

М. Е. Гирфанова

Иоанн де Мурис о метрическом размере в мензуральной музыке ars nova

Аннотация:

Статья содержит научный комментарий фрагмента трактата Иоанна де Муриса «Познание искусства музыки» (1319/1321), в котором Мурис дает определение метрической меры мензуральной музыки. Обобщая ритмическую практику французского ars nova, Мурис вводит в теорию мензуральной музыки категорию многоуровневого метрического размера, фиксируя ее под термином темпус. Научный аппарат для теоретического анализа этого важного новообразования в области музыкального ритма предоставляет Мурису аристотелизм, составляющий основание научной парадигмы зрелого Средневековья.

Ключевые слова: трактат Иоанна де Муриса «Познание искусства музыки», мензуральная музыка, французское ars nova, музыкальный метр, музыкальная теория.

М. Е. Girfanova

Johannes de Muris on time signature in mensural music ars nova

Abstract:

This article contains an explanatory statement of a fragment from Johannes de Muris's treatise *Notitia artis musicae* (1319/1321), in which Muris defines metric measures of mensural music. Generalizing on the French ars nova rhythmic practice, de Muris introduces into the mensural music theory a new category of multilevel time signature, calling it *tempus*. Scientific apparatus for the theoretical analysis of this important new formation in the field of musical rhythm is based on Aristotle's philosophy constituting the basis of the scientific paradigm of the late Middle Ages.

Keywords: treatise by Johannes de Muris "Notitia artis musicae", mensural music French ars nova, musical meter, music theory.

Есть веские основания полагать, что самый ранний трактат Иоанна де Муриса по музыке «*Notitia artis musicae*» («Познание искусства музыки», 1319/1321 гг.) содержит материалы инаугурационной лекции по случаю вступления в корпорацию магистров, прочитанной Мурисом в рамках заключительного экзамена-диспута на степень магистра искусств в Парижском университете. Известно, что в 1318 году Мурис был соискателем степени бакалавра на факультете искусств Парижского университета, в 1321 году он получил там степень магистра¹. Две части лекции-трактата охватывают две стороны музыки

как искусства звуков, высотную и временную. В первой части «*Musica theoretica*» («Теоретическая музыка») рассматриваются высотные характеристики музыкальных звуков, во второй части «*Musica practica*» («Практическая музыка») — временные их характеристики. Но если предмет «теоретической музыки» представлялся университетскому ученому сообществу вполне академическим — курс музыки, который читался на факультете искусств в рамках математического квадривия, строился на трактате Боэция «*De institutione musica*» («Основы музыки», 500—506 гг.), посвященном звуковысотной составляющей музыки², то предмет «практической музыки» — ритмическая организация мензуральной музыки, по всей видимости, впервые выносился на академическую защиту. Вторая часть значительно превосходит по масштабам первую, и именно в ней концентрируется, как мы бы сейчас сказали, научная новизна инаугурационной лекции.

Часть «Практическая музыка» потребовала от Муриса решения двух отнюдь не простых задач.

Во-первых, это кодификация ритмических новаций французского *ars nova*. В теории мензуральной музыки, молодой отрасли музыкально-теоретического знания, за относительно недолгий период существования произошла смена нескольких парадигм. Узловыми точками в этом процессе стали:

— утверждение системы ритмических модулов Иоанном Гарландским в трактате «*De musica mensurabili*» («О мензуральной музыке», около 1240/1250 гг.);

— теоретическая разработка самого первого, подчинившего себе модулы, метрического уровня будущего многоуровневого метра, предпринятая Франко Кельнским в трактате «*Ars cantus mensurabilis*» («Искусство мензурального пения», около 1260/1270 гг.);

— расширение системы Кельнского в связи с раздроблением бревиса («краткой» длительности модулов) более чем на три семибревиса, осуществленное в конце XIII века Петром де Круце в мотетах и зафиксированное в тракта-

тах Вальтером Одингтоном, Петром ле Визером, Якобом Льежским;

— кристаллизация из групп семибревисов метрически упорядоченных структур и формирование многоуровневого метра в мотетах Филиппа де Витри 1310—1320-х годов; теоретическое осмысление ритмических новаций раннего *ars nova* было предпринято почти одновременно Филиппом де Витри в трактате «*Ars nova*» («Новое искусство», начало 1320-х гг.) и Иоанном де Мурисом в трактате «Познание искусства музыки».

Во-вторых, это приведение «практической музыки» в соответствие с требованиями, предъявляемыми к научным текстам университетским академическим сообществом. Если предшественники Муриса оценивали знание о ритмических длительностях как прикладное, более низкое по своему статусу по сравнению со знанием о высотных интервалах, то Мурис подходит к «практической музыке» с теми же критериями, что и к «теоретической музыке», которая до этого единственно обладала правом называться подлинной наукой о музыке³.

Определяющим для развития науки зрелого Средневековья стало усвоение корпуса аристотелевских сочинений и системы аристотелевских представлений⁴. Признанным центром аристотелизма в Западной Европе в XIII веке становится Парижский университет. Какое-то время распространение аристотелевского учения здесь сдерживалось церковными властями. Уставы университета 1210, 1215 годов запрещали использовать в преподавании сочинения Аристотеля по физике и метафизике, равно как и любые другие тексты, на них основанные. Но уже Устав от 19 марта 1255 года предписывал включать в программу обучения все известные на то время труды Аристотеля. «Практическую музыку» Муриса можно назвать первым теоретическим текстом по мензуральной музыке, в котором последовательно проводится линия аристотелизма. Мурис обращается к аристотелевскому знанию о природных процессах как достоверной основе для построения собственной музыкальной теории ритма и организует ма-

териал трактата в соответствии с аристотелевской логикой.

Исследование любой вещи, по Аристотелю, начинается с установления присущей ей меры: «мерой называется то первое, чем каждая вещь познается»⁵. «Практическая музыка» открывается обсуждением меры, свойственной мензуральной музыке (Мурис называет эту меру «темпусом»⁶): формулируется определение меры как метра мензуральной музыки *ars nova*, устанавливается ее происхождение от метрической меры Франко Кельнского (при этом Мурис не упоминает имени Кельнского), отмечается формирование многоуровневого метра, в котором законы, регулирующие исторически самый ранний метрический уровень, распространяются на новые метрические уровни. Введение в «Практическую музыку» специального, предваряющего все прочие, раздела, в котором дается теоретический анализ меры мензуральной музыки, несомненно, инициировано аристотелизмом. С другой стороны, за мерой Муриса стоит важнейшее новообразование в области музыкального ритма.

В данной статье предлагается комментарий фрагмента из начала «Практической музыки», в котором Мурис выводит определение меры мензуральной музыки⁷ (см. таблицу 1).

Мурис начинает с обращения к предельным основаниям музыки как искусства звуков. Он указывает на необходимые для возникновения музыкального звука условия: «звук производится с помощью движения», а также на при-

роду данного явления: «он [звук] из рода последовательных [количеств]».

Музыкальный звук предстает как одно из явлений вещного мира, описывающегося аристотелевской физикой (во втором и третьем «Заключениях» к трактату Мурис прилагает к музыкальному звуку аристотелевский термин «вещь»). Он идентифицируется Мурисом как относящийся к «роду последовательных [количеств]». Аристотель и его средневековые последователи насчитывали семь количеств «в собственном смысле». Эти количества различались по двум признакам. Во-первых, по признаку — раздельное или непрерывное: «Раздельны, например, число и слово, непрерывны — линия, поверхность, тело, а кроме того, время и место»⁸. Во-вторых, по признаку — сосуществование частей количества в пространстве или последование их во времени: «Одни количества состоят из частей, имеющих определенное положение по отношению друг к другу, а другие — не имеющих такого положения»⁹. Примеры первого рода — линия, плоскость, тело, место. Второй род составляют число, время, произносимое слово. Прочим вещам количественные характеристики могли быть приписаны через объекты, являющиеся количествами в собственном смысле. Как становится ясно из последующего изложения, музыкальное звучание представляется Мурису количеством, поскольку размеряется темпусом (букв., временем, фигурирующим в списке количеств «в собственном смысле»). Поскольку время

Таблица 1

<...> звук производится с помощью движения, коль скоро он из рода последовательных [количеств].

Потому, когда есть [движение], есть [звук], но когда [движение] свершилось, [звука] нет.

Последование не существует без движения.

Время неотделимо сопутствует движению.

В таком случае звуку необходимо надлежит размеряться темпусом.

Время же есть мера движения.

Но здесь темпус есть мера пропеваемого звучания с непрерывным движением.

[-65-] <...> vox generatur cum motu, cum sit de genere successivorum.

Ideo quando fit, est, sed cum facta est, non est.

Successio non est sine motu.

Tempus inseparabiliter consequitur motum.

Igitur vocem necessario oportet tempore mensurari.

Est autem tempus mensura motus.

Sed hic tempus est mensura vocis prolatae cum motu [-66-] continuo.

принадлежит к роду последовательных количеств, к этому же роду относится и музыкальный звук.

Для образования музыкального звука как последовательного количества необходимо движение. Мурис подчеркивает: «Последование не существует без движения». Движение — важнейшая категория аристотелевской физики. Под движением Аристотель понимает любой вид изменения, оно представляется некоторым процессом, в котором и посредством которого вещи собственно и овеществляются. При этом «видов движения и изменения имеется столько же, сколько и [родов] сущего»¹⁰. У Муриса речь идет о таком виде движения, как «возникновение и уничтожение» (в терминах Аристотеля): «Потому, когда есть [движение], есть [и звук], но когда [движение] свершилось, [звука] нет».

Само выведение дефиниции метрической меры опирается на схоластическую логику — наследницу аристотелевской. Определение дается Мурисом не как теоретическое обобщение, полученное в результате наблюдений над музыкальной практикой, но как силлогистическое умозаключение, достоверность которого гарантирована достоверностью базирующихся на аристотелевском научном знании посылок.

Из двух посылок категорического силлогизма: «звук производится с помощью движения» и «время неотделимо сопутствует движению», следует заключение: «в таком случае звуку необходимо надлежит размеряться темпусом». Первая посылка основана на аристотелевском положении о причастности движения всякой природной вещи: для Аристотеля «природа есть начало движения и изменения»¹¹. Вторая посылка отправляется от аристотелевского утверждения о взаимосвязанности движения и времени: «Мы не только измеряем движение временем, но и время движением — вследствие того, что они определяются друг другом»¹².

В следующем силлогистическом построении заключение следует из одной посылки — имеет место непосредственный силлогистический вывод. Из того, что «время же есть мера движения», выводится: «но здесь темпус есть

мера пропеваемого звука [возможный вариант перевода: «звучания»] с непрерывным движением». Снова в качестве посылки берется «достоверное» аристотелевское утверждение: «Время есть мера движения»¹³. Связкой «но здесь...» у Муриса осуществляется переход от универсальной утвердительной пропозиции к утвердительной особенной — дефиниции музыкального темпуса как меры мензуральной музыки.

Собственно определение музыкального темпуса представляет собой цитату из Франко Кельнского: «темпус есть мера пропеваемого звучания»¹⁴ с дополнением Муриса: «с непрерывным движением».

Основывая свою дефиницию на дефиниции Кельнского, Мурис между тем имеет в виду иное, нежели Кельнский, явление из области музыкального ритма. У Кельнского, как и в теории модальной ритмики *ars antiqua*, темпус служил соизмерителем ритмических длительностей, лонг и бревисов. Длительностью, выражающей эту элементарную временную меру, был «правильный» бревис. К началу XIV века темпус эволюционирует до более протяженного, уже составного ритмического образования, занимая теперь ту временную нишу, которую до этого занимал модус.

Поясним сказанное на музыкальных примерах.

В органуме Перотина «*Viderunt omnes*»¹⁵ (см. примеры 1а, 1б) правильный бревис (в факсимиле вплетен в лигатуры, в современной транскрипции передается четвертью) является минимальной временной величиной и выступает соизмерителем-темпусом ритмических длительностей.

Бревис, по Кельнскому, мог в исключительных случаях дробиться на два или три семибревиса. В мотете Петра де Круце «*Annunti-antes*»¹⁶ (см. примеры 2а, 2б) бревис (нотационный знак бревиса — квадрат; в современной транскрипции передается четвертью с точкой) включает уже 4—7 семибревисов (нотационный знак семибревиса — ромб), подтекстованных силлабически. Столь интенсивное заполнение бревиса-темпуса приводило, в том числе, к его



Vi-

растягиванию. Как указывает Якоб Льежский в трактате «Speculum musicae» («Зеркало музыки», около 1330 г.), группы из четырех и более семибревисов исполнялись как равнодлительные, то есть как современные квартолы, квинтолы и т. д. В отношении двух и трех семибревисов оставалась в силе традиционная их трактовка, по Франко.

Нотация групп семибревисов в раннем мотете Витри «In nova fert»¹⁷ (см. примеры 3а, 3б) ничем не отличается от нотации подобных групп у Круце. В мотете преобладают группы из двух и четырех семибревисов, реже встречаются из трех. Однако предлагаемая Витри в трактате «Новое искусство» расшифровка семибревисных групп свидетельствует о принципиально новой их трактовке. Группы семибревисов кристаллизуются в определенные ритмические формулы, подчиненные темпусу — метрическому размеру *ars nova*. В мотете «In nova fert» ритмоформулы встроены в имперфектный темпус

большой пролации, в котором бревис делится на два семибревиса, каждый из которых, в свою очередь, делится на три минимы (в современной транскрипции бревис передается половинной с точкой, имперфектный темпус большой пролации — метрическим размером 6/8).

Изменения в содержании термина фиксируются Мурисом в дополнении к дефиниции Кельнского — «...с непрерывным движением». По Аристотелю, свойством всякого непрерывного является способность делиться на части до бесконечности: «непрерывное делимо на [части], всегда делимые»¹⁸. Время же, как его характеризует Аристотель, «принадлежит непрерывному [движению], само непрерывно»¹⁹. В «Девятом заключении» к трактату Мурис следующим образом перефразирует Аристотеля применительно к музыкальному темпусу: «Всякое непрерывное делимо на сколько угодно частей той же пропорции, как на две или три или четыре и так далее». Поскольку

же «темпус из рода непрерывных [количеств]», «он может быть разделен на сколько угодно равных частей»²⁰. Корректировка дефиниции Кельнского, таким образом, призвана «растянуть» темпус и придать ему статус составного ритмического образования.

В появившемся несколькими годами позднее трактате «Compendium musicae practicae» («Компендий практической музыки», около 1322/1323 г.) Мурис снова воспроизводит определение темпуса из «Практической музыки»: «Что есть темпус в общем? Мера пропеваемого звучания с единым непрерывным движением»²¹. Определение объемлет «долгий»

(longum) и «краткий» (breve) темпусы (доктрину о двух видах музыкального темпуса Мурис развивает только в «Компендии»). Долгий темпус равен по своему объему лонге, краткий — бревису. За двумя видами темпуса скрываются две разновидности метрических размеров, использующиеся в *ars nova*²². В приведенном выше мотете Витри «In nova fert» краткий темпус действует в двух верхних голосах мотета, долгий темпус определяет нижний голос (в современной транскрипции краткий темпус передается размером 6/8, долгий — как утроенный размер 6/8) (см. примеры 3а, 3б).

Фактически Мурис вводит в теорию мензу-

2а



2б

Annun [tiantes]

ральной музыки новую категорию многоуровневого метрического размера, фиксируя ее под термином «темпус»²³. Обозначивший в теории мензуральной музыки локальное явление термин «темпус» распространяется Мурисом на

все существующие разновидности метрических размеров. Санкцию на подобное использование термина Мурис получает, в том числе, от аристотелизма.

3а

3б

Примечания

1. См.: Gushee L., Balensuela C. (with Dean J.) Muris, Johannes de // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. L. — N. Y.: Macmillan Publishers, 2001. Vol. 17. P. 409—413.
2. См.: Rico G. Music in the Arts Faculty of Paris in the thirteenth and early fourteenth centuries. Diss. ... D. Phil. University of Oxford, 2005; Гирфанова М. Е. Трактат Иоанна де Муриса «Notitia artis musicae» (1319 или 1321) и преподавание музыки на факультете искусств Парижского университета // Голос и речь. 2012. № 1 (6). С. 7—14.
3. См.: Гирфанова М. Е. «Теоретизация» практической музыки как отрасли знания Иоанном де Мурисом в трактате «Познание искусства музыки» // Музыковедение. 2014. № 3. С. 23—31.
4. См., в частности: Гайденко П. П. Эволюция понятия науки (становление и развитие первых научных программ). М.: Наука, 1980.
5. Аристотель. Метафизика // Сочинения в четырех томах. Т. 1. М.: «Мысль», 1976. С. 253.
6. Термин «темпус», образовавшийся в результате транслитерации латинского «tempus» (время), уже закрепился в отечественном музыковедении. Поэтому в переводах тех фрагментов, в которых слово «tempus» фигурирует как музыкальный термин, мы оставляем транслитерированный вариант.
7. Перевод авторский. Цифры в квадратных скобках в столбце с латинским текстом указывают номер страницы по изданию У. Михельса (Muris J. de. Notitia artis musicae et Compendium musicae practicae; Petrus de Sancto Dionysio Tractatus de musica / ed. Ulrich Michels // Corpus scriptorum de

- musica, vol. 17. Rome: American Institute of Musicology, 1972).
8. *Аристотель*. Категории // Сочинения в четырех томах. Т. 2. М.: «Мысль», 1978. С. 62.
 9. Там же. С. 63.
 10. *Аристотель*. Физика // Сочинения в четырех томах. Т. 3. М.: «Мысль», 1981. С. 104.
 11. Там же. С. 103.
 12. Там же. С. 151.
 13. Там же. С. 152.
 14. Сравните: «Tempus est mensura <...> vocis prolatae...» (*Franconis de Colonia. Ars cantus mensurabilis* // *Corpus scriptorum de musica*, vol. 18. Rome: American Institute of Musicology, 1974. P. 25).
 15. Факсимиле из флорентийской рукописи собрания «Magnus Liber Organi» («Большая книга органума», XIII в.).
 16. Факсимиле из Кодекса Монпелье (Codex Montpellier, около 1300 г.). Три верхние строчки левого столбца содержат начало верхнего голоса мотета, триплума; три верхние строчки правого столбца — начало среднего голоса, дуплума. На нижней строчке правого столбца зафиксировано начало тенора, нижнего голоса мотета.
 17. Факсимиле из собрания «Roman de Fauvel» («Роман о Фовеле», 1317/1318 г.). В левом столбце записано начало триплума, в правом столбце — начало мотетуса. Ниже в правом столбце приводится начало тенора.
 18. *Аристотель*. Физика. С. 180.
 19. Там же. С. 150.
 20. «Omne continuum divisibile est in quotlibet partes eiusdem proportionis, sicut in duas vel tres vel quatuor et cetera. Tempus est de genere continuorum, ergo potest dividi in quotlibet partes aequales» (*Muris J. de. Notitia artis musicae...* С. 104).
 21. «Quid est tempus in generali? Mensura vocis prolatae sub uno motu continuo» (*Muris J. de. Notitia artis musicae...* С. 119).
 22. См.: *Гирфанова М. Е.* К вопросу о мензуральной ритмике французского ars nova: метрический размер темпус и его ритмическая реализация в мотетах Филиппа де Витри // *Музыковедение*. 2011. № 10. С. 2—8; *Гирфанова М. Е.* От модуса-ритмоформулы к модусу-мензуре: модус и его ритмика в мотетах Филиппа де Витри // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2013. № 1. С. 4—10.
 23. Речь идет о метрическом размере в условиях времяизмеряющей ритмики. О начале теоретической разработки тактового метрического размера в XVII веке см.: *Гирфанова М. Е.* К вопросу о становлении тактовой системы музыкальной ритмики: о некоторых параллелях учения В. К. Принтца о quantitas temporalis intrinseca с музыкальной практикой XVII века // *Музыка: искусство — наука — практика*. 2012. № 1 (1). С. 7—17.