

М. Е. Гирфанова

УЧЕНИЕ О ТАКТУСЕ В НЕМЕЦКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕОРИИ КОНЦА XV–XVI ВЕКА

История такта и современного дирижерского искусства берет свое начало в XV в., когда все более распространяющаяся практика хорового исполнения многоголосной литургической музыки подтолкнула разработку тактуса как средства координации вокальных партий посредством дирижерского жеста. Особую роль в развитии теории тактуса в XV–XVI вв. сыграла немецкая теоретическая школа. Именно в рамках немецкой музыкальной теории дается первое обстоятельное определение тактуса и формируется наиболее влиятельное во второй половине XVI в. учение о тактусе.

Нет никаких свидетельств о том, что немецкие музыканты проявляли сколько-нибудь заметный интерес к полифонической музыке вплоть до второй половины XIV в. Собрание Engelberg Codex 314, составленное между 1360–1400 гг., уже содержало образцы немецкого полифонического искусства, однако они единичны и еще недостаточно развиты по сравнению с современной им франко-фламандской полифонией.

Среди первых немецких авторов, обращающихся к полифоническому письму, выделяется анонимный поэт и композитор конца XIV в., известный как монах из Зальцбурга. Монаху из Зальцбурга принадлежат 49 духовных и 57 светских песен, среди которых есть и многоголосные. Это первые записанные в мензуральной нотации образцы многоголосной немецкой песни. Монах из Зальцбурга также является автором Martin-канона — самого раннего сохранившегося трехголосного канона немецкого происхождения.

Примерно с этого же времени композиторы-иностранцы, владеющие полифоническим письмом, начинают в большом количестве появляться при немецких дворах и соборах. В 1440-е годы, например, в платежной ведомости императора Священной Римской империи Фридриха III числятся Йоханнес Брассар и Йоханнес де Сарто. Эти два автора нидерландского происхождения открывают длинный список иностранных композиторов, служивших правителям Священной Римской империи. С этого же времени в немецкие нотные собрания включается множество франко-фламандской и английской многоголосной музыки, как светской, так и духовной.

Со второй половины XV в. немецкая музыкальная культура вступает в новую фазу развития, ознаменованную рождением первой композиторской школы. Она представлена такими именами, как Адам фон Фульда (1445–1505), Генрих Финк (1444/1445–1527), Пауль Хофхаймер (1459–1537). Эти композиторы адаптировали франко-фламандский полифонический стиль и принесли «новое искусство» в немецкие замки, университеты и города. Адам фон Фульда, не только композитор, но и крупный музыкальный теоретик, определял музыкальные вкусы при дворе Фридриха III Мудрого, курфюрста Саксонии, и был связан с основанным в 1502 г. Виттенбергским университетом. Генрих Финк одно время служил при дворе герцога Ульриха в Вюртемберге. Пауль Хофхаймер, композитор и органист-виртуоз европейского масштаба, был «первым

органистом» («*obrister Organist*») при дворе Максимилиана I, императора Священной Римской империи.

Адаму фон Фульда принадлежит первое основательное определение тактуса. Оно помещено в трактате фон Фульда «*De musica*» (1490): «Тактус есть непрерывное движение в мензуре, установленной согласно отношению. Тактус, с другой стороны, может производиться через посредство ритмических длительностей и знаков на каждом из [ритмических] уровней музыки. Он не что иное, как должная и удобная мензура модуса, темпуса и пролации»¹. Здесь же А. фон Фульда приводит классификацию видов тактуса. Модус, темпус и пролация фиксировали уровни дотактового музыкального метра: модус управлял отношениями ритмических длительностей лонг и бревисов, темпус — отношениями бревисов и семибревисов, пролация — отношениями семибревисов и миним². Соответственно, А. фон Фульда различает три вида тактуса: один из них ведется по бревису, другой — по семибревису, третий — по миниме.

Раздел о тактусе помещается среди традиционных разделов мензуральной теории³. Всего в трактате А. фон Фульда четыре книги: мензуральной теории отводятся третья, а также частично четвертая книги. В начале третьей книги А. фон Фульда перечисляет области мензуральной теории (в том порядке, в котором они будут рассматриваться в его трактате): «Есть же такие разделы [этого] искусства: фигура⁴, модус, темпус, пролация⁵, знак⁶, тактус, точка, черточка⁷, лигатура⁸, увеличение, имперфекция, уменьшение⁹, пропорция¹⁰»¹¹.

Определение тактуса у А. фон Фульда стало отправной точкой для определений тактуса у целого ряда последующих немецких музыкальных теоретиков XVI в.

¹ «*Tactus est continua motio in mensura contenta rationis. Tactus autem per figuras et signa in singulis musicae gradibus fieri habet. Nihil enim aliud est nisi debita et conveniens mensura modi, temporis et prolationis*» [1, p. 362].

² Семибревис и миним — будущие целая и половинная.

³ Предметом мензуральной теории была многоголосная музыка европейской письменной традиции. История мензуральной музыки начинается примерно в 60-е годы XII в. с ритмизации органумов и кондуктов в парижской школе Нотр-Дам, для чего создается соответствующая нотация. Только примерно спустя столетие появляются какие-либо теоретические указания на этот счет. О нормативной теории мензуральной музыки можно говорить, начиная с труда Иоанна де Гарландии «*De musica mensurabili*» (1240–1250-е годы). И. де Гарландия описывает ритмику многоголосной музыкальной практики и ее нотацию, формируя тем самым новую область музыкальной теории — учение о мензуральной, то есть подчиненной в своем временном развертывании мере (*mensura*), музыке.

⁴ В разделе о фигуре рассматриваются ритмические длительности и их нотационные знаки.

⁵ В разделах о модусе, темпусе и пролации рассматриваются уровни дотактового метра, на каждом из которых возможно как совершенное (*perfectus* — лат., совершенный), тернарное, так и имперфектное (*imperfectus* — лат., несовершенный), бинарное деление ритмических длительностей (в зависимости от чего модус и темпус могут быть совершенными или имперфектными, а пролация — большой или малой).

⁶ В разделе о знаке рассматриваются графические символы для передачи в нотации модуса, темпуса и пролации.

⁷ В разделах о точке и черточке изучается различное действие этих знаков в нотации.

⁸ В разделе о лигатурах рассматриваются правила чтения нотационных символов, заключающих в себе две или более ноты.

⁹ В разделах об увеличении, уменьшении, имперфекции приводятся различные способы преобразования временного значения нотных длительностей.

¹⁰ В разделе о пропорции рассматриваются математические пропорции как способ регулирования временных отношений между различными мерами музыкального времени (идет ли речь о соизмерении по вертикали, между разными голосами, или по горизонтали, между разными участками сочинения).

¹¹ «*Sunt autem hi articuli artis: figura, modus, tempus, prolatio, signum, tactus, punctus, tractus, ligatura, alteratio, imperfectio, proportio*» [1, p. 359].

Эту дефиницию цитирует Мельхиор Шанпехер в трактате «*Opus aureum musicae*» (1501). Он единственно изымает отсылку к некоему «отношению», согласно которому «устанавливается мензура», несколько туманную, очевидно, не только для современного читателя: «Тактус есть непрерывное движение в установленной мензуре. Тактус, с другой стороны, может производиться через посредство ритмических длительностей и знаков на каждом из [ритмических] уровней музыки. Он не что иное, как должная и удобная мензура модуса, темпуса и пролации»¹².

Иоанн Кохлеус в трактате «*Tetrachordum musices*» (1511) оставляет от определения А. фон Фульда только начальное положение, давая далее свое продолжение: «Что есть мензуральный тактус? Он есть непрерывное движение в установленной, должной мензуре; движением ведь познается темпус, темпусом — количество звука произнесенного...»¹³.

Не исключено, что И. Кохлеус отталкивается и от определения М. Шанпехера — он, как и М. Шанпехер, изымает отсылку к некоему «отношению». При этом И. Кохлеус уточняет, что для тактуса следует избирать «должную мензуру». И. Кохлеусу показалось также необходимым разъяснить фигурирующее в определении понятие «движение», и он обращается к основам мензуральной теории. Теоретическим первоисточником постулатов И. Кохлеуса («движением ведь познается темпус, темпусом — количество звука произнесенного») является трактат Иоанна де Муриса «*Notitia artis musicae*» (1319 или 1321), вторая его часть, «*Musica practica*». Возможно, И. Кохлеус опирается на следующий фрагмент из трактата И. де Муриса: «Время (*tempus*) неотделимо сопутствует движению. <...> Время же есть мера движения. Но здесь [в музыке] темпус есть мера звука произнесенного с непрерывным движением»¹⁴.

Продолжение определения А. фон Фульда расходится со взглядами И. Кохлеуса — поэтому И. Кохлеус его и опускает. А. фон Фульда констатирует наличие трех видов тактуса: один из них ведется по бревису, другой — по семибревису, третий — по миниме. По И. Кохлеусу, тактус ведется исключительно по семибревису, все прочие варианты возникают в результате модификаций подобного тактуса: «Может же семибревис, размеряющийся тактусом, быть отменен пропорциями и увеличением посредством какого-либо знака»¹⁵.

Андреас Орнитопархус в трактате «*Musice active micrologus*» (1517) не основывает свое определение тактуса на определении А. фон Фульда, его определение также становится источником для цитирования у целого ряда более поздних авторов (причем в некоторых случаях в сочетании с цитированием из А. фон Фульда): «Тактус есть последовательное движение в сочинении, выстраивающее равенство мензуры. Или: он есть такое движение, сформированное рукой дирижера согласно показанию знаков, которое выстраивает размеренно сочинение»¹⁶.

¹² «Tactus est continua motio in mensura contenta. Tactus autem per figuras et signa in singulis musicae gradibus fieri habet, quare nihil aliud est quam debita et conveniens mensura modi, temporis et prolationis» [2, S. 7–8].

¹³ «Quid est tactus mensuralis? Est continua motio in debita mensura contenta: motu enim agnoscitur tempus, tempore quantitas vocis prolatae» [3, f. Eiiir].

¹⁴ «Tempus inseparabiliter consequitur motum. <...> Est autem tempus mensura motus. Sed hic tempus est mensura vocis prolatae cum motu continuo» [4, p. 65–66]. Трактат Иоанна де Муриса «*Notitia artis musicae*» является первым западным трудом по музыкальному ритму, в котором последовательно применяется аристотелевский научный метод. Именно И. де Мурис впервые в мензуральной теории связывает музыкальный темпус и аристотелевское движение.

¹⁵ «Potest autem in quolibet signo, semibreuis mensurari tactu proportionibus et augmentatione demptis» [3, f. Eiiir].

¹⁶ «Tactus est motio successiva in cantu, mensione equalitatem dirigens. Uel est quidam motus, manu precentoris signorum indicio formatus, cantum dirigens mensuraliter» [5, f. Fijiv].

Именно определение А. Орнитопархуса совмещает с определением А. фон Фульда Георг Рау в трактате «Enchiridion musicae mensuralis» (1520): «Тактус есть непрерывное движение [из определения А. фон Фульда] дирижера рукой, производимое согласно показанию знаков, которое выстраивает размеренно сочинение [из определения А. Орнитопархуса]. Он же может производиться через посредство ритмических длительностей и знаков на каждом из [ритмических] уровней музыки [из определения А. фон Фульда] [и] варьируется согласно различию знаков [текст самого Г. Рау]. Вследствие чего он не что иное, как должная и удобная мера модуса, темпуса и пролации [из определения А. фон Фульда]»¹⁷.

И снова Г. Рау перерабатывает именно то место в определении А. фон Фульда, которое, по всей видимости, представлялось малопонятным и для авторов, обращавшихся к данному определению до него. Г. Рау замещает фрагмент из А. фон Фульда: «в мензуре, установленной согласно отношению», фрагментом из А. Орнитопархуса: «дирижера рукой, производимое согласно показанию знаков, которое выстраивает размеренно сочинение». Это делает ясным, что для Г. Рау (как и для А. Орнитопархуса) «движение» имеет отношение к дирижерскому жесту, оно есть не что иное, как движение руки дирижера. Тактус XV–XVI вв. обнимал два движения руки, вниз (*positio* или *thesis*) и вверх (*elevatio* или *arsis*)¹⁸. Если два этих движения были равны по времени, то тактус назывался равным (*aequalis*), если не равны, так что движение вниз занимало в два раза больше времени, чем вверх, то тактус назывался неравным (*inaequalis*). Г. Рау показалось также нужным вставить, что тактус не только может связываться с разными уровнями музыкального метра, но он при этом «варьируется согласно различию знаков».

Возможно, А. фон Фульда под «движением» также подразумевал движение руки дирижера, и в этом случае допустимо, что «отношение», согласно которому «устанавливается мензура», означает отношение *positio* и *elevatio*. Тогда начало определения А. фон Фульда читается так: «Тактус есть непрерывное движение [руки дирижера] в мензуре, установленной согласно отношению [*positio* и *elevatio*]...».

Фрагментом из определения А. Орнитопархуса воспользовался Николай Листеций в своем определении тактуса в трактате «Musica» (1537): «Тактус есть правило, которое выстраивает размеренно сочинение»¹⁹. Генрих Фабер в трактате «Ad musicam practisam introductio» (1550) также опирается на А. Орнитопархуса: «Тактус есть последовательное движение в сочинении, выстраивающее мензуру. Ведь надлежит в собрании поющих, дабы они не производили беспорядка, быть одной верной и равной мензуре, которая воспроизводится, уведомляя о количестве нот как и пауз, сколько, надо думать, должно быть пропущенного, сколько представленного»²⁰. Герман Финк в трактате «Practica musica» (1556) заимствует для своего определения первое предложение у Г. Рау (объединяющее определения тактуса А. фон Фульда и А. Орнитопархуса): «Тактус есть непрерывное движение, производимое рукой дирижера согласно показанию знаков, которое выстраивает размеренно сочинение»²¹.

¹⁷ «Tactus est continua motio praecentoris manu, signorum indicio facta, cantum dirigens mensuraliter. Habet autem fieri in singulis musicae gradibus, per figuras et signa, variaturque secundum signorum diversitatem. Quare nihil aliud estquam debita et conveniens mensura modi, temporis et prolationis» (цит. по: [6, S. 27]).

¹⁸ К. Зак указывает, что возможен был и вариант ведения тактуса: вверх — вниз [7, p. 216–218].

¹⁹ «Tactus, est regula cantum mensuraliter dirigens» [8, f. e5r].

²⁰ «Tactus est motio successura in cantu mensuram dirigens. Oportet enim in canentium coetu, ne fiat confusio, unam certam et aequalem esse mensuram, qua reddimur certiores de quantitate notularum ac pausarum, quantum scilicet corripri, aut produci debeant» [9, f. S4r].

²¹ «Tactus est motio continua, praecentoris manu signorum indicio facta, cantum dirigens mensuraliter» [10, f. Fijv].

Фигура А. Орнитопархуса важна для истории тактуса еще и по другой причине. Представленная в его классификации тактусов терминология будет воспроизводиться у отдельных авторов вплоть до начала XVII в. (в частности, от подобной классификации и терминологии отталкивается Михаэль Преториус в труде «*Syntagma musicum*», 1619).

А. Орнитопархус указывает на существование трех видов тактуса, первый из которых ведется по бревису, второй — по семибревису, третий определяется как пропорциональный:

«Тактус тройственный: а именно, больший, меньший и пропорциональный.

Больший — это мензура, производимая медленным и как бы сдержанным движением. Авторитеты называют этот тактус или целостным, или целым. И это по той причине, что он — истинный тактус всех песнопений. Он обнимает своим движением не уменьшенный семибревис, или бревис в двойном уменьшении.

Меньший [тактус], столь одобряемый обычными [музыкантами], — половина большего, о котором говорят как о семитактуса. Потому что он отмеряет своим движением семибревис в двойном уменьшении.

Пропорциональный [тактус] — тот, в котором три семибревиса выводятся против одного, как в [пропорции] *tripla*²², или против двух, как в [пропорции] *sesquialtera*^{23,24}.

От классификации тактусов Н. Орнитопархуса отталкивается, в частности, Н. Листений:

«Тактус... тройственный.

1. Целый, или целостный, который другие называют большим, он возникает, когда отмеряется не уменьшенным тактусом бревиса, способом, имеющим отношение к темпу.

2. Всеобщий, или обычный, который другие называют меньшим, он возникает, когда под целостный тактус подпадает семибревис, или две минимы.

3. Особый (который, не знаю, по какой причине называют пропорциональным), он возникает, когда тактус связывается с другой нотой, нежели с семибревисом, когда одним тактусом охватывается бревис под знаком *semiditas*²⁵, или минима в увеличении, или бревис, или три семибревиса под знаком пропорции *tripla*²⁶.

В свою очередь, классификация Н. Листения служит образцом для Г. Финка, который воспроизводит целые фразы из Н. Листения:

«Тактус у более современных музыкантов тройственный:

Больший, меньший и пропорциональный.

²² *Tripla* — пропорция 3:1.

²³ *Sesquialtera* — пропорция 3:2.

²⁴ «*Tactus tripartitus est: maior scilicet, minor et proportionatus. Maior, est mensura, tardo ac motu quasi reciproco facta. Hunc tactum et integrum et totalem nominant auctores. Et quoniam verus est omnium cantilenarum tactus: Semibreuem non diminutam suo motu comprehendit: vel breuem, in duplo diminutam.*

Minor, est maioris medium: quem Semitactum dicunt. Quoniam semibreuem in duplo diminutam suo motu mensurat, inductis tantum probatur.

Proportionatus, est quo tres semibreues contra vnam, vt in Tripla: aut contra duas, vt in Sesquialtera: proferuntur» [5, f. Fijv].

²⁵ *Semiditas* — один из видов уменьшения.

²⁶ «*Tactus ... est triplex.*

I. *Totalis, seu Integralis, quem aliàs Maiorem uocant, est, cum breuis tactu non diminuto mensuratur pro modo ac temporis ratione.*

II. *Generalis seu uulgaris, quem aliàs Minorem uocant, est cum Semibreuis aut duae minimae sub tactum cadunt integrum.*

III. *Specialis (quem proportionatum, nescio qua de causa uocant) est, cum alia nota à Semibreui ad tactum profertur, ueluti cum Breuis in [-f.e5v-] signo Semiditatis, aut Minima in Augmentationis, aut Breuis, seu tres Semibreues, in signo Triple proportionis, tactu comprehenduntur uno» [8, f. e5r].*

Больший, когда отмеряется не уменьшенным тактом бревиса, способом, имеющим отношение к темпусу; этот [тактус] иногда называется целым или целостным.

Меньший, когда под тактус подпадает семибревис, или две минимы, который абсолютно царит у более современных [авторов], и называется тот тактус всеобщим или обычным.

Пропорциональный, когда три семибревиса выводятся против одного, как в [пропорции] tripla, или — три минимы в перфектной пролации»²⁷.

Такие качества теоретических текстов о тактусах, как компилятивность и опора на мнение авторитетов, отвечают методологическим принципам мензуральной теории, которая формировалась в рамках до-новоевропейской научной ментальности. С другой стороны, они свидетельствуют об активной циркуляции музыкально-теоретического знания в немецкоязычных регионах Европы в конце XV–XVI в.

Распространению музыкально-теоретического знания содействовала издательская деятельность немецких печатных домов. По сравнению с французскими, итальянскими и фламандскими издательствами, немецкие издательства публиковали, во-первых, более интернациональный по своему составу музыкальный репертуар²⁸, во-вторых, больше педагогических трудов, направленных на обучение искусству пения, как учащихся латинских школ, так и шире — всякого, кто владел латынью.

Фигурирующий в статье трактат И. Кохлеуса «Tetrachordum musices», написанный как учебник для учащихся школы Св. Лоренца в Нюрнберге²⁹ и опубликованный там же в 1511 г., был очень популярен и в короткие сроки выдержал семь переизданий (седьмое вышло в 1526 г.). Трактат Орнитопархуса «Musicae activae micrologus», напечатанный в 1517 г. в Лейпциге, широко использовался в качестве учебника и был весьма востребован, о чем свидетельствуют его переиздания, следовавшие в 1517, 1519 и 1521, а далее в 1533 и 1535 гг. (уже под названием «De arte cantandi micrologus»). Трактат Н. Листения «Rudimenta musicae» с предисловием северонемецкого реформатора Иоганна Бугенхагена был опубликован в 1533 г. в Виттенберге в издательстве Г. Рау. Исправленная версия, которая была выпущена в 1537 г. Г. Рау под названием «Musica», получила большое распространение в немецких начальных школах и появилась до 1583 г. в более чем сорока переизданиях³⁰.

²⁷ «Tactus pro more recentiorum Musicorum est triplex:

Maior, Minor, et Proporcionatus.

Maior, cum brevis mensuratur tactu non diminuto pro modo ac temporis ratione: hic uocatur aliquando totalis seu integralis.

Minor, cum semibrevis aut minimae duae sub tactum cadunt, qui apud recentiores multum regnat: uocatur et ille tactus generalis seu uulgaris.

Proporcionatus, cum tres semibreves contra unam, ut in Tripla, aut minimas tres in prolatione perfecta proferuntur» [10, f. Fijjr].

²⁸ В списке из 172 композиторов, чьи сочинения были изданы крупнейшим немецким издателем Иоганном Петреусом, — только 60 немецкоязычных. Остальные 112 — иностранные композиторы, в основном пользующиеся европейской известностью (среди них Окегем, Обрехт, Депре, Аркадельт, Гомберт, Вилларт).

²⁹ Где И. Кохлеус с 1510 г. занимал пост ректора.

³⁰ В этой связи следует отметить издательскую деятельность Георга Рау, одного из важнейших немецких музыкальных издателей того времени. По выходе из Виттенбергского университета в 1514 г. Г. Рау четыре года работал в издательском доме Иоганна Рау-Груненберга (предположительно, его дяди) в Виттенберге. В 1523 г. он начинает в Виттенберге собственную издательскую деятельность. Первые публикации Г. Рау были нацелены именно на музыкальную теорию. В 1517 г. он публикует первую часть своего собственного трактата «Enchiridion utriusque musicae practicae». Вторая часть, «Enchiridion musicae mensuralis», появилась

Формированию немецкой музыкально-теоретической школы, несомненно, способствовала деятельность университетов. Так, Виттенбергский университет, один из самых передовых в Европе, стал местом пересечения А. фон Фульда, Г. Рау, Н. Листения, Г. Фабера, Г. Финка. С момента основания университета в 1502 г. в нем активную деятельность вел А. фон Фульда. С 1512 по 1514 гг. в университете обучался Г. Рау. Закончили Виттенбергский университет также Н. Листений и Г. Фабер: Н. Листений поступил в университет в 1529 г. и в 1531 г. получил степень магистра, Г. Фабер поступил в 1542 г. и тремя годами позже стал магистром искусств. Позже, в 1551 г., здесь читал лекции по музыке Г. Фабер. В 1545 г. в университете был принят Г. Финк, в 1554 г. он стал университетским учителем музыки.

Однако университеты как центры музыкального образования продолжали еще следовать средневековой модели преподавания. Музыка изучалась в рамках математических дисциплин квадривия, куда она входила наряду с математикой, астрономией и геометрией. Статус квадривия и, соответственно, музыки в университетском обучении, правда, возрастает. В Парижском университете, одном из старейших в Европе, математические дисциплины не относились к профилирующим, лекции по музыке читались в так называемые праздничные дни³¹. Инновацией открытого в 1348 г. Пражского университета стала интеграция математических наук в состав основных дисциплин, изучаемых на «ординарных», обычных лекциях. Поскольку многие европейские университеты следовали богемской модели (Венский, Лейпцигский, Эрфуртский, Краковский), это новшество вскоре стало правилом.

Предметом изучения по-прежнему оставалась *musica speculativa*. В Парижском университете список обязательной литературы по дисциплине «музыка» вплоть до XVI в. сводился к первым двум книгам (из всего пяти) «*De institutione musica*» (500–506) Боэция. Вслед за Пражским университетом во вновь открытых европейских университетах обязательным для изучения становится также трактат И. де Муриса «*Musica speculativa secundum Boetium*» (1323–1324)³².

Основательные практические знания по музыке в то время можно было получить скорее частным образом или в хоровых школах, некоторые из которых были тесно связаны с университетами (школа Св. Стефана — с Венским университетом,

в 1520 г. Этот теоретический труд пользовался значительным успехом и постоянно переиздавался вплоть до 1553 г. (вторая часть, например, выдержала десять изданий). Среди трактатов, фигурирующих в данной статье, в издательстве Г. Рау, помимо указанных выше трудов Н. Листения «*Rudimenta musicae*» и самого Г. Рау «*Enchiridion musicae mensuralis*», вышел также трактат «*Practica musica*» Г. Финка (Виттенберг, 1556).

³¹ В Парижском университете тексты по профилирующим дисциплинам не должны были изучаться «бегло» (*ad cursum*). Лекции *ad cursum* в университете Парижа обычно проводились бакалаврами в обеденное время и имели целью краткое освещение текста. В противоположность лекциям *ad cursum*, обычные, «ординарные» лекции читались магистрами по утрам, во время этих лекций текст подвергался детальному анализу. Для дисциплин меньшей значимости, в число которых входил и квадривий математических наук, отводились многочисленные праздничные дни. В сохранившихся календарях университета (все XIV в.) некоторые праздничные дни упоминаются как *non legitur* (лат., не читается) — на главные праздники, такие как Рождество, Пасха, Троица и др., лекции прекращались. Здесь упомянуто, однако, около 60 других праздничных дней, в которые университетское обучение могло продолжаться [11].

³² Трактат И. де Муриса «*Musica speculativa secundum Boetium*» имеет самое прямое отношение к преподаванию музыки на факультете искусств Парижского университета. Создавая свой труд, И. де Мурис, очевидно, ставил целью изменить то поверхностное отношение к предмету, которое существовало на факультете искусств и которое распространялось и на другие дисциплины, изучаемые в праздничные дни. При этом нет никаких доказательств, что «*Musica speculativa secundum Boetium*» И. де Муриса стала частью обязательной литературы, изучаемой на факультете искусств Парижского университета, хотя она получила этот статус во вновь основанных университетах Центральной Европы.

Neckarschule — с Гейдельбергским, Thomasschule — с Лейпцигским). Для подобного обучения и предназначалась бóльшая часть приводимых в статье трактатов.

Гуманисты, в том числе немецкие, настаивали на том, чтобы предметом университетского курса стала практическая музыка вместо средневековой спекулятивной теории. Условия создания и формы функционирования некоторых из представленных в статье трактатов свидетельствуют о том, что в первой половине XVI в. круг вовлеченных в университетскую орбиту музыкально-теоретических сочинений, имеющих прямое отношение к преподаванию дисциплины «музыка», существенно расширяется.

Николай Воллик и Иоанн Кохлеус написали свои первые трактаты по музыке в период обучения в Кельнском университете. Н. Воллик поступил в университет в 1498 г., здесь он изучал музыку у М. Шанпехера. В 1501 г. Н. Воллик получил степень магистра искусств и опубликовал в соавторстве с М. Шанпехером труд «Opus aureum musicae» (третья и четвертая части написаны М. Шанпехером). И. Кохлеус поступил в университет в 1504 г., годом позже он уже получил степень бакалавра, а в 1507 г. — степень магистра искусств. В период обучения И. Кохлеуса в университете его трактат «Musica» (который лег в основу цитируемого в статье трактата «Tetrachordum musices») издавался трижды (первое издание — около 1504 г., второе, расширенное — около 1505 г., третье — 1507 г.). Известно, что трактаты Н. Воллика и И. Кохлеуса предназначались для университетского пользования.

А. Орнитопархус начал работу над своим трактатом по музыке, когда числился в университете Ростока (с 1512 г.). Собранные материалы стали основой для лекций по музыке, которые А. Орнитопархус позже читал в университетах Тюбингена, Гейдельберга и Майнца. Трактат А. Орнитопархуса «Musicae activae micrologus» был опубликован в 1517 г., известно, что в 1539 г. им пользовались в Краковском университете.

Г. Финк стал преподавать музыку в Виттенбергском университете в 1554 г., через два года он издает в Виттенберге свой труд «Practica musica».

Основной предмет всех этих трактатов — в большей степени *musica practica*, чем *musica speculativa*.

К. Дальхауз указывает на процессы формализации учения о тактусах, наблюдающиеся во второй половине XVI в. [6]. Наибольшее влияние приобретает теория неизменного тактуса как всеобщего соизмерителя длительностей и мензур, которая, согласно К. Дальхаузу, основывается прежде всего на труде Зебальда Хейдена «De arte canendi» (1540)³³.

Определение тактуса у З. Хейдена гласит: «Тактус есть движение пальца или взмах для ведения темпуса, делимый посредством равномерного чередования [positio et elevatio], приводящий количество всяких нот, как и пауз, во взаимное соответствие»³⁴.

³³ В 1505 г. З. Хейден был принят в школу Св. Лоренца, где в 1510 г. ректором становится И. Кохлеус. Тот выделял З. Хейдена как очень одаренного ученика. В 1513 г. З. Хейден поступает в университет Ингольштадта и в 1519 г. получает степень магистра. В том же году, после короткого периода учительства в Книттельфельде, Бруке-на-Муре и Леобене, З. Хейден возвращается в Нюрнберг, где остается до конца жизни. В 1521 г. его назначают кантором в Госпитальную церковь и ректором школы при этой церкви. В 1525 г. З. Хейден становится ректором школы Св. Себальдуса. Трактаты З. Хейдена: «Musica stoicheiōsis» (1532) (в более раннем издании — «Rudimenta», 1529), «Musica, id est Artis canend» (1537), «De arte canendi» (1540) — имели широкое хождение и принесли их автору известность у современников и одобрение у некоторых известных теоретиков.

³⁴ «Tactus est digiti motus, aut nutus, ad temporis tractum, in uices aequales diuisum, omnium Notularum, ac Pausarum quantitates coaptans» [12, S. 40].

Интересно, что определение тактуса Иоганна Оридриуса в трактате «Practicae musicae utriusque praescripta brevia» (1557), с одной стороны, продолжает линию определений тактуса, восходящую к А. фон Фульда, с другой стороны, ориентировано на определение З. Хейдена. И. Оридриус — приверженец теории З. Хейдена, о чем свидетельствует обширное цитирование последнего в трактате И. Оридриуса. В определении тактуса И. Оридриус, однако, отталкивается от начального положения определения Г. Рау (как уже указывалось, объединяющего в себе определения А. фон Фульда и А. Орнитопархуса). Только вторая половина определения И. Оридриуса — из З. Хейдена: «Итак, тактус есть непрерывное движение, производимое рукой дирижера [из определения Г. Рау] для верной мензуры [текст самого И. Оридриуса], приводящее количество всяких нот, как и пауз, во взаимное соответствие [из определения З. Хейдена]»³⁵.

Тактус, по З. Хейдену, является константной временной величиной и выражается семибревисом. Из такого тактуса посредством пропорций, уменьшения, увеличения и т. п. выводятся временные значения всех длительностей и мензур: «Тактусом, следовательно, самым наиправильнейшим образом определяется количество времени какой угодно ноты, как и паузы, которое [для них] нужно отвести. <...> По отношению к такому тактусу, как приравненному к семибревису среди [прочих] нот, должны, соответственно, далее оцениваться все другие ноты, как бóльшие, так и меньшие»³⁶.

Поэтому тактус должен рассматриваться раньше прочих предметов мензуральной теории: «...ровно ничего верного невозможно ни сказать, ни понять о количестве нот, перфекции, имперфекции, увеличении и уменьшении, если этому не предшествует верное суждение о тактусе»³⁷.

Собственно так и поступает З. Хейден в своем трактате, помещая раздел о тактусе до всех других разделов мензуральной теории и тем самым ломая установившийся в трактатах более ранних авторов порядок следования разделов. Ниже для сравнения приводится содержание четвертой книги трактата И. Кохлеуса «Tetrachordum musices», второй книги трактата А. Орнитопархуса «Musice active micrologus», первой и второй книг трактата З. Хейдена «De arte canendi»:

И. Кохлеус «Tetrachordum musices», четвертая книга:

Caput I.	De Musica mensurali.
Caput II.	De figuris Notarum.
Caput III.	De Ligaturis notarum.
Caput IV.	De Pausis et punctis.
Caput V.	De Modo tempore ac prolatione.
Caput VI.	De Signis et Tactibus.
Caput VII.	De augmentatione et diminutione.
Caput VIII.	De figurarum imperfectione.
Caput IX.	De alteratione et syncopatione.
Caput X.	De proportionibus.

³⁵ «Est itaque tactus continua motio, praecentoris manu facta ad certam mensuram omnium notularum ac pausarum quantitates aptans» [13, S. 128].

³⁶ «Tactu ergo, quantum temporis cuius Notulae, ac pausae attribuendum sit, rectissime definitur. <...> Ad quam Tactuum ac Semibreuium notularum aequalitatem, deinde omnes aliae notulae, cum maiores tum minores, relatiue appendi debebunt» [12, S. 40].

³⁷ «Adeo, ut plane nihil certi de notularum quantitate, perfectione, imperfectione, augmentatione, et diminutione, neque doceri neque percipi possit, nisi ante certum de Tactu iudicium constituatur» [12, S. 40].

А. Орнитопархус «Musice active micrologus», вторая книга:

Caput I.	De artis huius Vtilitate ac laudibus.
Caput II.	De figuris.
Caput III.	De Ligaturis.
Caput IV.	De modo tempore ac prolotione.
Caput V.	De signis.
Caput VI.	De Tactu.
Caput VII.	De Augmentatione.
Caput VIII.	De diminutione.
Caput IX.	De Pausis.
Caput X.	De Punctis.
Caput XI.	De imperfectione.
Caput XII.	De alteratione.
Caput XIII.	De proportione.

З. Хейден «De arte canendi», первая и вторая книги:

INDEX LIBRI PRIMI

Caput I.	De Musica, quid sit, item quis usus Musices et caetera.
Caput II.	De Scala, Clauibus, et eorum usu.
Caput III.	De interuallis.
Caput IV.	De Solmisatione, et uarietate cantus et caetera.
Caput V.	De Tactu, quid sit et quotuplex.
Caput VI.	De Notulis, quid sint, quotuplices, et caetera.
Caput VII.	De punctis, et eorum usu.
Caput VIII.	De Pausis, quid sint, quotuplices, et caetera.

INDEX LIBRI SECVNDI

Caput I.	De Mensura, quid perfectio, imperfectio et caetera.
Caput II.	De Prolotione, quid, quotuplex sit et caetera.
Caput III.	De Tempore, quid et quotuplex sit et caetera.
Caput IV.	De Modis, quid et quotuplices sint et caetera.
Caput V.	De Proportionibus.
Caput VI.	De Augmentatione et Diminutione.
Caput VII.	De unica Tactuuum aequabilitate feruanda, de uaria signorum quantitate, ac eorum resolutionibus.

А. фон Фульда, М. Шанпехер, И. Кохлеус, А. Орнитопархус, Н. Листений помещали раздел о тактуса среди прочих разделов мензуральной теории, при этом он никогда не шел первым. У А. фон Фульда в трактате раздел о тактуса — седьмой, у М. Шанпехера — четвертый, у И. Кохлеуса — шестой, у А. Орнитопархуса — шестой, у Н. Листения — десятый. Внутри книги по мензуральной теории порядок тем мог несколько варьироваться, но разделу о тактуса неизменно предшествовали разделы о фигурах, о модусах, о темпусах, о пролациях, о знаках.

По сути, тактус у З. Хейдена выполняет функцию некоего универсального хронометра музыкального времени, на что, собственно, указывает сам автор. З. Хейден различает два рода количеств, которыми измеряется музыкальный звук: одно количество относится к высоте звука, другое — к его продолжительности. Последнее количество измеряется, как формулирует это З. Хейден, «пропорциями темпусов», а расчленяет

«протяжение темпусов» как раз тактус: «...здесь же размечаем пропорциями темпусов. Это же протяжение темпусов разделяем тактусом»³⁸.

Теория тактуса З.Хейдена имеет характер реформы. З.Хейден указывает на значительные усилия, которые требуются для того, чтобы привести в систему царящий в музыкальной практике беспорядок: «Сколь великий, однако, будет труд, вывести из самых различных образчиков разных авторов истинные правила для знаков, а также обратить ненадежный, известный в знаках самого разного происхождения произвол в истинную науку»³⁹.

В этом плане З.Хейден критикует точку зрения тех, кто признает существование нескольких видов тактуса: «У других же говорится о трех родах тактусов, которые также и обычный музыкант допускает в исполнении уже в течение долгого времени. Ежели кто природу самого искусства, как и [природу] пропорции, и сочинения лучших симфонистов более верно постигнет, непременно обнаружит — не быть ничему, кроме единственного рода тактуса, который может и должен быть приспособлен к любому роду хорошего сочинения»⁴⁰.

К.Дальхауз полагает, что три рода тактусов, против которых выступает З.Хейден, — это тактусы с соотношением по протяженности $3/2 : 1 : 2/3$.

В некоторых музыкальных трактатах наряду с тактусом для ведения имперфектной проляции, описывается тактус для ведения перфектной проляции. На присутствие тактуса, охватывающего три минимы, указывает, например, Михаэль Косвик: «Сходно в этих [знаках]: $\odot \zeta$, когда [они] выставлены во всех голосах, это не увеличение, но обычная перфектная проляция, в которой тактусом отмеряются три минимы»⁴¹. По времени продолжительности тактус перфектной проляции и тактус имперфектной проляции находятся между собой в пропорции $3/2 : 1$.

Еще один вид тактуса, критикуемый З.Хейденом, связан с особой разновидностью диминуции⁴², широко практиковавшейся. При одновременном звучании диминуированного и недиминуированного темпусов в разных голосах диминуция требовала уменьшения ритмических длительностей ровно в половину. Если же диминуция случалась во всех голосах, то она предполагала сокращение ритмических длительностей примерно на одну треть. Для различения двух форм диминуции использовали термины *dimidietas* и *semiditas* соответственно. Два этих вида тактуса находятся между собой в пропорции $1 : 2/3$.

Впрочем, система графических обозначений двух диминуций не была унифицирована. У некоторых авторов цифра 2 служила знаком *semiditas*, «разрезанный C» (так часто называли знак неполного круга с поперечной вертикальной чертой) принимался за знак *dimidietas*, у других эти же графические знаки использовались с точностью до

³⁸ «...hanc uero temporum proportionibus dimetitur. Eam uero temporum dimensionem Tactu distinguimus» [12, S. 40].

³⁹ «Quantus uero labor fuerit, ex diuersissimis uariorum authorum exemplis, certas Signorum regulas colligere, ac uagam illam, in Signis quidlibet fingendi, licentiam, in certam quandam artem redigere» [12, f. A2r].

⁴⁰ «Ab alijs quidem tria Tactuum genera traduntur, quae et uulgus Cantorum in cantando iamdiu recepit. Verum si quis ipsius artis, ac proportionis naturam, et probatissimorum Symphonistarum cantiones, rectius perspiciat, utique conuincetur, non nisi unicum Tactus genus esse, quod omnis generis probatis cantilenis adaptari et possit et debeat» [12, S. 41].

⁴¹ «Similiter in his $\odot \zeta$ cum circa omnes voces ponuntur, non est augmentation, sed perfecta simplex prolatio qua tres minimae tactu mensurantur» (цит. по: [6, S. 32]).

⁴² То есть уменьшения.

наоборот. По Гильому Монаху, например, вертикальная черта, разрезающая круг или неполный круг, всегда выступает как знак *dimidietas*, в то время как знак 2 может пониматься и как указание на *semiditas*, и на *dimidietas* [14, p. 274].

Следствием реформирования теории тактуса становится переосмысление ряда важнейших постулатов мензуральной теории. Во-первых, устанавливается превосходство имперфекции над перфекцией, во-вторых, мензуральные пропорции притягиваются к тактусу.

Поскольку в качестве основного выступает равный тактус, сопутствующая ему имперфекция становится основным принципом устройства метрической меры. Г. Фабер, приверженец теории тактуса З. Хейдена, в трактате «*Musices practicae erotematum*» (1552) особо выделяет мензуру, «которая отмеряет сущностное значение каждой ноты». Эта мензура «на каждой [ритмической] ступени имперфектна» (цит. по: [6, S. 37]). У цитированного выше Г. Финка «всеобщий», или «обычный», тактус возникает «когда под тактус подпадает семибревис, или две минимы». При этом Г. Финк добавляет к разновидностям пропорционального такта еще и перфектную пролацию, которая теперь выводится из имперфектной пролации: «Пропорциональный [тактус], когда три семибревиса выводятся против одного, как в [пропорции] *tripla*, или — три минимы в перфектной пролации». Эпоха ценностного превосходства перфекции, черпающей свое могущество, в том числе, из идеи божественной троичности, заканчивается.

Система обозначений мензуральных пропорций XV — начала XVI в. не фиксировала длительность, которая вступает в пропорциональные отношения. В теоретических трудах указывалось на нормативность минимы как единицы измерения, но в качестве таковой могли выступать и другие длительности, что, в конечном счете, задавалось нотным текстом. У Иоанна Тинкториса в трактате «*Proportionale musices*» (ок. 1472–1473) большая часть пропорций в музыкальных примерах связана с минимой, но встречается использование в пропорциях и семибревиса, и семиминимы [15, с. 465–516].

Со второй трети XVI в. пропорции притягиваются к тактусу. На необходимость соединения учения о пропорциях с учением о тактусе указывает тот же З. Хейден: «Франкинус [Гафури], обстоятельнейший музыкант, кто, скажите на милость, где-нибудь учит о мензуре тактов, которую следует надлежащим образом объединить с пропорциями различных знаков? Как бы он наш труд хоть малость [этим] облегчил. Иоанн Тинкторис, целиком занятый числами пропорций, о знаках, несомненно, [сообщает] недостаточно, о мензуре же тактов не сообщает ничего»⁴³.

Указание *C 2/3* теперь, например, обозначает, что две минимы, которые до этого момента заполняли тактус *alla Semibreve* (как нормативный случай, тактус *alla Semibreve* передавался знаком *C*), должны быть замещены тремя минимами. Указание *¢ 2/3*, — иначе, что два семибревиса, которые до этого момента заполняли тактус *alla Breve* (как нормативный случай, тактус *alla Breve* передавался знаком *¢*), должны быть замещены тремя семибревисами.

Реформируя теорию тактуса, З. Хейден всецело остается в пространстве мензуральной парадигмы. Мензуральная музыка относится к типу времяизмеряющей, квантитативной ритмики (примерами времяизмеряющей ритмики являются также античная музыка, арабская средневековая поэзия и др.) [16]. Для нее, как и для любой другой

⁴³ «*Franchinus, alioqui accuratissimus Musicus, quid quaeso de tactuum Mensura, cum diuersorum Signorum Proportionibus recte conferenda, uspiam ita docuit, ut nostrum laborem aliquantisper leuaret? Iohannes Tinctoris, totus in numeris Proportionum occupatus, de Signis certe parum, de Mensura uero tactuum, nihil habet*» [12, f. A2r-].

времяизмеряющей ритмической системы, характерно наличие «первого времени» — элементарной длительности, которая имеет точно установленное временное значение и служит единицей измерения всех длительностей системы. Самой ранней версией «первого времени» в мензуральной музыке был темпус (он же «правильный бревис»), который соизмерял лонги и бревисы в модальной ритмике *ars antiqua*. В *ars nova* минимумом музыкального времени становится минима. Собственно, концепция минимума музыкального времени продолжает быть научно привлекательной для музыкальной теории на протяжении всей истории мензуральной музыки.

Полифоническое многоголосие, отличающее мензуральную музыку от всех прочих квантитативных метрических форм, вызвало к жизни еще один уровень соизмерения — счетную меру. Счетная мера в первую очередь служила целям синхронизации контрапунктирующих голосов. Теоретическое обоснование первой счетной меры в истории мензуральной музыки дает Франко Кельнский в трактате «*Ars cantus mensurabilis*» (ок. 1260–1270 гг.). Эта счетная мера заключала три единицы времени, будучи кратной всем ритмическим модусам *ars antiqua*, и была обозначена Франко как «перфекция». Тактус З.Хейдена — не что иное, как еще одна историческая версия счетной меры. З.Хейден наделяет эту счетную меру свойством быть универсальным времяизмеряющим эталоном для всей мензуральной музыки, из нее путем строгих количественных расчетов (предполагающих точное пропорциональное увеличение или уменьшение) должны выводиться все формы мензурального движения.

Как отмечает К.Дальхауз, теория тактуса З.Хейдена не описывала музыкальную действительность, а была попыткой ее реформировать [6]. Но, во-первых, мензуральная теория на протяжении всей своей истории являлась инструментом не столько описания, сколько улучшения, реформирования мензуральной музыки, и З.Хейден здесь просто следует основным методологическим принципам мензуральной теории. Во-вторых, важен сам факт, что тактус из чисто служебного, вспомогательного средства, которое есть «не что иное, как должная и удобная мензура модуса, темпуса и пролации» (А. фон Фульда), возвысился до центрального элемента всей мензуральной системы, о предметах которой: «количестве нот, перфекции, имперфекции, увеличении и уменьшении» «ровно ничего верного невозможно ни сказать, ни понять», «если этому не предшествует верное суждение о тактусе» (З.Хейден).

Тактус — исторический предшественник такта. Мензуральное учение о тактусе стало отправной точкой для формирования теории новоевропейского такта. Одной из значимых фигур для начальной истории такта является Михаэль Преториус, крупнейший немецкий музыкальный теоретик первой половины XVII в.⁴⁴

Литература

1. Adam de Fulda Musica // *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. 3 vols. St. Blaise: Typis San-Blasianis, 1784. P. 329–381. (Reprint ed.: Hildesheim: Olms, 1963.)
2. Niemöller K. Die Musica figurativa des Melchior Schanppecher // *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*. Köln: Arno Volk, 1961. Vol. 50. S. 1–40.
3. Cochlaeus J. *Tetrachordum musices*. Nurnbergae, impressi in officina excusoria Friderici Peypus, 1514. 59 s. (Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Nürnberg, 1512: Hildesheim: Olms, 1971.)

⁴⁴ В «Вестнике Санкт-Петербургского университета» будет опубликована вторая статья, посвященная ранней истории такта.

4. *Muris J. de. Notitia artis musicae et Compendium musicae practicae*; Petrus de Sancto Dionysio. Tractatus de musica. Rome: American Institute of Musicology, 1972. P. 47–107.
5. *Ornithoparchus A. Musice active micrologus*. Leipzig: Valentin Schumann, 1517. (Reprint ed.: New York: Dover, 1973. 212 p.)
6. *Dahlhaus C. Zur Theorie des Tactus im 16. Jahrhundert* // Archiv für Musik. 1960. № 1. S. 22–39.
7. *Sachs C. Rhythm and Tempo*. New York: Norton, 1953. 381 p.
8. *Listenius N. Musica*. Nuremberg: Petreius, 1549. (Reprint: Berlin: Martin Breslauer, 1927. 86 S.)
9. *Faber H. Ad musicam practicam introduction*. Norimbergae: Officina Iohannis Montani et Vlrici Neuber, 1550. 190 s.
10. *Finck H. Practica musica*. Vitebergae: excusa typis haeredum Georgii Rhaw, 1556. 358 S.
11. *Rico G. Music in the Arts Faculty of Paris in the thirteenth and early fourteenth centuries*: Diss. ... University of Oxford, 2005. D. Phil. Oxford: University of Oxford, 2005. 328 p.
12. *Heyden S. De arte canendi, ac vero signorum in cantibus vsv. Norimbergae*: apud Ioh. Petreium, 1540. 163 S.
13. *Federhofer-Königs R. Johannes Oridryus und sein Musiktraktat* // Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Köln: Arno Volk, 1957. Vol. 24. S. 65–157.
14. *Guilielmus monachus De preceptis artis musicae* // Corpus scriptorum de musica. Rome: American Institute of Musicology, 1965. Vol. 11. P. 15–59.
15. *Поспелова Р. Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса*. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2009. 712 с.
16. *Харлан М. Ритм и метр в музыке устной традиции*. М.: Музыка, 1986. 104 с.

Статья поступила в редакцию 14 июня 2012 г.