

Р.Л. Поспелова

**ТРАКТАТ «О МЕНЗУРАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ»
ИОАННА ГАРЛАНДСКОГО, ПОЭТА И МУЗЫКАНТА**

Иоанн де Гарландия¹, или Иоанн Гарландский, — музыкальный теоретик, чье имя упоминается с конца XIII века в связи с двумя важными трактатами — «De plana musica» и «De mensurabili musica», составление которых, однако, традиционно датируется полувеком ранее, примерно второй четвертью XIII века (или около 1240 года), и совпадает со временем активности одноименного известного английского филолога и поэта, родившегося в Англии около 1190 года, а позднее преподававшего в Париже и умершего около 1272 года.

Второй из этих трактатов, «De mensurabili musica», обнаруживает учение, адаптирующее грамматическое учение о стихотворной метрике в применении к музыке на основе системы шести ритмических модусов, впервые появившейся в ритмической организации полифонии школы Нотр-Дам. Данный трактат послужил отправной точкой почти для всех сочинений о мензуральной музыке второй половины XIII века (включая знаменитый «Ars cantus mensurabilis» Франко Кельнского).

Авторство Иоанна Гарландского по отношению к этим двум трактатам в настоящее время считается не столь безусловным, как это казалось ранее. Некоторые ученые считают, что оригинальный автор трактатов не известен, а Иоанн просто скопировал и отредактировал оба труда². Но такой скептицизм кажется не вполне обоснованным и в

¹ Вариантное написание фамилии — Гарландия (Johannes de Garlandia), имени — Йоханнес.

² См. свод мнений по этому вопросу в статье: *Baltzer R. Johannes de Garlandia // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: [in 22 vol.] / ed. by S. Sadie. London, 1980. Vol. 4. P. 662–664; Ibid: [in 29 vol.] / ed. by S. Sadie; execut. ed. John Tyrrell. New York, cop. 2001. Vol. 13. P. 139–142.* В дальнейшем будем ссылаться на вторую редакцию статьи данного автора, в которой многое расходится с более ранней версией. См. также: *Frobenius W. Johannes de Garlandia // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: [in 29 Bd.] / ausgabe Hrsg. von L. Finscher. Ed. 2-e, neubearb. Kassel; Stuttgart, 2003. Bd. 9: Personenteil. S. 1089–1093.*

конечном итоге столь же неподтверждаемым, как и полная уверенность в авторстве Иоанна Гарландского.

Между тем трактат «De mensurabili musica» показывает его автора весьма осведомленным в классической метрике, поэтике и грамматике, что не противоречит отождествлению его составителя с вышеупомянутым английским поэтом и теоретиком стихотворного искусства Иоанном Гарландским. Основной труд последнего — «Парижская поэтика» («*Parisiana poetria*», 1220–1235) — считается «высшим достижением теоретико-литературных систематизаций латинского средневековья»³. Гипотеза об отождествлении двух одноименных личностей ранее высказывалась в музыковедческой литературе⁴.

Однако эта гипотеза (а у некоторых исследователей — даже уверенность) была впоследствии поставлена под сомнение многими учеными, в том числе и Э. Раймером, которому принадлежит наиболее фундаментальное исследование источниковедческих проблем, связанных с трактатом «De mensurabili musica»⁵.

Поэтому с некоторых пор стало принято различать двух Иоаннов Гарландских — одного как известного английского филолога, а другого — как французского музыкального теоретика с неясной и запутанной идентификацией. Коснемся этой проблемы подробнее.

Если судить по тому, как его имя упоминается в более поздних источниках, музыкальный теоретик Иоанн де Гарландия был магистром в Парижском университете, и его фамилия происходит из одноименной местности (*de Garlande*) на Левом Берегу Сены, где проживало большинство профессоров и студентов.

³ *Гаспаров М.Л.* Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье / отв. ред. М.Л. Гаспаров. М., 1986. С. 121. Сама «Поэтика», вернее, избранные места из нее, опубликованы в том же издании (с. 178–190). «Поэтика» Иоанна Гарландского в свою очередь стоит в ряду неолатинских поэтик XII–XIII веков («*Argversificatoria*» Матвея Вандомского, «*Poetria nova*» Гальфреда Винсальвского и др.), возникших в русле освоения риторической и грамматической теории поздней античности (в основном, в лице Доната, римского грамматика IV века). См. об этом: *Коробова А.Г.* Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра. Екатеринбург, 2007. С. 98–100, 245, 325.

⁴ См., к примеру: *Waite W.G.* Johannes de Garlandia, Poet and Musician // *Speculum*. 1960. № 35. P. 179–195; *Левик Б.* Гарландия, Йоханнес де // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. М., 1973. Т. 1. Кол. 904.

⁵ *Johannes de Garlandia.* De mensurabili musica: Kritische Edition mit Kommentar und Interpretation der Notationslehre. [In 2 Bd.] / Hrsg. von E. Reimer. Bd. 1. Wiesbaden, 1972. S. 17. И уже в отечественном «Музыкальном энциклопедическом словаре» в статье, посвященной теоретику (М., 1990. С. 125), говорится, что такая идентификация является предметом научных споров.

Хотя самый ранний список обоих музыкальных трактатов является парижским манускриптом, скопированным около 1260 года (ныне хранится в Ватикане: Città del Vaticano (Roma). Biblioteca Apostolica Vaticana. F. Vat. lat. Ms. 5325), в нем имя автора не указано. Из этого списка следует, что трактат «De mensurabili musica» представляет собой, по-видимому, только вторую часть или даже конец крупного сочинения, что следует из его инципита: «Habito de ipsa plana musica...» («Рассмотрев ровную музыку...»). Такое начало мензурального трактата предполагает продолжение повествования, а не начало самостоятельного труда. Но только в этом самом раннем списке текст «De mensurabili musica»⁶ следует непосредственно за текстом, который позднее получил название «De plana musica»⁷. И даже если архетип первоначального трактата и состоял из двух частей, соответственно о musica plana и musica mensurabilis, эти части в дальнейших сохранившихся рукописях получили отдельное, независимое существование и стали известны позднее как два самостоятельных трактата.

Впервые имя Иоанна де Гарландии упоминается в конце XIII века Иеронимом Моравским, компилятором, который вставил в свой собственный кодекс (Bibliothèque Nationale (Paris). Fonds latin. Ms. 16663) отредактированную версию «De mensurabili musica», вследствие чего была выдвинута гипотеза, что Иоанн де Гарландия не был ни автором, ни составителем этих трактатов, а всего лишь человеком, редактировавшим текст для Иеронима.

В статье П. Уиткомба⁸ допускается возможность идентификации *этого* Иоанна де Гарландия с Жаном де Гарландия (Jehan de Garlandia), книготорговцем (librarius), имя которого появляется в парижских налоговых записях в период между 1296 и 1319 годами. Жан де Гарландия (в отличие от реального автора трактата) должен был быть

⁶ Трактат «De mensurabili musica» («О мензуральной музыке») известен в трех рукописных версиях, в том числе в более поздней редакции под названием «De musica mensurabili positio» в копии Иеронима Моравского. Русский перевод и исследование трактата (на правах рукописи): *Иоанн де Гарландия. О мензуральной музыке* / пер. с лат. Ж. Шалару и Р. Поспеловой; под общ. ред. Р. Поспеловой // Трактат Иоанна де Гарландии «О мензуральной музыке» и его рецепция в музыкальной теории XIII века: дипл. работа / Ж. Шалару; науч. рук. Р.Л. Поспелова. Владивосток, 1990. С. 45–79. См. также: *Поспелова Р.Л. Гарландия — Франко — Витри: Три реформатора в мензуральной теории XIII–XIV вв. // Laudamus: к 60-летию Ю.Н. Холопова: [сб. ст.] / сост. В.С. Ценова, М.Л. Сторожко. М., 1992. С. 222–229.*

⁷ Трактат «De plana musica» («О ровной музыке») известен в четырех основных различающихся версиях, передаваемых большей частью анонимно.

⁸ *Whitcomb P. Teachers, Booksellers, and Taxes: Reinvestigating the Life and Activities of Johannes de Garlandia // Plainsong & Medieval Music. 1999. № 8. P. 1–13.*

младшим современником таких теоретиков, как Ламберт, Аноним IV, Аноним Св. Эммерама, Франко Кёльнский, которые писали о мензуральной музыке в последней трети или четверти XIII века. Однако все указанные авторы, в большей или меньшей степени, имеют в качестве первоисточника-архетипа текст «De mensurabili musica», и Раймер самым убедительным образом доказал это, проследив практически все конкорданции, то есть параллельные места в трактатах-реципиентах, относительно исходного текста «De mensurabili musica», который выступает первообразом или зачинателем мензуральной теоретической традиции⁹.

Поэтому совершенно невозможно Жана де Гарландия считать причастным к составлению трактата, возникшего около середины XIII века. Однако некоторые ученые предполагают, что он мог просто скопировать этот текст, одновременно редактируя его. Именно это подразумевается в статье из последнего издания словаря Гроува, где Иоанн де Гарландия *представлен как французский теоретик, работавший около 1270–1320*¹⁰.

Однако в результате подобных допущений получается, что текст «De mensurabili musica», написанный автором, который ни в коем случае не является английским филологом Иоанном Гарландским, был отредактирован спустя почти полвека человеком, который носил по случайности то же самое имя (!?). Какое странное (если не сказать мистическое) совпадение (достоинное внимания Шерлока Холмса)! Подобные противоречия породили еще в свое время гипотезу о существовании двух Иоаннов, «Старшего» и «Младшего»¹¹.

Согласно ей первый считался автором двух трактатов — «De mensurabili musica» и «De plana musica»; а второй — представителем генерации, близкой к *ars nova*, и деятельность его заключается (среди прочего) будто бы в редактировании и переписывании текстов, восходящих к Иоанну Старшему. Впрочем, имя «Иоанн» является весьма распространенным, а ориентироваться на фамилию в данном случае тоже затруднительно, так как она оказывается производной от названия местности, где могли проживать многие Иоанны. И хотя некоторые авторитетные ученые (например, Э. Раймер¹²)

⁹ См.: *Johannes de Garlandia. De mensurabili musica ...*

¹⁰ См.: *Baltzer R. Johannes de Garlandia.*

¹¹ *Hüschen H. Johannes de Garlandia // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: [in 17 Bd.] / Hrsg. von F. Blume. Kassel, 1958. Bd. 7. S. 92.*

¹² См.: *Johannes de Garlandia. De mensurabili musica ... S. 3–17.*

отвергали гипотезу о существовании младшего однофамильца, тем не менее, она продолжает косвенно поддерживаться.

Поэтому, как это часто бывает в столь сложных случаях идентификации, чем больше исследований появляется, тем более запутанным и темным представляется в конечном итоге данный вопрос. Однако во всех трудах до самого недавнего времени по крайней мере второй (мензуральный) трактат традиционно приписывался Иоанну де Гарландия. Оспаривание этой атрибуции, на мой взгляд недостаточно доказательное, ведет к массе недоразумений, если не сказать, к хаосу.

Дело осложняется не только фантомными отражениями-двойниками (Иоанн Старший и Младший), но также и призрачной (или реальной) связью с английским поэтом Иоанном Гарландским, личность которого точно идентифицирована. Иероним Моравский, воспроизводящий в своей вышеупомянутой рукописи среди прочих источников и версию (являющуюся по сути не копией, а уже поздней редакцией) трактата «De mensurabili musica», называл автора Иоанн Француз (Johannes Gallicus), обозначая (или подчеркивая) тем самым его французские корни.

Соответственно, современные ученые (явно или неявно) предполагают, что тем самым Иероним Моравский хотел подчеркнуть нетождественность Иоанна Француза с английским поэтом и грамматиком Иоанном Гарландским, который наверняка был хорошо известен в Париже при жизни Иеронима, а время его деятельности как раз совпадает с предположительной датировкой «De mensurabili musica» (вторая четверть XIII века). Автору уже упоминавшейся статьи «Johannes de Garlandia»¹³ представляется вероятным, что «французский музыкальный теоретик Иоанн де Гарландия никак себя не проявлял до 70-х гг. XIII века»¹⁴, но в то же время никто не сомневается, что сам трактат, приписываемый исторической традицией *одноименному* автору, появился, по меньшей мере, лет на тридцать раньше, около 1240 года. Это явный парадокс, если не сказать, несуразность.

Что мы имеем в результате? Личность автора «De mensurabili musica» в современном музыкознании идентифицируется плохо, но сам трактат несомненно имеет эпохальное значение. Это второй парадокс, хотя и достаточно объяснимый пониманием феномена авторства в средние века. Конкретное авторство было не столь важным, го-

¹³ См.: Baltzer R. Johannes de Garlandia.

¹⁴ Ibid. P. 139 a.

раздо большее значение имело само открытие (здесь — нового учения о мензуральной музыке). Этим объясняется то, что почти все (ранние) ссылки реципиентов трактата «De mensurabili musica» имеют анонимный характер. Они ссылаются на учение, а не на автора.

Но теперь, если задуматься над соотношением: филолог Иоанн Гарландский и содержание трактата «De mensurabili musica», то нельзя не прийти к убеждению, что его автором *мог или даже обязательно должен был быть филолог!* Поскольку он излагает систему модусов, которые есть не что иное, как заимствованные из поэзии и примененные к музыке наиболее популярные стиховые размеры (стопы).

Именно теоретик стихотворного искусства и мог, и должен был быть автором такого трактата, поскольку вся терминология мензурального учения просто автоматически переносится в новую «мензуральную музыку» из грамматики. Но поскольку по античной традиции метрика входила в науку о музыке (в расширенном, древнегреческом смысле¹⁵), то такая трансплантация только для нас кажется трансплантацией, а для умов антично-средневекового времени это была одна (единая) наука о мусическом ритме (см., к примеру, трактат Августина «De musica libri sex»).

И только в XIII веке, в результате революционных преобразований в сфере собственно музыкальной ритмики, было осознано, что стопы могут использоваться в музыке *вне словесного текста* (то есть словесной оболочки), как бы чисто мелизматически, то есть по принципу вокализации, когда размер хорей, к примеру, реализуется не в соотношении долгих — кратких конкретных слогов текста (ударных—безударных), а в соотношении долгих и кратких длительностей как таковых, абстрагированных от вербальной оболочки. Именно такой род вокализации мы встречаем, к примеру, на начальный слог Vi- (а фактически на гласную «и») в органуме Перотина «Viderunt» в трех верхних голосах в течение длительного музыкального фрагмента¹⁶. Новый вид музыки (органума) М. Харлап назвал «стопной музыкой», что хорошо отражает ее суть¹⁷.

¹⁵ В древнегреческой науке о музыке (по свидетельству Анонимов Беллермана) было шесть отделов: гармоника, метрика, ритмика, органика (инструментоведение и исполнительство), а также поэтика и «мимика» или «гипокритика», то есть актерское мастерство. См. об этом: *Герцман Е.В.* Византийское музыкознание. Л., 1988. С. 57–58; *Холопов Ю.Н.* Введение в музыкальную форму. М., 2006. С. 364.

¹⁶ Нотный пример см. в издании: *Евдокимова Ю.* Многоголосие средневековья, X–XIV вв. М., 1983. С. 270. (История полифонии; вып. 1).

¹⁷ *Харлап М.* Ритм и метр в музыке устной традиции. М., 1986. Это определение справедливо акцентирует Н. Шиманский в своей статье: *Шиманский Н.В.* Органум как архетип литургического многоголосия

Слог распевается на формулу первого модуса (хорея), которая повторяется периодически и завершается цезурой в виде паузы. Такие цепи одинаковых модальных ячеек — ритмоформул — назывались в мензуральной теории *ordines* (от «ordo» — ряд). Новый (т. н. метризованный) органум явился дальнейшим развитием мелизматического органума, который стал ритмизованным по схеме модусов-стоп. *Новая жизнь стиховых стоп в музыке была осознана в теории как новый вид музыки, а именно musica mensurabilis, размеренная по модусам.* Мы подразумеваем «ритмические модусы», но для теоретиков той поры это были просто *modi*, так как одно из латинских значений термина «modus» — это «размер» прежде всего (поэтический).

Не вызывает сомнения и скрытая танцевальность подобного рода ритмической организации, которая, конечно, скрадывается бурдонирующим тенором, то есть его непрерывным длением на участках *Haltetton*. Фактически, это проникновение песенного ритма (метра) в партии верхних голосов, которые образуют звуковой рельеф формы, тогда как тенор большей частью пребывает вне модальной мензуры. Скорее всего, именно такой тип ритмической фактуры подразумевается под оригинальным определением «*partim mensurabilis*» — «отчасти мензурального» (то есть «отчасти размеренного по модусам») типа многоголосия¹⁸. Но в дискантовых разделах, которые становятся все более протяженными к концу композиции, тенор подключается к модальному ритму и тем самым достигается векторная организация музыкальной формы, которая вкупе с нарастающими полифоническими приемами обеспечивает кульминационный (завершающий) эффект.

Конечно, в условиях модальности песенная метрика не может себя реализовать так явно, как в тональной музыке с ее синхронностью мелодических клаузул во всех голосах, достигающих эффекта гармонической каденции. Но мы не должны забывать, что истоки песенной метрики (и соответственно так называемых песенных форм) именно в стиховой организации, а не в тональности как таковой.

Песенный метр в органуме находится как бы в верхних слоях атмосферы, тогда как тенор образует своеобразную «звуковую подушку»; метрика верхних голосов может стягиваться на некоторых участках композиции в квадратные построения, в дву-

Средневековья // История освещает путь современности: к 100-летию со дня рождения В.В. Протопопова: материалы междунар. науч. конф. М., 2011. С. 56. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского; сб. 67).

¹⁸ *Johannes de Garlandia. De mensurabili musica ...* Bd. 2. Wiesbaden, 1972. S. 88.

такты, четырехтакты и даже восьмитакты, если провести аналогию с периодичностями разного масштаба.

Разумеется, о тактах, как о графическом феномене, говорить не приходится, но это условность нотации, а вовсе не природы явления. Ведь в стихах тоже нет никаких тактовых черт, но, тем не менее, мы чувствуем равномерную пульсацию и эффект цезуры после соразмерных строф (строк), которые в четырехстрочной строфе выступают как мусический прообраз (музыкального) метрического восьмитакта.

Но в органуме... отсутствие синхронного действия всех голосов в реализации метра песенного типа подчеркивает его полифоническую природу и не дает ему превратиться просто в танцевальную вакханалию из-за регулярного повторения модальных формул-стоп¹⁹.

Итак, кажется естественным и даже весьма вероятным, что именно *поэт-музыкант* мог детально разработать такую музыкально-ритмическую систему, поскольку весь концептуальный аппарат мензуральной системы просто заимствуется из античной грамматики с ее постоянными объектами изучения — стиховой метрикой и ритмикой. Да и он не разрабатывал ее с нуля, его задачей было *адаптировать* систему к (как мы бы сегодня сказали) «чистой музыке», движение к которой началось именно с эмансипации музыкального ритма от ритма мусического, то есть стопно-поэтического. Некая хороводность, которую непредвзятый слух ощущает в композициях подобных органуму Перотина, является, безусловно, влиянием светским, несмотря на литургический характер (и текста, и музыки) исходного григорианского первоисточника.

Почему же Иероним Моравский делает уточнение «француз», которое сбивает с толку ученых и заставляет их усомниться в правомерности идентификации обеих личностей в одном лице? Иероним копировал этот трактат в числе других мензуральных трактатов в конце XIII века и мог не задумываться о проблеме идентификации его авто-

¹⁹ В поэтике стопой называется периодически повторяющаяся группа слогов с одним постоянным ударением; размер стиха образуется повторением стопы (*Квятковский А.П.* Поэтический словарь. М., 1966. С. 287). В своем «Введении в музыкальную форму» Ю.Н. Холопов подчеркивает различие стихотворной и музыкальной стопы. Так, он пишет: «Музыкальная стопа сильно отличается от поэтической свободой своего ритма, незаданностью количества звуков, приходящихся на пульсирующую метрическую долю» (*Холопов Ю.Н.* Введение в музыкальную форму. С. 302). Именно эти явления характеризуют модальную (впоследствии мензуральную) ритмику как музыкальную: например, описанные в теории как «*fractio modi*» («дробление модуса», читай «размера»), когда метрическая (счетная) доля выражается эквивалентом более мелких длительностей (скажем, бревис — группой семибревисов) и т. д.

ра. Если *англичанин* по происхождению Иоанн Гарландский мог носить то же самое прозвище (Гарландский) по месту своего проживания во *Франции в Париже* на Левом Берегу Сены, то в представлении Иеронима уточнение «француз» не обязательно должно было означать, что *этот Иоанн — француз*, автор трактата «De mensurabili musica» — не есть *тот Иоанн, англичанин* (читай поэт). Ведь оба Иоанна (если их действительно было двое) были «французами» по месту проживания в Париже в период своей активной деятельности (средние десятилетия XIII века). Так или иначе, обмолвка Иеронима (возможно, даже случайная) не может быть единственным аргументом в пользу разведения двух Иоаннов по «разные стороны баррикад». Не слишком ли много значения ей придается?

В сущности, кем бы (в смысле конкретной личности) ни был автор трактата «De mensurabili musica», *следует признать (на основании содержания самого трактата), что он несомненно был поэтом и музыкантом в одном лице*. Теперь далее: доподлинно известно (случайное совпадение!?), что в то же самое время в том же самом Париже жил и работал английский поэт Иоанн Гарландский, носящий то же самое имя (тоже случайное совпадение?!).

И вот горы бумаги исписываются, чтобы доказать, что английский поэт-стихoved Иоанн Гарландский не мог быть автором трактата «De mensurabili musica», а некий никак не идентифицируемый французский музыкальный теоретик с тем же самым (!!!) именем, написавший этот трактат, ни в коем случае не является означенным английским филологом. Спрашивается, почему?

Не исключено, что во всем виновата так называемая честь мундира и вечная борьба англичан и французов за приоритет²⁰. Если англосакс Вильям Г. Вайт, создавший в свое время блестящее исследование по ритмике в полифонии Нотр-Дам²¹, без обиняков писал о тождественности двух Иоаннов, то некоторые континентальные ученые, напротив, считают своим долгом доказать, что автором эпохального трактата является никак не англичанин, а француз, личность которого, однако, трудно идентифицировать²².

²⁰ Как пишут филологи, негативно-насмешливые стереотипы восприятия англичан французами сложились чуть ли не во времена средневековья (*Киркозе З., Пронин В.* Мастер биографического жанра [об А. Моруа] // Собр. соч.: в 6 т. / А. Моруа. М., 1992. Т. 1. С. 9).

²¹ *Waite W.* The Rhythm of twelfth-century polyphony, its theory and practice. New Haven, 1954.

²² См., к примеру: *Johannes de Garlandia.* De mensurabili musica ...

И вот после бесплодной многолетней дискуссии решено «раздать всем сестрам по серьгам» и признать, что автор трактата точно неизвестен, что это очередной аноним без роду и племени, что имя Иоанна де Гарландии было примешано к трактатам задним числом, и что это был вовсе не тот Иоанн, о котором можно было в первую очередь подумать, и т. п. (см. свод информации по изучению вопроса в упомянутой статье Р. Бальцер). В итоге все окончательно размывается и затемняется, за исключением содержания самого трактата, которое черпается из текста и остается стабильным. К нему мы и обратимся.

Трактат закладывает основы нового научно-практического направления в музыкальной теории средневековья, учения о мензуральной музыке (считается, что ему предшествует только краткий анонимный текст на ту же тему, известный как «*Discantus positio vulgaris*» и возникший ок. 1240 года). Скорее всего, именно благодаря инципиту трактата «*De mensurabili musica*» новое учение получило данное название. А суждено ему было развиваться почти три с половиной века (вплоть до начала Нового времени).

Таким образом, трактат дает направление развитию музыкальной науки на несколько веков вперед, а это уже действительно эпохальное значение. Отныне такое новое аналитическое качество как *измерение времени (mensuratio temporis)*, то есть измерение длительности звука и методы его графической фиксации, становится предметом музыки как науки и как практического искусства. Сама модально-мензуральная нотация, являющаяся предметом рассмотрения в трактате, была, как известно, выработана в практике полифонии Нотр-Дам, в которой впервые ритм стал играть роль важнейшего конструктивного фактора композиции. Модальная ритмика и выражающая ее модальная нотация школы Нотр-Дам, как новая музыкальная реальность, впервые в этом трактате становятся предметом теоретической рефлексии.

В трактате рассматриваются также вопросы оптимизации этой нотации, и, соответственно, автор не только констатирует, но и рекомендует. Раймер в связи с этим проводит различие между «традиционным модусным письмом» и «обновленной модальной нотацией» Иоанна, ориентированной скорее на ранние мотеты²³.

В трактате последовательно обсуждаются вопросы: определение дисканта и шести ритмических модусов; фигуры, то есть простые и комбинированные нотные знаки (лигатуры), принципы нотации шести модусов посредством характерных лигатурных це-

²³ Ibid. Bd. 2. S. 44.

почек, паузы. Инициативой автора следует признать систематику (в 11-й главе трактата) всех математически возможных способов сочетания модусов по вертикали в двухголосном дисканте (всего 25 комбинаций).

В качестве особого раздела авторами выделяется учение об интервалах. Подробно обсуждается применение консонансов и диссонансов в полифонии, дается (наряду с их привычными числовыми выражениями) их тройственная классификация (совершенные, несовершенные и «средние», *mediae*).

К несовершенным консонансам впервые причислены терции, к средним — квинта и кварта, октава и унисон — к совершенным. В группе диссонансов аналогичная классификация разделяет совершенные, то есть остро диссонансирующие (полутон, тритон и большая септима), несовершенные или мягко диссонансирующие (большая секста и малая септима) и средние (тон и малая секста). В самом конце трактата проводится различие многоголосных композиций по техникам письма (дискант, копула, органум). Эти пункты не вполне ясны для современного понимания и вызвали массу интерпретаций.

Критерием деления является степень мензурирования голосов (мензурирование — наделение звуков точными временными значениями, графически отображенными в нотации). Тотально мензурированным через модусы оказывается только *дискант* (так называемые дискантовые разделы в органумах, мотеты). Таким образом, дискант — это скорее техника (манера) письма. *Копула* (*copula*) понимается как нечто среднее между дискантом и органумом и соответствует технике, которая сейчас получила название *Halteton* (букв. «выдержанный тон»²⁴), то есть модально организованный верхний голос (голоса) на фоне выдержанного тона тенора (бурдон)²⁵.

Наконец, *органум* — наиболее общее понятие, так как вбирает в себя все виды многоголосия, поскольку содержит дискантовые разделы и разделы с теноровыми бурдонами («копулированные»). Органум понимается «в общем» (многоголосие как такое) и «специальном смысле» (многоголосие «отчасти мензурированное», то есть за вычетом тенора, который мензурируется не сквозным образом на протяжении всей композиции, как верхние голоса, а только в дискантовых разделах).

²⁴ Подробное описание техники, а также анализ знаменитого органума Перотина см. в вышеупомянутой книге Ю.К. Евдокимовой.

²⁵ «Копула — это то, что исполняется в правильном модусе относительно одного звука [тенора]» (*Johannes de Garlandia. De mensurabili musica ...* Bd. 1. S. 88). Под правильным модусом здесь понимается один из шести ритмических модусов.

Итак, дискант понимается как техника многоголосного письма с модально организованным ритмом во всех голосах, строго координированных между собой. Модус (синоним *maneries*) — как «все то, что сообразуется с измерением времени посредством долгих / лонг и кратких / бревисов [звуков]» («quidquid mensuratione temporis, videlicet per longas vel per breves concurrat») ²⁶.

Модусы делятся на правильные (*recti*) — 1, 2 и 6-й — и неправильные, или сверхмензуральные (*ultra mensurabiles*), — 3, 4 и 5-й. Это различие продиктовано тем, что нормой мензурального измерения признается трехдольная единица из трех темпусов, или бревисов (у Франко она будет названа перфекцией — *perfectio*). С этой точки зрения 3, 4 и 5-й модусы содержат по две таких единицы (шестидольники) и поэтому являются удвоенными. В качестве единицы измерения (соизмерения) длительностей выступает темпус (*tempus*, букв. «время»), который является неделимым в качестве наименьшей длительности (моры) модальной системы и соответствует длительности бревиса ²⁷.

Темпус может быть реализован тремя способами — в виде «реального» звука (*per rectam vocem*), в виде «раздробленного» звука (*per vocem cassam*), то есть эквивалента меньших длительностей (позднее семибревисов), и в виде «пропущенного» звука (*per vocem amissam*), то есть паузы, равной ему по длительности. Так как темпус, равный бревису, — это «краткое время», то правильная лонга (долгая) равна двум темпусам (бревисам), подобно тому, как это подразумевается метрическими отношениями краткого и долгого слога в латинской грамматике и стихосложении.

Терминология мензурального учения заимствуется из стиховедения, но перестраивается и развивается в чисто музыкальном направлении. Соответственно, автор трактата (кто бы он ни был) поистине гениальным образом разрабатывает из этих соответствий собственно учение о музыкальном ритме, которое будет положено в основу современной нотации в ее ритмическом аспекте.

Особое значение придается принципу эквивалентности или равенства (*aequipollentia*), что подразумевает точную ритмическую координацию голосов между

²⁶ Ibid. S. 36. См. подробнее: Федотов В. Учение о модусе в западноевропейской ритмической теории в XIII веке // *Laudamus*. М., 1992. С. 215–222; Поспелова Р.Л., Разувакина Т.П. Определение понятия «модус» в трактатах XIII века: (к проблеме происхождения модальной ритмики) // *Культура Дальнего Востока России и стран АТР*. Владивосток, 2005. Вып. 11–12. С. 195–204.

²⁷ Примеры шести модусов см.: Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 350.

собой по вертикали по количеству темпусов-бревисов в нормативное счетное время (то есть трехдольной ячейки, объединяющей все модусы как соразмерные или кратные ей). Принцип «равносоразмерности» (эквивалентности) контролируется преимущественно мысленно (счетом в уме), так как модальная нотация не знала тактовой черты (хотя квазипартитурный принцип размещения голоса над / под голосом, по-видимому, облегчал мензуральное считывание голосов и их взаимную «подгонку»).

Все явления модальной (остинатной в своей основе) ритмики рассматриваются в трактате в двух ипостасях, со стороны сущностной (реальные ритмические формулы) и со стороны внешней (по способу нотационного — графического — выражения). Второй аспект является весьма сложным, так как он связан с инерцией (традицией) нотной графики в существующей (сложившейся исторически) практике и с волевыми импульсами ее преодоления в более правильном (оптимальном) направлении, идущими от теоретического сознания. Соответственно, Раймер разграничивает эти сферы как *usus* (нотационная практика) и *ars* (искусство)²⁸; они находятся в диалектическом соотношении. Однако обычно предложения теоретиков и композиторов по улучшению *usus* касаются частностей, и только в определенные периоды (пики) музыкальной истории выходят на уровень реформы, то есть кардинальной смены парадигмы²⁹.

Структура и общий логический план трактата стали образцом для последующих трактатов о мензуральной музыке. Они продиктованы жанром сочинения — это практическое руководство к сочинению мензуральной музыки (изложение сопровождается массой нотных примеров).

В заключение статьи хотелось бы посетовать на недостаточную изученность связей мензуральной теории и средневековых грамматик (поэтик). Мы вряд ли сможем понять что-то в истоках мензуральной теории, представленной в трактате Иоанна Гарландского, если нам не будут известны предпосылки и основоположения тех трудов по грамматике (поэтике), которые были тогда в ходу у «собственно музыкальных теоретиков» в силу совершенно иной системы музыкального образования, чем у нас.

Ведь у Иоанна Гарландского, как и в других трактатах XIII века, предполагается соотнесение поэзии с музыкой не как отдельных субстанций, то есть самостоятельных

²⁸ См.: *Johannes de Garlandia. De mensurabili musica ...* Bd. 2. S. 44.

²⁹ О реформах нотации в см. подробнее в моей кн.: *Поспелова Р. Западная нотация XI–XIV веков: Основные реформы.* М., 2003.

искусств, как у нас, а через ту самую *ритмику* (*ars rhythmica*), которая, в *качестве части музыки*, была *общей* проникающей субстанцией в метро-ритмической организации поэзии и музыки.

Но парадокс в том, что ритмика была (*по определению*) частью музыки, а не поэзии. И потому это мысленное соотнесение предполагается, так сказать, «по умолчанию», как само собой разумеющееся всей системой антично-средневекового обучения музыке.

А современная ситуация совершенно иная, и музыковеды (музыкальные теоретики) только опасливо вторгаются в смежную родственную область (филология, стиховедение), как на *чужую* все-таки территорию. Музыкальные же теоретики античности и средневековья чувствовали себя в ней как «рыба в воде», то есть как в своей *собственной родной* стихии, особенно, что касалось музыкальной (то есть по существу ритмической) организации стиха (понятно, что вербальная предметность поэтических образов отстоит от музыки гораздо дальше).

Рубежность положения трактата «О мензуральной музыке» кроется в начале водораздела *мусического* (синкретического, а сейчас понимаемого скорее как поэтический или стиховой) и *автономно-музыкального* ритма, который отпочковался из мусического в качестве его первородной субстанции и стал развиваться в собственном направлении. Поэтому музыка и была названа мензуральной, то есть «измеримой» (или «размеряемой») в новых исторических условиях.

Разумеется, в трактате только начинает теоретически фиксироваться и осмысливаться то, что произошло в самой музыке (в эпоху Леонина — Перотина)³⁰.

Но теоретическое осознание — это тоже весьма важный фактор, который перестраивает средневековую науку о музыке (в том числе и в ее практически ориентированных формах дидактики, педагогики) и дает ей новое направление. Обучение музыке, как практическому искусству композиции, получает новый импульс и новые методики именно в таких «мензуральных» трактатах. Необходимо было также вырабатывать и постоянно совершенствовать мензуральную (то есть ритмическую) нотацию, чтобы она могла адекватно выразить замыслы и намерения композиторов, пишущих новую мензуральную музыку. Поэтому отныне на долгое время ритмическая теория и нотация вступили в прочный союз.

³⁰ Этот процесс хорошо показан в вышеупомянутом исследовании Вайта (см. сноску 20).