

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ім. П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО**

**БРИНЬ Тетяна Михайлівна**

УДК 78.03+78.01

**ARS NOVA: ВИМІР ТА РАЦІОНАЛІЗАЦІЯ  
МУЗИЧНОГО ЧАСОПРОСТОРУ**

**Спеціальність 17.00.03 - Музичне мистецтво**



**Автореферат  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства**

**КИЇВ -2005**



Ш313(0) + Ш310

98

**Дисертацією є рукопис**

Робота виконана на кафедрі старовинної музики Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського Міністерства культури і туризму України

**Науковий керівник:**

доктор мистецтвознавства, професор  
**Герасимова-Персидська Ніна Олександрівна**  
Національна музична академія України  
ім. П.І.Чайковського, зав. кафедри  
старовинної музики (Київ)

**Офіційні опоненти:**

доктор мистецтвознавства, професор  
**Самойленко Олександра Іванівна**  
Одеська державна музична академія  
ім. А.В.Нежданової,  
зав. кафедри історії музики та  
музичної етнографії (Одеса)

кандидат мистецтвознавства, доцент  
**Цірікус Катерина Іванівна**  
Львівська державна музична академія  
ім. М.В. Лисенка (Львів)

**Провідна установа:**

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та  
етнології ім. М.Т.Рильського НАН України,  
відділ музикознавства (Київ)

Захист відбудеться «28» грудня 2005 р. о 18.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства у Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського, м. Київ-1, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, 2-й поверх, ауд.36.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної академії ім. П.І.Чайковського України, м. Київ-1, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11.

Автореферат розісланий «26» листопада 2005 року.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради  
кандидат мистецтвознавства, доцент

*Клеф -*

**І.М.Коханик**

## Загальна характеристика роботи

**Актуальність теми дослідження.** Дисертація розглядає вимір та раціоналізацію часопростору в епоху Ars nova. Часові пограниччя – перетин століть, а, тим більше, тисячоліть, об'єктивно виводять на чільне місце проблематику, пов'язану з часом і простором. Деякі теорії уточнюються, оновлюються, іноді вони набувають кардинальних змін. І не дивно, що у пошуках істини дослідники звертаються до витоків того чи іншого явища, простежують шляхи, характер, становлення в усьому розмаїтті фактів тієї чи іншої галузі.

Поворотне *рубіжне значення* феномену часу в епоху Ars nova, з одного боку, і *відсутність цілісної концепції виміру музичного часу*, при наявності великого доробку з цього питання у філософській, соціально-економічній та історичній науках – з другого, зумовили **актуальність** даного дослідження.

**Об'єктом дослідження** є музичне втілення часопросторових уявлень, картини світу середньовічної людини.

**Предмет дослідження** становить творчість композиторів Гійома де Машо, Філіпа де Вітрі, П'єра де ля Круа, Якоба Сенлеша, Бода Кордьє, Антонелло і Філіпа Казерти, Требора та ін., а також теоретичні дослідження (трактати) Аврелія Августина, Іоана де Грохеа, Ієроніма Моравського, Томи Аквінського, Іоана де Муріса, Ніколя Орезмського, Іоана Гарландія, Роберта Кілвардбі, Вегулуса де Ананья, Франко Кельнського, Жака Льежського.

**Мета роботи** - об'єктивне виявлення конструктивно-семантичного комплексу часопросторовості в музиці французького Ars nova та доведення того, що музична думка Ars nova, спираючись на принципи мензуральної нотації та ритміки, тим самим змінила саму концепцію музичного часу.

Відповідно до поставленої мети в дисертації вирішуються наступні **завдання**:

1. Визначити методологічну основу та критерії для встановлення понятійності часу у контексті наукової та художньої думки зазначеної епохи.
2. Виявити особливості самого часу, його характеристик у Середньовіччі. У зв'язку з цим виникла потреба у перекладі та аналізі старовинних трактатів з огляду на ставлення до часу і простору.
3. Показати момент переходу від *якісного* розуміння часу, що панував у період Високого Середньовіччя, до його *трансформації у кількісний*.
4. Встановити зміни сприйняття часу на прикладах ужиткової культури.
5. Виявити специфічні ознаки музичної часопросторовості у різних *жанрах*.

**Аналітичну базу дослідження** складають багатоголосні твори з манускриптів «Roman de Fauvel», Montpellier, Apt, Ivrea, Moden та Chantilly.

**Методологічна основа** дисертації - історичний, культурологічний, текстологічний, лінгвістичний, математичний, структурно-музичний методи аналізу.

**Загально-теоретичну базу дослідження** становлять праці, які умовно можна

розподілити за галузями.

1. Праці з теології, філософії, естетики, психології, що розглядають аспекти часопросторовості у відповідних контекстах (С.Аверінцев, Аврелій Августин, Ю.Боргош, В.Бичков, А.Буро, І.Данилова, Е.Жильсон, В.Зубов, В.Хасанов, Ю.Лотман, Г.Орлов, Р.Тарнас, П.Флоренський, У.Еко та ін.).
2. Праці з історії та теорії мистецтва, які розглядають стильові особливості готичного та постготичного періоду в аспекті семантики та категоріальної етимології часопросторових понять (Аврелій Августин, Н.Афоніна, Ф.Авріль, В.Бичков, М.Блок, Н.Герасимова-Персидська, А.Гуревич, В.Даркевич, Р.Зобов, М.Лібман, М.Ляпостоль, Т.Ліванова, Дж.Лінч, Д.Лихачов, Ц.Нессельштраус та ін.).
3. Дослідження матеріальної, ужиткової середньовічної культури (О.Бенеш, А.Гуревич, В.Даркевич, О.Лосєв, А.Михайлов, К.Муратова, А.Піро, А.Сопоцінський, А.Стерлігов, П.Уваров та ін.)
4. Праці з культурології (Ф.Бродель, Й.Гейзінга, А.Гуревич, У.Еко, Ю.Лотман, Е.Пановський, О.Шпенглер та ін.)
5. Праці з музикознавства (Л.Акопян, В.Апель, М.Бент, М.Арановський, Б.Асаф'єв, Н.Герасимова-Персидська, Д.Долідзе, У.Гюнтер, Ю.Євдокімова, О.Кюллен, М.Лобанова, О.Лосєв, В.Медушевський, Н.Піротта, М.Поппен, М.Притикіна, М.Сапонов, М. Феррейра та ін.)

#### *Наукова новизна дослідження.*

1. Вперше зроблена спроба комплексного виміру основ музичного часу на перетині часопросторових горизонтальних та вертикальних векторів.
2. Ракурс дослідження і матеріал, на якому його було зроблено, в Україні застосовується вперше.
3. Акцентуються часопросторові аспекти та параметри, незаторкнуті у вітчизняному музикознавстві.
4. Застосування компаративного підходу в аналізі середньовічної музики з суміжними видами мистецтв, літературою та філософією, де вектором пізнання є часопростір.

#### *Практичне значення дисертації.*

Матеріали дослідження можуть бути використані в курсі історії музичної культури, музичної естетики, культурології, зокрема, старовинної музики, історії поліфонії, аналізу музичних форм, та новому курсі, розробленому дисертантом і введеного в науковий план Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського, «Музично-теоретичні трактати Західного Середньовіччя та Ренесансу».

*Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.* Дисертацію виконано згідно з планами науково-дослідницької роботи кафедри старовинної музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського у відповідності з темою №8 "Історія зарубіжної музики" тематичного плану науково-дослідницької діяльності Національної музичної академії України ім. П. І.

Чайковського на 2000-2006 рр.

**Апробація результатів дисертації** відбувалась в обговореннях на засіданні кафедри старовинної музики Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського та проходила у формі доповідей на міжнародних конференціях “Час-Простір-Музика” (Київ, 2000); ювілейній конференції, присвяченій творчості Гійома де Машо (Київ, 2000); “Старовинна музика: сучасний погляд” (Київ, 2004); “Старовинна музика і сучасність” (Київ, 2005); *всеукраїнських конференціях*: “Молоді музикознавці України” (Київ, 2000, 2001); “Текст музичного твору: практика і теорія” (Київ, 2000); “Старовинна музика: дослідження, виконавство” (Київ, 2001). Дисертація підготовлена на кафедрі старовинної музики Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського.

**Публікації.** За темою дисертації опубліковано п'ять статей у збірках, затверджених ВАКом України.

**Структура роботи.** Дисертація складається із вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (269 позицій). Три Додатки містять переклад дисертантом трактату Іоана де Муріса «Notitia Artis Musicae» («Пізнання мистецтва музики»), нотні приклади та ілюстрації. Загальний обсяг дисертації – 176 сторінок.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У *Вступі* обґрунтовано вибір теми, актуальність, наукову новизну, визначено мету та завдання роботи, а також представлено основне коло уявлень середньовічної людини про час і простір.

**Розділ I «Мистецький час Ars nova»** має три підрозділи. У першому підрозділі *«Культурологічні аспекти дослідження середньовічного часопростору»* розкриваються теоретико-методологічні основи вивчення даної проблеми та сучасний стан її дослідження у вітчизняному та західному музикознавстві. Він має за мету виявити суперечливість епохи Ars nova, її інновації та зв'язок із середньовічними традиціями, роль соціально-політичної та релігійної атмосфери у розвитку музичного мистецтва. Тут демонструються фактори, що були поштовхом до змін часових характеристик періоду Ars nova.

У хронотопі втілюються суттєві ознаки культурно-історичного типу. Середньовічною науковою думкою категорія часу розглядалась як «складена» з двох частин, що поєднувала в собі Вічність, як позачасовий аспект, і, власне, реальний час. Така одвічна опозиція «верху» і «низу» вже сама по собі порушувала безперервність і гомогенність простору та часу. Дослідники культури нерідко вказують на «стрибокподібність» у відтворенні часу в епоху Середньовіччя (М.Бахтін, А.Гуревич).

Епіцентром всіх часових уявлень був літургійний чи есхатологічний час. Це означало, що з позиції вічності всі моменти часу існували одночасно, що робило

час замкненим, статичним, «позачасовим». Середньовічні автори підходили до аналізу часу як антитези вічності. Вимір часу за допомогою розробленої системи символів відкидає будь-які хронологічні рамки та їх кількісне прорахування. Позачасовість, деяка застиглість часу у переживаннях його середньовічною людиною відображалась в різних формах духовного устрою. В період «сутінок» Середньовіччя, в період оновлення усвідомлень, осмислення категорій простору та часу у тому вигляді, у якому вони були характерні для середньовічної «моделі світу», трансформуються, втрачають звичні якості. *Змінюється концептуальне ставлення до часу*, відтепер здатного до обчислення у кількісних (незалежних від символічних, тобто якісних) одиницях.

У другому підрозділі – «*Часопросторова координата в історичному перехресті*» - вказується на три основні чинники, що стали поштовхом до змін часових характеристик періоду Ars Nova:

- по-перше, соціально-економічний фактор;
- по-друге, наукові введення та їх зв'язок з філософією свого часу;
- по-третє, нове психологічне сприйняття часу.

1. *Соціально-економічний фактор: влада і музика.* Одним з найбільш важливих аспектів музичного життя на той час було те, що воно значною мірою відштовхувалось від складних відносин між владними структурами та митцями. Ці стосунки багато в чому виявляли спільні інтереси, основним з яких був ріст значення індивідуальності – як у придворних колах, так і серед митців. В XIV столітті це активізувало художню креативність та сприяло емансипації мистецтва, вагомості індивідуальних творчих методів. Музика стає символом елітарності, знаком престижу, але також і приналежністю влади та меценатів, що сприяло розвитку нового напрямку музичного мистецтва - мистецтва Ars Nova.

Починаючи з кінця XIII – початку XIV ст., мешканці європейських міст у повсякденному побуті починають поступово переходити від нерівномірного церковного часу до часу, що протікає рівномірно («міського»). Ж. ле Гофф вводить поняття «час Церкви і час Купця» як основні антиномічні часи кінця Середньовіччя. «Час купця» звільнюється від часу біблійного, і Церква облишає контроль над ритмом світського життя. З іншого боку, в музиці літургійний Час, втілений в *musica plana*, поступово переходить в інакшу стадію – Час купця, який стає вільною фрагментованою реальністю, втілений своїм чином в *musica mensurabilis*. Посилена увага до вимірності часу веде до перегляду традиційних уявлень про якість часу. Це полягало, насамперед, в потребі переходу – від сприйняття часу як природного явища (вода і пісок як те, що саме по собі уособлює час) до відтворення вічного колообігу небесних світил, до втілення безперервності в дискретних одиницях. Прагнення влади внести раціоналістичний порядок в усі сфери життя робить актуальними вимоги і до упорядкованості часу. Результатом цього став винахід механічного годинника, який давав уяву про сучасний час і ділив день вже на *рівномірні частини* (12 годин). Тоді ж були закладені основи розміреної організації часу в музиці (*musica*

mensurabilis) у вигляді системи музичної нотації, сформульованої Франко Кельнським. Захищаючи рівність бінарних і тернарних ритмів та можливості їх комбінацій, музиканти XIV ст. завершили процес теоретичної систематизації. Поява перших механічних годинників та паралельно створення мензуральної музики і системи нотації належать до найбільших середньовічних інновацій.

Інший економічний фактор – грошова реформа та поява монети як вияв поділу грошової одиниці на окремі одиниці рахунку, більш точні і більш дискретні, - підтверджує завершення цієї тенденції. Н.Орезмський у своєму «Трактаті про монети» (1355 р.) говорить про важливість цієї, більш точної одиниці рахунку, яка є природнім порядком, встановленою Богом «за мірою, вагою і числом». Не випадково також, що цим самим критерієм для позначення мензуральної музики користується Іоан де Муріс.

Арс нова було свідченням не просто складних відносин між владними і мистецькими структурами. Довколо Нової музики виникали справжні дебати, про що свідчить була Іоана XXII (1324 р.) з її запереченням усіх нововведень цього музичного напрямку, які дискредитували стабільні норми світового порядку. Неоднозначні і складні стосунки з політичним світом не лише вплинули на формальну тематику вербальних текстів (що було абсолютно очевидним і про що свідчить політично-сатиричне спрямування «Roman de Fauvel», деякі мотети Вітрі та Машо, кілька анонімних композицій з кодексів Ivrea, Apt, Chantilly), але зміни в суспільстві вплинули на саму сутність часу, в тому числі і музичного.

2. *Від наукових введень до нових надбань у музичній теорії.* Входження музичної науки в квадривіум сприяло тому, що вона вбирала в себе нове в інтелектуальних пошуках і особливо те, що торкалось понять *числа та часу*. Наприклад, нові теорії у фізиці не тільки збіглись у часі з появою музичних трактатів теоретиків кінця XIII-XIV ст. (Ієроніма Моравського, Іоана де Муріса, Філіпа де Вітрі, Ветулуса де Ананья, Ламберта-Арістотеля), але також виявили спільні точки дотику з тими новими науковими теоріями, які звертались до проблеми вимірності часу в музиці.

Постановка проблеми *plurificatio temporum* (часова множинність), що обговорюється паралельно музичними теоретиками *Arts Nova*, фізиками та філософами-номіналістами, приводить до чіткого розмежування часів на час «фізичний» і час «математичний» (в музиці його численні варіанти: «натуральний» і «музичний» чи «гармонічний») та поділ останнього на дискретні одиниці.

*Фізичний час* (або *натуральний*) - здатний до стиснення і розтягнення, що був відображенням *нерівномірного* обертання небесної сфери, - апелював, насамперед, до **якісного** його розуміння.

*Математичний час* (або *музичний* чи *гармонічний*) - абстрагований від фізичного - один, константний, який можна лише ділити. Він апелював до **кількісного** розуміння.

Ідея ж поділу «математичного» («музичного») часу на дискретні та рівномірні

одиниці стає вирішальною в *музичній науці*: в Ієроніма Моравського - поділ гармонічного часу на *instans* (миті), які є вже неподільними; в Іоана де Муріса - вимір континуального руху за допомогою дискретного елемента та музичний час (*tempus*) як еталон будь-якого виміру; у Філіпа де Вітрі - поділ бревісу на мінімальні одиниці. А також у *фізиці* та *філософії номіналізму*: Н. Бонета, У. Оккама, Р. Кілвардбі, Ж. Бурідана, Н. Орезмського. Все це викликало справжню концептуальну революцію у розумінні часу та позначило реальний прогрес в поглядах на вимір часу в музично-теоретичній думці. Збагачення теорії йшло пліч-о-пліч з науковими теоріями у фізиці, а також із технічним прогресом, що й дозволило ввести нові способи виміру часу.

3. *Перцептуальний часопростір Ars Nova*. В епоху *Ars nova* Час набував нерідко образу живого організму, що викликало нове його переживання. Таким було, наприклад, відчуття *втечі самого часу*. Мотив “*memento mori*” (“пам’ятай про смерть”) і сприйняття світу як світу старіючого, стали однією із форм художнього втілення у творчості багатьох поетів і музикантів. Тематика творів Ж. Фруассара (“*Mes temps s’en fuit ainsi qu’ens ombres*”, - «Мої часи втікають від мене так само, як тіні»), Д. Кольвака (трактат “*Disciplina degli Spirituali*”, другий розділ якого присвячений необхідності збереження часу, що втрачається), Г. де Машо (“*Je maudis l’heure et le temps et le jour*” – “Ненавиджу годину, час і день”) є яскравим свідченням входження образу самого Часу у творчість, який отримує нерідко справжнє філософське обґрунтування. Паралельно виникає відчуття постійного оновлення, яке наштовхує середньовічну теоретичну думку на ідею вичерпаності часу. В тому ж напрямку формується погляд на Вічність, що триває постійно і сукупно містить усі три часи. Тоді ж виникає відчуття часу суб’єктивного, *індивідуального*, здатного до внутрішнього розвитку. Важливим у новому психологічному сприйнятті часу було подолання одвічної дихотомії часу (час літургійний, *вічний* та час земний, *минуций*), поява ідеї третього світу – індивідуального часу Чистилища. Принципова єдність часу і простору в період Середньовіччя вела до того, що просторовий зміст набував саме поняття часу. Новий погляд на простір, який передбачає спостереження ззовні, нерідко символізувався з “*fenestra aperta*” (“відкритим вікном”) Альберті. Просторова опозиція між “тут” і “десь”, що може детермінувати середньовічну уяву в розумінні простору, починає більш конкретизуватись в XIV ст., набуваючи кількісних характеристик при точному їх розрахунку.

Третій підрозділ «*Естетика Часу в музично-поетичній творчості Гійома де Машо*» присвячений поглядам на час Машо, що є скоріше метафоричними та насичені багатством символічних ознак. При тому вони складаються в цітку

<sup>1</sup> У назвах творів ми посилаємось на оригінальні версії поезій, написані на старофранцузькій мові або локальному діалекті.

систему, що диференціюється на такі три аспекти: час як лінійне протікання буття; час як циклічна будова світу; час як символ почуттів закоханого поета.

В 70-х роках у своєму відомому Пролозі до "Dit d'ou vergier" ("Сказання про сад") Гійом де Машо викладає естетичну концепцію змісту творчості - лише музика виокремлюється з інших наук квадривіуму, оскільки вона є джерелом радості, примирює людину із світом і, таким чином, реалізує злиття макрокосмоса з мікрокосмосом ("Музика – це вчення про те, як веселитись, співати і танцювати").

Лінійну концепцію часу Машо втілює в поемі "Dit d'Alerion" ("Сказання про Алеріона"), космологічну і циклічну - у дзеркальній симетрії рондо "Mon fin est mon commencement" ("Мій кінець є моїм початком").

Якщо в мотетах №5 "Qui plus aime, plus endure" ("Хто більше кохає, довше триває"), №10 "Helas! Ou sera pris confors roug moi?" ("Шкода! Де я досягну втіхи?"), баладі "On ne porroit penser" ("Не можливо думати") автор прагне показати всі координати часу з точки зору суб'єктивного настрою, поема "Le Voir Dit" ("Сказання про побачене") демонструє здатність часу "перестрибувати себе" згідно з ментальним станом закоханого поета (наприклад, при зустрічі Дами серця час набуває ознак літа і, навпаки, позбавлений кохання, поет відразу опиняється в іншій порі часу, коли «був довгий зимовий час, з сильним холодом і дощами» («s'estoit trop grans li uvers, plains de jelee et pluvieux»<sup>2</sup>).

**Розділ II - «Простір мистецтва готики – простір схоластики: до спорідненості між деякими категоріями»** - присвячений виявленню спільних закономірностей розвитку, спорідненості між мистецтвами, філософією та музичною наукою періоду пізньої готики крізь призму часопросторових ознак, що дозволило би вписати їх в єдине інтелектуальне поле.

Синхронність деяких явищ в мистецтвах та філософських течіях дозволяє говорити про їх типологічну спорідненість на різних етапах їх еволюції. Основу запропонованих аналогій між мистецтвами та наукою становить типова для Середньовіччя *єдність свідомості*, типу культури та способу мислення. Музика ще сприймається як мистецтво з подвійною ознакою. Музика, як *мистецтво* або "музика практична", що стосувалось літургії і була більше справою співака (cantor), та музика, як *наука* чи "музика теоретична", що вивчалась в рамках квадривіуму і була справою саме musicus. Музична естетика Ars Nova вводить новий статус майстра (композитора) та виконавця, які теж могли увійти у священне царство musica mundana і musica humana з тим же визначенням назвою «музиканта».

Порівняльна характеристика просторового рішення конструкцій в цих видах

<sup>1</sup> Guillaume de Machaut. Dit d'ou vergier. Prologue// Hoepffner E. Ouvres de Guillaume de Machaut. – Paris : Sociéité des Anciens Textes Franzais, 1908. – 1 vol. –P.9.

<sup>2</sup> Guillaume de Machaut. Le Livre de Voir Dit/ йdit. et trad. par P.Imbs. – Paris : I.ettres gothiques, 1999.- P.86.

мистецтв (перший підрозділ), роль пропорції (другий підрозділ), дискретності та знаку (третій підрозділ) виявляє основні моменти взаємодії, спільні координати. Окреме місце відводиться порівняльному аналізу розташування сюжетів у часі у готичній ілюмінованій мініатюрі та мотеті (четвертий підрозділ).

В підрозділі «*Раціоналізація готичного простору*» показано, як музична наука і філософія об'єднуються в єдине ціле завдяки їх теоретичній, пошуковій спрямованості до відтворення гармонії світу, кожний у власній науковій орбіті. Поряд з цим і архітектура вливається в загальний художній процес, виступаючи ще одним способом художнього втілення наукових ідей. Одна з найбільш показових ознак навіть раннього готичного собору – контраст між величною статикою кам'яних склепінь і порталів та вишуканістю і легкістю скульптурного наповнення. В музиці це втілюється у контрасті чергування розділів з різною технікою в органах цього часу (Halteton та дискантовою). Прагнення до логічної послідовності мислення приводило до особливої «просторовості» схоластичних трактатів, чітка побудова яких зводилась до логічної схеми: теза – антитеза – синтез. Так само як глядач, проникнений схоластичним духом, прагнув пережити сам процес архітектурного творіння, як читач «Сум» «переживав» процес пізнання божественного, так і слухач органумів мав можливість «статичного споглядання через вслуховування»<sup>1</sup>. Панування в органах однорідних мініструктур в тривалому часовому розгортанні створювало ілюзію «застиглості». Чисто індуктивний метод у вибудові цілого, коли вся структура komponується з окремих блоків, є майже адекватним конструктивному вирішенню собору, який дозволяє нам поступово «прочитувати» його за ярусами. Розгортання часу в музиці за іншою логікою – не процесуально-динамічною, з її субординаційним співвідношенням центрів, а мозаїчною, з координаційною конфігурацією незалежних і рівнозначних точок відліку, - відчувається і в готичному соборі, і в конструкції схоластичних «Сум».

Починаючи з XIV ст., теорія музичного мистецтва дійсно оновлюється. Трактати *I. de Musica* «*Notitia artis musicae*» і «*Compendium musicae practicae*» подають не лише нову систему нотації *Ars Nova*, але також і справді філософське обґрунтування її контексту. Вони виявляли спільні риси з теологією і нерідко були залежними від конструкції та термінології схоластичних трактатів. Повне запозичення *Ієронімом Моравським* структурної моделі «*Summa theologiae*» Томи Аквінського у своєму «*Tractatus musicae*» було яскравим тому свідченням. Користуючись формою знаменитого теологічного трактату, Ієронім робить при тому кілька серйозних заміщень, що змінюють концептуальний зміст твору. Принципово новою ідею тут стає концепція щодо музичної науки. Всупереч теологічному вченню на місце Бога поставлений звук дискретний, який стає основою музики подібно до того, як Тома Аквінський бере за основу теологічної

<sup>1</sup> Евдокимова Ю.К., Симакова Н.А. Музыка эпохи Возрождения. *Cantus prius factus* и работа с ним. –М.: Музыка, 1982. –С.23.

науки Бога. Завдяки Ієроніму музична наука, беручи за структурологічну основу томиське вчення, стає повноправною серед усіх інших наук. Першоосновою самодостатності цієї науки про музику є звук, а не правила арифметики.

У підрозділі - «*Пропорція як метод побудови*» - підхід до виміру музичного часу з позиції *пропорційного та цифрового поділу* дозволяє нам розглянути музику як об'єкт споглядання, в якому перебіг часу може розцінюватись навіть поза слуховою реалізацією, тобто як математичний чи візуальний об'єкт. При такому погляді підтверджується і сам статус середньовічної музики як насамперед науки «математичної».

Часова єдність і естетична звукова матеріалізація теоретичної ідеї, що керували мотетом, були втіленнями єдиного і непорушного космічного порядку. Таким порядком був порядок пропорційний за геометричним та математичним поділом. Принцип пропорціювання був одним з найважливіших проявів синкретизму музичних та архітектурних конструкцій, як прояв саме раціонального начала.

Система пропорціювання - ідея єдності і числового контролю - виявила себе найбільш виразно в галузі музичної теорії *Ars Nova* та в мотеті. Якщо в попередній період пропорція використовувалась в музиці в основному для визначення і опису інтервалів - як октава (2:1), квінта (3:2), кварта (4:3) і т.д., - то починаючи з XIV ст. - так само і для ритмічної організації. У своєму трактаті «*Ars Nova*» Ф. де Вітрі пропонує організувати ритм і гармонію за єдиним і раціональним законом - пропорціями з 2 і 3. Теорія пропорцій та симетрії розробляється також у розділі «Про відношення між числами» трактату «*Notitia artis musicae*» І. де Муріса.

Теоретичні пошуки в галузі пропорціювання втілюються в ізоритмічних мотетах Вітрі, де інтелектуальна та числова гра обумовлювала композицію, а комбінація чисел дозволяла збудувати *структуру в сенсі різних рівнів пропорцій* різноманітних частин: між різними частинами тенора, між сегментами кожного з голосів, між компонентами різних голосів. Точний і систематичний поділ кожної структури дозволяє «прорахувати» кожну ритмічну формулу (*talea*) і співвіднести її з іншими структурами.

Цікаво, що у Машо мотети побудовані пропорційно у цілому, а не тільки на рівні окремого твору. З двадцяти трьох мотетів Машо, які угруповуються на дві нерівномірні і незалежні групи (двадцять мотетів і три), перша з цих груп представляє собою симетрично та пропорційно побудовану цілісність.

Тяжіння до демонстрації загальної ідеї у геометричних фігурах відображене в музичних формах в прямому чи символічному сенсі. Такими є, наприклад: безкінечний канон Бода Кордьє «*Tout par compas suu composes*» («Все організоване колом»), представлений групою геометричних фігур<sup>1</sup>; його ж рондо «*Belle, bonne*» («Гарна, приваблива»), вписане у форму серця; рондо Я.Сенлеша «*La harpe de Melodie*» («Мелодична арфа») у формі арфи та ін. Все це відповідало аналогічним

<sup>1</sup> Музичний і вербальний тексти цього твору вписані у велике центральне коло, що становить центр симетрії. Інші малі кола, розташовані по чотирьох кутах, несуть інформативні відомості: правила виконання, біографічні дані про композитора.

тенденціям у пластичних мистецтвах. Згодом теорія пропорцій, що так сильно вплинула на всю схоластичну думку та конструкцію ізоритмічних мотетів в номіналістичних течіях та музичній теорії, починає послаблюватись. Відчуття Цілого поступається відчуттю одиничного, де світ розпадається на окремі одиниці, час – на окремі дискретні частки.

Третій підрозділ «Дискретність та знак» демонструє, як з переходом музичної думки від якісних характеристик, втілених у вокальному континуумі Високого Середньовіччя, до кількісних, втілених в розміреній музиці, посилилась увага до самого звуку як одиниці.

Хоч у Франко Кельнського поділ ноти можливий лише на три частини, що обмежувало ритмічні можливості, проте введення в центр системи окремої ноти на місце модальної конфігурації свідчило про важливе концептуальне зрушення, що і зумовило основні новаторства *Ars Nova*. Викладена Іоаном де Мурісом теорія щодо автономності одиничного музичного звуку, звільненого від символічної дихотомії «перфектне-імперфектне», є яскравим свідченням зміни поліфонічної концепції музичного твору. Позиція Муріса, згідно якої чуттєві звуки є порядком одиничним, а ноти, що їх утримують, - універсальним (чи мистецтвом), одночасно свідчить про сильну залежність від філософських поглядів Уільяма Оккама. Така ситуація дозволяє ввести середньовічну музичну науку в єдиний інтелектуальний простір з філософським напрямком номіналізму, оскільки обидва виявили спільну еволюцію в підході до знаку як дискретної одиниці, позбавленої свого символічного метафізичного змісту. Увага до дискретного звуку як самостійної одиниці, описаної в музично-теоретичних трактатах Ієроніма Моравського та Іоана де Муріса, знаходить своє реальне втілення у фрагментованій музичній мові *гокета*.

Дискретний знак, як символ звуку, модулює в напрямку *приоритету зв'язків*. Відбувається зміщення в направленості композиції, для якої важливішою стає не значення кожного окремого моменту, а динаміка. Відтепер нотація фіксує свого роду віхи становлення цілого, що залишає значно більший простір для «передслухання» і «післяслухання» та виконавської інтерпретації.

В четвертому підрозділі - «Розташування сюжетів у часі в ілюмінованій мініатюрі та готичному мотеті» - проблема взаємозв'язку музики і живопису, з огляду на своєрідний синкретизм, спонукає до порівняльного аналізу художнього втілення сюжетів, структури композицій з позиції просторово-часового втілення, тощо. Дотичність готичної мініатюри та мотету виявляється через складність стосунків у презентації часу і простору. Картини чи ілюмінований живопис з їх розгорнутим зображенням, диспропорцією, зворотною перспективою давали досить реальне уявлення про здатність середньовічної людини охопити простір.

Єдність двох масштабів дрібного та великого – типова ознака готичних рисунків і мотетів – особливий об'єднуючий фактор між ними. У випадку *рисунку*, незважаючи на підкреслену його строкатість та заповнення різноманітними дрібними елементами, цілісність побудови ніколи не втрачається. Увага все більше

переміщується до сприйняття окремих часток, бачення стає більш аналітичним, відчуття типового поступово змінюється відчуттям індивідуального. У випадку *ізоритмічного мотету*, гокетні епізоди представляють вже побічний план, орнамент до строго вибудованої і розрахованої конструкції, семантичне значення яких послаблене. Тим не менш, мікроструктура гокетів підпорядкована так само ідеї раціонального контролю та жорсткому прорахунку.

Типологічні зв'язки поміж музичними та живописними мініатюрами поділяються на три групи:

1. "процесії" з *лінійною організацією часу* та одним пануючим основним сюжетом. В музиці це представлено однокотекстовими багатоголосними мотетами теж з одним/двома провідними голосами;
2. мініатюри з *темпоральним нашаруванням* подій (часом навіть без логічного зв'язку між сюжетами) в рисунку та різнокотекстові багатоголосні мотети з незалежними один від одного голосами;
3. мініатюри з *ієрархічною підпорядкованістю просторових компонентів*, особливо чітко репрезентовані в музиці ізоритмічними композиціями.

**Розділ III «Феномен часопросторовості в музичних композиціях».** При аналізі музичних композицій XIV ст. найбільш плідним видається метод дослідження згідно жанрових ознак. На прикладах *ізоритмічного мотету* (перший підрозділ) виявилось можливим найбільш послідовно і виразно з'ясувати характерні закономірності організації музичного часопростору і багатство видових ознак.

У більшості випадків залежність музичної композиції від синтаксичної граматичної структури дозволяє зауважити певні закономірності розвитку твору, де визначальною виявилась числова стратегія в організації часу вербального та часу музики. Ця стратегія здійснювалась за різними числовими параметрами, а саме:

- за пропорційним або симетричним принципом (мотети Вітрі «Lugentium siccentur», «Adesto sancta Trinitas», Аноніма «Flos virginum», та ін.);
- за символічним поясненням чисел (мотети Вітрі «Quoniam secta latronum», Машо «Faus Samblant», Аноніма «Apollinis eclipsatur» та ін.);
- за символічно-семантичним принципом (мотети Вітрі «In nova fert», «Bona condit», Машо «Puis que la douce rosee», «Amour et biaute», «Lasse»! Je sui en aventure» та ін.).

В *ізоритмічних мотетах*, сам принцип структури яких передбачає результуючу (підсумкову) структуру, а не процес, одномоментність всіх елементів, подана не в субординаційному відношенні центримів, а в координації незалежних і рівнозначних дискретних ланок. Поступальний рух мислився, скоріше за все, на рівні найменших структур – ритмо-мелодичних формул, які піддавались перетворенням, в тому числі породжували нові варіанти. Основним технічним прийомом була комбінаторика.

Така структурна стратегія зумовила утворення *статично-часової*, принципово непроцесуальної структури з послабленим векторним рухом. В будові *тенора*, що визначає, зі свого боку, структуру музичної композиції, панівне становище в організації часових пропорцій залишається, все ж таки, за попереднім розрахунком співвідношень *color* і *talea*. Якщо тут виступає тенденція до «нарощення» або *аддитивності*, то верхні голоси мають тенденцію до подільності або *дивізивності*.

Морфологічна рівнозначність елементів в ізоритмічному мотеті приводить до часу розімкненого, що має *точково-лінійний* чи *точково-діагональний* (в гокетних розділах) характер. Згодом часова єдність виявляється чимдуж розірваною – модальна система послаблена, ритмічна організація голосів все більше диференціюється, бінарний ритм з'являється все частіше. Фактурне розташування матеріалу послаблює рух вперед, зупиняє дію, а дифузія всіх внутрішніх меж цілісної ізоритмічної форми робить її позачасово-статичною. Тому навіть в умовах квантитативної системи верхні голоси мають тенденцію до *дивізивності*, що буде характерним для багатоголосся вільного письма.

Поліфонічна концепція «розміреної музики», закладена Франко Кельнським, згідно якої музичні фрази підпорядковувались метричній схемі, а також система метрики, викладена Мурісом та Вітрі у теоретичних трактатах, яскраво продемонстрована на практиці.

В мотетах Вітрі, на відміну від уяви про єдину ізоритмічну естетику, ми знаходимо багатство різноманітної техніки, де результат був часто культивованим як специфічна технічна спроба чи виклик до панування ідентичності.

*Організація простору* в ізоритмічних мотетах виявляє значну відмінність від мотетів попереднього століття. Відтепер стає очевидним принцип розшарування музичного простору на два автономні пласти, організовані за власними законами. Поліфонія представлена дихотомією, що змінює в цілому естетику стосовно мотетів попереднього століття. Голоси групуються у два блоки з абсолютно різними особливостями. З одного боку, це нижній пласт тенора та контратенора у довгих великих тривалостях, побудованих на поділі лонги, з другого – верхній пласт мотетуса та триплума у коротких тривалостях, побудованих на поділі бревісу. Додання контратенору вносить рівновагу між двома нижніми і двома верхніми голосами, утворюючи, таким чином, два контрастні пласти. Ця одна з головних ознак стилю мотетів *Ars Nova*, свідчить про усвідомлене *введення просторового фактора в композицію*. Аналіз музичного простору дозволяє зауважити складні перехресні зв'язки, що базуються на контрастах та єдності. Закономірності цієї логіки охоплюють різні рівні та простежуються як по вертикалі, так і по горизонталі.

*По вертикалі* закономірності цієї логіки структуруються як співвідношення одночасно лінійного типу викладу нижніх голосів та об'ємного типу верхніх.

*По горизонталі* - як співвідношення двох розділів, причому другий подається в ритмічній димінції, зі зміною викладу фактури.

У світських композиціях (другий підрозділ «*Лінійний час ліричних багатоголосних композицій Гійома де Машо*») втілене прагнення композиторів до самовиразу у більш простій, ніж мотет, музичній формі. Спостерігається тенденція до пошуку форми не для вченої еліти, а, в певній мірі, «для себе». У музичній практиці такими стали ліричні жанри, зокрема, композиції Машо – балади, рондо, ле, комплент. Якщо ізоритмічний мотет Машо апелював до інтелектуальної інтенції, то балади і рондо – до чуттєвої. Новаторство ліричних композицій Машо полягає у тому, що завдяки виразовим музичним засобам та лінійному руху, час набуває *векторної спрямованості*. Час вже більше не розпадається на окремі дискретні сегменти, а навпаки – спрямований на його об'єднання, що забезпечується чітко дотриманими ізоритмічними структурами у всіх голосах. Поряд з цим суцільність форми забезпечується завдяки типовим баладним каденціям «*clos*» і «*ouvert*». Поява імітаційних розділів та тривалих мелізматичних розспівів, створення особливих «фігур мелізматики» та обігрування найбільш типових інтонацій змінюють композиційну концепцію цих творів. Згідно цієї концепції, математичний розрахунок і пропорційна структура співіснують поряд з ліричними за характером якостями. Так, верхній голос – мелодично більш виразний, наспівний, стає ведучою партією багатоголосся. З огляду на це, змінюється і сама *концепція музичного простору*, що панувала в мотеті. Виявляється новий ідеал вертикальної сонорності: верхній голос відокремлюється від двох нижніх.

Емоційна спрямованість музичного процесу стала втіленням нового відчуття, осягнення музичного часу – *часу, що рухається до свого кінця, не повертаючись назад*.

Третій підрозділ «*Пуантилістичний простір гокету*» звертає увагу на популярну в XIII і XIV ст. техніку гокету. Гокет є яскравим прикладом тогочасної яви про Світ як множини окремих єдностей. Відносно гокету можна говорити про «*точковий*» («пуантилістичний») простір, який організується двома взаємодоповнюючими рівнями: ієрархічним музичним (підпорядкування *єдиному цілому* за діагональним принципом розщеплення мелодичної лінії) та координативним вербальним (незалежність текстових складових). Засобами гокетної фактури забезпечується відчуття постійного прискорення часу взагалі.

Як самостійний жанр (гокети з кодексу Bamberg, гокет Машо «David») чи, скоріше, як частина композиції (більшість мотетів Машо та Вітрі, анонімні мотети з кодексів Ivrea, Apt, Chantilly, *Amen* з *Gloria* Меси Машо), гокети, так само як і сам принцип ізоритмії, далекі від випадковості і свідчать про те, наскільки всі структури були продумані та обчислені у *різних шарах* фактури. Саме завдяки новій нотації Ars nova стає можливим втілення найрізноманітніших складних ефектів гокетів, що надавало їм надзвичайної віртуозності.

В *Месі Нотр-Дам* Гійома де Машо (четвертий підрозділ), яка представляє собою поєднання двох стилів письма: «кондуктового» в *Gloria* і *Credo* та «мотетного» в *Kyrie eleison*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, *Ite Missa est*, принцип організації

часопростору залежав від техніки, обраної композитором. Відповідно тут виступають три основні координати: вертикально-глибинна з простим лінійним нарощуванням в кондуктових розділах, поєднання площинного з об'ємним в мотетних, та діагонально-точкова в гокетних розділах. Однак, на відміну від апроцесуальності в мотеті, в Месі, завдяки опорі на устої (*ре* та *Фа*), „тяжінням” та різним перехресним зв'язкам, досягається динамізм та внутрішній рух як на мікрорівні (в межах кожної частини), так на макрорівні (в межах цілого циклу). Складні полів'язки між різними розділами, зокрема через інтонаційно-гармонічні повтори, забезпечували унікальну цілісність музичного твору, досконалість якого спиралась на пропорційну нотацію та чітку раціоналізацію в підході до виміру музичного часопростору. Цілісність, що вибудовується у циклі як надідея твору, підкріплюється єдністю ритуалу.

У кондуктових розділах (*Gloria* і *Credo*) багатоголосся формується під впливом співпадіння словесних синтагм, і таке формування зумовлює єдність ритмічного дихання всіх голосів, синхронність початків і кадансів.

У п'ятому підрозділі «*Ars subtilior: крайня витонченість чи занепад стилю?*» розглядається музичне мистецтво французьких маньєристів після Машо (Ф. Андрійо, А. Казерта, Б. Кордьє, А. Солаж, Я. Сенлеш та ін.) як спроба насамперед вдосконалення музичної граматики. Примхливість ритмічних подрібнень і нові знаки, ускладненість яких вела часом до неадекватного сприйняття, в *ars subtilior* відбивали ідею про відсутність зв'язку між звуком і знаком. Поряд із цим, прагнення до подальшого поділу музичного часу, що міг тривати до безкінечності і ділитися щоразу на коротші уривки, зумовило не лише кризовий період у творчості французького *Ars Nova*, але й завершення самої тенденції вдосконалення поділу часу в мензуральній музиці.

Текстова рафінованість маньєризму призводить до неадекватності музичного знаку та музичного звуку. Між прочитанням знаку та відтворенням звуку залишається певний простір, простір недовомки, потаємності. Поставлений в центр задуму сам принцип раціоналізації як чистої конструкції, привів до чистої умоглядності твору та, з сучасної музичної сторони, свідчив про декаданс.

У *Висновках* підсумовуються основні спостереження роботи та окреслюються перспективи подальшого вивчення проблеми.

Музика *Ars Nova* свідчить про суттєві зміни в творчості, про трансформацію у вимірі часу, що стали результатом вирішальної антропологічної зміни у відносинах людини і часу. Нове сприйняття змінило, в цілому, порядок світової гармонії, орієнтуючи його більше на антропоцентризм. Раціоналізація музичного часу хоч і збагатила музику, але сам факт обрання раціональності за абсолютний принцип, врешті-решт її збіднив, підтвердженням чому є пізній етап епохи і ряд творів французьких маньєристів.

Теоретичні пошуки *Ars nova* витворили провідний концептуальний орієнтир на шляху до створення чистої музичної форми, *досконалої* у своїй *самодостатності*.

Принцип математичної прорахованості, раціоналізації музичного простору, екстрапольований на співвідношення перфектного і імперфектного, симетрії та асиметрії, інтонації та ритму, взаємодіючи у горизонтальному та вертикальному векторах фактури, музичного простору, легалізував музичну *багатовимірність*. Відповідно, ієрархічна ритмічна система (організованого часопростору) ввела музичну багатовимірність у свідомість слухача та об'єктивний, музичний час. Відтоді саме *рух*, організований у часопросторі, як основна форма усього суцього, стає основою *становлення* музики. Це дозволяє зробити припущення, що раціоналізація часопростору у XIV ст. за своїм значенням дорівнює відкриттю основного закону музичної механіки, оскільки графічна забудова музичного часопростору давала змогу утворити метро-ритмічну стратегію і тактику конкретного музичного твору. Технології *Ars nova* формують нове розуміння Прекрасного не як одноманітно артикульованої площинності, а як розмаїття.

Таким чином, фундаментальне надбання пізньосередньовічної музики – раціоналізація часу, тобто організація звукового простору у прораховані одиниці, які тісно взаємодіють одна з другою – стало визначальним та перспективним здобутком, а система структурування музичного часу, втілена у ритмічних одиницях, стала основою європейської музики аж до наших днів. Теоретична і творча практика *Ars nova* виробила нову модель мистецької майстерності (і, так би мовити, «елітарності»), основною якістю якої стала інтелектуальна гра. Недарма пошуки та спроби нової математичної раціоналізації музичного часопростору XIV століття знайшли своє продовження у креативності XX століття.

#### **Основні положення дисертації відображені в наступних роботах:**

1. Бринь Т.М. Зв'язки мистецтва готики і схоластики // Київське музикознавство. - Вип.3.- Київ: Київське державне вище музичне училище ім. Р.М. Глієра, 2000.- С.66-76.
2. Бринь Т.М. Проблема формульних структур у пізньому готичному багатоголоссі // Питання стилю та форми в музиці Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка. – Львів: Каменяр, 2001. – С.63-79.
3. Бринь Т.М. «Меренхолія» та мистецтво витонченості у французькій музиці XIV ст. // Київське музикознавство.- Вип.5.- Київ: Київське державне вище музичне училище ім. Р.М. Глієра, 2000.- С.24-29.
4. Бринь Т.М. Французька книжкова мініатюра та готичний мотет // Науковий вісник. Старовинна музика: сучасний погляд.- Вип.24.- Київ: Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, 2003.- С.137-145.
5. Бринь Т.М. Психологічне сприйняття часу в добу *Ars nova* // Науковий вісник. Час. Простір. Музика. - Вип.25.- Київ: Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, 2003.- С.40-48.

**Бринь Т.М. *Ars nova: вимір та раціоналізація музичного часопростору.*** – Рукопис. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, Київ, 2005.

В дисертації розглянуто проблему виміру музичного часопростору в епоху *Ars nova* на матеріалі музично-теоретичних трактатів, музичної творчості Філіпа де Вітрі, Гійома де Машо, композиторів *ars subtilior* та ін. Завдання дослідження полягають у виявленні основних музичних часопросторових координат і векторів, у визначенні методологічної основи та критеріїв для встановлення понятійності часу у контексті наукової та художньої думки зазначеної епохи. Феномен часопростору Середньовіччя розглядається з огляду на зміни в суспільній свідомості, в художніх пріоритетах. В роботі пропонується ідея тотальної прорахованості мистецького часопростору через мензуру та пропорційність як основи формування багатовимірності конструкцій та основного принципу музичної форми як процесу, як самодостатнього цілого. Виведено панівні принципи пропорційності на базі мотетів, ліричних композицій, Меси Нотр-Дам.

Атрибутивно-семантичний комплекс музичного часопростору *Ars nova* та аспектів його раціоналізації розглянутий на рівнях культурологічному, теоретичному, семіотичному, математичному та композиційно-структурному.

**Ключові слова:** раціоналізація, музичний часопростір, *Ars nova*, мотет, мензура, пропорція.

**Бринь Т.М. *Ars nova: измерение и рационализация музыкального пространства–времени.*** – Рукопись. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Национальная музыкальная академия Украины им. П.И.Чайковского, Киев, 2005.

В диссертации атрибутивно-семантический комплекс музыкального времени–пространства *Ars nova* и аспектов его рационализации рассматривается на уровнях культурологическом, теоретическом, семиотическом, математическом и композиционно–структурном.

Проблема измерения музыкального пространства–времени в эпоху *Ars nova* анализируется на материале музыкально–теоретических трактатов, музыкально–поэтического творчества Пьера де ля Круа, Филиппа де Витри, Гийома де Машо, композиторов *ars subtilior* и других. В работе предлагается новый подход к рассматриваемому периоду, в частности через избранный аспект. Феномен пространства–времени рассматривается с позиции изменений в общественном сознании, в художественных приоритетах.

Путем компаративного подхода удалось проследить аналогии между

искусством поздней готики, философией схоластики и музыкальной наукой сквозь призму пространственно-временных свойств, что привело не только к выявлению их типологического родства, но и к доказательству того, что *Ars nova* было гораздо большим, чем только *Ars nova notandi*. Музыкальное мышление *Ars Nova* свидетельствует о существенных изменениях в творчестве, о трансформации в измерении времени, ставшие результатом решающего антропологического изменения в отношениях человека и времени, где центром проблемы времени становится Человек.

Сравнение музыкально-теоретических трактатов XIV века с философским течением номинализма с позиции семиотического анализа позволило обнаружить также общую эволюцию в развитии музыкальной науки и философии. Внимание к отдельному звуку в музыке как дискретной единице и знаку в языке, освобождение знака от символической зависимости «перфектное»-«имперфектное» и в музыке, и в номинализме (Иоанн де Мурис, Уильям Оккам) свидетельствует о новом положении искусства и науки. Кроме того, новые взгляды теоретиков музыки на проблему деления музыкального времени (Иероним Моравский, Ламберт-Аристотель. Ветулус де Ананья и др.) находят отображение в научных постулатах физиков и философов этого периода (Жан Буридан, Николя Бонет), стоявших на пути к открытию основных законов механики. Теоретическая же система, конструктивно изложенная музыкальными мыслителями, блестяще продемонстрирована на практике в музыкальных произведениях, что стало возможным только благодаря новой нотации.

В диссертации также предлагается идея тотального исчисления художественного пространства-времени посредством мензуры и пропорции как основы формирования множественности конструкций и основного принципа музыкальной формы как процесса, как самодостаточного целого. Подход к измерению музыкального времени с позиции пропорционального и числового деления допускает рассмотрение музыки как объекта созерцания, в котором протекание времени может расцениваться вне слуховой реализации, то есть как математический или визуальный объект. При таком взгляде подтверждается и само положение средневековой музыки как науки «математической». Это позволяло композиторам создавать метро-ритмическую стратегию и тактику определенного музыкального произведения, что было невозможным в предыдущем веке.

Благодаря рассмотрению в диссертации периода *Ars nova* в развитии, в движении удалось обнаружить в эпохе как вершины (музыкальное творчество Ф. де Витри, Г. де Машо), так и спады. Безусловным свидетельством последнего служит поздний этап и целый ряд произведений французских маньеристов. Гипертрофия принципа рационализации, стремление к бесконечному делению времени привели к переусложненности музыкальной нотации, мельчанию форм, к чистой умозрительности, к сложности, а иногда и невозможности исполнения. Все это было неоспоримыми признаками декаданса, конца большой эпохи, отклики

которой, тем не менее, еще долго присутствовали и в следующем веке.

**Ключевые слова:** рационализация, музыкальное пространство–время, Ars nova, motet, мензура, пропорция.

**Bryn T.M. *Ars nova: The Measurement and the Rationalization of Music' Space-Time.*** – Manuscript. Thesis for a candidate' degree by specialty 17.00.03 – Art of music. – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Tourism of Ukraine, Kiev, 2005.

The dissertation studies a problem of measurement of Space-Time relationship in music in Ars Nova epoch based on music theoretical treatises, music works of Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut, composers of *ars subtilior* and others. The task of the research is to determine the main coordinates of music time and space, and also the vectors of determination of interrelations and interactions of notional-categorical aspects of space-time in science and art of 14<sup>th</sup> century. The phenomenon of space-time of the Medieval Ages is considered from a position of changes in public conscience and in the artistic priorities. This work offers the idea of total calculation of artistic time-space by measure and proportion as the basis of formation of multiplicity of constructions and the main principle of music form as the process and the self-sufficient entity. The main principles of proportionality are determined on the base of motets, lyrical compositions and Notre-Dame Mass.

The attribute-semantic complex of Music' Space-Time of Ars nova and aspects of its rationalization is considered on the culturological, theoretical, mathematical and compositional-structural levels.

**Key words:** rationalization, motet, measure, proportion, musical Space-Time, Ars nova.





Підписано до друку 23.11.2005 р. Формат 60×90/16.

Умов. друк. арк. 0,9. Обл.-вид. арк. 0,9.

Тираж 100 прим. Зам. № 221..

“АВТОРЕФЕРАТ”

01034, м. Київ-34, пров. Георгіївський, 2, оф. 29.

т. 578-04-14, 294-71-27.

453621

АВ 65.677

Мист

Мист

ПРЕДСТАВ