

Московская государственная консерватория  
имени П.И.Чайковского

На правах рукописи

**ПУШКИНА Юлия Владимировна**

**Трактат Гвидо Аретинского «Микролог»  
в контексте музыкальной культуры Высокого Средневековья**

Специальность: 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Москва 2010

Диссертация выполнена на кафедре междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского **ЛЕБЕДЕВ Сергей Николаевич**

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Академии хорового искусства им. В.С. Попова **ЕФИМОВА Наталья Ильинична**

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания **ДВОСКИНА Елена Марковна**

Ведущая организация:

**Волгоградский институт искусств им. П.А.Серебрякова**

Защита состоится 25 февраля 2010 года в 16 часов на заседании Диссертационного совета Д 210.009.001 при Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, Б. Никитская, 13.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Автореферат разослан 25 января 2010 г.

Ученый секретарь Диссертационного совета,  
доктор искусствоведения, доцент

**Ю.В. Москва**

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы и предмет исследования.** Диссертация является первым в отечественном музыковедении исследованием, целиком посвященным выдающемуся музыкальному теоретику XI века Гвидо Аретинскому, научное наследие которого является одним из ключевых в истории и теории музыкальной науки. Впервые в отечественной науке *предметом исследования* становится трактат «Микролог» – главный труд ученого, самый объемный и значимый по кругу рассматриваемых в нем тем. Судьба его уникальна. Из всех музыкально-теоретических сочинений Средневековья, текст трактата сохранился в наибольшем числе списков (из 79 известных современной науке манускриптов, включающих «Микролог», в 51 он приведен полностью), что свидетельствует об устойчивом и продолжительном успехе в научной среде на протяжении длительного времени (около 500 лет). Трактат рассматривается в тесной связи с другими трудами Гвидо Аретинского, а также с сочинениями как ученых предшествующего времени, так и младших современников Гвидо, комментировавших и развивавших отдельные аспекты его учения. Существенным является также то, что полный перевод «Микролога» на русский язык впервые в истории музыкальной науки выполнен автором работы на основе уточненного текста трактата, куда внесены ряд дополнений и изменений с учетом современных палеографических и музыкально-теоретических исследований. Таким образом, в научный обиход вводится не затрагивавшийся ранее новый материал.

**Материал исследования.** В основу исследования положен полный перевод «Микролога» на русский язык, опирающийся на критическое издание текста, предпринятое Й.Смитсом ван Васберге (1955 г.), а также остальных аутентичных трактатов Гвидо Аретинского в критическом издании Д.Пеше (1999 г.). В работе также использованы современные переводы, полные и частичные, на иностранные языки, переводы на русский язык фрагментов «Микролога» и других трудов Гвидо, а также широкий круг музыкально-теоретических сочинений других авторов эпохи Средневековья.

В качестве иллюстративного материала для аналитической части исследования взяты примеры из певческой практики рассматриваемой эпохи. Все нотные примеры – приводимые в тексте трактата в буквенной нотации (идентифицированы по ряду источников в хоральной нотации и указателям инципитов текста), а также иллюстрирующие аналитическую часть работы – прилагаются в расшифровке автора. При составлении предметного и именного указателей, уточнении датировок трактатов и других сведений автор опирался на ряд современных справочных изданий и электронные

базы данных по латинским музыкальным трактатам, средневековой латыни и музыкальной терминологии.

В работе исследуются также обстоятельства жизни Гвидо Аретинского, которые во многом имеют легендарный характер вследствие недостаточности фактических сведений. Автор работы опирался на разнообразные исторические источники, воссоздающие социальный и религиозный контекст научной деятельности Гвидо, характерные для той эпохи судьбы исторических лиц, показательные тенденции в развитии социума, которые так или иначе могли быть связаны с жизнью знаменитого ученого.

#### **Цели и задачи исследования.**

- Восполнить недостаток в полном переводе трактата «Микролог» Гвидо Аретинского на русский язык.
- Уточнить подлинный текст трактата с учетом современных палеографических и музыкально-теоретических исследований.
- Проанализировать текст «Микролога» как целостное учение, обобщив результаты современных исследований и скоординировав их между собой.
- Рассмотреть основные положения учения «Микролога» с точки зрения преемственности с научными взглядами его предшественников и ученых ближайших последующих поколений.
- Уточнить степень оригинальности новаций Гвидо Аретинского в области музыкальной теории и практики.
- Уточнить и систематизировать известные науке данные о биографии Гвидо Аретинского и хронологии создания его сочинений.

**Метод исследования.** Анализ обширного круга музыкально-теоретических источников опирается как на основополагающие труды по вопросам истории и теории музыкальной науки средних веков, григорианского хорала, так и на исследования, посвященные отдельным аспектам музыкальной теории изучаемого периода, в том числе отечественных медиевистов. Исторический, теоретический, культурологический ракурсы позволяют выявить специфические особенности научного мышления Гвидо Аретинского на фоне развития музыкально-теоретических взглядов рассматриваемого периода – от сочинений его предшественников, к восприятию и преемственности учения Гвидо Аретинского в трудах следующих поколений теоретиков.

#### **Научная новизна.**

- Впервые в отечественной науке предпринят анализ важнейшего трактата, «Микролога», с точки зрения содержащегося в нем *целостного учения*, поскольку до этого в современном музыкознании рассматривались лишь частные аспекты научного

наследия Гвидо Аретинского. Кроме того, трактат рассматривается в тесной связи с другими его музыкально-теоретическими сочинениями. Особое внимание уделено исследованию терминологии, отражающей характерные тенденции развития теоретической мысли Средневековья, а также яркая стилевая индивидуальность текста. Отдельно рассматриваются практические аспекты учения Гвидо, связанные с его педагогической деятельностью.

- В соответствии с новейшими исследованиями, в настоящей работе впервые в музыкальной науке осуществлен пересмотр текста «Микролога» по сравнению с критическим изданием 1955 года. В текст введены некоторые уточнения, а также фрагменты, ранее считавшиеся неаутентичными (так называемые интерполяции), корректирующие содержание некоторых разделов учения Гвидо Аретинского – учение об интервалах, ладовое учение, дополняется учение о многоголосии.
- Систематизированы известные в науке факты биографии Гвидо Аретинского; хронология создания и датировки его сочинений у разных исследователей впервые проанализированы в виде сводной таблицы. Автор работы привлекает разнообразные сведения о контексте жизни и деятельности знаменитого ученого, которые могли оказать прямое или косвенное воздействие на формирование его личности, характер, особенности жизненного пути – тем самым рассматривая его биографию в новом ракурсе, практически не имеющем аналогов в отечественном музыкознании.
- Основные положения учения «Микролога» рассмотрены в контексте современного ему научного знания, что позволяет уточнить представления о степени оригинальности научного наследия Гвидо Аретинского с точки зрения приоритета научных идей.
- Отдельное внимание в исследовании уделено проблеме восприятия и преемственности (рецепции) учения Гвидо Аретинского в трудах музыкальных теоретиков следующих поколений.

**Практическая значимость работы.** Материалы диссертации (перевод трактата, систематизация биографических данных, аналитическая часть, иллюстративный материал) могут найти применение в курсах музыкально-теоретических систем, истории и теории музыки, латинской музыкальной терминологии, музыкальной педагогики (метод литерафонии). Отдельные аспекты работы – рассмотрение биографии музыканта-теоретика в контексте жизни средневековой Европы рассматриваемой эпохи, исследование его литературного стиля и языка, характер и источники цитирования сочинений других авторов – могут стать ценным материалом для курсов смежных гуманитарных дисциплин: истории, филологии, философии, эстетики.

Выполненный перевод «Микролога» открывает перспективу комплексного издания всех аутентичных трактатов Гвидо Аретинского на русском языке.

**Апробация работы.** Диссертация неоднократно обсуждалась на заседаниях кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской консерватории им. П.И. Чайковского и была рекомендована к защите 23.12.2008 года.

Многие ведущие идеи работы были изложены автором в публикациях, список которых приводится в настоящем автореферате, а также в докладе «Ладовая мутация в западном хорале XI в. (неизвестные страницы теории)» на научной конференции «Полифонические чтения. От Гвидо до Кейджа» (Государственный музыкально-педагогический институт им. М.М. Ипполитова-Иванова, 2005).

**Структура работы** обусловлена стоявшими перед исследователем целями и задачами. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и пяти приложений.

## СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

### Введение

Во Введении обосновывается актуальность исследования, раскрывается методологическая база, научная новизна и практическая значимость работы. Введение включает также обзор и анализ важнейшей литературы, посвященной исследованию различных аспектов жизни и научной деятельности Гвидо Аретинского.

Вводя в научный обиход полный перевод «Микролога» на русский язык, автор работы обосновывает уточнения, внесенные в текст трактата. Хотя принадлежность «Микролога» Гвидо Аретинскому не оспаривается, в связи с тем, что со времени публикации критического издания трактата прошло уже более 50 лет, его текст нуждается в коррекции. Такие дополнения в главах IV, VIII и XIX (предложенные, в частности, Й.Смитсом ван Васберге уже после выхода критического издания), уточняют целостное представление об учении Гвидо. Вообще, исследователи отмечают, что в критическом издании, были установлены чрезмерно строгие критерии аутентичности текста. Перевод текста «Микролога» на русский язык и его анализ, составляющие основу данной работы, выполнены с учетом интерполированных фрагментов. Коррекции отдельных фраз в тексте, выполненные Э.Л.Вельтнером, также приняты во внимание при переводе.

## **Глава I. К проблеме биографии Гвидо Аретинского**

К сожалению, можно констатировать, что реальная биография Гвидо Аретинского вряд ли будет написана, ведь, по большому счету, известные нам сведения о великом реформаторе музыкальной науки скудны, неоднозначны, иногда и противоречивы. Источником, на основании которых ученые строят гипотезы относительно событий жизни Гвидо, являются фрагменты его сочинений: Послание Теодальду и Пролог, предваряющие трактат «Микролог», а также вступительный раздел «Послания»<sup>1</sup>. Мы анализируем различные интерпретации исследователей, предлагая при этом иной ракурс: сконцентрировать внимание на контексте жизни и деятельности знаменитого музыканта и теоретика.

### **Предполагаемые даты жизни и происхождение**

Точная дата рождения Гвидо неизвестна. Исследователи сходятся на том, что он родился в последнем десятилетии X в., указывая практически все цифры в пределах 990-999 гг. Другая часто приводимая дата рождения – 995 год (основанная на косвенных данных в эксплиците «Микролога» и в «Послании»). Принимая во внимание относительность этих «точных» датировок, мы позволим заметить, что формулировка Й.Смитса ван Васберге нам кажется наиболее уместной: «рожден между 990 и 1000 гг.»; она отражена и в отечественной Музыкальной энциклопедии: «990-е гг.».

Нет единого мнения по поводу места рождения и национального происхождения Гвидо. В разное время выдвигались версии, согласно которым он вообще не был итальянцем (Ж.Морен, Е.М.Браудо) или, напротив, не только жил, но и родился в Ареццо (Х.Эш). Однако ныне принято считать, что все они недостаточно доказательны, поэтому неизвестно, пребывал ли Гвидо в другом монастыре или еще где-либо до вступления в монастырь Помпозы (близ Феррары), где он получил образование (Й.Смитс ван Васберге, К.Палиска).

### **Основные вехи жизни. Сочинения Гвидо: проблема датировки**

Гонимый завистью братии, которая не приняла его нововведений по части обучения певцов и нового способа нотации (о чем говорится в «Послании»), Гвидо не менее был руководим своим честолюбием и независимостью характера, которых, очевидно, не мог одобрить аббат Помпозы. Епископ Теодальд, у которого Гвидо получил поддержку, пребывал на своем посту с 1023 по 1036 год. Следовательно, Гвидо мог

---

<sup>1</sup> В исследовании вступительные разделы «Микролога» для краткости именуется Послание Теодальду («Послание Гвидо епископу Теодальду»; не путать с «Посланием о незнакомом распеве», кратко именуемым «Послание») и Пролог (не путать с Прологом к антифонарию).

переехать в Ареццо не ранее 1023 года, где он возглавлял, по его собственным словам во вступительных разделах «Микролога», соборную певческую школу. Можно предположить, что переход на службу к епископу, более соответствовавшую роду занятий Гвидо и его устремлениям, был продуманным решением.

Обращаясь к адресату «Послания», монаху Михаилу, Гвидо называет антифонарий «нашим», откуда возникла идея, что Михаил был соавтором Гвидо при составлении антифонария в новой нотации. Этот факт, а также то, что в «Микрологе» и «Послании» отсутствуют примеры в новой нотации, заставил некоторых исследователей предположить, что нотация стала известна в Помпозе до отъезда Гвидо и, следовательно, Пролог к антифонарию является самым ранним его сочинением, созданным еще в монастыре.

Самым знаменательным событием в жизни Гвидо, которое, по мнению большинства исследователей, является и самым «точным» в биографии музыканта, стала подробно описываемая им в «Послании» поездка в Рим. Папа, пригласивший его, одобрил новый метод обучения и отнесся к антифонарию с новой нотацией, предложенной Гвидо, как к «некоему чуду». Установлено, что поездка, скорее всего, имела место летом 1032 года, в конце понтификата папы Иоанна XIX (1024-1032). Соответственно, «Послание» было составлено летом или осенью 1032 г., что может служить «ключом» для датировки всех остальных сочинений Гвидо.

Последнее, что мы знаем достоверно о жизни Гвидо – это о посещении им аббата Помпозы («Послание»). Возможно, именно благодаря доводам аббата Гвидо мог принять решение уйти в обитель в Фонте Авеллана ордена камальдулов, возникновение которого (1012 г.) стало возможным вследствие церковных реформ. Он мог найти там и поощрение своим новаторским взглядам; во всяком случае, именно в манускриптах итальянских монастырей ордена камальдулов найдены самые ранние (датируемые кон. XI – нач. XII вв.) образцы реформированной нотации.

Жизнь Гвидо окончилась так же, как и началась – в неизвестности: дату его смерти, по понятным причинам, установить не представляется возможным. В настоящее время принято указывать лишь «время активной деятельности» (1020–1035) выдающегося теоретика. Датировки всех сочинений Гвидо, признанных аутентичными (включая утраченный антифонарий), возможны только на основании косвенных данных. Отметим также, что, по мнению большинства ученых, Гвидо завершил все свои сочинения в Ареццо. Разница в хронологическом порядке и датировках сочинений у разных исследователей проистекает из различий в трактовке немногочисленных известных событий жизни Гвидо.

## **Биографические и творческие параллели**

В жизни Гвидо, полной превратностей и неожиданных поворотов, возможно, нашла отражение смена умонастроений эпохи. Бывший по предназначению одним из nutriti (воспитывавшихся в обители с детских лет), он вынужден был выйти из монастыря в мир. Его вторичный выбор монашеской жизни, подобно conversi (обращенных в зрелом возрасте), был сделан обдуманно и сознательно – ибо в реформаторских кругах монашества считалось, что обеты должно принимать сознательно, имея опыт жизни в миру.

Характер Гвидо, определивший его судьбу, так же не был, несмотря на строгость устава и детерминированность монашеской жизни, совсем уж исключительным. Несомненно, сильной личностью был Герман Расслабленный, граф Верингенский, монах из Райхенау (18.VII.1013–24.IX.1054), который, будучи прикован к постели параличом, тем не менее, был одним из самых образованных людей своего времени. Жизнь Отлоха Эммерамского (ок. 1010 – вскоре после 1070), этого удивительного человека, прошла в монастырях, но перипетии его судьбы и внутренней жизни необычайны. Его литературные труды, как особый вид религиозной практики, отражают мучительную внутреннюю работу на пути к самосовершенствованию, а индивидуальный религиозный поиск осознается им как оппозиция духовным упражнениям других монахов. Наконец, возможны параллели между жизнью Гвидо и другого известного реформатора, также опередившего свое время. Сюжер (Сугерий), аббат Сен-Дени (1088–1151), происходивший из низкого сословия, попал в монастырь мальчиком 9-10 лет, став школьным товарищем и затем советником французского короля Людовика VI Толстого. Этот человек, обладавший исключительной жизненной энергией, предавался со всею страстью главному делу своей жизни – возвышению аббатства, которое «лелеяло и возвышало его». Язык его сочинений во многом схож по выразительности и силе чувства с рассуждениями Гвидо.

## **Глава II. Анализ «Микролога»**

### **Жанр, структура, методология**

Хотя все четыре трактата Гвидо Аретинского освещали теорию и практику плавного распева (cantus planus), они были рассчитаны на различную «целевую аудиторию». «Микролог», в отличие от Пролога к антифонарию и «Послания», адресованных «продвинутым» музыкантам, предназначался для начального обучения музыке мальчиков-певчих, то есть был *практическим учебником*, отражающим все основные разделы знаний о музыке. В то же время, в трактате обсуждается широкий круг

вопросов: этосы ладов, музыкальная форма, мелодическая композиция и импровизация, учение о многоголосии. Еще одна особенность «Микролога» – выбранная автором форма изложения. Гвидо *отказывается от традиционной для учебника диалогической формы*, как не отвечающей его стремлению к ясности, структурной логичности изложения.

*Структура «Микролога».* Трактат состоит из 20 глав, предваряемых вступительным отделом (включает стихотворный Инципит, Послание Теодальду и Пролог) и оглавлением. Вступительная и заключительная главы имеют функцию обрамления. Материал в основном тексте «Микролога» распределяется следующим образом: главы II-III – учение о звукоряде; IV-VI – учение об интервалах; VII-XIII – учение о ладе (занимающее центральное положение в трактате); XIV-XVII – учение о мелодии; XVIII-XIX – учение об органуме.

Ради оптимального усвоения такого многообразного и сложного материала, автору необходимо было подчинить его организацию четким *методическим принципам*. Дидактический принцип организации материала «от простого к сложному» прослеживается во всем тексте, особенно тщательно – при изложении сложных тем (учения о музыкальной форме на материале дисциплин тривия, правил непараллельного органума). Другой принцип, логически вытекающий из первого – повторение, напоминание уже ранее «пройденного» (например, при раскрытии метода литерафонии Гвидо опирается на выстроенную им ранее парадигму параллельного устройства музыки и слова). Логически выверенной структуре трактата соответствуют и плавные переходы от одной темы к другой (смысловые «арки» между главами I и II, II и III, XIII и XIV, XIV и XV, XVII и XVIII, XVIII и XIX, XIX и XX). Помимо этого, Гвидо неоднократно упоминает на страницах своих сочинений, что он подразумевает не только знание правил, содержащихся в учебнике, но и дальнейшее разъяснение их в живом общении с учителем.

### **Музыкант и мыслитель: образованность Гвидо**

Автор «Микролога» предстает перед нами не только как выдающийся музыкант и педагог, но и разносторонне образованный человек. В главе XV Гвидо опирается на труды античных грамматиков – Квинтилиана, Элия Доната, Сергия (Псевдо-Кассиодора), Мария Викторина – по которым изучались дисциплины тривия. Й.Смитс ван Васберге называет Гвидо «грамматиком и музыкантом одновременно»; он предполагает, что Гвидо преподавал в Ареццо не только музыку, но и дисциплины тривия.

Цитаты в тексте трактата свидетельствуют о глубоком знании автором Священного Писания: упомянем редчайший случай использования слова «inspector» («Испытующий сердца»; Притч 24:11); в главе XIII восемь ладов и частей речи приравнены к восьми

заповедям блаженства из Нагорной проповеди (Мф 5:3-10). Обосновывая необходимость создания своего учебника, Гвидо весьма кстати вводит строку из Посланий апостола Павла (2 Тим 3:7).

Гвидо был знатоком поэзии и античной метрики. Стихотворный инципит «Микролога» (акrostих GUIDO), а также инципит и эпилог «Правил в стихах» написаны распространенным в то время рифмованным гексаметром («леонинским» стихом). Его замечания о силлабике в гимнах «сладчайшего» Амвросия (глава XV), суждение о гексаметре (глава XVI) свидетельствуют о глубине знаний в области теории стихосложения. Помещая стихотворение, поясняющее схему родства звуков в главе VIII «Микролога» (Интерполяция 3) – написанное в том же размере, что и «Правила в стихах» (трохаический тетраметр) – Гвидо следует «модной» тенденции, разрабатывающей античный жанр дидактической поэмы.

### **Явные и скрытые авторитеты Гвидо**

Наиболее развернутый фрагмент подобного рода в «Микрологе» – рассказ об открытии музыки Пифагором (глава XX), который Гвидо дает в собственной интерпретации, без текстуальных параллелей с Боэцием. Другой известный эпизод – рассказ о силе воздействия музыки (глава XIV), также встречающийся в сочинениях Кассиодора и Исидора Севильского. Рассуждение последнего могло послужить прообразом объяснения этоса ладов в связи с характерами различных племен. К учению Аристотеля восходит понятие «искусства, подражающего природе» (глава I) – концепция связи искусства с окружающим миром, воплощения «высоких материй» в материальные формы, к которой апеллируют и другие музыкальные теоретики в сходном контексте (Маркетто Падуанский, Якоб Льежский, анонимные комментаторы «Микролога»). Рассуждение об особенностях человеческого восприятия (глава XIV) связано с идеями, высказанными в «Большой этике», понятие «разумного разнообразия» отсылает нас также к «Никомаховой этике». В «Микрологе» (в соответствующих фрагментах «Правил в стихах» и «Послания» и сочинений других теоретиков) суждение о семи различных звуках Гвидо подкрепляет цитатой из «Энеиды» Вергилия, одного из наиболее часто цитируемых авторов в трактатах Средневековья. Плавный смысловой переход между главами XIV («ars... bene modulandi») и XV нужно рассматривать как скрытую цитату из Августина.

Высказывание о буквенной нотации Боэция в конце «Послания» зачастую использовалось в научной литературе как подтверждение совершенного в его трудах «перелома в развитии музыкальной теории» (Т.Н.Ливанова). Это недоразумение вызвано неправильной расстановкой смысловых акцентов. В новой трактовке (которой

придерживается и критическое латинское издание трактата) учение Боэция в понимании Гвидо предстает не малоценным для музыкантов вообще, а лишь непригодным для малолетних певчих. Развивая мысль о преемственности, связывающей сочинения Гвидо и его предшественников, исследователи определяют *научное кредо автора «Микролога»*: «новация как осуществление заложенного в традиции» (К.-Ю.Закс).

### **Термин и номен в средневековой музыкальной науке (на примере «Микролога»)**

Одна из определяющих черт музыкальной науки Средневековья – отсутствие четкого, последовательного и однозначного терминологического аппарата. В средневековом исследовании практически любое слово может быть и номеном (то есть употребляться в «обычном», общелексическом контексте) и *одновременно* выступать на правах термина. Такое зыбкое состояние лексики не является «недостатком» и не свидетельствует о «недоразвитости» научной мысли, но является особенностью научного мышления обсуждаемой эпохи, в отличие от детерминированности терминологии, свойственной современной научной литературе.

Специфика языка в «Микрологе» во многом связана с *проблемой термина-номена*. Например, в зависимости от контекста на страницах трактата слово «sensus» употребляется в значении «смысл слова» (глава XI) и «устремленные ввысь помыслы» (Интерполяция 2); с помощью однокоренного глагола «sentire» («чувствовать», «ощущать») аргументируется природное совершенство консонанса октавы (глава V). Характерный пример такой многозначности – слова «modus», «vis», «qualitas», которые в определенном контексте следует понимать как термин «модальная функция». С другой стороны, в зависимости от контекста они принимают и другие значения. Так, для «модуса» это «способы деления монохорда», «способ соединения звуков, неум и фраз», «лад»; для «vis» – «звуковысотность», «функция [органального голоса]», а также – в «немузыкальном» значении – «сила, могущество, сущность [искусства]». В значении лада «модус» и его греческий синоним «троп» последовательно разграничены со словом «тон», что Гвидо оговаривает особо (глава X).

Еще один аспект средневековой терминологии – употребление в значении терминов, так сказать, «соматической» и «антропометрической» лексики. Например, парадигма «жесткий на слух/мягкий» («употребительное/неприемлемое», «durus/mollis») связана в «Микрологе» с парадигмой «си-бемоль/си-бекар» – «квадратное/круглое», «твердое/мягкое» (глава VIII). Эстетическая трактовка той же парадигмы как «примитивный/искусный» (глава XVIII) основана на специфике восприятия человека того

времени: квинта – «пустой» интервал, кварта – звучит полнее, насыщеннее, и последовательное квинтовое дублирование уже не воспринимается как настоящая полифония. Традиционно упорядочивая лады, «высокие» Гвидо именует автентическими, «низкие» – плагальными. Однако, далее он объясняет их свойства – «основной и главный» и «побочный и мѣньший» – на конкретном примере, соотнеся понятие «главенства» с размерами человеческого тела (глава XII).

В музыкальных трактатах (и «Микролог» в этом отношении не исключение) синонимы нередко употребляются буквально в одной фразе. Так, «vox» – это и «высотно определенный звук» (то же, что «pitch» в английском языке), и «ступень», и «модальная функция» (сольмизационные слоги в гексахорде у Гвидо); наряду с этим для обозначения звука (всякого, в том числе и высотно определенного) используется слово «sonus». В связи с этим в современном переводе неизбежен аспект толкования, то есть выделение одного значения термина-номена из его обширной семантики.

### **Литературный стиль «Микролога» как отражение личности его автора**

Автору «Микролога» присущи образность языка и изящество слога, в ряде случаев индивидуален выбор лексики. Так, предлагая выбирать мелодии распевов по степени их «пристойности» (постановка вопроса беспрецедентная!), Гвидо призывает «отвергать с презрением» (букв. «выплюнуть» – «respuere») «недостойные» («obscoena mela», глава XVII). Весьма оригинальны сравнения возвратного движения мелодии с отражением в зеркале (XV), пригодности ладовых формул с удобством одежды (XIII); звуки «живут по соседству» («e vicino»), что характеризует тонкое понимание распева как единого организма.

Образованный и сведущий ученый и выдающийся педагог, Гвидо Аретинский был к тому же и незаурядной личностью. Неуживчивость характера и ригористичность суждений, но в то же время следование существующим нормам (например, по традиции пространное вступление к «Микрологу» начинается с посвящения высокопоставленному покровителю, епископу Теодальду), уверенность в своей правоте (сам факт покровительства епископа он рассматривает как провидение Божье) – все это нашло отражение на страницах трактата. Так, обращаясь к епископу, он выказывает нижайшее, до утрирования, смирение (Послание Теодальду), а свой обширный трактат называет «Краткое слово» (в «Послании» самоуничижительно именуемый «книжицей»). С другой стороны, осознавая свое, как автора, значение и заслуги перед музыкальной наукой, Гвидо неоднократно подчеркивает, что его труд создан во благо, на пользу Церкви (Пролог) и упоминает о сопутствовавшей ему Божественной поддержке. В заключительной главе

«Микролога» подчеркивается преемственность традиции от Бога к Пифагору и затем (через Бозция) к Гвидо, приравнивающая ценность его собственного учения к легендарному открытию музыки Пифагором.

### **Разделы учения «Микролога»**

**Учение о звукоряде.** Относительно *особенностей строения звукоряда* Гвидо принадлежит приоритет в развитии идеи, заложенной в анонимном трактате «Диалог о музыке» (ок. 1000), – потенциальной возможности расширения звукоряда, как вовне (за счет увеличения объема), так и «изнутри» (звукоступень «си-бемоль» наряду с «си-бекар» присутствует в обоих верхних регистрах). Гвидо придерживается тех же буквенных обозначений ступеней диатонического звукоряда, включая самую нижнюю звукоступень «соль» большой октавы (обозначаемую как .Г. – «Г греческое»), и октавного принципа его деления. В развитие идеи графической дифференциации одинаковых букв, в «Микрологе» введен «полноправный» третий разряд – двойных строчных букв. В соответствии с этим звукоряд – продленный вверх до звукоступени «ре» 2-й октавы и состоящий, таким образом, из 21 ступени (по словам самого Гвидо) – подразделен на три отдела (регистра): «нижних» («graves»), «высоких» («acutae») и «сверхвысоких» («superacutae») звуков. Однако в других своих трактатах и далее в «Микрологе» (глава XVII) Гвидо придерживается «стандартного» вида звукоряда (двухоктавного, без «си-бемоль»).

В «Микрологе» подробно изложены *два способа деления монохорда* на основе «модернизированного» автором звукоряда. Первый почти полностью соответствует диспозиции, представленной в «Диалоге»; порядок нахождения ступеней соответствует их последованию в звукоряде. Другой способ – более простой и быстрый в реализации – оригинален; в позднейших источниках его называют «гвидоновым». Порядок нахождения звуков дает наглядное зрительное представление о пропорциональности совершенных консонансов (октав, квинт и кварт) и целого тона. Эти способы представлены и в других трактатах Гвидо, с поправкой на предложенный в них «стандартный» вид звукоряда.

**Учение об интервалах.** К *употребительным созвучиям* (мелодическим интервалам), состав которых традиционен для средневековой музыкальной науки, в «Микрологе» относятся: полутон («semitonium»), тон («tonus»), малая («semiditonus») и большая («ditonus») терции, кварта («diatessaron»), квинта («diapente»). Гвидо добавляет к ним еще три (Интерполяция 1): малую («diapente cum semitonio») и большую («diapente cum tono») сексты и октаву («diapason»). Консонансы октавы, квинты и кварты в особую категорию («tres species symphoniae»), где определяющим является неизменность их качества, важная для обоснования теории модальных функций и родства звуков (другие

интервалы одной ступенной величины изменяют свое качество: например, в объеме трех ступеней – малая и большая терции и т.д.). Кроме того, совершенство консонансов сохраняется в вертикальных созвучиях. Резюмируя, Гвидо выделяет *четыре важнейших интервала*: три консонанса и целый тон, числовые отношения которых подробно рассматриваются ниже, в главе XX.

В тексте «Микролога» присутствует целый ряд понятий, связанных с учением об интервалах. В значении консонанса употребляются, помимо «consonantia», «spatium», полисемантические лексемы «symphonia», «concordia», «species», причем последовательно же выдержанная парадигма «консонанс–диссонанс» отсутствует. «Неблагозвучие» («dissonantia») в контексте (глава X) следует воспринимать скорее как эстетическую категорию.

**Учение о ладе**, важнейшее по значению и центральное по положению в структуре трактата, раскрывает понимание звукоряда как единой модальной структуры. Изложение *теории модальных функций* начинается с введения понятия звукового «родства» («affinitas»), дается дефиниции четырех модусов («modi vocum»), посредством которых оно осуществляется. По сути, в «Микрологе» развиваются идеи, высказанные в трактатах группы «Enchiriadis» (автора их иногда именуют Псевдо-Хукбальдом) и Хукбальда, о чем свидетельствует, в частности, преемственность в развитии терминологии; *дефиниция модуса как модальной функции является научным приоритетом Гвидо*. Определяющим моментом является интервальное тождество сегментов звукоряда в объеме сексты: «до»–«ля» малой октавы и «соль» большой–«ми» малой (имеющих структуру тон-тон-полутон-тон-тон). К первому модусу относятся звукоступени «ре» малой октавы и «ля» большой (структура: снизу тон, вверх тон-полутон-тон-тон), ко второму – «ми» малой октавы и «си» большой (два тона вниз, вверх полутон-тон-тон), к третьему – «фа» и «до» малой октавы (вниз полутон-тон-тон, вверх два тона). Именно осмысление модального родства гексахордов, вытекающее из системы модальных функций, стало *предпосылкой идеи сольмизации*, раскрытой автором позже в «Послании». Исходя из октавной модели звукоряда, Гвидо постулирует, что совершенным является октавное подобие звуков, предполагающее полную идентичность их модальных свойств – вслед за автором «Диалога», что сказывается в употреблении терминов «подобие» («similitudo»), подобные звуки («similes», «consimiles») в качестве характеристики связей родственных звуков. Отсюда возникает *иерархия модальных функций*, поскольку на родственные связи, кроме октавных, налагаются ограничения: их движение будет тождественным лишь в каком-либо одном направлении. В рамках октавы, с помощью кварт и квинт, образуются разные виды родства, а именно: между звуками одного модуса (звук «ре» малой октавы

родственен звуку «ля» большой октавы, отстоящему на кварту вниз, и «ля» малой, отстоящему на квинту вверх; тождественны в восходящем движении) и звуками разных модусов (звук «ми» малой октавы родственен тем же звукам, отстоящим соответственно на квинту вниз и кварту вверх; тождественны в нисходящем движении).



Звук «соль» малой октавы, не имеющий пары, в восхождении родственен «до» малой октавы (третий модус), в нисхождении – «ре» (первый модус).

Как средство избежания нежелательных изменений в распеве Гвидо советует применять *транспозицию* (не употребляя сам термин). Чтобы воспроизвести требуемую интервальную структуру без звукоступени «си-бемоль», он предлагает два способа – транспозицию (частичную) на секунду и на квинту (транспозиция в родственный звук того же модуса). Если частое чередование «си-бемоль» и «си-бемоль» не позволяет ограничиться чистой диатоникой, Гвидо оговаривает, что оно должно происходить непременно на расстоянии. Гвидо не одобряет введение «си-бемоль» (и альтерированных ступеней), во-первых, как нарушающее установленный от века порядок вещей, во-вторых, осознавая, что подобные *«трансформации»* повлекут за собой дальнейшие изменения мелодий распевов. Считая, как и автор «Диалога», приемлемой транспозицию только в рамках диатонического звукоряда, он, тем не менее, отражает на страницах «Микролога» применение ладовой мутации, как неотъемлемую составляющую певческой практики своего времени.

Важный аспект ладового учения в «Микрологе» – рассмотрение *лада как формообразующего фактора*. Основными *ладовыми категориями* Гвидо считает конечный звук («finalis vox»), ближайший ему по значению его родственный («affinis»), относящийся к той же модальной функции, и начальный звук всего распева и его фраз-дистинкций, принципов («principium»). Координация начальных и конечных звуков распева и его дистинкций, связь лада и формы, образуя иерархию ладовых устоев, осуществляется за счет связи каденционных мелодических формул (дифференций) с интонационным ядром лада, выраженным в стандартных мнемонических формулах. В связи с этим важной ладовой категорией является *развертывание лада*, то есть последовательное воспроизведение распева при исполнении.

Следуя терминологическим установкам трактатов «Enchiridiadis» и «Диалога», Гвидо в «Микрологе» (в отличие от других своих сочинений), наиболее *последовательно разграничивает понятия тона* (интервала целого тона, «tonus») и *лада* («modus»,

«tropus»). В 8-миладовой номенклатуре Гвидо использует латинизированные греческие числительные – прот, девтер, трит, тетрард (в русской морфологической передаче) – которые, в свою очередь подразделены, на главные (автентические) и побочные (плагальные); он особо оговаривает неприемлемость двойной номенклатуры со сквозной латинской нумерацией (латинскими порядковыми числительными). Подробное описание структуры ладов в тексте «Микролога» отсутствует; принципы строения их звукорядов обобщаются на основе «практики обиходных распевов».

**Начала учения о форме.** Ни в одном теоретическом трактате до Гвидо не освещаются так подробно вопросы ритма и соотношения текста и мелодии. Характеризуя XI век как переломный с точки зрения фиксации ритма в хорале, исследователи считают, что творческая активность Гвидо соответствует «золотому периоду ритмической практики» (Р.Монтероссо); учение «великих мастеров» Гвидо и Берно становится непонятным для следующих поколений музыкантов (Я.Воллертс). Определенную роль в процессе нивелирования ритма могла сыграть именно нотная реформа Гвидо, с ее точной фиксацией параметра звуковысотности, и большая самостоятельность голосов в непараллельном органуме, что вытеснило «традицию ритмического считывания» мелодии. Точность фиксации ритма возвращается в музыкальную практику уже на новом, «мензуральном витке» в условиях многоголосия (Р.Л.Поспелова).

В *концепции музыкальной формы* Гвидо выражено эстетическое понимание распева как единого целого, уподобляющее музыкальную речь поэтической. Иерархическая система элементов поэтической и музыкальной формы представлена в парадигме, восходящей к «Musica Enchiriadis». Й.Смитс ван Васберге считает Гвидо и современных ему мыслителей о музыке – Берно из Рейхенау (Berno Augiensis), Арибо Схоласта, Иоанна Афлигемского (Коттона) – истинными мастерами художественного слова («ars dicendi»), знатоками риторической техники, в совершенстве освоившими дисциплины тривия.

*Трактовка плавного распева как единого целостного организма* выражена в идее единовременной пульсации. Синхронизация мелодии и текста происходит на нескольких иерархических уровнях – субмотивов («syllabae»), мотивов («neumae») и фраз («distinctiones»). Остановка, цезура («mora») тем длительнее, чем крупнее единица музыкальной формы, и маркируется изменением длительности последнего звука («tenor»), играющего, таким образом, формообразующую роль. Пропорциональными по протяженности должны быть и сами отделы формы: невмы и фразы. Представления о пропорциональности в соотношениях звуков (интервалы) связаны с пропорциями в протяженности невм – количество звуков либо их совокупная длительность определяют количество временных единиц в каждой невме. Однако строгое пропорциональное соответствие сохраняется далеко не всегда: оно требовалось лишь в узловых точках, где синхронизация цезур, а также их иерархическое соподчинение соответствовали членению текстомузыкальной формы.

**Учение о музыкальной композиции.** В *практических рекомендациях* по «сложению» формы, отражающих концепцию целостности распева, подчеркивается формообразующая роль лада. Особо оговаривается и аспект визуальной передачи членения формы в нотации: в зависимости от синтаксической значимости та или иная структурная единица воспроизводится в записи и при исполнении более или менее слитно. Вообще, мелодика распева должна отражать содержание текста.

Для разъяснения *правил мелодической композиции*, органически связанных с законами строения речи, вводится термин «звуковысотный ход», («*motus vocum*»), состоящий из арсиса и тезиса, традиционно понимаемых в музыкальной теории как восходящее и нисходящее движение звуков. К звуковысотным ходам, в зависимости от входящих в их состав элементов-интервалов, применимы категории «подобия–несхожести». Они различаются по способам комбинаций арсиса и тезиса. Тем же принципам подчинены и более крупные единицы формы: мотивы и фразы. Дополнительными характеристиками элементов являются регистровое положение, количество составляющих звуков и качество (то есть степень консонантности) интервалов.

Предложенный в «Микрологе» *метод эквивокализма (литерафонии)* – получения мелодии из составляющих текст букв-гласных – можно рассматривать как своеобразную иллюстрацию изложенных в трактате правил музыкальной формы и мелодической композиции. Вначале вводится двойная система координат, где каждой ступени звукоряда соответствует одна из пяти основных гласных латинского алфавита (a, e, i, o, u). В этой системе координат приводится пример, где звуки движутся в соответствии с «приписанными» к ним гласными. Ограничение певческого диапазона, связанное с наличием только пяти букв (а значит, и звуков), снимается введением другого двойного ряда. Задача усложняется, однако тем самым расширяются и художественные возможности: сочинитель получает возможность «буквенной мутации» из одного ряда в другой, осуществляемой по его выбору. Гвидо апеллирует к сочинителю, обладающему известным слуховым опытом; по его мнению, необходимо принимать во внимание и значение индивидуального выбора, художественного произвола, ибо дух и разум человека не могут не влиять на творимое и исполняемое им. Фактически это игра в импровизацию, моделирование процесса творчества. Нам представляется, что наглядный принцип обучения, основанный на педагогической практике Гвидо, вполне приемлем (в адаптированном виде) и для современных школ.

**Учение о многоголосии.** В основе *эстетического и модального обоснования диафонии* в «Микрологе» лежат теоретические установки трактатов группы «*Enchiriadis*»,

в частности, основной принцип координации голосов в диафонии (параллельном органуме) посредством вертикальных консонансов (октавы, квинты и кварты). В силу совершенства своего совместного звучания, проистекающего из их подобия («similitudo»), то есть модального родства, эти созвучия придают качество совершенства и всему распеву в условиях диафонии. Характеризуя квинтовый вид органума как «примитивный» («modus durus»), Гвидо сосредотачивает внимание на новом, «искусном» квартовом органуме («modus mollis»).

В квартовом органуме «Микролога» употребительными созвучиями, помимо кварты, являются – расположенные в порядке значимости – целый тон, большая и малая терции. В связи с этим возникает *иерархия употребительности ладов в диафонии* – подразделяемых на «пригодные» («arti», автентический и плагальный виды девтера), «более пригодные» («artiores», лады прота) и «самые пригодные» («artissimi», виды трита и автентический тетрард). Последние главенствуют, так как имеют в условиях диафонии наибольшее количество употребительных интервалов.

В трактате Гвидо голоса в диафонии определены парадигмой: «cantor – subsecutor». «Cantor (canens)» – ведущий распев, «subsecutor (succentus)» – нижний голос («сопровождающий»). По мысли Гвидо, это не простая дублировка, а голос с функциональной нагрузкой («vis organi»), следующий за основным избирательно в зависимости от ладового контекста.

Большое внимание в «Микрологе» уделено *технике голосоведения*. Статус употребительности интервалов в квартовом органуме связан с участием во «встречной» каденции («occursio»), с ходом в нижнем голосе на тон или на большую терцию. Последняя может выполняться простым ходом («simplex») и с участием промежуточных звуков («intermissas»), движением параллельными секундами. Вводится ограничение на самый низкий допустимый для спутника звук – «до» малой октавы, за исключением параллельного движения, образующего квартовую втору. В трактате приводятся примеры двух способов реагирования нижнего голоса на спуск мелодии ниже звука «до» малой октавы. Либо он уводится вниз, с последующим схождением голосов, либо применяется техника «парящего органума» («organum suspensum») – временного перекрещивания голосов, с удержанием нижнего голоса на одном звуке наподобие бурдонного тона. Наконец, особо оговорены правила сопровождения звуков «си-бикар» и «си-бемоль»: в первом случае (так как «си-бикар» не имеет нижней кварты) для спутника допустим звук «соль» малой октавы, во втором случае – это «фа».

Главы трактата, посвященные диафонии – это не свод стандартных предписаний, а скорее изложение практических принципов, ибо органумная практика оперировала более

широким кругом приемов, нежели те, что отражены в «Микрологе». Дальнейшее расширение арсенала выразительных средств фиксируется в трудах уже следующего за Гвидо поколения ученых, например в трактатах (прозаическом и стихотворном) «Ad organum faciendum» (2-я пол. XI в.). Теорию многоголосия Гвидо можно расценивать как *переходную* от раннего органума к свободному. Он описывает свой тип органума, руководствуясь индивидуальными предпочтениями, а его аргументация оставляет место для индивидуальных решений.

Именно благодаря синтетическому характеру гения Гвидо, превосходного педагога и одновременно ученого, обладавшего глубокими теоретическими знаниями, стало возможным появление «Микролога» – реформаторского музыкального учебника. Трактаты его научных предшественников, направленные на музыкальную практику, не ставили перед собой задачу поднять столь широкий круг вопросов (этосы ладов, музыкальная форма, мелодическая композиция и импровизация, учение о многоголосии). По существу, Гвидо впервые создал учебный комплекс «практической музыки» в полном объеме ее составных частей, отражающий основные достижения музыкальной теории своего времени.

### **Глава III. Гвидо – новый Пифагор**

Реформа нотации и метод сольмизации, связанные с введением более эффективных форм труда певцов и их учителей, выходят за рамки рассматриваемых в «Микрологе» тем. Они представлены в других сочинениях Гвидо Аретинского: Прологе к антифонарию и «Послании». Исходя из практического опыта, Гвидо осознает сложности, возникающие при обучении певчих, связанные с точностью фиксации распевов и – как следствие – их звуковой реализацией при исполнении. В качестве альтернативы он предлагает нововведения, позволяющие петь даже незнакомые распевы с листа.

#### **Учение о гексахорде (сольмизация, «гвидонова рука»)**

В основе метода сольмизации, раскрываемого в «Послании», лежит принцип соотнесения предварительно освоенных и закрепленных слуховой памятью звуковысот со звуками незнакомого распева. С этой целью вводится в обиход гимн «Ut queant laxis» (точнее, его 1-я строфа). Особенность мелодики распева заключается в том, что начальные звуки (принципии) каждой его фразы образуют гексахорд «до–ре–ми–фа–соль–ля» малой октавы; звукам соответствуют слоговые названия Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, которые до сих пор используются в музыкальной практике. Само же мелодическое строение фраз таково,

что дает ясное представление об интервальном контексте каждого из этих звуков, то есть об их модальной функции.

Отметим, что мелодия гимна, по всей видимости, сочинена или «переработана» самим Гвидо. Известны и другие литургические мелодии с текстом «*Ut queant laxis*»; инструктивная же мелодия Гвидо, широко представленная в манускриптах, содержащих теоретические и педагогические сочинения (датируемые позднее «Послания»), в певческих книгах появляется не ранее конца XII века. Помимо гимна, в «Послании» дается еще одна мелодия «*Alme rector*» – дидактико-мнемоническое упражнение, позволяющее запомнить все возможные мелодические комбинации, то есть интервалы между звуками гексахорда-ключа, в восходящем и нисходящем движении.

Не меньший интерес представляет вопрос о *практическом внедрении метода экстраполяции модальных функций на мелодию незнакомого распева*. Можно предположить, что метод сольмизации предназначался в первую очередь для распевов, записанных в новой нотации. Дискуссионным остается вопрос о том, как метод применялся по отношению к распевам с более широким диапазоном. При идентификации модальной функции возникает необходимость различать звуки «ре» и «соль» малой октавы, имеющие одинаковое интервальное окружение; это ясно указывает, что Гвидо подразумевает интервальный контекст именно в рамках целостного шестизвучного сегмента. В «Послании» вводится ограничение на употребление родственных по интервальному контексту ступеней, поскольку их тождественность простирается только на два целых тона («до–ре–ми», «фа–соль–ля», «соль–ля–си–бекар» малой октавы), что ясно указывает на нежелание автора вводить «си-бемоль». Однако, некоторые манускрипты раннего происхождения фиксируют попытки осмысления звукоряда как системы гексахордов. Можно сказать, что осмысление всего звукоряда, структурируемого в виде сольмизационной системы, находилось на начальной стадии.

В «Послании» отсутствует терминологический аппарат, связанный с сольмизацией. Таким образом, связанная с методом сольмизации терминология («*hexachordum*», «*clavis*», «*locus*», «*mutatio*», «*manus*») была выработана в теории позднее и употреблялась по отношению к учению Гвидо ретроспективно.

### **Реформа нотации**

Другим реформаторским нововведением Гвидо стало внедрение нового способа нотации, зафиксированное в Прологе к антифонарию (предположительно записанного в

новой нотации) и в «Правилах в стихах». Во-первых, диастематические нотные знаки (невмы) располагаются как на линиях, так и в промежутках между ними. Количество линий ограничивается до четырех. Затем, впервые в практику нотации вводится терцовый принцип расположения звуков – более наглядный, при котором промежуток между линиями занимает лишь одна высота. Для точного распознавания высотных значений нотных знаков в начале линий вводятся дополнительные ориентиры, буквы-«ключи».

*Составляющие элементы нотной реформы* Гвидо представляют синтез идей, использовавшихся в нотации до него. Система линеек применялась уже в трактатах группы «Enchiriadis», а дасийные знаки играли ту же роль ключей. Идея использования цвета впервые высказана в «Musica Enchiriadis». Здесь неоспоримая заслуга Гвидо – синтезирование принципа ключей в соединении с цветом, то есть акцентирование определенных звуковысот, «до» и «фа» малой октавы, связанное с модальным осмыслением звукоряда (вниз от них звуки отстоят на полутон). Что касается числа линеек, то, на основе исследования нескольких сотен манускриптов XI-XIII вв. Й.Смитс ван Васберге делает вывод, что именно в связи с реформой Гвидо оно постепенно уменьшилось до четырех.

Еще одна особенность, сопровождавшая нотную реформу Гвидо – одновременное *существование на практике нескольких видов нотации* – можно считать естественным следствием принципа преемственности. Существование альтернативных способов нотации – безлинейной невенной, буквенной, Германа Расслабленного (Германа из Райхенау) и Гвидо – отражено, например, в главе 21 трактата «De musica» Иоанна Афлигемского (ок. 1100 г.). Да и сам Гвидо в своих трактатах применяет буквенную нотацию и некую синтетическую линейно-буквенно-слоговую (в главе о лиферафонии в «Микрологе»).

### **Восприятие и преемственность (рецепция) учения Гвидо Аретинского**

**Научная мысль после Гвидо (XI-XV вв).** Учение Гвидо Аретинского получило должную оценку у современников. Его идеи, столь значимые для музыкальной науки, развивались в трудах уже следующего поколения теоретиков. Большой интерес представляет восприятие учения о родстве звуков. Анонимный автор органумного трактата «Ad organum faciendum» (2-я пол XI в.) апеллирует к *концепции модального родства*, объясняя предпочтительное употребление интервалов в органуме. По мысли автора, кварта и квинта – родственны по модусу (а не по изначально присущему им качеству консонантности).

Центральным по значению в анонимном «Трактате о трансформации» (автора его иначе называют Лейпцигским анонимом, ок. 1075 г.) является *раздел о трансформации и транспозиции*, призванный упорядочить ладовую атрибуцию распевов и объяснить имевшиеся в певческой практике нерегулярности мелодии. В трактате приводится классификация обоих видов мутации лада. Аноним рассматривает четыре способа трансформации и три способа транспозиции, причем одни совершаются по необходимости («ex necessitate»), другие произвольно, по желанию («proprus nulla», что противоречит предписаниям Гвидо, который рекомендует введение «си-бемоль» лишь по необходимости), третьи – как комбинирование этих принципов. Анонимный «Комментарий к Микрологу» (между 1070-1100 гг.) содержит пространные цитаты из Лейпцигского анонима, с пояснениями, как именно с помощью трансформации получить нужные звукоряды в другом высотном положении. Классификацию транспозиции и трансформации уточняет автор анонимного трактата «Вопросы о музыке» (ок. 1100 г.). Трансформация – это результат ошибки, дефект лада («vitium»), в то время как транспозиция обязательна и необходима («regulariter et necessario»). Соответственно, транспозиция происходит двояким способом (частичная и полная), но по трем причинам: произвольно, по необходимости и по желанию и необходимости одновременно.

Вопрос о трактовке теоретиками XI в. *проблем ритма в григорианском хорале* вновь возникает в связи с разъяснением в сочинениях некоторых авторов главы XV «Микролога». Комментарии к этому фрагменту – в «Комментарии к Микрологу», а также две интерпретации Арибо, «De opportunitate modulandi» и «Utilis expositio super obscuras Guidonis sentencias» (трактат «De musica», между 1068-1078 гг.) – представляют собой своеобразный диспут между теоретиками. Автор «Комментария» полагает, что под «ratione tenorum» не могут подразумеваться соотношения интервалов, «morula» же представляет собой характеристику длительности звучания. С другой стороны, если первый комментарий Арибо находится в полном соответствии с текстом Гвидо, то во втором имеются принципиальные расхождения: так, «morula» означает паузирование. Такая неопределенность во взглядах ученых вызывает естественное сомнение в том, что последующее поколение теоретиков правильно и адекватно представляло себе учение «Микролога».

О *применении руки*, получившей название «гвидоновой», в качестве наглядного пособия по освоению сольмизационных слогов и мутации, не говорится ни в «Микрологе», ни в иных трактатах Гвидо (что, однако, не противоречит ее применению на практике). Если авторы более позднего времени, как, например, Адам Фульдский и Иоанн Тинкторис, называют Гвидо автором этого дидактического музыкального пособия, то

прямой преемник его теории, Иоанн Афлигемский, предлагая сам принцип, имени Гвидо не упоминает вовсе. Впервые в качестве изобретателя руки как учебного пособия, с расположением на ней звуков всего певческого диапазона, называет Гвидо историк Сигиберт из Жамблу (Sigibertus Gemblacensis, 1030–1112) – но без упоминания мутации и без рисунка руки. Однако то, что Гвидо Аретинский фигурирует в его «Каталоге блистательных мужей», свидетельствует об авторитете и известности, которые Гвидо приобрел уже к началу XII века.

Большой интерес представляет трактат «De musica» Иоанна Афлигемского, где автор последовательно развивает многие аспекты учения Гвидо Аретинского. Так, в главе 20 содержится развернутый комментарий и предложения по усовершенствованию *метода литерафонии* (не получившего в целом значительного отклика ни в теории, ни в педагогической практике Средневековья). *Теорию сольмизации* Иоанн Афлигемский описывает уже в первой главе своего трактата: он предлагает (как и Сигиберт) распределить ступени гексахорда по всему диапазону звукоряда. В главе 8, посвященной учению об интервалах, отражено практическое применение и развитие идей Гвидо. Слоговые названия используются для обозначения интервалов, как общеизвестное средство, например: три вида кварты – это «ut-fa», «re-sol» и «mi-la». Более того, с их помощью на диаграмме выражено различие качественной величины интервалов: полутон – «mi-fa», тон – «ut-re» и т.д. В состав интервалов введены (помимо унисона) обе сексты, при этом малая секста представлена как сочетание воксов «mi-ut», то есть верхнее «до» второй октавы принадлежит другому гексахорду. Можно предположить, что мутация уже применялась в практике (однако самого термина и в этом тексте нет).

**Восприятие учения Гвидо с точки зрения концепции эволюционного развития науки.** Для объяснения процесса восприятия учения Гвидо в трактатах более позднего периода возможно применение *эволюционных концепций развития научного знания*, разработанных в XX веке Т.С.Куном и И.Лакатосом. В качестве «жесткого ядра» научно-исследовательской программы (или парадигмы) будем рассматривать феномен григорианского хорала. Совокупность его различных аспектов (литургический контекст как способ бытования, неразрывная связь слова и музыки как сущность его формы, ладовая организация и т.д.), являясь основой профессиональной музыкальной деятельности, выступает в качестве «защитного пояса». Областью эвристики, разрабатывающей модели для модификации составляющих «защитного пояса», в этом случае можно считать музыкальную теорию.

Надо отметить, что концепция эволюционного развития науки ранее уже применялась в музыковедческих исследованиях. С.Фуллер оценивает движение

теоретического знания от Гвидо к Иоанну Афлигемскому с точки зрения теории научных революций Т.Куна, как зреющий в недрах одной теоретической системы процесс, который затем предлагает другую, принципиально новую, революционную доктрину. Однако нам более близка трактовка в рамках концепции преемственности в развитии научной мысли (И.Лакатос). Тогда научная деятельность Гвидо, его фундаментальные реформы, весьма быстро принятые научным сообществом и на века определившие дальнейшее развитие музыкальной науки и практики, можно представить как «прогрессивный сдвиг проблем». Вопреки бытовавшему долгое время в музыкальной науке мнению, Гвидо не был «революционным» ниспровергателем идей своих предшественников. Развитие музыкально-теоретического знания рассматриваемого периода можно трактовать как конкурентную борьбу научно-исследовательских программ в рамках григорианской традиции, то есть с неизменным «ядром». Именно с позиций альтернативного сосуществования и критического диалога программ легко объясняется тот факт, что, наряду с новым видом нотации, продолжали применяться прежние, и сам Гвидо использует традиционную буквенную безлинейную нотацию.

### **Заключение**

Приступая к исследованию, автор ясно осознавал беспрецедентную значимость научного наследия Гвидо Аретинского, которого по праву считают одной из ключевых фигур в истории музыкальной науки, и, в частности, его «Микролога», одного из самых известных музыкально-теоретических трактатов Средневековья. И если младшие современники были преисполнены уважения и благоговейного трепета к тому, что «утверждает блаженный Гвидо» («sicut beatus Wido testatur»), то современные ученые отдают дань великому теоретику, прилагая немало усилий к установлению подлинного текста его знаменитого трактата.

В настоящей работе предпринят пересмотр текста «Микролога» по сравнению с критическим изданием 1955 года: введены некоторые фрагменты и уточнения, ранее считавшиеся неаутентичными, что позволило воссоздать более полную картину учения «Микролога» в музыковедческом анализе. Текст трактата анализируется с точки зрения содержащегося в нем целостного учения, поскольку до этого в современном музыкознании рассматривались лишь частные аспекты научного наследия Гвидо Аретинского. Результаты исследования показали, что текст «Микролога» имеет детально продуманную структуру, опирающуюся на четкое следование избранным автором методическим принципам и охватывающую все разделы современного ему музыкально-теоретического знания. Установлены точные границы и особенности словоупотребления,

аутентичное использование терминологических категорий. Впервые предпринято исследование особенностей индивидуального стиля автора, не имеющее аналогов в отечественной и зарубежной медиевистике. Кроме того, раскрывается круг предполагаемых источников (в том числе литературных), на которые опирался Гвидо; уточнен характер его отношения к авторитетам прошлого (в частности, касательно наследия Боэция). В работе предпринят анализ уникальных по содержанию глав «Микролога», практически не имеющих аналогов в музыкальной теории Средневековья; они посвящены вопросам ритма и формообразования, принципам мелодической композиции в григорианском хорале. Особняком стоит также подробно освещенный в трактате метод литерафонии, еще одна – практически не известная – новация Гвидо в области музыкальной педагогики.

Настоящее исследование, где основные положения учения «Микролога» рассмотрены в контексте современного ему научного знания, позволило уточнить представление о степени оригинальности научного наследия Гвидо Аретинского, его новаций в области музыкальной теории и практики, что не уменьшает его исторических заслуг как реформатора в целом, с точки зрения приоритета научных идей. Хочется надеяться, что выполненный автором работы перевод трактата (до сих пор являвшегося «белым пятном» для российских музыковедов) открывает перспективу комплексного издания всех аутентичных сочинений Гвидо Аретинского на русском языке.

Эпитетом «изобретатель музыки» («inventor musicae») заслуженно наградила Гвидо Аретинского сама история. Подобно Пифагору, он «открыл» музыку в новом качестве – как систематизированное в соответствии с современным ему состоянием науки знание, на многие века определившее развитие музыкальной теории и практики.

## **ПРИЛОЖЕНИЯ**

1. Полный комментированный перевод текста «Микролога» на русский язык, сопровождаемый оригинальными схемами и нотными примерами.
2. Предметный указатель к трактатам Гвидо Аретинского, выполненный по современным критическим изданиям текстов.
3. Именной указатель к трактатам Гвидо Аретинского.
4. Исторический экскурс «XI век: “портрет эпохи”».
5. Таблица соотнесения ступеней звукоряда, описанного в «Микрологе», со звукорядом в современных обозначениях.

## **ОПУБЛИКОВАННЫЕ РАБОТЫ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ**

- Гвидо Аретинский. Микролог: Главы 7-9 / Пер. с лат., примеч., вступит. ст. Ю.В. Пушкиной // Старинная музыка. М., 2005. № 1-2. С. 39-48. – 1 а.л.
- Пушкина Ю.В. Гвидо Аретинский // Православная энциклопедия. Т. 10. М., 2005. С. 472-473. – 0,2 а.л.
- Пушкина Ю.В. Ладовая мутация в западном хорале XI в. (неизвестные страницы теории); Аноним. «Трактат о музыке и в особенности о трансформации» / Пер. с лат. и примеч. Ю.В. Пушкиной // Полифонические чтения. От Гвидо до Кейджа. Материалы научной конференции / Ред.-сост. Н.И.Тарасевич. М., 2006. С. 46-60, 358-371. – 2 а.л.
- Пушкина Ю.В. Гвидо Аретинский // Большая российская энциклопедия. Т. 6. М., 2006. С. 460-461. – 0,2 а.л.
- Пушкина Ю.В. Гвидо Аретинский: между мифом и реальностью. Штрихи к биографии // Старинная музыка. 2008. № 4. С. 4-11. – 1 а.л.