

М. Е. ГИРФАНОВА

Казанская государственная консерватория  
им. Н. Г. Жиганова

УДК 781.138

## О НОВОЙ ФОРМЕ ПОЛИМЕТРИИ В *ARS SUBTILIOR* ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XIV – НАЧАЛА XV ВЕКА («TRACTATUS FIGURARUM» ФИЛИППА ДЕ КАЗЕРТА)

В истории западноевропейской полифонической музыки период 1370–1410-х годов отличается необычайным усложнением ритма. «Более не довольствовались ни достижениями *ars nova*, ни свободой обращения с тактом, ни ритмической изысканностью баллад Машо, – пишет Вилли Апель в труде «Die Notation der Polyphonen Musik». – Целью стало изобретение исключительно сложных ритмических соотношений и нахождение способов их нотационной передачи»<sup>1</sup>.

Усложнение ритма в сочинениях *ars subtilior* последней четверти XIV – начала XV века стало в том числе и результатом изобретения особой формы полиметрии как соединения нескольких метров в одновременности. Одно из первых описаний новой техники содержит трактат под названием «Tractatus figurarum» («Трактат о ритмических длительностях»), приписываемый Филиппу де Казерта<sup>2</sup>. Соединение разных метров в одновременности обсуждается во второй половине трактата (в главах с VII по X).

Автор трактата связывает данную технику с завершающей стадией развития *ars subtilior* (лат. – «более утончённое искусство»), и говорит об этой стадии как о третьей, которой предшествуют две другие, её подготавливающие: «И пусть наши старые мастера находились в начале познания музыки, и метод был достаточно незрелым, как это явствует из мотетов самих мастеров, а именно, из “Tribum que non abhorruit” и других, и прочее. Однако позже они сами, обдумав более утончённую манеру, прежний метод оставили и устроили более утончённое искусство, как это видно в [мотете] “Arta caro”. Таким образом, пришедшие ныне вослед, имея в своем распоряжении и постигнув то, что оставили первые мастера, и став более утончёнными посредством усердия, являются завершителями, ибо то, что у предшественников оставалось несовершенным, у последователей было улучшено»<sup>3</sup>.

Самая ранняя версия мотета «Tribum que non abhorruit», иллюстрирующего первую стадию, содержится в манускрипте «Roman de Fauvel» («Роман о Фовеле»), составленном примерно в 1317–1318 году (Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 146). Со-

брание «Роман о Фовеле» отмечает начало французского *ars nova*. Мотет «Tribum» фигурирует в списке ранних мотетов Филиппа де Витри.

Мотет «Arta caro», иллюстрирующий следующую стадию, датируется примерно 1360 годом и демонстрирует зрелый стиль французского *ars nova*. Как и предыдущий мотет, мотет «Arta caro» был широко известен, о чём свидетельствует присутствие его в шести важных манускриптах того времени. Мотета нет в списках сочинений Филиппа де Витри и Гильома де Машо – двух самых ярких фигур французского *ars nova*.

Если первую и вторую стадии Филипп де Казерта связывает с искусством «старых мастеров», то третья стадия – это современная автору трактата музыкальная практика. Крупнейшими центрами распространения *ars subtilior*<sup>4</sup> были светские дворы в южной Франции, Арагоне и Кипре (который в это время находился в зоне французского культурного влияния). *Ars subtilior* представляют такие авторы, как Солаж, Жакоб де Сенлеш, Требор, Маттео Перуджийский, Антонелло де Казерта, Магистр Захария, Бод Кордые и др. Репертуар *ars subtilior* составляют почти исключительно светские песенные жанры: рондо, виреле, баллада. Нередко сочинение писалось в честь той или иной публичной фигуры (что могло находить отражение в поэтическом тексте).

Сам Филипп был связан с Авиньоном, который в конце «Авиньонского пленения пап» (1309–1378) и во время «Великого западного раскола» (1378–1417) стал одним из важнейших центров *ars subtilior*. Присутствие Филиппа при папском дворе в Авиньоне подтверждает баллада «Par les bons Gedeons», в поэтическом тексте которой высказывается почтение папе Клименту VII, и которая поэтому может быть датирована между 1378–1394 годами (годы правления Климента VII).

Для Филиппа период развития музыкального искусства, начиная с ранних образцов *ars nova* и заканчивая сочинениями *ars subtilior*, составляет единый этап, с подразделением на стадии: раннюю, зрелую и завершающую, на которой все то ценное, что найдено на двух предыдущих, доводится до совершенства.

Три обозначенные Филиппом стадии объединяет единство концепции музыкального метра. Одним из важнейших признаков этой формы метра является метрическая многоуровневость, с подобием устройства всех метрических уровней. Наличие многоуровневого метра отграничивает *ars nova* от предшествующего этапа в истории развития западного музыкального ритма, на котором метр такой многоуровневостью не обладал.

Новая форма полиметрии, описываемая Филиппом, – продукт эпохи многоуровневого музыкального метра, и она возникает как дальнейшее усложнение техники комбинирования метров, которая была изобретена ещё «старыми мастерами».

Филипп отталкивается от четырёх метрических размеров французского *ars nova*, называя их «четырьмя основными мензурами» (*quatuor mensurae principales*). Эти размеры были впервые описаны Филиппом де Витри в трактате «*Ars nova*» (начало 1320-х годов)<sup>5</sup>. Они представляют собой двухуровневые метрические образования, с делением бревиса на семибревисы, которые в свою очередь делятся на минимы. Для фиксации метрического уровня, регулирующего отношения бревисов и семибревисов, используется термин темпус. Термин пролация регулирует отношения семибревисов и миним. Возможность деления длительностей на более мелкие двумя способами, тернарным, совершенным (*perfectus* – лат. «совершенный»), и бинарным, имперфектным (*imperfectus* – лат. «несовершенный»), приводит к образованию четырёх видов размера. В совершенном темпусе большой пролации три семибревиса, каждый охватывает три минимы (в современной транскрипции передаётся размером 9/8); в совершенном темпусе малой пролации три семибревиса, каждый охватывает две минимы (в современной транскрипции передаётся размером 3/4); в имперфектном темпусе большой пролации два семибревиса, каждый охватывает три минимы (в современной транскрипции передаётся размером 6/8); в имперфектном темпусе малой пролации два семибревиса, каждый охватывает две минимы (в современной транскрипции передаётся размером 2/4).

В музыкальной практике указанные размеры начинают использоваться не одновременно. Метрический размер раннего *ars nova* – имперфектный темпус большой пролации. Ранние мотеты Витри, помещённые в собрании «Роман о Фовеле», все написаны в этом размере.

Позже осваивается совершенный темпус большой пролации. Самый ранний дошедший до нас образец, титульный размер которого заявлен как совершенный темпус большой пролации, – мотет Витри 1320-х годов «*Garison selon nature*». Новый размер вводится в сопоставлении с размером, уже закрепившимся в жанре мотета: первая половина каждо-

го из разделов формы идёт в совершенном темпусе, вторая половина – в имперфектном. Среди мотетов Витри 1320-х годов совершенный темпус большой пролации встречается ещё в мотете «*In arboris*» и снова даётся в сопоставлении с имперфектным темпусом большой пролации – теперь два размера идут в наложении, будучи метрическими размерами разных голосов. Очевидно, в случае с совершенным темпусом большой пролации комбинирование размеров – в широком смысле полиметрия становится чуть ли не обязательным условием внедрения нового размера в мотет.

Метрических размеров с малой пролацией нет в мотетах Витри, они появляются только в мотетах и песенных жанрах Машо.

Соизмерителем разных метров служит минима, описываемая музыкальной теорией *ars nova* как минимальное количество, «атом» музыкального времени. Размеры французского *ars nova* различаются по времениполнению в зависимости от числа входящих в них миним: самым меньшим по объёму, из четырёх миним, является имперфектный темпус малой пролации; на две минимы больше содержит совершенный темпус малой пролации и имперфектный темпус большой пролации; самым масштабным, из девяти миним, оказывается совершенный темпус большой пролации.

В *ars subtilior* новым в технике комбинирования метров становится то, что теперь на время одного из четырёх «основных» размеров может идти любой из трёх оставшихся. В трактате Филиппа декларируется возможность приравнивать по времени не минимы, но сами темпусы. Соизмерителем в этом случае выступает бревис, а минима – минимум музыкального времени, в подобных операциях в расчёт не принимается.

В седьмой главе трактата в качестве основного рассматривается совершенный темпус большой пролации, в восьмой – имперфектный темпус большой пролации, в девятой – совершенный темпус малой пролации, в десятой – имперфектный темпус малой пролации. Чтобы передать в нотации замещение основного размера размером иной структурной конфигурации, создаются новые нотационные знаки. Они образуются путём добавления к уже существующим нотным формам штилей, хвостов, точек, посредством окрашивания этих нотных форм в красный цвет или оставления незакрашенными.

Филипп заключает, что данная техника, которую во Франции называют *trayn* или *traynour*, «производит более сильный эффект чем синкопа»<sup>6</sup>.

Рассмотрим претворение новой техники на практике, избрав в качестве образца для анализа трёхголосную балладу «*Beaute parfait*» Антонелло де Казерта. Ниже приводятся факсимиле (пример № 1) и начало баллады в современной нотации (пример № 2)<sup>7</sup>.



ется ещё раз в самом конце формы. Здесь он проходит в основном размере, что фиксируется соответствующим указателем. Очевидно, и начальный показ музыкального материала в конце первого раздела (примерно пять темпусов до каденционной остановки) должен идти в основном размере. В этом случае уже весь первый раздел сочинения подчиняется единому, строгому закону пропорций. Пять его подразделов – по числу видов темпуса плюс репризные возвращение основного темпуса – содержат по пять темпусов.

Каждый из подразделов, в которых показывается новый размер, имеет, в свою очередь, два отдела. Автор баллады словно играет возможностями соизмерять размеры как традиционным способом *ars nova*, посредством эквивалентности миним, так и новым способом *ars subtilior* – посредством эквивалентности самих темпусов (а также пролаций). Подраздел открывается участком с особыми нотными знаками, передающими новые времяизмерительные отношения между размерами, а далее (всегда через три темпуса) возвращается обычная чёрная нотация, «восстанавливающая» традиционное времянаполнение размера. Особые нотные знаки имеют вид незакрашенной нотации.

Итак, перфектный темпус малой пролации, выраженный традиционными чёрными нотами, содержит столько же миним и занимает такой же объём времени, как и основной размер дисканта, имперфектный темпус большой пролации. Но выраженный незакрашенными семибревисами и незакрашенными минимами (незакрашенная минима делится на ещё более мелкие длительности, на две незакрашенные семиминимы), он соизмеряется с основным размером посредством эквивалентности пролаций и звучит в полтора раза дольше основного.

Имперфектный темпус малой пролации, выраженный традиционными чёрными нотами, на две минимы короче основного размера. Но выраженный незакрашенными семибревисами и незакрашенными минимами (незакрашенная минима делится на две незакрашенные семиминимы), он соизмеряется с основным посредством эквивалентности темпусов и идёт на время основного.

Перфектный темпус большой пролации, выраженный традиционными чёрными нотами, по времени звучания длиннее основного на три минимы. Но выраженный незакрашенными семибревисами и незакрашенными минимами, он соизмеряется с основным размером посредством эквивалентности темпусов и идёт на время основного.

Ещё один, новый вид нот появляется во втором разделе дисканта. Это окрашенные в обычный чёрный цвет, но снабжённые штилями сверху и снизу, ноты. Они записаны в основном размере и моди-

фицируют его следующим образом: две такие ноты равны по времени звучания трём обычным минимам.

В балладе «Beaute parfait» Антонелло из Казерты полиметрия совместно с синкопированием образует сложные ритмы в голосах и сложные сочетания этих ритмов в полифоническом многоголосии. Новая форма полиметрии, возможно, потому «производит более сильный эффект чем синкопа», что приводит к преодолению «корпускулярности» ритмического движения, к исчезновению прежней соразмерности мельчайшим.

Этап развития музыкального искусства, о котором рассуждает Филипп в своём трактате, является частью истории мензуральной музыки. Сам термин *musica mensurabilis* (лат. – «размеренная музыка») встречается уже в первых западных трактатах по музыкальному ритму середины XIII века, где он вводится для обозначения области многоголосной музыкальной практики, которая ритмизована. Мензуральная музыка обнимает обширный исторический период, начиная с первых опытов ритмизации в сочинениях школы Нотр-Дам второй половины XII века и вплоть до отхода от мензуральной доктрины в начале XVII века.

Мензуральная музыка относится к типу времяизмеряющей ритмики (примерами времяизмеряющей ритмики являются также античная музыка, арабская средневековая поэзия и др.)<sup>8</sup>. Для неё, как и для любой другой времяизмеряющей ритмической системы, характерно наличие «первого времени» – элементарной длительности, которая имеет точно установленное временное значение и служит единицей измерения всех длительностей системы. В *ars nova* минимумом музыкального времени становится минима. Времяизмеряющими свойствами наделены в мензуральной музыке и метрические размеры. По сути, метрические размеры эпохи многоуровневого метра *ars nova* – это схемы соподчинения разных по протяжённости мер музыкального времени с основой соизмерения – минимой.

Если в *ars nova* каждый из четырёх метрических размеров предстаёт в одной долготной версии, то в *ars subtilior* число таких версий возрастает. Эксперименты с музыкальным времяизмерением в технике *trayn* или *traynour* приводят к установлению более сложных, чем ранее, соотношений размеров и ритмических длительностей в сочинении. При этом «первое время» не отменяется. Собственно, концепция минимума музыкального времени продолжает быть научно привлекательной для музыкальной теории на протяжении всей истории мензуральной музыки. Но первый раз в истории западного метра контролируемое (а не возникающее в результате спонтанной импровизации) преодоление «первого времени» утверждает относительность господствующей в музыке «атомарной

теории». И это при том, что атомарность является одним из фундаментальных принципов научного мышления того времени<sup>9</sup>.

Многие новации, введённые в *ars subtilior*, стали в XV–XVI веках стандартными композиторски-

ми техниками. Это указывает на то, что *ars subtilior*, при всей своей ритмической сложности и утончённости, не было схоластическим, умозрительным экспериментом в истории западного музыкального ритма.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Apel W. Die Notation der Polyphonen Musik 900–1600. – Leipzig, 1962. – S. 452.

<sup>2</sup> Самая ранняя сохранившаяся копия трактата была сделана в 1391 году или вскоре после этого. Автор статьи опирается на изд.: *Tractatus figurarum*, ed. and trans. by Philip E. Schreier // *Greek and Latin Music Theory*. Vol. 6. – Lincoln, 1989.

<sup>3</sup> «Et licet magistri nostri antiqui primum intellectum musicalem habuerunt, et hoc satis grosso modo sicut adhuc patet in motetis ipsorum magistrorum videlicet Tribum que non abhorruit, et in aliis et cetera. Tamen ipsi post modum subtiliorem modum considerantes, primum relinquerunt, et artem magis subtiliter ordinaverunt ut patet in Apta caro. Sic nunc successive venientes, habentes et intelligentes que primi magistri relinquerunt maiores subtilitates per studium sunt confecti ut quod per antecessores imperfectum relictum fuit per successores reformetur» (*Tractatus figurarum*. P. 67–68). Цитата даётся в переводе автора статьи.

<sup>4</sup> Термин *ars subtilior* вводит в музыковедческий лексикон У. Гюнтер (*Günther U. Das Ende der Ars Nova* // *Mf*. 1963. XVI. С. 105–20), заимствуя его из труда «*Tractatus figurarum*» Филиппа де Казерга. Об *ars subtilior* см.: Евдокимова Ю. Многоголосие средневековья: X–XIV века. М., 1983; Apel W. Die Notation der Polyphonen Musik 900–1600. Leipzig, 1962; Gallo F. Die Notationslehre im 14 und 15 Jahrhundert // *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*. – Darmstadt, 1984. – S. 257–356 (*Geschichte der Musiktheorie*; Bd. 5); Stoessel J. The Captive Scribe: The context and culture of scribal

and notational process in the music of the *ars subtilior*. Diss. ... – University of New England, 2002.

<sup>5</sup> Об учении Филиппа де Витри см.: Поспелова Р. Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов). – М., 2003. Здесь же содержится перевод трактата с комментариями.

<sup>6</sup> «...est fortior modus quam syncope» (*Tractatus figurarum*. P. 123).

<sup>7</sup> Факсимиле баллады (Paris, Bibliothèque nationale nouv. acq. frç. 6771 fol. 46) воспроизводится в труде Апеля (S. 471), здесь же даётся частичная транскрипция дуллума и тенора (S. 517), а также аннотация к факсимиле (S. 470–475). Транскрипция баллады содержится в Приложении к диссертации Штосселя (*Stoessel J. Ibid.* № 35, p. 158–162).

<sup>8</sup> Система музыкальной ритмики М. Харлапа различает два вида ритмики, свойственные профессиональному музыкальному искусству: квантитативная, или времяизмеряющая, ритмика, характеризующая устное, синкретическое музыкально-поэтическое творчество, и квалитативная, акцентная ритмика, определяющая стадию отдельного существования поэзии и музыки в письменной форме (Харлап М. Ритм и метр в музыке устной традиции. – М., 1986).

<sup>9</sup> В контексте аристотелизма в средневековой физике сформировалось учение о *minima naturalia* (физических минимумах), явившееся своего рода компромиссом по отношению к атомистической теории. Представление о *minima naturalia* прошло через всё средневековье в мало модифицированном виде.

### Гирфанова Марина Евгеньевна

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры теории музыки и композиции  
Казанской государственной консерватории  
им. Н. Г. Жиганова

