

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
ИМЕНИ ГИНСИНЫХ

На правах рукописи

УДК 78.034 (78.033)+781.4

ЛЕБЕДЕВ Сергей Николаевич

ПРОБЛЕМА МОДАЛЬНОЙ ГАРМОНИИ В МУЗЫКЕ
РАННЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Специальность 17.00.02 - Музыкальное
искусство

Диссертация на соискание ученой
степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель -
доктор искусствоведения,
профессор Ю.Н. Холопов

Москва - 1987

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	6
ВВЕДЕНИЕ	7
1. Постановка проблемы. Её актуальность	7
2. Источники и метод их трактовки	13
2.1. Проблема нотного оригинала. Версии-варианты	14
2.2. Критический обзор транскрипций Мамо и Ландина	17
2.3. Четырехголосие в балладах и рондо Мамо	19
2.4. Музыкальная теория и практика в XIV веке: проблема взаимоотношения	22
3. Обзор научной литературы	24
4. Структура работы	30
ГЛАВА I. МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ XII — XIV ВЕКОВ ОБ ОСНОВНЫХ КАТЕГОРИЯХ МОДАЛЬНОЙ ГАРМОНИИ	32
1. Термины и понятие гармонии в источниках	33
2. Общие проблемы музыкальной теории	37
2.1. Философские и теологические аспекты	38
2.2. Музыка в понимании средневековых теоретиков	44
3. К теории многоголосного лада	49
4. Звуковисотная система. Гексахорды. Мутация	53
5. Некоторые аспекты теории контрапункта	60
6. Интервалы и их вертикальные соединения	62
6.1. Терминология	63
6.2. Интервалы и числа	64
6.3. Проблема "взятия"	67
6.4. Эстетическая оценка созвучий	69
7. Правила последования интервалов	77
7.1. Равносопнантные созвучия	78
7.2. Разносопнантные созвучия	78
8. "Ложная" ("вымышленная") музыка	86
8.1. Термины и понятие ложной музыки. Её происхождение и выведение	85
8.2. Функционирование ложной музыки	87
8.3. Учение о хроматике Маркетто Падуанского	88
8.4. Употребление ложной музыки	90
8.5. Эстетическая оценка хроматики	91
9. Форма и каденции	92
ГЛАВА II. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МОДАЛЬНО-ГАРМОНИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ (к проблеме построения современной теории старомо- дальной гармонии)	96
1. Система многоголосных модальных ладов	97
1.1. Число ладов. Частота их употребления	101

1.2. Основные категории модально-гармонических ладов: гармонический биполис, гармоническая реперкусса, гармонический амбитус	I02
1.3. Проблема единства лада	I04
2. Принципы организации гармонической вертикали	I08
2.1. Вертикальный и горизонтальный интервал. Конкорд	I08
2.2. Понятие коренного тона	I10
2.3. Консонанс и диссонанс	I12
2.4. Социальная ячейка	I15
3. Диатоника и хроматика. Сигнатуры и акциденции	I20
3.1. Систематика сигнатур	I23
3.2. Проблемы, связанные со значением сигнатур	I25
3.3. Систематика акциденций и проблемы, связанные с их значением	I27
4. Форма и каденции	I29
4.1. Специфика музыкальных форм в эпоху <i>L'Age роуа</i> . Понятие текстомузыкальной формы	I30
4.2. Схемы основных поэтических форм итальянской и французской музыки	I32
4.3. Каденция или клаузула? (проблемы терминологии)	I39
4.4. Классификация каденций. Критерий I	I40
4.5. Классификация каденций. Критерий I (окончание)	I42
4.6. Классификация каденций. Критерии 2 и 3	I43
4.7. Каденционный план. Некоторые закономерности расположения каденций	I45
5. Проблема тональности	I47
5.1. Распределение гармонических устоев в модальности и тональности	I48
5.2. Понятие модального тяготения. Модальная тональность	I50
5.3. Основные категории модальной тональности: модальная тоника, модальная доминанта, модальная медианта	I52
5.4. Зарождение классических тональных функций	I54
ГЛАВА II. МЕТОД ПРАКТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ГАРМОНИИ XIX ВЕКА	I57
1. Алгоритм анализа	I57
2. Примерный образец анализа (демонстрация применения алгоритма)	I60
3. Некоторые проблемы практического анализа	I70
3.1. Несовпадение окончаний текстовых строк	I70
3.1.1. политекстовая разновременность	I71
3.1.2. монотекстовая разновременность	I73
3.2. Сложные виды сигнатур и акциденций	I75
3.3. Гармонический остов и линейные неустой	I80
3.4. Гармонический анализ инструментальной музыки	I83
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	I86
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	I96
ПРИЛОЖЕНИЕ I. Нотные примеры	217
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Таблицы и схемы	244

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Примечания к основному тексту.....	278
ПРИЛОЖЕНИЕ 4. Список условных сокращений.....	342
ПРИЛОЖЕНИЕ 5. Краткий терминологический словарь.....	345
ПРИЛОЖЕНИЕ 6. Музыкальные произведения XIV века.....	353

ПРЕДИСЛОВИЕ

Исследование модальной гармонии XIV века связано с некоторыми специфическими трудностями разного рода. В частности, работа над диссертацией потребовала освоения большого количества источников — старинных рукописей нот и трактатов о музыке, частично отсутствующих в СССР. Считаю своим приятным долгом выразить глубокую благодарность известному ученому, профессору Фрихского университета К. фон Фишеру за любезно предоставленные им консультации по этим рукописным материалам и за возможность ознакомиться с отдельными их факсимиле. Автор искренне признателен также музыковедам С. Фуллер (США), Я. Херлингеру (США) и У. Малерту (Зап. Берлин) за помощь в отношении специальной научной литературы по проблеме.

В ходе изучения музыки *Ars nova* выяснилось, что полное и правильное представление о ней невозможно без осознания специфических закономерностей поэзии этой эпохи. Мы благодарны доктору филологических наук М. Л. Гаспарову за необходимые консультации по французской и итальянской поэтике (в частности, по "твердым формам") XIV века.

ВВЕДЕНИЕ

1. Постановка проблемы. Ее актуальность.

Понятие гармонии принадлежит к числу наиболее распространенных и, вместе с тем, наиболее сложных теоретических понятий. Оно имеет широкий общегуманитарный и социально-культурный смысл и, одновременно, занимает одно из центральных мест в мысли о музыке. Многозначности понятия гармонии естественно соответствует многозначность самого термина "гармония". В научной литературе встречаются, по меньшей мере, шесть употребительных определений этого термина, среди которых мы найдем и философское, и эстетическое, и ряд специально музыкальных (123, 12-13). Исследование гармонии (явления и понятия) в его эволюции существенно расширяет наши теоретические представления о ней, прибавляя к уже известным значениям новые. Очевидно, что конкретное содержание тех музыкальных явлений, которые охватываются названным понятием, исторически меняется. Но при этом всегда сохраняется его структурный каркас — нечто такое, благодаря чему мы с уверенностью констатируем действительное выражение одной и той же категории, а не переход в другие. В широком историческом смысле речь всегда идет о звуковысотной структуре многоголосной (а в ряде случаев, и одноголосной) музыки^I. В этом смысле в нашей работе и будет говориться о гармонии применительно к музыке раннего Возрождения.

Для того, чтобы точнее определить специфику гармонии, необходимо исследовать ее в соотношении с некоторыми другими понятиями и категориями музыкальной науки, "слитыми" с ней в логические пары: гармония и лад (модалный, тональный); гармония и аккорд; гармония и контрапункт; гармония и полифония.

Рассмотрим вкратце эти пары понятий.

Гармония и лад. Модальность и тональность. Категории модальности и тональности — двух основных разновидностей (принципов организации) лада как системы звуковых отношений — широко обсуждаются в современной теоретической науке. Не прибегая здесь к детальному разбору всех значений этих терминов (они подробно исследованы в диссертациях Т. Барановой и М. Катунян²), который увел бы нас далеко от магистральной задачи диссертации, встанем на точку зрения Ю. Холопова, которой мы будем придерживаться и в дальнейшем. Эта точка зрения впервые ясно и однозначно высказана в его статье "Модальная гармония" (120), а позднее — в учебнике гармонии (117). Согласно Холопову, "принцип центрального аккорда (и тяготения к нему) в узком смысле есть принцип тональности. Принцип ладового звукоряда соответственно — принцип модальности" (120, с. 16). Нам кажется только необходимым применительно к гармонии доклассического периода несколько расширить "узкое" значение термина "тональность", обозначив им "принцип центрального тона или созвучия (и тяготения к нему)". Важнейшим завоеванием трактовки Холопова, несомненно, является тезис о том, что модальность не коррелятивна тональности: "...Тот и другой принципы не противоположны друг другу (подобно, например, паре "консонанс-диссонанс"), а разнородны. Поэтому они могут и не противоречить один другому и дают сколько угодно смешанных и промежуточных видов структур" (там же). Такого рода ясный ответ на вопрос о взаимоотношении модальности и тональности (который, несмотря на все усилия музыковедов, кажется нам еще дискуссионным) может служить отличным методологическим принципом при рассмотрении различного рода гармонических систем — как докласси-

ГЛАВА I. МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ XII - XIII ВЕКОВ ОБ ОСНОВНЫХ КАТЕГОРИЯХ МОДАЛЬНОЙ ГАРМОНИИ

Рукописи эпохи средневековья и Возрождения сохранили для нас множество музыкальных трактатов XII - XIII веков¹. Эти трактаты, изданные в знаменитых антологиях М. Герберта (G_S) и Э. де Кусмакера (C_S), а также в новейших сериях критических текстов (CSM , $CSMP$, $AMIS$, $GLMT$ и т.д.), дают полное представление о музыкальной теории и, в известной мере, о музыке рассматриваемого исторического периода².

По своему типу трактаты можно условно поделить на "Суммы"³ и "Учебники"⁴. "Сумма" - специфический тип музыкального трактата, появившийся в XII - XIII веках, возможно, не без влияния философских и теологических "Сумм"⁵, в рамках которого автор стремится охватить все о музыке: ее понятие, отношение музыки к философии и математике, конкретные музыкальные проблемы (интервалы, лады, ритмика, нотация, гексахордовая система и др.). О типичном строении трактатов - "Сумм" говорить можно лишь в самом общем плане, поскольку порядок изложения проблем от трактата к трактату меняется. Чаще на первом месте находится изложение музыкально-теоретических проблем общего плана: происхождение музыки, этимология слова "музыка", ее эстетическая и этическая оценка, "начала" музыки, классификация (деление музыки) и тому подобное. Затем обычно следует изложение арифметической основы музыки - пропорций, в которых состоят интервалы. Каждый трактат - "Сумма" содержит обязательный раздел о ладах (григорианских), который обычно расположен ближе к концу трактата. Типичен и раздел о ритмике и тесно связанной с ритмикой нотации. Изложение гексахордовой системы (если имеется) нередко объеди-

няется с изложением проблем хроматики, точнее, "ложной музыки" (*musica falsa*) в рамках практики мутации⁶. Наряду с масштабным жанром "Суммы" в теории XIII - XIV веков ясно обозначается противоположная тенденция - к созданию трактатов как правило малого размера, имеющих дидактическую направленность. Трактаты - "Учебники" обсуждают две наиболее актуальные для своего времени проблемы - техника сочинения многоголосия (трактаты о "дисканте" и о "контрапункте")⁷ и нотация (всегда в паре с ритмикой)⁸. Они содержат, в основном, набор конкретных правил, предназначенных для учеников - церковных певцов. Для нас значение имеют и "Суммы" и "Учебники" (а также, конечно, и все прочие трактаты, которые не попадают в число выделенных двух типов) постольку, поскольку в них идет обсуждение проблем гармонии.

I. Термин и понятие гармонии в музыкальной теории XIII-XIV веков

Теория XIII - XIV веков не имела музыкального учения о гармонии в современном смысле. Само понятие гармонии (передано термином *harmonia* и производными) существенно отличалось от нашего. Наблюдения над текстом трактатов позволяют выявить, по крайней мере, семь значений термина:

1. Гармония как единство противоположностей (широкое философское понимание; в применении к музыке чаще всего - единство различных по высоте звуков)⁹.

2. Гармония небесных тел, "божественная" гармония (космологическая трактовка)¹⁰.

3. Гармония как соразмерное целое, в основе которого лежит число (а точнее отношение чисел; здесь же - учение о гармонической пропорции и "гармоническом звуке")¹¹.

4. Гармония как совершенство и красота звучания (музыкаль-

но-эстетическое понимание)¹².

5. Гармония как обозначение или определение мелодии (прежде всего, в термине "harmonica modulatio")¹³.

6. Гармония как синоним высотной структуры многоголосной музыки¹⁴.

7. Гармония как отдельное созвучие — интервал, например, в выражениях "гармония октава", "гармония кварта" и т.д.¹⁵.

Принципиально важно отметить, что в конкретных текстах указанные значения термина теснейшим образом связаны друг с другом, как бы слиты воедино в представлении мыслителей. Такой синкретизм в понятии гармонии является специфическим свойством ее трактовки в средние века. Ему коренным образом может быть противопоставлена новейшая трактовка гармонии как многоуровневого понятия¹⁶, сам современный классификационный метод, в основе которого лежит стремление к дифференциации смыслов, к расчленению изначально слитной данности.

Наиболее часто в трактатах рассматриваемого периода приводятся традиционные, идущие от античности (Аристотель, пифагорейцы) и раннесредневековых авторов (Бозций, Исидор) определения. В них гармония осмысливается как категория философская и эстетическая, характеризующая совершенное состояние целого, которое является результатом соразмерного объединения различных составляющих. В основе такой гармонии лежит число¹⁷.

С общим понятием гармонии тесно связано более специальное понятие гармонии как категории горизонтали и вертикали. Важнейшим событием в истории теории стало осознание ею гармонии как категории вертикали (как структурного принципа и как отдельного созвучия), что означало качественный скачок в эволюции музы-

кального мышления. Это новаторское завоевание теории нашло свое отражение в трактатах XIII - XIV веков.

Карл Дальхауз выделяет пять этапов в истории понятия гармонии (I 61, 19-21), когда слово "гармония" как термин употреблялось:

- 1) применительно к мелодии (со ссылкой на Исидора);
- 2) по отношению к созвучию ("начиная с XIII века", ссылка на Анонима I c. 1);
- 3) применительно к последованию созвучий (Продочимо, первая треть XV века);
- 4) по отношению к технике сочинения многоголосия и в тесной связи с ним (Царлино, вторая полов. XVI в.);
- 5) по отношению к связи аккордов (со ссылкой на Рамо и д'Аламбера, XVIII век).

В отличие от Дальхауза, определяющего наступление эры "вертикальной" трактовки гармонии тринадцатым веком, мы ставим более приблизительную дату - XIII - XIV века, поскольку известные нам свидетельства Грокейо и Оддингтона (см. дальше) датируются рубежом указанных веков (точные даты написания трактатов неизвестны). В то же время датировка трактата Анонима I c. 1, на свидетельство которого ссылается немецкий ученый (1b, 19), тринадцатым веком не может считаться окончательной. Во всяком случае, трактат Анонима I был явно написан по следам учения Франко, и следовательно, возник после 1280 года (такова современная ^{пог. манускрип.} стандартная датировка "Искусства" Франко, см. 170). Скорее всего, трактат Анонима I появился на рубеже веков или даже в XIV веке.

Мы не можем однозначно и с полной уверенностью указать, в каком именно тексте впервые прозвучала новая идея гармонии. Во-первых, наши догадки о приоритете того или иного трактата мы строим на материале лишь сохранившихся и опубликованных рукописей (не исключено, например, что как раз первое свидетельство затерялось в глубине веков и не дошло до нас). Во-вторых, препятствием к решению этой важной исторической проблемы ^{затерялся} елу-

сам текст. Дело в том, что даже традиционные определения гармонии, создававшиеся в эпоху раннего средневековья (например, Боэцием, Исидором, Кассиодором и т.д.) и отнесенные авторами к одноголосию, в контексте музыкальной теории и практики XIII века могут быть истолкованы двояко — по отношению к монодии и, в равной мере, по отношению к многоголосию¹⁸.

Лишь в некоторых трактатах, а именно там, где сам автор ясно различает "гармонию" горизонтали и "гармонию" вертикали, мы в состоянии констатировать "двумерную" трактовку искомого понятия¹⁹. Хороший пример такого рода находится в трактате "О музыке" Иоанна де Грокейо, который пользуется понятием гармонии для характеристики в равной мере как горизонтальных, так и вертикальных интервалов²⁰. Он пишет:

"Началами же музыки обычно называются консонансы и конкордансы. Говорю же конкорданс, когда один звук гармонически связывается с другим, подобно тому как одна часть времени или движения непосредственно следует за другой. Говорю же консонанс, когда два звука или многие расположены одновременно (*simul ordinatae*) и в одно время (*in eodem tempore*) издают одну совершенную гармонию" (подчеркнуто мной. — С.Л. (22, II4)., II4.

В данном фрагменте особенно заметно, что понимание гармонии как эстетической и философской категории неразрывно связано с ее пониманием как музыкальной категории, характеризующей не только горизонталь, но и вертикаль. Окончательное разделение общего и специально музыкального понятия гармонии произойдет значительно позже, во времени выделения гармонии в самостоятельную музыкальную дисциплину (Рамо).

Еще одно ценное свидетельство различения "горизонтальной" и "вертикальной" гармонии найдено в трактате "Сумма о теории музыки" Уолтера Одингтона. Гармонию одноголосия (срав. наше пятое значение) Одингтон называет "простой" (*harmonia simplex*),

а гармонию многоголосия - "множественной" (harmonia multiplex)²¹. Он пишет:

"Гармония - это отклонение голоса от голоса. Существует простая и множественная гармония. Та (простая гармония), которую я называю плавным пением, состоит в движении одного то повышающегося, то понижающегося голоса. Множественная гармония - это несходство многих голосов (по высоте), как например соударение низкого (голоса) с высоким, которое я называю диафонией, и которое всеми называется органумом" (CSM 14,92)

Еще одно новаторское достижение средневековой музыкальной теории XIII - XIV века - это трактовка гармонии как вертикального созвучия, конкретного интервала. И вновь свидетельство такой трактовки принадлежит Исаану де Грокейо, который пишет так:

"Ибо первая гармония (октава) - как бы мать, которая древними была названа дианасоном, и другая как бы дочь, в ней содержащаяся, названная дианентой (то есть квинтой - С.Л.) и третья (гармония), исходящая от них, называется диатессароном (то есть квартой - С.Л.) (22, 116) 22,23.

Представление гармонии как конкретного вертикального интервала отразило ту стадию развития исследуемого понятия, на которой из гармонии как наиболее общей категории постепенно начало выделяться более узкое "техническое" его значение - то самое, которое применительно к аккорду (или, во всяком случае, к многозвучию) сохранилось вплоть до наших дней.

2. Общие проблемы музыкальной теории

Музыкальная наука рассматриваемого исторического периода не знала современной нам дифференциации элементов музыкального языка. Не было и специальных дисциплин, которые бы занимались изучением каждого из этих элементов в отдельности²⁴. Интервалы, лады, звуковая система, каденции и прочее - всё то, что сегодня составляет корпус учения о гармонии, рассматривалось средневековыми учеными как слабое отражение божественной

гармонии, как материализованное (и потому опосредованное и низшее) воплощение божественных идей. Познание причины, разумного основания и формы (всё это содержится в латинском слове *ratio*) сущего для теоретиков XIII и XIV веков зачастую важнее, чем познание отдельных элементов музыкального языка²⁵.

Исследование общих проблем средневековой музыкальной науки — самостоятельная и сложная проблема. В нашей работе мы остановимся на некоторых аспектах мировоззрения и метода теоретиков, без представления которых решение "частных" проблем гармонии, на наш взгляд, было бы неполноценным.

2.1. Философские и теологические аспекты

Анализ источников (и, в первую очередь, трактатов—"Сумм") показывает, что всю совокупность авторитетов можно поделить на три группы: античных, раннесредневековых и позднесредневековых философов. Из античных "установочным" служит корпус трудов Аристотеля (обсуждаются его "Метафизика", "Физика", "Топика", обе "Аналитики", "О происхождении животных" и многие другие труды). Менее популярен Платон (чаще всего он упоминается в связи с идеями пифагорейцев). Из раннесредневековых авторов крупнейшим авторитетом является Боэций, а также Исидор и Кассиодор. В меньшей степени обсуждается Августин. Новейшим (но уже в ранге канона) авторитетом признается Фома Аквинский, философское учение которого, в свою очередь, базируется на учении Аристотеля.

Степень осмысления исторического наследия в разных трактатах различная: от прямого цитирования и компиляции (как, например, у Якоба Льежского) до преломления и приспособления

в соответствии с требованиями музыкальной науки (как, например, в трактате Иоанна де Грокейо). Нередко языческие и христианские идеи вступают во взаимодействие, и в этом случае философские идеи оказываются на службе теологической доктрины. Вместе с тем, философские достижения античности и, в первую очередь, логика и гносеология Аристотеля, используются иногда вне зависимости от христианско-религиозного контекста, хотя и весьма формально. Рассмотрим несколько интересных примеров того, как философские и теологические трактаты ассимилировались музыкальной теорией XIII - XIV веков.

Учение о субъекте музыки (subiectum musicae) Иеронима Моравского показательны с точки зрения того, как в рамках традиционного Средневековья компилятивного метода трактуется собственная авторская идея. Согласно Иерониму, "субъектом музыки", то есть исходным и конечным пунктом научного музыкального познания, является звук (а именно "дискретный звук", в котором содержатся различные по высоте "консонансы")²⁶. Изложив этот важный тезис (по Иоанну Аффигемскому), Иероним подкрепляет его развернутой цитатой из "Суммы теологии" Фомы Аквинского, но при этом слово "Бог" (Deus) везде заменяет на слово ... "звук" (sonus). Фрагмент Фомы Аквинского посвящен "субъекту" теологии²⁷, рассматриваемому как начало и конец "священного учения", как иерархически наиболее высокая точка, по отношению к которой упорядочиваются нижние ступени иерархической системы - "разделы веры". У Иеронима, соответственно, речь идет о главенстве звука²⁸, по отношению к которому более частными и подчиненными считаются проблемы его определения (с помощью гирь и размерения монохорда)²⁹.

Примером приспособления философских категорий Аристотеля к музыкальной науке может служить учение о субстанции и акциденции Маркетто Падуанского, излагаемое им в трактате "Фруктовый сад".

Еще до вступительного Послания автор объявляет четыре аристотелевских^e причины, подбирая им аналоги в музыкальном учении:

- 1) материальная причина - "сама размеренная музыка"; *causa materialis*
- 2) формальная причина - "способ изложения её в данном сочинении"; *causa formalis*
- 3) действующая, или творящая причина - "сам творец" (то есть сам автор - Маркетто); *causa efficiens*
- 4) целевая, или конечная причина - "чтобы познать размеренную музыку так, чтобы пелась она разумно, а не по воли прихоти, как кое-кому кажется" *C₃ M 6, 31.*

Материальной причиной Маркетто называет саму размеренную музыку (*musica mensurata*). В отличие от многих авторов XIII - XIV веков, трактующих понятие размеренной музыки в широком смысле, как многоголосную (противопоставляется "плавной музыке" - одnogолосью), Маркетто понимает её в прямом смысле как размеренную, то есть размеренную ритмическими величинами. Ход его мысли таков: поскольку "субстанциальное" (*substantialia* букв. - сущностные /вещи/) и "внутренне присущее" (*intrinsecus*) пения или музыки есть ноты, то именно ими и должна заниматься наука о музыке. Далее, поскольку в трактате о размеренной музыке речь должна идти не о нотах вообще, а только об определенном образом размеренных, то следует излагать о времени (*tempus*), и о количестве этого времени - ведь именно "время

есть мера движения" (со ссылкой на четвертую книгу "Физики" Аристотеля) СSM6, 76. Но поскольку основной способ деления бревиса - на три, то "существенным" (*essentialis*), субстанциальным для размеренной музыки является перфектный темпус (*tempus perfectum* букв. - совершенное время).

Акцидентальным (*accidens*) по отношению к перфектному темпусу Маркетто называет четыре атрибута нотации: *cauda* и *proprietas* (взяты вместе), паузы, *pontellus* и ложную музыку (*musica falsa*). Акциденции в соответствии с аристотелевским пониманием рассматриваются как нечто, возникающее по совпадению (необходимость графического и другого второстепенного по отношению к перфектному бревису "оформления"). В равной мере акциденции могут использоваться в имперфектном темпусе (что показано в трактате в соответствующих главах).

Формальной причиной Маркетто называет *modus tractandi*, то есть способ изложения и структуру своего трактата. Задача самим автором формулируется так: "... продвигаясь вперед в настоящем труде, подражать в научном методе методу философскому" (СSM 6, 40). В самом деле, структура трактата вытекает как следствие музыкально-философского учения о субстанции и акциденции. Первая книга "Фруктового сада" посвящена перфектному темпусу (словами Маркетто - "размеренная музыка путем совершенства"). Она распадается на два раздела, первый из которых посвящен акциденциям, второй - собственно субстанции, трехдольному делению темпуса. Вторая книга - об имперфектном делении темпуса (то есть о делении, кратном двум), третья трактует о сочетании того и другого³⁰.

Аристотелевские идеи широко проникают в труды других тео-

ретигов XIII - XIV веков. В частности, его гносеология становится основой научного метода и построения трактата Иоанна де Муриса.

Основная проблема, которую решает Мурис в Прологе своего основного трактата "Познание искусства музыки", состоит в следующем: что первичнее, важнее для познания - опыт/опытность (*experientia* / *experientia*), либо искусство/наука (*ars*)³¹?

Эта проблема решается по Аристотелю: поскольку опыт направлен на единичное (*singularia*), а искусство - на общее (*universalia*), а общее предполагает, включает в себя единичное, то постольку искусство предполагает опыт³². К этой паре понятий Мурис подходит и с другого конца: искусство, говорит он, складывается из отдельных впечатлений - опытов.

Исходя из представления о первичности общего и вторичности единичного, ученый считает необходимым первую книгу своего трактата посвятить "теоретической музыке", вторую же (и последнюю) - "практической музыке". Вслед за Аристотелем Мурис утверждает приоритет "владельцев искусством" (*artifices*), так как они знают "ради чего" (конечная цель всякого познания), над "опытными", которые лишь знают "почему"³³. Первых Мурис называет "теоретиками" (*theorici*), вторых - "практиками" (*practici*). Мурис отождествляет мастеров, художников, ученых как "теоретиков", более высокий и привилегированный слой; "имеющих опыт" как "практиков", подчиненный и низший слой³⁴.

Идеи Аристотеля пронизывают от начала до конца трактат "О музыке" Иоанна де Грокейе. Можно без преувеличения сказать, что здесь мы имеем дело с музыкально-философским учением, построенным на основе гилеморфизма - основополагающего онтологического принципа Философа. Не имея возможности обсуждать

аристотелианство Исаанна де Грокейо во всей полноте, рассмотрим лишь часть его музыкально-философского учения, а именно в аспекте взаимодействия гносеологии Аристотеля и традиционных для христианской картины мира нумерологических идей.

Важнейший метод в теории познания Аристотеля – "от общего к частному", "от более ясного и явного нам – к более явному по природе", – лежит в основе теории научного познания Исаанна де Грокейо. "Во-первых, – учит он, – следует рассмотреть общее (сommunia), то, что называется началами (principia)³⁵, и после того – от них исходящие частности (singularia) в соответствии с возможностями доступного материала. Ибо так идет все человеческое познание, как говорит Аристотель в прологе своей "Физики"³⁶. Логическим следствием принятого в качестве постулата метода становится строение трактата Грокейо, до некоторой степени копирующее строение первой книги "Физики".

Сначала Грокейо определяет, что такое начало, сколько начал и "ради чего" (propter quod) они, а затем – "все то, что следует искать вокруг начал"³⁷. Началами, или элементами в музыке, по Грокейо, являются интервалы: консонансы (consonantiae) и конкордансы (concordantiae), то есть только благозвучные (слово "диссонанс" или "дискорданс" в трактате не упоминается вовсе). Интервалы охарактеризованы как "материал" (materia)³⁸, которым пользуется каждый музыкант и в него вводит музыкальную форму"³⁹.

Установив, что консонансов дано три⁴⁰, Грокейо переходит к выявлению "ради чего" их три. Как и для Аристотеля, вопрос "ради чего" является для Грокейо главным вопросом науки. Но если, по Аристотелю, "природа есть цель и "ради чего"⁴¹, или

еще: "... имеется причина "ради чего" в том, что возникает и существует по природе"⁴², то для Грокейо целевая причина - творец:

"Всевышний создатель вначале придал звукам троичное совершенство гармонии, чтобы в них проявилась его доброта и чтобы посредством их (звуков - С.Л.) его имя восхвалялось" 22, 116.

Троичное совершенство интервалов, по Грокейо, - отражение божественной гармонии числа три, воплощение доксологической идеи:

"И, возможно, как есть (троичное совершенство) в прославленной Троице, так и подобным образом дано нам в опыте"... (далее следует перечисление первой, второй и третьей гармоний - см. цитату из Грокейо на с.37).

Таким образом, мы проследили, как гносеология "языческого" философа Аристотеля оказалась увязанной с христианской идеей "святости" числа три. Такого рода "синтез" вообще типичен для философии схоластиков эпохи позднего средневековья. Достаточно распространен он и в "музыкальной философии XIII - XIV веков"⁴³.

2.2. Музыка в понимании теоретиков XIII - XIV веков.

К числу наиболее общих проблем относится определение музыки (музыка как термин и как понятие), которое содержит каждый значительный трактат (часто с этимологическими и историческими экскурсами). В иерархии гносеологических ценностей средневековой теории определение музыки находится сразу после философских и теологических проблем и, как мы покажем, нередко связано с ними. Соответственно, в структуре трактата обсуждение музыки находится обычно на втором месте, после Пролога или какого-либо другого вступительного раздела. Для нас та или иная трактовка "музыки" часто дает основание судить об эстетической

позиции автора. Различные случаи рассмотрены с достаточной полнотой в научных исследованиях отечественных и зарубежных авторов⁴⁴. Поэтому, не вдаваясь во все детали, остановимся лишь на самых типичных определениях.

Фундаментальным для средневековой музыкальной науки является понимание музыки одновременно как искусства (то есть божественного творения) и как науки, причем науки в двух аспектах — теоретическом (главная задача — познать начала) и практическом (главная задача — научить петь). Эта амбивалентная трактовка музыки хорошо заметна в дефиниции Маркетто Падуанского:

"Музыка — это замечательное искусство (*ars*), звук которой размеряется (*modulatur* — др. перевод "исполняется") в небе и на земле. А также музыка — это наука (*scientia*), которая состоит в числах, пропорциях, количествах, размерах, связях и консонансах" (34, 84).

Варианты понимания музыки в трактатах связаны, в основном, с обсуждением проблемы, в какой мере музыка наука: в чем она как наука выражается, как соотносится с "арифметикой" (то есть теоретической математикой в современном смысле), в какой мере она практическая, а в какой — теоретическая наука и т.д.

Музыка как теоретическая наука. Стандартное определение, традиция которого восходит к Кассиодору, а у него — от пифагорейцев: "Музыка — это наука о числе, отнесенном к звукам" (или в несколько видоизмененной формулировке: "Музыка — это наука об исчисленном звуке")⁴⁵. Такие формулировки (с некоторыми вариантами, которые здесь не обсуждаются) содержат трактаты Ламберта (C §1, 252a), Иоанна де Муриса (C §1 I7, 49), Иеронима Моравского (27, 10) и др. Одна из главных проблем — что первично, звук или число — имеет философский смысл. У Иоанна де Муриса она решается в пользу звука как первичного материального

объекта:

"Поскольку музыка есть (наука) о звуке, отнесенном к числам, и наоборот, музыкантам необходимо принимать во внимание и число и звук. Однако, прежде, чем что-либо исчислится, оно должно существовать (в природе). Поэтому звук раньше необходимо рождается, а затем исчисляется" CSM 17, 49.

Петр из Сен-Дени, наоборот, полагает, что музыка подчинена арифметике. При этом он так же, как и Мурис считает звук первичным (отсюда необходимость рассматривать его в первую очередь, как и в трактате "Познание" Муриса), а число - вторичным, но по другой причине. Дело в том, что число для Петра из Сен-Дени - материал, а звук - форма, и потому он первичен:

"(Музыкальный звук состоит в движении и в числе...). В числе же очевидно, ибо музыка подчиняется арифметике. От нее она принимает число - как бы свое материальное. Звук же сам по себе есть как бы формальное (начало), потому что он добавляется поверх числа и через это число отличается от других (звуков). Следовательно, подобает рассматривать звук как главное в музыке..." CSM 17, 148.

У Маркетто прослеживается тенденция ограничить задачу музыки как теоретической науки только наблюдением над "музыкальными" числами. Тем самым музыка отделяется от теоретической математики ("арифметики"), которая трактует о числах вообще:

"Во-первых, следует знать, что (иметь познание) о числах и их пропорциях - не имеет отношения к музыке как таковой, но (знать) о них - дело только арифметики; увидеть же, каким образом три относится к пяти - главная задача арифметики, но абсолютно не музыканта. Но (иметь познание) о числах и пропорциях, приложенных к пению (подчеркнуто мной - С.Л.), - относится к музыке, поскольку только музыка (трактует) о пении. Следовательно, увидеть, из каких числовых отношений, соизмеряя голоса и исчисленные ноты между собой, возникает консонанс в пении, а из каких диссонанс, - это задача музыканта" (34, p. 162).

Музыка как практическая наука призвана научить пению.

Стандартное определение, традиция которого восходит к Августину: "Музыка - это искусство хорошо петь". Другое наиболее употребительное определение с традицией, восходящей к Псевдо-

Одо (автор "Диалога о музыке", начало XI в.): "Музыка — это наука правильно петь, или легкий путь к совершенству пения" (GS I, 252a). Такие определения с небольшими расхождениями и вариантами включают "Трактат о музыке" Магистра Ламберта (CS I, 252a) и во многом зависящий от него трактат "Новое искусство" Филиппа де Витри (208, 20 = CSM 8, 20), "Компендий практической музыки" Иоанна де Муриса (CSM I7, I28) и тесно связанный с ним "Трактат о музыке" Петра из Сен-Дени (CSM I7, I47), Иероним Моравский (в компиляции, предположительно, неопубликованного трактата "О плавной музыке" Иоанна де Гарланди — см. 27, 10) и многие другие авторы.

Из массы однотипных определений выделяется своей неповторимостью формулировка музыки Иоанна де Грокейо, в которой как бы синтезируются оба аспекта научно-музыкальной трактовки "музыки" (теоретический и практический):

"Музыка — это искусство⁴⁶ или наука об исчисленном гармоническом звуке, — наука, которая направлена на более легкое овладение пением" (22, 122).

Ценность этого определения еще и в том, что теоретик сопровождает его некоторыми важными комментариями общетеоретического плана. Из них ясно, что звуки (точнее "охваченный гармонией звук") Грокейо отождествляет с материей (или материалом — см. наше примечание 38), с которым имеет дело музыкант, а через число, по мысли теоретика, познается форма "гармонического звука". Отсюда и музыку ученый характеризует как "нечто, имеющее отношение к форме и материи". Аристотелианский гилеморфизм, который мы прослеживали уже на уровне "начал" (срив. с. 43), здесь поднят на онтологический уровень.

Музыка как искусство понимается как проявление божественного,

недоступного пониманию человека искусства. В таком значении понятие музыки близко понятию гармонии (см. наше четвертое значение термина "гармония"). Поэтические образцы характеристик музыкального искусства дают Маркетто Падуанский (в "Разъяснении") и Ионин де Мурис (в "Компендии"):

"Самое красивое из искусств есть музыка, о которой (говорит) Ремигий: величие музыки пленяет все, что живет и что не живет. Таковы согласия ангелов, архангелов и всех святых, которые перед взором Господа без конца поют "свят, свят, свят" GSIII, 76.

"Что такое музыка? Божественное искусство искусств, включающее в себя все начала методов, на первой ступени (музыка) внушает уверенность, в природе всех вещей чудесным образом она соразмерно порождена, приятна уму, возлюблена слухом, веселит печальных, насыщает жаждных, смущает завистливых, укрепляет бес- сильных, поддерживает бодрствующего, пробуждает спящего, возвращает любовь, чтит обладающего, следует необходимой цели, она направлена, наконец, к похвале Господа" (CSM 17, 128).

Цель музыки как искусства - восхвалять и прославлять творца. Человеческая музыка неизмеримо ниже божественной, потому что она - порождение, исходящее от начала, и потому несовершеннее самого начала. Вместе с тем человеческое искусство музыки находится ближе к богу, чем какие-либо другие искусства, так как больше других уподобляется божественному искусству:

В том она (музыка - С.Д.) превосходит другие искусства, что непосредственнее (других) целиком направлена к похвале и славе создателя", (22, 110).

Эта трактовка, принадлежащая Иоанну де Грокейо, фиксирует особое положение музыки среди прочих искусств, причем ее приоритет основан, по мысли автора, на наиболее непосредственном отношении музыки как человеческого искусства к идеальной "божественной" музыке.

Мы привели образцы некоторых, наиболее характерных трактовок музыки (термина и понятия), вкратце обрисовали философский и эстетический фон, на котором выступило средневековое учение

о гармонии. Пришел черед обратиться к анализу конкретных категорий гармонии, аналитически выделенных нами из синкретической музыкально-теоретической системы.

3. К теории многоголосного лада

Анализ трактатов позволяет констатировать, что ни один из ученых исследуемого периода не пишет сколько-нибудь развернуто о многоголосных ладах. Парадоксальным образом, несмотря на то, что система многоголосных ладов в музыке XIII - XIV веков не только существовала, но и достигла высокой степени своеобразия и законченности, она была оставлена современниками почти без ⁴⁷ внимания.

Большинство теоретиков описывает с небольшими вариантами одни и те же восемь григорианских ладов⁴⁸, детально рассмотренных еще Гвидо Аретинским⁴⁹. Лишь очень немногие авторы рискуют отступать от общепринятой нормы описания, и эти отступления позволяют утверждать, что "реагирование" теории на практику многоголосных ладов все же существовало, хотя и в очень скромных масштабах. Тем важнее подробнейшим образом обсудить каждое из них.

Первым ученым, поставившим проблему многоголосных ладов в музыке, был Француз Иоанн де Грокейно⁵⁰. Речь идет об известном фрагменте из трактата "О музыке" (ок. 1300 г.), который так часто приводят как свидетельство несостоятельности концепции церковных ладов по отношению к светской и народной музыке⁵¹:

1 "Некоторые же описывают тон⁵², который, как они говорят,
2 есть правило, которое обо всяком кантусе (позволяет) судить
3 по концу⁵³ (finis). Но они, кажется, многократно ошибаются.
4 Ибо раз они говорят обо всяком кантусе, то, кажется, они под-
5 разумевают и гражданский, и размеренный кантус. Однако, этот кантус

Приложения К ГЛАВА I

1) Полный перечень исследуемых в настоящей главе источников (с указанием их современных изданий) можно найти в Списке литературы к диссертации.

2) В Первой главе мы специально останавливаемся на теоретическом наследии музыкальной культуры XIII – XIV веков. Вопрос о взаимоотношении теории с практикой выходит за рамки этого исследования. Вкратце мы рассматривали его во Введении к диссертации (см. с.22).

3) Приведем примеры трактатов-"сумм": "Зеркало музыки" Якоба Льежского, "Трактат о музыке" Иеронима Моравского, "Сумма о созерцании музыки" Уолтера Одингтона, "Сумма музыки" Анонима конца XIII века (CS III, 190–248). Здесь и далее переводы заглавий трактатов и передача авторских имен на русском языке приведены в соответствии с нормой, установленной в нашем (совместно с А.В.Пильгуном) каталоге "Латинские трактаты о музыке" (102). Условные сокращения литературы расшифрованы в Приложении 4.

4) Примеры трактатов-"учебников": "Искусство размеренного кантуса" Франко Кельнского, "О размеренной музыке" Иоанна де Гарландии, "Трактат о дисканте" Анонима 2 (CS I), "О мензурах и дисканте" Анонима 4 (CS I), "Искусство Контрапункта согласно Иоанну де Мурису" и т.д.

5) См. подробнее: Аверинцев С.С. Сумма (ФЭС, 6636).

6) Приведем два примера плана "Суммы". В фундаментальном (самом крупном по масштабу и по объему проблем) трактате Якоба Льежского "Зеркало музыки" – 7 книг (по числу букв в имени автора – JACOBUS – зашифрованному в начальных словах каждой из книг трактата). Первая книга посвящена общим проблемам теории музыки (ее определение по Бозцию, Исидору и Роберту Килвардби, определение понятия "музыкант", происхождение музыки и этимология этого слова, разделы о пользе музыки и ее философской основе, подробное и разветвленное деление музыки на части). Вторая книга излагает учение об интервалах, третья – о музыкальных пропорциях, в четвертой дана классификация интервалов по их эстетическому значению

(учение о консонансе и диссонансе). Название пятой – "Учение древних по Боэцию" – говорит само за себя, в шестой книге исследуются церковные тоны (григорианские лады) и гексахордовая система. Наконец, последняя седьмая книга посвящена проблемам ритмики и нотации, а также правилам сочинения многоголосия.

Другой пример "Суммы" – "Сумма о созерцании музыки" Уолтера Одингтона. После введения, посвященного проблемам взаимоотношения музыки и арифметики, следует подробное изложение музыкальных пропорций (первая часть). Вторая часть – деление музыки и учение об интервалах (в том числе учение о консонансах и диссонансах), третья – о делении монохорда согласно древним, о строении органа и кимвал, о тропах (древнегреческая ладовая система). Четвертая часть – о ритме. Пятая трактует проблемы нотации, гексахорда и ладов (григорианских). Шестая книга посвящена анализу мензуральной ритмики (длительности, паузы, лигатуры). Заключительная часть шестой книги содержит интересное, хотя и очень краткое описание многоголосных форм музыки (в связи с проблемами ритмики).

⁷⁾ Любопытно, что диссертации Эрнста Апфеля и Клауса-Юргена Закса, посвященные теории сочинения многоголосия XII – XV веков, и имеющие много общего (причем настолько, что Апфель откровенно упрекает своего коллегу и соотечественника в заимствованиях, – см., например, 147, 79, 81 и др.), названы, соответственно: "Дискант в музыкальной теории XII – XV веков" и "Контрапункт в XIV и XV веках" (подчеркнуто мной – С.Л.).

⁸⁾ Как мы уже отмечали во Введении (см. Примечание 6 на с. 280), понятие "Новое искусство"

(*ars nova*), трактуемое в современной музыкальной науке в широком смысле как эпоха раннего Ренессанса, или Проторенессанса (со всеми вытекающими отсюда последствиями), в действительности понималась тогдашними теоретиками лишь как "новое искусство" ритмики и нотации. Так, по крайней мере, понимал его Филипп де Витри, легендарный законодатель "Нового искусства". Андре Жиль (67, 36) предполагает, что перу Витри принадлежит не один, известный по изданию Кусмакера, трактат ("*ars nova*"), а два: "Старое искусство"

("ars vetus") и "Новое искусство" ("ars nova"). В первом выдающийся французский мыслитель о музыке обсуждает проблемы дисканта, интервалов и ритмики, во втором — только нотацию (и ритмику) и ничего более. Гилберт Рини (208) подчеркивает, что в известной версии "Нового искусства" (CS III, 13-22) аутентичными являются только главы XV — XXIV (возможно, также глава XIV). Главы с первой по четырнадцатую состоят исключительно из заимствованного материала (кроме окончания главы XIV, посвященной "ложной музыке"). По-видимому, продолжает Рини, первые 13 глав не принадлежат Филиппу де Витри, что также косвенно подтверждается наличием их в парижской рукописи в виде самостоятельного анонимного трактата (там же, 12). Но в таком случае, слова, стоящие в эксплиците трактата ("...Заканчивается новое искусство Филиппа де Витри"), следует отнести только к главам XV — XXIV, которые посвящены как раз "новому искусству" ритмики и нотации (срав. I78 , 385-393; М. Хаас придерживается такой же трактовки термина и понятия ars nova).

9) О союзе различных звуков пишет, например, Маркетто Падуанский: "Гармония, как сообщает Хукбальд, есть подходящий союз различных голосов..." И далее, со ссылкой на "Вторую аналитику" Аристотеля: "Гармония есть числовое соотношение высоких и низких /звуков/" (34 , 204). Срав. фрагмент из Аристотеля в русском переводе Б.А. Фохта (75 , т.2, с.316). Второе определение гармонии Маркетто имеет прямое отношение и к выделенному нами третьему значению термина "гармония" (см. основной текст диссертации). Еще один пример — из немзыкального трактата. Английский философ и теолог XIII века Роберт Килвардби в восемнадцатой главе своего труда "О происхождении наук" пишет: "Гармония же есть не что иное, как взаимное приспособление (*coaptatio*) или установление меры (*modificatio*) в согласных между собой различных вещах" (166 , 96). Философское учение Килвардби легло в основу музыкальной теории Якоба Льежского (подробней об ассимиляции учения Килвардби Якобом см. там же, 7).

Примеры названного понимания гармонии см. также у Иеронима Моравского (со ссылкой на Исидора) (27, 16, строчки 12-13).

10) О "гармонии сфер" много пишет Якоб Льежский. Например (со ссылкой на Бозция): "Как, говорит он (то есть Бозций - С.Л.), различие и противоположные силы четырех элементов объединяются, если не с помощью некоей гармонии, которая могла бы возникнуть, как если бы они принадлежали к одному телу, а также махине? Такая же гармония возникает не из смешения звуков, а из подходящего места и пропорции их качеств. И Исидор говорит, что сам мир, как говорят, создан в некоей гармонии" (166, 75). Срав. у Иоанна де Грокейо (со ссылкой на Бозция и Иоанна де Гарландию): "Посредством мировой музыки они обозначают гармонию, которая возникает из движения небесных тел..." (22, 122). Определение Якоба Льежского имеет отношение и к первому из выделенных нами значений "гармонии". Само выражение "гармония небесных тел" (*latetiam celorum armonia*) можно найти у этого теоретика в Первой книге (166, 81).

11) Иероним Моравский пишет (со ссылкой на Аристотеля): "Определенное же отношение в определенных числах высокого и низкого /голосов/ есть причина гармонии в звуках, как, например, отношение двух к одному производит октаву..." и т.д. (27, 27).

12) Один из многих примеров таких определений, интересный своей ссылкой на Аль-Фараби, мы приводим из "Трактата о музыке" Иеронима Моравского: "Свойство активной /музыки/ - извлекать чувственные (подчеркнуто мной - С.Л.) гармонии из инструментов" (там же, 22, строчки 7-8). Напомним, что голос согласно средневековой музыкально-теоретической традиции также считался "естественным" инструментом (музыкальные инструменты в современном смысле этого словосочетания именовались в средневековых трактатах "искусственными" инструментами).

13) Это значение имеет прямое отношение и к третьему из обнаруженных нами значений термина "гармония". "Гармонической" мелодия (*modulatio*) называется, в частности, потому, что

состоит из "исчисляемых" мелодических интервалов (I6I, I9). Примеры гармонии как определения мелодии встречаются в трактатах на протяжении почти тысячелетнего периода – от Исидора (а, возможно, и раньше) до Тинкториса. Например, в "Определителе музыкальных терминов" мы читаем: "Мелодия – это то же, что гармония" (44, 23). Любопытно, что заголовок трактата Хукбальда Сент-Аманского "Об основах гармонии" ("De harmonica institutione") в английском переводе У.Бабба звучит как "На-
 ставления к мелодии" ("Melodic instructions"; см. I84, 13).

Другой наглядный пример – из трактата Грокейо, у которого написано: "Punctus autem est ordinata aggregatio concordantiarum harmoniarum facientium" (22, I36). Эта фраза в немецком переводе Э.Ролофа выглядит так: "Der punctus ist (...) Aneinanderreihung von Konsonanzen, die (...) die Melodie bilden" (14).
 Примеры такой трактовки обсуждаются дальше, в этом же разделе Первой главы.

15) В таком смысле понимает "гармонию" Грокейо (там же, I16, I46, I48). Обсуждение высказываний Грокейо см. дальше, в этом же разделе Первой главы. Якоб Льежский (I66, 92, строчки 21-22), обсуждая "гармонию", имеет в виду, в частности, и это ее значение.

16) См., например, в работах Ю.Н.Холопова (I17; I23).

17) См. наши сноски 9 – 12. Специальное рассмотрение гармонии гармонии как философской и эстетической категории выходит за рамки нашего исследования. Подробно в отечественной науке эту проблему разрабатывал В.И.Шестаков (вступительная статья к МЭССВ; см. также I35; I37).

18) Например, у Иеронима Моравского приведено следующее определение гармонии, восходящее к Исидору: "Гармония – это мелодия голоса (modulatio vocis) и согласие многих звуков или взаимоприспособленность /их,у/" (27, I7; срав. "Этимологии" Исидора, кн. III, гл. 20). Выражение "согласие многих звуков" (concordantia plurimorum sonorum) может быть интерпретировано и по отношению к горизонтали и как явление гармонической вертикали (см. в этой главе, раздел 6.3.).

19) Филологически наши суждения подтверждаются анализом типичных фраз-формул в трактатах. Так, на объединение звуков

по вертикали нередко указывает выражение "в одно время" (*in eodem tempore*), либо наречие "одновременно" (*simul*). Например, в сочинении Анонима I (CS I, 297): "Конкорданс — это гармония двух или многих звуков, взятых одновременно". При отсутствии подобных ясных авторских уточнений исключительно важно значение контекста (например, нотных примеров, если они приводятся автором трактата).

20) Горизонтальные интервалы Грокейо понимает как "конкордансы" (*concordantiae*), вертикальные называет "консонансами" (*consonantiae*). Подробней о классификации интервалов Грокейо см. дальше в этой главе, в разделе "Интервалы и их вертикальные соединения".

21) Буквально *harmonia multiplex* — "сложная гармония" (в данном построении Одингтона явная парная оппозиция понятий: простая гармония/сложная гармония).

22) В музыкальной науке исследуемого периода существовало две терминологические системы обозначений интервалов — латинская и латинизированная греческая (подробней об этом различии см. в этой главе, в разделе 6.1.).

23) Срав. в другом месте у Грокейо: "Сочиняя или располагая тенор, следует сочинить или расположить над ним мотетус, который часто звучит с тенором в отношении диапсона и ради его гармонии может находиться в середине или иногда нисходить до диапенты" (22, 148).

24) Например, не было гармонии как "научной и учебной дисциплины, изучающей созвучия и связи между ними" (одно из современных определений гармонии — см. 123, 12), не было мелодики (по аналогии — научной и учебной дисциплины, изучающей "однозвучия" и их связи), не было ритмики, "анализа музыкальных форм" и т.д., хотя при этом в теории XIII — XIV веков были свои собственные и неповторимые учения о гармонии, мелодии (точнее, о "плавном кантусе", григорианском хорале), ритме, форме, сильно отличающиеся от современных и классических.

25) Даже при первом взгляде на источники очевидно, что на первом месте (обычно в Прологе, Послании или каком-либо другом вводном разделе) находятся общетеоретические рассуждения,

а то, что относится к элементам музыки и музыкального учения (Интервалы, лады, нотация, гексахорд и т.д.), размещено в последующих главах и разделах трактатов. Это лишний раз доказывает, что для науки XIII – XIV веков (как и вообще для средневековой музыкальной науки) важнее было познать причины элементов, чем сами эти элементы.

26) Дискретный (или прерывный) звук относится к области эммелики, недискретный (или непрерывный) звук – к экмелике (как недискретного звука приводятся "естественные" звуки – человеческий стон, рычание льва, лай собак, и "искусственные" звуки – свисток, которым приманивают птиц, самодельный барабан, на котором "любят играть дети" и т.д.).

27) По Фоме бог является субъектом потому, что он, с одной стороны, подлежит исследованию, а с другой стороны, как бы исследует сам себя ("Всё есть бог..."). Субъект только актуален, объект же относится "к потенции или образу" (см. 27, 42).

28) Звук Иероним называет "субъектом музыки", а то, чем он определяется (монохорд, взвешивание грузов, деление шкалы), ученый обозначает как "материал", или "материя" (*materia*). В "параллельном" тексте у Фомы Аквинского оба раза – "субъект".

29) Для наглядности приводим параллельно оба текста (подчеркнуты расхождения):

"Всё, о чем идет речь в священном учении, существует по причине Господа (*sub ratione Dei*), ибо все оно есть сам Господь, или (иначе говоря), потому что всё упорядочивается по отношению к Господу, как к началу и концу. Отсюда следует, что Господь истинно есть субъект этой науки. То же явствует из начал этой науки, каковыми являются разделы веры..."

"Всё, о чем идет речь в музыке, передается по причине звука (*sub ratione soni*), ибо всё оно есть сам звук, или (иначе говоря), потому что всё упорядочивается по отношению к звуку, как к началу и концу. Отсюда следует, что дискретный звук истинно есть субъект этой науки. То же явствует из начал этой науки, каковыми и являются звуки..." (27, 42-43)

30) Стараясь "подражать философии" (выражение из трактата) на всех уровнях, Маркетто строит маленькие главы в форме силлогизма (см., например, кн. I, ч. 1, гл. 2 "О паззиз"). Как и вышеупомянутые философские категории, логический аппарат "Фруктового сада" выстроен на основе трудов Аристотеля и, в первую очередь, "Топики" (на нее в тексте Маркетто есть прямые ссылки). Логика Маркетто – наиболее трудно понимаемая часть его учения, которая нуждается в специальном рассмотрении.

31) *Ars* для Муриса (и вообще, для музыкальных теоретиков рассматриваемого периода) не только искусство, но и наука и мастерство (срав. греч. τέχνη). Особенно это заметно в том фрагменте Пролога, где Мурис говорит о зависимости науки (искусства) от опытов и рекомендует мастеру (художнику; в оригинале - *artifex*) "потрудиться над опытом" (СМ 17,48). Напомним, что автор "Познания" был известным математиком и астрономом, - знатоком наук, стоявших в квадривии в одном ряду с музыкой. Преподавая эти дисциплины в Парижском университете, Мурис, вероятно, понимал опыты в музыке как нечто аналогичное опытам в математике и астрономии.

32) Здесь Иоанн де Мурис опирается на кн. I, гл. I "Метафизики" Аристотеля³ (75, том I, 65-67).

33) Срав. у Аристотеля ("Метафизика"; см. в русском переводе - 75, том I, 66): "Ремесленники подобны некоторым неодушевленным предметам: хотя они и делают то или другое, но делают это сами того не зная (как, например, огонь, который жжет)".

34) Антиномия "теоретики-практики" вызывает ассоциации с бозцианским противопоставлением "музыкант-певец". В трактате Муриса в данном случае параллельных мест с "Основами музыки" Бозция нет. Тем не менее, преемственность Муриса с Бозцием и, более того, с Аристотелем очевидна:

Аристотель (в самом популярном лат. переводе Вил- лема из Мёрбеке, XIII в.)	<i>artifex</i>	<i>expertus</i>
Бозций	<i>musicus</i>	<i>cantor</i>
Мурис	<i>theoricus</i>	<i>practicus</i>

35) Латинское существительное *principia* можно переводить и как "начала", и как "элементы" (это различие заметно в лучшем немецком переводе трактата Грокейо, выполненном Фридрихом Ролофом). В греческом языке Аристотеля эти два по-

нятия выражены разными словами: начало - ἀρχή, элемент - στοιχεῖον.

36) Цитата по 22, II0. Срав. у Аристотеля ("Физика"; том III, 61): "...В науке о природе надо попытаться определить прежде всего то, что относится к началам (...) Для нас же в первую очередь ясны и явны скорее слитные вещи, а затем из них путем их расчленения становятся известными элементами и начала. Поэтому надо идти от вещей /, воспринимаемых/ в общем, к их составным частям".

37) Срав. план "Физики" Аристотеля, который после постулирования метода (от общего к единичному) переходит к определению "начала", затем к вопросу "сколько начал", затем "ради чего" (соответственно, первая, вторая - седьмая, седьмая - восьмая главы первой книги "Физики").

38) Латинское существительное materia может быть переведено на русский язык и как "материал", и как "материя". Оно содержит оба смысла, как и греческое ὕλη. Любопытно, что посредством слова materia Лукреций калькировал греческое ὕλη (и то и другое выступило как техноморфная метафора). См. ЭЭС "Форма и материя" (с. 743а).

39) Цитата по 22, II4. Музыкальное бытие Грокейю рассматривает с точки зрения материи и формы, в духе гилеморфизма Аристотеля. Это - основополагающий музыкально-онтологический принцип в учении Иоанна де Грокейю, рассмотрение которого ввиду его сложности мы опускаем. В полном объеме учение Грокейю рассматривается в нашей неопубликованной работе "Трактат о музыке" Иоанна де Грокейю" (совместно с А.В.Пильгуном; см. 102).

40) Октава, квинта и кварта.

41) "Физика" Аристотеля (75, т. III, 86). Срав. "Метафизику" (там же, т. I, 146).

42) "Физика" (там же, т. III, 98). Срав. "Метафизику" (там же).

43) Другой пример такого рода находится в шестом микро-трактате "Разъяснения" Маркетто Падуанского. Маркетто берет за основу античную иерархию консонансов (симфоний), которая выстраивалась на основе арифметического совершенства пропорций,

в которых эти симфонии состоят. В противовес античности, Маркетто строит иерархию консонансов на степени совершенства числа, трактуемого с позиций христианской и мистической символики (наиболее совершенна октава, так как именно на восьмой день Авраам обрезал Исаака; квинта, существующая в числе три, менее совершенна, чем октава — число три сравнивается с Троицей; кварта, воплощенная в четверке, — на самой низкой из трех ступеней совершенства — число четыре божественно, поскольку "дано четыре евангелия, четыре времени года, четыре жидкости человеческого тела" и т.д. в таком же духе.

44) Сошлемся на исследования В.П. Шестакова (см. вступительную статью к МЭВСВ), Питтса (205), Аппель (149), Хаммерштайна (179).

45) Исторический прототип этих определений находится у Кассиодора: "Наука музыка — это учение, которое говорит о числах, в чем-то связанных с теми, которые находятся в звуках" (MPL 70, стлб. 1209).

46) Здесь под "искусством" подразумевается практический навык, мастерство (срав. греч. τέχνη).

47) Автор энциклопедической статьи "Mode" Х. Пауэрс замечает: "...Между ладами и ладовой теорией, с одной стороны, и реальными многоголосными сочинениями, с другой, не было обязательной связи в теории и практике. Отношение между контрапунктом (...) и модальностью (modality) не идет ни в какое сравнение с неразрывной связью гармонии и тональности (tonality), которая доминировала со времен "Трактата о гармонии" Рамо до "Учения о гармонии" Шенберга " (206 , 397). Тот же американский музыковед возвращается к проблеме многоголосных ладов в модальной музыке через год после появления RGD , в большой статье "Тональные типы и модальные (modal) категории в ренессансной полифонии. Он, в частности, пишет: "Каков бы ни был наш интерес к теории широкомасштабной звуковой организации в многоголосии, такого интереса (...) не было в позднесредневековой Европе. Единственно приемлемой и организованной теорией

широкомасштабной звуковой организации была система восьми церковных ладов (207, 429-430). Соглашаясь в целом с Пауэрсом, мы не можем полностью обойти вниманием те крохи музыкально-теоретического наследия, которые все же, как нам кажется, имеют прямое отношение к проблеме многоголосных модалных ладов (см. дальше в этом разделе).

48) Во избежание длинных описаний и дублирующих терминов (например, "средневековые лады", "церковные тоны", "лады григорианского хора" и т.д.) мы предлагаем пользоваться термином "григорианские лады", обозначая им классическую восьмиладовую систему средневековой григорианской монодии. При этом мы отдаем себе отчет в условности определения "григорианские", принимая во внимание давние дискуссии о роли и участии папы Григория в процессе кодификации католического литургического одноголосного пения. Шаг вперед в решении этой интересной проблемы был сделан недавно в диссертации Н.И.Ефимовой (86).

49) Описания системы григорианских ладов находятся, например, в трактатах Анонима (GS III, 217-227), Иеронима Моравского (27, 157-170), Якоба Льежского (СВ II, 193-433), Иоанна де Грокейо (22, 152-168), Пьера де ла Круа (СМ 29, UI - XXV) и во многих других трактатах эпохи позднего средневековья и раннего Возрождения.

50) Для правильного понимания высказывания, которое мы приводим, необходимо напомнить специфическую классификацию музыки, выдвинутую Иоанном де Грокейо:

а) "бытовая" (*vulgaris*) музыка (или "простая" - *simplex* - или "гражданская" - *civilis*). К этой группе относятся формы одноголосной нецерковной музыки (эстампы, различные виды кантилен и др.);

б) "сложная" (*composita*) музыка (или "правильная" - *regularis* - или "каноническая" - *canonica* - или "размеренная" - *mensurata*). Сюда включены формы многоголосной музыки (органум, мотет, кондукт, рокет);

в) "церковная" (*ecclesiastica*) музыка - только одноголосные церковные песнопения - григорианский хорал.

51) Начало устойчивой традиции упрощенного понимания Грокейо в нашем музыкознании было положено М.Ивановым-Борецким, который впервые перевел трактат французского теоретика (во фрагментах) на русский язык (напечатан в МЭССВ). В одном из своих исследований Иванов-Борецкий прямо заявлял: "Каков же путь для установления истинной ладовости /читай: мажора и минора - С.Л./ эпохи полифонической музыки? Прежде всего, за основу пора взять "светскую" музыку и отойти от представления (...) будто музыканты XV - XVI веков в общей массе свои "лучшие вдохновения" посвящали культовой музыке. При этом следует вспомнить категорическое (...) утверждение трактата Иоанна де Грокейо (на рубеже XIV века) что только культовое григорианское пение распределяется по восьми ладам, а не народная музыка и не полифоническое музыкальное искусство" (89, 78). То же мнение Иванов-Борецкий в не менее категоричной форме высказывает и в других своих работах: "Автор/Иоанн де Грокейо - С.Л./ (...) прямо утверждает; что светская музыка ничего общего с церковными ладами не имеет..." (88, 41). Срав. комментарий Иванова-Борецкого в книге Шевалье "История учений о гармонии" (134, 25) и редакционное заключение к этой книге: "И Грокейо (...) категорически подтверждает, что как народная музыка (*musica vulgaris, civilis*), так и многоголосная (*cantus planissime monizatus*) не "подчиняется" восьми церковным ладам" (134, 214-215).

52) Имеется в виду не интервал целый тон, а церковный тон - монодический лад григорианского хорала.

53) Срав. у Псевдо-Одо (первая треть XI в., трактат "Диалог о музыке"): "Тон или модус есть правило, согласно которому всякий кантус определяется по /его/ концу" (т.е. финальному, конечному тону - С.Л.) (GS I, 257в). Речь идет о восприятии монодического лада по финалису. Срав. у Гвидо Аретинского: "Начиная кантус, что последует, не знаешь, но закончив, видишь, что предшествовало" (СМ 4, 144).

54) "Они" - это "некоторые", утверждающие, будто с помощью церковного тона можно "судить" обо всякой музыке.

55) Как известно, в мотете литургический тенор мог быть, а мог и отсутствовать. В кондукте тенор – свободно сочиненный голос.

56) Трактат опубликован в 1984 году О.Элсуортом (2I, 32-108; с параллельным английским переводом и научными комментариями).

57) Важное косвенное свидетельство, которое необходимо хотя бы кратко проанализировать, принадлежит Маркетто Падуанскому. В его первом (по хронологии) трактате "Разъяснение" содержится разветвленная классификация типов ладов в зависимости от их амбитуса и реперкуссии (самих терминов "амбитус" и "реперкуссия" Маркетто не употребляет). Итальянский ученый выделяет девять типов ладов: 1. Совершенный (*perfectus*) автентический тон (мелодия которого поднимается на октаву выше и опускается на целый тон ниже финалиса); 2. Совершенный плагальный тон (мелодия которого поднимается на сексту выше и опускается на кварту ниже финалиса); 3. Несовершенный (*imperfectus*) автентический и плагальный тоны (мелодии которых не охватывают объема автентических совершенных тонов вверх и вниз по отношению к финалису); 4. Более чем совершенный (*plusquamperfectus*) автентический тон (мелодия которого поднимается выше чем на октаву от финалиса); 5. Более чем совершенный плагальный тон (мелодия которого опускается ниже чем на кварту от финалиса); 6. Смешанный (*mixtus*) автентический тон (мелодия которого опускается больше чем на тон ниже финалиса, то есть такой тон, который захватывает амбитус своей плагальной разновидности); 7. Смешанный плагальный тон (мелодия которого поднимается выше чем на сексту от финалиса, то есть захватывает амбитус своей автентической разновидности); 8. Перемешанный (*commixtus*) автентический тон (амбитус которого захватывает амбитус "чужого" плагального лада); 9. Перемешанный плагальный тон (амбитус которого захватывает амбитус "чужого" автентического лада).

Столь разветвленная система, в которую попадает практически любое монодическое песнопение, отражает, на наш взгляд, реальную ситуацию в музыке XIV века. Различие между плагальной и автентической разновидностями модалного лада нивелировалось до такой степени, что теоретик был вынужден включить

в свою классификацию понятия "смешанного" и "перемешанного" тонов. Эти термины, как и сама классификация, были популярны еще длительное время и после смерти Маркетто. Ее взяли на вооружение такие маститые ученые как Франкино Гафури и Иоанн Тинкторис). И хотя Маркетто для иллюстрации этих ладовых разновидностей приводит по традиции примеры лишь одnogолосных мелодий, несомненно, что в процессе унификации амбитуса должно было сказаться воздействие многоголосия. Таким образом, классификацию григорианских ладов у Маркетто мы вправе рассматривать как косвенное свидетельство этого процесса в музыкальной теории.

Такого же мнения придерживается Исследовательница треченто Р.Б.Зухла (234). Она настаивает на том, что в учении Маркетто о церковных тонах речь идет не только (и не столько) о григорианской монодии, но и о многоголосии — литургическом и светском. Возможно, это и так, однако, сам Маркетто приводит только монодиические примеры ладов и с этим нельзя не считаться.

58) Вряд ли "учением" такого рода можно считать экспериментальную методику ладового анализа многоголосия, выдвинутую Иоанном Тинкторисом (в трактате "Книга о природе и свойстве тонов", 1476). Тинкторис оценивает многоголосное целое с позиций полимодалности: "Если кантус составлен из двух, трех, четырех или большего числа голосов, то один голос будет одного тона, а другой — другого; один — автентического, другой — плагального; один — смешанного /тона/, а другой — перемешанного" (глава XXIV; см. СЗМ 22, т. I, 85–86). В качестве "абсолютного критерия ладовой оценки многоголосия" ("Si quis peteret absolute cuius toni talis compositio esset", ib.) Тинкторис, возможно, впервые в истории музыкальной науки выдвигает лад тенора. Методика определения многоголосного лада по тенору позже стала общим местом ренессансных трактатов.

Подробное обсуждение ладовых проблем в теории Тинкториса, равно как и полный, хорошо откомментированный перевод его трактатов читатель найдет в депонированной рукописи Р.Поспеловой (106).

59) Первое полное описание гексахордовой системы (включая

в свою классификацию понятия "смешанного" и "перемешанного" тонов. Эти термины, как и сама классификация, были популярны еще длительное время и после смерти Маркетто. Ее взяли на вооружение такие маститые ученые как Франкино Гафури и Иоанн Тинкторис). И хотя Маркетто для иллюстрации этих ладовых разновидностей приводит по традиции примеры лишь одногласных мелодий, несомненно, что в процессе унификации амбитуса должно было сказаться воздействие многоголосия. Таким образом, классификацию григорианских ладов у Маркетто мы вправе рассматривать как косвенное свидетельство этого процесса в музыкальной теории.

Такого же мнения придерживается исследовательница треченто Р.Б.Зухла (234). Она настаивает на том, что в учении Маркетто о церковных тонах речь идет не только (и не столько) о григорианской монодии, но и о многоголосии – литургическом и светском. Возможно, это и так, однако, сам Маркетто приводит только моноические примеры ладов и с этим нельзя не считаться.

58) Вряд ли "учением" такого рода можно считать экспериментальную методику ладового анализа многоголосия, выдвинутую Иоанном Тинкторисом (в трактате "Книга о природе и свойстве тонов", 1476). Тинкторис оценивает многоголосное целое с позиций полиmodalности: "Если кантус составлен из двух, трех, четырех или большего числа голосов, то один голос будет одного тона, а другой – другого; один – автентического, другой – плагального; один – смешанного /тона/, а другой – перемешанного" (глава XXIV; см. СЗМ 22, т. I, 85–86). В качестве "абсолютного критерия ладовой оценки многоголосия" ("*Si quis pateat absolute cuius toni talis compositio esset*", ib.) Тинкторис, возможно, впервые в истории музыкальной науки выдвигает лад тенора. Методика определения многоголосного лада по тенору позже стала общим местом ренессансных трактатов.

Подробное обсуждение ладовых проблем в теории Тинкториса, равно как и полный, хорошо откомментированный перевод его трактатов читатель найдет в депонированной рукописи Р.Поспеловой (106).

59) Первое полное описание гексахордовой системы (включая

рисунок руки) дал Иероним Моравский в "Трактате о музыке" (27, 45-58), около 1280-1289 гг. С небольшими пропусками (но зато более раннее) описание гексахордовой системы находится в трактате Илии Соломона "Наука искусства музыки", 1274 года (16, 18-26). В XIV веке ее описание находится в трактатах Маркетто Падуанского, Филиппа де Витри, Псевдо-Тунстеда, Якоба Льежского и других теоретиков.

60) Слова "гексахорд" нет в трактатах Гвидо, как нет и деления всего "гексахордового" звукоряда на отрезки-гексахорды. Подробней о том, что в действительности изобрел Гвидо, а что приписали ему позднейшие теоретики см. в комментарии Кл. Палиски в английском переводе "Микролога" (184).

61) Схема взята из СМН 4, 95.

62) По всей вероятности, Гвидо только расширил звукоряд, описанный почти в таких же знаках нотации (первых буквах латинского алфавита) уже анонимным автором "Диалога о музыке", или, как его иногда называют, Псевдо-Одо Клунийским (см. GS I, 253в). Верхняя граница звукоряда у Псевдо-Одо - "а". По проблеме авторства трактата "Диалог о музыке", а также по целому ряду прочих трактатов, изданных с ошибками, должно атрибуированных и т.д. в антологиях Герберта (GS) и Кусмакера (GS), см. нашу статью "К проблеме авторства трактатов в собраниях Герберта и Кусмакера" (97).

63) Генетически гексахордовый звукоряд прочно связан с Совершенной системой древних греков, в которой "си-бемоль" входил в один тетракорд (нета соединенных), а "си" - в другой (парамеса разделенных). Совершенная система (ее устройство) переизлагалась многими средневековыми теоретиками, нередко параллельно с "новым" материалом - гексахордами, мутацией. По сути дела, звуковой материал со времен античности почти не изменился, если сравнивать Совершенную систему диатонического рода пения и диатонический "гексахордовый" звукоряд средневековых авторов (в обе стороны расширился звуковой диапазон). Однако, иное структурирование "старой" диатоники в Средние века (по гексахордам, а не по тетракордам) и означало переосмысление диатоники древних. Подробней о связи

ИЗДАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ТРАКТАТОВ

12. Augustinus Aurelius. De musica libri sex. Text de l'edition benedictine / Trad. fr. et notes de G.Finaert et F.-J.Thonnard. - Desclée, 1947. - 546 p.

13. Boen, Johannes. Musica // Frobenius W. Johannes Boens Musica und seine Konsonanzenlehre. - Stuttgart, 1971. - 193 S.

14. Boetius, A.M.T.S. De institutione musica // Boetii de institutione musica libri quinque / Edidit G.Friedlein. - Lipsiae, 1867. - P. 177-371.

15. Cassiodorus, F.M.A. Institutiones / Edited from the manuscripts by R.A.B.Mynors. - Oxford, 1937. - LVI, 193 p.

16. Elias Salomonis. Scientia artis musicae // GS. - Vol. III. - P. 16a-64b.

17. Engelbertus Admontensis. De musica // GS. - Vol. II. - P. 287-369.

18. Florentius de Faxolis. Liber musices // Seay A. The "Liber Musices" of Florentius de Faxolis // Musik und Geschichte. Festschrift Leo Schrade. - Köln, 1963. - S. 71-95.

19. Franco de Colonia. Ars cantus mensurabilis // Hieronymus de Moravia O.P. Tractatus de musica / Hrsg. v. S.M.Cserba. - Regensburg, 1935. - S. 230-259.

20. Garlandia, J.de. De mensurabili musica / Edition und Kommentar v. E.Reimer. - Wiesbaden, 1972. - 2 Bde. - 97 S., 81 S.

21. Goscalcus. Tractatus de contrapuncto // Ellsworth O.B. The Berkeley Manuscript. - Lincoln (NE), 1984. - P. 110-147.

22. Grocheio, J.de. De musica // Rohloff E. Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio. - Leipzig, 1972. - 216 S.

23. Guido Aretinus. Epistola Michaeli Monacho de ignoto cantu // GS. - Vol. II. - P. 43-50.

24. Guido Aretinus. Micrologus de disciplina artis musicae // CSM. - Vol. 4.
25. Guido Aretinus. Prologus in antiphonarium // DMA.A. - Vol. 3.
26. Guido Aretinus. Regulae rhythmicae // GS. - Vol. II. - P. 25-34.
27. Hieronymus de Moravia. Tractatus de musica / Hrsrg. v. S.M.Cserba. - Regensburg, 1935. - 293 S.
28. Hucbaldus Elnonensis. De harmonica institutione // GS. - Vol. I. - P. 104-122.
29. Isidorus Hispalensis. Etymologiarum sive originum libri xx / Edidit W.M.Lindsay. - Oxford, 1911.
30. Jacobus Leodiensis. Speculum musicae // CSM. - Vol. 3; - Die einleitenden Kapitel des Speculum musicae von Johannes de Muris. Ein Beitrag zur Musik-Anschauung des Mittelalters von W.Grossman. - Leipzig, 1924. - 100 S.
31. Johannes Affligemensis (Johannes Cotto). De musica // CSM. - Vol. 1.
32. Kilwardby, R. De ortu scientiarum // Robert Kilwardby. De ortu scientiarum / Ed. by A.G.Judy. - Oxford & Toronto, 1976. - 249 p.
33. Lambertus, Magister. Tractatus de musica // GS. - Vol. I. - P. 251a-281b.
34. Marchetus de Padua. Lucidarium in arte musicae planae // GS. - Vol. III. - P. 65a-121b. = Herlinger J. The Lucidarium of Marchetto of Padua. - Chicago, 1985. - 567 p.
35. Marchetus de Padua. Pomerium in arte musicae mensuratae // GS. - Vol. III. - P. 121b-187b. = CSM. - Vol. 6.
36. Muris, Johannes de. Notitia artis musicae // CSM. - Vol. 17. - P. 47-107.
37. Odington, Walter. Summa de speculatione musicae // CSM. - Vol. 14. = GS. - Vol. I. - P. 182-250.

38. Petrus de Sancto Dionysio. Tractatus de musica // CSM. - Vol. 17.

39. Petrus Frater dictus Palma ociosa. Compendium de discantu mensurabili // Wolf J. Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrhunderts // Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft. - Jg. XV. - Leipzig, 1914. - S. 504-534.

40. Prosdocimo de'Beldomandi. Contrapunctus. A new critical text and translation by J. Herlinger. - Lincoln (NE), 1984. - 109 p.

41. Sigebertus Gemblacensis. Catalogus de viris illustribus / Hrg.v. R. Witte. - Bern, 1974. - 160 S.

42. Tallander, Pierre. Lectura // CCMPP. Critical texts. - Vol. 4.

43. Tinctoris, Johannes. Liber de natura et proprietate tonorum // CS. - Vol. 4. # P. 16b-41a. = CSM. - Vol. 22.

44. Tinctoris, Johannes. Terminorum musicae diffinitorium. - Treviso, 1495; Faks. Nachdruck Leipzig, 1983. - 80 S.

45. Ugolino da Orvieto. Declaratio musicae disciplinae // CSM. - Vol. 7.

46. Vitry, Philippe de. Ars nova // CSM. - Vol. 8.

АНОНИМНЫЕ ТРАКТАТЫ

47. Ad sciendum artem discantus... (Pseudo-Muris) // CS. - Vol. III. - P. 68a-70a.

48. Amicorum justa et honesta petitio... (Pseudo-Muris) // CS. - Vol. III. - P. 190-248.

49. Cum autem diapente... (Ad organum faciendum. Pars B) // Eggebrecht H.H., Zamminer F. Ad organum faciendum. - Mainz, 1970. - S. 111-115.

50. Cum notum sit omnibus... (Pseudo-Muris) // CS. - Vol. III. - P. 60a-62b.

51. Cum obscuritas diaphoniae... (Ad organum faciendum Pars A) // Eggebrecht H.H., Zamminer F. Ad organum faciendum. - Mainz, 1970. - S. 45-49.

52. *Diaphonia duplex cantus est...* (Montpellier Traktat)
// *ibidem.* - S. 187-188.
53. *Gaudent brevitatem moderni...* (Anonymus 2 CS I) // CS. - Vol. I. - P. 303-319. = CCMP. Texts and translations. - Vol. 1.
54. *Modus in musica est...* (Anonymus 7 CS I) // CS. - Vol. I. - P. 378-383. = Knapp J. Two thirteenth-century treatises on modal rhythm and the discant // *Journal of Music Theory.* - 1962. - Vol. 6. - P. 200-215.
55. *Musica quid est?..* (Pseudo-Huebald. *Scolica enchiridiadis*) // *Musica et Scolica enchiridiadis* / Hrsg. v. H. Schmid. - München, 1981. - 306 S.
56. *Musicae artis disciplina...* (Pseudo-Odo. *Musica*) // CS. - Vol. I. - P. 265-284.
57. *Omni desiderandi notitiam...* (Pseudo-Vitry) // CS. - Vol. III. - P. 29a-35b.
58. *Premissis consonantiis et dissonantiis...* (Pseudo-Franco) // CS. - Vol. I. - P. 154a-156b.
59. *Primo accipe tenorem...* (Pseudo-Aegidius de Murino) // CS. - Vol. III. - P. 124a-128b.
60. *Primo videndum quod est introductio...* (Pseudo-Garlandia) // CS. - Vol. I. - P. 157a-175b.
61. *Quemadmodum inter triticum...* (Pseudo-Tunstede) // CS. - Vol. IV. - P. 200a-298b.
62. *Qui veult savoir...* (Anonymus XIII CS III) // CS. - Vol. III. - P. 496a-498b.
63. *Qui vult componere aliquem cantum...* (Anonymus Feldmann) // Feldmann F. *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien.* - Breslau, 1938. - S. 193-195.
64. *Quid est musica?...* (Pseudo-Odo. *Dialogus de musica*) // CS. - Vol. I. - P. 252a-264b.
65. *Quilibet affectans...* (Pseudo-Muris) // CS. - Vol. III. - P. 59a-60a.

66. Sex sunt species discantus... (Pseudo-Muris. De discantu et consonantiis) // GS. - Vol. III. - P. 306a-307b.

67. Sex sunt species principales... (Anonymus Gilles) // Gilles A. Un témoignage inédit de l'enseignement de Philippe de Vitry // Musica Disciplina. - 1956. - Vol. X. - P. 35-53.

68. Sicut vocis articulatae... (Pseudo-Hucbaldus. Musica enchiridiadis) // Musica et Scolica enchiridiadis / Hrsg. v. H. Schmid. - München, 1981. - 306 S.

69. Tredecim consonantie... (Anonymus 1 GS I) // GS. - Vol. I. - P. 296-302.

70. Viso igitur quid sit discantus... (Discantus positio vulgaris) // Hieronymus de Moravia. Tractatus de musica / Hrsg. v. S.M.Cserba. - Regensburg, 1935. - S. 247-253.

71. Volentibus introduci... (A) (Pseudo-Vitry) // GS. - Vol. III. - P. 23a-27b.

72. Volentibus introduci... (B) (Anonymus Sachs) // Sachs K.J. Der Contrapunctus im XIV. und XV. Jahrhundert. - Wiesbaden, 1974. - S.170-173.

73. Volentibus introduci... (C) (Pseudo-Garlandia) // GS. - Vol. III. - P. 12a-13b.

ИССЛЕДОВАНИЯ

74. Аверинцев С.С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью // Из истории культуры средних веков и Возрождения. - М.: Наука, 1976. - С. 17-64.

75. Аристотель. Сочинения в четырех томах. - М.: Мель, 1976-1983.

76. Баранова Т.Б. Переход от модальности к тональной системе в западноевропейской музыке XVI - XVII веков. Дис. ... канд. искусствоведения. - М., 1980. - 230 с.

77. Баранова Т.Б. Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI - XVII веков // Из истории зарубежной музыки. Вып.4. - М.: Музыка, 1980. - С. 6-27.

78. Баранова Т.Б. Понятие модальности в современном теоретическом музыкознании. - М., 1980. - 24 с. -(Музыка / Гос. б-ка СССР им. В.И.Ленина: Научн. реф. сб.: Вып. I).
79. Баткин Л. Итальянские гуманисты: Стиль жизни, стиль мышления. - М.: Наука, 1978. - 199 с.
80. Бершадская Т.С. Лекции по гармонии. - Л.: Музыка, 1985. - 238 с.
81. Варден Б.Л. ван дер. Пифагорейское учение о гармонии // Варден Б.Л. ван дер. Пробуждающаяся наука. Математика древнего Египта, Вавилона и Греции. - М.: Физматгиз, 1959. - С. 395-434.
82. Гаспаров М.Л. Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. - М.: Наука, 1986. - С. 91-169.
83. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. - М.: Искусство, 1972. - 318 с.
84. Долидзе Д.И. Многоголосная светская песня Гийома де Машо: Дис. ... канд. искусствоведения. - Тбилиси, 1976. - 242 с.
85. Евдокимова Ю.К. Многоголосие средневековья. X - XIV века. - М.: Музыка, 1983. - 454 с. (История полифонии. I).
86. Ефимова Н.И. Музыкально-теоретические проблемы западноевропейской монодии: Дис. ... канд. искусствоведения. - М., 1987. - 162 с.
87. Иванов-Борецкий М.В. Гармония // М.В.Иванов-Борецкий. Статьи и исследования. Воспоминания о нем. - М.: Советский композитор, 1972. - С. 66-75.
88. Иванов-Борецкий М.В. Музыкально-историческая хрестоматия. Второе издание. - М.: Госмузиздат, 1933. - Т. I. - 128 с.
89. Иванов-Борецкий М.В. О ладовой основе полифонической музыки // М.В.Иванов-Борецкий. Статьи и исследования. Воспоминания о нем. - М.: Советский композитор, 1972. - С. 76-82.

90. Карповник В.Г. Гимнографические элементы средневекового хора: Дис. ... канд. искусствоведения. - Л., 1985. - 250 с.

91. Катунян М.И. Эволюция понятия тональности и новые гармонические явления в советской музыке: Дис. ... канд. искусствоведения. - М., 1983. - 254 с.

92. Катунян М.И. *Vasso continuo* - путь к новой музыке // Проблемы теории западноевропейской музыки: Сб. науч. тр. / ГМПИ им. Гнесиных; Отв. ред. Ю.К.Евдокимова. - М., 1983. - С. 96-113.

93. Котляревський І.А. Діатоніка і хроматіка як категорії музичного мислення. - Киев: Музична Україна, 1971. - 160 с.

94. Котляревский И.А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания в их логическом содержании и эволюции: Дис. ... доктора искусствоведения. - Киев, 1983. - 319 с.

95. Лебедев С.Н. О модальной гармонии XIV века // История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода: Сб. науч. тр. / ГМПИ им. Гнесиных; Отв. ред. Н.С.Гуляницкая. - М., 1987. - С.5-32.

96. Лебедев С.Н. Об эстетической оценке созвучий в музыкальной теории средневековья. Деп. рукопись. - М., 1987. - 32 с.

97. Лебедев С.Н. К проблеме авторства в собраниях Герберта и Кусмакера. Деп. рукопись. - М., 1985. - 42 с.

98. Лебедев С.Н. Към проблема за авторството на трактатите в сборниците на Герберт и Кусмакер // Музикални хоризонти. - София, 1987. - № 7. - С. 43-71.

99. Лебедев С.Н. Учение о хроматике Маркетто из Падуи // Проблемы теории западноевропейской музыки: Сб. науч. тр. / ГМПИ им. Гнесиных; Отв. ред. Ю.К.Евдокимова. - М., 1983. - С. 34-59.

100. Лебедев С.Н. Форма и каденции в музыке XIII - XIV веков // Проблемы историзма и современные методы исследования в искусствознании и музыковедении: Тезисы докладов к научно-теоретической конференции (Горький, 1986). - Горький, 1986. - С. 147-149.

101. Лебедев С.Н., Пильгун А.В. Латинские трактаты о музыке. Каталог. - М., 1987. - 320 с. (рукопись).
102. Лебедев С.Н., Пильгун А.В. Трактат о музыке ^aИонна де Грокейо: Исследование, перевод, комментарии. - М., 1987. - 158 с. (рукопись).
103. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Составление текстов и общая вступительная статья В.П.Шестакова. - М.: Музыка, 1966. - 574 с.
104. Пильгун А.В. Трактат ^{"Summa musicae"}Анонима конца XIII - начала XIV веков: Музыка в системе представлений средневековья. Дипломная работа / Моск. консерватория. - М.; 1984. - Т. 1. - 106 с.; Т. 2. - 155 с.
105. Пospelова Р.Л. Терминология в трактатах И.Тинкториса: Проблемы эстетики, ладовой и мензуральной теории: Дис. ... канд. искусствоведения. - М., 1984. - 324 с.
106. Пospelова Р.Л. Терминология в трактатах И.Тинкториса: Проблемы эстетики, ладовой и мензуральной теории. Деп. рукопись. - М., 1984. - 244 с.
107. Сапонов М.А. Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо // Проблемы музыкального ритма? Сб. науч. тр. - М.: Музыка, 1978. - С. 7-47.
108. Сапонов М.А. Музыкальные формы Гильома де Машо. Дип. работа / Моск. консерватория. - М., 1973. - Т. 1. - 77 с., Т. 2 (пагинации нет).
109. Симакова Н.А. Вокальные жанры эпохи Возрождения. - М.: Музыка, 1985. - 360 с.
110. Скребков С.С. Принципы музыкальной формы в их историческом развитии: Дис. ... канд. искусствоведения. - б.м., 1944. - 446 с.
111. Стравинский И.Ф. Диалоги. - Л.: Музыка, 1971. - 414 с.
112. Сухомлин И.Е. Техника изоритмии в ее историческом развитии: Дис. ... канд. искусствоведения. - М., 1983. - 195 с.

113. Танеев С.И. Подвижной контрапункт строгого письма. - М.: Госмузиздат, 1959. - 384 с.
114. Федотов В.А. Начало западноевропейской полифонии: теория и практика раннего многоголосия. - Владивосток: Изд. ДВГУ, 1985. - 150 с.
115. Федотов В.А. Раннее западноевропейское многоголосие IX - XII веков. Дисс. ... канд. искусствоведения. - М., 1985. - 268 с.
116. Ходорковская Е.С. Музыкальное восприятие в условиях модального многоголосия XVI века как историко-культурный феномен. Дисс. ... канд. искусствоведения. - Л., 1985. - 204 с.
117. Холопов Ю.Н. Гармония. Теоретический курс. - М.: Музыка, 1988. - 544 с.
118. Холопов Ю.Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке: Сб. статей / Ред. М.Тараканов. - М.: Советский композитор, 1982. - С. 52-104.
119. Холопов Ю.Н. Лад // МЭ. - Т. 3. - Кол. 130-143.
120. Холопов Ю.Н. Модальная гармония: Модальность как тип гармонической структуры // Музыкальное искусство / Сост. Т.Е.Соломонова. - Ташкент: Изд-во лит и иск-ва им. Г.Гуляма, 1982. - С. 16-31.
121. Холопов Ю.Н. О гармонии Шютца // Генрих Шютц: Сб. статей / Сост. Т.Н.Дубравская. - М.: Музыка, 1985. - С. 133-177.
122. Холопов Ю.Н. Основной тон // МЭ. - Т. 4. - Кол. 126-127.
123. Холопов Ю.Н. Очерки современной гармонии. - М.: Музыка, 1974. - 287 с.
124. Холопов Ю.Н. Совершенная система // МЭ. - Т. 5. - Кол. 123-124.
125. Холопов Ю.Н. Средневековые лады // МЭ. - Т. 5. - Кол. 240-249.
126. Холопов Ю.Н. "Странные бемоли" в связи с модальными функциями в русской монодии // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций: Сб. статей. - Л., 1987. - С. 106-129.

127. Холопов Ю.Н. Тональность // МЭ. - Т. 5. - Кол. 564 - 575.
128. Холопов Ю.Н. Тональность гармоническая // МЭ. - Т. 5. - Кол. 575-576.
129. Холопов Ю.Н. Форма музыкальная // МЭ. - Т. 5. - Кол. 875-906.
130. Холопов Ю.Н. Функции ладовые // МЭ. - Т. 5. - Кол. 999-1002.
131. Хоминский И.М. История гармонии и контрапункту. Пер. с польского Л.Грабовского. - Киев: Музична Україна, 1975. - Т. I. - 576 с.
132. Церлюк-Аскадская С.С. Музыкально-теоретическое наследие Леонарда Эйлера в свете эволюции учений о звуковысотной организации. Дис. ... канд. искусствоведения. - Киев, 1986. - 154 с.
133. Чайковский П.И. Краткий учебник гармонии, приспособленный к чтению духовно-музыкальных сочинений в России (1874) // Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. - М.: Музыка, 1957. - Т. Ша. - С. 164-216.
134. Шевалье Л. История учений о гармонии / Пер. с фр. З.Потаповой и В.Таранущенко. Под ред проф. М.В.Иванова-Борецкого. - М.: Музгиз, 1931. - 223 с.
135. Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория. - М.: Наука, 1973. - 256 с.
136. Шестаков В.П. Учения о гармонии в истории эстетической мысли. Дис. ... доктора философ. наук. - М., 1973. - 410 с.
137. Шестаков В.П. Эстетические категории. Опыт систематического и исторического исследования. - М.: Наука, 1983. - 358 с.
138. Шишмарев В.Ф. Лирика и лирики позднего средневековья. Очерки по истории поэзии Франции и Прованса. - Париж, 1911. - 564 с.

139. Шишмарев В.Ф. Новые течения в средневековой монодии // Шишмарев В.Ф. Избранные статьи. Французская литература: Сб. статей. - Мг-Л.: Наука, 1965. - С. 315-327.
140. Этингер М.А. Модальная гармония Палестрины и Лассо // История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода: Сб. трудов / ГМПИ им. Гнесиных; Отв. ред. Н.С. Гуляницкая. - М., 1987. - С. 55-72.
141. Этингер М.А. Модальная гармония Палестрины и Лассо. Дел. рукопись. - Астрахань, 1983. - 27 с.
142. Allaire G.C. The theory of hexachords, solmization and the modal system // MSD 24. - s.l.: American Institute of Musicology, 1972. - 165 p.
143. Apel W. French, Italian and Latin poems in the fourteenth-century music // Journal of the plainsong and medieval music society. - 1978. - №1. - P. 39-56.
144. Apel W. Die Notation der polyphonen Musik 900 - 1600. - Leipzig, 1962. - 527 S.
145. Apel W. The partial signatures in the sources up to 1450 // AML. - 1938. - Vol. X. - P. 1-13.
146. Apel W. A postscript to "The partial signatures..." // AML. - 1939. - Vol. XI. - P. 40-42.
147. Apfel E. Der Diskant in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jhs. - Diss. Heidelberg, 1953.
148. Apfel E. Geschichte der Kompositionslehre: von den Anfängen bis gegen 1700. - Wilhelmshaven, 1981. - 3 Bde. - 952 S.
149. Appel H. Terminologie in den mittelalterlichen Musiktraktaten. - Bottrop, 1935.
150. Bárdos L. Modális harmóniák. - Budapest, 1961. - 175 old.
151. Baumann D. Die dreistimmige italienische Liedsatztechnik im Trecento. - Baden-Baden: Koerner, 1979. - 140 S.

152. Besseler H. Die Musik des Mittelalters und der Renaissance. - Potsdam, 1931. - 338 S.
153. Besseler H. Das Renaissanceproblem in der Musik // *AFMw.* - 1966. - Jg. XXIII. - S. 1-10.
154. Besseler H. Schriftbild der mehrstimmigen Musik. - Leipzig, 1969 (Die Musikgeschichte in Bildern. Bd. III/5).
155. Corsi G., a cura di. Poesie musicali del Trecento. - Bologna, 1970. - 407 p.
156. Coussemaker E. de. Histoire de l'harmonie a moyen âge. - Paris, 1852. - XIII, 349 p., facs.
157. Coussemaker E. de (edidit). Scriptorum de musica mediæ ævi nova series. - Parisiis, 1864 - 1876. - Vol. I - IV.
158. Crocker R.L. Discant, counterpoint, harmony // *Journal of the American Musicological Society.* - Vol. XV. - 1962. - P. 1-21.
159. Hieronymus de Moravia O.P. Tractatus de musica / Hrsg. v. S.M.Cserba. - Regensburg, 1935. - 298 S.
160. Dahlhaus C. Harmony // *NCB.* - Vol. 8. - P. 175b-188b.
161. Dahlhaus C. Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität. - Kassel, 1968. - 298 S.
162. Dahlhaus C. "Zentrale" und "periphere" Züge in der Dissonanztechnik Machauts // *Forum musicologicum.* - 1982. - Bd. 3. - S. 281-305.
163. Dönling W. Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais von Guillaume de Machaut. - Tutzing, 1970.
164. Eggebrecht H.H. Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jh. // *Geschichte der Musiktheorie.* - Darmstadt, 1984. - Bd. 5. - S. 9-88.
165. Eggebrecht H.H., Zaminer F. Ad organum faciendum. Lehrschriften der Mehrstimmigkeit in nachguidonischer Zeit. - Mainz: B.Schott's Söhne, 1970. - 239 S.

166. Die einleitenden Kapitel des *Speculum musicae* von Johannes de Muris. Ein Beitrag zur Musik-Anschauung des Mittelalters von W. Grossmann. - Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1924. - 100 S.
167. Fischer K.v. The sacred polyphony of the Italian Trecento // *Proceedings of the Royal Musical Association*. - 1974. - Vol. 100. - P. 143-158.
168. Fischer K.v. Sprache und Musik im italienischen Trecento: zur Frage einer Frührenaissance // *Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten*. - Kassel, 1984. - Bd. 10. - S. 37-54.
169. Fischer K.v. Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento // *Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft*. - Bern, 1956. - Bd. II/5.
170. Frobenius W. Zur Datierung von Francos "Ars cantus mensurabilis" // *AMw*. - 1972. - Jg. XXVII. - S. 122-127.
171. Fuller S. A phantom treatise of the fourteenth century? The "Ars nova" // *Journal of Musicology*. - *1985/6. - Vol. 4. - P. 23-50.
172. Fuller S. On sonority in fourteenth-century polyphony // *JMT*. - 1986. - Vol. 30. - P. 35-70.
173. Gallo F.A. Alcune fonti poco note di musica teorica e pratica // *L'ars Nova Italiana Musicale del Trecento*. - Certaldo, 1968. - T. II. - P. 49-76.
174. Gerbert M. (edidit). *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ...* - St. Blasien, 1784. - T. I - III.
175. Gushee L. Anonymous theoretical writings // *NGD*. - Vol. 1. - P. 441a-446b.
176. Gut S. La notion de consonance chez les théoriciens du Moyen âge // *AML*. - 1976. - Vol. XLVIII. - P. 20-44.
177. Gysin H.P. Studien zum Vokabular der Musiktheorie im Mittelalter. - Zürich, 1959. - 168 S.
178. Haas M. Studien zur mittelalterlichen Musiktheorie.

I: Eine Übersicht über die Musikklehre im Kontext der Philosophie des 13. und frühen 14. Jahrhunderts // Forum musicologicum. - 1982. - Bd. III. - S. 324-456.

179. Hammerstein R. Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters. - Bern, München, 1962.

180. Herlinger J. The Lucidarium of Marchetto of Padua: A critical edition, translation and commentary. - Chicago: The University of Chicago Press, 1985. - 567 p.

181. Hindemith P. Unterweisung im Tonsatz. I: Theoretischer Teil. - Mainz, 1940. - 260 S.

182. Hoppin R. Conflicting signatures reviewed // Journal of the American Musicological Society. - 1956. - Vol. IX. - P. 97-117.

183. Hoppin R. Partial signatures and musica ficta in some early 15th-century sources // Journal of the American Musicological Society. - 1953. - Vol. VI. - P. 197-215.

184. Hucbald, Guido and John on music. - New Haven, 1978. - XIV, 218 p.

185. Hughes A. Solmization // NGD. - Vol. 17. - P. 458a-462b.

186. Hüsch H. Anonymi // MGG. - Bd. 1. - Sp. 492-503.

187. Hüsch H. Harmoniebegriff im Musikschritttum des Altertums und des Mittelalters. - Kongressbericht Köln, 1958. - S. 143-150.

188. Jacobstahl G. Die chromatische Alteration in liturgischen Gesang der abendländischen Kirche. - Berlin, 1897.

189. Knapp J. Two thirteenth-century treatises on modal rhythm and the discant // Journal of music theory. - 1962. - Vol. 6. - P. 200-215.

190. Korte W. Die Harmonik des frühen XV. Jhs. in ihrem Zusammenhang mit der Formtechnik. - Münster i.W., 1929. - 87 S.

191. Kühn H. Die Harmonik der Ars nova. Zur Theorie der isorhythmischen Motette. - München, 1973. - 270 S.

192. La Fage A.de. Essais de diptérographie musicale. - Paris, 1864. - Vol. I.

193. Lowinsky E. The function of conflicting signatures in early polyphonic music // Musical Quarterly. - 1945. - Vol. XXXI. - P. 227-260.

194. Lowinsky E. Conflicting views on conflicting signatures // Journal of the American Musicological Society. - 1954. - Vol. VII. - P. 181-204.

195. Ludwig F. Die mehrstimmige Musik des XIV. Jahrhunderts // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. - 1902/03. - Bd. IV. - S. 16-69.

196. Machabey A. Genèse de la tonalité musicale classique. - Paris, 1955.

197. Guillaume de Machaut. Poésies lyriques. Edition complète en deux parties, avec Introduction et Glossaire par V. Chichmaref. - Paris, 1909. - CXVI, 275 p.; 276-705 p.

198. Machaut's world: science and art in the 14th century / Ed. by H.P.Cosman and B.Chandler. - New York, 1978. - 348 p.

199. Marggraf W. Tonalität and Harmonik in der französischen Chanson zwischen Machaut und Dufay // AfMw. - 1966. - Jg. XXIII. - S. 11-31.

200. Michels U. Die Musiktraktate des Johannes de Muris. - Wiesbaden, 1970.

201. Palisca C.V. Guido of Arezzo // NGD. - Vol. 7. - P. 803b-807b.

202. Palisca C.V. Theory, theorists // NGD. - Vol. 18. - P. 741a-762a.

203. Patrologiae Cursus Completus. Series latina / Edidit J.-P.Migne. - Paris, 1844-1864. - 221 vol.

204. Pelinski R. Zusammenklang und Aufbau in den Motetten Machauts // Die Musikforschung. - 1975. - Jg. 28. - S. 62-71.
205. Pietzsch G. Studien zur Geschichte der Musiktheorie des Mittelalters: die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto. - Halle, 1929.
206. Powers H. Mode // NGD. - Vol. 12. - P. 376b-418a.
207. Powers H. Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony // Journal of the American Musicological Society. - 1981. - Vol. XXXIV. - P. 428-470.
208. Reaney G. The "Ars Nova" of Philippe de Vitry // Musica Disciplina. - 1956. - Vol. X. - P. 5-33.
209. Reaney G. Egidius // NGD. - Vol. 6. - P. 67a-b.
210. Reaney G. Fourteenth-century harmony and the ballades, rondeaux and virelais of Guillaume de Machaut // Musica Disciplina. - 1953. - Vol. VII. - P. 129-146.
211. Reaney G. Modes in the fourteenth century: in particular in the music of Guillaume de Machaut // Organicae voces. Festschrift Smits van Waesberghe. - Amsterdam, 1963. - P. 137-143.
212. Reaney G. Musica ficta in the works of Guillaume de Machaut // Les Colloques de Wégimont. - Paris, 1959. - Vol. II. - P. 196-213.
213. Reaney G. Notes on the harmonic technique of Guillaume de Machaut // Essays in Musicology. A birthday offering for Willi Apel. - Bloomington, 1968. - P. 63-68.
214. Reaney G. The poetic forms of Machaut's musical works // Musica Disciplina. - 1959. - Vol. XIII. - P. 25-41.
215. Reaney G. La tonalité des ballades et des rondeaux de Guillaume de Machaut // Guillaume de Machaut Colloque-Table Ronde (Reims, 1978). // Actes et colloques. - 1982. - Vol. 23. - P. 295-300.

216. Reese G. Music in the Middle Ages. - New York, 1940.
- 502 p.

217. Reichert G. Tonart und Tonalität in der älteren Musik // Die Natur der Musik als Problem der Wissenschaft. - Kassel, 1962. - S. 100-118.

218. Reichert G. Das Verhältnis zwischen musikalischer und textlicher Struktur in den Motetten Machauts // AfMw. - 1956. - Jg. XIII. - S. 197-216.

219. Riemann H. Geschichte der Musiktheorie im IX. - XIX. Jahrhundert. - Leipzig: Max Hesse's Verlag, 1898. - 529 S.; 2te Aufl., Berlin, 1920. - 550 S.

220. Riemann H. History of Music Theory / Translation, commentaries and notes by Raymond H. Haggh. - Lincoln, 1962. - 431 p. - Books 1 - 2.

221. Sachs K.-J. Der Contrapunctus im XIV. und XV. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen. - Wiesbaden, 1974. - 223 S.

222. Sachs K.-J. Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert // Geschichte der Musiktheorie. - Darmstadt, 1984. - Bd. 5.- S. 161-256.

223. Sachs K.-J. Zur Tradition der Klangschritlehre: Die Texte mit der Formel "Si cantus ascendit..." und ihre Verwandten // AfMw. - 1971. - Jg. XXVIII. - S. 233-270.

224. Scattolin P.P. la regola del "grado" nella teoria medievale del contrappunto // Rivista Italiana di Musicologia. - 1979. - Vol. 14. - P. 11-74.

225. Schäfke R. Geschichte der Musikästhetik in Umrissen. - 2te Aufl. - Tutzing, 1964. - xxi, 462 S.

226. Schmalzriedt S., Mahlert E., Sunten B. Clausula // HdMT. - S. 1-6.

227. Schmalzriedt S., Mahlert E., Sunten B. Kadenz // HdMT. - S. 1-20.

228. Schrade L. Commentary to "Polyphonic Music of the Fourteenth Century. Vol. I - IV". - Monaco: Oiseaux-Lyre, 1956 - 1958. - 4 vls.

229. Schwartz A. A new chronology of the ballades of Machaut // *ML*. - 1974. - Vol. XLVI. - P. 192-207.

230. Seay A. Tractatus de discantu = Concerning discant. - Colorado Springs, 1978 (CCMPP. Texts and translations. 1)

231. Smits van Waesberghe J.M. Musikersziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter. - Leipzig, 1969. (Musikgeschichte in Bildern. Bd. III/3)

232. Smits van Waesberghe J.M. A Textbook of melody. - s.l.: American Institute of Musicology, 1955. - 107 p. (Miscellaneous. 2)

233. Stachelin M. Beschreibungen und Beispiele musikalischer Formen in einem unbeachteten Traktat des frühen 15. Jhs. // *AMv*. - 1974. - Jg. XXXI. - S. 237-242.

234. Suchla B.R. Studien zur Provenienz der Trecento-Balata. - Kassel: Bärenreiter Antiquariat, 1976. - 216 S. (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten. 6)

235. Vincent J. The diatonic modes in modern music. - Berkeley & Los Angeles, 1951. - 298 p.

236. Wilmington-Ingram R.P. Greece, ancient // *HGD*. - Vol. 7. - P. 659b-672a.

237. Zarline // *Riemann Musiklexikon*. Personenteil "L-Z". Mainz, 1961. - S. 960b-961a.

СПРАВОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

238. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. - М.: Русский язык, 1976. - 1096 с.

239. Музыкальная энциклопедия. Т. I - 6. - М.: Советская энциклопедия, 1973 - 1982.

240. Философский энциклопедический словарь. - М.: Советская энциклопедия, 1983. - 839 с.