

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

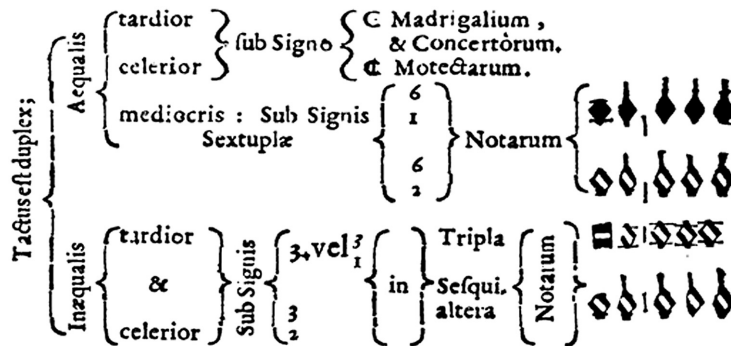
УДК 781

М. Е. Гирфанова

### ТЕОРИЯ ТАКТА МИХАЭЛЯ ПРЕТОРИУСА<sup>1</sup>

Изложение теории такта в труде «Syntagma musicum» (1619) Михаэль Преториус завершает сводной таблицей-классификацией, охватывающей, по его представлению, все необходимые для музыкальной практики виды тактов (табл. 1). Эту таблицу Преториус предваряет следующим замечанием: «Всю обширность и тягостную трудоемкость способов обозначения [тактов] можно было бы, по моему наивному убеждению, избежать, изложив, итак, целый трактат о знаке [такта] и такте очень кратко и соответствующим образом в следующей таблице (не без того, чтобы то или иное [в ней] усовершенствовать) и от всех других знаков совершенно отказавшись» [1, S. 78].

Таблица 1. Сводная таблица-классификация тактов Преториуса



Предметом критики Преториуса, крупнейшего немецкого теоретика первой половины XVII в., становится прежняя, мензуральная теория такта.

Гирфанова Марина Евгеньевна — кандидат искусствоведения, доцент, Казанская государственная консерватория (академия) имени Н. Г. Жиганова; e-mail: grfn@inbox.ru

<sup>1</sup> Статья — вторая в цикле из двух статей по ранней истории такта и публикующихся в «Вестнике Санкт-Петербургского университета». Первая статья «Учение о тактусах в немецкой музыкальной теории конца XV–XVI веков» вышла в номере журнала: Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 15. Вып. 4. 2012. С. 12–25.

© М. Е. Гирфанова, 2013

Учение о такте составляет содержание седьмого раздела «О такте или мензуре нот (у итальянцев — Battuta) и [его] знаках»<sup>2</sup> второй части третьего тома «Syntagma musicum»<sup>3</sup>. Это самый обширный во второй части раздел, он, в свою очередь, разбивается на пять параграфов и Заключение.

Собственно, в трактовке такта Преториус во многом остается в рамках мензуральных представлений. Он опирается на классификацию тактусов, которая воспроизводится у ряда музыкальных теоретиков XVI в., прежде всего немецких. В частности, она встречается у Андреаса Орнитопархуса в трактате «Musice active micrologus» (1517), Николая Листения в трактате «Musica» (1537), Германа Финка в трактате «Practica musica» (1556). Классификация различает три вида тактуса: бóльший тактус, ведущийся по бревису; мёньший тактус, ведущийся по семибревису и составляющий по времени звучания половину бóльшего; пропорциональный тактус, выводящийся из бóльшего или мёньшего тактусов посредством пропорционального увеличения или уменьшения их нотных длительностей или времени звучания.

Преториус следующим образом описывает бóльший и мёньший такты: «Прежние музыканты называли C — темпус перфектный мёньший (Tempus perfectus minor), или знак меньшего (Minor) тактуса; таким образом, на один такт они считали семибревис или две минимы; и у итальянцев называется — alla Semibreve. Но c — темпус перфектный бóльший (Tempus perfectus major), или знак бóльшего (Major) или целого (totus) тактуса; так как в тех сочинениях, что обозначены знаком c, [они считали] два семибревиса и, стало быть, два меньших тактуса на один, нужно признать, весьма медленный такт, который у итальянцев называется alla Breve. Итак, они отмеряли [тактус] таким образом, что семибревис или две минимы пропевались на опускание (in depressione) [руки дирижера], другой семибревис или обе минимы — на подъем (in elevatione) тактуса, который во времена Орландо и все еще и сейчас обычен и употребителен в некоторых известных капеллах, как и в школах. В качестве примера — в сочинениях Орландо» [1, S. 49].

Используемая Преториусом терминология свидетельствует о том, что он осведомлен и о самых последних нововведениях в теорию такта. Если названия тактов «мёньший», «бóльший», «целый», «обычный»<sup>4</sup> наследуют терминологической традиции XVI в., то определения бóльшего и мёньшего тактов как «перфектных темпусов» Преториус мог почерпнуть только из трудов начала XVII в.

В мензуральной теории значение терминов «темпус» и «перфекция» оставалось неизменным на протяжении почти трех столетий. Примерно к 30–40-м годам XIV в. мензуральная система ритмических длительностей утверждается в том виде, в котором она сохранит свое значение для всего последующего периода мензуральной музыки. Ф. Галло выделяет трактат Иоанна де Муриса «Libellus cantus mensurabilis» (около 1340) как первый «текст, который лучше всего представил новый, планомерный порядок мензуральной музыки» [2, S. 298]. Термин «темпус» служил обозначением одного из уровней дотактового музыкального метра. Всего мензуральная теория

<sup>2</sup> «De TACTu, seu Notarum Mensura; (Italis Battuta) & Signis».

<sup>3</sup> Третий том «Syntagma musicum» Преториуса содержит три части. В первой описываются современные Преториусу вокальные и инструментальные формы: концерт, мотет, мадригал, сонет, канцона, виланелла, прелюдия, fuga, соната и др. Во второй рассматриваются временные и звуковысотные аспекты музыки. В третьей речь идет о важнейших музыкальных терминах, таких как «сменный хор», «капелла», «интермедия», «ритурнель», «генерал бас» и др.

<sup>4</sup> Термин встречается не в самой цитате, а в предшествующей цитируемому фрагменту таблице.

насчитывала четыре таких уровня или «мензуры»: максимодус, управляющий отношениями ритмических длительностей максимы и лонги; модус, управляющий отношениями лонги и бревиса; темпус, управляющий отношениями бревиса и семибревиса; пролация, управляющая отношениями семибревиса и минимы. Перфектным называлось тернарное деление ритмических длительностей на более мелкие в паре смежных — в отличие от имперфектного, бинарного деления. В трактате «*Syntagma musicum*» Преториус еще употребляет термин «перфекция» в традиционном значении, но к терминологии мензур: модус — темпус — пролация, уже не прибегает.

Авторитетный итальянский теоретик Адриано Банкьери в трактате «*Conclusioni nel suono dell'organo*» (1609) отмечает новое использование терминов «темпус», «перфекция», «имперфекция». В теории такта «перфектным темпусом» начинают называть такт, равный темпусу, — это такт *alla Breve*. Такт *alla Semibreve* подобным свойством не обладал и поэтому был обозначен как «имперфектный темпус» [3, S. 163]. Впрочем, у того же Банкьери в трактате «*Cartella Musicale nel canto figurato fermo & contrapunto*» (3-е изд., 1614) термин «перфектный» применяется и к такту *alla Semibreve* — в связи с указанием Банкьери на присутствие у «современных музыкантов» тактов «*Tempo perfetto maggiore*»  $\Phi$  (*alla Breve*) и «*Tempo perfetto minore*»  $C$  (*alla Semibreve*) [4, p. 29].

В тактовой системе Преториуса оба такта, бóльший такт *alla Breve* и мéньший такт *alla Semibreve*, — «перфектные темпусы», они никак ценностно не соподчинены. Бóльший и мéньший такты для Преториуса выступают двумя важнейшими счетными мерами, которые имеют определенное, установленное временное значение и служат времяизмеряющей основой для выведения всех прочих разновидностей тактов.

Способы выведения, как и формы обозначения тактов, у Преториуса вполне традиционные. Во-первых, это операция с «пропорцией неравенства»<sup>5</sup>. Так образуются пропорциональные неравные такты (*Tripla*, *Sesquialtera*)<sup>6</sup> и пропорциональные равные такты (*Dupla*, *Subdupla*, *Quadrupla*, *Subquadrupla*, *Sextupla*, последний «не прежних, но некоторых более современных [авторов]» [1, S. 49])<sup>7</sup>. Например, пропорциональный неравный такт *Sesquialtera* произведен от «обычного» такта *alla Semibreve*, числовая пропорция  $3/2$  в обозначении такта указывает, что в нем три минимы должны идти на время двух миним «обычного» такта *alla Semibreve*. Во-вторых, это непропорциональный сдвиг такта в сторону некоторого замедления или ускорения — практика, хотя и не отвечающая «букве закона» мензуральной теории, но описываемая ею как имеющая место. Такты *alla Semibreve C*, *tardiore* (лат., более медленный) и *alla Semibreve  $\Phi$* , *celeriore* (лат., более быстрый) представляют собой более замедленный и более ускоренный варианты «обычного» такта *alla Semibreve*. Таблица-классификация, помещенная в начале седьмого раздела «О такте или мензуре нот...» Преториус (табл. 2), наглядно отражает все эти связи между тактами.

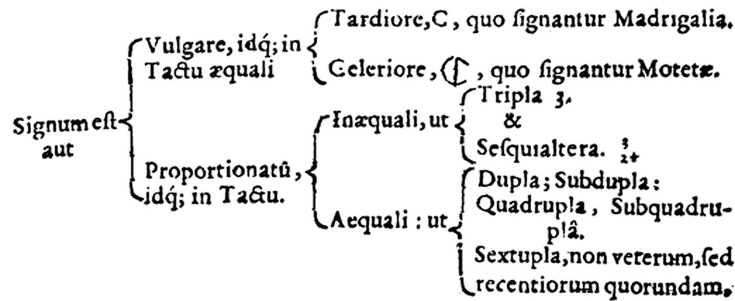
Тактовая система Преториуса по сути своей — времяизмеряющая, эти качества она наследует от мензуральной системы. Отличают теорию такта Преториуса от

<sup>5</sup> Иоанн Тинкторис в трактате «*Proportionale musices*» (около 1472–1473) следующим образом определяет пропорции неравенства: «Пропорции неравенства суть те, которые образуются неравными числами, как напр., 2:1, 3:2, 4:3 и т. д.» [5, с. 473].

<sup>6</sup> *Tripla* — пропорция 3:1, *Sesquialtera* — пропорция 3:2.

<sup>7</sup> *Dupla* — пропорция 2:1, *Subdupla* — пропорция 1:2, *Quadrupla* — пропорция 4:1, *Subquadrupla* — пропорция 1:4, *Sextupla* — пропорция 6:1.

Таблица 2. Классификация тактов в начале раздела



прежних мензуральных учений о тактусае скорее критерии отбора тактов для описания и форма их преподнесения.

Достойны рассмотрения, по Преториусу, исключительно те виды тактов, которые можно найти в музыкальной практике. При этом меняется сравнительно с мензуральной теорией само представление о музыкальной практике. Иоанну Тинкторису, крупному музыкальному теоретику мензуральной эпохи, принадлежит высказывание, выражающее точку зрения мензуральной теории на практику в музыке. Тинкторис упоминает о практике в связи с музыкальными пропорциями: «И чтобы избежать путаницы, мы намерены рассмотреть каждый из этих родов [пропорций] по отдельности, определяя их вместе с некоторыми их видами с помощью примеров, ибо, согласно Философу<sup>8</sup> мы больше знаем, когда привлекаем практику» [5, с. 473].

«Привлечь практику», по Тинкторису, — значит оснастить всевозможные математические пропорции музыкальными примерами, инструктивными или художественными. Приводимые Тинкторисом образцы собственного сочинения на столь экзотичные для музыки пропорции как 11:5 (11 миним в одном голосе против пяти миним в другом) [5, с. 489] или 13:5 (13 семибревисов в одном голосе против пяти семибревисов в другом) [5, с. 492] со всей очевидностью показывают, что под определение «практика» подпадает, собственно, не только то, что уже существует в виде законченных музыкальных сочинений, но и то, что таковыми только может стать — как подтверждение на практике положений мензуральной теории. Это делает понятным экспериментальный характер некоторых проявлений мензуральной практики.

У Преториуса акценты смещаются. В задачи теории входит обобщить и привести в систему явления художественной музыкальной жизни. В этом смысле музыкальная теория обслуживает музыкальную практику (но не наоборот, как то следует из слов Тинкториса). Если метод Тинкториса характеризуется установкой на исчерпывающе полное описание всех возможных родов и видов математических «о музыкальных» пропорций — ведь это свод всего того, что может состояться в музыке, то метод Преториуса ставит целью максимально полное освещение «профанической» музыкальной действительности — только она выступает источником музыкального опыта и музыкально-теоретического знания. Здесь Преториус — эксперт, он помещает на страницах трактата детальную информацию о том, в какой музыке и с какими знаками используются те или иные виды тактов, показывая осведомленность о самых последних музыкальных новинках.

<sup>8</sup> Философом Тинкторис называет Аристотеля.

Следствием такого подхода становится то, что Преториус рассматривает такты в связи с музыкальными жанрами, которые этими тактами передаются. У авторов учений о тактусах XVI в. художественные музыкальные примеры служили исключительно в качестве иллюстраций к положениям мензуральной теории.

Во втором параграфе седьмого раздела «Об обычных знаках в равном такте C и ♢» («De Signis vulgaribus in Taktu Aequali C & ♢») описываются такты *tardiore*, C и *celeriore*, ♢, имеющие исключительную важность для современной Преториусу музыкальной практики. Это титульные размеры двух ведущих на рубеже XVI–XVII вв. музыкальных стилей, мотетного и мадригального. C *alla Semibreve*, *tardiore* используется для мадригала, ♢ *alla Semibreve*, *celeriore* — для мотета: «Но сейчас оба этих знака наблюдаются большей частью следующим образом: C употребляется в мадригалах, но ♢ — в мотетах» [1, S. 50]. В отношении духовного концерта, нового жанра для немецкой музыки XVII в.<sup>9</sup>, Преториус констатирует смешение двух стилей: «Но так как в таких концертах то мадригальное, то мотетное искусство чередуются и одно с другим смешиваются, должно также руководствоваться этим при тактировании» [1, S. 51].

Мадригалы «идут с более быстрым движением», мотеты — «с более медленным» [1, S. 50]. Преториус указывает на бревисы и семибревисы как на преобладающие длительности в мотете, мадригал передается более мелкими длительностями, семи-минимумами и фузами<sup>10</sup>. И для мотета, и для мадригала Преториус предлагает использовать «обычный» такт *alla Semibreve*, впрочем, верная передача этих двух стилей требует замедления такта *alla Semibreve*, если он применяется для мадригала, и ускорения, если он связан с мотетом. В мадригалах, изобилующих мелкими нотами, некоторое замедление такта требуется, дабы избежать суетливости и поспешности движения. Напротив, в мотетах много крупных нот, и точное следование такту *alla Semibreve* может привести к нежелательной растянутости, «вялости» движения, откуда и берет начало рекомендация несколько ускорить такт: «По той причине такту следует быть ни быстрее, и при этом ни медленнее, чему служит середина между двумя крайностями, чтобы слишком медленный процесс не производил нечто отвратительное для ушей слушателей, или слишком быстрый не вел к пропасти, словно кони уносят Фаэтона, когда колесница не повинуетя поводам» [1, S. 50].

Растяжение и сжатие такта фиксируется в нотации знаками C и ♢ соответственно (вертикальная черточка, разрезающая незамкнутый круг — знак диминуции, истолковывается в этом случае как указание на некоторое сокращение такта)<sup>11</sup>. В той же функции выступают латинские словесные ремарки *celeriore* и *tardiore*, которые, правда, не выносятся в нотный текст. Преториус одним из первых использует словесные указания для уточнения характера движения, считая такое «изобретение весьма нужным» [1, S. 51]. Однако способ применения их у Преториуса отличается

<sup>9</sup> Духовный концерт — титульный жанр немецкой музыки первой половины XVII в., складывается под влиянием новейшей итальянской музыки, и в первую очередь стиля *concertato*. Публикацией в 1619 г. собрания концертов «*Polyhymnia caduceatrix et panegyrica*» и третьей части труда «*Syntagma musicum*» Михаэль Преториус заявляет о себе как о приверженце многохорного концерта.

<sup>10</sup> Мотет излагается в традиционных мензуральных длительностях. Мадригальная нотация используется примерно с середины XVI в. и получает название «*a note negra*» (итал., черными нотами) или «*scromatico*» (итал., окрашенный) по причине изобилия черных нот.

<sup>11</sup> К. Дальхауз указывает, что еще до Преториуса о тактах *tardior* и *celerior* заявляет Кристофер Томас Уоллизер в трактате «*Musicae featuralis praescepta brevia*» (1611). Уоллизер, однако, предупреждает, что варьирование длины такта *alla Semibreve* лишь возможно, но не необходимо [6, S. 229].

от установившихся позже норм словесной фиксации темпа. Ремарки — не темповые указатели, репрезентирующие в нотном тексте аффектные темповые модусы. Словесные указания трактуются как исключительно технически-инструктивные, они уточняют в рамках дирижерской техники частоту тактовых ударов, будучи ориентированными на скорость основного, «обычного» такта *alla Semibreve*. Поэтому не парадоксально то, что более быстрое движение в мадригале связывается с более медленным тактом — *tardiore alla Semibreve*, C, а более умеренное движение в мотете — с более быстрым тактом *celeriore alla Semibreve*, ф. Скорость движения передается на письме в первую очередь ритмическими длительностями.

Параграфы с третьего по пятый связаны с пропорциональными тактами.

В третьем параграфе «О пропорциональных знаках в неравном такте» («*De Signis Proportionatis in Taktu Inaequali*») Преториус останавливается на пропорциональных неравных тактах, *Tripla*, 3/1 и *Sesquialtera*, 3/2 (у итальянцев, как отмечает Преториус, — *maiore* ф, 3/2 и *minore* C, 3/2). Такт *Sesquialtera*, 3/2 произведен от такта C *alla Semibreve*, числовая пропорция 3/2 в обозначении такта указывает, что в нем три минимы должны идти на время двух миним такта *alla Semibreve*. Такт *Tripla*, 3/1 произведен от такта ф *alla Breve*, числовая пропорция 3/1 в обозначении такта указывает, что в нем три семибревиса должны идти на время одного такта *alla Breve*.

Наличие двух исходных тактовых мер доказывает, что концепция «основного такта» новоевропейской тактовой системы еще не сформировалась. Только с узакониванием единственного целого такта, равного семибревису, будет установлена современная шкала длительностей, понимаемых как целая, половинная, восьмая и т. д. При этом изменится и значение цифр в тактовых указателях. Нижняя цифра будет обозначать долю от целого такта (целую, половинную, четвертную и т. д.), верхняя цифра — число таких долей в такте (отсюда размеры: четыре четверти, три восьмых и т. п.).

Производные такты перенимают характеристики исходных. Такт *Tripla*, 3/1, как и такт ф *alla Breve*, называется «большой». Это медленный такт (что в сводной таблице-классификации отражено в словесной ремарке *tardior*), и его доли выражаются семибревисами. Такт *Sesquialtera*, 3/2, как и такт C *alla Semibreve*, называется «меньший». Он характеризуется более подвижной скоростью (что в сводной таблице-классификации отражено в словесной ремарке *celerior*), и его доли выражаются минимами.

Такты *Sesquialtera*, 3/2 и *Tripla*, 3/1 имеют следующие жанровые сферы применения: «...правильнее [было бы] из любезности к поющим, ради точного различения оставлять родам сочинений: [такт] *Tripla*, понятно, — мотетам и концертам; [такт] *Sesquialtera* же — мадригалам, в особенности же гальярдам, курантам, вольтам и другим подобного рода сочинениям, в которых необходимо следует быть более быстрому такту» [1, S. 53].

В четвертом параграфе «О пропорциональных знаках в равном такте» («*De Signis Proportionatis in Taktu Aequali*») речь идет о группе пропорциональных равных тактов: *Dupla*, 2/1; *Subdupla*, 1/2; *Quadrupla*, 4/1; *Subquadrupla*, 1/4. Преториус мыслит пропорциональные равные такты как полностью эквивалентные тем, от которых они произведены: «*Dupla*, где остается половина длительности нот. Ее знаки: 2/1, 4/2, 6/3, 8/4, 10/5, как говорится, два семибревиса стоят столько, сколько один семибревис, и т. д.», «*Subdupla*, которая увеличивает ноты в два раза. [Ее] знаки: 1/2, 2/4, 3/6, 4/8, как говорится, один семибревис стоит столько, сколько два других семибревиса» [1, S. 54] и т. п.

Исходя из критерия практической значимости, Преториус призывает совершенно отказаться от использования пропорциональных равных тактов: «...почти нет необходимости упоминать что-либо о знаках из [числа] прежних, разнообразие которых, сходящее на нет, не только не имеет никакого употребления, но также не представляет собой ничего другого, кроме путаницы и заблуждения; вследствие чего не только юношество в школах, но зачастую и искусные музыканты, певцы и инструменталисты, в капеллах приходят в недоумение, мешкают, совершенно сбитые с толку» [1, S. 54]. Понятно, почему Преториус не вводит эту группу тактов в сводную заключительную таблицу-классификацию.

Когда Преториус жалуется на «обширность и тягостную трудоемкость способов обозначения» и указывает на возможность свести «целый трактат о знаке [такта] и такте» к одной компактной таблице, он, по всей видимости, относит это на счет пропорциональной составляющей теории тактуса. О собственно тактусе авторы XVI в., по крайней мере, немецкие, «целых трактатов» не создавали. Определению тактуса и описанию его видов обычно отводился небольшой раздел в ряду других разделов с традиционной мензуральной тематикой (о мензурах, о паузах, о точке, о лигатурах и т. п.). Зато учению о музыкальных пропорциях, которое во второй трети XVI в. срastается с учением о тактусе, действительно, могли отводиться целые объемные трактаты (таков фигурирующий выше трактат Тинкториса). Именно учение о музыкальных пропорциях, с подробным описанием всех теоретически возможных (что не значит — практически используемых) в музыке пропорций, могло в первую очередь и стать предметом критики Преториуса.

Большую часть параграфа занимают примеры из композиторской музыки, обнаруживающие изобилие пропорциональных равных тактов. Это вторая и пятая части мотета Якоба Генделя «Subsanatores», а также «Misero te» Бенедетти Палавичини. Преториус дублирует партию басового голоса (отмечено Преториусом как *Resolutio*), с тем, чтобы предложить вариант записи, свободный от пропорций.

Преториус оценивает мотет Якоба Генделя как «приятнейшую музыку», которая именно «из-за [применяемых в ее нотации] знаков вышла из употребления и не исполняется» [1, S. 48], и даже получила прозвище «Subsanatores» (лат., издевательства, насмешка), приписываемое Преториусом «некоему искуснику» (см. пример 1).

Уже в самом начале второй части в каждой из четырех партий партитуры выставлен свой знак. В сопрано обозначение  $\text{C}$  указывает на такт *alla Breve*. В альтовом голосе этот же такт передается посредством другого знака —  $\text{C} 2$ . В теноре представлен такт *Dupla*, выражаемый знаком  $\text{C} 2$ . Бревис в этом виде такта эквивалентен по времени звучания семибревису в такте *alla Breve*. Точно такой же такт *Dupla*, только под другим знаком, определяет басовый голос. Помимо этих знаков во второй части встречается знак  $2/1$  — знак такта *Dupla*, а также знак  $\text{C}$ , указывающий на такт *Subdupla*. Все использующиеся такты оказываются равными по времени звучания.

На конец седьмого раздела Преториус оставляет описание такта его собственного изобретения. Об этом такте он пишет в пятом параграфе «О *Sextupla*, или троихическом диминуированном такте» («*De Sextupla, seu Taktu Trochaico Diminuto*»). Преториус находит в музыкальной практике еще более быструю, чем *Sesquialtera*,  $3/2$ , разновидность пропорционального неравного такта, и поскольку существующие аналоги не дают, по Преториусу, возможности составить о нем ясное представление, он изобретает, «по крайней мере наполовину» [1, S. 73], такт *Sextupla*: «По

Пример 1.

The image shows a musical score for a piece titled "Deus meus in auxilium meum". It consists of five staves, each with a different part: C. (Cantus), A. (Alto), T. (Tenor), B. (Bass), and Refolutio. The lyrics "Deus meus in auxilium meum" are written below the vocal parts. The Refolutio part is marked "2. Paris". The score is in C major and 3/2 time. The Refolutio part is marked "2. Paris".

той причине, что бóльшая часть этих сочинений [«гальярд, курант, вольт и других подобного рода сочинений»] столь нуждается в быстром такте, как и по причине новизны вещи, мне следовало бы поразмыслить о новых названиях — не из числа до сих пор употреблявшихся, и я даже предпринял попытку выразить вещь словом *Sextupla* или такт трохеический диминуированный» [1, S. 53].

Новый такт, с одной стороны, может быть интерпретирован как уменьшенный, диминуированный вариант пропорционального неравного такта *Sesquialtera*, 3/2. Преториус предлагает нотировать изобретенный им такт в ритмических длительностях такта *Sesquialtera*, при том что три минимы такта *Sesquialtera* теряют в такте *Sextupla* половину своей длины, идут в два раза быстрее. С другой стороны, новый такт соединяет два уменьшенных такта *Sesquialtera* вместе — это дает основания считать такт равным. «Хотя также вполне правильно, что здесь одновременно наблюдается неравный такт, который (как [его] применяют французские мастера танцев в своих курантах, сарабандах и других подобного рода танцах) ведется очень быстро — что меньше всего приводило бы к ошибке, будучи более правильным <...> Но мне нравится равный такт, [представленный] таким образом, чтобы два неравных такта употреблялись в одном равном, что несравненно лучше, дабы мы не вызывали частым движением руки и сотрясанием нижней ее части смех у зрителей и отвращение у слушателей и не выставляли напоказ того, что достойно осмеяния и подобно эпилептическому припадку. И по этой причине [такт] *Sextupla* мог бы не без основания называться трохеическим диминуированным тактом. Потому что как в трохеическом простом [такте] *Sesquialtera* три минимы или семиминимы отмеряются на один такт, так и здесь на один такт отмеряются шесть миним или семиминим, из которых три соответствуют опусканию [руки дирижера], три — подниманию. Отсюда — это равный такт» [1, S. 74].



Полученный такт идет на время «обычного» такта *C alla Semibreve*, на что указывает словесная ремарка *mediocris* (лат., умеренный) в сводной таблице-классификации. Констатация двойственности такта у Преториуса: «с тем, чтобы оба такта, равный и неравный, могли удобно и по возможности хорошо за этим просматриваться и приниматься во внимание» [1, S. 74], свидетельствует о начале формирования концепции сложного такта.

Авторская версия такта присутствует в одном из музыкальных примеров, помещенных в параграфе. Образец представляет собой трехголосную обработку протестантского хора, два верхних голоса которой записаны в разных вариантах нотации такта *Sextupla*, а нижний голос идет в размере *alla Semibreve*. Преториус совмещает в одной партитуре варианты нотации такта *Sextupla*, найденные им в художественной музыкальной практике у британцев, итальянцев и галлов. Партия верхнего голоса продублирована Преториусом (она помещена под трехголосной партитурой) и записана в изобретенной Преториусом версии размера (см. пример 2).

### Пример 2.

The image shows a musical score for three voices. The top two staves are labeled '1.' and '2.' and both have a '6' above the staff and a '4' below the staff, indicating a 6/2 time signature. The bottom staff is labeled '3.' and has a '3' above the staff and a '2' below the staff, indicating a 3/2 time signature. The lyrics are written below the staves: 'Du lob mein Seel den H. Erren: was' and 'Du lob mein Seel den H. Erren: R ti Sed an'.

В сводной таблице-классификации Преториус все-таки отдает предпочтение не своему, а обнаруженному у Иоанна Фергусси знаку —  $6/2^{12}$ . Включение в таблицу также варианта нотации такта *Sextupla* в виде меньшей гемиолы (*Hemiola Minore*), с характерными для последней черными нотами и тактовым размером  $6/1$ , свидетельствует, очевидно, о распространенности подобного рода практики.

Завершающая седьмой раздел сводная таблица-классификация тактов (см. табл. 1) строится на иных основаниях, нежели та, которую Преториус помещает в начало седьмого раздела и от которой отталкивается в своем изложении теории такта (см. табл. 2). В начальной классификации Преториус разделяет такты на обычные (которые могут быть только равными) и пропорциональные (которые могут быть как равными, так и неравными), следуя классификации, имеющей широкое хождение в XVI в. В сводной таблице-классификации на первый план выходит такой признак, как равный или неравный такт. Равный такт «устанавливается бинарной мензурой»,

<sup>12</sup> «Прямо сейчас, когда весь этот труд был уже полностью готов к печати, мне попали в руки мотеты Иоанна Фергусси из Италии, где я нихожу, что он в некоторых [мотетах] применяет знак  $6/2$ , таким образом, что шесть миним занимают не больше, чем две минимы, и из этого следует, что три минимы считаются за одну миниму, и что шесть миним должны петься на один равный такт» [1, S. 76].

неравный — «тернарной мензурой» [1, S. 28]. Если во второй половине XVI в. неравный такт понимался как один из видов пропорционального тактуса, то Преториус уравнивает неравный такт в правах с равным. Разграничение тактов на два этих вида, с возможными отличиями в терминологии, будет вплоть до второй половины XVIII в. преобладать в классификациях немецких музыкальных теоретиков.

Как синонимы терминов «равный» и «неравный» Преториус использует термины «спондеический» и «трохеический». Такой синонимический ряд указывает на связи с немецким гуманизмом, одним из проявлений которого стало возрождение античного музыкально-поэтического искусства.

Первыми опытами по воссозданию античной музыкально-поэтической практики в Германии были, очевидно, композиции на оды Горация Петра Тритониуса. Сочинения Тритониуса представляли собой четырехголосные образцы в контрапункте нота против ноты, с точным соблюдением долготных схем поэтических метров Горация. Для выражения долготы и краткости слогов Тритониус использовал бревисы и семибревисы. Непосредственным вдохновителем и наставником при создании этих сочинений был Конрад Цельтис, известный немецкий гуманист и поэт. С 1497 г. Цельтис читал лекции в Венском университете по таким классическим гуманистическим предметам, как риторика Цицерона, оды Горация, грамматика, риторика и поэзия. Известно, что оды Тритониуса исполнялись после лекций Цельтиса по Горацию как иллюстрации метров последнего. Сочинения Тритониуса были опубликованы в 1507 г. в собрании «Meloroiaе», которое включало десять од на стихи Горация и три на стихи анонимного поэта, очевидно, Цельтиса, все — в разных поэтических размерах. Об успехе сочинений Тритониуса свидетельствуют не только несколько их переизданий<sup>13</sup>, но и появление в XVI столетии композиций других немецких авторов, созданных по образцу од Тритониуса. Сочинения Тритониуса и его последователей широко использовались в немецких латинских школах на протяжении всего XVI в. и даже позже при обучении классическим метрам.

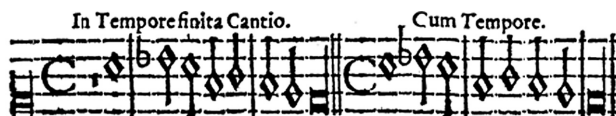
Дирижерские схемы равного и неравного тактов оказываются идентичными метрическим стопам, спондею (— —) и трохею (— v). Спондеический такт Преториуса — это такт, в котором движение руки дирижера вниз равно по времени движению руки вверх; трохеический, в котором движение руки дирижера вниз занимает в два раза больше времени, чем движение руки вверх. При этом спондей и трохей Преториуса отличаются от собственно метрических музыкально-поэтических стоп тем, что за долготами в дирижерских схемах не закреплены определенные временные величины. Например, трохей в неравном бóльшем такте *Tripla*, 3/1 передается бревисом и семибревисом, в то время как в неравном мёньшем такте *Sesquialtera*, 3/2 — семибревисом и минимой. Характеристики равного и неравного тактов как спондеического и трохеического у Преториуса относятся исключительно к дирижерской технике и ничего не говорят о музыкальном метре, за этими тактами скрывающемся.

Отношение к метру имеет следующее положение Преториуса касательно такта. Преториус оговаривает, на какую фазу ведения такта должно приходиться окончание сочинения. На основе наблюдений над художественной музыкальной практикой он приходит к выводам, что в этом плане существуют определенные различия между бóльшим

<sup>13</sup> Собрание было почти сразу переиздано в 1507 г. Третье издание появилось в 1532 г., четвертое, значительно разросшееся за счет добавления сочинений, написанных на те же оды Горация, как и большого числа других духовных и светских поэм, — в 1551 г.

Ф и мѣньшим С равными тактами: «...в конечном счете, в то время, нужно заметить, те сочинения, которые были обозначены знаком Ф, всегда заканчивались с темпусом (cum tempore) (согласно чему можно отличить кантилены), пение в других завершалось в подъеме такта. Ибо два семибревиса [наполняющие темпус] — ничего более, чем составляющие такта, и пение могло заканчиваться так скоро, как в подъеме такта. Все же окончание и клаузулу сочинения должно ограничивать опусканием [руки дирижера], опускание же в бѳльшем такте связано с началом темпуса. При знаке С, однако, не имеет бѳльшого значения, закончить ли в темпусе (in tempore) или с темпусом (cum tempore), что можно доказать на многих мадригалах: как в «Священных мадригалах» Маренци, где он часто употребляет Ф при окончании с темпусом. Но он ставит знак С, где он в основном дает окончание в темпусе <...> Хотя некоторые предпочитают — и я подобное также в композициях Иоганна Габриэли и Клаудио Монтеверди не всегда, но в основном нахожу, — чтобы [именно] это было окончанием» [1, S. 50] (см. пример 3).

### Пример 3.



Окончание в неравных тактах должно, по Преториусу, всегда связываться с началом такта: «Но что касается тернарных [тактов], то они завершаются и заканчиваются с темпусом» [1, S. 50].

Следующий классификационный признак в сводной таблице-классификации — инновационный по отношению к классификациям XVI в. Критерием, по которому различаются такты, становится скорость ведения такта. Для тактов равных существуют три скорости: более быстрая, умеренная и более медленная, для тактов неравных — две: более быстрая и более медленная. И хотя скоростные характеристики относятся исключительно к дирижерской технике, само по себе выдвижение скорости как критерия различения видов движения исторически перспективно.

В целом, следует признать, что представления о собственно такте у Преториуса не претерпевают кардинальных изменений по сравнению с подходами «прежних музыкантов»<sup>14</sup>, иной становится сама исследовательская позиция ученого. Начала мензуральной теории, в рамках которой в XV–XVI вв. формируется учение о тактусах, восходят к середине XIII в. Средневековье наследует от Античности понимание музыки как теоретической, умозрительной дисциплины, входящей в состав математических наук — квадривия. Определяющим для развития науки зрелого средневековья стало усвоение корпуса аристотелевских сочинений и системы аристотелевских представлений [7]. Как и все научное знание того периода, мензуральная теория развивалась в русле научной программы аристотелизма. Преториус отходит от аристотелизма как научного метода.

Поворот в методе у Преториуса созвучен тем изменениям, которые происходят в это время в западноевропейской науке в целом. Период XVI–XVII вв. в истории науки связывают с научной революцией. А. Койре характеризует эту революцию как «одну

<sup>14</sup> Такой же точки зрения придерживается К. Дальхауз [6].

из наиболее глубоких — если не самую глубокую — революций человеческой мысли после открытия Космоса греческой мыслью» [8, с. 128]. Она «означала коренной интеллектуальный “сдвиг”, выражением и продуктом которого является физическая наука Нового времени» [8, с. 128]. Формирование новоевропейской экспериментально-математической науки заняло достаточно длительный промежуток времени — примерно со второй половины XVI в. и вплоть до середины XVIII в. В этот период происходит пересмотр важнейших оснований антично-средневекового естествознания.

Наука Нового времени возникает в противовес аристотелевской и в борьбе с ней. Поскольку католическая церковь поддерживала аристотелизм как научную концепцию, Аристотель стал предметом ожесточенной критики и со стороны протестантов. Мартин Лютер в сочинении 1520 г. «К христианскому дворянству немецкой нации об исправлении христианства» призывает к реформе университетского образования, ставя одной из главных целей упразднение в университетах господства аристотелизма: «...в университетах также, пожалуй, стоит [провести] глубокие основательные преобразования. В них царит распущенность, Священному Писанию и христианской вере уделяется мало внимания; в них единолично властвует — затмевая Христа — слепой языческий наставник Аристотель. И я советовал бы полностью изъять книги Аристотеля: *Physicorum*, *Metaphysice*, *de Anima*, *Ethicorum*, которые до сих пор считались лучшими, вместе со всеми другими, славословящими естественные вещи, хотя на основании их нельзя изучить ни естественные, ни духовные предметы. К тому же для усвоения взглядов Аристотеля, в которых до сих пор никто не смог [разобраться], попусту [растрачивались] труд, прилежание, средства, драгоценное время и понапрасну обременялись души. Я осмеливаюсь сказать, что [любой] гончар имеет более глубокие знания о естественных вещах, чем можно почерпнуть из книг Аристотеля» [9, с. 106–107].

Преториус сформировался в протестантской среде — его отец был протестантским священником, связанным с кругом ближайших друзей и сподвижников Лютера<sup>15</sup>. Преториус оставался убежденным протестантом всю свою жизнь (в некрологе сказано, что он часто сожалел, что не принял духовный сан [10]). Ему даже принадлежит некоторое число теологических трудов — их список приведен в третьем томе «*Syntagma musicum*» (все они утеряны). Значительная часть творческого наследия композитора связана с протестантской литургической музыкой, причем свыше 1000 духовных сочинений основано на протестантском хорале.

Многое из того, что определяет теоретический метод Преториуса, оказывается следствием тех мировоззренческих изменений, которые принесла с собой немецкая Реформация.

Лютер санкционирует обычную, профаническую рациональность взамен философской спекуляции: «Почти в каждом лютеровском тексте, посвященном развенчанию рационального богословия, мы находим коррелятивное указание на то, что в ремеслах и практических науках, в руководстве хозяйством и политической жизнью нет инструмента более уместного и эффективного, чем разум. Это *санкционирование* *обычной, профанической рациональности* было, пожалуй, самым важным

---

<sup>15</sup> Отец Михаэля Преториуса, которого также звали Михаэль, был, самое позднее, с 1534 г. коллегой Иоганна Вальтера в латинской школе в Торгау. В протестантской борьбе, которая разгорелась после Аугсбургского временного постановления (1548), он был среди самых строгих лютеран, что неоднократно приводило его к потере службы и необходимости переездов.

вкладом Реформации в становление буржуазного «здравого смысла» и в подготовку научной революции XVII века» [11, с. 96].

Протестантизм воспитывал критическое отношение к авторитетам: «...возвращение протестантизма к не допускающему отклонений Слову Божьему, запечатленному в Библии, оказало благотворное влияние на зарождающееся новое мышление, указав на необходимость получать беспристрастную объективную истину, минуя все предубеждения и искажения, порожденные традицией. Это требование способствовало развитию критически настроенной научной ментальности» [12, с. 203]. Один из деятелей немецкой Реформации, Филипп Якоб Шпенер указывал: «...Бог побуждает людей к тому, чтобы они стремились познать подлинную философскую истину своими глазами, руководствуясь не какими-либо авторитетами, а одним лишь *здравым рассудком*, не опирающимся на *знания учителей*» [цит. по: 13, с. 239–240].

Деятели протестантизма апеллировали к опытному, эмпирическому знанию: «В основе лежала вера в то, что посредством *эмпирического* исследования установленных Богом законов природы можно приблизиться к пониманию *смысла* мироздания, который вследствие фрагментарного характера божественного откровения (чисто кальвинистская идея) не может быть понят путем спекулятивного оперирования понятиями. Эмпиризм XVII в. служил аскезе средством искать «Бога в природе». Предполагалось, что эмпиризм приближает к Богу, а философская спекуляция уводит от него» [13, с. 239–240].

Подход Михаэля Преториуса к такту отмечен опорой на опытное знание, практицизмом, профанической рациональностью, критическим отношением к предшествующей музыкально-теоретической традиции. Закономерно, что вторую часть третьего тома «*Syntagma musicum*», куда помещено учение о такте, Преториус снабжает подзаголовком — технология.

## Литература

1. *Praetorius M.* Syntagma musicum: in 3 Bd. Bd III: Termini musici. Faksimile-Nachdruck / hrsgeg. von W. Gurlitt. (Documenta musicologica, XV). Kassel: Bärenreiter, 1958. 260 S.
2. *Gallo F.* Die Notationslehre im 14 und 15 Jahrhundert // Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984. S. 257–356. (Geschichte der Musiktheorie; Bd 5).
3. *Dahlhaus C.* Zur Taktlehre des Michael Praetorius // Die Musikforschung. 1964. Hft 2, Jg XVII. S. 162–169.
4. *Banchieri A.* Cartella Musicale nel canto figurato fermo & contrapunto. Bologna: Forni, 1968. (Bibliotheca musica bononiensis, sezione II, No 26). 248 p.
5. *Поспелова Р.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. М.: Научно-изд. центр «Московская консерватория», 2009. 712 с.
6. *Dahlhaus C.* Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert // Archiv für Musikwissenschaft. 1961. Hft 3–4, Jg XVIII. S. 223–240.
7. *Гайденок П.* Эволюция понятия науки: Становление и развитие первых научных программ. М.: Наука, 1980. 568 с.
8. *Койре А.* Очерки истории философской мысли. М.: Прогресс, 1985. 286 с.
9. *Лютер М.* Избранные произведения. СПб.: Андреев и согласие, 1994. 429 с.
10. *Blankenburg W., Gottwald C.* Praetorius Michael // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. Vol. 20. London; New York: Macmillan Publishers Limited, 2001. P. 261–266.
11. *Соловьев Э.* Прошлое толкует нас: (Очерки по истории философии и культуры). М.: Политиздат, 1991. 432 с.
12. *Тарнас Р.* История западного мышления. М.: Крон-пресс, 1995. 448 с.
13. *Вебер М.* Избранные произведения. М.: Прогресс, 1990. 808 с.

Статья поступила в редакцию 14 июня 2013 г.