

*М. Е. Гирфанова*

**К вопросу о становлении тактовой системы музыкальной ритмики: о некоторых параллелях учения В. К. Принтца о *quantitas temporalis intrinseca* с музыкальной практикой XVII века**

**Аннотация:** В статье рассматривается учение о музыкальном ритме Вольфганга Каспара Принтца, изложенное им в труде «Phrynis Mitilenaeus, oder Satyrischer Componist» (1696) и представляющее собой одну из первых исторических манифестаций акцентного музыкального метра в западноевропейской музыкальной теории. Прослеживаются проявления акцентного метра в музыкальной практике XVII века, которые могли способствовать формированию новых, акцентных представлений о музыкальном ритме у Принтца.

**Ключевые слова:** акцентная ритмика, *quantitas temporalis intrinseca*, немецкий духовный концерт, В. К. Принтц, С. Шейдт

*М. Е. Girfanova*

**Some notes on the historical formation of accentual musical rhythm: parallels between W.C. Printz's theory of *quantitas temporalis intrinseca* and the musical practice of the 17<sup>th</sup> century**

**Abstract:** The article is devoted to W.C. Printz's theory of musical rhythm in "Phrynis Mitilenaeus, oder Satyrischer Componist" (1696), one of the first historical manifestations of the accentual meter in the European musical theory. The author traces representations of the accentual meter in the musical practice of the 17<sup>th</sup> century, which possibly influenced the formation of a new, accentual vision of the musical rhythm by Printz.

**Key words:** accentual rhythm, *quantitas temporalis intrinseca*, German sacred concerto, W. C. Printz, S. Scheidt.

С XVII веком связано начало формирования тактовой системы музыкальной ритмики. Одним из первых об акцентной природе музыкального метра пишет Вольфганг Каспар Принтц. Эта тема обсуждается Принтцем в его ранней работе «Compendium musicae» («Компендиум музыки», 1668), Принтц возвращается к ней в своем главном теоретическом труде «Phrynis Mitilenaeus, oder Satyrischer Componist» («Phrynis Mitilenaeus, или сатирический композитор», 1696) <sup>1</sup>.

Принтц отмечает, что одни и те же нотные длительности, помещенные на разные доли такта, воспринимаются как различающиеся по своей продолжительности: «...среди равнодлительных по времени нот или звуков некоторые кажутся длиннее, некоторые короче» <sup>2</sup>. Для фиксации нового метрического качества Принтц вводит понятие *quantitas temporalis intrinseca* (лат., «внутреннее временное количество»), в немецком терминологическом варианте — *innerliche*

Zeit-Länge (нем., «внутренняя время-длительность»): «Эта различающаяся по времени или значимости длина некоторых равнодлительных нот называется „quantitas temporalis intrinseca“»<sup>3</sup>.

Принтц указывает на два компонента, благодаря которым *внутреннее временное количество* проявляет себя наиболее отчетливо: «... что особенно хорошо замечается из-за текста, а также из-за консонансов и диссонансов»<sup>4</sup>. Как раз вокальный текст привлекается Принтцем для того, чтобы разъяснить положения о *внутреннем временном количестве* на конкретном музыкальном примере:



«В этом слове первый и третий слог долгий, второй и четвертый краткий. Если такое слово поется на звуки ABCD, то подобное хорошо ложится на слух, и каждый слог имеет свою правильную длину. Но обменяю я число у нот, сами же ноты оставив:



И будет это весьма непривлекательным и противным для слуха, ибо долгие слоги chri и a совмещаются с краткими звуками E и G, напротив, краткие слоги sti и nus используются и поются на долгие звуки F и H. Сего не могло бы произойти, когда бы звуки EFGH не имели никакого различия по внутренней временной длине»<sup>5</sup>.

Наличие в слове *Chri-sti-a-nus* двух долгих и двух кратких слогов, расположенных через один, указывает на то, что Принтц мыслит словесную подтекстовку как сегмент поэтического текста. В данном случае речь идет о двух стопах хорей силлабо-тонического стихосложения.

Само по себе обращение к акцентной стиховой метрике могло иметь место только с

определенного момента истории литературной теории в Германии. Гуманисты XVI — начала XVII века, в том числе немецкие, оперировали метрическими стопами по образцу и подобию античных, с долгими и краткими слогами. В начале XVII века в литературной теории Германии ставится вопрос о роли ударений как метрических регуляторов поэтических текстов. В 1624 году появляется сочинение Мартина Опица «Buch von der deutschen Poeterey» («Книга о немецкой поэзии»), где в седьмой главе утверждается: «Каждый стих есть или ямбический или хорейский, — однако не так, чтобы мы по примеру греков и римлян принимали во внимание определенную долготу слогов, но так, чтобы мы по ударению и тону опознавали, какой слог должен быть поставлен на место повышения и какой на место понижения<...> Хотя доселе, кажется, никто, ни даже я сам, должным образом не принимал этого во внимание, однако, думается, для нас это также необходимо, как для латинян было строить свои стихи по долготе слогов»<sup>6</sup>. Немецкая поэзия XVII века стала развиваться в направлении, указанном Опицем.

Какое-то время для обозначения ударных и безударных слогов использовались термины «долгое» и «краткое» или «повышение» и «понижение». Последняя терминологическая пара присутствует у того же Опица, Принтц привлекает термины «долгое» и «краткое». Применение подобной терминологии было довольно устойчивым, о чем свидетельствует, в частности, труд Иоганна Адольфа Шайбе «Über die musikalische Composition» («О музыкальной композиции», 1773), который написан почти столетие спустя после появления «Сатирического композитора» Принтца и в котором все еще фигурируют термины «долгое» и «краткое» как репрезентанты ударного и безударного<sup>7</sup>.

Музыку, по Принтцу, также определяет равномерное чередование сильных и слабых метрических позиций: термины «долгое» и

«краткое» применительно к музыке относятся к музыкальным звукам на ударных и безударных метрических долях такта. Четверти в нотном примере представляются неодинаковыми, ибо они разнятся по своей метрической значимости. Нормой, эстетически правильным является совпадение стихового акцента с сильной долей такта, противоположное оценивается как эстетически неприемлемое.

Причину метрической неоднородности долей такта Принтц усматривает в законах математики, управляющих, по его представлениям, музыкой. Согласно Принтцу, музыка — в той ее части, которая им квалифицируется как «теоретическая», — является математической дисциплиной. Однако из родства математики и музыки, утверждаемого Принтцем, отнюдь не следует, что автор «Сатирического композитора» помещает музыку в рамки средневекового квадривия — рядом с другими численными дисциплинами: арифметикой, геометрией и астрономией. Напротив, музыка рассматривается им в контексте становящейся новоевропейской научной парадигмы, провозгласившей, что законы природы написаны на языке математики. Известно о влиянии на Принтца Рене Декарта; «Компендиум музыки» последнего Принтц хорошо знал<sup>8</sup>.

С математикой связано само название области новой музыкальной метрики — «*quantitas temporalis intrinseca*». В исследовании законов природы Декарт руководствовался введенным Галилеем разграничением свойств предметов на «первичные» — измеримые (к каковым относятся протяженность, форма, продолжительность, удельный вес и др.) и на «вторичные» — характеризующиеся большей субъективностью и не поддающиеся измерению. Создавая картину Вселенной, ученый должен со всей тщательностью изучать первичные свойства материи, которые только и поддаются количественному, объективному анализу<sup>9</sup>. Принтц проецирует на му-

зыку метод естественных наук: он охватывает категорией количества все области теоретической музыки, не только музыкальный ритм (*quantitas temporalis*), но также гармонию (*quantitas harmonica*), мелодику (*quantitas progressive*) и даже динамику (*quantitas sonora*).

Метрическая пульсация мыслится Принтцем как потенциально ничем не ограниченный ряд<sup>10</sup> со сквозной нумерацией начиная с единицы, организованный как закономерное чередование функционально различных элементов двух родов: «Чтобы правильно определять такого рода количество, должно знать, что каждая нота делима либо на две, либо на три равные части. Если делитель нот — двойное число, то все ноты под нечетным числом, таким как 1, 3, 5, 7 и т. д., будут считаться долгими; напротив, под четным числом, таким как 2, 4, 6, 8 и т. д., будут считаться краткими»<sup>11</sup>. «Если делитель — тройное число, то первая <нота> — долгая, следующая и третья — краткая»<sup>12</sup>.

Принтц объясняет подобную числовую закономерность «особой силой и добродетелью» числа<sup>13</sup>. За двумя этими характеристиками могут скрываться известные свойства акцентных слогов (проецируя на музыку — тонов на акцентных долях такта) воспроизводиться с особой интенсивностью и оцениваться слуховым вниманием как более ясные и отчетливые по сравнению с безакцентными.

Возможно, Принтц хочет указать на специальное значение начала такта в системе метрических акцентных координат, делая следующую оговорку по поводу «целого такта» и выражающего его семибревиса: «Отсюда ясно, что каждый семибревис или целый такт также по внутреннему количеству долгий, ибо он считается с нечетного числа, собственно с единицы: отсчет всегда должен начинаться с дирижерского жеста вниз при тактировании»<sup>14</sup>.

Во всех четырех нотных примерах раздела трактата, цитаты из которого приводились выше<sup>15</sup>, размер не проставлен. Ссылка на «каждый семибравис или целый такт» и детали описания нового метра, как и тактовая черта в двух из примеров указывают на такт *alla semibreve*. Скорее всего, этот вид такта уже приобрел значение основного, что и делало избыточным какое-либо специальное на него указание<sup>16</sup>.

Акцентная метрика, по Принтцу, изначально присуща музыке, это явление естественного порядка: «То, что основание этому — в природе самих вещей (*in re ipsa*), в том, что имеет место само по себе, каждый легко может увидеть и услышать, когда он поставит под равные ноты текст»<sup>17</sup>. В данном случае в абсолют возводится одна из двух форм временных представлений, которую М. Харлап, вслед за В. Вундтом, называет представлениями скорости<sup>18</sup>.

Относительно познающего субъекта, который «легко может увидеть и услышать», необходимо добавить, что концепция «кажущегося» количества, основанная на достоверности внутреннего опыта индивидуума, могла получить статус объективного научного знания только при наличии мыслящего-чувствующего субъекта Нового времени (в этой связи следует снова обратиться к Декарту). Подобное могло состояться, когда «„*cogito*“ <имеется в виду декартовское „*cogito ergo sum*“> стало первым принципом и парадигмой всякого сознания, явившись одновременно и основанием для дальнейших выводов, и образцом для всех прочих рациональных интуиций»<sup>19</sup>.

Ритмическое наполнение нового метра сводится, по Принтцу, к «ритмическим стопам». В трактовке музыкальной ритмики как стопной Принтц наследует традиции, восходящей к опытам гуманистов по воссозданию античной музыкально-поэтической практики. В первой половине XVII века возможности применения античных стоп к современной

музыке обсуждает Марен Мерсенн — признанный глава направления «*Musique mesurée à l'antique*» («Размеренная музыка по образцу античной») во Франции. Музыкальные эквиваленты самых разных греческих и латинских стоп приводит в «*Musurgia universalis*» («Универсальная музыка», 1650) и Атанасиус Кирхер, оказавший большое влияние на Принтца<sup>20</sup>.

Принтц трактует музыкальную стопу принципиально иначе, нежели его предшественники. Для прежних музыкальных теоретиков стопа, в соответствии с законами античной метрики, являлась структурой, заключающей определенную, установленную последовательность времён — долгих и кратких. У Принтца «долгое» и «краткое» связывается с *внутренним временным количеством*: «Ритмическая стопа есть соединение нескольких звуков с учетом их внутреннего количества»<sup>21</sup>. Иными словами, долгое становится ударным, краткое — безударным. Речь идет о новом, акцентном понимании прежней долготной стопы. В трактовке музыкальной стопы Принтц выступает своего рода «Опицем в музыке».

Основных стоп, по Принтцу, четыре: «В связной мелодии обычно используются лишь четыре стопы, а именно: ямб, трохей, энантиус и дактиль»<sup>22</sup>.

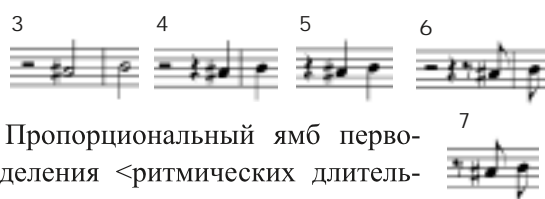
Ямб, например, «состоит из двух звуков или тонов, из которых первый краткий, другой долгий»<sup>23</sup>.

Ямб может образовываться в условиях двухдольного деления нотных длительностей — в этом случае ямб обычный, и в условиях трехдольного деления — в этом случае ямб пропорциональный: «Он <ямб> либо обычный, либо пропорциональный. Обычный присутствует в нотах, которые возникают из деления <ритмических длительностей> на две равные части... Пропорциональный ямб присутствует только в пропорциях, в которых деление <ритмических длительностей> дает три равные части, и первый тон <пропорциональ-

ного ямба> содержит такую временную величину, которая по отношению ко временной величине другой части <данного ямба> находится в пропорции *subdupla* <1 : 2>»<sup>24</sup>.

Как обычный, так и пропорциональный ямба могут идти в разных темпах. Три скорости обычного ямба связываются Принтцем с различными родами музыки, три скорости пропорционального — с разными уровнями деления ритмических длительностей в такте. Различие темпов на данной стадии развития музыкального метра передается исключительно посредством ритмических длительностей: мелкие ноты используются для быстрых темпов, крупные — для медленных.

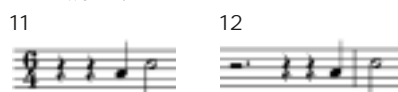
«Он <обычный ямба> троякий: *ecclesiasticus* (ecclesiasticus), который состоит из двух миним, гиперсхематический (*hyperchematicus*), который состоит из двух семиминим, и мелизматический (*melismaticus*), который состоит из двух фуз»<sup>25</sup>:



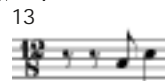
Пропорциональный ямба первого деления <ритмических длительностей в такте> присутствует в такой пропорции, в которой деление дает три равные части первый раз, и первый тон содержит третью часть предшествующего такта, но другой — две трети части последующего такта:



Пропорциональный ямба второго деления <ритмических длительностей в такте> присутствует в пропорции, <...> в которой деление дает три равные части второй раз, и первый тон содержит краткую по своему внутреннему количеству, шестую часть, другой — две шестых части:



Пропорциональный ямба третьего деления <ритмических длительностей в такте> присутствует в пропорции, <...> в которой деление дает три равные части третий раз, и первый тон содержит краткую по своему внутреннему количеству, ту самую двенадцатую часть, другой — две двенадцатых части»<sup>26</sup>:



По тому же плану рассматриваются все прочие стопы.

Принтц оговаривает также, с каких стоп следует начинать — подобное находится в ведении «способов начать» (*modi incipiendi* или *Arten anzusagen*), какие стопы пригодны для продолжения — для этого существуют «способы продолжать» (*modi progrediendi* или *Arten fortzugehen*), какие стопы используются для завершения — что регулируют «способы завершать» (*Arten zuendigen*). Во всех этих «способах» задействуется гораздо больше видов стоп, чем четыре вышеназванные. Возможно использование исключительно одной стопы — тогда возникает «простой», «чистый» способ (*simplices, reine*), возможно смешение двух и более стоп — так образуются «сложные», «смешанные» способы (*compositi, vermengte*), последнее допускается в одном голосе, или в разных, или в одном и разных одновременно. Наконец, стопы могут варьироваться. Например, прием *incitati* (лат., порывисто) предполагает добавление к более долгой ноте точки, прием *expletio* (лат., наполнено) — увеличение числа нот и т. д.

В учении Принтца о метре и ритме находят отражение процессы, происходящие в художественной музыкальной практике в связи с формированием тактовой системы музыкальной ритмики. Уже самый первый, «титупный» музыкальный пример Шестого раздела Первой части Первого тома (Шестым разделом открывается обсуждение музыкального метра и ритма в трактате)<sup>27</sup> обнаруживает удивительное сходство с вокальной ме-

лодиков тех композиторов, сочинения которых он хорошо знал и высоко ценил.

Выбранная для разъяснения существа внутреннего временного количества подтекстовка Chri-sti-a-nus указывает на духовную тематику. Принтц по вероисповеданию был протестантом, он даже собирался избрать духовную карьеру<sup>28</sup>. Центральным жанром в немецкой музыке XVII века, в той ее составляющей, которая связана с протестантизмом, является духовный концерт. Духовный концерт в Германии складывается под влиянием новейшей итальянской музыки, и в первую очередь стиля *concertato*. Публикацией в 1619 году собрания концертов «*Polyhymnia caduceatrix et panegyrica*» и третьей части труда «*Syntagma musicum*» Михаэль Преториус заявляет о себе как о приверженце многохорного концерта. К жанру духовного концерта позже обращаются Генрих Шютц, Иоганн Герман Шейн, Самуэль Шейдт — авторы, которых Принтц выделяет как трех лучших немецких композиторов их времени<sup>29</sup>. По словам самого Принтца, духовный концерт стал основным жанром и в его композиторском творчестве. Принтц указывает, что им было написано 150 многохорных концертов и 48 канцонетт для семи голосов (ничего из этого до настоящего времени не дошло).

Среди трех отмеченных Принтцем авторов более всего сочинений в жанре духовного концерта оставил Шейдт<sup>30</sup>. Для духовного концерта Шейдта титульным размером является такт *alla semibreve*, причем этому такту присущи все те ритмические характеристики, которыми обладает размер *alla semibreve* в упомянутом «титульном» музыкальном примере Принтца.

Основным видом ритмического движения в концерте становится движение силлабически подтекстованными четвертями. Четверти передают обычную, среднюю скорость. Акцентная метрическая пульсация предстает на обширных участках формы как одноуровневая<sup>31</sup>. Если перефразировать Принтца, она

«особенно хорошо замечается из-за» «ритмических стоп», «текста», а также контрапункта (гармония имеет важное, но локальное значение на заключительных участках разделов формы).

Духовные концерты Шейдта демонстрируют как раз тот случай, когда привлечение терминологии «ритмических стоп» Принтца способствует лучшему пониманию существа их ритмики.

Стопная музыкальная ритмика концертов идет от хорального первоисточника. Большинство духовных концертов Шейдта — обработки немецкого протестантского хора. Шейдту принадлежит «*Das Görlizer Tabulaturbuch*» («Герлицерова табулатура», 1650), собрание ста протестантских хоралов в четырехголосной гармонизации, предназначенное для пения хоральных мелодий с органным аккомпанементом. Большинство хоралов «Герлицеровой табулатуры» — это широко распространенные на тот период в лютеранской церкви песнопения, дошедшие в различных переизданиях и расширенных изданиях «*Babstsches Gesangbuch*» (1545)<sup>32</sup>. Многие из этих хоралов лежат в основе концертов Шейдта.

Стиховую форму протестантского хора определяют как немецкий силлабический стих. Она основана на счете слогов в стихах. Словесные ударения свободно располагаются внутри стихового ряда, неподвижным является ударение в конце стиха — оно обозначает границу стиха и закреплено рифмой. Возможно два рода стиховых окончаний, различающихся местоположением метрического ударения: мужское и женское. Силлабическому стиху протестантского хора присуща тенденция к регулярному чередованию ударных и неударных слогов. В таких стихах как, например, *in die-ser Nacht so gfäh-re, da-zu in gro-ßer Not* (№ 38) все четные слоги — ударные, все нечетные — неударные. В. Жирмунский, впрочем, предупреждает относительно силлабического стиха, что речь должна идти о

правиле ритмического благозвучия, а не об установленном метрическом законе<sup>33</sup>.

В большинстве хоралов «Герлицеровой табулатуры» стихи распеваются на определенные типовые ритмические формулы, с силлабической подтекстовкой мелодии. Хоральная строка может идти половинными длительностями, или четвертными, или на ритмоформулу с чередованием четвертных и половинных — «кратких» и «долгих» длительностей<sup>34</sup>:

Встречаются хоралы со сменой ритмоформул в разных строках. Чаще сочетаются ритмоформула из «кратких», четвертных длительностей и ритмоформула, основанная на чередовании «краткого» и «долгого» времени.

14 № 3 Vom Himmel hoch da komm ich her  
Vom Him-mel hoch da komm ich her,

15 № 27 Herr Gott, dich loben alle wir  
Herr Gott, dich lo-ben al-le wir

16 № 7 Puer natus in Bethlehem

Например, в хорале № 38 «Ich dank dir, lieber Herrg» все нечетные, семисложные строки определяет ритмическое движение четвертями, с удлинением ударного слога в женском окончании до половинной. Все четные, шестисложные идут на ритмоформулу из «краткого» и «долгого» времени. (Вторая, четвертая, пятая и восьмая строки содержат распев в области каденции.)

Примеры, подобные вышеприведенному, пожалуй, наиболее отчетливо указывают на тип ритмики, действующий в хоралах «Герлицеровой табулатуры». В хорале № 38 «Ich dank dir, lieber Herrg» как раз представлен тот

17 № 38 Ich dank dir, lieber Herrg  
Ich dank dir, lie-ber Her-re, dass du mich hast be-wahrt

случай, когда чередование акцентных и безакцентных слогов в стихах имеет правильную периодичность. Ударный слог передается в некоторых стихах четвертью, в некоторых — половинной, безударный слог всегда выражен четвертью. В терминах Принтца, два варианта музыкального оформления ячейки из безударного и ударного слогов являются обычным (нечетные строки) и пропорциональным (четные строки) видами ритмической стопы ямба.

Два вида музыкального ямба взаимопревращаются один в другой, будучи инвариантными по своему внутреннему временному количеству, но различаясь по внешнему. При этом большая длительность связывается с ударным слогом — в полном соответствии с

законами акцентного стихосложения, в котором ударные слоги обычно несколько удлиняются в произношении по сравнению с безударными. Установленный порядок следования тех или иных долгот не является более метрообразующим принципом, как то характерно для ритмических систем квантитативного типа — античной и средневековой модальной. Необ-

ходимым и достаточным для образования метрической закономерности становится различие элементов по динамическим, акцентным качествам.

При этом хоралы «Герлицеровой табулатуры» с разными ритмоформулами в разных строках идут, за редчайшим исключением, в одном тактовом размере. Универсальным для данной группы хоралов становится такт *alla semibreve*. В хорале № 38 «Ich dank dir, lieber Herrg» стопа обычного ямба, из двух четвертей, размещена в такте с позиции акцентного метра правильно, стопа пропорционального ямба, из четверти и половинной, идет «поперек» такта. Роль тактирования на подобных участках сводится к «элементарному» хронометри-

рованию музыкального времени, где единицей измерения выступает четверть, она же — соизмеритель ритмических длительностей хорального напева. В этой связи важно отметить, что начало стиха, его первая стопа, и окончание стиха, стиховая каденция с фиксированным метрическим ударением, в хорах «Герлицеровой табулатуры» всегда располагаются правильно относительно такта.

Концерты Шейдта определяет принципиально иной подход к такту. Соблюдение правила согласования внутреннего временного количества ритмической стопы с внутренним временным количеством такта и его долей носит здесь обязательный характер, в точном соответствии с указаниями Принтца.

К особенностям претворения хорального источника в концертах Шейдта следует отнести достаточно строгое ему следование. Этим письмо Шейдта отличается от тех способов работы с протестантским хоралом, которые можно увидеть, скажем, в концертах Шейна и Шютца.

В концерте «Ich dank dir, lieber Herre» (Духовные концерты, Четвертая часть, № XX) на рассмотренный выше хорал нечетные строки сохраняют в своей основе тот же ритм, а составляющие их ритмические стопы — то же положение относительно четных и нечетных четвертных долей такта, что и в «Герлицеровой табулатуре». Это относится, в частности, к начальной строке, становящейся

интонационной основой первого композиционного раздела концерта. Единственно, строка открывается не четвертью, а целой — в

пропосте, и половинной — в респостах:

В хорах «Герлицеровой табулатуры» удлинение начального тона хоральной мелодии относится к тем отступлениям от заданной ритмической схемы, которые в силу частоты использования принимают характер типовых. Оно присуще в большей степени первой строке хора и является, по сути, выписанной фермой, выполняя, очевидно, функцию начальной подстройки в условиях общинного пения. В концертах такое удлинение выступает уже как композиторский прием, наделяясь определенными художественными задачами. В начале концерта № XX ритмическое укрупнение первого звука хоральной мелодии, на тонической prime, позволяет более основательно обозначить тональный центр, утвердить первую, сильную тактовую долю. Такое initio хоральной темы звучит более



весомо, значимо.

Иначе обращается Шейдт с четными строками хорала. В концерте ритм этих хоральных строк приспособляется к такту *alla semibreve*. Так, очертания ритмической стопы из второй строки хорала — на материале этой строки строится второй композиционный раздел<sup>35</sup> — сохраняются: ритмический рисунок складывается из чередования более короткой и более длинной ритмических единиц. Несоблюдение пропорции 1 : 2 между длительностями как раз и вызвано необходимостью притянуть долгие по внутреннему временному количеству тоны ритмических стоп, с ударным слогом, к нечетным, сильным четвертным долям такта (не составляет исключения и четвертый слог строки, берущийся синкопой<sup>36</sup>); краткие по внутреннему временному количеству тоны ритмических стоп, с неударным слогом, — к четным, слабым четвертным долям такта. В композиционном же разделе, строящемся на восьмой строке хорала, вообще имеет место сокращение пропорциональной стопы ямба до обычной, также с совмещением долгого и краткого внутреннего временного количества стоп и долей такта.

Метрическая пульсация сильных и слабых четвертных долей в концертах Шейдта поддерживается контрапунктом. Условия канонической имитации — одной из основных форм изложения музыкального материала в концерте — учитывают разнокачественность тонов по внутреннему временному количеству (расстояние вступления респосты кратно ритмической стопе). Контрапункт усиливает метрическую дифференциацию долей такта: по вертикали — координируя на сильных четвертных долях такта разные по порядковому номеру в строке, долгие по внутреннему временному количеству тоны (и тем самым «гася» возможные «неправильности», вызванные силлабической природой стиха); по

горизонтали — постоянно возобновляя импульсы-имитации и тем самым преодолевая завершенность хоральной строки. Все это создает инерцию метрического движения с регулярным поступлением сильных и слабых метрических долей такта. Присоединяется к «усилиям контрапункта» по созданию непрерывного движения также «непрерывный бас» в партии органа.

Учение о *quantitas temporalis intrinseca* Принтца зафиксировало важный этап в становлении акцентного музыкального метра, отразив многие процессы, происходящие в музыкальной практике XVII века. Оно оказалось очень влиятельным: идеи Принтца о внутренней временной длине получили продолжение в трудах Иоганна Готфрида Вальтера («*Musikalisches Lexikon*», 1732), Иоганна Адольфа Шайбе («*Über die musikalische Composition*», 1773), Иоганна Адама Хиллера («*Anweisung zum musicalisch-richtigen Gesange*», 1774) и ряда других немецких теоретиков XVIII века.

## Примечания

1. «*Phrynis Mitilenaeus, oder Satyrischer Componist*» Вольфганга Каспара Принтца является одним из самых обширных обобщающих трудов по музыкальной теории, написанных в Германии в XVII веке. В отечественном музыкознании учение Принтца о музыкальном ритме рассматривается в работах А. Панова, М. Исламовой, а также автора этих строк.

Статья Панова «Альтерация ритма или артикуляция? В.К. Принц о долгих и коротких нотах» содержит изложение теории Принтца, автор исследует ее на предмет практической реализации в исполнительском искусстве барокко. В диссертации Гирфановой «Мензуральная теория и практика XIV—XV вв.» и дипломной работе Исламовой «Раздел „О движении, такте и ритме“ в труде

- И. Ф. Кирнбергера „Искусство чистого письма“: перевод и комментарии» (научный руководитель — Гирфанова М. Е.) учение Принтца рассматривается в контексте формирования акцентного музыкального метра, как одна из первых его исторических манифестаций в музыкальной теории. См.: Панов А. Альтерация ритма или артикуляция? В.К. Принц о долгих и коротких нотах // *Музыковедение*. 2006. № 5. С. 61—65; Исламова М. Раздел «О движении, такте и ритме» в труде И. Ф. Кирнбергера «Искусство чистого письма»: перевод и комментарии: Дипл. работа. Казань, 2005; Гирфанова М. Мензуральная теория и практика XIV—XV вв.: Дис. ... канд. иск. М., 2000.
2. Printz W.C. *Phrynis Mitilenaeus, oder Satyrischer Componist*. Dresden, Leipzig, 1696. S. 18
  3. Ibid.
  4. Printz W.C Op. cit. S. 18.
  5. Ibid.
  6. Цит. по: Гаспаров М. Очерки истории европейского стиха. М., 1989. С. 179.
  7. Шушкова О. Учение о метроритме И. А. Шайбе // *Познавая историю музыки прошлого: сборник статей в честь Евгения Владимировича Герцмана*. Владивосток, 2007. С. 265—278.
  - М. Гаспаров комментирует данную ситуацию следующим образом: «Оторвать представление о сильном месте от представления о долготе и связать его с представлением об ударе — это требовало умственного усилия, подкрепленного практической проверкой» (Гаспаров М. Указ. соч. С. 176).
  8. См.: Heckmann H. *Der Takt in der Musiklehre des siebzehnten Jahrhunderts* // *Archiv für Musikwissenschaft*. 1953. X. Heft 2. S. 116—139.
  9. См.: Тарнас Р. История западного мышления. М., 1995.
  10. Этим музыкальная метрическая пульсация отличается от поэтической, которая ограничена строкой, замыкающейся рифмой.
  11. Printz W. C Op. cit. S. 19.
  12. Ibid. S. 20.
  13. Ibid. S. 18.
  14. Ibid. S. 20.
  15. Речь идет о Шестом разделе Первой части Первого тома.
  16. У Принтца «целый такт» связывается уже исключительно с семибрависом. Еще у Михаэля Преториуса в III томе «*Syntagma musicum*» (1619) в подобной роли выступали две ритмические длительности: бравис — в такте *alla breve*, и семибравис — в такте *alla semibreve*, что вполне согласовывалось с предшествующей мензуральной теорией. Только с узакониванием единственного целого такта, равного семибравису, концепция целой ноты (и вытекающее из этой концепции понимание ритмических длительностей как половинных, четвертей и т. д.) принимает современный вид.
  17. Ibid. S. 18. Несколько позже Кирнбергер и сам такт отнесет к «явлениям естественного порядка». См.: Исламова М. Указ. соч.
  18. «Если изобразить время в виде линии, на которую нанесены точки (акценты, ударения), то в восприятии на первый план может выступить либо число этих точек, либо величина между ними. Новая ритмика исходит из непрерывности времени, ударения — это толчки, импульсы, вершины волн, частота которых создает представление о большей или меньшей скорости течения времени. Во времяизмеряющей ритмике время предстает разделенным на отрезки, ударения служат границами отрезков, сопоставляемых по величине друг с другом» (Харлап М. Тактовая система музыкальной ритмики // *Проблемы музыкального ритма*. М., 1978. С. 69).
  19. Тарнас Р. Указ. соч. С. 233.
  20. См.: Buelow G. Printz, Wolfgang Caspar // *The New Grove Dictionary of Music*

- and Musicians. Vol. 20. London, New York, 2001.
21. Printz W.C. Op. cit. S. 100.
  22. Ibid.
  23. Ibid.
  24. Ibid. S. 100—101.
  25. Ibid. S. 100.
  26. Ibid. S. 100—101.
  27. В статье это первый нотный пример.
  28. В 1659 году Принтц поступает на теологический факультет университета города Альтдорфа. Однако вследствие неспособности отца Принтца более оплачивать образование сына, Вольфганг возвращается в начале 1661 года домой и принимает решение стать священником. Но последовавшие вскоре после этого политические события — обращение местной аристократии в католицизм — делают невозможным для Принтца продолжение духовной карьеры. Поскольку ранее проповеди Принтца были направлены против католицизма, его помещают под восьмидневный домашний арест, что, как он сам пишет, окончательно решило его дальнейшую судьбу — Принтц избирает профессию музыканта. См.: Buelow G. Op. cit.
  29. Snyder K., Bush D. Scheidt, Samuel // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 22. London, New York, 2001.
  30. В «Священных песнопениях» («Cantiones sacrae», 1620) Шейдт работает еще в жанре мотета, в первой части «Священных концертов» (Pars Prima «Concertuum sacrorum», 1622) он обращается, не без влияния М. Преториуса, к новому для немецкой музыки жанру - многохорному концерту. В последующих собраниях, «Духовных концертах» («Geistlicher Concerten»), в четырех частях (1631, 1634, 1635, 1640), Шейдт останавливается на разновидности концерта для нескольких вокальных голосов в сопровождении органного basso continuo.
  31. Зрелой тактовой системе присущи более сложные, многоуровневые проявления метрической пульсации.
  32. «Babstschēn Gesangbuch» — последнее опубликованное при жизни Лютера собрание немецких протестантских хоралов (с предисловием Лютера). Сформированный на основе репертуара различных регионов северной, центральной и южной Германии, базовый канон «Babstschēn Gesangbuch» оставался относительно устойчивым и свободным от вариантов в течение последующих 200 лет.
  33. Жирмунский В. Теория стиха. Л., 1975.
  34. При этом для женского окончания, как нормативный случай, характерно удлинение ударного, предпоследнего в строке слога.
  35. Его начало захватывается в вышеприведенном примере.
  36. Принтц следующим образом оговаривает числовую сущность синкопы (применительно к двухдольному делению): «Все и каждая синкопированные ноты будут долгими, так как в них четное число и нечетное вместе сходятся и согласуются» (Printz W. C. Op. cit. S. 19).