

*М.Е. Гирфанова*

## СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОРИТМИИ В РАННИХ МОТЕТАХ ФИЛИППА ДЕ ВИТРИ

Когда анонимный автор трактата «*Les règles de la seconde rhétorique*» («Правила второй риторики», между 1411 и 1432 годом) среди прочих художественных открытий, сделанных Филиппом де Витри, называет «изобретение манеры мотета»<sup>1</sup>, он, по всей вероятности, имеет в виду создание Витри композиционной модели, которая позже будет обозначена как изоритмический мотет. Под изоритмией обычно понимается принцип формообразования в музыке XIV–XV веков, основанный на определенных соотношениях двух остинатных элементов в теноре — колора (звуковысотного последования) и тальи (ритмического построения), и периодическом членении формы (на основе тальи) средствами ритмики в голосах над тенором<sup>2</sup>. Признаки изоритмии присутствуют уже в некоторых ранних мотетах Витри, помещенных в собрании «*Roman de Fauvel*» («Роман о Фовеле», 1317 или 1318 год)<sup>3</sup>.

«Роман о Фовеле» отмечает начало французского *ars nova*. Это самое значительное собрание полифонической музыки раннего XIV века<sup>4</sup>. Из 34-х содержащихся в нем

---

<sup>1</sup> «Потом пришел Филипп де Витри, который изобрел манеру мотета и баллады, и лэ, и простого рондо, и также в музыке изобрел пролацию, и красные ноты, и еще такое новшество, как пропорцию» См.: *Langlois E. Recueil d'arts de seconde rhétorique*. Paris, 1902. P. 12.

<sup>2</sup> См.: *Евдокимова Ю.К.* Многоголосие средневековья, X–XIV века. М., 1983. (История полифонии; вып. 1); *Сапонов М.А.* Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо // Проблемы музыкального ритма. М., 1978. С. 7–47; *Симакова Н.А.* Вокальные жанры эпохи Возрождения. М., 2002; *Сухомлин И.Е.* Техника изоритмии: теория, история // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII–XVII вв.): сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1983. Вып. 65. С. 59–82.

<sup>3</sup> См.: *Bibliothèque Nationale (Paris). Fonds français 146. Fol. 44 v.*

<sup>4</sup> В 1314 году появилась поэма в стихах «Роман о Фовеле» Жерве дю Бю, повествующая о буланом жеребце по прозвищу Фовель, чей образ служил олицетворением всех человеческих пороков. Через не-

мотетов примерно две трети заимствованы из более раннего репертуара, встречаются даже мотеты рубежа XII–XIII веков<sup>5</sup>. Оставшаяся треть — новые сочинения, большинство из которых, очевидно, было специально написано для данного собрания. Некоторые из вновь созданных мотетов приписываются, с разной степенью уверенности, Витри<sup>6</sup>. В известном издании Лео Шраде<sup>7</sup> пять мотетов собрания фигурируют как мотеты Витри. Это мотеты «In nova fert»<sup>8</sup>, «Quoniam secta latronum», «Neu, fortuna», «Vos pastores adulteri», «Adesto, sancta trinitas».

Применительно к изоритмическим мотетам Витри, в том числе и ранним, определение изоритмии следует расширить включением в него тексто-музыкального компонента. В существующих исследованиях о Витри тексто-музыкальной стороне мотетов почти не уделяется внимания. Между тем, в ранних его мотетах именно особая планировка тексто-музыкальных форм мотетуса и триплума приводит к образованию изоритмии в голосах над тенором. В задачи статьи входит, помимо уточнения и дополнения тех сведений о раннем изоритмическом мотете Витри, которые содержатся в отечественных музыковедческих трудах, более подробное изучение тексто-музыкального компонента изоритмической формы Витри.

---

сколько лет «Роман о Фовеле» дополняется многочисленными вставками — поэзией, прозой, музыкой, рисунками, являющимися своеобразным комментарием к поэме. Собрание со вставками было задумано как сатирическая аллегория государственного управления во Франции во втором десятилетии XIV века, мишенью для язвительной критики становятся также Церковь и французское общество в целом. Музыкальный репертуар собрания довольно разнороден по своему составу, он включает мотеты, рондо, баллады, аллилуйи, кондукты и др. Только мотеты многоголосные, остальные композиции — одностольные образцы. Весь вставной материал собрания анонимный (о собрании «Roman de Fauvel» см. подробнее в ст.: *Wathey A. Fauvel, Roman de // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: [in 29 vol.]. New York, 2001. Vol. 8. P. 608–614).*

<sup>5</sup> Многие мотеты переделаны с целью связать их более тесно с темой Фовеля. Техника, для этого используемая, восходит к XIII веку и включает такие приемы как дописывание новых партий и новых текстов, переработка отдельных партий, перемещение сочинения из одного полифонического жанра в другой (т. н. техника контрафактуры).

<sup>6</sup> Об авторстве мотетов Витри см.: *Bent M., Wathey A. Vitry, Philippe de // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: [in 29 vol.]. Vol. 26. P. 803–813; Schrade L. Philippe de Vitry: Some New Discoveries // The Musical Quarterly. 1956. № 3, vol. 42. P. 330–354; Гирфанова М.Е. Мотеты Филиппа де Витри: проблемы авторства // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 8. Ч. 1. С. 53–60.*

<sup>7</sup> *Schrade L. Polyphonic music of fourteenth century: in 4 vol. Monaco, 1956–1958.*

<sup>8</sup> Названия мотетов даются по инципиту мотетуса, как это принято в издании Шраде.

Основополагающее значение для развития музыкальной ритмики на подступах к *ars nova* имело подразделение бревиса — «краткой» длительности модуса<sup>9</sup> — более чем на три франконских семибревиса, осуществленное Петром де Круце в его мотетах. Раздробление в верхних голосах мотетов бревиса на 2–7 семибревисов (по свидетельству Роберта де Хандло, в мотетах Иоанна Гарландского [младшего] — вплоть до девяти семибревисов<sup>10</sup>) привело к замедлению лонг и бревисов и, как следствие, увеличению масштабов оstinатно повторяющегося ритмического построения в теноре, с одной стороны, и образованию ритмического контраста между тенором и подтекстованными голосами (что послужило основой для возникновения ярусной ритмики), с другой.

Разрастание ритмического оstinато в теноре является важнейшим условием формирования изоритмического мотета. Как указывает Ю.К. Евдокимова: «Чем крупнее становится *talea*, тем больше основания появляется для наделения ее функцией композиционной единицы формы»<sup>11</sup>. Увеличение масштабов ритмического оstinато приводит к установлению нового по сравнению с мотетом *ars antiqua* соотношения мелодического и ритмического оstinатных последований в теноре. Как правило, мотет *ars nova* содержит два или три проведения колора, каждое из которых включает три или четыре проведения тальи. Подобное соотношения колора и тальи рассматривается как обязательный признак изоритмического мотета *ars nova*, фиксируясь в определениях изоритмии.

Ранние проявления другого обязательного признака изоритмии — периодического членения формы (на основе тальи) средствами ритмики в голосах над тенором — Евдокимова находит в мотете Витри «*In nova fert*»: «В этом мотете, пока еще эпизодически, используется прием, который получит затем последовательное развитие в мотетах, будет сопутствовать технике изоритмии. Это — сохранение ритма свободных голосов в

<sup>9</sup> В модальной ритмике *ars antiqua* правильный (*recta*) бревис был «элементарной» длительностью, имеющей точно установленное временное значение, и в этом своем качестве выступал темпусом — соизмерителем ритмических длительностей, лонг и бревисов. Франко Кельнский в трактате «*Ars cantus mensurabilis*» («Искусство мензурального пения», 1260–1270-е годы), впрочем, допускал разделение правильного бревиса на два или три семибревиса. См.: *Franconis de Colonia. Ars cantus mensurabilis* / ed. by G. Reaney and A. Gilles. [S. L.], 1974. P. 23–82. (Corpus Scriptorum de Musica: [in 42 vol.]; vol. 18).

<sup>10</sup> *Handlo R. de, Hanboys R., Hanboys J. Summa // Greek and Latin Music Theory. Lincoln, 1991. Vol. 7. P. 110.*

<sup>11</sup> *Евдокимова Ю.К. Многоголосие средневековья, X–XIV века. С. 124.*

соответствующих отрезках остигатного тенора (*talea*), так называемая секциональная изопериодика»<sup>12</sup>. На присутствие в мотетах собрания «Роман о Фовеле» изоритмии в подтекстованных голосах указывает также И.Е. Сухомлин, приводя в пример один из мотетов<sup>13</sup>. Примечательно, что и в том, и в другом случае в качестве материала для изоритмии используются паузы. По Сухомлину паузами исчерпывается содержание островков изоритмии: «паузы повторяются в одних и тех же местах верхних голосов по отношению к теноровой *talea*»<sup>14</sup>. Евдокимова о паузах не пишет, при этом перечисленные ею такты с изоритмией наполовину заполнены в мотетусе и триплуме паузами.

Но какова природа этих пауз?

В ранних мотетах Витри повторяющееся ритмическое построение в теноре — фундамент будущей изоритмической формы — укрупняется в масштабах так, чтобы корреспондировать со строфой в одном из верхних подтекстованных голосов — композиционным разделом тексто-музыкальной формы<sup>15</sup>. Подобная закономерность прослеживается во всех мотетах, в которых есть возвращение ритмического материала в теноре.

В мотете «*Vos pastores*»<sup>16</sup> объемная строфа в триплуме, из семи стихов, соотносится с развернутым ритмическим построением в теноре из 45 темпусов<sup>17</sup>. Это построение укрупняется традиционным для модальной ритмики способом<sup>18</sup>. Оно образуется как последовательность разных модусных рядов, основанных на втором и четвертом модусах. Единственно, между рядами отсутствуют нормативные для модальной ритмики разделительные паузы (пример 1)<sup>19</sup>.

---

<sup>12</sup> Там же. С. 116.

<sup>13</sup> Сухомлин И.Е. Техника изоритмии: теория, история. С. 65.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Автором поэтических текстов мотетов является сам Витри.

<sup>16</sup> Опубликовано в журнале «Старинная музыка» (1999, № 1 [3], с. 27).

<sup>17</sup> В статье, по возможности, сохраняется аутентичная терминология мензуральной музыки. Все ранние мотеты Витри написаны в метрическом размере — имперфектном темпусе большой проляции, в котором бревис делится на два семибревиса, каждый из семибревисов — на три минимы. В издании Шраде в транскрипции ранних мотетов этот размер передается как современный размер 6/16, в транскрипции мотетов Витри 1320–1340-х годов — как современный размер 6/8.

<sup>18</sup> В ранних мотетах Витри тенор определяет модальная ритмика, притом, что она предстает в различных модификациях, почти все из которых не были известны музыкальной практике *ars antiqua*.

<sup>19</sup> Здесь и далее в примерах: В — бревис, L — лонга, Мх — максима. Об особенностях чтения лонг и бревисов речь пойдет далее (см. с. 71–73).

1 Витри. «Vos pastores». Начальное проведение

a)



б)

Музыкальный пример в нотной записи (басовый регистр, 3/4 такта). Под нотами указаны ритмические значения: В (brevis), L (longa). Подчеркнуты двойные ряды (ряд).

В В L | В L В В L | В В L |  
ряд ряд ряд

В L В L В L В В L | В L В В L |  
ряд ряд

В мотете «Adesto» небольшой двустрочной строфе в триплуме соответствует ритмическое построение в теноре из 18 темпусов. Масштабы этого построения разрастаются посредством приема, музыкальной практике *ars antiqua* не известного. Второй модус (правильный бревис — имперфектная лонга) воспроизводится более крупными длительностями, простой лонгой и имперфектной максимой<sup>20</sup>. Такая видоизмененная ритмоформула составляет основу двойного ряда с совершенным окончанием (то есть окончанием на первой длительности модуса) и разделительной паузой (пример 2).

2 Витри. «Adesto». Начальное проведение

a)



б)

Музыкальный пример в нотной записи (альтовый регистр, 3/4 такта). Под нотами указаны ритмические значения: L (longa), Мх (maxima). Подчеркнутый ряд (ряд).

L Мх L Мх L (Мх)  
ряд

Двойная лонга описывалась уже Иоанном Гарландским в трактате «De musica mensurabili» («О мензуральной музыке», около 1240 года), но только с *ars nova* начинает функционировать метрический уровень — максимодус. В ранних мотетах Витри он возникает как результат передачи модальной атрибутики: ритмоформулы, ряда, разделительной паузы — более крупными ритмическими длительностями.

Мотеты «Vos pastores» и «Adesto» характеризует примерное соответствие строф в триплуме проведениям ритмического оstinato в теноре. В мотете «Vos pastores» с тре-

<sup>20</sup> Другое название длительности — двойная лонга.

мя проведениями ритмического оstinato соотносятся три строфы: в первое вмещается первая строфа и начало второй, во второе — оставшаяся часть второй строфы, в третье — третья строфа. В мотете «Adesto» количество текстового материала, приходящегося на ритмическое оstinato, варьируется от двух с половиной стихов (в шестом проведении) до одного с половиной (в седьмом проведении).

В двух других мотетах, «In nova fert» и «Quoniam», привязанность строфы в одном из подтекстованных голосов к проведению ритмического оstinato в теноре принимает вид точного масштабного соответствия. В мотете «In nova fert» размеры ритмического фундамента формы в теноре — 25 темпусов, задают размеры четырехстрочной строфы в триплуме. В мотете «Quoniam» двустрочная строфа в мотетусе содержит столько же темпусов, сколько и ритмическое основание формы в теноре — 24 темпуса. Именно в мотетах последней группы изоритмия распространяется на верхние голоса.

В отечественной музыковедческой литературе только один ранний мотет Витри — «In nova fert» — отмечается как содержащий признаки изоритмии<sup>21</sup>.

Евдокимова характеризует талью мотета «In nova fert» как «остинато, разделяющееся паузой на две половины, вторая из которых представляет почти точный ракоход первой»<sup>22</sup>. Отметим, что две эти половинки являются двумя модусными рядами, по своей нотации тождественными один другому (если лигатурное письмо, которым они нотированы, перевести в запись одиночными лонгами и бревисами). Тождество нарушает только изменение цвета чернил (пример 3).

3 Витри. «In nova fert». Начальное проведение

а)



б)

8 L V V V V L (L) L V V V V L (L)  
чёрные чернила красные чернила красные чернила чёрные чернила

первый ряд второй ряд  
первая ритм. группа вторая ритм. группа первая ритм. группа вторая ритм. группа

<sup>21</sup> Опубликовано (не полностью) в кн.: Евдокимова Ю.К. Многоголосие средневековья, X–XIV века. С. 116–119.

<sup>22</sup> Там же. С. 116.

Аналитические замечания Евдокимовой о присутствии в талье «чередования мензур», о «сохранении следов модусов (например, третьего)», но «преобразовании природы модусного ритма прежде всего сменой мензуральных делений длительностей»<sup>23</sup> можно дополнить.

Каждый из модусных рядов складывается из двух ритмических групп, при экспонировании передающихся двумя лигатурами, различными по цвету. Начальные ритмические группы каждого ряда заключают последовательность длительностей третьего модуса: лонга — бревис — бревис, различаясь между собой цветом чернил, черных или красных. Заключительные ритмические группы каждого ряда — это также последовательность ритмических длительностей четвертого модуса: бревис — бревис — лонга, нотированная теми же двумя разными цветами.

Витри выстраивает талью на двух оппозициях.

Одна из оппозиций восходит к музыкальной теории *ars antiqua* — это противоположность третьего и четвертого модусов. Вальтер Одингтон в трактате «*De speculatione musicae*» («Об умозрительной музыке», около 1300 года) указывает: «Третий модус делается при помощи лонги и двух бревисов. Четвертый — из противоположного»<sup>24</sup>.

Другая оппозиция принадлежит уже новациям *ars nova* — это противоположность двух версий звучания одного и того же ритмического модуса в тернарном и бинарном метрических размерах. С Франко Кельнского ритмические модусы *ars antiqua* начинают размеряться «перфекцией» — счетной метрической мерой, равной перфектной лонге из трех темпусов (или трех правильных бревисов). На подступах к *ars nova* в таком качестве выступает и счетная метрическая мера, равная имперфектной лонге из двух темпусов.

В мотете Витри «*In nova fert*» впервые встречаются красные нотки, которые служат указанием к чтению лонг и бревисов в новом, бинарном метрической размере<sup>25</sup>. Если в черной нотации третий модус (первая ритмическая группа первого ряда) подчиняется тернарной метрической мере и читается традиционно, как последовательность перфектной лонги, правильного бревиса и бревиса альтерированного<sup>26</sup>, то красные чер-

---

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> *Walter Odington. De speculatione musicae / ed. by F.F. Hammond. [S. L.], 1970. P. 131. (Corpus Scriptorum de Musica: [in 42 vol.]; vol. 14).*

<sup>25</sup> См.: *Apel W. Die Notation der Polyphonen Musik 900–1600. Leipzig, 1962. S. 365.*

<sup>26</sup> Альтерированный (*altera*) бревис в два раза длиннее правильного бревиса и содержит, соответственно, два темпуса.

нила (первая ритмическая группа второго ряда) изменяют метрическую меру на бинарную и последовательность ритмических длительностей принимает вид: имперфектная лонга, правильный бревис, правильный бревис. Сходным образом, если в черной нотации четвертый модус (вторая ритмическая группа второго ряда) подчиняется тернарной метрической мере и читается традиционно, как последовательность правильного бревиса, бревиса альтерированного и перфектной лонги, то красные чернила (вторая ритмическая группа первого ряда) изменяют метрическую меру на бинарную и последовательность ритмических длительностей принимает вид: правильный бревис, правильный бревис, имперфектная лонга.

Возможность чтения традиционных ритмических модусов в новом, бинарном метрическом размере, без каких-либо изменений собственно нотационных знаков (при варьировании только цвета чернил), кроется в контекстуальном (определение Р.Л. Поспеловой<sup>27</sup>) характере мензуральной нотации. Ритмическое значение ноты определялось не только ее графической формой (лонга, бревис, семибревис и т. д.), но и положением относительно других, предшествующих и последующих, ритмических длительностей в нотном тексте (это проясняло, будет лонга перфектной или имперфектной, бревис правильным или альтерированным и т. п.). В трактате «*Ars nova*» («Новое искусство», начало 20-х годов XIV века) Витри замечает относительно мотета «*In nova fert*»: «А иногда красные [ноты] ставятся в знак того, что лонга перед лонгой не будет равна трем темпусам, или что второй из двух бревисов, поставленных между лонгами, не должен альтерироваться, как в теноре [мотета] *In nova fert animus*»<sup>28</sup>. Новые правила чтения ритмических длительностей в условиях бинарной метрической меры формулируются явно методом от противного, за ними отчетливо проступают старые правила. Действительно, по правилам, установленным Франко, в условиях тернарной метрической меры лонга перед лонгой всегда равнялась трем темпусам, а второй из двух бревисов, поставленных между лонгами, всегда альтерировался.

Не всякий модус допускает прочтение в бинарном размере. Маркетто Падуанский в трактате «*Pomerium in arte musicae mensurate*» («Фруктовый сад в искусстве мензуральной музыки», около 1320–1326 года) указывает, что из пяти франконских модусов,

---

<sup>27</sup> Поспелова Р.Л. Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов). М., 2003. С. 102.

<sup>28</sup> Цит. по: Там же. С. 320.



которые он определяет как перфектные — ибо они подчиняются тернарной мере, выводятся только четыре модуса, подчиняющихся бинарной мере, — последние Маркетто по понятным причинам называет имперфектными<sup>29</sup>. Именно модусы с двоякой метрической интерпретацией привлекают внимание Витри в раннем мотете. Альтернативность нотационного прочтения модуса, в условиях тернарной или бинарной метрической меры, положена в основу художественного замысла сочинения.

В мотете «*In nova fert*» ритмическое остинато включает также паузу в конце, не отмеченную у Евдокимовой в примере-схеме<sup>30</sup>. Между тем, эта пауза вместе с паузой в середине остинато образуют еще одну пару, на которую проецируется оппозиция тернарной и бинарной метрических мер. Если для имперфектных модусов (вторая ритмическая группа первого ряда, первая ритмическая группа второго ряда) ось симметрии составляет пауза в имперфектную лонгу (на письме — поперечная черточка, охватывающая два промежутка ноты), то осью симметрии для перфектных модусов (вторая ритмическая группа второго ряда, первая ритмическая группа первого ряда) становится пауза в перфектную лонгу (на письме — поперечная черточка, охватывающая три промежутка ноты). Важным в этой связи представляется тот факт, что еще до обращения к красным чернилам имперфектная лонга-пауза могла служить обозначением бинарного метрического размера<sup>31</sup>. Не являются ли в таком случае разные лонги-паузы в талье мотета «*In nova fert*» «дополнительной подсказкой» к правильному чтению нотации красными и черными чернилами?

На основе двух оппозиций, одна из которых восходит к музыкальной теории *ars antiqua*, другая принадлежит уже музыкальной теории *ars nova*, в теноре мотета, возможно впервые в истории жанра, создается, с одной стороны, целостная, с другой, уникальная ритмическая конструкция. Талья предстает как нечто замкнутое, ибо две ее половинки соотносятся как прямой и ракоходный варианты с осью симметрии — паузой. В нотации эта симметрия выглядит точной. В звучании ракоход оказывается неточным, ибо Витри оперирует при создании симметричной конструкции модальными и «неомодальными» ритмическими группами. Применительно к данному случаю следует гово-

---

<sup>29</sup> *Marchettus de Padua*. *Pomerium* / ed. by G. Vecchi. [S. L.], 1961. P. 205–206. (*Corpus Scriptorum de Musica*: [in 42 vol.]; vol. 6).

<sup>30</sup> Евдокимова Ю.К. Многоголосие средневековья, X–XIV века. С. 116.

<sup>31</sup> Бинарный метрический размер встречается также в ранних мотетах Витри «*Quoniam*», «*Adesto*», где он обозначается более традиционным способом — посредством имперфектной паузы-лонги.

речь уже не об «энном» числе модусных рядов в колоре (как в прочих ранних мотетах), а именно о трех проведениях оригинально сконструированной тальи, для описания устройства которой принципа модусного ряда уже недостаточно. Выстраивание целой системы ритмических оппозиций указывает на рациональный расчет, интеллектуальную игру, авторство.

Евдокимова дает важное пояснение относительно назначения в мотете «*In nova fert*» секциональной изоритмии в голосах над тенором: «Таким приемом здесь отмечены некоторые рубежи перехода от одной мензуры к другой»<sup>32</sup>. Это пояснение необходимо только несколько скорректировать — в мотете секциональная изоритмия отмечает начало и окончание участков с бинарным метрическим размером (пример 4)<sup>33</sup>.

Игра модусами в тернарном и бинарном метрических размерах в теноре проецируется на планировку тексто-музыкальных форм мотетуса и триплума. Витри концентрирует межстиховые разделительные паузы, составляющие ядро секциональной изоритмии, на определенных участках изоритмического периода<sup>34</sup> (тем самым, он расширяет секции, охваченные изоритмией): в 7-м темпусе изопериода паузирует мотетус, в 8-м темпусе — триплум, сходно в 15–16-м темпусах. Две паузы подряд, каждая в правильный бревис, как раз вмещаются в новый, бинарный метрический размер. Паузы наполняют первую и последнюю бинарные метрические меры изопериода. Само использование в качестве разделительных межстиховых пауз пауз-бревисов уникально для ранних мотетов Витри, оно встречается только в данном мотете. В остальных мотетах для разделительных межстиховых пауз избираются исключительно паузы-лонги.

---

<sup>32</sup> Евдокимова Ю.К. Многоголосие средневековья, X–XIV века. С. 116.

<sup>33</sup> В транскрипции лонга передается целой, бревис — половинной, семибревис — четвертью, минима — восьмой. См. с. 75.

<sup>34</sup> Термин «изоритмический период» или «изопериод» произведен от термина «изопериодика», последний принадлежит Генриху Бесселеру. См.: *Besseler H. Studien zur Musik des Mittelalters. In 2 Tn. Tl. 1. Neue Quellen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts // Archiv für Musikwissenschaft. 1925. Bd. 7. S. 201.* Под изопериодом понимается композиционный раздел формы изоритмического мотета, надстраивающийся над тальей (или несколькими тальями) на основе выборочного или полного оstinato-возвращения ритмического материала в верхних голосах. Термин уже получил распространение в отечественной музыковедческой литературе. См.: *Кузнецов И.К., Симакова Н.А. Программа-конспект дисциплины Полифония: спец. 051400 «Музыковедение». М., 2001; Симакова Н.А. Вокальные жанры эпохи Возрождения. М., 2002.*

4 Витри. «In nova fert»

[четвертый изопериод]

105 110

tur, a-diu-to-ris ca-rens ar-ma-tu-ra, quam-quam cla-mat, ta-men spo-  
vul-pem mu-ta-tus, frau-di cu-ius, lu-mi-ne pri-va-

115 120 125

li-a-tur, con-ti-nu-o for-san mo-ri-tu-ra, mi-se-ro-rum e-xu-lum-  
tus le-o, vul-pe im-pe-ran-te, pa-ret o-ves sug-

[пятый изопериод]

130 135

vox du-ra! o Gal-lo-rum gar-ri-tus do-lo-ris, cum le-o-nis ce-  
git pul-lis sa-ci-a-tus, heu! sug-ge-re non ces-sat et a-

140 145 150

ci-tas ob-scu-ra frau-di pa-ret vul-pis pro-di-to-ris e-ius fa-stus-  
ret ad-nup-ci-as car-ni-bus non ca-ret, ve-

Именно тексто-музыкальные формы предоставляют строительный материал для секциональной изоритмии. В триплуме планировка строфы повторяется от изопериода к изопериоду. Строки вторую и третью, как и третью и четвертую, за немногим исключением, отделяют паузы. Эти межстиховые разделительные паузы закреплены за определенными точками изопериода (как указывалось выше, за 8-м и 16-м темпусами). Границы прочих строк не отмечены паузами и являются «плавающими» в разных изопериодах. Так, начало второй строфы приходится на третий темпус от конца изопериода,

третьей строфы — на второй темпус, четвертой — на пятый и т. д. Сходные закономерности наблюдаются и в тексто-музыкальной форме мотетуса.

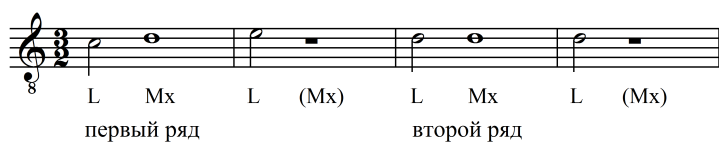
Еще одним мотетом с признаками изоритмии является мотет «Quoniam». В теноре мотета ритмический фундамент формы разрастается, во-первых, за счет ритмического увеличения — видоизмененная ритмоформула второго модуса составляет основу одинарного ряда с перфектным окончанием и разделительной паузой (тем самым мотет обнаруживает сходство с мотетом «Adesto»), во-вторых, за счет проведения такого модусного ряда дважды (в этом мотет обнаруживает сходство с мотетом «In nova fert») (пример 5).

5 Витри. «Quoniam». Начальное проведение

а)



б)



Секциональная изоритмия в подтекстованных голосах, как и в мотете «In nova fert», оказывается тем участком, на котором ритмические идеи тенора проецируются на верхние голоса.

К особенностям формы мотета относится точное мелодическое повторение в нечетных изопериодах фрагмента с 7-го по 14-й темпус включительно, в четных изопериодах — мелодического варианта этого фрагмента. Такая повторность возникает в связи с мелодическим строением тенора. Заложенное в первоисточнике возвращение к одним и тем же тонам, подчеркнутое ритмическим оформлением колора, «провоцирует» возвращение мелодического материала в верхних голосах (пример 6)<sup>35</sup>.

Окружают повторяющееся мелодическое построение межстиховые разделительные паузы. Витри снова играет возможностями распределять «удержанные» паузы по двум верхним голосам: до повторяющегося фрагмента паузирует триплум, после — мотетус; в нечетных изопериодах используются паузы в двойную лонгу, в четных — в простую лонгу.

<sup>35</sup> В транскрипции лонга передается целой, бревис — половинной, семибревис — четвертью, минима — восьмой. См. с. 77.

6 Витри. «Quoniam»

[первый изопериод]

15 20

re, fu - - ri - bun - da non me - tu -

num. spe - - lun - ca vis - pi - **li** - - - **o** - - - - -

Detailed description: This block contains the first isoperiod of the piece. It consists of three staves: a vocal line in 2x8 time, a piano accompaniment line in 8 time, and a basso continuo line in 2x8 time. The vocal line starts at measure 15 and ends at measure 20. The lyrics are: 're, fu - - ri - bun - da non me - tu - num. spe - - lun - ca vis - pi - **li** - - - **o** - - - - -'. The word 'li' is bolded in the original score. There is a key signature change to one flat (Bb) at measure 20.

25 30 35

it For - tu - na ci - to ver - te - re, dum du - ci pre - fa -

**num** vul - - pes. que Ga - los

Detailed description: This block contains the second isoperiod. It consists of three staves: a vocal line in 2x8 time, a piano accompaniment line in 8 time, and a basso continuo line in 2x8 time. The vocal line starts at measure 25 and ends at measure 35. The lyrics are: 'it For - tu - na ci - to ver - te - re, dum du - ci pre - fa - num vul - - pes. que Ga - los'. The word 'num' is bolded in the original score.

[пятый изопериод]

110 115 120

ctus de - - la - bi sit in pro - fun -

unt: om - ni - a sunt **ho** - - - **mi** - - - - -

Detailed description: This block contains the fifth isoperiod. It consists of three staves: a vocal line in 2x8 time, a piano accompaniment line in 8 time, and a basso continuo line in 2x8 time. The vocal line starts at measure 110 and ends at measure 120. The lyrics are: 'ctus de - - la - bi sit in pro - fun - unt: om - ni - a sunt **ho** - - - **mi** - - - - -'. The words 'ho' and 'mi' are bolded in the original score.

125 130

dum: post ze - phy - ros plus le - - dit hy - ems. post gau - di -

**num** te - - nu - i pen - den - ci -

Detailed description: This block contains the sixth isoperiod. It consists of three staves: a vocal line in 2x8 time, a piano accompaniment line in 8 time, and a basso continuo line in 2x8 time. The vocal line starts at measure 125 and ends at measure 130. The lyrics are: 'dum: post ze - phy - ros plus le - - dit hy - ems. post gau - di - num te - - nu - i pen - den - ci -'. The word 'num' is bolded in the original score. There is a key signature change to one flat (Bb) at measure 125.

Два повторяющихся в чередовании мелодических варианта имеют одинаковую слогоритмическую схему в мотетусе (в примере отмечено ббльшим размером шрифта). Это мелизматический распев, выделяющий окончание двустрочной строфы (строфа всегда завершается в 14-м темпусе изопериода, после чего следует пауза). Слогоритмическая схема распева: лонга — двойная лонга — лонга, с последующей межстиховой

разделительной паузой — двойной лонгой, тождественна максимодусному ряду в теноре. Максимодус — завоевание *ars nova*, не только определяет тенор, но и распространяет свое действие на часть мотетуса. Причем располагается эта структура в мотетусе симметрично по центру относительно двух максимодусных рядов в теноре.

Очень интересный, но оказавшийся не перспективным с точки зрения дальнейшего развития изоритмии, проект представлен в мотете «*Vos pastores*». Особенностью претворения модалной ритмики в теноре мотета, как указывалось выше, является отсутствие нормативных разделительных пауз между модусными рядами. Собственно, «отсутствующие» паузы «отыскиваются» в подтекстованных голосах. Почти всегда завершение ряда в теноре совпадает с ритмической остановкой в одном из верхних голосов, вызванной окончанием стиха, после чего в том же голосе следует межстиховая разделительная пауза в перфектную лонгу (в шахматном порядке паузируют: в 7-м модусе мотетус, в 12-м — триплум, в 15-м — мотетус и т. д.). Не компенсируют ли эти паузы, по замыслу автора мотета, отсутствие пауз после модусных рядов в теноре?

Изоритмия в верхних голосах формируется в контексте решения конкретных задач для каждого конкретного мотета. Воплощение изоритмии в ранних мотетах многообразно, при том, что набор ритмических средств остается примерно одним и тем же. Похоже, отсутствие унификации на уровне изоритмической организации само становится базовым принципом для изоритмического мотета Витри 20–40-х годов, который предстаёт как удивительно гибкая форма, каждый раз принимающая все новые и новые облики.

Набор ритмических средств, формирующих изоритмию в голосах над тенором, в ранних мотетах еще очень ограничен. Очевидно, самым ранним ритмическим средством обозначения периодического членения формы на основе тальи становится межстиховая разделительная пауза. В определенном смысле можно говорить о сохранении за ней функции отделения, отграничения. В мотете «*In nova fert*» паузы отграничивают новый, бинарный метрический размер, в мотете «*Vos pastores*» — модусные ряды, в мотете «*Quoniam*» — повторяющийся мелодический фрагмент со слогоритмической схемой, идущей на новом метрическом уровне максимодуса. В последнем мотете используется еще один прием изоритмии, также связанный с тексто-музыкальной

формой: основанный на повторности слогового ритма, он вне тексто-музыкальной формы никак себя не обнаруживает. Оба приема перейдут в мотеты Витри 20–40-х годов<sup>36</sup>.

При всей индивидуальности ранних проявлений изоритмии, между ними есть нечто общее. Изоритмия в верхних голосах акцентирует, подчеркивает то важное, что нужно заметить, «не пропустить» в талье. Как правило, этим важным у раннего Витри является та или иная новация в области музыкального ритма.

Связанность единством замысла всех компонентов изоритмии в ранних мотетах Витри свидетельствует о новой по отношению к мотету *ars antiq̄ua* концепции жанра. Для развития мотета XIII века основное значение имела практика контрафактуры, практика переработок. Число вновь созданных сочинений было несравнимо меньше, чем число переделок старых. Образцами подобного рода переработок являются и некоторые мотеты собрания «Роман о Фовеле», заимствованные из старого репертуара. Изоритмический мотет *ars nova* формируется как принципиально иной тип музыкальной композиции, целостной и индивидуально решенной, в которой замена отдельных компонентов или приращение новых противоречит самому ее существу. По сути, это движение к *opus perfectum et absolutum*.

---

<sup>36</sup> Об изоритмии на основе слогоритмической повторности в мотетах Витри 20–40-х годов см.: Гирфанова М.Е. Транскрипция мотетов Филиппа де Витри как реконструкция // Старинная музыка. 2011. № 1/2. С. 22–27.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Факсимиле мотета «In nova fert» из собрания «Roman de Fauvel»

(Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 146, fol. 44 v)

**D**omine, hinc est ceterum fauvel fene  
Et il gaste tout et deure  
D'ou dier ne met anonchalour  
D'ertu qui tant se font valour

**E**t aual pour nous soustent  
Fai fauvel et sa gent fene  
Eyes dom hie de vnguire  
E arde uatru car veng

**E**t ousthemet et tieugue en iusticia. Le ho  
er le uatru de franc. Et fauvel met en  
cel pnsen. Qu'il ne pnt faire tralon  
Et is au dieu roy de iustice. Soies honore et saire

**I**n noua fert annuis mutatis dicere formos. dm  
co uequam quem olim pectus mirabili curas potu  
ca debellatur michael mclitus mer absalon iuuenis  
grata mor ultis gaudens fatordia mor summo  
dentibus amatus subteritas miles milica iustus  
vive in vuhem mutatio cauda ams lumme pa  
uatus leo vuhie mixtante purt oues suggest pul  
ho staatio. heu suggeste non cessat et aret. ad nyraas  
ca in bus non caret ne pulis mer ue ce co  
le om coram xpsto tandem ue dia con.