

# Из истории зарубежной музыкальной культуры

Саида Исхакова

## ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРУДНОСТЯХ, СВЯЗАННЫХ С ПРОПОРЦИОНИРОВАНИЕМ ДЛИТЕЛЬНОСТЕЙ, В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ КАТОЛИЧЕСКОЙ ЦЕРКВИ XV ВЕКА

---

Наибольшие трудности у певцов церковного хора<sup>1</sup> в католической службе Западной Европы, начиная со второй четверти XV в., вызывала техника пропорционирования длительностей. Сложившаяся в конце XIV в. в светской традиции *Ars subtilior*<sup>2</sup>, эта практика изначально была призвана к созданию в высшей степени изысканной ритмической картины, предполагавшей прихотливую (нерегулярную и часто несинхронную в различных голосах фактуры) смену мензураций<sup>3</sup>. Введенная в английскую мессу<sup>4</sup>, впоследствии повлиявшую на музыкальное оформление континентальной церковной службы<sup>5</sup>, техника пропорционирования (уже с сочинений Г. Дюфай) проникла и в мессу континентальных композиторов.

Истоки идеи пропорционирования длительностей лежат в приеме так называемой диминуции, применяемой в мотетах XIV в., начиная с творчества Ф. де Витри<sup>6</sup>, когда тенор второй (третьей) части<sup>7</sup> записывался в мензуре, вдвое (редко втрое) меньшей, чем первоначальная<sup>8</sup>. Расцвет этой практики, с одной стороны, привел к появлению на рубеже XIV–XV вв. мензурационных мотетов, в которых тенор каждого раздела проводился в своей мензуре, как правило, пропорционально уменьшая длительности; с другой — к возможности смены ритмической ориентации в любом голосе<sup>9</sup>, вплоть до совмещения различных мензур в одновременности, наблюдаемого в пьесах традиции *Ars subtilior*<sup>10</sup>. Подобное совмещение «размеров» внутри одной пьесы (как по горизонтали, так и по вертикали) потребовало создания неких общих правил их математического «уравнивания». Так была создана система пропорционирования длительностей, в основу которой было положено условие постоянства протяженности бревеса<sup>11</sup>.

В теории XV в. пропорция *dupla* (при исходном размере C обозначаемая как C, реже C2 или O, а при исходном O — как O или O2) предполагает, что на месте одного семибревеса будут два семибревеса, в действительности про-

певаемые как минимы, и тактус будет равен не семибревису, а имперфектному бревису. Пропорция *tripla* (при исходном размере *C* обозначаемая как *C3*, а при исходном *O* — как *O3*) подразумевает, что на месте одного семибревиса будут три семибревиса, и тактус будет охватывать перфектный бревис<sup>12</sup>. Вместе с уменьшением нотных стоимостей<sup>13</sup> при использовании пропорций происходит и «смещение» мензураций: например, «то, что записано пропорционально как *tempus*, на самом деле является *prolatio* первоначальной стоимости длительностей (*integer valor*)» [10, 149]. Благодаря системе пропорций можно было записать наиболее прихотливые в ритмическом отношении эпизоды нотного текста вдвое медленнее с тем, чтобы их было легче правильно прочесть<sup>14</sup>. Однако само по себе употребление пропорциональных знаков в нотации приводило к немалым трудностям и даже недоразумениям<sup>15</sup>.

Для певчих католических храмов, расположенных на территории современной Италии (в которые ритмические новшества проникли раньше всего), пропорциональные отношения длительностей на разных уровнях композиции<sup>16</sup> стали создавать значительные проблемы как в «расчете» тактуса<sup>17</sup>, так и в считывании нотных стоимостей. Дело в том, что в первой половине XV в. само по себе обозначение длительности — бревиса или семибревиса — не указывало однозначно на ее перфектность или имперфектность. Последнее можно было определить по ритмическому контексту, согласуясь с мензурацией при ключе. В условиях, когда мензура могла несколько раз измениться на протяжении пьесы, певцу всякий раз приходилось мысленно модулировать из одной системы в другую, в которой те же нотные начертания означали иное ритмическое наполнение. При этом в условиях хорового исполнения потенциальная возможность ошибки умножалась на число исполнителей.

Помимо мензураций<sup>18</sup> и знаков *modus-cum-tempore*, ритмические пропорции изображались также в виде математических дробей<sup>19</sup>. При этом любой из названных способов обозначения пропорции отвергал эквивалентность минимы французской нотационной системы<sup>20</sup>. Однако у дробей было еще одно преимущество: с их помощью можно было создать арифметически точную нотацию, *однозначно* выражающую величину ритмического уменьшения/увеличения<sup>21</sup>. Несмотря на это, композиторы первой половины XV в. предпочитают использовать для отображения пропорции не дроби, а мензурационные знаки (в том числе с применением знака *diminuta* — перечеркивающей их вертикальной черты). А. М. Б. Бергер справедливо отмечает странность такого решения, поскольку пропорция, выраженная мензурациями<sup>22</sup>, могла внести двусмысленность в прочтение конкретных длительностей. Например, в случае наложения перфектного времени на имперфектное только дробь, выражающая к тому же отношения *меньших* длительностей, давала однозначную рекомендацию для исполнителей<sup>23</sup>.

Другая причина двусмысленности заключалась в возможности «традиционного» (то есть в соответствии с принципом эквивалентности *минимы*) прочтения составляющих пропорцию мензурационных знаков<sup>24</sup>. Ситуация усугублялась при использовании так называемых последовательных пропорций, возникавших в рамках одного голоса, когда смена одной мензуры на последу-

ющую носила кумулятивный характер. Это предполагало соотнесение числового выражения каждой последующей мензуры с непосредственно предшествующей, а не с исходным «размером» пьесы<sup>25</sup>. Однако примерно до середины XV в. композиторы указывали изменения мензуры не кумулятивно, а ориентируясь на ту, что стояла при ключе!<sup>26</sup> Получается, что исполнители (руководитель капеллы) сами должны были определить (не имея партитуры и тактовых черт), кумулятивны данные мензурации или нет!<sup>27</sup> Возможно, именно поэтому композиторы этого периода и даже теоретики (в трактатах) во избежание неадекватного прочтения часто дополняли ту или иную ритмическую пропорцию, выраженную мензурационными знаками, красной отметкой отдельных длительностей<sup>28</sup>, ноткой итальянского образца или словесным указанием (*capon'om*)<sup>29</sup>.

Думается, причина использования мензураций в качестве «знаков пропорции» заключалась в их привычности для композиторов, исполнителей и даже теоретиков<sup>30</sup>, а также в том, что большинство необходимых ритмических соотношений в принципе *могло быть* выражено тем или иным соотношением мензураций с использованием их диминированных версий<sup>31</sup>. И если в теории все было достаточно просто: пропорция *dupla* ускоряла чтение ритмической картины в два раза, а *tripla* — в три раза, то на практике функционирование пропорций было гораздо сложнее. Во-первых, *tripla*, выражаемая знаками СЗ или ОЗ, в реальной практике никогда не использовалась в силу своей непрактичности. Действительно, запись музыки под знаком СЗ должна была укладываться в мензуру, равную 12 минимам<sup>32</sup> (при том, что «размер» С содержит 4 минимы, а С — 6 миним). Еще более нечитаемо выглядела бы запись в *настоящем* ОЗ, мензура которого содержит 18 миним (при 6 минимах в О и 9 — в  $\Theta$ )! Тем не менее композиторы того времени сумели приспособить к нотной практике знаки ОЗ и СЗ, но для отображения другой — *полуторной* — пропорции (*sesquialtera*), то есть не 3/1, а 3/2!<sup>33</sup>

Реальная *tripla* могла бы возникнуть в нотных текстах только между мензурами С и  $\Theta$ <sup>34</sup>, однако в реальных композициях того времени подобная конструкция не встречается. Другой пример пропорции *tripla*, возникшей «на расстоянии», приводит Тинкторис в работе «*Proportionale musices*»<sup>35</sup>. Он (чисто теоретически) допускает случай, когда дискант (верхний голос) пьесы, начатый в «размере»  $\Theta$ , содержит сначала пропорцию 2/1, а через некоторое время 3/2 при сохранении исходной мензуры О с начала до конца этого примера в теноре (нижнем голосе). Согласно ученому, 3/2 соотносится здесь с предыдущей пропорцией и таким образом создает соотношение *tripla* по отношению к начальному  $\Theta$  [25, 12]<sup>36</sup>. Аналогичным образом пропорция 4/1 (*quadrupla*) *теоретически* может возникнуть между знаками С и  $\mathfrak{D}$ , однако такое последование также не встречается в художественной практике. В самом деле, уравнивание по времени двух семибрависов прежнего раздела восьмью семибрависами нового создало бы исполнителям значительную трудность при сопоставлении темпов этих композиционных построений<sup>37</sup>.

Целый ряд исследований, начиная с середины XX в., был посвящен анализу интерпретации знаков ОЗ и СЗ (которые во второй половине XV в. часто заменялись

просто цифрой 3)<sup>38</sup> в конкретных нотных текстах, после чего было признано, что уже сделанные прежде расшифровки соответствующих эпизодов в три раза скорее в отношении подбора длительностей, требуют переделки на ускорение лишь в *полтора* раза<sup>39</sup>. Думается, что, поскольку *настоящая* пропорция *tripla* в художественных произведениях практически не применялась<sup>40</sup>, композиторы в ситуации, когда надо было записать 3/2, часто записывали только числитель (без знаменателя), что могло вызвать недоумение, главным образом, у теоретиков того времени. Не случайно И. Тинкторис и Ф. Гафури иногда критикуют композиторов за некорректное использование пропорциональных знаков и, в частности, тех, которые якобы указывают на соотношение *tripla*. Так, Тинкторис (в «*Proportionale musices*») осуждает, по его мнению, «непростительную (*excusabilis*) ошибку Окегема, пометившего свою простенькую (*bucolicum*) песню «*L'autre dantan*», сочиненную с одной мензурой ОЗ во всех голосах, не просто знаком пропорции, а таким, который одни интерпретируют как *tripla*, другие же (хотя это и некорректно) как *sesquialtera*. <...> Несведущие скажут: Давайте споем это прямо сейчас: это *sesquialtera*...»<sup>41</sup>[25, 14]. На наш взгляд, последней фразой Тинкторис хочет подчеркнуть, что только «несведущие», то есть певчие, недостаточно знающие музыкальную теорию, могут принять знак ОЗ за *привычное им* обозначение полуторной пропорции. И хотя ученый возмущается неверным толкованием этого знака, он все же признает, что для большинства исполнителей это все-таки *sesquialtera*. По мнению Тинкториса, если композитор в этой ситуации не хотел, чтобы его песня прозвучала на порядок быстрее<sup>42</sup>, требовалось указать лишь на небольшое ускорение, передаваемое перечеркнутой мензурой (в данном случае  $\text{O}^{\text{c}}$ )<sup>43</sup>.

Еще одна «ошибка композитора» найдена Тинкторисом в *Credo* мессы Св. Антония Падуанского<sup>44</sup> Дюфай (на словах «*Qui cum patre...*»). Теоретик критикует решение автора поставить знак ОЗ (при исходном  $\text{C}$ , сохраняющемся во втором голосе), который исполнители, по его мнению, могут принять за полуторную пропорцию на уровне бревисов (про «необходимую» согласно официальной теории триплу он даже не упоминает!). Согласно последнему, в этом месте (и это справедливо), требовалось указание на *dupla sesquiquarta* (9/4) на уровне семибревисов, поскольку бревисы этих мензур несопоставимы: в  $\text{C}$  они имперфектны, а в ОЗ — перфектны [25, 14]<sup>45</sup>. Может быть, Дюфай использовал здесь знак ОЗ и не в пропорциональном, и не в стандартном мензуральном смысле? Он мог исходить из того, что имперфектный модус ( $\text{C}$ ) меняется на перфектный, в котором бревисы также становятся перфектными (ОЗ). Поэтому он приписал цифру 3 к знаку О, как бы указывая этим на тернарность входящих в темпус семибревисов. Но даже в этом случае такое, весьма практичное по существу, решение не совпадало с существующей теорией пропорций, чем и возмущается Тинкторис<sup>46</sup>.

Ритмические пропорции, каким бы способом они ни были указаны, соблюдались согласно разработанным в теории математическим соотношениям, судя по всему, лишь в случае одновременного совмещения (по вертикали) различных мензураций (в разных голосах фактуры). Если же пропорциональный знак менялся во всех голосах сразу, то есть использовался как темповый маркер (тер-

мин В. Апеля), иначе говоря, по горизонтали, отношения «скоростей» между соседними разделами могли различаться в разных исполнительских традициях. Так, некоторые соотношения мензур, приоритетные для одной географической зоны, могли игнорироваться в другой. Например, распространенное на континенте совмещение размеров  $O$  и  $\emptyset$ <sup>47</sup>, в котором  $\emptyset$  по вертикали передает пропорцию *dupla* по отношению к исходному *tempus perfectum prolatio minor*<sup>48</sup>, никогда не использовалось английскими композиторами. Вместо него в английской записи церковного многоголосия использовалась пропорция *dupla* между размерами  $C$  и  $O$  при равенстве миним в  $C$  семибревисам в  $O$ <sup>49</sup>. Впоследствии Тинкторис назвал такое равенство «ошибкой англичан»<sup>50</sup>. Интересно, что после 1450 г. в силу английского стилевого воздействия, известного как *contenance angloise*, данная пропорция становится употребительной в творчестве Окегема и его современников<sup>51</sup>, причем мензурация  $C$  функционирует как знак аугментации<sup>52</sup>. При этом в условиях контекстуального прочтения длительностей при переходе от  $O$  к  $C$  возникают дополнительные нюансы, связанные с увеличением (альтерацией) миним перед семибревисами и уменьшением (имперфикацией) семибревисов перед минимами<sup>53</sup>.

В континентальной практике трактовка соотношения мензураций  $O$  и  $\emptyset$  зависела от контекста. При одновременном использовании этих знаков в разных голосах или в случае их последования в ходе мелодических повторений (*color*) изоритмического тенора, данная пропорция, по общепринятому мнению, выражается отношением 1:2. Однако по поводу смены мензуры с  $O$  на  $\emptyset$  сразу во всех голосах (темповый маркер) большинство современных теоретиков высказывается о сокращении мензуры  $O$  лишь на  $1/3$ <sup>54</sup>, благодаря чему пропорция превращается в *sesquitertia* (3:4), приравнивающую имперфектный бревис в  $O$  перфектному бревису в  $\emptyset$ <sup>55</sup>. Каким бы ни было ускорение в случае перехода от мензуры  $O$  к  $\emptyset$  — неопределенным или точно выверенным с сокращением протяженности темпуса на  $1/3$ , — руководителю капеллы при расчете изменения скорости тактуса, видимо, приходилось нелегко. Наиболее сложный в исполнительском отношении случай употребления темповой пропорции  $O$  и  $\emptyset$  представлен в *Gloria* мессы Тинкториса «*Sine nomine*», в которой раздел *Quoniam tu solus sanctus* изобилует сменами одной мензурации на другую через каждые 2–3 такта современной нотации (при незначительной разнице в подборе ритмических стоимостей)!<sup>56</sup>

Наиболее распространенное обозначение пропорции *dupla* к «размеру»  $C$  в виде  $C$  (*tempus imperfectum diminutum*) английскими композиторами начала XV в. также не использовалось<sup>57</sup>. В большинстве случаев они записывали первый, «трехдольный», раздел мотета или части Ординария в размере  $O$ , а второй, «двудольный» — в  $C$ . При этом в ритмическом арсенале первого раздела фигурировали семиминимы<sup>58</sup>, в то время как самой мелкой длительностью второго раздела была минима. Это значит, что формат ритмической записи второго раздела был вдвое крупнее первого. А. Планчарт указывает, что мы не знаем теперь, в каком темпе исполнялся второй раздел. Однако на основании того, что континентальные переписчики английской музыки (вжи-



вую слышавшие эти сочинения) во всех случаях заменили знак С на  $\text{C}$ , можно заключить, что второй раздел исполнялся намного быстрее первого<sup>59</sup>.

Искусственно замедленная ритмическая запись второго раздела английскими композиторами, полагаю, объясняется тем, что общее течение музыки здесь изначально было более подвижным (намного больший процент семиминим, чем был в первом разделе). Поэтому, чтобы певцы не запутались в считывании ритмической картины, композиторы записывали второй раздел вдвое медленнее (так, чтобы самые мелкие длительности — семиминимы — превратились в минимы). Получив от англичан ноты с «запутывающим», как его называет Планчарт [31, 42], значением мензуры С, континентальные «редакторы» для ускорения процесса звучания перечеркнули эту мензуру, превратив ее в  $\text{C}$ .

Впоследствии под влиянием английской музыки (в континентальном письменном преподнесении) Г. Дюфай, Й. Окегем и другие нидерландские композиторы тоже стали использовать сменяемое во всех голосах последование мензур О и  $\text{C}$ . Тонкость заключается в том, что английское чередование О и С, превратившееся в континентальных собраниях (в частности, в мотетах и мессах Дюфай, созданных до 1436 г.)<sup>60</sup> в О и  $\text{C}$ , имело пропорцию 1:2, тогда как Окегем впервые<sup>61</sup> использовал это соотношение мензур с рации 3:4 на уровне семибревисов!<sup>62</sup> Дело в том, что разделы частей Ординария, записанные Окегемом в мензуре  $\text{C}$ , так же как и предшествующие им в *tempus perfectum prolatio minor*, включали семиминимы и, следовательно, не могли быть исполнены вдвое быстрее по отношению к размеру О! По мысли Планчарта, это потребовало бы либо невероятно медленного темпа в *integer valor*, либо чрезвычайно быстрого в *tempus diminutum* [31, 43] — подобный ритмический контекст (проявляющийся также и в случаях чередования в произведении разделов, записанных последовательно в мензурах О  $\text{C}$   $\text{O}$ <sup>63</sup>), создает условия для временной реализации отношения О и  $\text{C}$  не как двойного, а как *sesquitertia* (3:4)<sup>64</sup>. Не случайно Тинкторис (в «*Proportionale musices*») дважды делает комментарий, косвенно указывающий на утверждение, что знаки  $\text{O}$  и  $\text{C}$  не всегда означают строгую пропорцию *dupla*, а чаще лишь «ускорение мензуры»<sup>65</sup>.

Как же певцы должны были понять, какое соотношение с *integer valor* (то есть О) подразумевал композитор, выставляя в тексте знак  $\text{C}$ , — 1:2 или 3:4? Согласно убедительной версии Планчарта, рации 1:2<sup>66</sup> использовалось при *одновременном* использовании мензур О и  $\text{C}$  в разных голосах, а 3:4 — при *последовательной* смене «размера» всей фактурой с О на  $\text{C}$ <sup>67</sup> при условии сохранения в разделе *tempus diminutum* того же ритмического масштаба<sup>68</sup>. Это значит, что если при последовании разделов, записанных сначала в О, затем в  $\text{C}$ , второй из них записан «медленными» длительностями (как в сочинениях английских композиторов и раннего периода Дюфай<sup>69</sup>), соотношение темпов будет 1:2 (на уровне бревисов), если длительности в обоих разделах одинакового формата (везде встречаются единичные семиминимы), то соотношение темпов будет 3:4 (на уровне семибревисов).

Получается, что первоначально в английских и континентальных Ординариях первой трети XV в. назначение пропорционирования было чисто функциональным: записать разделы, изложенные мелкими ритмическими длительностями,

двое медленнее для удобства прочтения, но при этом указать на увеличение скорости произнесения этой записи (правда, в английских рукописях это указание лишь подразумевалось). Однако в середине XV в. назначение пропорциональных знаков начинает смещаться в сторону указания *скорости* исполнения соседних разделов<sup>70</sup>, записанных в одном и том же ритмическом масштабе. В особенности это касается перечеркнутых мензураций<sup>71</sup>. Наконец, в начале XVI в. использование пропорций в одновременности (то есть по вертикали) постепенно исчезает из композиторской практики, поэтому принцип эквивалентности бревиса все больше превращается в теоретическую абстракцию, полностью уступая место принципу эквивалентности минимы<sup>72</sup> (исключением остаются пропорциональные каноны, в которых эквивалентность бревиса остается приоритетной)<sup>73</sup>.

Ясно, что в условиях, при которых та или иная пропорция может быть трактована по-разному<sup>74</sup>, а скорость ведения тактуса способна изменяться<sup>75</sup>, не все певцы капеллы смогли бы сразу правильно сориентироваться в темпе прочтения длительностей только по виду нотной записи<sup>76</sup>. Добавим к этому существование разного рода необычных знаков, двойных мензураций, особенно в первой половине XV в., которые постоянно создавали двусмысленные ситуации при прочтении ритмической стороны звучания<sup>77</sup>, чтобы проблемы исполнителей стали еще более очевидны. К тому же усилившийся во второй половине XV в. интерес композиторов к пропорциональным канонам<sup>78</sup>, применяемым, что немаловажно, в условиях намного более консонантной, чем прежде, звуковой вертикали<sup>79</sup>, также не способствовал облегчению исполнительских трудностей. Потому в церковной службе появилась острая необходимость в *централизованном* руководстве капеллой посредством «отбивания времени»<sup>80</sup> — функция, которая была возложена на регента (*precentor*)<sup>81</sup>.

К середине XVI в. пропорционирование длительностей постепенно покидает художественную практику. Однако часть его обозначений — *tempus imperfectum diminutum* (Ċ), а также целые числа (2 или 3), выставляемые при ключе, и, конечно, дроби (которые, наконец, освобождаются от прежнего, мензурационного, понимания) с течением времени становятся частью новой теории, основанной на регулярном чередовании сильных и слабых долей, приобретающая статус *метрических* размеров Нового времени.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гирфанова М. Е. О новой форме полиметрии в *ars subtilior* последней четверти XIV — начала XV века («Tractatus figurarum» Филиппа де Казерта) // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1 (10). С. 121–125.
2. Гирфанова М. Е. Учение о тактусах в немецкой музыкальной теории конца XV–XVI века // Вестник С.-Петербург. ун-та. Сер. 15. 2012. Вып. 4. С. 12–25.
3. Евдокимова Ю. К. Многоголосие Средневековья. X–XIV века // История полифонии. Вып. 1. Москва: Музыка, 1983. 454 с.
4. Исхакова С. З. О причинах введения тактирования (*tactus*) в музыкальную практику католической церкви XV века // Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи. Материалы Международной научной конференции 27–30 октября 2020 года / Ред.-сост. Т. И. Науменко. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2020. С. 266–277.

5. *Коклико А. П.* Compendium musices (1552) / Адриан Пети Коклико: Публ., пер., исслед. и коммент. Н. И. Тарасевича. Москва: МГК им. Чайковского, 2007. 484 с.
6. *Поспелова Р.* Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы. Москва: Композитор, 2003. 416 с.
7. *Тарасевич Н. И.* О мензуральной нотации, а также о канонах мензуральных и пропорциональных // Журнал Общества теории музыки. № 2. 2013/2. С. 108–119.
8. Adam de Fulda Musica // *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. 3 vols. St. Blaise: Typis San-Blasianis, 1784. P. 329–381. (Reprint ed.: Hildesheim: Olms, 1963).
9. Anonymous Tractatus et compendium cantus figurati (Mss. London, British Libr., Add. 34200; Regensburg, Proskesche Musikbibl., 98 th. 4o), ed. Jill M. Palmer, *Corpus scriptorum de musica*, vol. 35 (n.p.: American Institute of Musicology / Hänssler Verlag, 1990), 41–93.
10. *Apel W.* The notation of Polyphonic Music 900–1600. Cambridge, Mass. 1949. 463 p.
11. *Bent M.* The early use of the sign  $\Phi$  // *Early Music*. Vol. 24. 1996. No. 2. P. 199–225.
12. *Bent M.* Principles of Mensuration and Coloration: Virtuosity and Anomalies in the Old Hall Manuscript // *Le Notazioni Della Polifonia Vocale Dei Secoli IX–XVII*. Antologia — Parte Seconda: Secoli XV–XVII, ed. by Antonio Delfino. Pisa: Edizioni ETS, 2007 (forthcoming). P. 1–23.
13. *Bent M.* The Earliest Fifteenth-Century Transmission of English Music to the Continent // *Essays on the History of English Music in Honour of John Caldwell* / Ed. by E. Hornby, D. Maw. Woodbridge: The Boydell Press, 2010. P. 83–96.
14. *Berger A. M. B.* The evolution of rhythmic notation // *The Cambridge History of Western Music Theory* / Ed. by T. Christensen. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2002. P. 628–656.
15. *Berger A. M. B.* The Myth of diminutio per tertiam partem // *The Journal of Musicology*. Vol. 8. No. 3. 1990. P. 398–426.
16. *Berger A. M. B.* The Origin and Early History of Proportion Signs // *Journal of the American Musicological Society*. 1988. Vol. 41. No. 3. P. 403–433.
17. *Blackburn B. J.* Did Ockeghem Listen to Tinctoris? // *Johannes Ockeghem: Actes Du Xle Colloque International D'etudes Humanistes* / Ed. by Ph. Vendrix. Paris: Klincksieck, 1998. P. 597–667.
18. *Brown H. M., Bockmaier C.* Tactus // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. V. 24. P. 917–918.
19. *Christoffersen P. W.* Introduction // *Guillaume Du Fay Missa Sancti Anthonii de Padua* (Mass ordinary). University of Copenhagen, 2019. P. v–xii.
20. *DeFord R. I.* Tactus, Mensuration and Rhythm in Renaissance Music. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2015. 530 p.
21. *Guillaume Du Fay.* Opera Omnia 02/10. Salve, flos Tuscae gentis / Ed. by A. E. Planchart. Santa Barbara: Marisol Press, 2011. 15 p.
22. *Günther U.* Das Ende der Ars Nova // *Die Musikforschung*. Band 16. Nr. 2. 1963. S. 105–120.
23. *Hughes A.* Mensuration and Proportion in Early Fifteenth Century English Music // *Acta Musicologica*, 1965. Vol. 37, Fasc. 1/2. P. 48–61.
24. Johannes de Muris Libellus cantus mensurabilis [secundum] // *Coussemaker C. E. H., de. Scriptorum de musica medii aevi nova series*. Paris, 1869. Vol. 3. P. 46–58.
25. *Johannis Tinctoris* Opera theoretica /Ed. by A. Seay, in 3 vols. // *Corpus scriptorum de musica*, vol. 22. [Rome]: American Institute of Musicology, 1975, V. 2a. P. 9–60.
26. *Kenney S. W.* The theory of tactus in musical paleography // *Scriptorium*. 1951. Vol. 5. № 2. P. 289–298.
27. *McLamore A.* A Tactus Primer // *Musica Franca: Essays in Honor of Frank A. D'Accone* / Ed. by I. Alm, A. McLamore, C. Reardon. Stuyvesant: Pendragon Press, 1996, P. 299–321.
28. *Park E.* De preceptis artis musicae of Guilielmus Monachus: a New Edition, Translation, and Commentary, Diss Ph. D. Ohio: Ohio State Univ., 1993. 398 p.
29. *Park J. W.* Proportional signs in the works of Heinrich Schutz. A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts. University of Northern Colorado, 2010. 139 p.
30. *Planchart A. E.* Choirboys in Cambrai in the Fifteenth Century // *Young Choristers 650–1700* / Ed. by S. Boynton and E. Rice. Woodbridge: The Boydell Press, 2008. P. 123–145.
31. *Planchart A. E.* The Relative Speed of Tempora in the Period of Dufay // *Royal Musical Association Research Chronicle*. 1981. Vol. 17. № 1. P. 33–51.
32. *Seay A.* The Proportionale musices of Johannes Tinctoris' // *Journal of Music Theory*. Vol. 1. 1957. P. 22–75.
33. *Smith A.* The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists. Oxford: Oxford Univ. Press, 2011. 243 p.



34. *Stoessel J.* Looking back over the «Missa l'ardant desir»: Double Signatures and Unusual Signs in Sources of Fifteenth-century Music // *Music and Letters*. Vol. 91. 2010. No. 3. P. 311–340.
35. *Wegman R. C.* Different Strokes for Different Folks? On Tempo and Diminution in Fifteenth-Century Music // *Journal of the American Musicological Society*. 2000. Vol. 53. No. 3. P. 461–505.
36. *Williamson M.* Liturgical Music in the Late-Medieval Parish: Organs and Voices, Ways and Means // *The Parish in Late Medieval England* / Ed. by C. Burgess and E. Duffy. Harlaxton Medieval Studies, XIV. Donington: Shaun Tyas, 2006. P. 177–242.

## REFERENCES

1. *Girfanova M. E.* O novoy forme polimetrii v ars subtilior posledney chetverti XIV — nachala XV veka («Tractatus figurarum» Filippa de Kazerta) [On a new form of polymetry in ars subtilior of the last quarter of the 14th — early 15th century («Tractatus figurarum» by Philippe de Caserta). *Problemy muzykal'noy nauki* [Problems of Musical Science]. 2012. № 1 (10). P. 121–125.
2. *Girfanova M. E.* Ucheniye o taktuse v nemetskoj muzykal'noy teorii kontsa XV–XVI veka [Teaching about tactus in German musical theory at the end of the 15th–16th centuries]. *Vestnik S.-Peterb. un-ta* [Bulletin of St. Petersburg. University]. Ser. 15. 2012. Issue 4. P. 12–25.
3. *Evdokimova Yu.K.* Mnogogolosiye Srednevekov'ya. X–XIV veka Polyphony of the Middle Ages. X–XIV centuries. *Istoriya polifonii* [History of polyphony]. Vol. 1. Moscow: Muzyka. 1983. 454 p.
4. *Iskhakova S. Z.* O prichinakh vvedeniya taktirovaniya (tactus) v muzykal'nuyu praktiku katolicheskoy tserkvi XV veka [On the reasons for the introduction of tacting (tactus) into the musical practice of the Catholic Church of the 15th century]. *Muzykal'naya nauka v kontekste kul'tury. Muzykovedeniye i vyzovy informatsionnoy epokhi. Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 27–30 oktyabrya 2020 goda / Red.-sost. T. I. Naumenko* [Musical science in the context of culture. Musicology and the challenges of the information age. Proceedings of the International Scientific Conference October 27–30, 2020 / Ed. T. I. Naumenko.] Moscow: RAM im. Gnesinykh. 2020. P. 266–277.
5. *Coclico A. P.* Compendium musices (1552) / Adrian Peti Kokliko: Publ., per., issled. i komment N. I. Tarasevicha [Publ., trans., research. and commentary by N. I. Tarasevich]. Moscow: MGK im. Chaykovskogo. 2007. 484 p.
6. *Pospelova R.* Zapadnaya notatsiya XI–XIV vekov. Osnovnyye reformy [Western notation of the XI–XIV centuries. Major reforms]. Moscow: Kompozitor. 2003. 416 p.
7. *Tarasevich N. I.* O menzural'noy notatsii, a takzhe o kanonakh menzural'nykh i proporsional'nykh [On mensural notation, as well as on the canons of mensural and proportional] // *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society for Music Theory]. № 2. 2013/2. P. 108–119.
8. *Adam de Fulda Musica // Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. 3 vols. St. Blaise: Typis San-Blasianis [Adam de Fulda Musica // Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. 3 vols. St. Blaise: Typis San-Blasianis], 1784. P. 329–381. (Reprint ed.: Hildesheim: Olms, 1963).
9. Anonymous *Tractatus et compendium cantus figurati* (Mss. London, British Libr., Add. 34200; Regensburg, Proschesche Musikbibl., 98 th. 4o), ed. Jill M. Palmer, *Corpus scriptorum de musica*, vol. 35 (n.p.: American Institute of Musicology / Hänssler Verlag, 1990), 41–93.
10. *Apel W.* The notation of Polyphonic Music 900–1600. Cambridge, Mass. 1949. 463 p.
11. *Bent M.* The early use of the sign  $\Phi$  // *Early Music*. Vol. 24. 1996. No. 2. P. 199–225.
12. *Bent M.* Principles of Mensuration and Coloration: Virtuosity and Anomalies in the Old Hall Manuscript // *Le Notazioni Della Polifonia Vocale Dei Secoli IX–XVII. Antologia — Parte Seconda: Secoli XV–XVII*, ed. by Antonio Delfino. Pisa: Edizioni ETS, 2007 (forthcoming). P. 1–23.
13. *Bent M.* The Earliest Fifteenth-Century Transmission of English Music to the Continent // *Essays on the History of English Music in Honour of John Caldwell* / Ed. by E. Hornby, D. Maw. Woodbridge: The Boydell Press, 2010. P. 83–96.
14. *Berger A. M.B.* The evolution of rhythmic notation // *The Cambridge History of Western Music Theory* / Ed. by T. Christensen. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2002. P. 628–656.
15. *Berger A. M.B.* The Myth of *diminutio per tertiam partem* // *The Journal of Musicology*. Vol. 8. No. 3. 1990. P. 398–426.
16. *Berger A. M.B.* The Origin and Early History of Proportion Signs // *Journal of the American Musicological Society*. 1988. Vol. 41. No. 3. P. 403–433.

17. *Blackburn B. J.* Did Ockeghem Listen to Tinctoris? // *Johannes Ockeghem: Actes Du XIe Colloque International D'etudes Humanistes / Ed. by Ph. Vendrix.* Paris: Klincksieck, 1998. P. 597–667.
18. *Brown H. M., Bockmaier C.* Tactus // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan, 2001. V. 24. P. 917–918.
19. *Christoffersen P. W.* Introduction // *Guillaume Du Fay Missa Sancti Anthonii de Padua (Mass ordinary).* University of Copenhagen, 2019. P. v–xii.
20. *DeFord R. I.* Tactus, Mensuration and Rhythm in Renaissance Music. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2015. 530 p.
21. *Guillaume Du Fay.* Opera Omnia 02/10. Salve, flos Tuscae gentis / Ed. by A. E. Planchart. Santa Barbara: Marisol Press, 2011. 15 p.
22. *Günther U.* Das Ende der Ars Nova // *Die Musikforschung.* Band 16. Nr. 2 [Günther U. The end of Ars Nova // *Music Research.* Volume 16. No. 2]. 1963. P. 105–120.
23. *Hughes A.* Mensuration and Proportion in Early Fifteenth Century English Music // *Acta Musicologica,* 1965. Vol. 37, Fasc. 1/2. P. 48–61.
24. *Johannes de Muris Libellus cantus mensurabilis [secundum] // Coussemaker C. E. H., de.* Scriptorum de musica medii aevi nova series. Paris, 1869. Vol. 3. P. 46–58.
25. *Johannis Tinctoris Opera theoretica /Ed. by A. Seay, in 3 vols. // Corpus scriptorum de musica, vol. 22.* [Rome]: American Institute of Musicology, 1975, V. 2a. P. 9–60.
26. *Kenney S. W.* The theory of tactus in musical paleography // *Scriptorium.* 1951. Vol. 5. № 2. P. 289–298.
27. *McLamore A.* A Tactus Primer // *Musica Franca: Essays in Honor of Frank A. D'Accone / Ed. by I. Alm, A. McLamore, C. Reardon.* Stuyvesant: Pendragon Press, 1996, P. 299–321.
28. *Park E.* De preceptis artis musicae of Guilielmus Monachus: a New Edition, Translation, and Commentary, Diss Ph. D. Ohio: Ohio State Univ., 1993. 398 p.
29. *Park J. W.* Proportional signs in the works of Heinrich Schutz. A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts. University of Northern Colorado, 2010. 139 p.
30. *Planchart A. E.* Choirboys in Cambrai in the Fifteenth Century // *Young Choristers 650–1700 / Ed. by S. Boynton and E. Rice.* Woodbridge: The Boydell Press, 2008. P. 123–145.
31. *Planchart A. E.* The Relative Speed of Tempora in the Period of Dufay // *Royal Musical Association Research Chronicle.* 1981. Vol. 17. № 1. P. 33–51.
32. *Seay A.* The Proportionale musices of Johannes Tinctoris' // *Journal of Music Theory.* Vol. 1. 1957. P. 22–75.
33. *Smith A.* The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists. Oxford: Oxford Univ. Press, 2011. 243 p.
34. *Stoessel J.* Looking back over the 'Missa l'ardant desir': Double Signatures and Unusual Signs in Sources of Fifteenth-century Music // *Music and Letters.* Vol. 91. 2010. No. 3. P. 311–340.
35. *Wegman R. C.* Different Strokes for Different Folks? On Tempo and Diminution in Fifteenth-Century Music // *Journal of the American Musicological Society.* 2000. Vol. 53. No. 3. P. 461–505.
36. *Williamson M.* Liturgical Music in the Late-Medieval Parish: Organs and Voices, Ways and Means // *The Parish in Late Medieval England / Ed. by C. Burgess and E. Duffy.* Harlaxton Medieval Studies, XIV. Donington: Shaun Tyas, 2006. P. 177–242.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Долгое время было принято считать, что хоровое письмо на континенте возникло после 1450 г. Однако из документов первой половины XV в., сохранившихся в кафедральном соборе г. Камбре, известно, что как минимум одна партия многоголосия исполнялась несколькими певцами: верхний голос поручался 5–6 подросткам, именуемым тогда *chorales* (хористы) или *pueri* (мальчики). Остальные голоса пели взрослые — их учитель (*magister puerorum*) и младшие священники (*petits vicaires*) по одному или два человека на партию [30, 134; 143].
- <sup>2</sup> Термин *Ars subtilior* У. Гюнтер ввела в 1963 г. в статью «Das Ende der ars nova» [22, 112]. Однако она придумала его на основе сходного выражения «*artem magis subtiliter*» («более утонченное искусство»), употребленного предположительно Филиппом де Казерта в работе конца XIV в. «*Tractatus figurarum*» (в исследовании М. Е. Гирфановой фраза, содержащая эти слова, приведена полностью [1, 121; 125]).
- <sup>3</sup> Подробнее об этом см.: [3, 205–217], [12], [1]. Предельное усложнение ритма отдельно взятого голоса неотделимо, конечно, от художественных «экспериментов» Г. де Машо, первым начав-

шего заменять стандартные ритмические схемы той или иной пролации на синкопированные рисунки с участием гокета.

- <sup>4</sup> По иронии истории именно наиболее консервативная в ритмическом отношении английская традиция впервые ввела ритмические сложности в мессу [23, 67]. Этот факт объясняется главным образом *сольным* характером английского многоголосия в тот период [36, 178]. К тому же в английской практике появились дополнительные, не встречавшиеся на континенте, ритмические изыски (как, например, голубая нотация или раздвоенные хвосты, указывающие на увеличение длительностей), которые, на наш взгляд, играли скорее роль неких нотационных «приспособлений», позволявших местным исполнителям не запутаться в ритмической картине *Arg subtilior*. Именно благодаря этим факторам французские ритмические сложности сравнительно легко смогли быть перенесены в английское богослужение. Прежде было принято считать, что английские нотационные трудности в области ритма (использованные лишь в нескольких пьесах) отражают большую сложность островной технологии по сравнению с современной ей французской — см., например, [12].
- <sup>5</sup> Об этом см. [13].
- <sup>6</sup> Впервые прием *diminutio* в мотетах рассматривается в трактате Иоанна де Муриса «*Libellus cantus mensurabilis secundum*» середины XIV в. [24, 58]. См. об этом также [6, 238–239].
- <sup>7</sup> Чаще всего длительности звуков и пауз тальи (*talea*), проходящей в теноре изоритмического мотета, пропорционально уменьшались в последнем проведении колор (*color*).
- <sup>8</sup> В. Апель видит истоки пропорционирования гораздо раньше, полагая, что в некоторых клазулах начала XIII в. тенор, повторяя мелодию второй раз, использовал длительности вдвое меньше первоначальных [10, 145]. В анализе примеров Апель делает такое заключение на основании слишком большого количества звуков дисканта, приходящегося на фразы тенора, в первый раз проводившего данный фрагмент мелодии. Поэтому для того, чтобы все распевы дисканта адекватно уложились на сопровождающие их звуки тенора, их надо, по мнению исследователя, в первом проведении считать как максимы, а во втором — как обычные лонги [10, 245–249]. Однако в силу отсутствия точно отображенного ритма мелизматических построений дисканта, эта интерпретация не может считаться абсолютно достоверной.
- <sup>9</sup> На рубеже XIV–XV вв. ритмическая диминуция в развертывании одного голоса использовалась главным образом для того, чтобы ввести в рамках совершенной пролации небольшие группы «дуплетов» [10, 157]. В современной нотации это выглядит как периодическое внедрение одного-двух тактов, записанных в размере 2/4 или 3/4, в произведение, при ключе которого выставлен метр 6/8.
- <sup>10</sup> Об этом см. [1, 122]. Интересно, что в дальнейшем приемы совмещения мензур (или так называемая «конфликтная ритмика» — термин В. Апеля) не были утрачены и вместе с остальными полифоническими изысками перешли в церковное многоголосие! Так, ритмическое пропорционирование в различных частях мессы первыми начали использовать английские композиторы — Л. Пауэр, Т. Биттеринг, Дж. Кук, Дж. Данстейбл. Вместе с английским «звуковысотным» влиянием эти математические идеи перешли и в мессы Г. Дюфай.
- <sup>11</sup> Временная эквивалентность бревиса четырех основных мензураций (как условие пропорционирования) впервые была декларирована в работе «*Tractatus figurarum*», приписываемой Филиппу де Казерта [1, 122]. Принцип системы в том, что протяженность так называемого равного бревиса остается неизменной, в то время как остальные (меньшие) нотные стоимости изменяются в зависимости от мензуры. (О различии понятий центрального и равного (*equal*) бревиса см. [29, 12–15]). Понятие равного бревиса продолжало оставаться актуальным вплоть до начала XVI в., когда Дж. Спатаро уделил его разработке труд «*Tractato di musica*» [14, 644].
- <sup>12</sup> Мензурации O3 O2 C3 C2, именуемые ныне «знаками *modus-cum-tempore*», изначально являлись обозначениями метрических уровней, расположенных выше *prolatio*, а точнее, взаимодействия *modus'a*, на котором лонга делится на бревисы (идеально — O и имперфектно — C) и *tempus'a*, на котором бревис делится на семибревисы (идеально — 3 и имперфектно — 2). Однако во второй половине XV в. только Джон Хотби и его последователь в этом вопросе Никазиус Вейтс (*Weyts*) придерживались прежних (строго мензуральных) взглядов на эти обозначения (хотя их интерпретация и отличалась от традиционной), остальные теоретики трактовали их в сугубо пропорциональном смысле [14, 647–648]. О неоднозначности трактовки этих знаков в XV в. также см. [20, 138].
- <sup>13</sup> Термин «нотные стоимости», введенный в отечественную музыкальную науку М. Г. Харлапом, синонимичен понятию «длительности» и, видимо, является буквальным переводом английского выражения *note values*.

- <sup>14</sup> Согласно В. Апелю, «четыре элементарных пропорции  $\text{C} \text{O} \text{C} \text{O}$  есть не что иное, как четыре исходные мензурации  $\text{C} \text{O} \text{C} \text{O}$ , но записанные нотами вдвое большей протяженности и исполняемые с тактусом, приходящимся на бревис, а не на семибревис» [10, 150]. Такое «преобразование» ритмической картины называлось «диминуцией» (*diminutio*), а тактус, осуществляемый вдвое быстрее, итальянские теоретики позднее назвали «*alla breve*», в отличие от обычного «*alla semibreve*» [10, 148].
- <sup>15</sup> Подробнее об этом см. [14, 645–653].
- <sup>16</sup> Заметим, что И. Тинкторис приводит в работе «*Proportionale musices*» 25 видов (!) пропорции, а его последователь в этом вопросе Ф. Гафури [16, 404] дополняет эту систему, серьезно рассуждая на тему о воплощении в музыкальном ритме пропорции 9:23 [10, 145].
- <sup>17</sup> Краткое определение тактуса «как движения рукой, демонстрирующего ритмический пульс в музыке Возрождения», приведено Э. МакЛамор [27, 299]. Позднее М. Е. Гирфанова описывает его «как средство координации вокальных партий посредством дирижерского жеста» [2, 12].
- <sup>18</sup> В работе А. М. Б. Бергер [16, 406] приведены все рассматриваемые в теоретических трактатах XV в. ритмические пропорции, выраженные математическими дробями. Однако она указывает, что в художественной практике широкое распространение получили только те из них, которые в условиях постоянства протяженности бревиса могут быть выражены *соотношением самих мензурационных знаков* (неважно с чертой диминуции или без нее) [16, 417–418].
- <sup>19</sup> Дробь показывает равенство временной протяженности числа нот, указанного в знаменателе (из предыдущего раздела пьесы), другому числу нот, содержащемуся в числителе (для последующего раздела пьесы). Например, дробь  $9/8$  (*sesquioctava*) означает, что скорость исполнения 9 миним нового раздела приравнивается 8 минимам предыдущего раздела. Бергер именно дробь считает подлинными пропорциональными знаками, относя перечеркнутые «размеры» и знаки *modus-cum-tempore* к области мензураций. Впервые дроби появляются еще на рубеже XIV–XV вв. в сочинении Антонелло де Казерта *Amour m'a le cuer mis* [16, 403].
- <sup>20</sup> Согласно принципу эквивалентности минимы, в мензурах, введенных в начале XIV в. Иоанном де Мурисом, различались бревисы и семибревисы: совершенные (тернарные) или имперфектные (бинарные), однако минимы всегда были имперфектны, следовательно, протяженность минимы была одинаковой во всех пролациях. Подробнее об этом см. [12, с. 4–7]. В отечественной науке на это явление впервые обратил внимание Н. И. Тарасевич в связи с различием мензурационных и пропорциональных канонов [7, 113–118]. Однако в XV в. «мензурации, используемые в качестве *пропорциональных знаков*, отвергают эквивалентность минимы» в пользу эквивалентности бревиса [29, 13].
- <sup>21</sup> Увеличение размера, называемое *augmentatio*, обозначалось дробями с числителем, меньшим, чем знаменатель (чаще всего использовались  $1/2$  или  $1/3$ ). Аугментация использовалась очень редко и, как правило, лишь для того, чтобы отменить предшествующую диминуцию.
- <sup>22</sup> Слово «мензурация» указывает на само изображение, знак той или иной мензуры — термина, синонимичного понятию «размер такта» в дотактовой ритмике.
- <sup>23</sup> Например, в случае одновременного сосуществования мензур  $\text{O}$  и  $\text{C}$  недостаточно было указать на соотношение их семибревисов как 3:2 (кажущаяся *sesquialtera*), важнее пропорция, возникавшая на уровне миним как 9 к 4 (*dupla sesquiquarta*). Дробь  $9/4$  в данном случае точно выражала соотношение миним, в отличие от пропорции, выраженной мензурациями  $\text{O}$  и  $\text{C}$ . Первым теоретиком, запретившим композиторам сопоставлять в пропорции длительности неодинакового статуса, стал И. Тинкторис.
- <sup>24</sup> Об этом см. [16, 419–420].
- <sup>25</sup> Об этом см. [10, 161–163].
- <sup>26</sup> Об этом см. [16, 418].
- <sup>27</sup> Среди теоретиков о кумулятивности любых указаний на ритмическую пропорцию (будь то мензурация или дробь) впервые заговорил Тинкторис. Однако это вряд ли означает отсутствие подобной практики в реальной музыке до него, на чем, например, настаивает А. М. Б. Бергер [14, 649].
- <sup>28</sup> Сама по себе колорация также не была достаточным указанием на действие пропорции. Так, теоретик того времени Госкал указывает, что «иногда только темпус диминуируется за счет изменения окраски, иногда только пролация, а иногда и то и другое вместе. Если кто-то желает обозначить уменьшение, изменяя цвет <...> пусть позаботится о том, чтобы сделать это, не вступая в противоречие» (Цит. по: [16, 420]).
- <sup>29</sup> «Именно потому, что мензурационные знаки, формы нот и колорация могут интерпретироваться по-разному, их часто объединяли друг с другом и со словесными указаниями в на-

- дежде устранить любую двусмысленность» [16, 420]. Такой способ обозначения пропорции впервые подвергся критике еще в работе Просдочимо де Бельдемандиса «Tractatus practice de cantus mensurabilis» (1408), а затем Уголино де Орвието, которые ратовали за использование в нотном тексте дробей, однако в своих музыкальных опусах также прибегали к *мензурационному* обозначению пропорции [16, 420].
- <sup>30</sup> В целом ряде трактатов XV в. для обозначения пропорции вместо дробей используются мензурационные знаки (об этом см. [16, 413–416]).
- <sup>31</sup> Подробнее об этом см. [16, 417–418]. Впрочем, Туринский манускрипт содержит пьесы, в которых присутствуют выраженные дробями пропорции, невозможные в обычных мензурационных условиях. Речь идет о дробях с составляющими, которые не делятся на 2 или на 3, как, например,  $5/2$  или  $7/3$  в балладе «Puisque ame» [16, 427].
- <sup>32</sup> В современной нотации минимы называются «половинными» длительностями, семибревисы — «целыми».
- <sup>33</sup> Лишь несколько теоретиков, начиная с Гильельмуса Монахуса, отталкиваясь от реальной практики, а не от чистой теории, признавали, что мензурации ОЗ и СЗ (в пропорциональном контексте) указывают на пропорцию *sesquialtera*. Об этом см. [20, 134].
- <sup>34</sup> Соотношение С и О равнялось  $2/3$ , а О и  $\emptyset$  —  $1/2$  (то есть два семибревиса в С, три в О и шесть в  $\emptyset$  укладывались на одну и ту же временную протяженность). Соответственно, один семибревис в С по времени равнялся трем семибревисам в  $\emptyset$ , что и давало пропорцию трипла [14, 646–647], [29, 17–18].
- <sup>35</sup> Последняя версия датировки этого трактата — 1473–1474 гг. [14, 649].
- <sup>36</sup> Пропорция *trippla* получается в этом случае путем умножения  $2/1$  на  $3/2$ , что дает  $6/2$ , то есть  $3/1$  [14, 649]. Другое дело, что такое колоссальное увеличение и без того крупной исходной мензуры Тинкторис взял не из музыки, а сконструировал искусственно. К тому же сам теоретик здесь же (в *resolutio*) приводит ритмическую «расшифровку» дисканта, идущего сначала в мензуре О, а под конец в С. Думается, что любой композитор того времени, сочинив подобную ритмическую конструкцию, так бы и записал (из О в С), не пользуясь «головоломной» пропорцией Тинкториса.
- <sup>37</sup> Подобная ситуация ритмической несопоставимости, вероятно, произошла бы в реальной нотационной практике и с пропорциями *quintupla* или *sextupla*, которые Тинкторис «изобретает» с помощью введения дроби  $5/1$  и  $6/1$  соответственно, просто приравнивая в одном из голосов протяженность пяти (шести) семибревисов нового раздела одному семибревису предыдущего на фоне прежней мензуры в оставшемся голосе — см. нотные примеры в: [25, 18–19].
- <sup>38</sup> Согласно Гильельму Монахусу, цифра 3 может означать как совершенные бревисы, так и совершенные семибревисы, тогда как знак СЗ всегда представляет совершенные семибревисы — утверждение, которое Р. Дефорд считает справедливым в большинстве случаев [20, 138].
- <sup>39</sup> Об этом, в частности, см. [10, 156–157], [26, 289–292], [5, 338].
- <sup>40</sup> Об этом см. [20, 134].
- <sup>41</sup> Мы опираемся на перевод этой фразы, приведенный в работе: Blackburn B. J. Did Ockeghem Listen to Tinctoris [17, 604–605].
- <sup>42</sup> «...sed ut carmen suum concitae instar sesquialterae cantaretur. Ad quod efficiendum virgula per medium circuli cuiusque partis traducta sufficiebat» [25, 15]. См. также [17, 604–605].
- <sup>43</sup> В научной литературе конца прошлого века велась активная полемика об интерпретации этой фразы Тинкториса. А. М. Б. Бергер [15, 405–406] предложила идею, что ренессансный ученый имел в виду замену знака ОЗ не на  $\emptyset$ , как, казалось бы, очевидно из текста, а на  $\emptyset 3$ , просто не указав цифру 3, как само собой разумеющуюся (доказывая это на других, схожих, с ее точки зрения, примерах). Однако эта точка зрения не была поддержана Р. Вегманом и Б. Блэкберн, которые полагают, что Тинкторис критикует Окегема за использование пропорционального знака в условиях, при которых он в принципе не нужен, ведь все голоса пьесы идут в одной мензуре — об этом см. [17, 604].
- <sup>44</sup> *Missa Sancti Anthonii de Padua*.
- <sup>45</sup> Бергер дает довольно странное и, на наш взгляд, неоправданное толкование критики Тинкторисом решения Дюфай. Она полагает, что теоретик, предлагая пропорцию  $9/4$  вместо  $3/2$ , ориентируется на идею эквивалентности минимы, которая на рубеже XV–XVI вв. захватывает и область пропорциональных отношений длительностей [14, 652]. Думается, Тинкторис в этом случае лишь *уточняет* не вполне корректное указание Дюфай на якобы *sesquialtera* (которое, впрочем, было гораздо понятнее исполнителям того времени, чем предложенная теоретиком правильная *dupla sesquiquarta*). Однако эквивалентность бревиса, которая здесь переведена на уровень записанной лонги, по-прежнему очевидна.



- <sup>46</sup> В этом вопросе Тинкторису противостоит «защитник» данного решения Дюфаи — Рамос де Пареха, полагавший, что практика великих композиторов сама по себе должна являться оправданием для ее теоретического обоснования [20, 122].
- <sup>47</sup> М. Бент выдвигает неожиданную и не поддерживаемую другими теоретиками точку зрения на знак  $\text{C}$  в тех случаях, когда все голоса фактуры (сочинений первой трети XV в.) меняют мензуру одновременно. На примере целого ряда частей Ординария, созданных в 1420-е гг. (например, Gloria Г. Леррана, Gloria—Credo и Sanctus Ж. Беншуа, Kyrie Э. Гроссена), она доказывает, что знак  $\text{C}$  выполняет там не мензурационную функцию, а своего рода разделительную. Он становится, по мнению исследовательницы, аналогом *signum congruentia* (отмечающим то или иное существенное изменение фактуры, например, смену числа голосов), либо аналогом знака *dal segno* (указывавшего на композиционный повтор) [11, 210–219]. Однако ее гипотеза была опровергнута Р. Вегманом [35]. Появление самых разных точек зрения на функцию и «наполнение» знака  $\text{C}$  в произведениях первой половины XV в. не удивительно, ведь теоретики Возрождения не комментировали его значение вплоть до 1470 г.
- <sup>48</sup> Впервые знак  $\text{C}$  встречается в шансон Бода Кордые «Amans, ames secretement», созданной в начале XV в. В ней он использует рацию 2:1, приравнивая семибревис  $\text{C}$  миниме мензуры  $\text{O}$ , в которой изложен *одновременно* звучащий с ним другой голос — об этом см. [14, 638].
- <sup>49</sup> Об этом см. [31, 35].
- <sup>50</sup> В работе «Proportionale musices» Тинкторис похвалил Дюфаи за правильное использование (а именно в полуторной пропорции) в Gloria мессы св. Антония Падуанского (на словах Et in terra) знака  $\text{C}$  против исходного  $\text{C}$ , в том смысле, что он избежал известной «ошибки англичан» [25, 47]. Об этом также см. [19, vi].
- <sup>51</sup> На факт английского влияния в этом вопросе впервые указал А. Планчарт [31, 34–35].
- <sup>52</sup> На это указал В. Апель [10, 195], затем Р. Дефорд [20, 121].
- <sup>53</sup> См., например, соответствующее указание Гульельмуса Монахуса. Текст трактата приведен в работе: *Park E. De preceptis artis musicae of Guilielmus Monachus...* [28, 23].
- <sup>54</sup> А. М. Б. Бергер, опираясь на мнение большинства теоретиков эпохи Возрождения, настаивает на соотношении между  $\text{O}$  и  $\text{C}$  как 1:2 в любом случае, считая интерпретацию уменьшения мензуры  $\text{O}$  на  $1/3$  «ошибкой» некоторых немецких теоретиков XVI в. [15, 404]. (В поздних работах, правда, она признает, что если знак  $\text{C}$  стоит в начале произведения во всех голосах, речь должна идти о небольшом ускорении, поскольку его не с чем соотносить.) Однако Тинкторис ни разу не говорит о том, что знак  $\text{C}$  мог использоваться для отображения пропорции 1:2. При этом Аноним XII Кусмакёра (около 1460 г.) однозначно говорит, что диминуция  $\text{O}$  в  $\text{C}$  предполагает исчезновение только  $1/3$  длительности, а не ее половины [9, 64–65]. Подробнее об этом см. [31, 35], [20, 126]. На диминуции в  $1/3$  в  $\text{C}$  настаивают Ч. Хамм, Дж. А. Бэнк, А. Планчарт, Р. Дефорд и многие другие ученые. Особую позицию в этом вопросе заняли Б. Блэкберн и Р. Вегман, полагая, что речь должна идти о некоем небольшом ускорении, а указание на  $1/3$  уменьшения протяженности темпуса — лишь совпадение (об этом см. [17, 610]). То, что большинство теоретиков XV в. говорят о соотношении между  $\text{O}$  и  $\text{C}$  как о двойной пропорции, возможно, объясняется их нацеленностью на одновременное применение этих мензур, когда числовое соотношение действительно может быть только 1:2. Последовательная смена  $\text{O}$  на  $\text{C}$  во всех голосах одновременно ими просто не обсуждается, поскольку может быть показана скоростью движения руки руководителя (именовавшегося в тот период *Maestro di capella*). Видимо, по этой причине Тинкторис не высказывает однозначного мнения о соотношении этих «размеров».
- <sup>55</sup> Об этом см. [31, 35–38; 41]. Позднее Планчарт подтверждает эту теорию, доказывая, что «темповое» соотношение семибревисов при сдвиге от  $\text{O}$  к  $\text{C}$  в мотете Дюфаи (1436 г.) «*Salve flos Tuscae gentis*» (такт 57 в современной нотации) соответствует изменению предполагаемого метронома этой длительности от ММ 72 к ММ 102 [21, 12].
- <sup>56</sup> Нотный пример приведен в работе: [17, 611].
- <sup>57</sup> Планчарт отмечает принципиальную нелюбовь английских композиторов к перечеркнутым мензурациям [31, 34–35].
- <sup>58</sup> Семиминимы соответствуют четвертным нотам, которые в современных изданиях транскрибированы восьмыми.
- <sup>59</sup> Подробнее об этом см. [31, 33–34].
- <sup>60</sup> См. об этом мнение А. Планчарта [21, 11–12].
- <sup>61</sup> А. Планчарт полагает, что последование мензур  $\text{O}$  и  $\text{C}$  с отношением 4:3 Дюфаи стал использовать лишь под влиянием молодого Окегема, поскольку ранние мессы последнего (трехголосные

- Missa quinti toni и Sine nomine, а также пятиголосная Caput) с таким соотношением «размеров» появляются раньше, чем поздние мессы Дюфаи (L'homme arme и Ecce ancilla domini) [31, 42–43].
- <sup>62</sup> Рацио 3:4 в данном случае предполагает, что время, отведенное в размере O на три семибревиса, в C занимают четыре семибревиса.
- <sup>63</sup> Такое последование мензураций представлено, например, в мессах Sine nomine Й. Окегема и Range lingua Ж. Депре. Причем имеются случаи «репризного» оформления некоторых разделов месс, например, в Kyrie или Agnus, когда начальный раздел, записанный в O после середины в C, вновь проводится в O. По мнению Р. Вегмана, поддержанного Б. Блэкберн, простой здравый смысл не позволяет думать, что «реприза» звучит ровно вдвое быстрее начального построения. Существует и вовсе альтернативная точка зрения на чередование разделов в «размерах» O C O в Sanctus'e Ж. Беншуа, принадлежащая М. Бент (и опровергаемая остальными учеными в этой области). Согласно этой точке зрения, «размер» O, открывающий Osanna, означает необходимость ее *повтора после Benedictus*, а не ускорение мензуры. Смысл в том, что после раздела, изложенного в C, возвращается *tempus perfectum prolatio minor* (O), а знак перечеркивания на нем — всего лишь указание *dal segno* [11, 219].
- <sup>64</sup> После открытия Планчарта о рацио 3:4 в соотношении мензур O и C, Бергер подтвердила его чисто математическим путем: исходя из соотношения C и C как 1:2, а C и O как 2:3, отношение между O и C оказывается 3:4 [16, 410]. Как бы то ни было, впоследствии мессы Дюфаи стали публиковать в соответствии с новым представлением. Так, в предисловии к последнему изданию мессы Св. Антония Дюфаи, П. Кристоферсен указал, что эквивалентность перфектных бревисов в Kyrie (O) и имперфектных лонг в Christe (C) создает соотношение 3:4 на уровне семибревисов, которое является основным отношением между всеми разделами в троичном и двоичном времени [19, vi]. Думается, указание Ф. Гафури в *Practica Musicae*, что знак C использовался в пропорции *sesquitertia* (4:3), интерпретируемое В. Апелем как равенство протяженности четырех миним в размере C трем минимам в C [10, 152], в действительности относилось к соотношению семибревисов O и C (=C).
- <sup>65</sup> В одном из них Тинкторис призывает композиторов, желающих «только отобразить ускорение мензуры» (...*mensurae accelerationem significare* [25, 15]), использовать перечеркнутые мензурации O и C (об этом см. [32, 29], [17, 605–607], [20, 139]). Тинкториса позднее поддерживают Ф. Гафури, С. Монетариус (Monetarius) и Г. Глареан, согласно которым диминуция посредством перечеркнутых мензураций является только «ускорением мензуры», требующим лишь более быстрого движения самого тактуса [20, 130–132]. Гораздо позднее в немецкой теории это соотношение было проанализировано М. Преториусом, согласно которому *tempus imperfectum diminutum* (то есть C) корреспондирует с более быстрым темпом (*tactus celerior*), а *tempus non diminutum* (то есть C) соответствует более медленному прочтению (*tactus tardior*) [18, 918].
- <sup>66</sup> Из текста Планчарта складывается представление, что под отношением 1:2 на уровне бревисов он имеет в виду соотношение «вдвое скорее» также для семибревисов и миним!
- <sup>67</sup> Согласно Планчарту, «в конце 1420-х гг. возникли изменения, в результате которых появилось два набора критериев для прочтения мензурационных знаков: один набор — для тех случаев, когда разные знаки возникали одновременно в соседних голосах, другой — когда все голоса изменяли мензуру одновременно» [31, 34]. Соответственно и в пропорциональных канонах соотношение мензураций *integer valor* и *tempus diminutum* сохраняет прежнее значение — 1:2.
- <sup>68</sup> Чтобы теоретически разграничить эти типы уменьшения, Р. Дефорд ввела новую терминологию, согласно которой: а) диминуция лишь в одном из голосов, противопоставленная исходной мензуре (или аугментации) в других голосах, называется «пропорциональной»; б) диминуция, возникающая во всех голосах сразу (при условии применения *alla breve*) — «мензуральной»; в) диминуция при несколько ускоренном тактусе *alla semibreve* — «*acceleratio mensurae*» [20, 115–118].
- <sup>69</sup> Интересно, что после 1464 г., начиная с мотета «Ave Regina», Дюфаи (в редких и почти не сохранившихся сочинениях) возвращается к использованию мензуры C в английской трактовке [31, 45–46].
- <sup>70</sup> О том, что к концу XV в. знаки пропорции превращаются в своеобразные темповые маркеры, впервые указывает В. Апель [10, 190].
- <sup>71</sup> Подробнее об этом см. [20, 125–126].
- <sup>72</sup> Начиная с 1510 г., благодаря успеху реформы Тинкториса и Гафури, эквивалентность минимы для сравнения различных мензураций вновь выходит на первый план. Об этом см. [29, 14], [14, 652].

- <sup>73</sup> В связи с этим А. М. Б. Бергер удивляется, что композиторы писали музыку с использованием сложных пропорций только в конце XIV — начале XV вв., то есть тогда, когда они все еще находились в поисках инструмента для недвусмысленной записи ритмических соотношений. Как только широкое распространение получили числовые дроби, позволявшие однозначно отразить ту или иную пропорцию, композиторы потеряли интерес к развитым пропорциональным отношениям [16, 429].
- <sup>74</sup> Так, по мысли Планчарта, «нежелание композиторов использовать соотношение мензурационных знаков O и C в разных рациях (не только 1:2, но и 3:4 — С. И.) в рамках одного произведения исчезает в некоторых поздних сочинениях Дюфаи под влиянием ранних месс Окегема, где такая практика становится нормой» [31, 44].
- <sup>75</sup> О том, что тактус мог производиться руководителем быстрее или медленнее по его собственному усмотрению, можно заключить из слов музыканта того времени Л. Цаккони, возмущавшегося тем, что в некоторых храмах скорость тактуса была либо слишком медленной, навевая скуку, либо слишком быстрой, способствуя созданию неразберихи [33, 57]. Причудливые изменения темпа прочтения тактуса как в разделах *integer valor*, так и в разделах *diminutum*, рассмотрены в аналитических процедурах Планчарта [31, 44–46] и Кристоферсена [19, v–vii].
- <sup>76</sup> Планчарт даже считает, что Дюфаи специально начинает талью своих зрелых изоритмических мотетов долгими паузами в тенорах и к тому же «подготавливает» новый ритмический масштаб соответствующей ритмикой в верхних голосах, чтобы исполнители теноров (несущих двухголосную талью) могли сориентироваться в скорости семибревисов очередного раздела произведения, то есть, по словам Планчарта, «скорректировать ритмическую калькуляцию». Так, во всех сочинениях Дюфаи, имеющих сдвиг мензуры от O к C, за несколько «тактов» до него фразировка верхних голосов организована гемиольно, то есть как бы на 6/4 в условиях 3/2 в современной записи [21, 17]. Возможна и другая причина паузирования теноров: несколько подростков, исполнявших партию верхнего голоса, при смене «размера», вероятно, нуждались в дополнительном руководстве старших, которые помогали им сориентироваться в новых условиях. Лишь «запустив процесс», взрослые певцы переключались на исполнение своих партий.
- <sup>77</sup> Подробнее об этом см. [34].
- <sup>78</sup> Об этом говорит ряд сочинений, созданных непосредственно для церковной службы: «*Missa Prolationum*» Й. Окегема, крайние части мессы «*L'homme armé*» П. де ля Рю, а также одноименная месса (*super voces musicales*) Ж. Денпе (*Benedictus* и *Agnus II*), *Christe* из мессы Я. Обрехта «*Petrus Apostolus*», *Gloria* из его же «*Missa de Sancto Donatione*» и др.), не говоря уже о мотетной традиции («*Inclita stella maris*» Г. Дюфаи, «*Ora pro nobis*» Дж. Хотби).
- <sup>79</sup> Требования к вертикали в музыке Й. Окегема, А. Бюна и И. Региса по количеству ограниченный приближаются к строгому письму последующей эпохи. Любая ошибка певца в условиях консонантного письма привела бы к плачевным последствиям для художественного результата, освященного, что немаловажно, авторитетом Церкви.
- <sup>80</sup> Возникшая в 1420-х гг. практика демонстрации тактуса первоначально базировалась на ином принципе: более опытные певцы капеллы, стоявшие во втором ряду, нажимали руками на плечи менее опытных, стоявших перед ними, «показывая» им начало очередной мензуры. Позднее начало каждой мензуры стали «отбивать», о чем можно судить по высказыванию Дж. Ансельми (1434): «Певец, не слишком ускоряющий песню и не слишком растягивающий ее звуки (то есть тот, который может петь в темпе, не ускоряя и не замедляя — С. И.), стучит передней частью своей ступни, удерживая пятку неподвижно, или касается своей рукой руки или спины ученика так ровно, как только может» (цит. по: [20, 54]). См. об этом также [4].
- <sup>81</sup> Однако понимание связи тактуса и рации, несомненно мензурой, было достигнуто позднее Адамом Фульдским, который в 1490 г. определил первый как «непрерывное движение числового отношения, содержащегося в мензуре» («*Tactus est continua motio in mensura contenta rationis*» [8, 362]). Мы опираемся на перевод, приведенный в: [33, 55]). Позднее М. Е. Гирфанова доказала, что под «непрерывным движением» у Адама подразумевается движение *руки прецентора* [2, 14–15].