratis cantilenis habetur, gigni potest, pro consonantibus usi fuerint. Secundo, quod in instrumentis musicis veterum vel chordarum paucitas, vel clavium sive plectrorum magnitudo sive distantia, diversas intensiones et motus	Нашей многоголосной музыки, а именно музыки на два, три, четыре, пять, шесть, семь, восемь и более голосов разной высоты и длительности, которые смешиваются в консонансах и порождают разные созвучия, у древних не было. Во-первых, потому что у древних в качестве консонансов не использовались дитон, полудитон, большая и малая сексты, без которых вообще невозможны созвучия, каковые есть или могут возникать в наших нотированных мелодиях. Во-вторых, в музыкальных инструментах древних из-за того, что струн было мало, а плектры или клавиши большими, либо они были на расстоянии друг от друга, их музыка не допускала звуков разной высоты [в

[376] Григорианское пение Кальвизий называет «хоральным пением», или «хоровым пением» (*cantus choralis*).

[377] По внешнему виду графем невменной нотации нельзя судить о ритме хоральной мелодии.

plurium vocum non admiserit. Tertio, quod praestantissimi musici, qui ad diversissimos animi motus auditores suos traducere potuerunt, a poetis, historicis et aliis autoribus introducantur soli ad instrumentum aliquod musicum voce tantum modulantes. Et quarto, quod nullum exemplum figuratae cantilenae apud veteres extet: imo ne mentio quidem eius fiat, atque ita, ut dici solet, nec vola, nec vestigium figurati cantus apud veteres appareat.	одновременности] и движения [сразу] нескольких звуков. В-третьих, потому что самых выдающихся музыкантов, которые могли передать своим слушателям самые разные движения души, поэты, историки и другие авторы вели только к сольному пению в сопровождении какого-нибудь музыкального инструмента. И четвертое, потому что не сохранилось ни одного примера многоголосия у древних. Мало того, нет ни одного его упоминания [в исторических текстах], — как говорится, не видать ни подошвы, ни следа[378] существования у древних многоголосия.
Quemadmodum haec omnia, si opus esset, latius demonstrari possent. Cecinerunt quidem veteres in, sive cum, harmonia, ut ex autoribus manifestum est, sed qualis illa harmonia fuerit, etsi fortassis non inconvenienter describi posset. Tamen nisi id liquido demonstretur et ex firmis autorum testimoniis deducatur, quod brevibus fieri non potest, in tanta judiciorum diversitate, hoc loco asseverare periculosum arbitror. Omissa igitur veterum musica harmonica, quando	Все это в случае необходимости можно так или иначе показать шире. Действительно древние пели гармонично, или в гармонии (что очевидно у древних авторов), но какой была эта гармония, даже если она могла существовать, должным образом описать невозможно. Однако если [у древних] это не изложено ясно и не выводится из достоверных авторских свидетельств. Изложить этот вопрос кратко не получится, а утверждать что-либо [определенное] — ввиду столь различных суждений — здесь, как мне кажется, опасно. Итак, опуская

[378] Ср. русский устойчивый оборот «ни следа не осталось».

nostra inventa sit, paululum disquiramus.	гармоническую музыку древних, потихоньку перейдем к исследованию [того исторического периода], когда была изобретена наша [гармония].
Organa igitur, sive alia instrumenta musica, quae nobis claves et voces musicales pepererunt, procul dubio etiam principia figuratae musicae monstraverunt. Etsi enim in instrumento musico hydraulico, quotidiano usu artifices edocti, praeter consonantias usitatas, octavam scilicet, quartam et quintam, alteram etiam vocem ad choralem cantum addere ausi fuerunt, ut meminit Beda Presbyter, quando affirmat, suo tempore musicam exercitatam fuisse in templis concentu, discantu, atque organis, ubi per concentum consonantias insertas, per discantum vero secundum cantum, sive aliam vocem chorali in organis additam intelligere videtur. Tamen cum diversitas	Органы и другие музыкальные инструменты, которые породили наши музыкальные ступени и ключи, несомненно, показывали также и первые примеры многоголосия. Ежедневно играя на музыкальном инструменте гидравлосе, опытные мастера помимо обычных консонансов октавы, кварты и квинты, осмеливались добавлять в хоралы также и другие голоса, как упоминает Беда Пресвитер. Он утверждает, что в его время музыка в храмах была изысканной в том, что касается концента, дисканта и музыки для органов[379]. Под концентом, видимо, надо понимать внедренные консонансы, под дискантом — второй голос, или мелодию, добавленную к хоралу на органе[380]. Однако поскольку ноты по

[379] Как уже было сказано, Беда о музыке не писал. И уж подавно в его времена не было дисканта (двухголосия с нотированным ритмом). Скорее всего, Кальвизий воспользовался текстом трактата о музыке Магистра Ламберта (ок. 1270), который в XVI–XIX вв. приписывался Беде или «некоему Аристотелю». Ср. у Магистра Ламберта: *tria tantummodo sunt genera per quae tota mensurabilis musica transcurrit, scilicet discantus, hocetus et organum*. Совершенно непонятное слово «гокет» наш автор, возможно, посчитал опечаткой и поменял на «концент», а затем постарался его интерпретировать.

[380] Т. е. органум (техника композиции, простейшая многоголосная обработка *cantus planus*).

in notularum quantitate nulla esset, nec ratio clausularum inventa, nec tactuum proportio, atque ita nulla varietas in harmonia fieri posset. Nullam gratiam ea res habuit, nec digna visa fuit, ut ratio illarum consonantiarum ac harmoniae ab autoribus illius temporis, praeceptis comprehenderetur. Ideo etiam Guido Aretinus, musicus per totam Europam celeberrimus ac princeps, cum omnia, quae elegantem in musica usum habere videbantur, praeceptis conformata, posteris traderet, hujusmodi harmoniam improbavit, rejecit, et fatuos eius cultores ac sectatores vocavit.	длительности не различались, не было никакого порядка в клаузулах, или каденциях[381], никакого числового отношения внутри в тактусах[382], то и гармония была исключительно однообразной. Все это дело имело вид непривлекательный и недостойный, хотя теорию консонансов и гармонию авторы того времени излагают, в виде наставлений [к сочинению многоголосия]. Потому и Гвидо Аретинский, самый знаменитый и главный музыкант во всей Европе, всему, что способствовало изысканности в музыке, придавший стройную форму наставлений и передавший [эти наставления] потомкам, подобную [примитивную] гармонию порицал, отвергал, а ее учителей и приверженцев называл глупцами[383].
Verum cum claves et voces musicales inventae essent, mensurabilis hujus[384] musicae usus, ut tum vocabant, paulatim	Как только были изобретены музыкальные ключи и ступени, практика мензуральной (как тогда говорили) музыки понемногу

[381] Лат. термин «клаузула» применительно к многоголосной музыке использовался в том же значении, что «каденция».

[382] Т. е. отношения длительностей внутри тактуса (в «нашей» ритмической системе, например, соседние уровни соответствуют кратному отношению 2:1).

[383] В действительности вклад Гвидо в развитие именно многоголосия незначителен, а «глупцами» (*fatui*) он называл ленивых церковных певчих, не желавших изучать теоретические основы музыки.

[384] В оригинале: *hujs*.

excultus est. Homines enim ingeniosi ex distantia clavium consonantias rectius diiudicaverunt, et qua ratione aliae in alias commode transirent et in clausulis coirent, quotidiano in organis periculo facto paulatim deprehenderunt. Inde in frequenti clausularum usu, et ut taediosam eiusdem soni in singulis consonantiis quantitatem et similitudinem vitarent, varietatemque harmoniae adderent. Et convenientius ex consonantiis in alias atque alias transirent, diversam in notulis quantitatem constituerunt, tempora distinxerunt, et omnia haec inaequalitate tactuum mire variaverunt.	стала совершенствоваться. Одаренные же люди благодаря ежедневным занятиям на органе постепенно пришли к пониманию того, как по расстоянию между клавишами лучше определять консонансы, и на каком основании одни правильно должны переходить в другие и сходиться в клаузулах. Такие люди, часто использующие клаузулы, стремились избегать тягостного повторения одинаковых по звучанию и длительности консонансов и добавлять в гармонию разнообразие. Они сделали переход от одних консонансов к другим более сообразным, установили различные длительности нот, стали различать темпусы и все это сильно варьировали с помощью неравенства в тактусах[385].
Insuper cum haec omnia nova in insolita essent, ne statim a quovis arriperentur, usurparentur, vulgarentur et tandem vulgata in contemptum venirent, et praesertim, ut haberent, quod discipulis proponerent. Et otiosi, ut tum temporis solebant, specularentur, multiplicia signa excogitarunt et variis proportionibus usi sunt, quibus et notularum quantitatem	Все это [разнообразие] было новым и необычным и потому не сразу повсюду усваивалось, использовалось, распространялось, и наконец, став общепринятым, превратилось в недостойную внимания вещь, особенно в том виде, как она преподносилось ученикам. Об этом прознали (обычные в те времена) бездельники и стали

[385] Кальвизий приветствует разнообразие музыкального ритма («неравных длительностей») внутри тактуса.

variaverunt, et tactus simplicitatem multiplicem reddiderunt. Essentialem enim notularum quantitatem hisce signis variis modis vel auxerunt, vel diminuerunt, et tactum ad omnia proportionum genera conformatum infinitis difficultatibus implicuerunt.	придумывать сложные знаки и пользоваться разными отношениями, с помощью которых они видоизменяли нотные длительности и превращали простые тактусы в сложные. С помощью своих знаков они на разный манер увеличивали или уменьшали базовую длительность и, вплетая в тактус всякого рода отношения, сделали [ритм] путаным и немыслимо трудным.
Nihilominus tamen semper fuerunt, qui indefesso studio in hac arte posito, eam facultatem consecuti sunt, ut chorali cantui alias in diversis motibus ingredientes voces addere possent. Id enim tum temporis musici, cum ex se novas cantilenas gignere non auderent, et alias, quas imitarentur, non haberent, imprimis studuerunt. Unde novum hoc cantandi genus, cantus floridus appellatum fuit, propterea, quod choralis cantus, harmonia et consonantiis, ceu flosculis exornatus, elegantior redderetur et quasi efflorescceret. Nec fortassis a rigidioribus musicae iudicibus hoc genus cantandi in ecclesia culpatum fuisset, nisi aliqui relicto chorali cantu novas et auditoribus prorsus ignotas cantilenas ex suo ingenio fingere, et ecclesiis obtrudere conati fuissent. Eas enim, cum	Тем не менее, в искусстве музыки всегда были люди, которые с неутомимым рвением стремились использовать заложенные в ней возможности, добавляя к хоралу другие, движущиеся в разных направлениях, голоса. Поскольку музыканты в ту пору не решались сочинять новые мелодии, а других для разработки не было, они прежде всего опирались на хорал. Так возник новый тип пения, названный цветистым распевом из-за того, что хорал, украшенный гармониями и консонансами как цветочками, стал более изысканным и как бы расцвел. Быть может, строгие ценители музыки этот род церковного пения и не осудили, если бы не появились [затем] некоторые [музыканты], которые, отставив хорал, не начали сочинять новые, совершенно неизвестные слушателям,

nulla choralis cantus facta imitatione nec observato certo harmoniae modo componerent, celeriorique motu veloces, omissisque convenientibus clausulis instabiles et lubricas, et diversis tactibus leves redderent, easque non, ut decebat, canerent. Sed histrionum more variis et indecoris gestibus agerent et repraesentarent, pontificia autoritate coerciti et repressi fuerunt.	мелодии и не пытались навязать их церкви. Новые мелодии они писали, не опираясь никоим образом на хорал и не соблюдая определенного рода гармонии, исполняли их быстрее и живей, [чем положено], опускали привычные клаузулы, делая их в разных тактусах неустойчивыми, шаткими и едва заметными, и пели эти мелодии неподобающим образом. На манер фигляров они сопровождали [свое пение] разными непристойными жестами, но были решением папы усмирены и подавлены.
Constitutio illa extat in Extravagante, libro 3, capitulo *Docta Sanctorum*, titulus *De vita et honestate clericorum*. Promulgataque est a pontifice Iohanne vicesimo secundo, capulari sene, circa annum post Christum natum 1320, qui cum prius utilitates, quas musica in ecclesiis exercitata, habet maximas, recensuisset, figuratam prohibet his verbis:	Постановление содержится в [декреталиях] «Extravagantes» (книга 3, глава «Святоотеческое учение», заголовок «О жизни и благочестии священнослужителей»), которое папа Иоанн XXII обнародовал около 1320 года от Рождества Христова — в старости, незадолго до смерти[386]. Сначала он разбирает церковную музыку [в целом], говорит о ее великой пользе, а затем запрещает многоголосную, следующими словами[387]:

[386] Годы жизни Иоанна XXII: 1244–1334, годы понтификата: 1316–1334. Декреталии были изданы в 1317 г., за 17 лет до его смерти.

[387] Нижеследующий текст папской буллы Кальвизий дает со значительными купюрами. Полный текст с переводом приводит Р. Л. Поспелова в книге «Западная нотация XI–XIV вв. Основные реформы» [64].

Sed nonnulli novellae scholae discipuli, dum temporibus mensurandis invigilant: novis notis intendunt, fingere suas, quam antiquas cantare malunt. In semibreves et minimas Ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur. Nam melodias hoquetis (pausas videtur intelligere) intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnunquam inculcant, adeo ut interdum antiphonarii et gradualis fundamenta despiciant, ignorent super quo aedificant, tonos nesciant, quos non discernunt, imo confundunt. Cum ex earum multitudine notarum, ascensiones pudicae, descensionesque temperatae plani cantus, quibus toni ipsi discernantur, ab invicem obfuscentur.	*<...> Но некоторые воспитанники новой школы не спят ночи напролет, заботясь только о мензурации темпусов, посвящают себя всецело новым формам; предпочитают выдумывать свои [ноты], чем петь старые, и [в результате] этого церковные [песнопения] поются в семибревисах и минимах, и раздробляются на мелкие нотки. И [церковные] мелодии они разрезают гокетами, расшатывают дискантами; а иногда триплумами и мотетами на народных языках до того затаптывают, что основы антифонария и градуала они порой игнорируют. Они забывают, на чем они строят, не знают церковные лады, которые не различают, а напротив, смешивают. Ведь из-за множества нот надлежащий объем восхождения и нисхождения хорала, которым сами лады отличаются друг от друга, затемняется.*
Currunt enim non quiescunt, aures inebriant, et non medentur, gestibus simulant, quod depromunt quibus devotio quaerenda contemnitur, vitanda lascivia propalatur.	*Ведь они суетятся и не могут успокоиться, опьяняют слух, вместо того чтобы врачевать его, и пытаются жестами изобразить то, что исполняют. В результате благочестие, которого следует искать, не достигается, а распущенность, которой следует избегать, обнажается. <...>*

Hoc ideo dudum nos et fratres nostri correctione indigere percepimus, hoc relegare, imo prorsus abiicere, et ab eadem ecclesia Dei profugare, efficacius properamus. Quocirca de ipsorum fratrum consilio districte praecipimus, ut nullus deinceps talia, vel his similia, in dictis officiis, praesertim horis canonitis, vel cum missarum solennia celebrantur, attentare praesumat. Si quis vero contra fecerit, ab ordinariis locorum istorum per suspensionem ab officio, per octo dies, autoritate huius canonis puniatur.	*Уже давно мы и наши братья чувствовали, что это [положение дел] надо исправить; и вот теперь мы торопимся отвергнуть это, и даже вообще изгнать, и силой церкви Божией спешим от этого избавиться более действенно, чем до сих пор. Относительно этого по решению упомянутых братьев мы строго предписываем, чтобы отныне не вздумали совершать такое или подобное этому в упомянутых службах, и особенно в канонических часах или во время праздника мессы. Если же кто сделает что-нибудь супротивное, то должен быть наказан на основании настоящего указа восьмидневным приостановлением службы. <...>*
Per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum diebus festis praecipue, sive solennibus in missis, et praefatis divinis officiis, aliquae consonantiae quae melodiam sapiunt, puta octavae, quintae, quartae, et huiusmodi supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur. Sic tamen, ut ipsius cantus integritas illibata	*Этим самым мы вовсе не хотим запретить, чтобы иногда, — в особенности же по праздничным дням, будь то в мессе или оффиции над простым церковным напевом[388] исполнялись бы какие-то консонансы, которые поддерживают мелодию, как то: октавы, квинты, кварты и подобные, однако таким образом, чтобы целостность*

[388] Под «простым напевом» (*cantus simplex*) имеются в виду григорианика — одноголосные церковные распевы католиков.

permaneat, et nihil ex hoc de bene morata musica immutetur, maxime cum huiusmodi consonantiae auditum demulceant, devotionem provocent, et psallentium Deo animos torpere non sinant. Hactenus pontifex.	*самого хорального напева не нарушалась бы. И это прежде всего потому, что такого рода консонансы ласкают слух, побуждают к благочестию и не позволяют душам певцов, поющих Богу, расслабляться.* <...> Так сказал папа римский.
Hanc constitutionem, utile est, extare non tam quod figuratam musicam in templis prohibet, usu enim eam abrogatam fuisse, historiae et experientia satis ostendunt, quam quod qualis illo saeculo musica fuerit, luculenter describit. Novam enim illam et nuper inventam satis arguit. Cum eius autores appellet discipulos novellae scholae, qui novis notis intendant. Deinde etiam inexcultam, rudem et imperfectam.	Польза этого указа не только в том, что он запретил многоголосную музыку в храмах, [вследствие чего] ее практика и была отменена. Исторические и опытные факты предоставляют достаточно свидетельств о том, какова была музыка в то время. Он описывает ее четко, ясно доказывает, что она была нова и изобретена недавно. Ее авторов, пользовавшихся новой нотацией, он называет «воспитанниками новой школы», по этой причине [он оценивает] ее как безыскусную, грубую и несовершенную.
Et quidem primo quod musici illius seculi in diminutione notularum, tantum ad semibreves et minimas pervenerint; semiminimas vero, fusas et semifusas prorsus ignoraverint, quas si habuissent, procul dubio pontifex nominasset, utpote invidiae propiores. Secundo, quod modos non observaverint, nec harmoniam vel ad antiphona, vel	Во-первых, музыканты того времени сочиняли с применением мелких нотных длительностей, где они доходили до семибревиса и минимы. Семиминимы, фузы и семифузы были им совершенно неизвестны (будь они у музыкантов, папа несомненно назвал бы их как неподобающие). Во-вторых, они не соблюдали [правило] ладов, не связывали

gradualia cantica direxerint, sed omnia progressionibus insolitis vel in acumen, vel ad profunditatem directis deformaverint. Tertio, quod clausulis cantilenas distinguere non noverint, nunquam quieverint, sed in perpetuo cursu cantum absolverint. Et quarto, quod convenientibus clausulis et commoda consonantiarum mixtarum consecutione harmoniam ad affectus inflectere non potuerint, sed illos gestibus simulare et auditoribus inserere conati fuerint, quod valde deforme fuisse, ex Franchino etiam apparet.	гармонию с антифонами и градуалами[389], но всё искажали необычными [мелодическими] ходами вверх и вниз. В-третьих, они не признавали разбиение мелодии клаузулами. В распеве они не умолкали никогда, вели его непрерывно, а потом [просто] заканчивали. И в-четвертых, они были неспособны подчинить гармонию возбуждению [правильных] аффектов, соединяя надлежащие клаузулы с общеизвестными последованиями консонансов, но пытались внушить эти аффекты слушателям с помощью жестов, что было отвратительно (это также ясно из Франкино[390]).
Falluntur ergo ii, qui ante hunc canonem, musicam figuratam non minus floruisse arbitrantur, atque hodie, eamque hoc canone ex ecclesia, atque ex hominum conventibus extrusam, atque ita oblitteratam fuisse. Nec enim severitas poenae, qua usus musicae interdicebatur, tanta fuit, ut magnopere esset extimescenda. Nec propterea si ecclesiis interdicta esset, a scholis etiam, a vita	Обманываются те, кто полагает, что прежде [папского] канона многоголосная музыка процветала, а сейчас из-за канона вытеснена из церкви и из собраний мирян, и была предана забвению. Использование этой музыки было запрещено, но наказание для виновных не было строгим — таким, которого следовало чересчур бояться. И то, что она была запрещена в церквах, не значит, что ее велено было

[389] Не писали многоголосную музыку, базируясь на григорианских антифонах и градуалах.

[390] В действительности, в текстах Фр. Гафури относительно жестов приводится лишь один фрагмент (в кн. 1 «Практической музыки»), где он описывает деятельность драматических актеров.

privata et a conventibus hominum solennibus exulare iubebatur. Imo potius magis magisque exculta fuisset, cum natura in vetitum nitamur et negata desideremus.	изгнать также из школ, из частной жизни и из торжественных собраний мирян. Наоборот, она становилась все более и более изысканной, поскольку мы по природе своей тянемся к запретному и желаем того, в чем отказано.
Quod autem pontifex addit, se non prohibere, quin interdum consonantiae, octavae scilicet, quintae et quartae super cantum choralem sive ecclesiasticum proferantur. De eo quid sibi velit cuique conjecturam facere licet, mihi videtur musicam veteribus plane contrariam etiam tum temporis, ut hodie, introductam fuisse. Veteres enim cantabant, in, sive ad harmoniam, hoc est, ut harmonia sive consonantiae fundamentum essent cantilenae, quae accinebatur. Hic, si tantum aliquo modo latine loquitur pontifex, choralem cantum fundamentum facit consonantiarum addendarum. Unde procul dubio non alia harmonia exorietur, quam contrapunctus extemporaneus, ut vocant, sive harmonia, quae posset dici αὐτοσχεδιαστική, quando videlicet, qui	Кстати, папа добавляет, что не запрещается иногда использовать над хоралом консонансы, а именно октаву, квинту и кварту. По этому поводу позволю себе высказать догадку: мне кажется, музыка у древних была [в определенном отношении] прямо противоположной нашей. Древние пели «на гармонию», т. е. гармония и консонансы были основой для мелодии, которую они [к гармонии] подпевали. Теперь же (если я правильно понял то, что папа сказал на латыни) основу образует хорал с добавлением консонансов. Из такого [вида пения] несомненно возникает гармония, которую называют «неподготовленным контрапунктом», или такая гармония, которую можно назвать импровизированной[391]. [В такой гармонии] те, кто исполняет нижние звуки, просто поют хорал. Остальные же в

[391] Технике «импровизированной гармонии» (*harmonia* αὐτοσχεδιαστική) Кальвизий посвятил отдельную (21-ю) главу своего труда «Мелопея».

graviorem sonum proferre possunt, choralem cantum simpliciter canunt. Reliqui vero, qui voce acutiores sunt, consonantias, octavas, quintas et quartas, pro libitu, non praemeditati addunt. Quod apud concentores aulicos quosdam in capellis, ut vocant, et in quibusdam coenobiis apud pontificios hodie in usu est. Quanquam hi de quibus pontifex loquitur, fortassis ex praescripto, ut minus exercitati consonantias miscuerunt.	высоком регистре произвольно и без предварительной подготовки добавляют консонансы (октавы, квинты и кварты). Такое ныне практикуется у придворных хористов в «капеллах» (как их называют) и у папских певчих в монастырях[392]. С другой стороны, говоря о тех, кто подмешивал консонансы [к хоралу], папа, возможно, исходит из того, что они были не столь опытными.
Qui post floruerunt musici, usque ad coelestis doctrinae, una cum bonis artibus et linguis, repurgationem, fere toti fuerunt in eo, ut non tantum diversissima illa signa et proportiones, quibus et figurarum quantitas innumeris modis variatur, et tactus in diversas partes discerpitur, explicarent. Sed etiam novis figmentis augerent, et scriptis libris inculcarent et propugnarent. Ut enim quisque ingenio praecellere sibi videbatur, ita novum quid et aliis incognitum, aut inusitatum excogitare, et suis discipulis praecipere voluit. Unde	Позднейшие прославленные музыканты (еще до того, как благородные искусства и языки в согласии с божественным учением[393] начали очищаться) почти целиком предались тому, чтобы исчерпать не столь уж различные знаки и пропорции, которые могут и видоизменять бесчисленными способами нотные длительности, и разрывать тактусы на отдельные части. При этом они расширили музыку новыми идеями, укрепили и защитили ее новыми книгами. Талант же, ощущающий свое превосходство, стремится придумать нечто новое, другим

[392] Вероятно, Кальвизий имеет в виду, что импровизированный контрапункт практиковался не в любом монастыре, а лишь в крупных, где служили тренированные певчие.

[393] В согласии с догматами христианского вероучения.

factum, ut cum alii aliorum inventis contradicerent, controversiae plurimae in musicis moverentur, de quibus cum digladiarentur, plurima inutilia iuxta ac difficilia musicis praeceptis inserta sunt, quibus et ingenia discentium fuerunt conturbata et impedita, ac verus musicae usus neglectus.	неизвестное, необычное, и наставлять [в этом] своих учеников. Дошло до того, что одни музыканты в своих открытиях стали противоречить другим, по поводу музыкальных сущностей разразились многие споры. По ходу того, как они сражались друг с другом, в музыкальные правила было введено много бесполезного и сложного. Эти сложности приводили в смятение и путали талантливых учеников, при том что истинная музыкальная практика была заброшена.
Caeterum proportiones, quibus tactus diversissime formatur, ex falsa persuasione in musicam irrepsisse videntur. Nam cum scirent illius aetatis musici, hanc artem et mathemata et quidem ad eam partem pertinere, qua res non simpliciter considerantur, sed quatenus ad alias habent respectum, id autem absque proportionibus fieri non possit, falso proportionum doctrinam, quibus sonos formare, comparare, distinguere, ac dijudicare debebant, ad tactus applicationem transtulerunt.	Как бы то ни было, числовые отношения, на основе которых всеразличным образом организуется тактус, просочились в музыку благодаря ложному представлению. Музыканты того времени знали, что музыка – это та часть матесиса[394], в которой числа рассматриваются не сами по себе, а по отношению к другим, [и потому она] без числовых отношений существовать не может, но ошибочно перенесли учение об отношениях, согласно которому звуки следовало организовывать, сопоставлять,

[394] Музыка относилась к матесису, или квадривию — циклу «математических наук».

	различать и устанавливать, перенесли на тактусы[395].
Franchinus[396] Musicus, qui tantum necessaria et ad musicam pertinentia se traditurum pollicetur, species ex omnium proportionum generibus selectas et in tactu mensurando usurpatas, recenset septuaginta novem, cum alii plures tradant. Ex quibus procul dubio tanta in applicatione tactus diversitas, obscuritas, difficultas et partium tactus dilaceratio orta, tradita et inculcata fuit, ut posteritas vix creditura videatur.	Франкин Музыкант[397], который обещает сообщать лишь необходимое и относящееся к музыке, перечисляет 79 «видов» всех родов числовых отношений[398], используемых при мензурировании тактуса[399]; другие же [ученые] сообщают о еще большем количестве. Очевидно теперь, что музыканты породили небывалое разнообразие в тактусах[400], сделали тактус непонятным, сложным, разорвали его на части, и учили всему этому, и запечатлели это [в своих сочинениях], — в таком масштабе, что потомкам и не снилось.
Ex illo autem tempore, quo bonae artes, una cum doctrina coelesti repurgari et purius tradi coeperunt, excitata sunt multa ingenia, quae non tantum senticeta	С того времени как благородные искусства, в согласии с божественным учением, стали очищаться и преподноситься в большей чистоте,

[395] Пока наука о числовых отношениях (*doctrina proportionum*) определяет гармонию (прежде всего, «числа» главных консонансов), все хорошо, но когда то же учение определяет ритмику, то это «ошибка».

[396] В оригинале: *Franchius*. Исправлено по аналогии с другими вхождениями в этом тексте.

[397] Франкино Гафури.

[398] Роды неравенства см. в «Музыке» Боэция (кратный, сверхчастичный, сверхчастный и т. д.).

[399] «Пропорциям» посвящена вся 4-я книга «Практической музыки» Гафури. Число 79 Кальвизий, вероятно, вывел из текста Гафури сам (сам Гафури такого «общего числа» в трактате не приводит).

[400] Т. е. в музыкальной ритмике и нотации ритма.

haec ex agro musico evulserunt et extirparunt, sed etiam consonantias legitimis progressionibus per fugas, ut vocant, et elegantes clausulas in suavissimam harmoniam deducere potuerunt.	расцвели многие таланты, которые не только вырвали с корнем эти тернии из музыкальной пашни, но также научились выводить в фугах (как их называют) правильные последования консонансов и искусные клаузулы – в приятнейшей гармонии.
Inter quos excellit inprimis Iodocus a Pratis, vulgo Iosquinus, hoc est, Iodoculus de Pres, Belga, item Clemens non Papa et alii. Quibus tamen omnibus deesse videtur, quod cum elegantem harmoniam condere potuerint, a melodia tamen recte instituenda, quae fit, si et sententiae et verba alicuius dicti, apte ad harmoniam quadrent et significanter ac rotunde exprimantur, longius abfuerint, quam rationem postea monstravit et observavit inter primos in Germania Orlandus di Lassus, et post eum infiniti alii.	Среди них особенно выделился белг [401] Йодок из Прата (иначе Йодокул из Пре), общеизвестный как Жоскен[402], также Климент-не-Папа[403] и другие. У всех них, однако, был недостаток: они могли придумать искусную гармонию, но от того, чтобы правильно установить мелодию (правильно — значит так, чтобы слова и предложения текста надлежаще согласовывались с гармонией и выражались со значением и изящно), были далеки. Такой принцип одним из первых в Германии позднее продемонстрировал и выдерживал Орландо ди Лассо; и многие другие после него [сочиняли так же].
Sed hisce omissis, ad notularum inventionem progrediamur, quae per se nec magnopere ingeniosa nec difficilis fuit, sed tamen priusquam de certa forma	Но опустим их и перейдем к открытиям в нотации [ритма]. Сама по себе эта нотация не очень замысловатая и сложная. Однако, прежде чем «анархия» музыкантов, где

[401] «Белгами» во времена Кальвизия называли фламандцев.

[402] Жоскен Депре (1450–1527).

[403] Якоб Клемент (1510–1556).

harum figurarum omnes, in illa ἀναρχία musicorum, ubi οὐδεὶς ουδένα ουδενὸς ἤκουε, consentirent, sero recepta. Franchini enim seculo, ut ex eius libellis apparet, nondum omnes consenserant, quibus modis scribenda longa, maxima, minima item et seminima, ut de fusis et semifusis taceam, cum tamen diversa in notulis quantitas dudum observata et usurpata fuisset.	«никто друг друга не слышит», пришла к согласию по поводу внешнего вида нот, прошло много времени. Во времена Франкино, как явствует из его книг, еще не все были согласны, каким образом надо писать лонгу, максиму, а также миниму и семиминиму, не говоря уже о фузах и семифузах, при том что неравные длительности [в музыке] наблюдались и использовались давно.
Brevem igitur notulam omnium primam constituerunt, propterea, quod in mensurandis syllabis brevis omnium prima occurat, eam forma quadrata pinxerunt, et matrem originemque omnium notularum appellarunt. Longam vero, quae duas breves contineret, cum duplicata magnitudine scribendam censerent, ne ea cum maxima, quae post longam constituenda esset, confunderetur, verebantur: ideo apposita cauda, quae bis notulae brevis corpusculum longitudine excederet, eam efformandam putaverunt. Maximam duplicata quantitate scripserunt, quamquam in longae et maximae notulae efformatione, praeter caetera, controversum fuit, quod tactibus	Бревис установили раньше остальных, потому что в мензуральных знаках бревис появился прежде всех. Изображали его в квадратном начертании и называли источником и началом всех нот. Лонгу же, которая содержала два бревиса, писали для обозначения длительности в два раза большей. Чтобы лонгу и максиму (которая установилась после лонги) не путали, к начертанию лонги приписали хвост, в два раза превосходивший длину знака бревиса[404]. Максимой записывали двойную величину [лонги], хотя начертания лонги и максимы, среди прочего, были спорны. Поскольку тактус надо было мензурировать, в его начале к знаку максимы пририсовывали столько палочек (которые свисали как у гребешка),

[404] У максимы в белой нотации (со 2-й половины XV века) штиля не было.

quaelibet esset mensuranda, ideo initio maximam ita pingebant, ut tot corpori eius virgulas, quae tanquam pectines dependebant, appingerent, quot brevibus eam mensurandam vellent. Similiter longae caudam eo usque producebant, ut vel ter, vel quater brevis notulae corpusculum excederet, si tot brevibus eam metiri constituissent.	сколько хотели измерить ею бревисов. Сходным образом хвост лонги протягивали в три или в четыре раза длиннее начертания бревиса — в зависимости от того, сколькими бревисами эта лонга измерялась.
Verum cum deformis esset scribendi ratio et magnam ambiguitatem pareret, tandem consensum est, ut quemadmodum hodie scribuntur, pingerentur et in dupla proportione sese sequerentur. Et si ad quantitatem earum aliquid addendum esset, ut id fieret vel appositis quibusdam signis, vel etiam puncto, quod dimidia parte unamquamque notulam, cui asscriberetur, augeret. Semibrevem ex brevi, in duas aequales partes oblique dissecta, fecerunt, ita ut forma esset triangulari. Sed hodie scribitur quadrato oblongo. Minimae vero notulae virgulam sive caudam asscripserunt directe, vel superne incumbentem, vel inferne dependentem, qua semibrevem in duas partes divisam,	Поскольку система [нотного] письма была действительно уродливой и порождала большую неопределенность, [музыканты], наконец, пришли к тому, что все, что ныне записывается нотами, будет изображаться в соответствии с двойным отношением[405]. Если какую-то величину нужно было добавить к длительности ноты, к ней приписывали некие знаки, например, точку, которая увеличивала любую ноту наполовину. Деление бревиса на два равных семибревиса делали с помощью косой черты, так что выходила треугольная форма, но сейчас [семибревис] пишут в форме ромба. Для обозначения минимы [к основному знаку] приписали прямую палочку, т. е. хвост, либо устремленный вверх, либо свисающий вниз, которым обозначили

[405] Соседние уровни нотных длительностей соответствуют двукратному отношению (2:1, 1:2).

sive dimidiatam significarunt. Semiminimam denigrarunt. Fusas ut scriberent, quarum duae semiminimam perficerent, apposuerunt caudae binarium numerum, qui postea ad caudam in uncum coaluit. In semifusis vero binarium duplicaverunt.	разделенный надвое семибревис, т. е. его половину. Семимининму обозначили зачернением [минимы]. К фузе (поскольку 2 фузы составляли семимининму) добавляли два хвоста, которые позже слились в [одиночный] хвост с крючком. В семифузах же двойное [деление] удваивалось.
Plurimae porro agitatae fuerunt controversiae de nominibus, valore ac forma omnium figurarum, quas recensere longum esset, nec operae precium, cum tales sint, quae nec scienti prosint, nec nescienti obsint. Si quem iuvat eas cognoscere, videat inter alios Franchini librum secundum *Musicae praticae*. Unicum hoc videtur addendum, quod veteres fusas et semifusas, quemadmodum et hodie multi alii, appellent chromata, hoc est colores, unde procul dubio Germanica phrasis *coloriren*, hoc est, sonos in notulis maioribus descriptos per fusas et semifusas discerpere, et motu vocis velociori ac hinc inde vagabundo exprimere, originem traxit.	Позднее расплодились многочисленные противоречия в названиях, длительностях и формах всех нот, перечислять которые [здесь] было бы слишком долго. Перечисление [этих противоречий] не стоит труда, поскольку не принесет пользы сведущему человеку и не повредит невежде. Если кто захочет их узнать, пусть посмотрит (среди прочего) вторую книгу «Практической музыки» Франкино [Гафури]. Единственное [достойное упоминания] добавление — это то, что старые фузы и семифузы ныне многие называют «хроматическими» (то есть «цветными»). Отсюда, несомненно, происходит немецкий термин *coloriren*, «колорировать». Колорировать — значит взять звуки большой длительности, и, разделив на фузы и семифузы, провести их в голосе в быстром движении и вследствие этого как бы блуждающе.

* * *	
Haec sunt, quae de origine et progressu rerum musicarum, ab initio mundi ad nostra usque tempora, annotare placuit, ex quibus omnibus apparet, ex quam parvis initiis musica coeperit, quibus incrementis acuta fuerit, et quanto labore ad id fastigium pervenerit: ut ulterius ascendere non posse videatur. Nec enim plura intervalla, nec plures consonantiae, vel modi, in quibus soni deducantur, excogitari poterunt.	Вот то, что мне хотелось изложить о происхождении и развитии музыки от начала мира вплоть до наших дней. Из всего сказанного ясно, сколь ничтожной музыка была вначале и как она возвысилась, и каких трудов стоило достигнуть такой вершины, выше которой, как кажется, взойти невозможно, ибо большего количества интервалов, консонансов и ладов, в которых воплощается звучание, невозможно придумать.
Tantum restat, ut quod nobis veterum labore et industria in hac arte partum est, grato animo accipiamus, recte collocemus, diligenter excolamus, et ad Dei optimi maximi laudem ecclesiaeque decus, in quotidianis exercitiis piae institutionis, invocationis et gratiarum actionis, utamur.	Остается только, чтобы трудолюбие и прилежание в искусстве музыки, заложенные трудом и талантом наших предков, мы благодарно восприняли, правильно устроили, усердно взращивали. И чтобы использовали [музыку] во славу Бога и в украшение церкви, ежедневно упражняясь [в ней] в смирении, молитве и благодарении.

Ipsique aeterno Deo gratias agamus, quod hoc ultimo mundi articulo, inter alias liberales artes, hanc etiam ad summam perfectionem deducere, et quasi προαύλιον — praelusionem, sive ut vulgo loquimur, praeambulum fieri voluit, perfectissimae illius musicae in vita coelesti, ab universo triumphantis ecclesiae et beatorum angelorum choro, propediem inchoandae, et per omnem aeternitatem continuandae.	Вознесем же благодарность и самому вечному Богу за то, что Ему было угодно среди прочих свободных искусств привести и музыку к высшему совершенству, и что Он сделал ее как бы «проавлием»[406] — прелюдией, или, так сказать, преамбулой — к той совершеннейшей музыке жизни небесной, которая в скором времени начнется вселенским хором ликующей церкви и блаженных ангелов и будет длиться во веки веков.

[406] Проавлий как *terminus technicus* — (инструментальное) вступление на авлосе у древних греков.

ПРИЛОЖЕНИЕ 10.

Михаэль Преториус

Устройство музыки. Том I (1615)

Строение, перевод фрагментов

Строение

I часть трактата «Устройство музыки»[407] посвящена церковной музыке и содержит 4 главы (у каждой есть подзаголовок, включающий греческий термин):

- Глава I. Дианойя (греч. διάνοια), или обсуждение хоровой музыки и псалмов древних (15 разделов); посвящена роли музыки в литургии.
- Глава II. Гипомнема (греч. ὑπόμνημα), или комментарии к Миссодии, или высшая литургия (20 разделов); посвящена мессе.
- Глава III. Экзегема (греч. ἐξήγημα), или объяснение литургической музыки утрени и вечерни с другими дополнениями (без внутренней нумерации); посвящена божественным службам.
- Глава IV. Теория (греч. θεωρία), или рассмотрение церковной инструментальной музыки, используемой как в Ветхом Завете, так и в Новом (15 разделов); посвящена использованию музыкальных инструментов в богослужении.

II часть посвящена светской музыке («истории музыки вне церкви») — вокальной и инструментальной — и содержит 2 главы:

- Глава I. О вокальной музыке (De musica vocali; 22 раздела);
- Глава II. Об инструментальной музыке (De musica organica; 21 раздел).

От переводчика

Латинский оригинал подвергнут минимальной нормализации — для удобства читателя (в том числе, электронного поиска). Наши принципы редактирования оригинала описаны в предисловии к Приложению 5.

---

[407] Перевод заголовка трактата «Syntagma musicum» Преториуса — по норме БРЭ, см. [44]. Первая часть I тома переведена на английский язык [171], перевод второй части на современные европейские языки, насколько нам известно, пока не осуществлен.

Перевод фрагментов[408]

1	Primus constituisse cantores David legitur, qui Asapho, Idithum, Heman et reliquis ministerium canendi ad Arcam et Tabernaculum Dei demandavit, ut expresse scriptum est. I. Paral.15 et 16 et 25 atq. II.Paral.5 ubi Salomonem quoque patris sanctionem confirmasse indicatur, ut Cantores, qui sub Asapho, Heman et Idithum erant, concinerent stantes ad orientalem Altaris plagam. Unde et Athanasius in «Synopsi Sacra Scriptura» ait... [SM, P. 1–2]	Первым, кто установил порядок певцов, согласно Писанию, был Давид. Он поручил Асафу, Идифуну (Ефану), Хеману и другим [выполнять] службу пения перед Ковчегом и Скинией Божией, как ясно написано в 1Пар.15, 16, и 25, и в 2Пар.5, где указано, что Соломон также подтвердил указ своего отца, повелев певцам под [руководством] Асафа, Хемана и Идифуна славить [Бога], стоя на восточной стороне жертвенника[409]. Об этом говорил и Афанасий[410] в своем «Синопсисе Священного Писания»...
2	Quomodo in ea Flavianus et Diodorus, viri pij et orthodoxi, primum instituerient morem Davidicos Psalmos duobus in Choris decantandi, memorat	Феодорит[411] вспоминает в своей «Церковной истории» (Книга II, глава 24), как Флавиан и Диодор, мужи благочестивые и правоверные, впервые установили в этой [церкви] практику пения псалмов Давида на два хора.

[408] Фрагменты трактата приводятся по изданию: *Praetorius M*. Syntagma musicum ex veterum et recentiorum ecclesiasticorum lectione <...> in quatuor tomos distributum. Syntagmatis musici tomus primus complectens duas partes: quarum prima agit de musica sacra vel ecclesiastica <...>. Conjuncta pars altera: videlicet, historia de musica extra ecclesiam. — Wittenberg: Johannes Richter, 1615 [264].

[409] Эти отрывки посвящены поклонению евреев в Иерусалимском Храме после изгнания.

[410] Афанасий Великий (около 295 – 373) — один из Отцов Церкви.

[411] Феодорит Кирский (386 или 393 – около 458/466) — епископ г. Кир, богослов, один из виднейших апологетов диофизитства.

	Theodoretus lib. 2. Eccl. hist. cap. 24. [SM, P. 2]	
3	Annumerat autem Chronologia Constantii imperio annum a Christo nato 342. Unde tam vetusti supputantur Chori Musici, ut ultra mille ducentos annos duraverint. Polydorus descriptionem Chori recenset lib. 6. de rer. inv. c. 2. Chorus multorum vocibus constat, ita ut ex pluribus una reddatur, fiatque concentus ex dissonis: auctor Seneca et Macrobius. Chorum ἀπό τῆς χαρᾶς, id est, laeticia dici autumat Plato lib. 2. de Legibus. Psalmodia vetustioris, tempore Galieni, anno Christi 260 imperantis, a Nepote AEgypti Episcopo instituta, meminit Eusebius lib.7. cap. 22. [SM, P. 3]	Хронология же причисляет приказ [императора] Констанция[412] к 342 году от Рождества Христова. Таким образом, считается, что музыкальные хоры существовали более 1200 лет. Полидор [Вергилий] дал определение слову «хор» («Об изобретателях вещей», Книга VI, глава 2): «*Хор состоит из многих голосов, так же как один [голос] превращается в множество, а из нестройности получается созвучие*, *авторы — Сенека и Макробий*»[413]. Платон же во второй книге «Законов»[414] утверждает, что [слово] «хор» происходит от «радости». Евсевий[415] вспоминает древнюю псалмодию, установленную епископом Египта Непотом во времена Галиена, правившего в 260 г. н. э.
4	Primitus Ecclesiam ita psallere solitam, ut modico flexu vocis Psalmos modularetur, ita	Поначалу в церкви было принято распевать псалмы с небольшими

[412] Констанций II — римский император в 337–361 гг.

[413] Sen. Ep. 84, 9; Macr. Somn. Scip. II, 1.

[414] Pl. Lg. II, 654.

[415] Euseb. Hist. VII, 24.

	(quodipsum etiam de Alexandrino Episcopo, Athanasio sibi dictum commeminit Augustinus, lib.confess: 10. cap. 33.) ut psallens pronuncianti vicinior esset, quam canenti. Addit ibidem rationem adhibitiae Musices, inquiens: «Propter carnales (quales nos omnes fateamur oportet) non propter spirituales, in Ecclesia consuetudo canendi est instituta, ut qui verbis non compunguntur, suavitate modulaminis moveantur». [SM, P. 5]	изменениями[416] голоса [по высоте] (о чем Августин вспоминает в отношении Александрийского епископа Афанасия, [Исповедь 10.33]), так что псалмопение было ближе к чтению, нежели к пению. В том же отрывке он указывает причину использования музыки: *«Ради плотского (что мы все должны признать), а не ради духовного, в церкви установлен обычай пения, чтобы те, кого не трогают слова, могли быть тронуты сладостью мелодии»*.
5	Per quos primum Metensis Ecclesia, hinc omnis Gallia ad auctoritatem Romani cantus revocata est anno Domini 774. Sigebert & Aemylius lib.2. [SM, P. 14]	Через них в первую очередь церковь в Меце, а оттуда вся Франция возвращена под власть римского пения в 774 году от Рождества Христова (Сигеберт и Эмилий[417], Книга II).
6	Et Iacobi 5. vers. 13. Bono est animo quis psallat. εὐθυμεῖ τις, ψαλλέτω. Ist jemand guts Muhts, der singe Psalmen. [SM, P. 29]	И [в Послании] Иакова 5:13: Весел ли кто, пусть поет псалмы. <...> Если кто в добром расположении духа, пусть поет псалмы.

[416] Т. е. псалмодическая речитация, а не мелодия в позднейших смыслах.

[417] Paul. Aemil. De rebus II.

7	Ab hoc sacrosancto opere & מעשה institutionis caenae Dominicae vocabulum Missa transumptum, a tempore Apostolorum usque; in hodiernum diem remansit in Ecclesia: Quae ex aurea cantione Germanica Divi Lutheri[418]: «Nun frewt euch lieben Christen gemeyn und last uns frölich springen. Dass wir getrost und all in ein mit lust und liebe singen. Was Gott an uns gewendet hat, und seine susse Wunderthat gar thewr hat ers erworben». [SM, P. 39]	От этого священного деяния и установления Вечери Господней произошло слово «месса», и оно осталось в церкви со времен апостолов до наших дней, как в золотой немецкой песне божественного Лютера: «*Возрадуйтесь, дорогие христиане, и радостно трепещите, / чтобы мы, утешенные, все вместе с радостью и любовью воспевали, / что Бог нам явил, и чудо Его благодатное —* *что великою жертвой [он] стяжал*».
8	Qvemadmodum in veteri Testamento juge sacrificium mane & vespere Domino offerebant: (Ex. 29, num. 22) sic Christianos decet fragrante fidei flamma in cultus divini suavem nidorem & odorem, ceu hostias Deo gratas, adolere & sacrificare matutinas et vespertinas preces & Leiturgodias. [SM, P. 62]	Как в Ветхом Завете ежедневно приносили жертву Господу утром и вечером [Исх. 29, Чис. 22], так и христианам подобает воздавать молитвы и [петь] литургические песни утрени и вечерни с благоухающим пламенем веры и в благоухании богослужения как жертвы, угодные Богу.

[418] Гимн получил широкое распространение и сыграл большую роль в распространении реформационной мысли.

9	Syricius quoque Antiphonas Psalmis admiscuit. Balaeus. Fuit autem Syricius natione Romanus, patrem habuit Tiburtium; in Episcopatu Damaso successit, anno imperii Gratiani & Valentiniani sexto: Christi Anno 387. secundum Prosperum. Familiaris fuit Ambrosio, Mediolanensi Episcopo, cujus ad Syricium aliquot extant Epistolae: ut quae in ordine quadragesima nona est et quinquagesima quarta, in qua Patrem eum suum nominat. Mortuus est circa annum Domini quadringentesimum, posteaquam Romanae sedi praefuisset annis quindecim: juxta Socrat. lib.7.cap.9. & Sozom. lib. 8. cap. 25. ad Damasum: decimo sexto vero secundum Prosperi Chronicon. [SM, P. 66]	Сириций[419], как отмечает Бейл, также добавил антифонное пение к псалмам. Он был римлянин по происхождению, сын Тибурция. Он унаследовал епископство Дамасия[420] в шестой год правления Грациана и Валентиана, в 387 г. от Рождества Христова (согласно Проспе́ру[421]). Он был знакомым Амвросия [Медиоланского], епископа Миланского, от которого сохранилось несколько писем к Сирицию. В сорок девятом и пятьдесят четвертом [письме] по порядку он называет его своим Отцом. Скончался он около 400 г. от Рождества Христова после того, как председательствовал на Римской кафедре пятнадцать лет после Дамасия, согласно Сократу [Socr. Schol. Hist. eccl. VII. 9] и Созомену [Sozomen. Hist. eccl. VIII.25], или шестнадцать лет, согласно «Хроникам» Проспера.
10	Juval (nomen יוּבָל quod a patre Lamech Iubali inditum videtur), a יובל sono, clangore, buccinatione et productione Iubili descendit. Est	Иувал (имя יוּבָל, которое, по-видимому, было дано его отцом Ламехом), происходит от יובל, [что означает] «звук», «лязг», «трубный глас» и

[419] Сириций (ок. 320 – 399) — римский епископ в 384–399 гг.

[420] Дамасий I (300–384) — римский епископ, первый папа римский.

[421] Проспер Аквитанский (ок. 390 – ок. 460) — историк и богослов родом из Аквитании. Автор «Эпитомы хроники» («Epitoma chronicon», 433–455).

	autem יובל a verbo חרביל, quod ducere, producere, deducere et reducere significat: Wie den die Stimmen und der Klang in der Music hoch und tieff, remisse und submisse, zugefallen pflegen: Auch die Posaunen darnach gezogen werden, daher das das deutsche Wort *fallen* und lateinisch *intervallum* kommt. Ex quo patet, et patrem Lamech, Musicum primum vel saltem Musices haud ignarum fuisse. Genes. 4, 21. Memoratur primus Autor tractantium Citharam et Organum: Quibus nominibus per Synecdochen comprehendit Moses omnia Instrumenta Musica, tum ψηλάφητα seu κρουσά quae Aristoxenus apud Athenaeum lib. 4. Dipnosoph ἐντατά nominat[422]; tum πνευματικά, sive εμπνευστά, quae digitis ventove moventur. [SM, P. 85]	«ликование». Ибо יובל [образовано] от слова חרביל, что означает «вести», «выводить», «нисходить» и «возвращать»: подобно тому, как голоса и звуки в музыке бывают высокими и низкими, напряженными и расслабленными, а также подобно тому, как трубы протяжно звучат, откуда происходит немецкое слово «fallen» и латинское «intervallum». Из этого явствует, что отец [Иувала] Ламех был первым музыкантом или, по крайней мере, что он не был невежествен в музыке. В Быт. 4:21 [Иувал] упоминается как первый изобретатель «кифары» и «органа» — этими названиями Моисей, пользуясь приемом синекдохи, охватывает все музыкальные инструменты — щипковые струнные (ψηλάφητα или κρουσά), которые Аристоксен в четвертой книге «Пира мудрецов» Афинея называет ἐντατά [натянутые], а также духовые инструменты (πνευματικά или εμπνευστά), на которых играют пальцами и [управляют] дыханием.

[422] У Преториуса указана неверная книга. Кроме того, у Афинея нет слова κρουσά, Аристоксен (согласно Афинею) «предпочитает струнные щипковые инструменты духовым» (Ἀριστόξενος προκρίνει τὰ ἐντατὰ καὶ καθαπτὰ τῶν ὀργάνων τῶν ἐμπνευστῶν) [Athen. Deipn. IV, 174e].

11	Atque poetice, ac organice psallendi studio, Psalmi non soluta et libera, sed ligata et numeris astricta oratione sunt a Davide conscripti. Id quod non tantum Titulus et Epigraphe ostendit, dum Psalmi Cantica et Hymni dicuntur, eo quod metrico dictionis genere conditi fuerint; (quia vero non unum adhibuit Propheta carminis genus, sed varia, ideo factum est, ut tota ratio sacrae istius poeseos oblivione submersa jaceat, unde qui illam erueret, nemo hactenus fuit) verum ex Musicis insuper Instrumentis patet, ad quorum pulsationem et harmonicam modulationem Psalmi in Tabernaculo et Templo decantati sunt; quod fieri non potuisset, nisi numeros illi baberent.	Созданные Давидом с поэтическим и музыкальным искусством, псалмы написаны не свободной и непринужденной, но ритмически организованной и размеренной речью. Об этом свидетельствуют не только названия и надписи, где они именуются песнями и гимнами, но и то, что они основывались на метрической манере речи. Однако, поскольку пророк пользовался не одним только типом стихосложения, а различными [типами], вся система этой священной поэзии оказалась погребена в забвении, и доныне никто не смог ее восстановить. Она [поэзия] к тому же очевидна из-за музыкальных инструментов, под ритмичную и гармоничную мелодию которых псалмы пелись в Скинии и Храме (или в иудейских и христианских храмах — *прим. Ж. С.*), что было бы невозможно, если бы псалмы не были стихами.
	Attestatur idipsum Iosephus lib. 7. Antiquit[atum] Iudaicarum cap.10. sic scribens: «Caeterum David perfunctus jam bellis ac periculis, &	То же самое подтверждает Иосиф Флавий[423] в десятой главе седьмой книги «Иудейских древностей», написав так: *«А в остальном Давид, уже изнуренный*

[423] Иосиф Флавий (ок. 37–100) — древнееврейский историк и военачальник, в трактате «Иудейские древности» изложил историю евреев от сотворения мира до Иудейской войны.

	in altissima pace degens, vario genere carminum Odas & Hymnos in honorem Dei composuit, partim trimetro versu, partim pentametro; Instrumentisque Musicis comparatis docuit Levitas, ad pulsum eorum laudes Dei decantare, tam Sabbati diebus, quam in ceteris Festivitatibus». [SM, P. 86]	*войнами и опасностями и живущий в глубочайшем мире, сочинял разного рода стихи, оды и гимны в честь Бога, частью трехстопным стихом, частью пятистопным. Он учил левитов, снабженных музыкальными инструментами, петь хвалу Богу с инструментальным сопровождением как в субботу, так и на различных праздниках».*
12	Quam accurata enim fuerit Chori sacri instructio quam stipata majestas, quam ordinata in eo officiorum functio et sedulitas, quam denique magnifica erga Cantores in victu et amictu liberalitas; jucundum est contemplari et auscultare ex V[eteris] T[estamenti] monumentis. [SM, P. 87–88]	Приятно созерцать и слышать из памятников Ветхого Завета, как тщательно обучался священный хор, как великолепно он был одет и, наконец, как пышно и щедро были обеспечены певчие едой и одеждой.
13	Caeterum I.Chron.15. ad translationem arcae e domo Obed-Edomi in tentorium in civitate sua erectum, edixit David principibus Levitarum, ut instituerent agnatos ipsorum Musicos cum Instrumentis Musicis, Nabliis Citharisque & Cymbalis resonaturos, extollendo vocem cum laeticia v.16. Instituerunt ergo Levitae illi	Более того (согласно 1Пар.15) во время переноса Ковчега из дома Овед-Едома в шатер, поставленный в его городе, Давид повелел начальникам левитов назначить своих родственников певцами, которые должны были громко играть на музыкальных инструментах, на арфах, лирах и кимвалах, чтобы возносить звуки радости (1Пар.16). И левиты назначили Емана, сына Иоиля; и из

	Hemanem filium Ioelis & ex cognatis ejus, Asaphum filium Bereciae, et e Meraritis cognatis suis Ethanem filium Kuschajae.	родственников его — Асафа, сына Берехии, и из сыновей мераритян — Ефана, сына Кушаии.
	Post in arcae deportandae solennitate Instrumentales Musici distincta obierunt munia sedulo, concinentes & concinnantes Oden mixtam (Chabakuc. cap.3. v.1. Psalm.7. v.1.) conscriptam non uno tantum aut altero metrorum genere, sed ex varijs intercurrentibus: quae Hebraeis ode Erratica dicitur, id est multiplex, quae omnibus rationibus Musicae decantabatur simul. Tullius Graeca voce dixit Synodiam.	Позже, на торжественном перемещении Ковчега инструменталисты тщательно выполняли свои обязанности, вместе распевая и играя смешанную оду (Авв. 3:1; Пс. 7:10)[424], составленную не в одном размере, а в смешении различных [метров]. Она называется у евреев «блуждающей одой», то есть многообразной [одой], которая поется под все виды музыки одновременно. Туллий назвал ее греческим словом «синодия».
	Itaque Heman, Asaph & Ethan Cymbalis chalibaeis resonabant, id est, exercebant Musicam διάτονον v. 19. I. chron. 15. Ipsorum cognati secundani: Zecavia, Hazziel, Scheniarath, Iechiel, Hunni, Eliab, et Mahaseja et Benaja cum Nablijs acutae Symphoniae (Hebr. virgineis: ut παρθένεια genus Musicae vocatum Dorib.) v. 20: vel, ut vulgus Musicorum dicit, cum	Так, Хеман, Асаф и Ефан играли на медных кимвалах, исполняли диатоническую музыку (1Пар. 15:19). А их родственники, Захария, Азиил, Шемирамоф, Иехиил, Унний, Елиав, Маасей и Ванея [играли] на высоких наблах (по-еврейски — «девических» [*virgineis*], как род музыки [παρθενεια], называемый «дорийским») (1Пар. 15:20), или, как говорят музыканты, на высоких и верхних наблах, или, как называли их

[424] Здесь и далее (несмотря на латинский язык) используется масоретская (= лютеранская) нумерация псалмов.

	Nablio alto et Superiore: sive ut veteres vocabunt soni, scilicet acuti: synemmenis, diazeugmenis et hyperboleis: qui soni optime vocibus virginum referuntur. Sunt autem haec plerunque in Chromate posita, secundo genere Musices. [SM, P. 95]	древние, высокозвучные [арфы]: *synemmenis*, *diazeugmenis* и *hyperboleis*, звуки которых лучше всего соответствуют голосам молодых женщин. Большей частью их обычно относят ко второму роду музыки, хроматическому.
14	Neghinoth Instrumentum notat Musicum, manu pulsatum, sive cantionem & pulsationem, Psal. 69:13. Cantiones factus sum bibentibus a נגן (ut supra Ascensiones: Sic Abominationes. Psalm. 86). Nagan, quod est cantare, modulari, et manu pulsare Instrumentum (1. Sam. 16.16. 2. Reg. 3. 15). Perinde ut שך Schar est ore canere. Iunguntur Musici vocales & Instrumentales *Psalm. 68.26,* אחר נגנים שרים *Scharim Achar, nogenim*, id est, «Cantores postea Musica Instrumenta pulsantes». Pagninus. Lutherus reddidit: «SpielLeute».	«Негинот» означает музыкальный инструмент, на котором играют руками, или песню и игру [на инструменте]: *«...обо мне поют в песнях пьющие вино...»*) (Пс. 69:13); [название проистекает] от слова «наган» (как в «[песне] вознесения», так и в «молитве страждущего» [в] Псалме 86[:1])[425], что означает «петь», «играть» и «играть на инструменте руками» (1Сам. 16:16; 2Цар. 3:15). Подобно тому «сар» означает «петь устами». Певчие и инструменталисты объединяются в Псалме 68:26 <...>, то есть *«певцы, сопровождающие играющих на музыкальных инструментах»* (Пагнус)[426]. Лютер

[425] В Вульгате заголовок этого псалма ошибочно передается как: «Oratio David. Abominationes» («Молитва Давида. Мерзости»). В оригинале: «תְּפִלָּה לְדָוִד הַטֵּה יְהוָה אָזְנְךָ עֲנֵנִי כִּי עָנִי וְאֶבְיוֹן אָנִי» («Молитва Давида. Приклони, Господи, ухо Твое и услышь меня, ибо я беден и нищ»).

[426] Пагнус Сантес (1470–1541) — итальянский филолог и библеист. Автор перевода Библии с иврита на латынь («Veteris et Novi Testamenti nova translatio», 1527).

	[SM, P. 103–104]	передал это как «Spielleute» [музыканты].
15	Neghinoth על השמינית super octavam (quod additur in Epigraphe Psalm. 6.&12. juxta Latin. 11.) varie describitur, Tremellius ad gravem Symphoniam vertit. Arnobius intelligit de die hebdomadis octava, quae est Dominica: quasi die potissimum festo ejusmodi Psalmis, homines ad poenitentiam etc. sint excitandi plus, quam diebus caeteris. [SM, P. 104]	«Негинот ал-хаксаинит» («на восьмой»), добавленный в надписях к шестому и двенадцатому псалмам (по латинской [нумерации] — одиннадцатому), описывается по-разному. Тремеллий[427] переводит [это слово] как «к серьезному звучанию», Арнобий[428] толкует это как «восьмой день недели», то есть день Господень, поскольку в этот особо праздничный день такими псалмами следует побуждать людей к покаянию более, чем в прочие дни.
16	Quo vero tempore et quorum memoria in Galliam et Germaniam introducta fuerint, et in Italia et alibi Organa admirandi artificij extiterint, ex fide dignis historiographis collustrare & colligere licet. Aventinus in annalibus Boiorum lib. 3. annotavit, Constantinum VI Copronymum, Leonis Filium, qui circa annum Domini 742, imperium Constantinopolit[anum] tenuit, Pipino Regi Francorum, Caroli	Но мы можем сделать вывод на основе заслуживающих доверия историков, когда и на чьей памяти органы замечательного качества были введены во Францию и Германию, а также в Италию и другие страны. Авентин («Анналы Баварии», Книга III)[429] отмечает, что Константин VI Копроним, сын Льва, который около 742 года от Рождества Христова управлял Константинопольской империей, послал Пипину, королю

[427] Иммануил Треммелий (1510–1570) — автор латинских переводов Библии.

[428] Арнобий Старший (III–IV вв.) — раннехристианский богослов.

[429] Aventin. Ann. Boior. III, 9.

	Magni Imperatoris patri per legatos, quorum princeps Stephanus Episcopus Rom[anus] fuit, misisse Instrumentum Musicae maximum, rem usque ad id tempus Germanis & Gallis incognitam, et ait, cicutis ex alto plumbo compactum, simulque follibus inflatum, manuumque pedumque digitis pulsatum, Organonque appellatum & primum in Francia visum fuisse (Lambert. Schafnab. eum Mariano Scoto l. 3. factum hoc, An. 758 annotavit). [SM, P. 144]	франков, отцу Карла Великого, через послов (во главе с епископом Стефаном) огромный музыкальный инструмент — вещь, доселе неизвестную в Германии и Франции, сделанную из трубок с высоким содержанием свинца. В этот инструмент одновременно дули мехами и играли на нем пальцами рук и ног. [Инструмент] назывался «органон» и впервые был замечен во Франции (Ламберт Херсфельдский отметил это вместе с Марианом Скотом в Книге III, в 758 году)[430].
17	Caeterum tria nonnulli statuunt genera, ex quibus Musica constet. Unum genus est, quod Instrumentis agitur; alterum, quod fingit carmina, ex quo ut Poesis pars sit Musices, necesse est: tertium, quod Instrumentorum opus Carmenque dijudicat. [SM, 169]	Более того, некоторые устанавливают три рода музыки. Один род — это тот, который имеет дело с инструментами; другой, что создает стихи, из чего с необходимостью следует, что поэзия есть часть музыки; третий судит об инструментах и песнях[431].
18	Nemo est, qui credat, apud Graecos Musicam fuisse prius inventam, literis in Graeciam primum advectis	Нет никого, кто бы поверил, что музыка была изобретена у греков раньше, чем буквы, которые впервые были завезены в

[430] Ламберт Херсфельдский (около 1025–1085) — немецкий летописец. Мариан Скот (1028 – 1082 или 1083) — германский историк. Оба были авторами универсальных хроник.

[431] Неточный пересказ Боэция [Boeth. Mus. I, 34].

	a Cadmo. Eum, (licet idem ab Herodoto, seculo ante Abrahamum Anno mundi 1948 natum, ducentis videlicet amplius post diluvium, An. mundi 1636 annis, inseratur) Eusebio Josuae (circiter 2493 Annum mundi) Duci σύγχρονον computat, & Abrahamo amplius quadringentis annis juniorem statuit. Manetho centum praeterea annis posteriorem facit. [SM, P. 169]	Грецию Кадмом. Хотя (Геродот относит его рождение за столетие до Авраама, в 1948 году от сотворения мира, то есть более чем через двести лет после потопа, случившегося в 1636 году от сотворения мира) Евсевий считает [Кадма] современником Иисуса Навина (примерно 2493 год от сотворения мира), и утверждает, что он был моложе Авраама более чем на четыреста лет. Манетон делает его на сто лет моложе.
19	Omnium primi apud Ethnicos censentur Musicae Inventores Mercurius et Apollo; Ille inventa Testudine ex nervis trium chordarum instar trium anni temporum, auctore Diodoro Siculo lib.I. cap.2. tres instituit voces; Acutam ab aestate, Gravem ab hieme, Mediam a Vere (Jul. Scal. lib. I. Poet. cap. 43. & 48). Effecit deinde Tetrachordum, linum pro chordis, tum non inventis, intendens, quod Lyra Mercurii dictum fuit. Insuper testudine mortua, ad ripas Nili inventa,	Меркурий и Аполлон у язычников считаются самыми первыми изобретателями музыки. Он (Меркурий — *прим. Ж. С.*) придумал хелис (черепаховую лиру) с тремя жильными струнами, подобными трем временам года (как свидетельствует Диодор Сицилийский, Книга I, вторая глава)[432], он установил три голоса, высокий – от лета, низкий — от зимы, средний — от весны (Ж. Скалигер[433]. «Поэтика», Книга I, главы 43 и 48). Затем он создал тетрахорд, который, как говорили, был лирой Меркурия, натянув нить в качестве новой струны. Более того, к

[432] Diod. Sic. I, 2.

[433] Жюль Сезар Скалигер.

	Calamos agglutinans, ac novem deinde chordas super calamis, tanquam ansulis, intendens, jucundum quid modulatus est. Lucian in dial. Apoll. et Vulc. Pausan. in Arcad. Nicander in Alexipharm. Homerus in Hymno Mercurii, ubi Lyra septem chordas attribuit. Nat[alis] Com[itis] lib. 5. cap. 5.	мертвой черепахе, найденной на берегу Нила, [он] приклеил камыш, а затем нанизал на него, как петли, девять струн, которые приятно звучат [о чем свидетельствует] Лукиан в «Диалогах Аполлона», Павсаний в «Аркадии», Никандр[434] в «Алексифармаке». Гомер в «Гимне Меркурию»[435] приписывает лире семь струн [Натале Конти[436], Книга V, пятая глава].
	Hic vero, videlicet Apollo, Cithara ad boves Admeti inventa, Musicae Deus habitus fuit. Pausan. in prioribus Eliacis, Ovid. Metam. I. Apollinem hunc vetus Historiographus Manetho, aetate Cadmi superius supputata, natum adstruit. Et colligunt Chronologi, plerosque cum Apolline Musicae cultores floruisse circa seculum Gedeonis Judicis Israelitici, Anno mundi 2671 ex calculo Chytraei, plus annis centum ante captam Trojam, cujus eversio facta est Anno mundi 2782. Apollinis Filius	Другой же, то есть Аполлон, обретя кифару за коров Адмета, стал богом музыки [Павсаний в I книге «Описания Эллады»; Овидий в I книге «Метаморфоз»]. Древний историк Манетон приписывает Аполлону, что он родился в эпоху Кадма, как предполагалось выше. Хронологи же приходят к выводу, что большинство создателей музыки процветало вместе с Аполлоном около века Гедеона, Судьи Израиля, в 2671 г. [от сотворения] мира, согласно подсчетам Хитреуса, более чем за сто лет до взятия Трои, падение которой произошло в 2782 г. от

[434] Никандр Колофонский (250–170 до н. э.) — древнегреческий поэт и историк. «Алексифармака» — его поэма о ядах и противоядиях.

[435] В сборнике анонимных, так называемых гомеровских, гимнов — «Гимн Гермесу».

[436] Натале Конти (1520–1582) — итальянский гуманист, историк, автор популярной во времена Преториуса монографии «Мифологии» (1551; 2-е расширенное изд. 1568).

	Orpheus, circa Tholae & Jairi Judicum tempora, habuit Herculem et Musaeum, Eumolpi filium, condiscipulos, sub praeceptore Lino, Apollinis et Terpsichores Filio. [SM, 169–170]	[сотворения] мира. Сын Аполлона Орфей во времена судей Фолы и Иаира учился вместе с Геркулесом и Мусеем (сыном Евмолпа) у наставника Лина, сына Аполлона и Терпсихоры.
20	A Ptolemaeo, ubi anni 400 nondum completi effluxerant, seculum arti musicae donavit (quem invidit mors violenta anno 527) Anitium Manlium Severinum Boetiam, <...> qui hinc inde de Musica apud Graecos dispersa congessit, & latino sermone translata posteris per manum tradidit, ac post se laudabilem & fructuosum nitorem artis, ex profunda caligine emergentis, reliquit. [SM, P. 174]	Пришедшая почти через 400 лет после Птолемея эпоха подарила музыкальному искусству Аниция Манлия Северина Боэция, которого сгубили насильственной смертью в 527 г., <...> который собирал тут и там [свидетельства] о музыке, разбросанные среди греков, и переводил их на латынь, передал их потомкам, и оставил после себя похвальный и плодотворный блеск искусства, возникающий из глубокой тьмы.
21	Johan. Guilielmus Stuckius lib.3. antiq. convival. cap.20. Prisci, inquit, sapientes triplicem Musicam fecerunt, mundanam, humanam, organicam. Mundanam eam censuerunt, quae in concinno illo coelestium corporum motu atque in elementorum	Иоганн Вильгельм Штукки, в двадцатой главе Книги III [трактата] «Antiquitatum convivialium» говорит: *«[древние] мудрецы выделяли тройную музыку: мировую, человеческую и инструментальную»*. Мировой [музыкой] они считали ту, что заключается в стройном движении небесных тел и в согласии, почти что гармонии, разнородных элементов.

	dissimilimorum consensu, quasique concentu cernitur. <...> Humana musica videtur ea dici, quae fit hominis voce. Organica quae fit organis, ad edendos concinnos sonos affabre factis. [SM, P. 325]	Человеческой музыкой, по-видимому, — ту, что производится голосом человека. Инструментальной [музыкой] — ту, что создается инструментами, издающими слаженные звуки.
22	Tres autem apud veteres autoribus Polymnesto et Sacada extiterunt Melodiae, seu, ut tum temporis vocabantur Modi, Toni sive Tropi: nim: Dorius, Phrygius & Lydius (als wie man itzo sagen möchte, diss ist ein Polnischer Tantz, ein Welscher, Frantzösischer, Deutscher Tantz, oder Melodey). [SM, P. 183]	У древних авторов — Полимнеста и Сакада — было только три мелодии, или, как тогда они назывались, лада, тона или тропа, а именно: дорийский, фригийский и лидийский, как мы говорим: это «польский танец», «валлийский», «французский», «немецкий танец» или «[немецкая] мелодия».
23	Has Musas quidam Recentiores Jovis ex Mnemosyne dixerunt filias, quia eruditionis omnisque, scientiae promptuaria quaedam cella sit Mneme, vel memoria, a qua Mnemosyne origine ducit. Alij Memmonis et Thespiae filias putarunt, unde apud Thespienses fuere Musarum ludi, qui Musea dicti sunt: in quibus proponebantur cantilenarum et harmoniae praemia	Некоторые [источники], более поздние, называли муз дочерьми Юпитера от Мнемозины, потому что «мнем», или память, является хранилищем всего обучения, знаний и памяти, от которых и происходит Мнемозина. Другие думали, что они были дочерьми Мемона и Теспии, отчего у теспианцев были игры муз, называвшиеся «мусейскими». В них для победителей устанавливались призы

	victoribus, ut scribit Natal[is] Com[itis] Mythol[ogiae] lib.7. c.15. [SM, 320]	в виде песен и гармонии[437], как пишет Натале Конти в «Мифологиях» (Книга VII, глава 15).
24	Fistulam omnium insrumentorum musicorum origine et inventione esse primam, inter omnes ferme concors et unanimis est sententia, quippe Pastorum inventum, quod est vitae genus antiquissum, propterea primo loco de ea agere instituimus. Nominis originem considerantes, quidam Fistulam dici volunt ad similitudinem fistulae, vel tubi, per quem in aquaeductu aqua elabitur. <...> Scaliger lib.I.Poet. cap.4. Fistulam, hoc nomine Latinis vocari asserit ab hiatu. Hebraci fistulam נקב naekaeb, a nakab, id est, perforando, vocant, a perforatione foraminum. Graecis σῦριγξ dicitur, a sibilo, quem edit, conjunctum namque quendam stridorem vel sibilum	Почти все единодушно сходятся во мнении, что свирель / флейта является древнейшим из всех музыкальных инструментов по своему происхождению и времени изобретения. Будучи созданием пастухов — а этот род занятий древнейший — она по праву занимает первое место в нашем рассмотрении. Рассматривая происхождение названия, некоторые полагают, что «fistula» получила имя по аналогии с трубой или желобом, по которому течет вода в акведуке. <...> Скалигер в четвертой главе Первой книги «Поэтики» утверждает, что латиняне назвали флейту так из-за отверстия [в ней]. Евреи называют флейту «некеб», от «накаб», то есть «прокалывание», [произошедшее] от «прокалывания отверстий». У греков [инструмент] называют «сирингой» из-за свиста, который он издает, ибо звук флейты сочетает

[437] Что подразумевается под гармоническим призом (букв. призом гармонии), неясно.

	habet fistulae sonus, cum suavitate & dulcedine, quod patet ex <...> *dulce canit fistula*. [SM, P. 326]	пронзительный свист с нежностью и сладостью, что происходит из [греческого] выражения «сладко поет флейта».

ПРИЛОЖЕНИЕ 11.

Афанасий Кирхер

Универсальная музургия (1650). «Книга филологии»

Строение, перевод фрагментов

Строение

Глава I. «De musica inventione» посвящена изобретению музыки;

Глава II. «De obiecto musica eiusque subalternatione & quod musica sit vera scientia speculativa» утверждает место музыки среди наук;

Глава III. «De divisione & definitione musice» — в ней повествуется об интервалах и выводится подчиненность музыки арифметике, геометрии и физике; также перечисляются различные виды музыки;

Глава IV («De musica antiqua») посвящена древнееврейским инструментам[438];

Глава V («De musica Davidis») посвящена псалмам (или «музыке Давида», в терминологии Кирхера)[439];

Глава VI («De musica veterum Graecorum, eorumque instrumentis») посвящена греческому инструментарию и теории музыки;

Глава VII («De moderna Graecorum musica») посвящена греческой нотации.

---

[438] В отличие от Преториуса, Кирхер в ней не вдается в этимологию, а приводит некоторые свидетельства об инструментах, указывает внешний вид и описывает применение.

[439] Здесь автор затрагивает некоторые вопросы, упомянутые у Преториуса, а именно: авторство псалмов и значение довольно туманных заголовков к ним. Он подробно рассматривает поэтические и метрические аспекты псалмов, которые Преториус практически не упоминает. Судя по количеству цитат на иврите, Кирхер был гораздо лучше знаком с этим языком, чем Преториус, что объясняет более полное рассмотрение данных вопросов. Автор доводит развитие музыки евреев до современности (в т. ч. перечисляет виды «акцентов» — музыкальных формул, используемых при распеве псалмов).

Перевод фрагментов[440]

1	In hoc mundano rerum theatro, nihil sono magis obvium; is tamen uti adhuc nunc, ita etiam primaeusae iam mortalium genti variam dedit inventionis suae occasionem oportunitatemque atque in primis ventorum, uti et quorundam animalium sibili, quos primi illi mortalium per campos hinc inde dispersi identidem percipiebant, primam quoque occasionem dederunt fabrica fistularum, quas ad similitudinem naturae ex avena, arundine, tibiis gruum, aliisque cavis plantarum thyrsis efformabant; Concavorum vero corporum sonitus strepitusque variam, pulsatilium Instrumentorum supellectilem peperit, uti postea videbitur. Cum enim primaevi mortalium, ut plurimum, rustica ac pastoritiae vite operam darent, ibique sua figerent habitationis tentoria; ubi pinguia occurrebant pascua, et loca aquis irrigua, et consequenter iuncis,	В разнообразии окружающего мира нет ничего более важного, чем звук. Как ныне, так и в первобытные времена рода человеческого, он давал разнообразные поводы и возможности для их открытий. В частности, свист ветров, а также вой некоторых животных, который то и дело слышали первые люди, рассеявшиеся далеко по полям, побудили их построить флейты[441], которые они скопировали с природы стебля и тростника, изготовляя их из костяных трубчатых костей журавлей и полых стеблей растений. Тон и звук полых тел породили различные типы щипковых инструментов, как то будет показано впоследствии. Поскольку первые люди в основном занимались земледелием и разведением скота, они разбивали свои палатки там, где находили пышные пастбища и водопои, которые, естественно, заросли тростником, папирусом и тому подобными тростниковыми

[440] Фрагменты трактата приводятся по изданию: *Kircher A*. Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni in X libros digesta <...>. — T. I. — Roma: Francisco Corbelletti, 1650 [210].

[441] Здесь и далее мы условно передаем лат. «fistula» как «флейта». В русских переводах также можно встретить «свирель», «дудка» и т. п.

	arundinibus, papyris similibusque fistulose prolis germinibus referta; fieri non potuit, ut gens tota die plerumque otiosa, sine aliqua mentis relaxatione consisteret. Verisimile igitur est hos homines ex dictis fistulosis thyrsis primum lituos sibi varios formasse, et quidem non minori, quam hoc tempore pastores ceterosque rusticam vitam agentes facere videmus, artificio; et forsan etiam maiori, utpote qui tum ingenio adhuc erant vegetiori. Cum preterea iidem primi mortales fabrilem artem (ut pote sine qua humani generis societas periret) ut plurimum callerent; fieri sane non potuit, quin ex casuali subinde diversorum corporum collisione inter laborandum non varios sonitus ac strepitus subinde excitarent; unde admodum probabile est, eos hac occasione in variam pulsatilium insrumentorum notitiam pervenisse ea prorsus ratione, uti nobis hodierno die subinde adhuc contingit. [MU, P. 44]	растениями. Род [людской] не мог бы существовать, если бы он работал целый день без отдыха для своего разума. Вполне вероятно, что эти люди были первыми, кто делал из тростниковых растений различные трубки, и уж точно с не меньшим мастерством, чем мы видим и сегодня у пастухов и земледельцев. Да, возможно, даже с бóльшим, поскольку у них был более активный ум. А поскольку первые люди в большинстве своем были также очень опытны в кузнечном ремесле (без которого, как известно, человеческое общество не могло бы существовать), то было неизбежно, что во время работы они неоднократно производили различные звуки и шумы посредством случайных ударов разных тел, поэтому вполне вероятно, что они познали разные ударные инструменты — точно так же, как это иногда происходит и с нами в наши дни.
2	Musicam igitur iam a principio fuisse, preterquam quod Sacre Litere id luculenter testentur, ipsa etiam	О том, что музыка была изначально, свидетельствует не только Священное Писание, но и разум, как уже

	ratio dictat, ut dixi. Certe 4 cap. num. 21 Geneseos musicorum instrumentorum inventio Iubali aperte adscribitur his verbis: וְ֠שֵׁם אָחִ֨יו יוּבָ֜ל הֽוּא הָיָ֣ה אֲבִ֗י כָּל־תֹּ֤פֵשׂ כִּנּוֹר וְעוּגָֽב׃ «Et nomen fratris eius Iubal, ipse fuit Pater tractantium[442] sive pulsantium Cytharam et Organum», ubi 70. habent οὗτος ἦν ὁ καταδείξας ψαλτήριον καὶ κιθάραν «hic fuit qui monstravit primus psalterium et cytharam». Qualia vero fuerint instrumenta ab ipsis inventa, dicetur in capite de Musica Hebraeorum. At vero post diluvium AEgyptii primi fuerunt perdite Musice instauratores. [MU, P. 44]	говорилось. В четвертой главе [книги] Бытия, стихе 21 изобретение музыкальных инструментов явно приписывается Иувалу, в следующих словах: *«А имя брата его Ювал; он был отец всех владеющих арфою и свирелью»* [82, С. 28]. *«А имя брата его Иувал, он был отец владеющих кифарой и органом, или играющих на них»*. В Септуагинте говорится: <...> *«он первый показал псалтерий и кифару»*. О природе инструментов, изобретенных этими [евреями], будет рассказано в главе о музыке евреев. Но после Потопа восстановителями утраченной музыки стали египтяне.
3	Hi enim a Chamo & Mesraimo filio eius instructi Musicam in tantum illustrarunt, ut vel ab Aegyptio verbo Moys Musica etymon suam sumpserit, di Musica in quod ad stagnantes Nili paludes, occasione arundineae, papyraceque sobolis (ex qua lituos suos efformabant) ibidem	Ибо они, наученные Хамом и его сыном Мицраимом, столь значительно усовершенствовали музыку, что даже само название «музыка» могло произойти от египетского слова «мойс», поскольку она была изобретена и развита в заболоченных нильских топях, где в изобилии произрастали

[442] У Кирхера: *tractantis*.

	copiose repullulascentis, inventa ac instaurata sit. <...> Ab Aegyptiis autem postmodum ad Graecos, ab his ad Latinos aliasque Nationes traducta, nullo non tempore magnos progressus fecit. [MU, P. 44–45]	тростник и папирус (из которого они создавали свои литуусы). <...> От египтян музыка перешла к грекам, оттуда к латинянам (римлянам — *прим. Ж. С.*) и другим народам, и во все времена хорошо развивалась.
4	Inventum chordarum uti facile fuit, ita quoque vetustissimum esse, et primaevorum temporum nemo dubitare debet, cum enim nihil adeo necessarium sit, quam filorum ad varia compingenda usus; omnis autem quorumcunque filorum extenso gratu quendam sonum excitet, ex varia autem tensione chordarum varii nascantur soni, nihil facilius fuit viris Musurgis hac experientia prius edoctis, Insrumenta tandem omnis generis adinvenire; et quidem cytharam polychordam ante diluvium fuisse Sacrae nos docent Literae, decachordo quoque Psalterio Davidem usum liber Regum Psalmorumque testatur; ut igitur qualitatem conditionemque huiusmodi apud Hebraeos quosdam usitatorum insrumentorum penitius rimarer, quotquot habere licuit Rabbinorum Commentarios	Изобретение струнных [инструментов] произошло очень легко, поэтому никто не может сомневаться в том, что случилось это очень давно на заре человечества. Ибо нет ничего более необходимого, чем использование нитей для соединения разных вещей; а поскольку натяжение любых нитей производит некий звук, и от различного натяжения струн рождаются различные звуки, то не было ничего проще для сведущих в музыке мужей, уже познавших это на опыте, чем в конце концов изобрести инструменты всех видов. Священное Писание сообщает нам, что до Потопа существовала многострунная кифара, а Книга Царств и Псалтирь свидетельствуют, что Давид пользовался десятиструнным псалтерием. Дабы более подробно изучить природу и устройство подобных инструментов, бывших в употреблении у евреев, я снова и снова

	Thalmudicorumque operum, de iis tractantium Volumina, serio volvi & revolvi, ut quid de vera dictorum instrumentorum forma in tanta Authorum confusione sentiendum esset, in fonte cognoscerem; quid igitur profecerim curioso lectori hoc loco communicare constitui. [MU, P. 47–48]	добросовестно изучал комментарии раввинов и Талмуд, чтобы выяснить в первоисточнике, что действительно можно узнать об истинной форме рассматриваемых инструментов в условиях такой путаницы среди авторов. Поэтому я решил поделиться здесь с любопытным читателем тем, что я узнал.
5	Inter coeteros igitur Hebreorum Authores exacte huiusmodi instrumenta tractat Author Schilte haggibborim qui Sanctuarii diversa Musica insrumenta fuisse ait numero 36 quorum omnium pulsandorum Artifex fuit Dauid, verba adiungo: בהם שחכירו גגון כלי ושלשים ששה יזכור המלך דויד Memoratur David 36. Instrumentorum musicorum pulsandorum notitiam habuisse; & ibide: המלך דויך בם שירע זמרה מני וטשרים ישני בתלאי שלם מאמר ריכתוב הכדש בבית המלאכותית	Среди еврейских исследователей автор «Шилте га-Гибборим»[443] подробно рассматривал подобные инструменты. Он говорит, что существовало 36 различных инструментов для культового использования, и Давид был мастером изготовления всех щипковых инструментов. Там сказано: <...> *«Упоминается, что Давид был знаком с 36 струнными инструментами»*, и далее: <...>

[443] Джошуа Вооз бен Симон Барух (ум. в 1557), исследователь Талмуда, автор книги «Щиты героев» — подборки критических замечаний к краткому изложению Талмуда Исаака бен Якоб Альфаси и Мордехая бен-Гиллель.

	Id est: scripserunt Patres nosri quod cantica & sonationes domus Sanctuarii fuerunt plurimae, memorant enim 22 diversa insrumentorum genera, quorum omnium pulsandorum notitiam tenebat Rex David, pax super eum. Et Saadias in Danielem illi 36 Instrumentorum peritiam tribuit. Tractatus Aruchin Thalmudicus 34 eorundem numerat. Qua omnia ut ex confusione sua in ordinem harmonicum redigantur a polychordis, quae Hebraeis נגינות Neghinoth appelantur, ordiemur. [MU, P. 48]	Это означает: *«Отцы наши пишут, что было много песен и инструментальных пьес для храма; они упоминают о 22 различных видах инструментов, из которых царь Давид (мир ему) владел всеми струнными инструментами»*. Саадия приписывает Даниилу умение обращаться с 36 инструментами. Трактат Арухим в Талмуде насчитывает 34 [инструмента]. Чтобы привести эти сведения из путаницы в гармоничный порядок, мы начнем с многострунных инструментов, которые евреи называют Негинот, נגינות.
6	Psalterium Davidicum quale fuerit, nemo recte adhuc definivit, credunt aliqui non tam fuisse instrumentum, quam certa quaedam harmoniae genera denotare, et vocis sonique modulationem. Iosephus duodecim sonos id habere tradit ac digitis carpi. Hilarius, Didymus, Basilius, Euthymius omnuim vocant organorum musicorum rectissimum	Что представлял собой Давидов псалтерий, до сих пор никто не смог точно определить. Некоторые полагают, что это был не столько [конкретный] инструмент, сколько обозначение определенных родов гармонии, и [родов] вокальной и инструментальной мелодии. Иосиф [Флавий] сообщает, что у этого [инструмента] было 12 звуков, которые [извлекались] щипками пальцами. Иларий, Дидим, Василий и Евфимий единогласно называют [псалтерий] самым совершенным из всех

	nihil in se perversum continens, aut obliquum, quod in superiori parte pulsaretur: unde videtur cavo testudinis caruisse. Augustinus ait manibus portari percutientis, et ex superiori parte habere testudinem, illud scilicet lignum concavum, cui chordae innitentes resonant, sicuti Cytharae habent inferne. Hieronymus describit hoc organum in modum quadrati clypei cum 10 chordis; Hilarius idem vult esse quod Nevel, sive Nablium, certum enim est Psalterium chordis instructum fuisse, et psallendi verbum significat, Suida teste, summis digitis chordas carpere; Magna Musicorum pars, ipsi similitudinem Harpae nostratis tribuit, quam et passim eius imagini appingere solent triangulati forma, quam Apolodorus apud Athenaeum vocatam ait μάγαδιν, Aristoteles τρίγωνον; Suidas Sambucam. Quo fit, ut psalterio chordae inaequales essent, quod & de Sambuca Porphyrio in vetere lexico tradit. Nonnulli idem esse hoc psalterium ac Nablium ex illo Ovidii 3. de arte, dicunt.	музыкальных инструментов, не содержащими ничего изогнутого или наклонного, при этом играли на нем сверху — из чего можно заключить, что он не имел выпуклого корпуса. Августин говорит, что его держали в руках исполнители, и что верхняя его часть имела резонатор — то есть вогнутую деревянную деталь, на которую опирались звучащие струны, подобно тому, как у лиры снизу. По описанию Иеронима, инструмент был построен в виде квадратного щита с десятью струнами. Иларий же считает его тождественным невелю или наблу, ибо достоверно известно, что псалтерий был снабжен струнами, а судя по слову «psallere», струны перебирались кончиками пальцев, как свидетельствует «Суда». Многие музыканты приписывают ему сходство с нашей арфой, которую также часто изображают в треугольной форме. Такой инструмент Аполлодор у Афинея называет магадой, Аристотель — тригоном, а «Суда» — самбикой. Из этого следует, что струны у псалтерия были разной длины, о чем применительно к самбике сообщает Порфирий в старом словаре. Некоторые

	[MU, P. 49]	называют псалтерий и набл одним и тем же, основываясь на том, что говорит Овидий в третьей книге «Науки любви».
7	Fistulae Hebraeis usitatae triplicis generis erant. Primo cornibus animalium in fistulas adaptatis uti habetur: Paralip, c. 25. Secundo utebantur certo quodam genere tibiarum, quas itidem ex animalibus sibi assumebant, ut gruum ciconiarum etc. Tertio insrumentis in morem cornu Tauri vel Capreoli recuruis quae prope orificium gracilescentia, continuo paulatim incremento ad alterum usque extremum dilatabantur; prorsus similia nostris, quas Cornetto vulgo vocant, tibiis; nonnulli tamen hoc instrumentum cum eo, quod אבוב Abub vocant, confundunt; Erat autem אבוב fistula quaedam, qua Levitae in sacrificiis utebantur; sed ut dixi הליל Halil, קרן Abub, אבוב Keren, passim tum in sacris, tum profanis literis confunduntur. [MU, P. 54–55]	У евреев использовались три типа флейт. Первыми были превращенные во флейты рога животных, как упомянуто в 1Пар. 25. Второй тип составляли особые тибии (авлосы)[444], также созданные из костей животных, например, журавлей, аистов и т. д. Инструменты третьего [типа] изготавливались по образу бычьего или козьего рога, сужались у мундштука и постепенно расширялись к противоположному концу. Они были очень похожи на наши дудки, которые принято называть корнетами. Однако некоторые путают этот инструмент с инструментом под названием אבוב (Абуб). Но אבוב — это некая флейта [фистула], которую левиты использовали при поклонении. Но, как я уже сказал, הליל (Халил), קרן (Абуб) и אבוב (Керен) постоянно путают как в церковной, так и в светской литературе.

[444] Напомним, что римляне словом *tibia* передавали греч. αὐλός. Хотя авлос принадлежит другому классу инструментов, у Кирхера он рассматривается как вид флейты.

8	Neque desunt primo irrefragabilia Sacrae Scripturae Testimonia, quae id luculenter afferunt: Sacerdotes stabant in officiis suis, & Levitae in organis carminum Domini, quae fecit David Rex; hymnos David canentes per manus suas. Et I. Esdrae 3. idem dicitur &. 2 Reg. 23. elegans locus sic habet: Haec sunt verba novissima, que dixit David filius Isai, egregius psaltes in Israel. [MU, P. 54–55]	Во-первых, существуют неопровержимые свидетельства Священного Писания, ясно подтверждающие это: «Священники стояли в служении своем, и левиты с музыкальными орудиями Господа, которые сделал царь Давид для прославления Господа» [2Пар.7:6]. То же говорится в 1Езд.3 [стих 10], и 2Цар. 23:1 является прекрасным примером: «Вот последние слова Давида, сына Иессеева, славного певца Израиля».
9	Refert Boëtius ex Nicomacho Geraseno, quod primum Instrumentum musicum fuerit a Mercurio (quem multi cum Hermete Trismegisto confundunt) inventum. Quis autem hic Trismegistus fuerit, cum in Oedipo fuse discutiamus, argumentum caeteroquin mirum quantum perplexum, hoc loco silentio supprimendum duxi. [MU, P. 67]	Боэций цитирует Никомаха Герасского и сообщает, что первый музыкальный инструмент изобрел Меркурий (которого многие путают с Гермесом Трисмегистом). Кем был этот Трисмегист, я думаю, могу здесь опустить, так как об этом я подробно расскажу в «Эдипе», а обсуждение столь же странное, сколь и сложное.
10	Hoc pacto Homerus cantantes Achilem, Femium & Demodocum introducit, iuxta hunc tenorem servabant quoddam Musicorum genus, rapsodum dictum, versusque poetarum cantando recitare et	Таким образом Гомер изображает поющими Ахилла, Фемия и Демодока. Согласно этой традиции, существовал особый род музыкантов, называемых рапсодами, которые имели обыкновение декламировать и

	explicare solebant. Hac ratione, Platone teste, versus Homeri interpretabantur ad sonum lyrae; modulatio vero nunquam a duabus simul sed alternis intonationibus peragebatur, ita apud Theocritum Pastores Daphni, & Menalca, & Virgilium Dameta, et Menalca alternis ludunt vocibus. [MU, P. 69]	толковать стихи поэтов посредством пения. Этим же способом, как свидетельствует Платон, стихи Гомера читались под звуки лиры. Причем пение никогда не совершалось двумя людьми одновременно, а всегда попеременно, подобно тому, как у Феокрита пастухи Дафнис и Меналк, а у Вергилия — Дамет и Меналк поют, чередуя голоса.

ПРИЛОЖЕНИЕ 12.

Вольфганг Каспар Принц

Историческое описание благородного искусства вокальной и инструментальной музыки (1698)

Строение, перевод фрагментов

Строение

Трактат состоит из Предисловия и 17 глав:

1. О тех, кто изобрел музыку, и тех, кто практиковал ее, до Всемирного потопа.

2. О самых знаменитых изобретателях и исполнителях музыки, живших после Потопа до времен иудейских царей Давида и Соломона.

3. О музыкальных инструментах евреев, которые использовались во времена Давида и Соломона.

4. Обсуждение вопроса: была ли музыка во времена Давида и Соломона многоголосной (*figural*), похожей на ту музыку, которую мы используем сегодня, или это был [одноголосный] хорал, или [это была] музыка, совершенно непохожая на сегодняшнюю?

5. О знаменитых покровителях музыки и музыкантах, живших после времен Соломона до времен философа Пифагора[445].

6. О самых выдающихся музыкантах, которые жили с 36 года до Рождества Христова и прославились.

7. О знаменитых языческих музыкантах, время жизни которых мы точно не можем знать.

8. О самых выдающихся и знаменитых музыкантах, живших после Рождества Христова до времен Григория Великого.

---

[445] Здесь и далее в русском переводе вынужденно теряется различие между *Musicus* (понятие из греческой античности, известное Европе через Боэция) и *Musicant* — словá, которым немцы придавали разное значение. См. подробнее статью: *Лебедев С. Н.* Исторические метаморфозы музыкантов [40].

9. О самых знаменитых музыкантах, которые после Григория Великого до времен англичанина Дунстана[446] процветали и занимались музыкой профессионально.

10. О самых знаменитых музыкантах и изобретателях музыкальных вещей, которые жили в XI–XV веках.

11. О музыкантах, которые заслужили особую похвалу и славу в XVI веке от Рождества Христова.

12. О самых знаменитых музыкантах, прославившихся в XVII веке от Рождества Христова.

13. О самых выдающихся авторах немецких церковных песен, которые мы используем сегодня.

14. О конечной цели музыки и ее многочисленных применениях.

15. О видах всякой странной и чудесной музыки.

16. О врагах музыки и о людях, презирающих ее.

17. О жизни автора [этой книги] до его 48 года жизни.

Перевод фрагментов[447]

1	Die Edele Music hatte schon damals, ehe ich noch daran gedachte, von derselben einige profession zu machen, durch ihre unbeschreibliche Lieblichkeit, und wundersame Würckungen, so sie in denen menschlichen Gemüthern auszuüben pfleget, mein Hertz dergestallt an sich gezogen, daß ich in denen Stunden, so	Благородная музыка, задолго до того, как я помыслил о том, чтобы сделать [занятия ею] своей профессией, настолько пленила мое сердце своей неописуемой сладостью и чудесными эффектами, которые она обычно оказывает на человеческие умы, что в часы, кои надлежало посвятить отдохновению, я с

[446] Дунстан (909– 988) — английский святой, архиепископ Кентерберийский в 959–988 гг.

[447] Текст трактата (во фрагментах) приводится по изданию: *Printz W. C.* Ausgewählte Werke / Hrsg. von Helmut K. Krausse. Bd. 2. — Berlin, New York: de Gruyter. — 1979 [265]; нумерация страниц соответствует оригинальному изданию 1690 г. [270].

	zu meiner recreation gewidmet seyn sollten, mich begierigst bemühete, deroselben Natur und Geheimnisse zu erforschen. [HB, f. 2^{v}]	величайшим рвением стремился постичь ее природу и тайны.
2	... Sonderlich weil ich nie gehöret, daß jemals Jemand von dergleichen materi, zumal in Teutscher Sprach geschrieben: als hab ich nicht unterlassen können, sothane Historische Beschreibung der Edlen Music, GOtt zu Ehren und meinem Nechsten zu Nutz, ans Licht zu geben. [HB, f. 3^{r}]	...Тем более, что я никогда не слышал, чтобы кто-либо прежде писал о подобном, да еще на немецком языке; посему я не мог удержаться от того, чтобы издать сие историческое описание благородной Музыки — во славу Божию и на пользу ближним.
3	Gleichwie alle Dinge, welche das Menschliche Geschlecht besitzet, eintzig und allein der unermäßlichen und unaussprächlichen Gütigkeit des allerhöchsten GOttes zuzuschreiben seyn: Also kan und soll man, ausser allen Zweifel, auch die Erfindung der edlen Sing- und Kling-Kunst demselben zueignen. [HB, S. 1]	Как все то, чем обладает род человеческий, можно отнести исключительно на счет безмерной и невыразимой милости Всевышнего Бога, так можно и должно, вне всякого сомнения, приписать [Ему] и изобретение благородного искусства вокальной и инструментальной [музыки].

4	Wie unter andern zu sehen aus dem Buche deß Plutarchi von der Music, in welchen er erweiset, daß der mit allen Tugenden gezierte Gott Apollo der Erfinder sey der Musicalischen Zierlichkeiten; ja derselbe habe nicht allein die Citharam, sondern auch die Flöten erfunden: unangesehen die Erfindung der letztern von etlichen dem Marsyae: von etlichen dem Olympio, von etlichen auch dem Hiagnidi zugeeignet werde. [HB, S. 1]	Как видно, среди прочего, из книги Плутарха о музыке, в которой он показывает, что бог Аполлон, преисполненный всех добродетелей, был создателем музыкальных искусств; более того, он изобрел не только кифару, но и флейту: хотя изобретение последней некоторыми приписывается Марсию, другими — Олимпию, а иными также Гиагниду.
5	Anleitende Anreitzungen die Music zu erfinden, seyn gewesen: 1. Die unterschiedliche Accente der menschlichen Stimme; 2. Der Vogel Singen; 3. Der von denen Winden bewegten Bäume Pfeiffen; 4. Die unterschiedliche Gemüths-Regungen der Menschen; 5. Der Müssiggang und 6. Die Begierde andere zu übertreffen. [HB, S. 2]	Ведущими предлогами для создания музыки были: (1) различные акценты человеческого голоса, (2) пение птиц, (3) свист деревьев, движимых ветром, (4) различные душевные переживания людей, (5) безделье и (6) желание превзойти других.
6	Dieses kan ich für gewiß sagen, daß der Vogel Singen denen Componisten manche schöne Erfindung an die Hand gebe: wie zu sehen an der bekandten Sonata, in welcher des Guckucks Geschrey dargestellet wird: Ingleichen an dem Madrigal des Leon	Могу с уверенностью заявить, что птичье пение вдохновило композиторов на множество прекрасных музыкальных открытий, взять хотя бы знаменитую сонату, в которой изображены крики

	Leoni: «Dimmi, clori gentil, perche non ami?» so in «Giardino nuovo bellissimo di varii fiori musicali scieltissimi», welchen Melchior Borchgrevinck annno 1606 heraus gegeben zu finden, in welchen der Nachtigall Gesang gar artlich vorgestellet wird. [HB, S. 3]	кукушки[448]. То же и в мадригале Леона Леони *Dimmi, Clori gentil, perche non ami?*[449], [который] можно найти в «Giardino nuovo bellissimo di varii fiori Musicali scieltissimi», изданном Мельхиором Борхгревинком в 1606 году, где соловьиная песня представлена очень художественно.
7	Ja ich zweiffeie nicht, daß, wenn alle Menschen aus der Welt genommen würden, bis auff wenige Knaben, so der Sachen unwissend, doch diese, beydes durch die zwingende Nothwendigkeit, als auch durch einen Zufall und die Erfahrung mit der Zeit zu mancherley dem menschlichen Geschlechte nöthigen Erfindungen gelangen können. Denn die Erfindungen der Dinge seyn dem Menschen von der Natur eingepflantzt, und werden nicht nur aus denen Büchern, sondern auch vermittelst des Verstandes, entweder durch Zwang	Да, я не сомневаюсь, что, если изъять из мира всех людей, за исключением нескольких несведущих мальчиков, то даже они, как по вынужденной необходимости, так и по случайности, и по опыту, [полученному] с течением времени, могли бы совершить изобретения, необходимые человечеству. Ибо изобретения вещей заложены в человеке самой природой и рождаются не только из книг, но и посредством разума, либо под давлением крайней необходимости,

[448] Возможно, имеется в виду скрипичная «Sonata representativa» (1669) Г. И. Ф. фон Бибера, в частях которой имитируются звуки разных животных.

[449] Леоне Леони (около 1560 – 1627) — североитальянский композитор, с 1588 г. служил капельмейстером в соборе Виченцы. Он сочинял мадригалы, мотеты, мессы, псалмы, магнификаты и другую церковную музыку. Упоминаемый пятиголосный мадригал написан в 1602 г.

	einer hohen Nothwendigkeit, oder ohngefehr, oder durch die Erfahrung, oder eines Geistes Eingebung, hervorgebracht. [HB, S. 6–7]	либо случайно, либо через опыт, либо по вдохновению.
8	In dem 20. Seculo nach Erschaffung der Welt, hat Tuisco der Teutschen König die von ihm gegebenen Gesetze in Reimen und Lieder gebracht, und damit sie desto leichter dem Gedächtnis eingepflantzet würden, dem Volcke zu singen vorgegeben. Daher nennen wir noch heut zu Tage einen gewissen Theil eines Liedes ein Gesetz. [HB, S. 10]	В 20-м веке после сотворения мира Туискон, немецкий король, облек данные им законы в стишки и песни, а чтобы их легче было запомнить, велел народу петь их. Вот почему мы до сих пор называем определенную часть песни «законом»[450].
9	Als die Lacedaemonier, wie Justinus im 3. Buch erzehlet, Krieg wieder die Messenier führeten, und der Ausgang desselben lange Zeit zweifelhafftig war, haben sie den Gott Apollinem um Rath gefraget: welcher ihnen zur Antwort gegeben; so sie wollten überwinden, solten sie einen Atheniensischen Heer-Führer gebrauchen. Da nun die Athenienser von ihnen um einen solchen gebeten	Когда лакедемоняне, как сообщает Юстин в третьей книге [«Эпитомы Помпея Трога»], снова повели войну против мессенцев, и исход ее долгое время оставался сомнительным, они обратились за советом к богу Аполлону, который дал им ответ: если они хотят победить, то должны призвать афинского военачальника. Афиняне же по их просьбе прислали им вышеупомянутого Диркея (или

[450] Понятие «закона» (нома) в смысле предписанной музыкальной формы известно со времен греческой античности.

	worden, haben sie ihnen den vorbesagten Dircjeum oder Tyrtjeum, einen lahmen, einaugigten und gantz und gar ungestallten und greulichen Menschen, sie nur damit zu verhöhnen, und zu verspotten, geschicket. Derne aber ungeachtet, haben doch die Lacedaemonier, welche wohl wüsten, daß bisweilen auch in ungestallten Leibern ein kluger und heroischer Geist stecke, sich seiner Hülffe und Dienstes gebraucht, und ihn zu ihren General gemacht. Als nun Dircaeus das Ober-Gebiet über die Lacedaemonische Armee erlanget, hat er etliche die Trommete blasen gelehret, und nachdem er sie wohl abgerichtet hatte, sein untergebenes Heer an den Feind geführet. Da nun die Schlacht angegangen, hat er befohlen allenthalben Leimen zu blasen: Da solches geschehen, erschracken die Messenier durch den unerhörten, und ungewöhnlichen Schall dermassen, daß sie alsobald durchgiengen, und die Flucht nahmen: Wodurch die Lacedaemonier mit geringer Mühe einen stattlichen Sieg erhielten. [HB, S. 11–12]	Тиртея) — хромого, одноглазого и совершенно необученного, и безобразного человека — только для того, чтобы поиздеваться над ними. Несмотря на это, лакедемоняне, которые хорошо знали, что даже в уродливых телах порой скрывается мудрый и героический дух, все же воспользовались его помощью и службой, назначив его своим полководцем. Когда Диркей получил контроль над лакедемонской армией, он обучил некоторых воинов трубить в трубы и, хорошо подготовив их, повел подчиненную ему армию против врага. Когда битва началась, он приказал повсеместно трубить. Услышав этот невиданный и необычный грохот, мессенцы пришли в такой ужас, что тотчас же обратились в бегство, благодаря чему лакедемоняне без особых усилий одержали внушительную победу.

10	Die Dorische Harmonie, so ernsthafft und denen Kriegen geschickt, ist von diesem Thamyra in Stadt Dorione erdacht worden. Hergegen hat Carius, ein Sohn Jovis die Lydische, welche so wohl dem Trauren als der Freude zukommet, als er bey dem Pfuel Torrhebia die Musen singen gehöret, ersonnen: Wiewohl solches Antippus, oder Amphion, oder Menalippides, oder Olympius bey dem Begrabniß Pythonis soll gethan haben. Also ist die Jonische von dem Pythermo aus Jonien; die Mesolydische, so sich wohl zum Trauren und Tragœdien schicket, von der Sappho, oder dem Pythoclide, die Hypolydische, so der Mesolydischen zu wieder, von Damone dem Athenienser, oder Polymnesto; Die Laconische von dem Philoxeno erfunden worden. [HB, S. 19]	Дорийский лад, столь строгий и пригодный для войн, был изобретен Фамиром в городе Дорионе. Напротив, Карий, сын Юпитера, создал лидийский лад, подходящий как для скорби, так и для радости, услышав пение муз у пруда Торребии. Хотя, по другим ссведениям, это сделал Антипп, или Амфион, или Меналиппид, или Олимп при погребении Пифона. Ионийский же лад был изобретен Пифермом из Ионии; миксолидийский, хорошо подходящй для траура и трагедий, Сапфо, или Пифоклидом; гиполидийский, противоположный миксолидийскому — Дамоном Афинским или Полимнестом; лаконийский [т. е. спартанский] — Филоксеном.
11	Denn daß die jenigen, so aller Dinge eine vollkommene Wissenschafft gehabt, nicht auch der Sonorum Zusammenstimmung und Sympathiam solten gewust haben, scheinet uns fast ungereimt zu seyn. Wenn es wahr ist, wie es dann auch nicht anders seyn kan, daß Salomon eine vollkommene	Ибо нам кажется почти абсурдным, что те, кто обладал совершенным знанием всех вещей, не знали также о важности гармонии и взаимного соответствия. Если истинно, а иначе и не может быть, что Соломон обладал совершенным знанием всех природных вещей, то он непременно

	Erkandtnis aller natürlichen Sachen gehabt: So muß er auch nothwendig gewust haben, daß die Proportions, so in denen in natürlicher Ordnung gesetzten Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. bestehen, die allerbeste Harmoniam geben. Hat er aber solches gewust, so hat er auch die zu seiner Zeit gebrauchliche Music darnach eingerichtet, wo sie nicht schon so eingerichtet gewesen ist, wie wir gäntzlich dafür halten. [HB, S. 38]	должен был знать, что отношения, заключенные в ряду натуральных чисел 1. 2. 3. 4. 5. 6, дают наилучшую гармонию. Но если он знал это, то и музыку своего времени должен был устроить согласно этим принципам, когда она, насколько мы знаем, была еще далеко не устроенной.
12	Daß endlich die Davidische Music Harmonisch gewesen sey, ist wahrscheinlich aus der langwürigen Übung der damahligen Musicanten. [HB, S. 39–40]	То, что музыка Давида наконец-то стала гармоничной, вероятно, обязано многолетней практике тогдашних музыкантов.
13	Ob der alten Hebräer Music, denen Zierlichkeiten nach, unserer Music gleich gewesen; können wir weder bejahen noch verneinen. Ohne Zweiffei hat sie an Zierlichkeiten keinen Mangel gehabt, ob wir gleich nicht eben wissen, wie sie beschaffen gewesen. Denn die Musicalischen Zierlichkeiten seyn veränderlich, wie die Moden der Kleider; und gefället	Мы не можем ни подтвердить, ни опровергнуть, была ли древнееврейская музыка равна нашей музыке по своему изяществу. Нет сомнения, что недостатка в украшениях она не имела, хотя мы и не знаем, какой она была. Ибо музыкальные украшения переменчивы, как мода на одежду; и одному человеку нравится одно, другому — другое.

	einem Menschen dieses, dem andern ein anders. [HB, S. 42]	
14	Als dem Socrati selbst einmal gesagt wurde, ob er sich nicht schämete, daß er erst in seinem Alter die Music lernete? hat er geantwortet: «Es sey eine viel grössere Schande im Alter unwissend seyn, als im Alter etwas lernen». [HB, S. 57]	Когда самого Сократа однажды спросили, не стыдно ли ему, что он научился музыке только в старости, он ответил: *«Гораздо больший позор быть невежественным в старости, чем научиться чему-то в старости»*.
15	Von ihm erzehlet Plutarchus in «Pericle» dieses: «Als Antisthenes gehöret, daß Ismenias ein sehr guter Pfeiffer wäre; hat er geantwortet: "So muß er ein böser Mensch seyn: Denn wenn er fromm wäre, so wär er kein guter Pfeiffer"». [HB, S. 62]	Об этом рассказывает Плутарх в «Перикле»: *«Как слышал Антисфен, Исмений был очень хорошим духовиком; на что тот ответил: "Значит, он, должно быть, плохой человек: ведь если бы он был набожным, он не был бы хорошим духовиком"»*.
16	Damit er dem Alexandro M. die Furtrefflichkeit seiner Kunst wiese, hat er das «Carmen Orthium» dergestalt zierlich und schön gespielet, daß derselbe durch die Hefftigkeit des Liedes entzündet alsbald die Waffen ergriffen: indem er aber die Art der Melodey in eine sanfftmüthigere und gelindere verändert, dieselben wieder beyseit gelegt hat. [HB, S. 64]	Чтобы показать Александру [Великому] совершенство своего искусства, он так деликатно и красиво сыграл «Возвышенную песнь», что тот воспламенился силой песни и тотчас же взялся за оружие, но, когда [Тимофей] изменил стиль мелодии на более нежный и мягкий, снова отложил его в сторону.

17	Kurtz nach dem Timotheo, wie Calvisius meinet, hat der jüngere Olympius, aus dem Stamme des ältern Olympii, welcher des Marsyae Discipul gewesen, gelebet, welcher ein berühmter Flöten-Pfeiffer gewesen und das «Carmen Polycephalum» zum Lobe des Apollinis gemacht. [HB, S. 66]	Вскоре после Тимофея, как полагает Кальвизий, жил младший Олимп из рода старших Олимпиев, который был учеником Марсия, знаменитым флейтистом, и создал «Многоглавую песнь» в честь Аполлона[451].
18	Als Olympius im Diatonischen Genere modulandi spielete, und bald von der Paramese bald von der Mese in die Diatonische Hypaten sprang, und die Diatonische Lichanon überhüpffete, hat er die Zierlichkeit dieser Bewegung vermercket. [HB, S. 66]	Когда Олимп играл в диатоническом роде мелоса и прыгал то с парамесы, то с месы на диатоническую гипату, и перепрыгивал диатоническую лихану, он отмечал деликатность этого движения.
19	Heutiges Tages pfleget man die selbgewachsenen Componisten, so nur bloß nach ihren Gehöre componiren, und keine andere Ursache ihres Satzes geben können, als «es klingt Harmonicos». Hergegen die jenigen, so ihre Composition nach denen in gewissen Vernunffts-Gründen fundirten Reguln anstellen, Canonicos zu nennen. [HB, S. 68]	Сегодня предпочитают доморощенных композиторов, которые сочиняют только в соответствии с тем, что слышат, и не могут объяснить своей пьесы ничем кроме [фразы] «это звучит гармонично». И напротив, те, кто составляют свои композиции в соответствии с определенными разумными правилами, называются «канониками».

[451] Имеется в виду авлетический ном в честь Аполлона, называвшийся «многоглавым».

20	Kircherus saget, es wäre zwar wahr, was Vitruvius berichtet, daß die Hydraulischen Orgeln erstlich von dem Alexandrinischen Herone erfunden, und von Archimede erbauet worden: aber wer den Bau der von dem Vitruvio beschriebenen Wasser-Orgel in unserer Mechanischen Music recht betrachtete, der würde scheinbarlich befinden, daß dasselbe Werck, wenn man es mit unsern heutigen Orgel-Wercken verglieche, so unvollkommen gewesen, als der Alten Lyrae und Citharae gegen unsern Lauten, Tiorben, Parduren, Harffen, Clavicymbeln und unzehlichen andern Instrumenten gerechnet, unvollkommen gewesen; Wie er anderswo erwiesen. Denn weder eine rechte Proportion des Windes die Pfeiffen anzublasen, noch eine richtige Eintheilung der Ordnung der Octaven wäre in denen Pfeiffen zu befinden gewesen. [HB, S. 70]	Кирхер говорит: то, что сообщает Витрувий, верно, — гидравлосы были впервые изобретены Героном Александрийским и построены Архимедом, но всякий, кто как следует рассмотрит конструкцию водяного органа, описанную Витрувием, в нашей механической музыке, обнаружит, что это изобретение было столь же несовершенным по сравнению с современными органами, сколь древние лиры и кифары несовершенны в сравнении с нашими лютнями, теорбами, пандурами, арфами, клавицимбалами и бесчисленным множеством других инструментов, как он доказал в другом месте. Ибо не было бы ни правильной пропорции воздуха, дующего в трубы, ни правильного распорядка октав в тех же трубах.
21	Cephesias, oder Cephetias, wie ihn andere nennen, ein Kunstreicher Flöten-Bläser, hat einmahl seinen Schüler geschlagen, weil er die Flöte gar zu scharff anbliese, und ihm dabey	Цефесий, или Кефетий, как его называют другие, артистичный флейтист, однажды ударил своего ученика за то, что тот слишком сильно дул на флейте, и при этом

	den schönen Spruch vorgehalten: «Οὐκ ἐν μεγάλω το εὖ, άλλ' ἀλλ᾽ ἐν τῷ εὖ το μέγα», das ist: «Die Zierlichkeit bestehet nicht in der Grösse, sondern die Grösse in der Zierlichkeit». Scaliger lib. 1. Poët. c. 18. [HB, S. 74]	произнес ему прекрасное изречение Οὐκ ἐν μεγάλω το εὖ, άλλ' ἀλλ᾽ ἐν τῷ εὖ το μέγα, что означает: *«Не изящество заключается в силе, а сила — в изяществе»* (Скалигер. Первая книга «Поэтики», глава 18).
22	Hipparchion und Ruffinus sein 2. vornehme Citharoedi bey denen Griechen gewesen. Als dieselben in den Solennen Spielen mit einander certiren und um den Preis singen wollen, hat es sich zugetragen, daß Hipparchion durch das Gepolter und Getöse des Theatri erschreckt kein Wort mehr singen können. Daher ist das Sprichwort «Mutus Hipparchion» entstanden... [HB, S. 78]	Гиппарх и Руффин были двумя выдающимися греческими кифаредами. Когда они соревновались друг с другом в Соленнских играх и должны были спеть, чтобы получить награду, случилось так, что Гиппарх, напуганный шумом и рокотом театра, не смог спеть ни слова. Отсюда и пошла поговорка «Немой Гиппарх»...
23	Theophilus der Cithar-Schläger, wird fürnehmlich gelobet, wegen des Spruchs, dessen Inhalt dieser ist: «Die Music ist ein grosser und beständiger Schatz denen jenigen, so sie gelernet». Denn sie machet gute Sitten, und stillet die Zornigen, und Wiedersinnigen. [HB, S. 81]	Знаменитого кифариста Феофила хвалят за его высказывание: *«Музыка — великое и непреходящее сокровище для тех, кто ее изучает»*. Ибо она утверждает добрые нравы и успокаивает гневливых и непокорных.
24	Es haben aber in der Orientalischen Kirchen alle zugleich, gleichsam mit einem Munde und mit einem Hertzen,	Но в восточных церквах все пели псалмы и духовные песни одновременно, как бы одними

	die Psalmen und geistliche Lieder gesungen biß auff die Zeit Constantii, welcher das Keyserthum Anno 337. erlanget und Anno 361 gestorben; zu welcher Zeit Flavianus und Diodorus die Gewohnheit mit abgewechselten Chören zu singen auffgebracht. [HB, S. 90]	устами и одним сердцем, вплоть до времен Констанция II, который стал императором в 337 году и умер в 361 году; в это время Флавиан и Диодор взяли привычку петь хорами попеременно.
25	Sigebertus spricht, Ambrosius habe den Gesang der Antiphonarum, die bey den Griechen vorher schon gebräuchlich gewesen, in die Lateinische Kirche eingeführet. Ivo stimmet damit überein in seinem Chronico sub Valente, in dem er erzehlet, daß die Vigilae und Antiphonae erstlich zu Meyland von dem Ambrosio angefangen worden und von dannen in alle Länder kommen seyn. [HB, S. 92]	Сигеберт говорит, что пение антифонов, которое уже употреблялось у греков, ввел в латинскую церковь Амвросий [Медиоланский]. Этому соответствует свидетельство Иво в «Хронике для Валента»[452], где он повествует, что вечерние бдения и антифоны впервые были введены в Медиолане Амвросием и оттуда распространились по всем странам.
26	Biß auff diese Zeit ist der Kirchen-Gesang, wie Kircherus schreibet, sehr schlecht und einfaltig, ohne einigen Unterscheid der Modorum, Zeichen,	До этого времени церковное пение, как пишет Кирхер, было очень плохим и простым, без всякого различия между ладами, знаками,

[452] Имеется в виду хроника «Breviarium ab Urbe condita», написанная во 2-й половине IV в. римским историком и политическим деятелем Флавием Евтропием. Трактат была написан в рамках обучения молодого императора Валента II и излагает историю Древнего Рима от основания до 364 г. Начиная с эпохи Возрождения хроника приобрела большую популярность в Европе и позднее была переведена на многие языки (в т. ч. есть несколько русских переводов).

	Zeit und Mensur gewesen: massen man allein die Psalmen und Hymnos, mit abgewechselten Chören, auff das einfältigste gesungen. Gregorius Magnus aber ist der erste gewesen, der sich bemühet der Geistlichen Music ein besseres Ansehen zu wege zu bringen. Daher er dann denen erfahrensten Musicanten selbiger Zeit befohlen, den Kirchen-Gesang mit gewissen Noten zu bemercken, die Messen, Hymnos, und Psalmen nach der Kunst der Tonorum und gewissen Reguln des Gesangs also einzurichten, daß die Sänger mit einer vollkommenen Abmessung der Stimme, die verlangte Andacht bey denen Zuhörern möchten zu wege bringen. Welches er auch, weil er selbst ein guter Musicus gewesen, zu grossen Nutz des Christlichen Gemeinen Wesens, ins Werck gerichtet. Und daher ist der in der Kirchen Gottes so sehr berühmte Gregorianische Gesang entstanden. [HB, S. 96–97]	тактом и мензурой: псалмы и гимны, с чередующимися хорами, пелись простейшим образом, и только Григорий Великий был первым, кто попытался улучшить вид духовной музыки. Поэтому он приказал наиболее опытным музыкантам того же времени помечать церковное пение некими нотами, устраивать мессы, гимны и псалмы согласно искусству тонов и определенным правилам пения, чтобы певчие, обладающие совершенной мерой голоса[453], вызывали у слушателей необходимое благоговение. Да и сам он, будучи хорошим музыкантом, принес большую пользу христианским общинам тем, что обустроил их[454]. Вот откуда возник григорианский распев, столь известный в Церкви Божией.

[453] Т. е. тренированные упражнением, профессиональные певчие.

[454] Т. е. привел в порядок само богослужение.

27	Aus diesem allen schliesset Kircherus, daß Guido ein Erfinder der vollstimmigen Music gewesen: weil aus keinen Schrifften der Alten könte bewiesen werden, daß dergleichen Music vor des Guidonis Zeiten wäre im Gebrauch gewesen. Ob er aber hiermit nicht dem Engelländischen Dunstano zu viel und unrecht thue, überlaß ich dem Urteil des günstigen Lesers. [HB, S. 109]	Исходя из всего этого, Кирхер делает заключение, что Гвидо был изобретателем многоголосной музыки, ведь никакие сочинения древних не могли доказать, что такая музыка использовалась до времен Гвидо. Но я оставляю на суд благосклонного читателя, насколько он несправедлив по отношению к англичанину Дунстану[455].
28	Erstlich zwar hat er das runde b vor sich genommen, und die kleinen Noten daraus formiret; nemlich: Semibrevem, in dem er dem b den Schwantz benommen. Nach diesen hat er das b nur umgewendet, und es Minimam genennet. Hernach hat er das umgewendete b ausgefüllet, und Semiminimam genennet. Ferner hat er an die Semiminimam einen Schwantz gehangen, und sie Fusam geheissen. Weiter hat er derselbigen zween Schwäntze angehangen, und ihr den Nahmen Semifusae gegeben; und also seyn aus dem einigen runden *b* fünff	Прежде всего он взял *b* круглое и сформировал из него небольшие ноты, а именно «семибревис», для которой он забрал хвост у *b*. После этого он просто перевернул букву *b* и назвал ее «минимой». Затем он заполнил окружность буквы *b* и назвал ее «семиминимой». Он также повесил хвост на семиминиму и назвал ее «фуза». Далее он прикрепил к ней два хвоста и назвал «семифузой»; и поэтому из одного круглого возникли пять разных типов нот, а именно: семибревис, минима, семиминима, фуза и семифуза. После

[455] В предыдущей главе Принц говорит о святом Дунстане, архиепископе Кентерберийском, как об авторе первых многоголосных распевов, причем сразу четырехголосных.

	unterschiedliche Arten Noten entsprossen; nemlich: Semibreves, Minimae, Semiminimae, Fusae, und Semifusae. Nach diesem hat er das viereckichte b vor sich genommen und dadurch die längern und grösseren Noten erfunden. Erstlich zwar hat er demselben beyde Schwäntze benommen und also diejenige Note daraus formiret, welche wir Brevem nennen. Darnach hat er demselben einen Schwantz genommen, den andern aber gelassen, und also Longam gemacht. Endlich hat er demselben einen Schwantz genommen, den andern gelassen, und das Quadrat in eine ablängliche Gestallt und gleichsam doppelt so lang gezogen und also Maximam formiret. Und also seyn aus dem viereckichten b die drey langen oder grössesten Noten entsprungen; nemlich: Maxima, Longa und Brevis. [HB, S. 111–112]	этого он взял квадратную ноту b и с ее помощью изобрел более длинные и крупные ноты. Первым делом он удалил из нее оба хвоста и сформировал ноту, которую мы называем «бревисом». Затем он удалил один ее хвост, но оставил другой и таким образом создал «лонгу». Наконец он взял один такой же хвост, оставил другой, придал квадрату вытянутую форму и как бы растянул его вдвое длиннее и таким образом образовал «максиму». Итак, три долгие, или самые крупные, ноты вышли из квадратной *b*, а именно: максима, лонга и бревис.
29	Er war Capell-Meister bey dem König in Franckreich Ludovico, dem zwölfften, welcher ihm, wegen seiner geleisteten guten Dienste, eine Geistliche Pfründe versprochen. Als er nun den König subtiler Weise seines	Он (Жоскен — *прим. Ж. С.*) руководил капеллой короля Франции Людовика XII, который обещал ему духовный бенефиций за его хорошие услуги. Когда он хотел тонко напомнить королю о его обещании,

	Versprechens erinnern wollte, Componirte er eine über alle Massen schöne Motete, deren Anfang war: «Memor esto verbi tui»: das ist: «Gedencke an dein Wort». Diese ließ er vor dem Könige singen. Da aber der König sein Verlangen nicht merckte; Componirte er die andere, deren Anfang war: «Portio mea non est in terra viventium»: Das ist: «Ich habe keinen Theil im Lande der Lebendigen». Als nun hierauff der König seinem Versprechen eine Genüge that; machte er die dritte, welche also anfieng: «Bonitatem fecisti cum servo tuo», das ist: «Du hast wohlgethan deinem Knechte». [HB, S. 115]	он сочинил совершенно прекрасный мотет, начало которого было: *«Memor esto verbi tui»*, то есть: «Помни свое слово». Он приказал спеть его перед королем. Но так как король не заметил его желания, он сочинил другой [мотет], начало которого было: *«Portio mea non est in terra viventium»*, то есть: «Мне нет доли в земле живых». Когда король все же выполнил свое обещание, он создал третий [мотет], который начинался так: *«Bonitatem fecisti cum servo tuo»*, то есть: «Ты сделал благо для своего слуги».
30	So offte, als Josquinus ein Stück componiret hatte, gab er dasselbige denenn Sängern, solches zu versuchen. Indessen aber gieng er spacieren, und hörete fleißig zu. Wenn ihm etwas nicht gefiele; gieng er zu ihnen, und sagte: «Schweiget stille, ich will es ändern». Womit er allen Componisten diese Lehre giebet, daß es keine Schande sey, das jenige, was nicht wohl gerathen, zu verbessern. [HB, S. 117]	Всякий раз, когда Жоскен сочинял новое произведение, он отдавал его певцам для исполнения. Сам же в это время прогуливался и внимательно слушал. Если ему что-то не нравилось, он подходил к ним и говорил: *«Молчите, я хочу это изменить»*. Этим он преподал всем композиторам урок: нет ничего постыдного в улучшении того, что не очень удалось.

31	Die alten Pythagorischen Musici haben diejenigen Consonantien, die man insgemein Imperfectas nennet, gar nicht gehabt. Weil aber zu des Zarlini Zeiten, wie auch schon lange vorher, diese Consonantien von denen Musios Practicis gebraucht wurden, er aber auff dem, nach alter Manier, abgetheileten Monochordo befunde, daß sie nicht recht Consonirten und eine gute Harmoniam machten: hat er sich vorgenommen, die Regulas de inveniendo medio Harmonico zu gebrauchen; ob er vieleicht dadurch die wahren Proportiones der besagten Consonantien finden möchte. Dahero hat er erstlich die Octav harmonice getheilet in Quintam & Quartam, in denen Numeris 6. 4. 3. Darnach hat er gefunden Medium Harmonicum Quintae, und daraus erkennet, daß sie bestünde aus denen Proportionibus Sesquiquarta und Sesquiquinta, in denen Zahlen 15. 12. 10. Diese Zahlen hat er auff das Monochordum appliciret, und dadurch befunden, daß sie in besagten Proportionibus Superparticularibus sehr lieblich lauteten. Ferner als er sähe, daß Sesquiquarta aus zween Tonis nicht	У древних пифагорейских музыкантов не было тех консонансов, которые принято называть несовершенными. Но во времена Царлино, как и задолго до этого, эти консонансы употреблялись в музыкальной практике. Он обнаружил на монохорде, разделенном по-старинке, что они не консонируют должным образом и не образуют хорошей гармонии, и решил использовать правила нахождения гармонического среднего, возможно, захотев найти истинные пропорции рассматриваемых консонансов. Поэтому он сначала разделил октаву на квинту и кварту, в числах — 6, 4, 3. Впоследствии он нашел среднее гармоническое для квинты и через него понял, что она [квинта] состоит из сверхчетвертного и сверхпятинного отношений в числах 15, 12, 10. Он приложил эти числа к монохорду и обнаружил, что все они замечательно обретаются в упомянутых сверхчастичных отношениях. Далее, когда он увидел, что сверхчетвертное [отношение дитона] не может состоять из двух

	bestehen kunte: hat er abermals von nöthen gehabt, selbige Harmonie zu theilen: welches als es geschehen, hat er befunden, daß sie aus der Sesquioctava und Sesquinona bestünden; und daß also Tonus Major und Minor wäre. Durch die Subtraction aber hat er endlich die kleinen Intervalla erkennet. [HB, S. 123]	тонов, ему пришлось еще раз разделить ту же самую гармонию: когда это произошло, он нашел, что она состоит из сверхосмины и сверхдевятины; и что тон бывает большим [9:8] и малым [10:9]. И наконец, благодаря вычитанию он распознал небольшие интервалы[456].
32	Die Autores selbiger Stücke seyn folgende: Johannes Leo Haßler, Christian Erbach, Valentin Haußmann, Julius Eremita, Johannes Bassanus, Rogiero Giovanelli, Lucas Marentius, Alexander Horologius, Albinus Fabricius, Blasius Ammon, Dulichius, Seraphinus Cantoni, Stephanus Venturi, Tiburtius Messainus,	Авторами этих произведений являются: Ханс Лео Хасслер, Кристиан Эрбах[457], Валентин Хаусман[458], Джулио Эремита[459], Джованни Бассано[460], Роджеро Джованелли[461], Лука Маренцио[462], Алессандро Орологио[463], Альбин Фабрициус[464], Блазиус Аммон[465],

[456] Дидимову комму 81:80.

[457] Christian Erbach (ок. 1568 – 1635) — немецкий органист и композитор.

[458] Valentin Hausmann (ок. 1560 – ок. 1613) — немецкий композитор и поэт.

[459] Julius Eremita (ок. 1550 – ок. 1600) — итальянский композитор и органист.

[460] Johannes Bassanus (1558–1617) — итальянский композитор и корнетист.

[461] Rogiero Giovanelli (ок. 1560 – 1625) — итальянский композитор, представитель Римской школы.

[462] Lucas Marentius (1553–1599) — итальянский композитор, автор мадригалов.

[463] Alessandro Orologio (ок. 1550 – 1633) — итальянский композитор, работавший в Германии.

[464] Albinus Fabricius (год рожд. неизвестен, умер в 1635) — немецкий композитор, работавший в Австрии.

[465] Blasius Ammon (ок. 1560–1590) — австрийский композитор.

	Melchior Bischoff, Friederich Weissensee, Hieronymus Boschetti, Alexius Neander, Pandolphus Zalamella, M. Martin Roth, Christoph Thomas Walliser, Julius Caesar Gaebutius, Geminianus Capilupus, Asprilius Pacellus, Carolus Luyton, Benedictus Pallavicini, Theodorus Ricci, Melchior Franck, Heinrich Hartmann, Simon Gattus, Johannes Baptista Pinelli...	[Филипп] Дойлих[466], Серафино Кантони[467], Стефано Вентури[468], Тибурцио Массайно[469], Мельхиор Бишоф[470], Фридрих Вайсензее[471], Джероламо Боскетти[472], Алексий Неандер[473], Пандольфо Дзаламелла[474], Мартин Рот[475], Кристоф Томас Валлизер[476], Юлий Цезарь Гебутий[477], Джеминьяно Капилупи[478], Асприлио Пачелли[479], Карл Луитон[480], Бенедетто

[466] Philipp Deulich (1562–1631) — немецкий композитор.

[467] Seraphinus Cantoni (ок. 1565 – 1630) — итальянский композитор и органист.

[468] Stefano Venturi del Nibbio (год рожд. неизвестен, умер после 1600) — итальянский композитор. Вместе с Джулио Каччини работал над одной из самых ранних опер, «Il rapimento di Cefalo» (1600).

[469] Tiburzio Massaino (ок. 1500 – после 1608) — итальянский композитор.

[470] Melchior Bischoff (1547–1614) — немецкий священник и автор гимнов.

[471] Friederich Weissensee (ок. 1560 – 1622) — немецкий композитор и протестантский пастор, ректор латинской школы в Гебзее.

[472] Hieronymus Boschetti (ок. 1570 – 1622) — итальянский композитор и певец.

[473] Alexius Neander (ок. 1560 – 1605) — немецкий композитор.

[474] Pandolfo Zalamella (1551–1590) — итальянский композитор.

[475] Martin Roth (около 1580–1610) — немецкий кантор и композитор.

[476] Christoph Thomas Walliser (1568–1648) — эльзасский композитор, профессор, викарий и капельмейстер при соборе Святого Фомы и университете в Страсбурге.

[477] Биографических данных найти не удалось.

[478] Gemignano Capilupi (1573–1616) — итальянский композитор.

[479] Asprilio Pacelli (1570–1623) — итальянский композитор, работавший в Польше.

[480] Carl Luiton (1557–1620) — фламандский композитор и органист.

	[HB, S. 130]	Паллавичино[481], Теодор Риччо[482], Мельхиор Франк[483], Генрих Хартман[484], Симоне Гатто[485], Джованни Баттиста Пинелло[486]...
33	Um das Jahr Christi 1612. hat Sethus Calvisius, Cantor zu S. Thomae in Leipzig floriret. Er war ein sehr gelehrter Mann, ein guter Chronologus, und fürtrefflicher Musicus so wohl Theoreticus als Poëticus und Modulatorius, wie aus seinen «Exercitationibus musicis», der «Melopoeia» und wohl-componirten Moteten zu sehen. Weil er gelebet, ist er nicht eben sonderlich aestimiret; allein nach seinem Tode, ist er sehr hoch geachtet worden; und wird gewißlich seiner gedacht werden, weil die Welt wird stehen. [HB, S. 132]	Примерно в 1612 году от Рождества Христова в Лейпциге процветал Зет Кальвизий, кантор [церкви] Святого Фомы. Он был очень опытным человеком, хорошим хронологом и прекрасным музыкантом — как теоретиком, так и композитором, о чем можно судить по его «Музыкальным упражнениям», «Мелопее» и хорошо сочиненным мотетам. При жизни он был не особо признан[487], но после смерти его стали весьма уважать; и его обязательно будут помнить, пока будет стоять мир.

[481] Benedetto Pallavicino (1551–1601) — итальянский композитор.

[482] Teodore Riccio (1540–1600) — итальянский композитор, работавший в Германии.

[483] Melchior Franck (1580–1616) — немецкий композитор.

[484] Heinrich Hartmann (1579–1639) — немецкий композитор.

[485] Simone Gatto (род. между 1540 и 1550, ум. 1595) — итальянский композитор, работавший в Австрии.

[486] Giovanni Battista Pinello (1544–1587) — итальянский композитор, работавший в Германии.

[487] Это суждение, похоже, не является истиной, поскольку «круг Кальвизия» существовал уже при его жизни.

34	Tobias Clausnitzer, SS. Theol. Licentiat Pastor Primarius und Inspector zu Weyden in der Obern-Pfaltz, ein gelehrter, und annehmlicher Prediger schon um das Jahr 1648. welcher Anno 1684. den 4. May seelig entschlaffen, und unterschiedliche schöne Geistliche Lieder gedichtet, und unter denen auch folgende beyde: 1. Liebster Jesu, wir sind hier. 2. Jesu, dein betrübtes Leyden. Georg Neumarck, Fürstlicher Weinmarischer Secretarius, und der Hochlöblichen Fruchtbringenden Gesellschafft Archivarius, der Sprossende genannt, ein guter und berühmter Teutscher Poet, so um das Jahr 1666. in grossen Beruff kommen, hat das Lied gemacht: «Wer nur den lieben Gott lässt walten». [HB, S. 168]	Тобиас Клауснитцер, магистр теологии, старший пастор и суперинтендант в Вайдене (Верхний Пфальц), ученый и красноречивый проповедник, известный уже около 1648 года, который блаженно почил 4 мая 1684 года, сочинял различные прекрасные духовные песни, в том числе следующие две: 1. «Возлюбленный Иисусе, мы здесь». 2. «Иисусе, Твои страдания скорбные». Георг Ноймарк, секретарь веймарского княжеского двора и архивариус «Плодоносного общества» по прозвищу Росток, хороший и прославленный немецкий поэт, достигший широкой известности около 1666 года, написал песню «Тот, кто лишь Богу вверяет судьбу».
35	Es wurde ferner die Music gebraucht, den bösen Feind zu verjagen; wie zu sehen an dem Exempel des Sauls. Denn der Teufel ist ein Feind der Music, und weichet, wo dieselbe vernommen wird, wie Lutherus redet. <...> Es erzehlet Herdion, in dem 3. Theil «Histor. Eccles.», lib. 2. c. 7,	Музыкой также пользовались, чтобы отогнать злого врага, как видно на примере Саула. Ибо дьявол — враг музыки и уступает там, где ее слышит, как говорит Лютер.

	daß, als die Sachsen und Picten wieder die Britannier zu Felde gezogen, ihr Feld-Prediger, so ein Teutscher Bischoff gewesen, seine Zuversicht nicht auff die Schwerter und Waffen gesetzet, sondern einen solchen Befehl gegeben, daß, so bald er würde anfangen Halleluja zu singen, ihm das gantze Heer nachsingen sollte. Als nun solches geschehen, seyn die Feinde dermassen erschrocken, daß sie alsbald die Flucht gegeben. Also, wenn es sich begiebet, daß wir mit dem bösen Feind streiten sollen: Ist kein besseres Mittel, selbigen zu verjagen, als wenn wir Hallelujah singen. <...> [HB, S. 171–172]	<...> Об этом рассказывает Гердион[488] в третьей части «Церковной истории» (Книга II, глава 7) что, когда саксы и пикты снова вывели бриттов на поле боя, их военный проповедник, который был немецким епископом, не уповал на мечи и оружие, но отдал приказ как можно скорее начать петь аллилуйю, чтобы все войско пело вслед за ним. Когда это произошло, враги так испугались, что сразу обратились в бегство. Итак, если случится, что нам придется сражаться со злым врагом, нет лучшего средства отогнать его, чем пение аллилуйи.
36	Es erhellet ferner aus des Virgilii 2. und 6. Buche Aeneid, daß die heydnische Wahrsager gemeiniglich das Zukünfftige singend vorher zu verkündigen gewohnet gewesen. [HB, S. 173]	Также ясно из 2-й и 6-й книг «Энеиды» Вергилия, что языческие прорицатели имели обыкновение провозглашать будущее пением.
37	Es ist sich aber nicht zu verwundern, daß der Gebrauch der Music so mancherley und vielfältig, auch ihre	Но неудивительно, что применение музыки столь многочисленно и разнообразно, а воздействие ее так

[488] Вероятно, Принц допустил ошибку. Судя по описанию, это фрагмент «Церковной истории народа англов» (Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum, 731) Беды Достопочтенного: епископ Герман Осерский приказал войску петь «Аллилуйю», что обратило врагов в бегство.

	Würckung so wundersam ist, weil sie eine solche ungemeine Lust erwecket, daß nicht allein die Menschen, sondern auch so gar die unvernünfftigen Thiere selbiger zu geniessen Beliebung tragen. [HB, S. 194]	чудесно, ведь она вызывает такое необыкновенное удовольствие, что не только люди, но даже неразумные животные наслаждаются ею.
38	Eine seltzame und wunderbarliche Music nennen wir alhier die jenige, welche ungemein und rar, über dieses auch so beschaffen ist, daß man sich darüber verwundern muß, entweder wegen allzueinfältiger und lächerlicher Anstellung derselben, oder wegen der lächerlichen Instrumenten, oder wegen der abentheuerlichen Musicanten, oder wegen des ungewöhnlichen Schalles, oder wegen überaus Kunst-reicher Vorstellung. Daher wollen wir diese Music abtheilen in eine Einfältig-Lächerliche, Kunstreich-Lächerliche, Abentheuerliche, Ungewöhnlich-Lautende und Ungemein-Kunstreiche. [HB, S. 194–195]	Странной и чудесной музыкой мы называем музыку необычную и редкую, а также музыку такого рода, которой приходится дивиться то ли из-за слишком простого и нелепого ее исполнения, то ли из-за нелепых инструментов, или из-за авантюристов-музыкантов, или из-за необычного звука, или из-за чрезвычайно искусного представления. Поэтому разделим эту музыку на просто-смешную, искусно-смешную, авантюрную, необычайно звучащую и поразительно художественную.