

На правах рукописи

Поспелова Римма Леонидовна

**Западная нотация XI-XIV веков. Основные реформы
(на материале трактатов)**

Специальность 17.00.02— музыкальное искусство

*Автореферат диссертации
на соискание ученой степени
доктора искусствоведения*



Москва 2004

Работа выполнена в Московской государственной
консерватории им. П.И. Чайковского

Научный консультант:

доктор искусствоведения профессор *Холопов Юрий Николаевич*

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения профессор *Ефимова Наталья Ильинична*

доктор искусствоведения профессор *Забалотная Наталья Викторовна*

доктор искусствоведения профессор *Зенкин Константин Владимирович*

Ведущая организации: Государственный институт искусствознания (Москва)

Защита состоится 20 мая 2004 г. в 16 часов на заседании диссертационного
совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории им. П.И.
Чайковского (125009 г. Москва, ул. Б. Никитская, 13)

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

Автореферат разослан 9 апреля 2004 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения

Москва Юлия Викторовна

Общая характеристика работы

Обзор литературы, предпосылки, цель и задачи исследования. Научная новизна и актуальность

Одной из актуальных задач современной музыкальной науки является расширение, углубление и уточнение представлений о музыкальных эпохах прошлого — далекого и недавнего близкого. На этом пути, несмотря на значительные достижения отечественного музыкознания в отношении исследования музыкальной культуры западного Средневековья и Возрождения, все еще остается большое белое пятно: это *история западной дотактовой нотации*. На русском языке до сих пор нет крупных обобщающих исследований по данной теме, подобных трудам западных ученых¹. Показательно, что только в 1997 году вышел первый отечественный сборник, специально посвященный проблемам нотации². Можно назвать буквально считанные работы, посвященные проблематике западных дотактовых нотаций³. Большой трудностью в данной теме остается необходимость изучения оригинальных трактатов на латинском языке.

Отчасти это связано с тем, что изучение древних пластов западной музыкальной культуры, в частности, григорианского хора по-настоящему развернулось у нас только в последние десятилетия прошлого века⁴. Соответственно возникли *предпосылки* интереса и к нотации хора, в ее историческом развитии. Далее, в отношении модально-мензуральной ритмической системы, ее нотации и теории был накоплен значительный материал также только во второй половине прошлого века⁵.

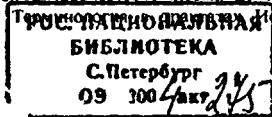
¹ См., к примеру: Riemann H. Studien zur Geschichte der Notenschrift. — Lpz., 1878 (R: Hildesheim, 1970); Wolf J. Geschichte der Mensuralnotation von 1250-1460. Bd.1-3. — Lpz., 1904 (R: Hildesheim-Wiesbaden, 1965); Wolf J. Handbuch der Notationskunde. Bd.1-2. — Lpz., 1913-1919; Apel W. The Notation of Polyphonic Music, 900-1600. — Cambridge, 1942 (P1961); Machabey A. La notation musicale. — Paris, 1952; Parrish C. The Notation of medieval Music. — N.Y., 1957; Лазаров С. История на нотното писмо. — София, 1965; Bank J.A. Tactus, Tempo and Notation in Mensural Music from 13th to the 17th Century. — Amst., 1972; Besseler H., Gülke P. Schriftbild der mehrstimmigen Musik / Musikgeschichte in Bildern. Bd. III, Lfg. 5. — Lpz., 1981; Rastall R. The Notation of Western Music. — L., 1982; Gallo F.A. Die Notationslehre im 14. und 15. Jahrhundert // Geschichte der Musiktheorie. Hrsrg. von F. Zamminer. — Bd. 5. — Darmstadt, 1984 и др.

² Ars notandi. Нотация в меняющемся мире // Научные труды МГК. Ред.-сост. И. А. Барсова. — Сб. 17. — М., 1997.

³ Назовем, в частности: Кравченко С. Латинская музыкальная палеография [цикл лекций]. Рукопись. 1983 (Б-ка РАМ им. Гнесиных); Карцовник В. О невменной нотации раннего средневековья // Эволюционные процессы музыкального мышления. — Л. 1986; Лебедев С. Об одном свойстве дасийной нотации // Ars notandi <...>. — М., 1997; Федотов В. Нотация органума // Там же.

⁴ Работы Т. Барановой, В. Гончаровой, Н. Ефимовой, В. Карцовника, Т. Кюрегян, И. Лебедевой, Ю. Москвы и др.

⁵ См.: Сапонов М. Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо // Проблемы музыкального ритма. — М., 1978; Поспелова Р.



Отсюда основная цель настоящего исследования: создать работу по истории западных учений о нотации дотактового периода, с основным упором на анализ главных источников — трактатов, представляющих собой вехи или манифестации реформ в истории западной нотации, т.е., акцентируя поворотные вехи, в том числе и для судеб нотации в России (см. главу о киевской нотации). Поэтому исследование имеет форму ряда очерков, располагаемых все же согласно хронологии предмета и логике его развития.

Радикальных реформ в истории дотактовой нотации было только две: это реформа Гвидо Аретинского и реформа Франко Кельнского. Более частный характер носит реформа мензуральной нотации в начале XIV в. (т. н. *ars nova*), осуществленная Филиппом де Витри и Иоанном де Мурисом — как реформа *внутри* самой мензуральной системы и на ее собственной основе, тогда как реформа Франко Кельнского обозначила фактически смену парадигмы, переход с модальной нотации на мензуральную, а реформа Гвидо Аретинского — смену с невменной на нотолинейную.

Главная задача работы — подробное рассмотрение (осуществляемое впервые в подобном объеме) указанных источников — трактатов Гвидо Аретинского (*«Пролог к Антифонарию»*), Франко Кельнского (*«Ars cantus mensurabilis»*), Филиппа де Витри (*«Ars nova»*), Иоанна де Муриса (*«Notitia artismusicae»*, *«Compendium»*, *«Libellus cantus mensurabilis»*) с учетом знаний, накопленных в связи с данными фигурами в отечественной и зарубежной науке. Именно этот путь, на наш взгляд, может обеспечить достаточно надежную основу для аналитических выводов и необходимую базу для дальнейших исследований.

Тринкгориса. Проблемы эстетики, ладовой и мензуральной теории: Дис. ... канд. иск. — М.: МГК, 1984; Поспелова Р. К изучению мензуральной нотации <...> // Пути совершенствования подготовки специалистов искусства <...>. — Владивосток, 1987; Поспелова Р., Шведова Н. К вопросу о значении трактата Франко Кельнского «Ars cantus mensurabilis» // Старинная музыка в контексте современной культуры <...>. — М., 1989; Поспелова Р. История номинации мензуральных длительностей и передвижение счетной доли // Проблемы культуры Дальнего Востока (тезисы докладов). — Владивосток, 1991; Федотов В. Учение о модуле в западноевропейской ритмической теории в XIII в. // *Laudamus*. — М., 1992; Поспелова Р. Гарландия — Франко — Витри: три реформатора в мензуральной теории XIII—начала XIV вв. // Там же; Поспелова Р. Этнос ритма в музыке христианской традиции // Музыкальная культура православного мира <...>. — М., 1994; Чернова А. Аноним IV о нотации полифонической музыки XIII века // *Ars notandi* <...>. — М., 1997; Поспелова Р. Трактат, давший имя эпохе: «Ars nova» Филиппа де Витри // Старинная музыка. — 1999. — №1; Гирфанова М. Мензуральная теория и практика XIV—XV вв.: Дис. ... канд. иск. — М.: МГК, 2000. Можно назвать также ряд дипломных работ по проблемам мензуральной теории XIII—XV вв., выполненных в 80-е и начале 90-х гг. в ДВПИИ (ныне ДВГАИ: Дальневосточная государственная академия искусства, г. Владивосток) под руководством автора данных строк — Маринкова Л. 1986; Гореликова Е. 1986; Шереметова Т. 1988; Шведова Н. 1989; Селицкая Л. 1990; Шалару Ж. 1990; Беленькая И. 1991; Чеботарева Н. 1991; Захарова Е. 1992 (полное описание работ см. в списке литературы к диссертации).

Актуальность темы исследования (помимо ее неразработанности как таковой) заключается также в том, что современная ситуация с нотацией вынуждает нас по-новому взглянуть на все реформы, бывшие ранее в ее истории. И, напротив, специальное и как будто не связанное непосредственно с современностью изучение древних (дотактовых, в частности) систем музыкальной письменности заставляет по-особому воспринимать некоторые кардинальные изменения в нотации второй половины прошлого века — не просто как некое эволюционное развитие на том же пути, но именно как смену парадигмы, взрыв или революцию.

Научная новизна работы заключается в следующих ее глазных особенностях.

Впервые в отечественном музыкознании подробно исследуется *уникальный и достаточно обширный материал*, представляющий главные музыкально-теоретические источники по нотационным реформам дотактового периода (XI–XIV вв.) — вышеупомянутые трактаты Гвидо Аретинского, Франко Кельнского, Филиппа де Витри, Иоанна де Муриса.

Автором избран *особый метод исторического исследования, концентрирующий внимание на поворотных вехах истории*: в фокусе исследования — не просто история дотактовой нотации как таковая (во всех ее подробностях и многообразии исторических фактов), а именно *основные реформы в ходе ее развития*, рассмотрение которых позволяет высветить некоторые магистральные линии развития не только собственно музыкальной нотации, но в какой-то мере истории музыки вообще (а также ее теоретического самосознания) — в частности, постепенное изменение феноменологии (природы) самой музыки.

В работе представлена *концепция исторической диффузии Запада и Руси в аспекте музыкального мышления, проявляющегося через систему музыкальной нотации*: в орбиту исследования включена «на полных правах» реформа нотации на Руси — переход от знаменной (крюковой) к западной нотоплинейной нотации в форме т.н. киевского знамени (что в предмете исследования означает, условно говоря, «выход за пределы Запада» или, скорее, взгляд на Россию как на уникальную «часть Запада»). Данный подход позволяет проследить, *как* проблема интеграции (взаимодействия) России и Запада отразилась в исторических путях развития нотации. Заметим, что подобный ракурс обычно не свойствен западным трудам по истории нотации и является отличительной чертой настоящей работы; он также дает возможность сделать ряд обобщений о специфике «русского пути» в истории нотации (см. Эпилог).

Впервые вводятся в научный обиход (приложены к работе в полном русском переводе с латыни) ранее неизвестные в подробностях *ценнейшие источники*, музыкально-теоретические памятники и музыкально-исторические документы. Это «Пролог к Антифонарию» Гвидо Аретинского, «*An nova*» Филиппа де Витри, а также Булла папы ИоаннаXXII "*Docta sanctorum patrum*" (отразившая реакцию официальной церкви на новшества Филиппа де Витри и его школы). Указанные трактаты Гвидо и Филиппа Витрийского, по общепризнанному мнению, принадлежат к *знаковым, манифестным текстам*, задающим традицию на много веков вперед. Они имеют значение важнейших источников для музыкально-исторических исследований самого различного профиля (и не только по истории нотации как таковой).

Материал исследования

Материал или предмет исследования — *западное учение о нотации дотактового периода*: В качестве такового оно предполагает установление границ самого явления. Прежде всего, понятие *нотационного учения* предполагает, что предметом рассмотрения будут *теоретические учения о нотации*, но не сама нотация, нотационная практика как таковая, запечатленная в великом множестве нотных памятников (рукописей). Так, в западной литературе в связи с модально-мензуральной нотацией, например, различаются две достаточно самостоятельные, хотя и тесно взаимодействующие области: *нотационное учение* и *нотационная практика*⁶. И они, как показывает та же литература, могут изучаться до некоторой степени автономно. *Учение о мензуральной нотации* имеет даже особый термин — *мензуральная теория*⁷ — область, которая мыслится принадлежащей *истории музыкальной теории*, поскольку разрабатывается в музыкально-теоретических трактатах. И действительно, мы находим ее специальное рассмотрение в таких классических трудах как «*История музыкальной теории*» Х.Римана⁸ или новая многотомная коллективная немецкая работа того же названия, в 5-м томе которой специальный отдел посвящен нотационному учению XIV-XV веков⁹.

⁶ В частности, в работе Э. Раймера, посвященной трактату Иоанна де Гарланди, экспонирующему модальную нотацию, разделяются *Notationslehre* и *Notationspraxis* (см.: Reimer E. Johannes de Garlandia. De mensurabili musica: Kritische Edition mit Kommentar und Interpretation der Notationslehre. — Bd. 1-2. — Wiesbaden, 1972).

⁷ Нем. *Mensuraltheorie* (англ. *mensural theory*).

⁸ Например, 8-я глава данного труда называется «*Mensural theory to the beginning of the 14th century*» (Riemann H. History of music theory. — Lincoln, 1962, p. 131ff).

⁹ См.: Gallo F. A. Die Notationslehre im 14. und 15. Jahrhundert // *Geschichte der Musiktheorie*. Hrsg. von F. Zamminer. — Bd. 5. — Darmstadt, 1984.

Методологическая основа исследования

Исследование находится на пересечении различных сфер теоретического и исторического музыкознания, репрезентируя в определенных аспектах историю музыкальной теории (нотационное учение), собственно историю нотации как часть истории музыки (а также ее специальный отдел в виде музыкальной палеографии), историю музыки и музыкальной культуры в целом (в частности, источниковедение и текстологию латинских музыкально-теоретических памятников), а также историю культуры как таковой (в том числе и особенно письменной). При этом нотация, знаковая система рассматривается не просто как способ письменной фиксации звуков, но как проявление определяющих, глубинных свойств музыкального мышления данной культуры.

В отношении методологических основ исследования основополагающее значение имели для нас труды Евгения Владимировича Герцмана и Юрия Николаевича Холопова по истории музыкальной теории, под руководством которых были написаны соответственно дипломная работа и кандидатская диссертация автора¹⁰.

Апробация диссертации. Практическая ценность

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского 17 января 2003 г. и была рекомендована к защите. Основные идеи работы апробировались (в течение примерно последних 10-ти лет) в соответствующем разделе¹¹ курса истории нотации, читаемом в Московской консерватории¹². Результаты исследования также были представлены (помимо опубликованных статей) в докладах на международных и всероссийских конференциях (80-90-е гг.). Круг проблематики, а также методологические установки диссертации нашли развитие в ряде дипломных работ, выполненных под руководством автора¹³. Работа может быть использована в учебных курсах истории нотации, музыкальной палеографии, истории музыкально-теоретических систем, истории музыки и др.

¹⁰ Поспелова Р. Ладовая терминология в трактатах И. Тинкториса: Дипл. работа. — Владивосток, ДВПИИ, 1978; Поспелова Р. Терминология в трактатах Иоанна Тинкториса. Проблемы эстетики, ладовой и мензуральной теории; Дис. ... канд. иск. — М.: МГК, 1984.

¹¹ Цикл лекций по мензуральной нотации.

¹² Руководитель курса — проф. И.А. Барсова.

¹³ См. выше, примечание 5.

Структура работы

Диссертация (представленная в виде опубликованной монографии) состоит из Введения, пяти основных глав, а также вводной главы, играющей роль своеобразного Пролога, и Эпилога (всего 416 страниц). Работу дополняет список источников и литературы (492 наименования) и Приложение, в котором помещены переводы (с латыни) некоторых важнейших источников по теме исследования (трактатов Гвидо Аретинского, Филиппа де Витри, Буллы Папы Иоанна XXII), а также нотные примеры, схемы и иллюстрации.

Содержание диссертации

Введение содержит обоснование актуальности темы диссертации, обзор литературы и предпосылок исследования. Излагаются методологические установки и ориентиры исследования, определяются его цели и задачи.

В Прологе («Эзотеризм как тенденция в нотационной практике: грани и модусы»)¹⁴ рассматривается проблема эзотеризма¹⁵ древних нотационных систем, связанная с характером и функциональным предназначением культовой (сакральной) музыки, как проявление свойств древнейшей практики и мышления.

Под эзотеризмом древних нотаций понимается прежде всего *тайность*, *сокрытость* (непонятность для непосвященных) древних форм музыкальной письменности. Это свойство также можно назвать «тайнозамкненностью», если использовать термин из древнерусской теории музыки. «*Тайносокровеннолинное знамение*» (А.Мезенец) — это оригинальная или аутентичная характеристика древнерусской крюковой нотации, *самообозначение*, идущее изнутри традиции.

В первом разделе **Пролога (Путь нотации: от эзотеризма к экзотеризации)** рассматривается одна характерная тенденция развития нотации, которая отчетливо действует при переходе от древнейших типов нотационных систем к более поздним. Действительно, наблюдения над некоторыми аспектами функционирования и развития древних нотаций неминуемо ведут нас к осознанию того, что в истории нотации

¹⁴ Материал данного раздела озвучивался в одноименном докладе автора, прочитанном в рамках конференции «Новое сакральное пространство» в апреле 2001 г. в Московской консерватории

¹⁵ *Эзотерический* (esôterikós, букв. внутренний) — тайный, скрытый, недоступный для других, понятный только узкому кругу посвященных (первоначально в религиозных обрядах), противоположный эзотерическому. *Экзотерический* соответственно (букв. внешний) — общедоступный, предназначенный для всех, в том числе для непосвященных, противоположный эзотерическому.

действует некая генеральная тенденция к ее своеобразной «демократизации»¹⁶. А если есть демократизация, значит должен быть, и противоположный полюс — демократизация по отношению к чему? И здесь, возможно, для характеристики данной тенденции лучше подойдет слово "*экзотеризация*", то есть движение принципа нотации *от эзотеризма к экзотеризму*.

Этот процесс, то есть экзотеризации нотации в процессе ее исторического развития, реально ощутим (в Западной Европе), начиная с невменной через квадратную хоральную к модальной и далее мензуральной нотациям. Пиком же экзотеризма оказывается нотация Нового времени, которая господствовала почти четыре века (то есть XVII - XX вв.) и продолжает господствовать в основе своей и по сей день, хотя во второй половине XX века обнаружилось некоторые кризисные, критические симптомы состояния нотации, и даже ее поворот к своего рода *новому эзотеризму*.

Развитие нотации идет параллельно и отражает развитие самой музыки, в целом следуя *генеральной тенденции к ее постепенной секуляризации*¹⁷. Так, историческое ядро современной нотации — это культовое ядро. Но с течением времени, чем более антропоцентричной становится музыка, тем более демократичной и доступней ее нотация. Исходя из этой тенденции могут быть поняты основные реформы в истории нотации, например, Гвидо Аретинского, Франко Кельнского или реформа нотации на Руси в XVII веке¹⁸.

Тенденция к унификации нотации отмечается не только в рамках какой-нибудь региональной певческой христианской традиции (например, католической), но и в рамках всего христианского мира. Это опять-таки можно наблюдать в случае с принятием т. н. киевской нотации на Руси, означавшей (так или иначе) принятие западного варианта нотации.

Во втором разделе Пролога (Внешний и внутренний эзотеризм древних культовых нотаций: тайность знака и тайность смысла) рассматриваются возможные аспекты (границы, модусы) понятия эзотеризма по отношению к системам и практикам нотации. Эзотеризм древних нотаций имеет, на наш взгляд, прежде всего два аспекта, которые можно обозначить в рабочем порядке как *внешний* и *внутренний* — со стороны восприятия его современным субъектом-исследователем. Первый — это

¹⁶ Т. Ливанова в связи с переходом к линейной нотации на Руси в XVII в. совершенно верно отмечает «демократизм новой нотной системы» и характеризует новое искусство как «лишенное тайн» (Ливанова Т. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. — М., 1938, с. 80).

¹⁷ Понимаемой также как расцерковление (см. работы В. Медушевского, В. Мартынова).

замкнутость нотационного учения или системы музыкальной письменности безотносительно к стоящему за ними содержанию, то есть *сокрытость самих знаков*. Второй аспект эзотеризма можно понимать как *тайный характер собственно учения и деятельности*, стоящей за богослужебным пением и его нотацией, *сокрытость (сокровенность) глубинного смысла или смыслов*, стоящих за знаками. И говоря о внешнем и внутреннем эзотеризме древних форм письменности вообще и музыкальной в частности, мы имеем в виду их недоступность для прямого прочтения в силу двух причин:

- 1) Утрата *внешнего кода* (ключа) — за древностью и прерванностью традиции (гибель или «уход» цивилизаций). Как результат или следствие - необходимость дешифровки.
- 2) Утрата *внутреннего кода* - из-за принципиального разрыва древнего и современного знания, менталитета, представления о мире и отношения к нему. В древних знаках сокрыто целое мироощущение, мировоззрение, которое нам, очевидно, до конца понять не дано. Это знание действительно эзотерическое, данное, возможно, *свыше* древним цивилизациям, древним культурным континентам, потонувшим, подобно Атлантиде в океане веков. *Это сфинксы не только знаков, не только звуков, но сфинксы смыслов*. И для того, чтобы открыть этот код, или хотя бы приблизиться к этому, современному исследователю надо чуть ли не переродиться.

В третьем разделе Пролога (Эзотеризм древних нотаций и природа древней сакральной музыки: теомузософия) исследуется связь нотаций культовой музыки и характера самой этой музыки. Эзотеризм древних (в частности, христианских) нотаций связан напрямую с вопросом онтологии музыки. "Инобытие" музыки как богослужебного пения, молитвы, мантры или магического заклинания является главным фактором, порождающим эзотеризм нотаций. Это относится не ко всякой музыке, конечно, а к музыке прежде всего *сакральной*, причем разных народов и разных религий. Соответственно "музыканты" при такой Музыке" - это не просто музыканты как таковые, *но музыканты-жрецы*. То есть приходится говорить *вообще о другой профессии*. А если это жрецы, то значит и *Духовные Учителя*. Отсюда совмещение (слияние) в феномене древнего храмового певца или музыканта свойств

¹⁸ Этим реформам посвящены отдельные главы в настоящей работе.

духовного учителя и учителя музыки¹⁹. Это явление, необычное в контексте современной или, вернее сказать, "нововременной" ситуации обособления двух этих ипостасей, может объяснить нам многое в природе древних нотаций и древнего отношения к музыке, а также ее понимания.

Музыка в этом контексте - средство, позволявшее достичь (усилить) воздействия на самого себя и других людей, а также (по представлениям древних) и на силы природы в нужном направлении. В этом отношении музыка - один из инструментов магии. Если исходить из современного положения вещей, то есть т.н. «учителя музыки», и есть «духовные учителя» (духовники, гуру и т.п.), И это в принципе *две различные профессии*. В древности же это была единая (синкретическая) сфера. И как показывает современная музыкальная практика, попытки композиторов реформировать «ситуацию с музыкой» так или иначе связаны со стремлением «переломить» или хотя бы осознать ситуацию (К. Штокхаузен и др.). Поиски т. н. "*новой сакральности*" (в чем бы и как бы причудливо они ни выражались), общий радикализм устремлений, движение, так сказать, к *новому синкретизму*²⁰, становятся одним из духовных знамений современной музыки.

Все это было в древних текстах и трактатах, а именно — все то, что кажется нам сейчас «спецификой», «синкретизмом» древнего знания о музыке - его целостность, космологичность, сопряженность с проблемами мировой гармонии (доктрина трех музык Боэция, например), теологией и т. п. По аналогии с субъектом, погруженным в рассмотрение всех этих вещей - «музософом» (по выражению Ю.Н.Холопова) можно говорить и об особой сфере знания - *практической теомузософии*. Здесь действительно неуместно понятие музыкознания (музыковедения), именно в силу его характера — расколовшегося, или отколовшегося от знания более *универсального* и *жизненно важного*. Итак, теомузософия - это древняя наука, которой обучали певчих и музыкантов, посвящаемых в науку (искусство) богослужебного пения.

В четвертом разделе Пролога (Гармония духовного и профессионального эзотеризма при обучении музыке) рассматривается еще одна интересная, на наш

¹⁹ Весьма характерен такой факт: Гвидо Аретинский был принят в домашнюю школу епископа Теодальда в качестве учителя музыки и Священного Писания одновременно (*ad sacri verbi studium*).

²⁰ О тенденции к синкретизму в музыкальном творчестве XX века (и шире, в художественной культуре вообще), а также о разных его аспектах и проявлениях пишет А.Соколов (см.: Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества.— М., 1992, с. 207). В Мартынов говорит об апелляции современных радикальных композиторов к «ритуальной ситуации».

взгляд, проблема. Очевидно, при обучении богослужебному пению или (шире) культовой музыке, а вернее, теомузософии, возникал удивительный резонанс духовного и профессионального эзотеризма. Ведь путь учения (обучения) в культовых музыкальных практиках - это не просто овладение секретами певческого (музыкального) искусства, «профессионального» мастерства, но овладение наукой Богослужения, Богопознания и самопознания через звук. Таким образом, само содержание тео-музо-софии как сферы деятельности составляет основу эзотеризма древних культовых нотаций. Поэтому устность нотаций и обучения можно также рассматривать как логическое следствие самого предмета обучения. Обучение всей культовой певческой (музыкальной) деятельности принимает характер посвящения, инициации.

В свете развиваемой выше идеи, что обучение музыке изначально, исторически — это обучение *жреческое*, можно трактовать и направленность музыкально-исторического процесса, который все время пытается возвратиться к своим истокам, к своему Золотому веку. Это, кстати, на наш взгляд, выражает суть известной концепции орфического мессианства, которая периодически вспыхивает у некоторых композиторов — например, Бетховена, Вагнера, Скрябина, Мессиана, Штокхаузена²¹ и др. Очевидно, что великие композиторы сродни великим пророкам или жрецам, чувствующим бессознательно (или сознательно) свое «наследственное» предназначение — быть Духовными Учителями²².

Глава 1. Нотная реформа Гвидо Аретинского

В данной главе впервые в отечественной литературе подробно рассматривается нотная реформа Гвидо Аретинского в контексте развития буквенной (алфавитной) и линейной нотации (раздел 4. Предпосылки нотной реформы Гвидо). Хотя значение Гвидо и его вклад в развитие нотации достаточно хорошо известны, однако представляется необходимым уточнение и конкретизация их в связи с магистральной

²¹ А Агошков в своей диссертации (по спец. «социальная философия») пишет: «Современная духовная ситуация возвращает нас к древней идее, согласно которой музыка выступает средством трансцендирования к Высшему, к Абсолюту, к Космическому Разуму. Наиболее последовательно эту идею среди современных композиторов реализует К. Штокхаузен, воплощающий кардинально новый для XX века тип композитора-оракула, пророка и учителя» (Агошков А. Социокультурное пространство современной музыки. Автореф. дис. ...канд. филос. наук. — СПб., 1998, с. 6).

²² Это же свойственно и великим исполнителям — М. Плетневу, например. Характерны его высказывания: «На сцене я чувствую себя находящимся на службе, сродни *священнической* ... Моя философия и моя миссия — дать понять людям, как музыка — великая музыка — может изменить их жизнь ...» (цит.по: Кокорева Л. Михаил Плетнев. — М., 2003, с. 47, 56). Характерны и отклики на его искусство: «Когда играет М. Плетнев, зал превращается в храм!» (там же, с. 47).

линией развития средневековой музыкальной теории до Гвидо. В первых двух разделах главы рассмотрены соответственно общие вопросы биографии и музыкально-теоретического наследия Гвидо. В разделе 3. Одо и Гвидо Аретинские вкратце затрагивается проблема соотношения музыкально-теоретических идей двух теоретиков (еще ждущая своего исследования в отечественной литературе). Подчеркивается значение трактатов т.н. одонического круга (Одо или Псевдо-Одо) для музыкально-теоретических и педагогических новаций Гвидо. Отдельно раскрывается *синтетический характер* нотной реформы Гвидо (раздел 5). Обобщаются данные существующей литературы, так или иначе касающейся этих вопросов (Риман, Васберге, Югло, Ефимова, Лебедев, Федотов и др.). Изложим основные выводы по данной главе.

В качестве готового музыкально-теоретического материала Гвидо застал следующие реалии музыкально-звуковой и нотационной системы:

1. Унаследованный от греков основной звукоряд (миксодиатонический в малой октаве, с двойным *b/h*).
2. Латинскую буквенную нотацию для обозначения звуков этого звукоряда — род абсолютно-высотной дискретной нотации.
3. Невменное письмо, наглядно отображающее высотные отношения в мелодии посредством определенного положения и формы особых графических знаков (невм) — род относительно-высотной континуальной нотации..
4. Линейное письмо, а именно, тип нотного письма при помощи разбивки текста мелодии на слоги и помещения этих слогов (также и невм впоследствии) на ступеньки некоей лестницы, точно указывающей высоты благодаря выставленным в начале линеек интервальным или иным сигнатурам (Хукбальд и его школа).

Как пишет Риман, "нужна была лишь гениальная голова, которая, вместо того, чтобы измышлять опять какое-либо новое нотное письмо, дававшее какое-то новое достоинство, не имея недостатков прежних нотаций <...>, взяла бы и сплестила отдельные элементы различных уже имеющихся нотаций и таким образом, хотя и создала нечто новое, однако новое только в новом сочетании уже известных элементов"²³. Итак, Гвидо в своей реформе объединяет буквенное, линейное и невменное письмо таким образом, что невмы сажаются на линейную лестницу (впоследствии видоизменив свои формы до привычных нам нот квадратной хоральной

²³ Riemann H. Studien zur Geschichte der Notenschrift. — Lpz., 1878, S. 158.

нотации), а сама лестница (нотный стан) снабжается ключами — буквенными обозначениями некоторых линий, указывающими прежде всего на высоты *c* и */*, ниже которых находились полутоны в исходной системе. Именно такой должна была быть нотация, которую Гвидо предлагал в *Прологе к Антифонарию*, задуманном в качестве объяснительного предисловия к новой, составленной им (совместно с братом Михаилом) нотационной версии Антифонария. Пафосом утверждения принципов линейно-буквенной нотации проникнуто следующее положение Гвидо, высказываемое им в конце данного трактата:

«... *Вот почему, хотя положение не в м [само по себе] совершенно, но оно всецело слепо, и ничего не обозначает без прибавления букв или красок*»⁷⁴.

Таким образом, все наработки и опыты прошлых теоретиков (и целых веков) оказываются включенными в этот вид нотации, ставший универсальным и синтетическим итогом коллективной музыкально-теоретической мысли многих поколений. Поэтому Гвидо не столько «изобрел» новую нотацию, сколько *завершил и подытожил* искания предшественников, так что нотация стабилизировалась в той форме, которая оказалась жизнеспособной на многие последующие века (за вычетом ритмического аспекта, который еще ждал своей разработки в принципах мензуральной нотации).

В разделе 6. Гвидонов метод сольмизации как род модальной устной слоговой нотации формулируется нотационный аспект второго известного изобретения Гвидо — метода гексахордной сольмизации. Данный метод обычно рассматривается вне проблем собственно нотации. Система гексахордов и метод пения по слогам *ут-ре-ми-фа-оль-ля* связываются, как правило, и совершенно справедливо с ладовой теорией²⁵ и практической системой обучения пению (исторической техникой сольфеджио). Мы подчеркиваем, что метод сольмизации можно также рассматривать как особый род *устной слоговой нотации — нотации модальных функций*.

Таким образом, своей нотной реформой и новым методом гексахордной сольмизации Гвидо создал по сути *новую систему разучивания незнакомых песнопений «по нотам», «без учителя» (sine magistro)*, как он сам подчеркивал. Тем

⁷⁴ Ideoque quamvis perfecta sit positura neumarum, caeca omnino est, et nihil valet sine adiunctione litterarum vel colorum (GS II, 36a). Вместо ключей также могли использоваться окрашенные линии (в желтый или красный цвет).

²⁵ О *модальном смысле гексахорда* уже много писалось в нашей литературе (Ю.Холопов и др.). Стало общепризнанным, что гексахорд выражает модальные ладозвукорядные отношения в тогдашней

самым он весьма ощутимо поколебал *устную* традицию бытования хорала и способствовал развитию *письменной традиции* в музыкальной культуре Западной Европы⁶. "Sine magistro" значит — не по устной передаче целостного звукового образа, а на основе рационального синтезирования отдельных микроединиц в целостный образ. (Мелкая деталь, показывающая, как осуществляется поворот Запада на новые пути музыкального мышления.).

Действительно, не приходится сомневаться в том, что невменная нотация была ориентирована на *устно-репродуктивный* способ воспроизведения хоральных мелодий (когда стопроцентная точность воспроизведения не требовалась и не предполагалась), а нотация Гвидо, включающая и собственно линейно-буквенно-невменную нотацию и модально-слоговую нотацию (сольмизацию), создает фактически новую парадигму обучения музыке — *письменно-аналитическую*. При этом первая, устно-репродуктивная традиция вовсе не исчезает сразу же, но она как бы уходит вглубь, становясь фоном, тогда как метод выучивания мелодий «с нот», а не с голоса, постепенно выходит на первый план. Разумеется, помощь учителя при этом вовсе не обесценивается.

Еще одно важное следствие Гвидоновой сольмизации как метода обучения пению — возможный отрыв мелодий от богослужебных текстов в процессе разучивания песнопений (абстрагирование собственно мелоса от слова) — в качестве *промежуточного учебно-методического приема для отработки правильного интонирования*. Разумеется, потом выученная мелодия соединялась со словами, но в сознании певцов уже происходило обособление высотной линии от текста (*слова*). Тем самым в музыкальное мышление все больше входила *теоретическая рефлексия* и *профессионализация*. На более же архаичной стадии устного «*внетеоретического*» бытования хорала (Н.Ефимова) певцы вряд ли отдавали себе точный отчет в каждом интервале или звуке исполняемой ими мелодии, подобно тому, как народные певцы или любители музыки, напевающие какой-нибудь мотив, не подозревают о составляющих его тонах, полутонах и прочих интервалах.

В разделе 7. Гвидо как реформатор системы музыкального образования отмечается, что Гвидо выступил блестящим *реформатором* и *рационализатором*

ладовой системе, и, прежде всего, отношение полутона, ми-фа, а слоги *ут, ре, ми, фа, соль*, яв обозначают *модальные функции*.

²⁶ «Реформа нотного письма Гвидо сыграла значительную роль в развитии композиторского творчества» (Холопов Ю. Гвидо д'Арсеццо // МЭ. — Т. I. — М., 1973, кол. 941).

музыкально-педагогического труда, хотя и, возможно, в ущерб некоторым его «эзотерическим» аспектам. В этом отношении его можно сравнить со многими другими изобретателями в истории человеческой цивилизации. Это все равно, что с пешего способа передвижения перейти на скоростные (автомобиль, паровоз, самолет, компьютер). Не случайно в начале *Пролога к Антифонарию* теоретик сетует:

«В наше время тупоумнее всех людей на свете певцы: ведь eo всяком ремесле значительно больше того, что мы познаем с помощью наших чувств, чем того, что выучиваем от учителя».

И далее Гвидо делает неожиданное сравнение певческого труда с трудом земледельца:

«[Ведь]земледелец, подрезав один виноградник, посадив одно дерево, навьючив одного осла, в следующий раз будет делать то оке самое по аналогии, или даже еще лучше. А певцы — пусть даже они упражняются денно и нощно в течение сотни лет — никогда сами без учителя не будут петь ни один, даже самый маленький антифон, хотя и потратят на обучение пению столько времени, что его хватило бы сlixвой для того, чтобы постичь все божественные и мирские писания».

И вот Гвидо в своих реформах способствует переходу на скоростные способы обучения музыке, возможно, за счет его «экологии»²⁷. В то же время Гвидо подчеркивает, что заботится о скоростных методах обучения пению не ради них самих, а для того, чтобы высвободить время монахов для дел собственно и более «богоугодных»:

«...А что опаснее всех прочих зол, так это то, что многие клирики и монахи [разных]религиозных орденов с небрежением относятся к псалмам, святым чтениям, пречистым бдениям ночных служб и прочим делам благочестия, через которые мы призываемы и ведомы к вечной славе; тогда как науку пения, которой они никак не могут овладеть, долбят тяжким и тупым трудом. И кто же не будет оплакивать результат- всего этого, как тяжчайшую ошибку в святой Церкви и опасное разногласие; ведь во время совершения божественной службы часто возникает впечатление, что мы не Бога хвалим, а между собой состязаемся². При этом едва ли

²⁷ Так, можно предположить, что критикуемые Гвидо методы обучения музыке как рутинные и малоэффективные в других отношениях могли быть весьма эффективными. Имеем в виду то обстоятельство, что постоянное и многократное повторение богослужебного напева (по сути дела, молитвы) вслед за учителем (как средство удержания его в памяти) должно было оказывать благотворное музыкально-терапевтическое действие на певцов (или просто лечебное и благодатное действие, как и любая молитва в принципе).

²⁸ ... non Deum laudare, sed inter nos certare videamur.

пение одного согласуется с пением другого, будь то ученика с учителем, или ученика со своим соучениками».

Из этих слов Гвидо можно сделать вывод, что музыкальная сторона службы ко времени Гвидо, с одной стороны, очень усложнилась по сравнению с первыми веками христианства, а с другой, погрязла в музыкально-цеховой рутине и музыкально-профессиональных склоках, так что монахи парадоксальным образом становились все более и более "профессиональными" музыкантами (или певцами), нежели оставались "профессиональными", монахами. То есть налицо процесс постепенной *музыкальной профессионализации* монахов (если так можно выразиться), когда побочная специализация (певец-музыкант) фактически вытесняет главную (клирик, монах). Ведь именно это следует из слов Гвидо: монахи не могут *в полной мере* отдаться "делам благочестия", потому что они вынуждены *непропорционально много времени* тратить на обучение пению! Гвидо зафиксировал и в то же время способствовал развитию ситуации, когда исторически произошло раздвоение неделимой прежде профессиональной сферы — теомузософии²⁹.

Глава 2. Реформа нотации Франко Кельнского в его "Ars cantus mensurabilis"

Во второй главе³⁰ впервые в отечественной литературе подробно рассматривается реформа мензуральной нотации, предпринятая Франко Кельнским. В 1-2 разделах главы затронуты соответственно вопросы биографии и датирования его трактата. В разделе **3. Рецепция трактата Франко** рассматривается рукописная традиция «*Ars*» и отражение его в т.н. франконских компендиях.

В разделе **4. Условия появления трактата: социальный заказ? (реформа нотации и мотетная практика)** указывается на социальные предпосылки потной реформы Франко. Совершенно очевидно, что трактат Франко имел определенных заказчиков. Как загадочно сообщает сам автор в предисловии, трактат был написан по "просьбе некоторых покровителей" (*ad preces quorundam magnatum*). Кого следует понимать под этим туманным обозначением? Галло считает, что имеются в виду люди из образованных высших слоев общества, "а именно те, которые особенно ценили

²⁹ См. об этом подробнее выше в Прологе (*Эзотеризм как тенденция...*).

³⁰ Краткое изложение материала данной главы см. в статьях автора: Поспелова, Шведова 1989; Поспелова 1992.

мотет как избранный и изысканный вид мензуральной музыки"³¹. И действительно все музыкальные примеры трактата заимствованы из репертуара современных мотетов.

В связи с этим весьма вероятно, что трактат был создан специально с целью способствовать развитию и популяризации мотета как жанра, культивируемого преимущественно вне церкви, в университетской и светской парижской среде. Действительно, в текстах многих мотетов того времени есть намеки на образованное университетское общество и на студенческие развлечения в *bonne compagnie* (Gallo, *op. cit.*, S.260). Нам представляется, что по описываемой функции этот род музыки в чем-то аналогичен позднему т.н. "салонному" музицированию в "просвещенных" светских кругах. Насушно необходимой для развития жанра мотета — и всей композиторской музыки потенциально — была унификация нотации, с тем, чтобы эту музыку можно было бы без особых проволочек исполнять, и возможно, не только профессионалами, но и просвещенными любителями. Реформа нотации - Франко ответила на эти общественные запросы, почему и утвердилась в музыкальной практике, освободив мензуральную нотацию от "цеховых" многозначностей, приводивших к ее замкнутости для любителей музыки. Соответственно в конце XIII в. Иоанн де Грокейю мог констатировать, что способ нотации по-франконски стал господствующим в Париже. Таким образом реформа Франко — еще один важный исторический шаг на пути освобождения нотации от "пут" эзотеризма, шаг, вполне соизмеримый с реформой Гвидо.

В разделе **5. Учение о простых фигурах** анализируются правила применения и ритмической идентификации «простых фигур», то есть одиночных нотных знаков. Определяя каждую длительность, Франко подчеркивает, что "под одним начертанием, изображением", обнаруживаются две различные длительности, так что однозначности, полного соответствия между формой ноты и «звучащим значением» нет. Существовали две возможности прочтения длительности каждой фигуры, например, фигура лонги могла быть прочитана как перфектная (из трех темпусов) и как имперфектная (из двух) и т.д. Отсюда возникала необходимость правил, уточняющих длительность ноты в зависимости от ее положения по отношению к соседним нотам. Эти правила излагаются в 5-й главе трактата с примечательным названием «О порядке фигур по отношению друг к другу» (*De ordinatione figurarum adinvicem*). Данные правила

³¹ Gallo F. A. *Die Notationslehre im 14. und 15. Jahrhundert // Geschichte der Musiktheorie*. Hrsg. von F.Zaminer. — Bd. 5. — Darmstadt, 1984, S.263.

показывают, что нотация простыми фигурами не была непосредственной, она была *насквозь контекстуальной*. Для определения длительности ноты недостаточна только сама ее графическая форма, *начертание* (*figuratio*). Фигура не мыслится одна, сама по себе; она включена в целостную *диспозицию* из ряда фигур, которую можно обозначить как *конфигурацию*. Определение длительностей простых фигур как раз и зависит от анализа этой диспозиции или ряда конфигураций: происходит как бы *мысленное* расчленение текста на *перфекции* (*perfectiones*), аналогичные в чем-то современным тактам.

В разделе 6. *Лигатурное учение Франко* подробно рассматривается учение о лигатурах (максимально близко к тексту самого трактата, с нотными примерами из него). После анализа лигатурного учения Франко делается ряд выводов. Показывается, в частности, что *стандартизация мензуральных лигатур*— важнейший вклад Франко в развитие мензуральной системы. Новое качество мензуральных лигатур в отличие от модальных определяется, прежде всего, тем, что 1) правила чтения лигатур приводятся в соответствие с правилами о простых фигурах; 2) чтение лигатур уже не зависит от модуса. А это говорит о том, что все более входит в силу парадигматический (атомистический) принцип фиксации ритма взамен синтагматического, модального принципа, который в широком смысле можно считать невменным, попевочно-формульным. В дофранконской системе (например, у Иоанна де Гарландии) средние ноты могли иметь различное значение в зависимости от модального контекста. Франко же установил твердое правило, что во всех лигатурах все средние ноты — всегда бревисы (кроме лигатуры *cum opposita proprietate*, в которой две первые ноты — семибревисы). Таким образом, Франко оптимизирует и унифицирует лигатурные правила и формы лигатур, придавая им характер всеобщей конвенции.

В заключительном разделе главы (7. Франко и традиция *musica mensurabilis*) обобщается значение реформы Франко, которое можно подытожить по трем основным пунктам. Во-первых, его трактат имел *унифицирующее, систематизирующее* значение в рамках уже имеющейся и *достаточно длительной* традиции "мензуральной музыки", начавшейся условно с Иоанна де Гарландии (в теории, в практике же, - еще раньше). И здесь Франко выступил блистательным завершителем целой эпохи в истории западной ритмотапии, эпохи поисков, сомнений и разброда. Если считать предфранконскую нотацию собственно и потенциально мензуральной (а таковой она и является), то Франко придает ей *классическую* форму, актуальную для последующих двух столетий.

Во-вторых, Франко в своей реформе фиксирует переход или перелом от модальной нотации (еще не вполне стабильной в плане однозначности прочтения) к собственно мензуральной (вполне стабильной в этом отношении) внутри мензуральной традиции в широком смысле слова.

И, наконец, в более широком смысле, если учитывать поглощение модальной системы мензуральной, ее "снятие" в последней, то мензуральная система во франконской. стадии может считаться полностью эмансипированной системой музыкального ритма как *автономного*, не связанного ни с ритмом стиховым, ни с прозаическим, ни с априорными ритмическими формулами, составляющими в значительной степени содержание модальной ритмики. В этом отношении мензуральная система представляет собой дальнейший шаг в *отделении музыки от слова, от стиха, от грамматики*. Распад и взаимопроникновение модусов привели к идее трехдольной метрической единицы, абстрагированной от модусов (как конкретных ритмических формул), к идее *perfectio* (букв. «совершенство, совершенность»). Связь с модусами оставалась, так как *perfectio* была трехдольной, но это была уже теоретическая абстракция, практически равнозначная современному понятию такта. Дальнейшие шаги в этом направлении были сделаны Витри и Мурисом (см. далее).

Глава 3. *Ars nova* во Франции. Проблемы изучения текстов витрийской традиции

В данной главе³² рассматривается реформа мензуральной нотации, известная как *ars nova*, осуществленная во Франции Филиппом де Витри (совместно с Иоанном де Мурисом). Поскольку существует сложность репрезентации трактата Филиппа как цельного авторского текста (об этом см. разделы 7-9 данной главы), то мы рассматриваем существующие рукописи «*Ars nova*», объединяя их понятием «*текстов витрийской традиции*». Здесь широко затронуты текстологические проблемы, связанные с трактатом Филиппа, без которых невозможно понимание контекста и характера его реформы.

В разделе 1. Термин и понятие *ars nova*: "тогда" и "сейчас" рассматриваются термин и понятие *ars nova* (соответственно, *ars antiqua*) в их оригинальном и

³² Содержание главы отражено в статьях: *Гарландия—Франко—Витри <...>*, 1992; *Трактат, датский мня эпохе <...>*, 1999; *Из истории европейской новой музыки. Папа Иоанн XXII против ars nova*, 2000 (см. в конце автореферата). Полный русский перевод трактата «*Ars nova*» опубликован в журнале «Старинная музыка» (1999, №1).

современном значении. Понятие «нового искусства» бытовало в различные эпохи истории музыки. Это устойчивая культурно-историческая категория, в которой, отражается самосознание современного искусства. Знаменательно, что в XIV в. она совпала с названием трактата Филиппа де Витри. Почему это случилось? И случайно ли это? Из учения, изложенного в самом трактате, а также из его рецепции в музыкальной теории XIV в. ясно, что музыканты 20—30-х годов этого столетия подразумевали под понятием *ars nova прежде всего новый этап в практике и теории ритмической нотации (мензуральной)*, который они связывали главным образом с мотетами Витри.

Далее, для нас было бы естественным думать, что и в XIV в. термин *ars nova* означал прежде всего "новое искусство", то есть своего рода "новую музыку". Действительно, на современных музыкантов и в XIV в. ссылались как на "модернистов" (*moderni*)³³. Однако следует учитывать, что в XIV в. под *ars* понималось скорее *учение о* музыкальном искусстве, нежели оно само³⁴. В силу этого название трактата Витри надо мысленно соотносить (как наверняка соотносили в те времена) с названием трактата Франко Кельнского:

Франко, *Ars cantus mensuralis* (позднее, в восприятии потомков — *ars vetus*)

Филипп де Витри, *Ars nova [cantus mensuralis]* (позднее — *ars nova*)

Соотношение названий двух трактатов и учений предполагает две стадии в развитии системы мензуральной музыки, причем вторая мыслилась теоретиками *ars nova* как дополняющая и развивающая, но отнюдь не отрицающая первую. Менее всего Витри мог думать о ниспровержении франконской системы, бывшей для него основой. И теоретики мензуральной музыки XIV в. термином *ars vetus* стали называть франконскую систему, а термином *ars nova* — следующую стадию развития системы, которая стала ассоциироваться с Витри (также и с Мурисом). Противопоставление *ars vetus* — *ars nova* в мензуральной музыке начала XIV в. есть также некая экстраполяция на мензуральную теорию той оппозиции, которая бытовала в конце XII — начале XIV веков в других науках. Антитеза старого и нового была в ходу во всей научной и

³³ Подразумевались *cantores, auctores, doctores* (певцы, авторы, учителя).

³⁴ Об этом пишет Л. Шраде: "Во всех случаях было бы ошибочным предполагать в термине *ars nova* какое-либо отношение к нашему пониманию слова "искусство". Филипп удерживал антично-

литературной области: в правовой сфере различали *digestum vetus - digestum novum* (старое и новое собрания законов), в философии - старую и новую метафизику, а также эгику, логику и тд. В научном производстве начиная примерно с 1300 года выражения- *antiqui - moderni* обозначали старые и новые учения и самих учителей. Эти понятия не были дисквалифицирующими, но применялись в деловом смысле для самообозначения или обозначения других партий³⁵.

Во 2-м разделе 3-й главы (О жизни и деятельности Филиппа Витрийского — поэта и композитора. «Новая музыка») впервые в отечественной литературе уделено значительное внимание Витри-поэту, которого его современник и друг Петрарка назвал «первым поэтом в современной Галлии, страстным искателем правды». В результате сопоставления тематики творчества Машо, Витри и Дешана — по данным известного знатока французской литературы того периода филолога В.Шишмарева³⁶, а также с учетом обзора тематики мотетов Витри, даваемого Резнером³⁷, — делается вывод о большой роли социально-политических мотивов в музыкально-поэтическом творчестве Витри. Отсюда проистекает «оппозиционный характер» его многих мотетов, разоблачающих чиновников в коррупции, обличающих лицемерие, интриганство при дворе (*Plange, nostra regio; Quoniam secta latronum; Vos pastores* и др.). Выявляется патриотический характер ряда мотетов (отражение перипетий войны французов и англичан, боль за поруганную отчизну, погрязшую в пороках властных структур). Делается вывод, что фигура Витри. символизирует композитора и поэта нового поколения, художника-гражданина. Из обычного церковного композитора Витри превращается в смелого глашатая передовых политических идей³⁸. Отмечается влияние менестрельной традиции на творчество Витри и Машо³⁹, что ведет к обогащению содержания «ученой» музыки, синтезу популярных песенных жанров (баллада, виреле, ле, рондо) и искусства полифонии. Не случайно Витри вступил в явный или скрытый конфликт с официальной церковью, документально отраженный в виде знаменитой

средневековое значение термина, как оно бытовало в латинских переводах греческого *technē*». (Schrade L. Philippe de Vitry: Some new discoveries //The Musical Quarterly.—1956.—XLII, p.331).

³⁵ Möller H. Die modernen Musiker des 14. Jahrhunderts // Funkkolleg Musikgeschichte. Europäische Musik vom 12-20. Jahrhunderts. Studienbegleitbrief 2. — Mainz, 1989, S. 77.

³⁶ Шишмарев В. Книга для чтения по истории французского языка IX-XV вв. — М.-Л., 1955.

³⁷ Roesner E.H. Introduction //Le Roman de Fauvel, ed. by L. Schrade with a new introduction and notes on performance <...>by E.H. Roesner. — Monaco, 1984

³⁸ Это не удивительно, так как богатый опыт политической, церковной и светской жизни развил в Филиппе «интуицию политического философа» и дал «образцы политического и полемического искусства» в его творчестве (Besseler H. Vitry, Philippe de // MGG, 13, Sp. 1843 (1955).

папской буллы, направленной • против «модернистов», «учеников новой школы». Уникальный текст документа был впервые полностью переведен нами с латыни на русский⁴⁰. Его анализу посвящен раздел 3. «Новая музыка» и церковь. Булла Папы Иоанна XXII.

Данный документ имеет огромное значение для понимания хода развития истории музыки в ее взаимоотношениях с церковью. Как можно видеть из содержания буллы, основной аргумент папы против внедрения новшеств *ars nova* составляла угроза «благочестию», которая возникала якобы при - использовании новых приемов многоголосной обработки хорала (в технике дисканта). Папа рекомендует использовать старую практику многоголосной обработки хорала (а именно, в стиле параллельного органума "нота против ноты"), поскольку тогда ясно слышимые консонансы квинты, кварты и октавы "ласкают слух и побуждают к благочестию" (пункт 11 буллы). Из этого следует, что папа смотрел на новые веяния с точки зрения христианской морали, и они воспринимались соответственно как проявления духовного разврата: "Ведь они суетятся и не могут успокоиться; опьяняют слух вместо того, чтобы врачевать его, и пытаются жестами изобразить то, что исполняют" (п.6). Дискант же с его атрибутами — техникой гокета, использованием мирских текстов в голосах мотета, общая картина "мельтешения" и "суеты" как следствие применения мелких длительностей (см. пп.4-5) вызывал резкое неприятие церковного начальства.

Можно сделать вывод, что перед нами в лице папского декрета явная попытка церкви ограничить композиторский "произвол", композиторскую волю в церковной музыке. Церковь пыталась вернуть композиторов к освященному веками "благочинному" органуму. Документ зафиксировал нарастающий конфликт между богослужебным пением и набирающим силу в его недрах «свободным музыкальным искусством». На наш взгляд, можно интерпретировать данное явление как следующий весьма заметный после Гвидо шаг к эмансипации или «самоопределению» музыки (движение к концертности и художественной автономности).

В следующем, 4-м разделе 3-й главы (Отзвука полемики: "Зеркало музыки" Якоба Льежского) продолжается обсуждение проблемы *ars nova* - *ars antiqua* в новом

³⁹О менестрелях см.: Сапонов М. Менестрели. Очерки музыкальной культуры западного Средневековья.— М., 1996

⁴⁰ См. параллельный латинский и русский текст в Приложении к диссертации (русский текст был напечатан ранее. См.: *Docta sanctorum patrum* [булла Папы Иоанна XXII]. // *Старинная музыка*. — 2000. — №3, с. 13-14).

ракурсе, в плане откликов на реформы «модернистов» в среде ортодоксально настроенных «профессионалов». Приведена обширная подборка цитат из 7-й книги «Зеркала» Якоба Льежского, позволяющая понять неоднозначность и сложность проблемы оценок старого и нового artes по разным критериям.

В следующих разделах (5-9) 3-й главы подробно рассматриваются текстологические проблемы наследия Витри-теоретика. Это необходимо в связи с предельно сложной и запутанной картиной источников. Хотя в настоящее время считается доказанным, что Витри является только автором трактата «*Ars nova*», мы предостерегаем от упрощенного понимания проблемы «авторства». Такая тенденция, на наш взгляд, существует в западной литературе⁴¹. Отклоняя авторство других трактатов, мы не должны забывать, что, по крайней мере, два из них имеют прямое отношение к *учению* Витри - это «*Ars perfecta*» и «*Liber musicahum*», что следует прежде всего из содержания мензурального учения, представленного в них. По отношению к данным трактатам уместно будет говорить о *косвенном* влиянии Витри и о *школе* Витри. То, что не принадлежит Витри *формально*, наверняка могло принадлежать ему *концепционно*. Что касается самого трактата «*Ars nova*», то аутентичной после выхода Критического издания в 1964 г. (CSM 8) признана только его вторая часть (начиная с 15-й главы Ватиканской рукописи), посвященная мензуральной теории. Это важно учитывать, так как в нашей литературе Витри долгое время был известен выдержками как раз из первой, неаутентичной части трактата, поскольку именно они были опубликованы в известной хрестоматии В. Шестакова⁴².

В разделе 8. «*Ars nova*»: Источники. Мираж Критического издания и проблема протографа исследуется комбинация рукописных версий трактата Витри прежде всего по данным Критического издания (а также работ Фуллер, Галло и др.). Мы не можем интерпретировать учение Витри, прежде чем нам не станет ясно, что надо считать *оригинальным текстом* трактата (или хотя бы приближающимся к таковому).

В разделе 9. «Пифагор» XIV века. Автор и авторы делают выводы из обзора источников (в разделе 8). Так. очевидно, что учение Витри трудно поддается реконструкции и описанию, ибо все сохранившиеся рукописные версии трактата

⁴¹ См., к примеру, Fuller S. A Phantom Treatise of the Fourteenth Century? The *Ars nova* // *Journal of Musicology*. — 1985-1986. — 4; Gallo, op.cit.

сильно разнятся между собой. Кроме того, некоторые из них очень сокращены и повреждены (плохо читаются). Наличие разночтений в рукописных кодексах является нормой для средневековых трактатов, однако, по мнению авторов Критического издания, только в исключительных случаях мы находим трактат в столь разнящихся формах⁴³. Эти версии дают не столько картину оригинала (протографа), сколько картину развития витрийского учения (от 20-х вплоть до 40-х гг. XIV в). Некоторые ученые даже скептически относятся к самой возможности репрезентации трактата Витри как целостного (нетронутото) авторского текста (Фуллер, Галло). Этому способствовали сами авторы Критического издания, которые фактически опубликовали все рукописные версии трактата как равноправные (за исключением трех глав, 17-19). В результате само понятие критического текста оказывается, на наш взгляд, проблематичным по отношению к трактату Витри. Однако мы не считаем, что надо идти так далеко, как, например, Фуллер и Галло, заявляющие о «предположительных» версиях или «самостоятельных анонимных текстах» в отношении рукописной традиции «*Ars nova*» Витри. Здесь современные ученые, увлеченные текстологическими изысканиями (проводимыми, надо сказать, просто блестяще) впадают, на наш взгляд, в другую крайность (первой крайностью было слепое следование — Кусмакера, например, — за авторами XIV в., приписывающими все и вся Филиппу де Витри). Отрицая **формальное** авторство Витри, нельзя отрицать **концепционное** авторство, а такая опасность существует в сугубо текстологических исследованиях: вместе с водой выплеснуть и ребенка. Мы подчеркиваем, что есть **автор** и **авторы**. Один и единый автор — это **реальный автор учения**, и им, безусловно, является Филипп де Витри. Другие авторы (их много и они разные) — это **формальные авторы текстов**, авторы редакций и обработок. Эти авторы — ученики или слушатели лекций Витри, приближенные к нему адепты его учения.

В разделе **10. An vetus и an nova в составе трактата** развивается мысль о том, что трактат Витри или, точнее, его мензуральное учение должно было состоять из двух частей, *ars nova* и *ars vetus*, причем второе излагало учение Франко (CSM 8, p.4). Этот вывод следует, прежде всего, из Парижской рукописи 7378A, в которой данные части

⁴² См.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. Ред.-сост. В Шестаков. — М., 1966, с.292 (в рамках общего раздела под названием «Эстетика *ars nova*»).

⁴³ *Philippi de Vitriaco Ars nova* a G. Rancey, A. Gilles et J. Maillard edita. — AIM, s. I. [Nijmegen], 1964 (CSM 8) R 1986, p. 79.

разделены словом "explicit"⁴⁴, и которая имеет название *Ars quevis mensurandi motelos*⁴⁵ — безотносительно к идее *ars nova*. Что же касается остальных версий, то учение *ars nova* излагается в них в контексте *ars vetus*, о чем говорят частые отсылки типа *u visum in arte veteri* или *secundum artem veterem*⁴⁶. Выскажем в связи с этим гипотезу, что первые 14 глав Ватиканской рукописи должны были излагать франконское учение, то есть *ars vetus*. И они могли случайно выпасть из Ватиканского кодекса и быть замещены другим материалом. В пользу этого предположения говорит тот поразительный факт, что посвященная мензуральной теории часть трактата начинается с 15-й главы, а самая распространенная и, видимо, аутентичная ветвь рукописной традиции трактата Франко содержит именно 14 глав.

В разделе **11. Проблема репрезентации мензурального учения Витри (*ars nova*)** проводится *сравнительный анализ* содержащегося в рукописных версиях «*Ars nova*» мензурального учения. В качестве его «центрального элемента» берется учение о видах темпуса (позднее — о пролации). Делается вывод, что раннюю, начальную стадию витрийского мензурального учения наиболее адекватно представляет Ватиканский источник.

В заключительном, 12-м разделе 3-й главы (**Раннее *ars nova*. Новации Филиппа де Витри: композитора или теоретика?**) суммируются новации Витри, схематично достаточно известные. Новизна раздела заключается в тщательной опоре на первоисточник — полный текст трактата Филиппа (перевод приводится в Приложении). Его нотационные новации получают непосредственное подтверждение как из текста трактата, так и из данных его мотетов. Подчеркивается, что Витри предстает как теоретик нотации не только собственно в теоретических текстах, но и в своем композиторском творчестве. Если композитор изобретает новые знаки и приемы нотации долгосрочного применения (введение новой мензуры — пролации, мензуральных знаков, имперфектной мензурации, красной нотации, минимы и возможно, семиминимы), то он действует одновременно и как крупнейший теоретик своего времени.

⁴⁴ «Закончена» (CSM §, p.63, строка 17).

⁴⁵ «Искусство [наука] мензурации мотетов».

⁴⁶ «Как видно в старом учении» или «согласно старому учению».

Глава 4. Мензуральное учение Иоанна де Муриса. От «Познания» к «Книжице»

В 4-й главе впервые в отечественной литературе исследуется *динамика развития мензурального учения Иоанна де Муриса* (около 1300 — после 1351) от его первого раннего трактата («*Познание искусства музыки*», 1321) через «*Компендий*» (1322–23) к позднему трактату («*Книжице мензурального пения*», около 1340). Значение Муриса как музыкального теоретика (он был также астрономом, математиком, хронологом) определяется тем, что он выступил совместно и практически одновременно с Филиппом де Витри как крупнейший теоретик *ars nova*, реформатор системы *musica mensuralis* на ее новом переходном этапе. Уникальность фигуры Муриса в сравнении с Витри проявляется в ярко выраженном *математизме* его учения, а именно, в охвате мензуральной музыки в масштабе и категориях квадривия.

В начальных разделах 4-й главы (1–2) рассматриваются вопросы биографии, значения музыкально-теоретического наследия Муриса. Раздел 3 посвящен «*Познанию*». Центральное значение имеют 4-й и 5-й подразделы данного раздела. Подраздел 3.4. Математическая модель метрических уровней (полная система *четырёх ступеней перфекции*) раскрывает математический метод Муриса в подходе к мензуральным явлениям. Главная идея Муриса — построение полной системы т. н. «ступеней перфекции» (*gradus perfectionis*) или метрических уровней (мензур). Она подразумевает под данным понятием отношения в паре смежных длительностей. Так, *первая ступень перфекции* — это отношения максимы и лонги, 2-я — лонги и бревиса, 3-я — бревиса и семибревиса и 4-я — семибревиса и минимы. Мурис называет их *ступенями перфекции* потому, что за основу принимает троичное (т.е. совершенное, перфектное) деление большей ноты на меньшую. *Перфекцией* со времен Франко называлось троичное число, у Франко действовавшее прежде всего на уровне лонга— бревис, то есть на второй ступени по Мурису. Мурис стремится упорядочить все ступени перфекции в единую систему, трактуя их как равноправные с математической точки зрения. В своих рассуждениях он оперирует исключительно числами, вынуждая читателей представлять за ними конкретные музыкальные длительности. Так, давая традиционное средневековое определение музыки как *"науки о звуке в его отношении к*

⁴⁷ Материал данной главы озвучивался в докладе автора («*Мензуральное учение Иоанна де Муриса*»), прочитанном на конференции в Московской консерватории «Музыкальное самосознание эпохи и музыкальная практика» (декабрь 1994 г.).

числу или наоборот⁴⁸, он подчеркивает, что мензуральная музыка особенно подвержена законам числа, так как она занимается измерением протяженности звука. Соответственно связь звука и числа, общая для всякой музыки, кажется особенно актуальной для мензуральной музыки: «*Всякая музыка, особенно мензуральная, основывается на перфекции, в равной степени заключающая в себе число и звук*»⁴⁹.

Далее, следуя посылке о совершенности троичного числа, Мурис структурирует математическую модель метрических уровней (степеней перфекции) таким образом, что у него возникает четыре троичных числа, в пределах которых вращается вся мензуральная музыка — от исходного числа, образованного единицей (как третьей частью исходного троичного числа 3), вплоть до конечного троичного числа, представленного цифрой 81 (результат тройного умножения исходного троичного числа на три, то есть $3 \times 3 \times 3 \times 3 = 81$): «*Итак минимальная и максимальная границы любого звука простираются от единицы, то есть третьей части троичного [числа 3], которое совершенно, вплоть до числа 81, которое также совершенно*».

Внутри же этого диапазона троек различаются - внутренние отношения, в которых каждый раз повторяется соотношение трех составляющих: тройка или сама «перфекция», двойка или «имперфекты» и единица или «нейтральное число». Теоретик поясняет совокупную математическую модель данных отношений следующим образом: «*И в этих трех [числах, а именно, 81, 54, 27] различается первая ступень [перфекции]; от [числа] 27 и вплоть до 9 — вторая [ступень перфекции], от 9 до 3 — третья и от 3 до единицы — четвертая*».

Данный тезис Муриса можно проиллюстрировать следующей схемой (Галло):

Схема. Математическая модель

4-х ступеней перфекции Муриса (метрических уровней)

81 54 27 — первая ступень перфекции

27 18 9 — вторая ступень перфекции

9 6 3 — третья ступень перфекции

3 2 1 — четвертая ступень перфекции

⁴⁸ *Musica est de sono relato ad numerum aut e contra [scientia] — CSM 17, p 49.*

⁴⁹ *Tota musica, maxime mensurabilis, in perfectione fundatur, numerum et sonum pariter in se comprehendens. — CSM 17, p. 71.*

Как видим, система Муриса строится на принципах аналогии, иерархии и единства, поскольку все уровни мензуры («ступени перфекции») подчиняются трем числам (3 2 1). Фактически в системе «ступеней перфекции» Муриса просчитана длительность всех нот от наибольшей (троичной максимы) вплоть до наименьшей (минимы) в единицах, то есть минимак. Данная система — в полной мере завоевание теории *ars nova*, в которой произошло *осознание системы соподчинения метрических уровней, и был сделан шаг к новому пониманию собственно музыкального метра как одновременной пульсации разными долями времени* (в противовес старому, идущему от стихового, пониманию метра=модуса как конкретной ритмической формулы).

В следующем подразделе 3.5. Геометризм как свойство мензуральной теории Муриса раскрывается еще одна важнейшая методологическая особенность Муриса как теоретика квадривия — подчеркнутый геометризм, который выражается, в частности, в строгой классификации фигур по геометрическим параметрам:

Различия[фигур]:

1 ступени: равносторонняя—неравносторонняя

2 ступени: каудированная — некаудированная

3 ступени: прямоугольная — ромбовидная

4 ступени: ромбовидная некаудированная — ромбовидная каудированная

Таким образом, геометрическая система фигур вкупе с математической моделью ступеней перфекции (см. выше) рождает у Муриса, по выражению Галло, «теоретическое и практическое знание, совершенное в своем делении на группы и подгруппы, как и современные тогдашние феномены готической архитектуры и схоластики» (Gallo, *op. cit.*, S. 275)⁵⁰.

В 4-м разделе главы «Компендий практической музыки» как «дайджест» второй книги «Познания» рассматривается второй мензуральный трактат Муриса, написанный в форме краткого катехизиса. Проводится детальное сравнение проблематики обоих трактатов, выявляются черты общности и различия. В частности, особо рассматривается трактовка пауз и модусов. В отношении пауз (с учетом также содержания «Книжицы») делается вывод, что *Мурис способствовал графической*

⁵⁰ «Красоту в конце средних веков понимали прежде всего как изысканность. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на причудливую, предельно геометризованную и прекрасную именно своей безукоризненностью готическую архитектуру. Те же сложность и вычурность царили в латинском языке схоластического богословия ...» (Поръяз А. *Мировая культура: Средневековье.* — М., 2001. С. 382)

стабилизации современных пауз целой и половинной нот (соответственно семибревиса и минимы в мензуральной нотации) В отношении модусов подчеркивается, что расширение системы мензур и их уравнивание на стадии *ars nova* привело у Муриса к закономерной *экстраполяции* учения о модусах на все уровни мензуры. А это означает одновременно и наследование старой модальной теории и выход за ее рамки. При этом возникает двойственность в трактовке понятия модус: с одной стороны, это — ритмическая формула (старое значение), с другой, — конкретный метрический уровень (отношения лонги и бревиса). Таким образом, в рамках модуса как частного вида «ступени перфекции» оказывается возможным 5 модусов «наполнителей», внутри темпуса — также 5 модусов и т.д. Данная форма учения о модусах воспринимается в рамках *ars nova* неким анахронизмом, данью традиции. Она утверждает приоритет троичного деления длительностей. Примечательно отсутствие этого пункта в текстах витрийской традиции.

В разделе 5. «Книжица о размерном пении» рассматривается последний мензуральный трактат Муриса, явившийся обобщением и итогом его мензурального учения и впитавший достижения витрийской традиции. «Книжица» была широко распространена в Европе (около 50 рукописей) Ее значение огромно. Она вполне может считаться аналогом франконского «*Ars*» на новом этапе мензурального учения (этапе *ars nova*)⁵¹. Некоторые темы трактуются в «Книжице» без особых изменений в сравнении с «*Познанием*» и «*Компендием*». Это относится к учению о фигурах, лигатурах, паузах и др.

Что касается имперфекции и альтерации, то Мурис здесь развивает положения «*Познания*», и особенно его заключительной части (т.н. *Conclusiones*) При этом новые виды имперфекции *a parte remota* (букв. "частью далекой"), возникшие на стадии *ars nova* и представляющие определенное усложнение по сравнению с «имперфекцией к целому» (*Imperfectio ad totum* или *a parte propingua*, т.е. «частью близкой»), легче воспринимаются благодаря наличию нотных примеров. Все, что в «*Познании*» было выражено смутно и туманно, теперь проясняется. Между тем ясно, что подобные виды имперфекции потребовались для выражения нестандартных (более сложных в сравнении с чисто модальными) ритмических рисунков, в результате расширения ко времени Муриса самой системы ритмических длительностей и соответственно

⁵¹ «Текст, который лучше всего представил новый планомерный порядок *musica mensurabilis* и одновременно ее развитие в композиционно-техническом направлении» (Gallo, *op. cit.*, S. 298)

появления *новых возможностей их разнообразных соотношений*. Новые же «виды имперфекции» являются теоретическим объяснением и особым способом нотирования этих новых ритмических рисунков.

В современной нотации благодаря наличию тактовой черты и такого графического приема как лига, они выражаются достаточно просто. В мензуральной же нотации, которая не знала таких технических приемов, тот же самый ритм выражался как бы *не визуально, а контекстуально*, и, с современной точки зрения, каким-то сложным окольным путем. Этот путь исторически связан с правилами диспозиции фигур, то есть с контекстуальным прочтением не одной только фигуры, а определенной конфигурации, то есть ряда фигур, замкнутых в некое виртуальное мензуральное число (мензуральный такт, который реально не «нотируется», то есть не отмечается тактовой чертой, но воображается путем мысленного счисления). Опять мы убеждаемся, что имперфекция вообще и особенно на стадии *ars nova* — достаточно неудобное для певца явление, затрудняющее процесс ноточтения какими-то аналитическими процедурами (прежде всего, конечно, с современной точки зрения, но и с тогдашней тоже⁵²). Не случайно имперфекция и альтерация как контекстуальные элементы мензуральной нотации отомрут впоследствии (на стадии перехода к тактовой системе). В последних параграфах данного раздела, рассматриваются наиболее новаторские пункты мензурального учения «*Книжицы*» — о синкопе, диминуции и колоре.

Что касается синкопы в самой музыке, то ученые связывают ее появление с творчеством Гильома де Машо. Так, Ю.Евдокимова пишет: «Синкопы появляются у Машо во второй половине творчества (с 50-х годов) и в основном в песенных жанрах»⁵³. Что же касается теоретического объяснения синкопы, то здесь приоритет Муриса не так очевиден. Он описывает синкопу как хорошо известное явление. Мы подчеркиваем, что мензуральные синкопы, как их понимали теоретики того времени, — это еще одна форма контекстуального ноточтения (рассчитывания длительностей нот), подобно старым принципам имперфекции и альтерации, с той разницей, что последние все-таки предполагают мысленное вращение в *более узком (локальном) фрагменте мензурального текста*. Синкопы же заставляют певца просматривать и

⁵² Иоанн Тинкторис в конце XV в. (в трактате *De imperfectionibus notarum musicalium* характеризовал имперфекцию как «неприятную» или даже «ненавистную» (*odiosa*).

⁵³ Евдокимова Ю. История полифонии. Вып. 1.<...>. — М., 1983. С.149.

рассчитывать «наперед», а также «задним числом» *более протяженные мензуральные конфигурации* (последования фигур).

Еще одно важное новшество «*Книжицы*» — это глава о диминуции, то есть, двойной (или тройной) пропорции⁵⁴ ритмического уменьшения длительностей нот исходной мелодии тенора в последующем (чаще заключительном) разделе композиции мотета, где эта мелодия повторяется. Мурис здесь (а также в следующей главе, посвященной колору и талье) впервые в музыкально-теоретической литературе описывает уже сложившуюся ранее в музыкальной практике (и, прежде всего, в мотетах Филиппа де Витри⁵⁵) особую технику сочинения тенора в мотетах, известную ныне под названием «*изоритмия*». Диминуция как формообразующий прием обеспечивает создание крупных контрастов в музыкальной форме, значение которого трудно переоценить и в плаве исторической перспективы. Он опять-таки свидетельствует об огромной роли ритмического фактора для музыкального формообразования на ранних его этапах.

И, наконец, рассмотрим, как Мурис толкует понятия *капора и тальи*. Данные понятия, находимые у него также впервые, стали исходными для современного понимания техники изоритмии. Основным понятием для Муриса, однако, оказывается именно колор. Любопытно то, что определение колора у него соответствует современному значению именно тальи, а не колора: «*Колором в музыке называется многократно повторенная в одном и том же голосе последовательность длительностей*»⁵⁶ [букв, фигур]. Однако далее Мурис ссылается на «иное мнение», предполагающее, во-первых, различие колора и тальи и, во-вторых, точно соответствующее их современному значению:

«В связи с этим следует заметить, что некоторые певцы проводят различие между колором и тальей. Ибо колор, по их определению, это когда повторяются те

⁵⁴ Самим термином «пропорция» Мурис, однако, здесь не оперирует. Галло предполагает, впрочем, что маленький анонимный трактат *De proportioibus* (GS III, 286-291), чуть ли не впервые затрагивающий тему пропорций как таковых, был написан уже учеником Муриса (Gallo, op. cit., S. 343). В также анонимном тексте *Artus discantus* (CS III, 68-113) школы Муриса (ранее приписываемом самому Мурису) уже говорится о конкретных пропорциях в применении к мензуральным длительностям, в том числе сесквипальтере (3:2), сесквигерции (4:3) и др. (там же). Поэтому считается, что Мурис стоит у истоков теоретического осмысления мензуральных пропорций.

⁵⁵ Ученые отмечают, что впервые в музыкальной практике теноровая диминуция вдвое была применена в мотете *Adesto Sancta Trinitas* из музыкального приложения к Роману о Фовеле предположительно Филиппа де Витри (Галло, Евдокимова).

⁵⁶ *Color in musica vocatur similitudo figurarum unius processus pluries repetita positio in eodem cantu* (CS III, 58b). Вместо *similitudo* вероятно чтение *similium*. Под «фигурой» подразумевался знак, означающий временную длительность звука, поэтому переводим «фигуры» как «длительности».

же высоты; а талья — когда повторяются те же длительности; и так возникают одинаковые длительности различных высот»⁵⁷.

Для самого Муриса, однако, именно колор является основной категорией, воплощающей принцип остинатности ритма. Возможно, это связано с тем, что колор (букв, краска, украшение) является прежде всего своеобразным «украшением» композиции, и в нем, как особом композиционно-техническом приеме, подчеркнут именно *эстетический момент искусно создаваемой структурной красоты*. Соответственно необходимость в понятии *talea* возникает тогда, когда в одном и том же голосе (в теноре) композитор использует повторение как ритмического, так и высотного ряда, и поэтому нужно терминологически разграничить эти два вида повторения. Но и то и другое в широком смысле подпадает под статус некоего «колора» — как «украшения» композиции. Отсюда, видимо, и происходит «случайное приравнивание» двух терминов у ранних теоретиков⁵⁸. Приведем также интересное свидетельство Просдочимо де Бельдемандиса (начало XV в.), комментатора Муриса, уточняющего происхождение термина *color* — из сферы смежной науки, риторики:

«...Колор в музыке понимается как некая параллель к известному каюру в риторике, который называется повторением (repetitio). Ибо подобно тому, как в таком колоре из риторики есть многократное повторение одного и того же выражения [речения] (dicti), так и в колоре музыкальном есть многократное повторение подобных фигур [длительностей] или подобных звуков [высот-восит] или подобных фигур и звуков одновременно...» (CS III, 226a).

Данная цитата доказывает важность изучения связей риторики и музыки не только по отношению к барокко и позднему Возрождению (что достаточно общепринято), но и по отношению к более ранним эпохам.

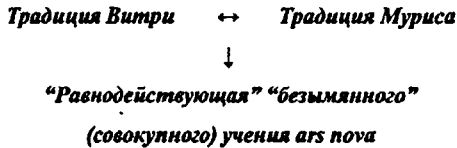
Наконец, в последнем, 6-м разделе 4-й главы Иоанн де Мурис и Филипп де Витри проводится краткое сравнение учений двух теоретиков, в равной степени осуществивших реформу *ars nova*. На основе анализа трех трактатов Муриса делается вывод, что эволюция мензуральной теории Муриса протекает в том же направлении, что и эволюция витрийской ветви французского *ars nova*. Однако трактаты *витрийской традиции* с самого начала носят ясно выраженный *практически-прикладной*

⁵⁷ Pro quo notandum quod nonnulli cantores ponunt diversitatem inter colorem et taleam. Nam vocant colorem, quando repetuntur eedem voces; taleam vero quando repetuntur similes figure; et sic fiunt figure diversarum vocum (ibidem).

⁵⁸ Talea // Riemann Musiklexikon, Sachteil, S. 934.

характер. Особенность же *Муриса* в том, что на раннем этапе своей мензуральной теории («*Познание*») он дает очень *математизированное* учение.

Далее, отмечается, что Ватиканскую версию «*Ars nova*» и «*Познание*» Муриса следует рассматривать как тексты, принадлежащие *ранней ступени французского ars nova*. В отличие от Витри, Мурис, однако, предстает более *консервативным* в некоторых частных вопросах на этой ранней стадии. Так, в вопросе деления темпуса он следует позиции Петра де Круце. В утверждении приоритета и превосходства тройки он выступает более как теолог и философ, нежели как обычный музыкант-практик, мало заинтересованный в универсалиях. Однако если в начале творческого пути Мурис представлял собой некий *антипод* Витри в смысле метода, то в конце пути этот контраст оказался сглаженным, о чем свидетельствует близость «*Книжицы*» и поздних трактатов витрийской традиции, таких, например, как «*Ars perfecta*». Таким образом, взаимодействие мензуральных учений Муриса и Витри можно проиллюстрировать следующей схемой, которая показывает, как две ярких индивидуальности отчасти нивелируют и нейтрализуют друг друга в процессе "оседания" и "диффузии" их теорий в школьной учебной практике, в результате чего возникает "аддитивная" (по выражению Галло) теория, теряющая своих непосредственных "авторов":



Глава 5. Реформа нотации на Руси (переход к киевскому знамени)

В 5-й, заключительной главе диссертации исследуется реформа нотации на ⁵⁹

Руси. В 1-м разделе главы (К постановке проблемы. Феномен киевской нотации в отечественной и зарубежной литературе) делается обзор литературы по проблеме.

Для истории музыки нашей страны поворотное значение имеет тип нотации, известный под названием "киевское знамя" и представляющий собой *национальный вариант западной линейной нотации*. Общеизвестен факт заимствования последней на Руси как для записи новой многоголосной музыки (партесное пение), так и для

⁵⁹ Материал главы кратко отражен в статье автора: К изучению генезиса и феномена киевской нотации в контексте западных нотаций // Гимнология <...>. М., 2000.

старого одноголосного знаменного распева. Что же касается отношения киевской нотации к конкретным западным прообразам, путей и средств их прохождения с Запада на Украину и потом в северную и центральную Россию, то здесь нет четких указаний, какой именно тип западной нотации был воспринят, откуда, когда и через кого именно. Многое строится здесь на догадках, гипотезах⁶⁰. Предполагается, конечно же, участие Польши, но без особой документальной конкретизации. Палеографический аспект киевского знамени изучен также недостаточно, особенно в контексте западных нотаций. Соответственно в 1-м разделе главы подробно рассматривается освещение феномена киевской нотации в отечественной и зарубежной литературе.

Так, среди недоразумений, выявленных в ходе исследования проблемы, можно отметить смешение вопросов о заимствовании киевской нотации с Запада, с одной стороны, и об оригинальных ее чертах, с другой. Это объективно связано с тем, что, с одной стороны, в киевской нотации налицо факт заимствования, а с другой, налицо и факт самобытности графических форм нотных знаков (отмечаемый практически всеми авторами, как русскими, так и зарубежными⁶¹). В чем же причина этого феномена?

На наш взгляд, киевская нотация представляет собой некий уникальный гибрид сразу нескольких западных прообразов, а также, в некоторых деталях, результат соединения западных принципов (нотоплинейность) с элементами крюковой графики, как, например, в случае с т.н. "тактом", то есть целой нотой (♩), знаком, который, очевидно, произошел из статьи (♩), но перенял форму двоянного западного семибревиса, чему на самом Западе аналогов, кажется, не было; этот знак поразил воображение немецкого музыковеда О. фон Риземана, который отметил его странность как "двухголового"⁶². Еще Н. Финдейзен отмечал, что "некоторые знаки линейной нотации, как и внешние очертания нот, первоначально приближались к знаменам". Еще дальше идет в этом направлении Д. Шабалин, который утверждает, что киевское знамя ведет свое происхождение от столпового⁶⁴, указывая, что три знамени, а именно,

⁶⁰ Единственное, в чем согласны практически все авторы, так это в западном происхождении киевской нотации, а также в примерных сроках ее распространения: для центральной России начиная с середины XVII в. (окончательное признание — во время правления Петра I: 1689 — 1725), для юго-западной Руси — несколько раньше, предположительно с середины XVI в. или даже с начала XVI в., хотя самые ранние обнаруженные пока рукописи (Супрасльский и Львовский ирмологіоны) датируются только концом XV — началом XVII вв.

⁶¹ Н. Герасимова-Персидская, Д. Шабалин, Иоанн де Кастро, И. Вольф и др.

⁶² Rieszmann O.v. Die Notationen des altrussischen Kirchengesanges. — Lpz., 1909, S. 105.

⁶³ Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. Т.1-2. — М.-Л., 1928-29, т.2, вып. 6, с.190.

⁶⁴ Шабалин Д. Певческие азбуки Древней Руси. Автореф. дис. ... д-ра иск. — М., 1993, с. 42.

статья, столица и крюк были помещены на пять линеек, но изменили со временем свои очертания (кроме статьи) под влиянием чисто внешних причин, ради удобства их размещения на нотном стане. "Киевская нотация, — пишет он, — пятилинейная квадратная нотация, созданная в Киеве, вероятно, во второй половине XV-начале XVI веков посредством наложения столповых знамен на линии нотоносца по примеру черной хоральной нотации"⁶⁵.

В зарубежной литературе интересующий нас вопрос также не получает специального освещения. Ссылки на киевскую нотацию носят обычно попутный характер при статьях типа "Русская музыка", "Украина", "Киев" и т. п. Но при этом ракурсе взгляда несколько иной, чем в русской литературе, больше встроенный, так сказать, в западный контекст чисто палеографически, что вполне естественно. Так, в словаре Римана в статье Ф. Загибы читаем: "В XVII в. официальная церковь ввела киевскую нотацию, находящуюся под западным влиянием— некий тип хоральной нотации на пятилинейной системе"⁶⁶. Сходные положения можно встретить в статьях "Ktjuki" того же словаря (SachteiJ, Sp. 497) и "Нотное письмо" (Notenschrift, ibidem, Sp. 641). Данные зарубежных словарей отражают взгляды таких западных ученых как И. Вольф, И. Гарднер, Д. Леман, О. Риземан и др. Из их работ следует, что киевская нотация палеографически содержит, по крайней мере, три характеристики:

1. Тип хоральной (квадратной, "римской") нотации
2. Пятилинейность системы в отличие от "классической" четырехлинейной хоральной нотации
3. Тип мензуральной нотации (строгая ритмизация нот)

Обобщающее определение Д. Лсмана кажется весьма удачным: "Мензуральная пятилинейная система с нотацией квадратного типа"⁶⁷. Таким образом, своеобразие (самобытность) оказывается тесно связанным с эклектичностью (синтетичностью) киевской нотации, а именно, в соединении признаков квадратности с пятнадцатилетностью и мензуральностью. И. Вольф резюмирует: "Следует подчеркнуть, что эта новорусская киевская линейная нотация с самого начала принципиально

⁶⁵ Шабалин Д. Певческие азбуки Древней Руси. <...>. — Кемерово, 1991, с.260.

⁶⁶ Zagiba F. Russische Musik // Riemann Musiklexikon. Sachteil. — Mainz, 1967, Sp. 825.

⁶⁷ Lehmann D. Nikolai Dilezki und seine "Musikalische Grammatik" <...>. — [Berlin], 1962 [Habilitationsschrift], S. 340).

отличается от римской хоральной нотации пятилинейностью системы. Сразу же даст о себе знать влияние мензуральной теории⁶⁸.

Во 2-м разделе 5-й главы (Киевское знамя и партесное пение) рассматривается вопрос о связи распространения западной нотации с хронологически совпадающим распространением западного многоголосия в виде партесного пения. Ясно, что проблема генезиса и палеографической типологии киевской нотации тесно связана с ее функциональным предназначением, в данном случае — для записи одноголосия или многоголосия. Однако данные на этот счет противоречивы. Дело в том, что киевская нотация, появившись на Руси, стала "обслуживать" практически все виды музыки. Она применялась как для записи одноголосного знаменного распева, так и для записи церковного многоголосия (строчное и партесное пение), а также иной музыки (канты, псалмы и т.д.). Между тем остается неясным, насколько введение новой нотации было связано с реформой богослужебного пения, а именно, введением в него многоголосия. Сравнительная датировка сохранившихся нотополитических рукописей также не очень проясняет ситуацию: и одноголосные и многоголосные памятники датируются примерно одинаково — началом XVII в. Самые ранние образцы партесного многоголосия, по мнению некоторых ученых⁶⁹, вписаны в Супрасльский Ирмологий⁷⁰. И не случайно, видимо, что в литературе прослеживаются две точки зрения относительно того, каково же было первоначальное предназначение киевской нотации.

Первая точка зрения сводится к тому, что введение новой линейной нотации было напрямую обусловлено введением партесного многоголосия (Шреер-Ткаченко, Бражников, Келдыш, Вольф, Риземан, Загиба и др.). Это должно означать, что киевская нотация по своей внутренней природе — изначально многоголосная нотация, только потом или сразу же параллельно приспособленная для записи одноголосного распева. В пользу этого мнения действительно говорят некоторые обстоятельства. Во-первых, что ноты киевского знамени назывались в обиходе XVII в. «партесными», то есть многоголосными. Во-вторых, тот очевидный факт, что киевская нотация представляет собой объективно вид мензуральной нотации, то есть тип ритмонотации, исторически выработанный на Западе именно для записи полифонии.

⁶⁸ Wolf J. Handbuch der Notationskunde. Bd. 1-2. — Lpz., 1913-1919, Bd. 1, S. 120.

⁶⁹ Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. — М., 1983, с. 38.

⁷⁰ 1638 года (БАН Лит. ССР, ф. 19 — 116).

Вторая и отчасти противоположная точка зрения наиболее определенно выражена у Преображенского, Шабалина. В пользу данного мнения свидетельствует, прежде всего, тот очевидный факт, что попытки реформировать саму крюковую нотацию достигли пика именно в XVII в. и были объективно направлены (пометы Шайдура, признаки Мезенца) к поиску более точной высотной нотации. Именно поэтому приход линейной западной нотации пришелся на взрыхленную почву, и она с такой невероятной легкостью (хотя и не без некоторой борьбы) была усвоена.


К негативным факторам этого победного шествия западной нотации в России надо отнести то, что когда очнулись от эйфории, то с испугом и ужасом обнаружили, что почти начисто забыли свои крюки, а вместе с утратой знаменной нотации и устного предания охладели к самому древнему распеву. Однако, несомненно, положительно то, что Россия, приняв западную нотацию как абсолютно необходимую для своего полноценного музыкального развития, тем самым смогла впоследствии выразить свое веками накопленное духовное содержание в интернациональных (западных) знаковых формах и таким образом внести свой вклад в развитие мировой музыкальной культуры.

В качестве компромисса между двумя мнениями (каждое из которых кажется по-своему убедительным), ограничимся констатацией, что хотя киевская нотация сначала была применена, видимо, для записи одnogолосного распева скорее, чем для записи партесного многоголосия, однако, последнее, несомненно, стимулировало распространение и, возможно, развитие самой киевской нотации. Здесь надо учитывать то обстоятельство, что практика хоральных обработок знаменного распева в партесных композициях требовала унификации нотации. Кратковременное существование т. н. знаменных партитур было, видимо, пробным камнем преткновения. Для нотации многоголосия крюковая нотация была явным анахронизмом. На Западе, в период распространения многоголосия дискантового типа (то есть разноритмического), как известно, родилась новая модально-мензуральная нотация. Необходимо подчеркнуть, что развитие нотации открывало широкие возможности для новых форм полифонии или стимулировалось последними. Принятие на Руси киевской нотации как точной ритмонотации (то есть мензуральной по своей сути) было, таким образом, типологической параллелью Западу в смысле решения проблемы временной и высотной координации голосов в многоголосной вертикали.

В 3-м разделе 5-й главы (Восприятие киевской нотации и партесного пения на Руси) исследуется характер восприятия новой западной нотации вместе с сопровождающим ее партесным пением при их появлении на Руси, а также

особенности современной трактовки этих исторических событий. Отмечается неоднозначность и противоречивость трактовок, связанная с политическими и конфессиональными коннотациями в контексте дилемм Запад — Восток, Запад — Россия, католицизм — православие, западничество — славянофильство. Делается вывод, что так или иначе *принятие новаций с Запада следует считать фактором интернационализации* музыкального искусства, и это объективный процесс, от оценки которого, на наш взгляд, лучше воздержаться, дабы не впасть в ту или иную крайность.

В 4-м разделе 5-й главы (Палеографическая типология киевской нотации и проблемы ее дальнейшего изучения) рассматривается соотношение киевской нотации с западными типами нотации. Основные знаки киевского знамени (в его классически разработанном виде, известном по рукописям XVII-XVIII вв.) суть знаки ритмонотации, а именно: *такт, полтакта, четвертка, ломаная* (то есть целая, половинная, четверть, восьмая). Длительности находятся в двойной пропорции относительно друг друга по порядку. Уже по самим названиям нот видно, что пафос киевской нотации — это пафос выражения и обозначения именно ритма, а не звуковысотности (с которой отныне нет никаких особых проблем, за исключением знаков акциденций). По способу выражения ритма (презумция двоичности в соотношении смежных длительностей, система названий нот, даже прием «ноты с точкой» — «пунтиком» от лат. punctus, точка) киевская нотация практически может быть приравнена к современной, только все ноты черные, да нет тактовых черт. Это свидетельствует о том, что киевская нотация — это позднемензуральная нотация, точнее, ранняя барочно-мензуральная, то есть фактически нотация Нового времени на начальном этапе («на выходе от мензуральной»).

Но по другим признакам — сплошная зачерненность нотных головок, их квадратно-ромбовидные очертания, отсутствие тактовых черт — киевская нотация родственна более архаичным типам нотаций квадратно-мензуральной конституции. Кроме того, общая для всех знаков ромбовидная форма, равно как и характерное утолщение и изгиб хвоста в четвертках, вызывает ассоциации с готической нотацией, распространенной с XIII в. в восточно-немецких, а позднее в примыкающих к ним славянских землях с ее характерным знаком. —  (т. н. «подковный гвоздь; нем. Hufnagel). Мы предполагаем, что киевская нотация через Польшу наследует именно этот тип нотации, тем более что в XV-XVI вв. готическая нотация стала мензурированной. Изыскания Ю. Москвы, В. Гончаровой, исследующих рукописи

львовских, прибалтийских собраний, подтверждают широкое хождение в этих регионах рукописей с готической и квадратной нотацией. При сопоставлении киевской нотации с готической устанавливается схожесть по следующим признакам:

1. Сплошная зачерненность нотных головок (это свойство и римской нотации).
2. Преобладающая ромбовидность нотных знаков (выражающаяся в ромбовидном наклоне квадратных нот).
3. Отсутствие лигатур, то есть преобладающая одиночность нотных знаков, за исключением «вязаных», которых нельзя считать лигатурами в мензуральном смысле (в отличие от римской нотации, которая является лигатурной).
4. Элемент «подкового гвоздя» в написании штилей.

В следующих разделах (5-9) 5-й главы (исторического характера) рассматриваются и до некоторой степени обобщаются историко-культурные, а также церковно-политические предпосылки реформы нотации на Руси. Привлекается обширный малоизвестный исторический материал, крайне интересный для понимания деталей процесса. Делаются некоторые сопоставления с аналогичными процессами на Западе. Так, в разделе 5 (Участие российской церкви и государства в принятии нотолинейной системы) подчеркивается роль патриарха Никона (патриаршество 1652-1668) в принятии киевской нотации как *сравнимая с ролью римских пап* — соответственно папы Иоанна (понтификат 1024-1033), одобрившего линейную нотацию Гvido, и папы Николая III (понтификат 1277-1280), который приказал удалить из церковного обращения невменные рукописи и на их место ввел литургические книги францисканцев, нотированные в новой линейной манере⁷¹. Весьма показательно, что *официальная церковь и в том и в другом случае сыграла решающую роль в принятии новой нотации.*

В разделе 6 (Роль юго-западных православных братств. Киевская нотация как юго-западная нотация) раскрывается роль юго-западных православных братств в распространении западной нотации и, прежде всего, львовского братства. Здесь же подчеркивается *юго-западный характер происхождения* самой киевской нотации. Киевляне были только восприемниками новой нотации в центральной России, и поэтому распространяемая ими нотация стала называться киевскою (Игнатъев,

⁷¹ Riemann Musiklexikon, Sachteil, статья *Choralnotation*, 168b.

Конотоп. Шевчук). В Малой Руси пение, изображаемое по нотам, было известно как «спив музичный, тобто нотный»⁷².

В 7-м разделе (**Католический Львов и распространение западной нотации на Руси**) подчеркивается роль Львова в распространении западной нотации в связи с историей этого города, много раз переходившего под разные знамена⁷³. Немцы (силезцы) играли ключевую роль во Львове со времен польского короля Казимира Великого (1310-1370), когда тот завоевал Львов в 1340 г. Многие скрипторы львовских антифонариюв были родом из Силезии. Отсюда понятна генетическая связь киевской и готической нотации. Кроме того, известно, что первые галицкие епископы были францисканцами. Любопытно, что один из них, некий Ян Стрепа был с 1385 г. главой русской викарии, прежде чем стать в 1391 г. архиепископом Львова. А теперь вспомним о том, что именно францисканцы первыми приняли линейную нотацию для своих литургических книг в самой Западной Европе. Видимо, и во Львов линейную нотацию принесли именно они (в связи с этим попутно отметим актуальность изучения истории религиозных орденов — и истории церкви вообще — для истории музыки).

Таким образом, несомненно, что еще одним толчком к заимствованию линейной нотации на Руси, судя по всему, было завоевание Львова поляками и немцами в середине XIV в. Однако воздействие этого факта сказалось не сразу, а только после падения Константинополя (1453) и унии церквей (1596), в результате чего открылась возможность доступа западной нотации собственно на православный клирос. Таким образом, гипотетическую географию распространения новой нотации можно представить схематически следующим образом:

[Рим, Ватикан] → Польша → Львов → Киев → Новгород → Москва.

В 8-м разделе (**Участие юго-западной Православной церкви и ее иерархов в принятии - западной нотации. Петр - Могила. Политический фон событий**) рассматривается роль юго-западной православной церкви и ее иерархов в распространении линейной нотации и партесного пения на Руси на фоне политических событий XVI-XVII вв. Киевская митрополия находилась тогда попеременно в тесных сношениях с польским и московским правительством и духовенством. Вскрывается роль киевского митрополита Петра Могилы, основателя Киевской коллегии (1632) —

⁷² Исаевич Я. Братства і українська музична культура 16-18 вв. // Украинское музыковедство. Вып. 6. — Киев 1971, с.49.

⁷³ См. об этом, в частности: Гончарова В. Памятники латинской монодии в рукописных собраниях Санкт-Петербурга, стран Балтии и Украины. Дис. ... канд. иск. [Казань, 1999].

фигуры противоречивой, иногда замалчиваемой в силу ряда причин⁷⁴. Привлекаются малоизвестные данные по истории западнорусской церкви и истории Малороссии, которые ставятся в контекст общеизвестных политических событий тех времен.

В 9-м разделе 5-й главы «Изучение латыни на юго-западе Руси как фактор усвоения латинской музыкальной теории и линейной нотации» рассматриваются общеобразовательные и культурные предпосылки принятия западной нотации, в частности, активное изучение латыни (а вместе с ней и музыкально-теоретических пособий западного образца) в юго-западных церковных коллегиях и школах.

В заключении (Эпилог. Разные пути развития нотации на Западе и в России) проводится сравнение путей развития нотации на Западе и в России, на которое вывела нас проблематика предшествующих глав. (Удивительно, но, скорее всего, закономерно, что такая сугубо, казалось бы, техническая область музыки как история развития нотации отражает глубинные общеисторические механизмы развития и взаимодействия культур.) Одновременно делается **ряд общих выводов по развитию западной нотации как таковой** вообще начиная от невменной вплоть до раннебарочной. Специально отметим, что хотя ни невменная нотация, ни раннебарочная не являются предметом данного исследования, все же предпринятое рассмотрение нотационных реформ периода XI-XIV вв. позволяет сделать некоторые выводы более широкого характера. Специфика заключения к диссертации в том, что в нем *совмещаются выводы по всей работе и выводы по 5-й главе*. Таким образом достигается панорамное представление о магистральной линии развития нотации вообще (в ее общеевропейской или мировой форме, что по сути одно и то же) с учетом специфики включения или подключения России к данному процессу.

Для Запада в целом характерно *плавное* постепенно-поступенное развитие нотации, как бы из одного зерна. Так, ранняя модальная (точнее, модально-мензуральная) нотация заимствует графический материал хоральной, но по

⁷⁴ Годы жизни: 1596/97 — 1647. С 1632 митрополит Киевский и Галицкий. Добился у польского короля легализации православной церкви и передачи ей ряда униатских монастырей. Покровительствовал писателям, художникам, книгопечатанию. Одно время говорил о «невежестве всех вообще людей московских», способствуя формированию в малороссийских кругах (а, возможно, также в польских и западноевропейских, с которыми был тесно связан) представлений нелестных для Московии и Великодержавы: а именно образов москвитя и Московии в лаптях, а Запада — с циркулем и линейкой (см. об этом: Голубев С. Отзыв о сочинении В.О. Эйнгорна: Очерки из истории Малороссии в XVII в.: I. Сношения малороссийского духовенства с московским правительством в царствование Алексея Михайловича. — СПб., 1902, с. 8).

внутреннему содержанию перерождается, а именно, становится автономной ритмоногацией, независимой от просодии текста, и развивается на своей собственной внутренней основе (перетекая постепенно в стадию собственно мензуральной нотации), пока, наконец, не превращается в нотацию Нового времени (в XVII в.), определившую облик и современного нотного письма вплоть до (условно) середины XX в.

На Руси же наблюдается *скачкообразное* развитие нотации. Очень длительный период бытования знамен, затянувшийся по сравнению с Европой вплоть до XVII в., далее относительно краткое параллельное существование знамен и линейной нотации мензурально-барочного типа, известной как киевское знамя (конец XVII-отчасти XVIII вв.), и, наконец, практически полное вытеснение знамен линейной нотацией в последней трети XVIII в. из официальной клиросной практики (как знаковый момент — издание Синодом певческих обиходных книг в Москве в 1772 году в линейной нотации).

Предпримем общий фронтальный экскурс в историческую типологию западных нотаций ради более полного уяснения данного сопоставления. Но прежде сделаем одну существенную оговорку. Под нотацией мензурально-барочного типа мы понимаем исторически переходные формы ранней барочной нотации, промежуточные от мензуральной к тактовой (таковой является и киевская). Дело в том, что обычно (и мысленно по отношению к Западу) говорят о *тактовой* нотации в целом (от XVII в. и далее), противопоставляя ее *мензуральной* (XIII-XVI вв.). Для России же такое противопоставление в принципе не актуально, так как она не знала этапа собственно мензуральной нотации, а восприняла сразу же мензурально-барочную нотацию как готовый продукт, явившийся историческим *выходом* из мензуральной. Поэтому мы и используем характеристику "мензурально-барочная" по отношению к киевской нотации. Ведь если для Запада актуально противопоставлять мензуральную и тактовую нотации, то для России — знаменную и линейную.

Однако в рамках нотолинейного цикла Запад пережил по меньшей мере две принципиально различные системы: хоральную и мензуральную. Поэтому для России определение просто "линейная" не обладает необходимой конкретизацией с точки зрения европейского контекста. Точнее, если иметь в виду историческую типологию западных нотаций, то надо говорить о двух этапах усвоения в России линейной нотации: (1) мензурально-барочного, квадратного типа, не тактовой (киевская) и (2) классического типа, круглой (т. н. итальянской), тактовой.

Что касается ранней барочной нотации, то ее специфика — в промежуточности от мензуральной к классической. Важнейшие ее признаки — презумпция двоичности, то есть двоичного отношения в отличие от исходной альтернативы троичность — двоичность в мензуральной системе, отсутствие контекстуальных отклонений (имперфекции, альтерации), лигатур. Вся система метров, пропорций, а также графический состав нотных знаков наследуется от мензуральной нотации. Кардинальный признак, еще неустойчиво (факультативно) проявляющийся в ранне-барочных нотациях — как графически, так и по метрическому ощущению — наличие тактовой черты, выраженного тактового метра⁷⁵. В классической же нотации, помимо полной стабилизации тактовой черты, мы видим новый характерный момент — круглое письмо, названное в других странах итальянским, а также отмирание пропорций в мензуральном смысле. Эти признаки можно считать специфическими для классического нотного письма, отличающими его от переходных ранне-барочных типов. Все другие признаки, ушедшие вглубь структуры, не лежащие на поверхности, представляют собой кольца предшествующих стадий развития: диастематичность (то есть линейность), квадратность ("антиневменность"), мензуральность (точная фиксация ритма). Классическая нотация в снятом виде содержит важнейшие этапы своего исторического становления. Она удобочитаема, демократична (экзотерична), визуально наглядна.

Итак, если на Западе развитие нотации было медленным и плавным, то в России оно имело характер взрывообразный⁷⁶. Сравним схематически этапы развития нотации на Западе и в России, чтобы увидеть отличия более наглядно:

⁷⁵ В. Холопова отмечает единую манеру записи у композиторов Западной Европы (Г. Шютц, Дж. Габриели) и России в XVII в. (украинские и русские хоровые концерты, канты): а именно, когда голоса (поголосники) нотированы без тактовых черт, а партитуры — с тактами (Холопова В. Русская музыкальная ритмика. — М., 1983, с. 94).

⁷⁶ То, что произошло в нотации, характеризует в целом музыкальную культуру России этого периода: «Путь развития русской многоголосной музыки в эпоху барокко (с середины XVII в. до середины XVIII в.) поражает своей стремительностью. То, что западное искусство прошло за 700 лет,

Схема развития нотации на Западе и в России

Запад	Россия
1. Невмы	1. Знамена (крюки или те же немы)
2. Невмы на линейках	2. Знамена с пометами и признаками (без линейности как таковой)
3. Квадратная хоральная нотация	—
4. Модалыная	— [разрыв]
5. Мензуральная	—
6. Мензурально-барочная, бестактовая	6. Киевская нотация
7. Барочная тактовая (переходящая в классическую)	7. Посткиевская нотация светской музыки («итальянская»)

Киевская нотация по графике обнимает в себе периоды 3,4,5 западной нотации, но по внутреннему содержанию (ритмонотация жесткого типа) соответствует типам 5 и 6. В этой схеме плавность развития нотации на Западе обеспечивается наследованием ряда признаков от предшествующей стадии и появлением новых, общих с последующими стадиями. Так, невменная, квадратная хоральная, модалыная и мензуральная нотации объединяются родовым признаком внетактовости, отличающим кардинально их от нотации Нового времени (тактовой). Этот признак внетактовости, а также контекстуальности (в двух своих основных формах, а именно, лигатурности и принципе диспозиции фигур), будучи общим для всех четырех типов, позволяет считать их в широком смысле нотациями, несущими в себе «невменный генотип», то есть генотип повышенной синтагматичности, влекущей для потомков проблему дешифровки. Этот генотип резко отличает их от нотации Нового времени, которая утрачивает данные признаки и становится благодаря этому визуально наглядной, «точечной», парадигматической, а также «резаной» (то есть тактовой), приспособленной для «резаного» дискретного метра в отличие от континуальности ритма в нотациях невменного генотипа. Но вместе с тем, если дальше углубляться в различия внутри широкого генотипа невменной нотации, то окажется, что невменная и квадратная хоральная родственны в большей степени между собой в противовес к мензуральной по общему признаку «устности» (или роли устного фактора), а также по признаку слабой и специфической (тексто-музыкальной) ритмической фиксации

(синкретизм музыкально-поэтического ритма), тогда как мензуральная нотация характеризуется признаками жесткой письменности и строгой (абсолютной) автономно-музыкальной фиксации ритма (ритм, эмансипированный от слова).

Все типы западной нотации, начиная от квадратной хоральной и вплоть до «классической», едины по графическому материалу, а именно, используют квадратно-ромбовидную форму нотных знаков, чем они резко отличаются от невм с их множественностью, гетерогенностью, придающей невменному письму характер искусственного алфавита. Квадратная нотация дает резкое сужение алфавита до трех-четырех форм, и даже лигатуры представляют собой достаточно единообразные знаки, соединенные штилями, хотя сами лигатуры происходят от невм. В этом смысле такая черта как квадратность - это родовое свойство западной нотации, осознанное в РОССИИ как «квадратная киевская нота». В России же мы видим своего рода коллапс, пропуск промежуточных звеньев эволюции, или совмещение их сразу в одновременности в киевском феномене. Переход к киевской нотации в России, таким образом, соответствует сразу двум или трем крупнейшим переходам на Западе: к линейности, к квадратности и к мензуральности. Последние два происходили на Западе уже в рамках собственно линейного цикла и представляли усовершенствование (надстройку) к уже имеющимся завоеваниям (мензуральность не отрицает квадратность, а наследует ее, тактовость не отрицает мензуральность, а визуализирует ее). С учетом магистральной линии эволюции европейской нотации в сторону экзотеризма на этапе XI-XVII вв., можно проиллюстрировать эту эволюцию следующей схемой:

**старый экзотеризм
невменной, хоральной
и мензуральной нотаций**



**новый «экзотеризм» нотаций
(вторая половина XX в.)**

**нотация Нового времени
XVII — XX вв., пик
экзотеризма**

Мы не ставим специальной целью углубляться в процессы, происходящие в нотации второй половины XX века (отчасти эта проблема затронута во Введении), однако самое общее сопоставление показывает, что в данный период возникает

ситуация множественности и даже единичности авторских нотаций и соответственно отход от единообразия нотационной системы, что потребовало от композиторов специальных предисловий, разъяснений и т.п. Более того, часто нотация становится вообще ненужной или становится приблизительной или условной. В таких крайних формах как графическая музыка кардинально изменяется феноменология и самой музыки и соответственно ее нотации. Все эти процессы еще ждут своего исследования не только сами по себе⁷⁷, но и в контексте многовековой предшествующей истории развития нотации, истории музыки и истории культуры. Мы попытались вписать одну из страниц в эту историю.

Основные положения диссертации изложены в следующих публикациях:

1. Поспелова Р. Западная нотация XI-XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов). Исследование. — М.: Композитор, 2003. — 416 с. с ил. [26,0 п.л.]
2. Поспелова Р.Л. К изучению мензуральной нотации (факультатив по музыкальной палеографии) // Пути совершенствования подготовки - специалистов искусства <...>. — Владивосток, 1987, с. 139-146 [0,5]
3. Поспелова Р., Шведова Н. К вопросу о значении трактата Франко Кельнского «*Are cantus mensurabilis*» // Старинная музыка в контексте современной культуры <...>. — М., 1989, с.241-252 [0,5]
4. Поспелова Р.Л. Учение об эффектах музыки в трактате Иоанна Тинкториса *Complexus effectuum musices* (ок. 1473-1474) // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время. — Л., 1989, с. 37-44 [0,5]
5. Поспелова Р.Л. Понятие о музыке, ее истории в музыкально-теоретических трактатах Иоанна Тинкториса // Из истории теоретического музыкознания. — М., 1990, с. 3-15 [0,5]
6. Поспелова Р.Л. О фольклоризированном характере музыкальной теории Средневековья [тезисы] // Фольклор и традиционная музыка. — Улан-Удэ, 1990, с. 25-29 [0,25]

⁷⁷ Они отчасти исследованы в работах Е. Дубинца, Е. Ароновой и др.

7. Поспелова Р.Л. История номинации мензуральных длительностей и передвижение счетной доли // Проблемы культуры Дальнего Востока (тезисы докладов). — Владивосток, 1991, с. 26-29 [0,25]
8. Поспелова Р.Л. Гарландия - Франко - Витри: три реформатора в мензуральной теории XIII — начала XIV вв. // *Laudamus*. — М., 1992, с. 222-229 [0,5]
9. Поспелова Р.Л. Почему не утвердилась реформа сольмизации Рамоса де Парехи? Рамос против Гвидо // *Методы изучения старинной музыки*. — М., 1992, с. 14-42 [1,0]
10. Поспелова Р.Л., Проценко В.И. К вопросу об исторических формах синтеза музыки и философии // *Философия и музыка: диалог противоположностей?* /В.А. Белоусов, Н.А. Вахнин, Р.Л. Поспелова, В.И. Проценко, М.С. Уваров. Под общ. ред. М.С. Уварова. — Тирасполь, 1993, с.194-233; 235-239 (Глава 4; в соавторстве с В.И.Проценко) [3,0]
11. Поспелова Р.Л. Этнос ритма в музыке христианской традиции // *Музыкальная культура православного мира <...>*. — М., 1994, с. 103-113 [0,5]
12. Поспелова Р.Л. Трактат, давший имя эпохе: "Ave nova" Филиппа де Витри // *Старинная музыка*. — 1999. — №1, с. 18-20; 23-24 [0,5]
13. Поспелова Р.Л. К изучению генезиса и феномена киевской нотации в контексте западных нотаций // *Гимнология <...>*. — М., 2000, с. 563-571 [0,5]
14. Поспелова Р., Серебренник А. Из истории европейской новой музыки. Папа Иоанн XXII против *ave nova* // *Старинная музыка*. — 2000. — №3, с. 11 -14 [0,5]
15. Поспелова Р.Л. Адам Фульдский // *Православная энциклопедия*, т.1. М., 2000, с.286
16. Поспелова Р. Реформа нотация Гвидо Аретинского: «Пролог к Антифонарию» [с публикацией перевода трактата и комментариями] // *Sator tenet opera rotas*. Ю.Н. Холопов И его научная школа. — М., 2003, с.48-67 (1,0)

Отпечатано в ООО «Компания Спутник+»
ПД № 1-00007 от 25.09.2000 г.
Подписано в печать 06.04.04
Тираж 75 экз. Усл. пл. 1,56
**Печать авторефератов (095) 730-47-74,
778-45-60 (отовый)**

№ - 6 8 5 4