

Федеральное государственное
бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

На правах рукописи

ЧЕХОВИЧ
Дмитрий Олегович

**ТЕМП МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ
КАК ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ И ИСТОРИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА
(на материале венской классики)**

Специальность 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
кандидат искусствоведения,
доцент С. Н. Лебедев

Москва — 2026

Оглавление

Введение	6

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Глава 1. ТЕМП В НОВОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКЕ: ЛИНИЯ РАЗВИТИЯ И ИСТОРИЯ ОСМЫСЛЕНИЯ	24
1.1. Начальные понятия.....	24
1.2. Музыкальная эстетика XVIII — начала XIX века и вопросы темпа.....	26
1.3. История ритма как логический каркас.....	29
1.4. Источники.....	30
1.4.1. Словари и энциклопедии	31
1.4.2. Музыкально-теоретические трактаты	35
1.4.3. Письма, биографические материалы. Темпы «Дон Жуана»	44
1.4.4. Общий взгляд Бетховена на темп	49
1.4.5. Бетховен-пианист. Темп и агогика	53
1.4.6. Авторские метрономизации Бетховена	55
1.4.7. Некоторые проблемы метрономизации Девятой симфонии. <i>Tempi ordinari</i>	61
1.4.8. Темпы в других материалах бетховенианы. Нотные источники. «Искусство исполнения» К. Черни.....	68
1.5. Исследовательская и практически-ориентированная литература (со второй половины XIX века).....	73
1.5.1. Подготовка Полного собрания сочинений Бетховена и вопросы темпа. Вклад Г. Ноттебома.....	75
1.5.2. «Советы дирижерам» Ф. Вейнгартнера	76
1.5.3. Становление сравнительного метода: «Темп и характер в музыке Бетховена» Р. Колиша	79
1.5.4. Публикации второй половины XX века. Отечественные исследования: Н.Л. Фишман, М.Г. Харлап.....	83
1.5.5. Публикации последних десятилетий.....	87

Глава 2. ОСНОВНОЙ ТЕМП И ЗАДАЧИ КОМПОЗИЦИОННОЙ ХРОНОМЕТРИИ	92
2.1. Имена темпов	92
2.1.1. Alla breve	93
2.1.2. Adagio	98
2.1.3. Grave	99
2.1.4. Largo, Larghetto	100
2.1.5. Lento	101
2.1.6. Andante	101
2.1.7. Миграция термина «Andante» из средних темпов в медленные	103
2.1.8. Andantino	103
2.1.9. Maestoso. Допустима ли транспозиция?	104
2.1.10. Moderato	105
2.1.11. Allegretto	106
2.1.12. Allegro	106
2.1.13. Vivace	108
2.1.14. Presto, Veloce и производные термины	108
2.1.15. К проблеме «неисполнимости»	109
2.1.16. Разноречивость темповых систематик классической эпохи	111
2.2. Аффект или скорость?	112
2.3. Классический инструментальный цикл и его хронометраж	113

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Глава 3. О СУЩНОСТИ ТЕМПА. Постановка проблемы. Историчность темпа	121
3.1. Что есть темп?	121
3.2. О мнимом постоянстве темпа	124
3.3. Темп как свойство музыкальной композиции	130
3.4. Темп и историко-стадиальная специфика тактовой системы	133
3.4.1. О смысле нотных знаков	133
3.4.2. Метрическая сетка	139
3.4.3. «Темпо» и родственные термины	143
3.5. Стиль, темп, жанр и устройство культурной памяти	145
3.5.1. Некоторые параллели стиха и музыки. Семантический ореол темпа	147
3.5.2. Понятие равенства темпов	152
3.5.3. Темпы циклической композиции. Понятия «быстрее» и «медленнее»	154
3.6. Дифференциация темповых модусов. Темп и семантика тональностей	158

3.7. Проблема ступеневых качеств. Пьесы-сестры	161
Глава 4. ТРУДНОСТИ АНАЛИЗА	167
4.1. Дирижерская аппликатура и парадокс Вейнгартнера — Штеглиха.....	167
4.2. Нотация ритма как нотация темпа.	
Перенос терминов звуковысотности в ритмическую область	175
4.3. Темповая транспозиция и проблема кратных соотношений	183
4.4. Терминология классической тактовой ритмики.....	185
4.5. Систематика темпов в сочинениях, частях и разделах сочинений Бетховена, имеющих авторскую метрономизацию.....	189
4.6. Глубинные трудности.....	191
ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ	
Глава 5. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕМП И МЕТОДЫ ШКАЛИРОВАНИЯ В ПСИХОЛОГИИ	195
5.1. Общая проблема сравнения темпов	195
5.2. Об измерительных шкалах	196
5.3. Краткий обзор музыкальных шкал, релевантных темпу	198
5.3.1. Темповые ремарки	198
5.3.2. Нотные длительности	200
5.3.3. «Масса» нотной величины	202
5.3.4. Такты и их доли.....	204
5.3.5. Скорости.....	205
5.4. Подобие ритмическое и геометрическое	206
Глава 6. «КЛАВИАТУРА ВРЕМЕНИ» И ТЕМПОВЫЕ БАЛЛЫ	213
6.1. Нотные знаки как представления чисел	213
6.2. Взаимосвязь геометрической и арифметической прогрессий в музыке.....	215
6.2.1. Изоморфизм $R \leftrightarrow R +$ в применении к звуковысотности	215
6.2.2. Изоморфизм $R \leftrightarrow R +$ в применении к ритмике.....	218
6.3. Анализы	223
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	229

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Список условных сокращений	234
1. Источники до 1850 года (в хронологическом порядке)	237
2. Литература	242
 Список таблиц	 276
Список рисунков	276

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Атлас-каталог классических темпов (фрагменты)	279
Содержание	279
Вводные замечания	280
Раздел I. Несовершенные (имперфектные) темпы	282
Раздел II. Совершенные (перфектные) темпы	383
Приложение 2. Переводы	386
От переводчика	386
Йозеф Фишхоф	387
Густав Ноттебом	399
Приложение 3. Факсимиле авторских метрономизаций Бетховена	401
Приложение 4. Метрономизации Карла Черни и Игнаца Мошелеса произведений	
Бетховена с участием фортепиано (по Х. Зайферту, с исправлениями)	407
Приложение 5. Таблицы перевода секунд в десятичные доли минуты и обратно	416

До сих пор в исследованиях сущности и воздействия музыки заметно пренебрегали понятием движения — нам оно представляется самым важным и плодотворным.

*Эдуард Ганслик
(в переводе А.В. Михайлова)*

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Темп относится к числу важнейших комплексных проблем музыкального искусства. По мере того, как развивалась и усложнялась ритмическая система новоевропейской музыки, проблематика темпа вставала в полный рост; одним из первых «трудность» темпа отрефлексировал В.А. Моцарт. Темповая проблематика находила отражение в публикациях об отдельных областях исполнительства, прежде всего дирижерского искусства. Со второй половины XIX века музыкальный ритм и темп изучаются в одном ряду с вопросами музыкального стиля, нотации и нотоиздания, исполнительских редакций, с начала XX века также в русле исторически информированного (т. е. предваряемого исследованием) исполнения музыки прошлых эпох. Философские, эстетические, музыкально-теоретические и исторические работы исследуют категорию времени в музыке, музыкальную семантику, ритм и темп как носители смысла. Методологическому фундированию темповой проблематики способствовали также исследователи, связанные с объективным — акустическим и экспериментально-психологическим — направлением в изучении музыкального исполнения и восприятия.

Степень разработанности темы. Сам по себе интерес к темпу со стороны множества авторов¹ подогревается раздражающей неуловимостью проблемы. «В плане исторического исследования темповые и экспрессивные обозначения представляют собой <...> область, в которой выводы субъективны, факты трудно установить или проверить, а имеющиеся источники во многих случаях вовсе не были тщательно продуманы композиторами при их разработке» [452, р. 271]². Темпы в музыке барокко и ранней классики³, интенсивно изучаемые в последние десятилетия, по-прежнему занимают первое место среди интерпретаторских

¹ Даже неполный перечень фамилий займет не одну страницу. См. подробные библиографии при статьях: [412, 413, 452]; также в кн.: [106], [284].

² Здесь и далее переводы текстов на русский язык, если не указано иное, принадлежат автору исследования.

³ Термину «классицизм», некритически относимому ко всему музыкальному наследию второй половины XVIII — начала XIX века, мы предпочитаем термин «классика» в его специфическом историко-стилевом значении.

загадок. Историки исполнительского искусства констатируют, что вопросов в данной области много больше, чем ответов. «В отечественной музыкальной науке комплексное исследование проблемы до сих пор не состоялось, большинство важнейших исторических источников ждут перевода на русский язык и неизвестны широкому кругу читателей» [268, с. 3–4]. Не утихают споры и по поводу темпов в произведениях эпохи высокой классики — Моцарта и особенно Бетховена, причем вовсе не из-за недостаточного числа опубликованных исторических материалов.

Основная линия размежевания — практически насущный вопрос о том, как реагировать на указания темпов по метроному, которыми Бетховен снабдил свои сочинения, по большей части самые значительные (сюда относятся, например, все симфонии). Общеизвестен способ уточнения темпа: указываются длительность тактовой доли, иногда более крупная единица вплоть до целой, и требуемая частота метрической пульсации, условно объединяемые знаком равенства. Авторы ряда исследований (В. Герстенберг, Х. Зайферт) нередко опускают знак равенства, ставя скорость на первое, а нотный знак на второе место; такая практика согласуется с ранними метрономизациями, когда знак равенства еще не был возведен в стандарт. Изобретение И.Н. Мельцеля положительно оценивали не только Бетховен, но и К.М. фон Вебер (с оговорками), Г. Берлиоз, Р. Шуман, П.И. Чайковский, А.К. Глазунов, С.И. Танеев, Ф. Вейнгартнер (с оговорками), А. Шёнберг, А. Шнабель, И.Ф. Стравинский, Д.Д. Шостакович, Г.В. Свиридов и др. Скептически, если не прямо отрицательно, относились к метрономизации Ф. Мендельсон, Р. Вагнер, И. Брамс⁴.

Исследователи начиная с Г. Ноттебома [522, 523] рассматривают авторские метрономизации как важный аспект бетховенистики. Основы темповедения и практики исторически корректного исполнения заложили работы ученых, исследовавших французские трактаты конца XVII — XVIII века, в которых описываются механические приспособления, предшествовавшие метроному. Приведя старинные обозначения к стандарту «М. М.», Г. Шюнеман [549], А. Долмеч [446], Э. Боррель [417], Р. Хардинг [462], Р. Кёркпатрик [477] и К. Закс [542] помогли воскресить барочную исполнительскую практику, однако их выводы были оспорены приверженцами так называемой метрической теории темпа, впоследствии опровергнутой. Работы, затрагивающие исполнительские, в частности, темповые проблемы, как правило, непринужденно используют метрономные обозначения (далее сокращенно: МО). См.: [128], [134, 135], [198], [250], [336, 337], [480, 481], [539], [556, 558] и др. Н.П. Корыхалова в книге об исполнительской терминологии писала, что темпы различаются не количественно, а

⁴ Высказывания музыкантов на эту тему часто противоречивы и не всегда документированы. Важен сам факт простановки темпов по метроному в партитурах, пусть и не во всех (Вебер, Чайковский), или декларированного отказа от нее (Вагнер после «Тангейзера»).

качественно [199, с. 32]⁵, однако, не избегала и МО, говоря о конкретных интерпретациях. Не может обойтись без МО и этномузыковедение, коль скоро музыка устной традиции записывается нотами (см., например: [93], [307], [388], [428], [478, 479]), — в противном случае слишком заметна неопределенность темпа.

Стали общим местом суждения о «неисполнимости» бетховенских метрономов как слишком быстрых. Однако Г. Бек в статье, основанной на результатах диссертационного исследования на эту тему, отмечал задаваемые МО Бетховена не только быстрые, но и крайне медленные темпы [407, S. 24]. В книге Э. Лайнсдорфа «В защиту композитора» [204], помимо прочего, берутся под защиту бетховенские метрономизации. Тем не менее, публикации, посвященные исполнению, порой навязывают читателю мнение о метрономизациях как о чем-то несущественном и даже вредном. Характерен своей публицистичностью заголовок книги В.Р. Тальсмы: «Возрождение классиков. Т. 1. Инструкция к размеханизированию музыки» [563]; не менее тенденциозно заглавие статьи Х. Брайденштайна «Убийство Мельцелем Моцарта. Бесплодные попытки измерить музыкальное время» [421]. О том, что Бетховен на склоне лет отказался от метрономизации, писал Антон Шиндлер, автор «Биографии Людвига ван Бетховена» [545, S. 481]. Многие сведения из его книги давно опровергнуты, и странно выглядят попытки реанимировать некоторые из них в XXI веке (см., например: [225]). Версия о «разочаровании» Бетховена в метрономе прямо противоречит фактам, а поддерживающие ее музыковеды вынуждены прибегать к подменам и фальсификациям. Противостоять этому *могли бы* научные разработки последних десятилетий, более критичные к укоренившимся представлениям. В капитальном двухтомном труде Л.В. Кириллиной [189], в ее же вступительной статье и комментариях к четвертому тому писем Бетховена (в русском переводе), наконец, внятно сказано, что Шиндлер не был и не мог быть учеником Бетховена, а также подробно освещена неблагоприятная роль Шиндлера — фальсификатора, о чем ранее на русском языке писали лишь кратко⁶.

Л.В. Кириллина внесла много нового в современное осмысление классического музыкального стиля в целом, что отражено в другой ее монографии [186, 187]. Исследователю удалось вписать творчество Бетховена в широчайший историко-культурный и музыкальный

⁵ Ранее сходным образом высказывался Е.В. Назайкинский [259, с. 23]; вместе с тем методология его исследования включает строгие количественные измерения.

⁶ «Фамулус не всегда ученик», — проницательно писал современник, имея в виду Шиндлера [81, S. 93 (Anm.)]. В 1970-х годах графологическая экспертиза установила, что ряд записей Шиндлера в разговорных тетрадях внесены им задним числом, спустя годы после смерти Бетховена. Так Шиндлер, владевший тетрадями, пытался (не без успеха) поднять свой авторитет, назвавшись учеником и близким другом Бетховена, придать видимость документальности сообщаемым в «биографии» сведениям, а также свести счеты с рядом лиц из окружения композитора. См.: [330], [333], [409, 410], [189, т. 1, с. 21–22; т. 2, с. 322], [190, с. 17–19], [191, с. 12–13], [БП 4, с. 56–61, 137–138, 173, 247, 307–308, 398, 600, 628, 644, 669–670].

контекст, благодаря чему бетховенский стиль предстал в своей подлинности, свободным от aberrаций романтической эстетики и политически ангажированной публицистики XX века. Однако Л.В. Кириллина, в свою очередь, оценивает метрономизации «совершенно оглохшего после 1818 года композитора» как «трудноисполнимые или совсем неисполнимые»; соответственно, «темпы оказываются чрезмерно быстрыми, и при точном следовании им получается сумбурная невнятица» [189, т. 2, с. 217]. Это категоричное утверждение вряд ли согласуется с фактами. Бетховен метрономизировал первые 8 симфоний в 1817 году; говорить в связи с этим о полной глухоте преждевременно. Среди метрономизаций, опубликованных позже, порой встречаются проблемные, и оценивать их приходится индивидуально. «Неисполнимость» в целом ряде случаев опровергается реальными исполнениями⁷, однако суровый вердикт Л.В. Кириллиной («сумбурная невнятица») переводит дискуссию в плоскость спора о вкусах, что равносильно попытке закрыть тему. (Справедливости ради отметим, что позиция автора книги смягчена в позднейших публикациях.)

Сложившуюся ситуацию трудно назвать благополучной, и причины неблагополучия глубже частных разногласий: просматривается недооценка спорящими сторонами научно-методологического инструментария. Он включает эмпирические методики, теоретическую терминологию и историзм как условие всякого исследования в области музыки. Историческое развитие темпа неотрывно от эволюции европейской музыкальной ритмики. Проблема темпа имеет *комплексный междисциплинарный характер*; между тем в большинстве публикаций темп рассматривается как сфера компетенции исполнителей. Это заметно ограничивает горизонт исследователя-практика, вынужденного изучать темп главным образом на материале близкого ему репертуара (исключения единичны). Ценные сами по себе исследования частных проблем интерпретации фортепианной, клавирной, органной, скрипичной, вокальной, ансамблевой, оркестровой музыки не достигают того уровня обобщения, при котором возможна *теория* темпа, отвечающая общим методологическим требованиям историзма, системности и объективности. Вряд ли случаен тот факт, что теория музыкальных форм анализирует циклические сочинения по частям, в то время как форма инструментального цикла поныне не имеет опубликованной теории⁸. Чтобы преодолеть трудности описания цикла в целом, необходим новый взгляд на музыкальный темп и прежде всего логически расчленяющий анализ

⁷ Бетховенским метрономизациям следуют Р. Норрингтон с оркестром «London Classical Players» (все симфонии, записи 1999 и 2007–09 годов), Р. Шайи с оркестром Гевандхауза (симфонии, записи 2007–09 годов), Т. Курентзис с оркестром «musicAeterna» (Пятая симфония, 23 марта 2008 года, Большой зал Московской консерватории), Б. Зандер с хором и оркестром «Philharmonia» (Девятая симфония, запись 2017 года) и др. Что касается начала (Presto) финала Девятой симфонии, почти во всех известных нам записях игнорируется авторское обозначение $\text{♩} = 96$ (мы не считаем это число результатом опечатки; подробнее см. первую главу, раздел 1.4.6, с. 62–63).

⁸ Эту теорию разрабатывал, но не успел довести до печати Е.В. Назайкинский [217].

понятия темпа независимо от жанра и состава исполнителей. В частности, *необходимо четко различать ритм исполнения и темп композиции*. Темп интересует нас с *композиторской* точки зрения, абстрагированной от многовариантности трактовок и агогических отклонений. В диссертации показано, что темп обладает, как и тональность, специфической устойчивостью. В определенных условиях, например, в случае перемены размера и (или) ритмической тесситур (т. е. длительностей, преобладающих в данном отрывке), он же теряет постоянство для восприятия. На композиторский инвариант темпа имеются прямые указания в эпистолярном наследии Бетховена.

Отвлекаясь от агогики, мы не вправе отвлекаться от метра, ритма и нотации (в ряде случаев приходится брать в расчет и артикуляцию). Важность этого обстоятельства учитывают исследователи, прокладывая пути постижения темпа⁹. Первым шагом закономерно становится систематика темпов: их классификация и инвентаризация. При этом исходят из предположения, что в итальянской терминологии отражена некая упорядоченность темпов. Так, Р. Колиш [480, 481], Г. Бек [407], Ж.-П. Марти [503] и М. Нордён [519] строят систематику в виде таблиц соответствий между терминами, метрами и скоростями. Еще один вариант систематики, предложенный Э. Бодки, устанавливает соответствие между метрами и темпами-скоростями у И.С. Баха [116]. Такая редукция темпов к знакам размера вызвана, по-видимому, малым числом словесных обозначений в баховских автографах; при всей ее спорности, она имеет точки соприкосновения с практикой *tempo giusto* первой половины XVIII века. В современных Гайдну, Моцарту и Бетховену трактатах и словарях единого порядка нет (см. сравнительную таблицу 3 во второй главе, с. 111–112); следовательно, задача систематики не может считаться окончательно решенной.

Бетховен, скрупулезно метрономизируя части и разделы своих инструментальных циклов (64 метрономизации по симфониям, 61 по квартетам, 8 по Септету, 5 по Сонате op. 106), возможно, преследовал не только узкопрактические цели. Ритмическое чувство тесно связано с чувством формы, и темп композиции, предписанный автором словесно и (или) метрономически, обеспечивает необходимое единство целого. Недаром Ф. Вейнгартнер направил острие критики на исполнительскую манеру Х. фон Бюлова и порожденную ею генерацию «*tempo-rubato-дирижеров*»: «Если Вагнер боролся с бездушным формализмом, то я предостерегаю от столь же бездушной бесформенности» [127, с. 31] (перевод Е.В. Гиппиуса). И в плане содержания, и в плане формы первостепенную важность приобретают общие характеристики темпа, влияющие на восприятие целого; в циклическом сочинении — не только темпы отдельных частей, но и

⁹ Применительно к темпам в музыке позднего барокко ценные наблюдения содержатся в работах В. Герстенберга, И. Херман-Бенген, Р. Донингтона, П. Бадурь-Скоды, К. Милинга, Р. Маршалла, И. Абравайи, А.П. Милки и Т.В. Шабалиной, А.А. Панова и И.В. Розанова.

соотношения частей, различных по темпу. Классический инструментальный цикл, согласно результатам исследований С.С. Скребкова, Е.В. Назайкинского и Т.С. Кюрегян, незамкнут в темповом отношении (подробнее об этом см. третью главу), и у композитора в темпово-метрическом плане больше возможностей проявить инициативу, чем в плане тональном, где правилом является общая тоника крайних частей цикла. Сам же цикл, его темповый профиль репрезентирует грани классического музыкального стиля в целом. Трудно судить, обладал ли Бетховен «абсолютным слухом» в отношении шкалы скоростей и подходили ли метрономы, которыми он пользовался, на роль камертона; это, однако, не дает нам права огульно отвергать бетховенские и иные метрономизации, не изучив их возможные внутренние связи, диктуемые «относительным» темповым слухом. Если же признать в качестве первоочередной задачи изучение темпов как таковых, вне зависимости от привязки к структуре цикла, то метрономизации и в этом случае — закономерный шаг в направлении от неопределенности к определенности.

Еще один довод «против» касается музыкального наследия дометрономной эпохи. Х. Брайденштайн утверждает, что к сочинениям Гайдна и Моцарта МО неприменимы, так как композиторы той поры не знали метронома и не мыслили скорость изолированно от других ритмических параметров [421, S. 8]. Это направление мысли опровергается самим существованием нотного письма и всем корпусом музыкально-теоретических источников эпох Возрождения и барокко, входивших в круг чтения образованных музыкантов XVIII века. Уязвимость аргументации Брайденштайна станет очевидной в свете простого факта: народные музыканты не знают нот и не мыслят музыку аналитически расчлененно; это, однако, не препятствует нотной записи народной музыки. Измерение темпа музыкального исполнения в свое время помогло Е.В. Назайкинскому осмыслить одну из существенных сторон музыки как таковой [247, 248, 249]; исследовательским орудием является сложившийся стандарт обозначения скорости. Отказ от этого орудия равносителен отказу от записи мелодий в этномузыковедении. Исполнительское искусство демонстрирует многовариантность темповых интерпретаций, подобно тому, как многовариантны напевы, которыми народные исполнители распевают текст. Темп исполнения тем самым представляет собой устную традицию внутри письменной¹⁰. Многовариантность не может служить препятствием для записи вариантов и для поиска общего инварианта, в нашем случае — композиторского темпа. Мы по большей части не знаем, к примеру, с какой скоростью исполнял свои сочинения Моцарт. Тем не менее любой

¹⁰ «Исполнительство всегда питалось традицией устной и интуицией в большей степени, чем письменной традицией. Если на письме закреплялись *формы*, то изустно передавался *смысл*, *дух*, без которого эти формы были мертвы. Менялся дух времени — отмирали или изменялись формы, и никакое механическое возрождение форм не могло воскресить дух» [296, с. 12]. Здесь и далее, если не оговорено иное, мы сохраняем шрифтовые выделения и разрядку, имеющиеся в источниках цитирования. — Д.Ч.

профессионал исполняет музыку с *определенной* скоростью, а практика звукозаписи показывает, что скорость у одного и того же исполнителя — устойчивый параметр интерпретации [211, с. 20]. Очевидно, что композиторский инвариант темпа также предполагает определенную скорость.

Круг формулируемых и решаемых нами **исследовательских проблем** вынужденно ограничен. Нами избраны следующие *четыре проблемные области*: 1) осмысление понятия темпа в ходе истории, 2) дефиниция темпа, 3) современные подходы к семантике темпов и 4) сравнение темпов. Последний пункт нуждается в предварительном разъяснении. Если речь идет об одном и том же произведении, сравнивать скорости разных исполнений, вообще говоря, несложно. Сложнее обстоит дело тогда, когда приходится сравнивать не разные исполнения, а разные композиции, например, части циклического сочинения. Здесь-то и кроется основная трудность: тип движения, опознаваемый как средний, быстрый или медленный темп, зависит не только от скорости, но и от внутритактовой структуры, а она никак не прописана ни в словесных ремарках, ни в сигнатуре размера (роль которой внешне-ориентировочная), ни в метрономизации. Относительно просто сравнивать темпы композиций в совпадающих метрах, и тогда метр становится естественной основой классификации. Однако общую проблему сравнения темпов, вероятно, можно решить только путем введения системы темповых баллов, а она, в свою очередь, предполагает логический анализ и переосмысление понятия и термина «темп».

Цель исследования: познание классического темпа и характера музыки в аспекте ритмического движения.

Задачи исследования: 1) в труднообозримом массиве трактатов, инструктивных руководств и современной литературы *выделить главное, теоретически значимое*; 2) выработать эмпирические и теоретические подходы к изучению музыкального темпа; 3) сформировать адекватный предмету язык научного описания темпов — понятийный и терминологический аппарат, отражающий проблематику темпа в ее истории; 4) выделить композиторские инварианты темпа; 5) дать непротиворечивую теоретическую интерпретацию наблюдениям основных темпов в музыке классического стиля; 6) сформулировать технический критерий, позволяющий сравнивать друг с другом темпы, различающиеся тактовой структурой; 7) решить трудные вопросы, сопряженные с парадоксами восприятия, не всегда однозначно согласующегося с объективными измерениями скорости; 8) классифицировать темпы по качественным и количественным признакам; 9) по результатам ведения базы данных представить систематику темпов в виде структурированного и комментированного каталога (атласа).

Объектом исследования является классический стиль в музыке. Стиль венских классиков хорошо изучен в отношении гармонического языка, фактуры, мелодики, тематизма; что касается ритма и особенно темпа, то именно здесь сосредоточен комплекс нерешенных проблем. Классическому стилю свойственна единая характерологическая палитра. Это качества, вырастающие из принятого в классическую эпоху звукового материала, из круга употребительных тональностей, из способов организации музыкального времени и т. д. Среди них особой характеристической значимостью обладают тональности¹¹ и (для классического стиля в особенности) типы ритмического движения¹².

Предмет исследования. В диссертации изучаются композиторские темпы — качественно определенные типы («характеры») ритмического движения. Тип движения может быть описан двояким образом: как скорость (точнее — «количество движения» как функция скорости¹³) и в смысловом плане — с точки зрения вызываемого им эффекта. Обе позиции присутствуют в исследовании как порознь, так и в единстве, отражая разные стороны классического стиля, его внутреннюю диалектику. Коль скоро мы изучаем стиль классиков как таковой, приходится отвлекаться от исторически изменчивых постклассических (особенно романтических) интерпретаций классического наследия, в том числе от позднейшего пересмотра классических темпов (наиболее ярким выразителем произошедших в XIX веке перемен был, как хорошо известно, Рихард Вагнер). Поскольку полностью обойти проблему романтических интерпретаций классики невозможно, мы в приложении даем комментированный перевод статьи Й. Фишхофа [81], достаточно показательной для начального этапа переосмысления бетховенского наследия.

В качестве **материала исследования** избраны инструментальные произведения Бетховена, чьи аутентичные темпы исполнения можно изучать по историческим свидетельствам: все симфонии, струнные квартеты № 1–11, Септет (для них известна авторская метрономизация), а также фортепианные сонаты (в основном по имеющимся свидетельствам К. Черни и И. Мошелеса; Соната ор. 106 метрономизирована самим композитором), вариации (частично), концерты (включая Тройной) и ансамбли с фортепиано. Для сравнения

¹¹ Тональным характеристикам посвящена обширная литература, от инструктивных руководств конца XVII века (М.А. Шарпантье), музыкально-теоретических и эстетических трактатов XVIII века (Х.Ф.Д. Шубарт) до современности. См.: [233, с. 329–334], [512], [494], [389, с. 160–165].

¹² К. Закс усматривал в музыке начала XIX века «апофеоз ритма» [542, р. 329]. Значение ритмической энергии в музыке классиков подчеркивают Р. Штеглих (серия статей в *Mozart-Jahrbuch*) и М.Г. Харлап [336, с. 370]. Совместное действие ладотональности и ритма на первом масштабно-временном уровне восприятия составляет особый — характеристический — слой музыкальной формы. См.: [253, с. 70].

¹³ Термин «функция» здесь используется нами в математическом смысле. О темпе как «количестве движения» см.: [336, с. 411; 339, стб. 493].

привлекаются метрономизации Черни (в его четырехручном фортепианном переложении 12 Лондонских симфоний Й. Гайдна) и И.Я. Томашека («Дон Жуан» Моцарта).

Научная новизна исследования. В диссертации:

- с опорой на тексты писем Бетховена впервые в музыковедческом исследовании обосновывается взгляд на темп как композиторский инвариант (а не как сугубо исполнительское средство);
- впервые создана теоретическая модель классического темпа;
- впервые создан терминологический аппарат темповедения, отчасти путем переноса некоторых терминов звуковысотности («тесситура», «транспозиция») в область ритма;
- впервые выдвигается и обосновывается методологическое положение о темпе как ключевом моменте теоретического анализа.

Новым в теоретической модели является шкалирование темпов методами, используемыми в психологии (в частности, разработанная нами 20-балльная система); рассмотрение темпов в контексте проблемы измерительных шкал вызвало необходимость заново изложить ритмический отдел элементарной теории музыки. Новы и оригинальны алгоритм анализа на основе системы баллов и принцип классификации, в соответствии с которым построен Атлас-каталог классических темпов (прилагается к диссертации).

Методология исследования. Трудности на пути систематического исследования темпов преодолимы, если выйти на определенный уровень философско-методологического осмысления темповых проблем, в чем-то аналогичных проблемам тональной структуры целого.

Семантически значима тональность объявленная, указываемая в концертных программах, «титульная». Так понимаемая тональность — атрибут всей циклической формы. Соотнесенность композиторского темпа и тональности можно, по нашему мнению, адекватно выразить, следуя идеям Е.В. Назайкинского и пользуясь категориальной парой «константа — модус» [251, 252], [253, с. 193–200, 236–249], [254], [259, с. 101–140, 165–171, 213–249]. Темп является атрибутивным свойством одночастной композиции (части цикла) и поэтому может считаться константой, тогда как тональность часто подвержена модуляционным изменениям и в этом смысле оказывается модусом («преходящим состоянием»). Явная (обозначенная соответствующей ремаркой) или скрытая перемена темпа аналогична перемене тональности и также может быть истолкована как «смена модуса», но на более высоком уровне композиционной структуры (обычно в формах циклических или имитирующих цикл). Атрибутивность темпа на уровне части цикла определяет приоритетную значимость разработки теории темпа в круге вопросов композиции и музыкальной семантики (включая семантику тональностей).

Предмет исследования (темп-скорость и темп — «количество движения») диктует привлечение эмпирических методик, связанных с анализом и интерпретацией количественных данных. В свое время И. Маттезон относил темп к «музыкальной математике». Мы применяем математику в современном смысле широко трактованного метода координат, как результативный инструмент, избавляющий исследователя и практика от «магии» имен [125, с. 9, 195]. И если **методологической основой** работы в целом является феноменология, понимаемая как изучение предмета в его «существенной структуре» [215, с. 584], то для нас существенны изоморфные числовые структуры, служащие глубинным фундаментом музыкального ритма и его восприятия. В математике XX в. сформулирована идея *изоморфизма* групп (специфически структурированных множеств). В частности, изоморфны группы всех действительных чисел по сложению и положительных действительных чисел по умножению (см. статью [178]). Этот изоморфизм имеет прямое отношение к механизмам человеческого восприятия в целом и, как показано в настоящей работе, переживания ритмического движения в частности. Более того, в ритмической и звуковысотной системах обнаруживается общность: и та и другая в *теории* демонстрируют экспоненциальный рост, так как регулируются степенями числа 2 с целыми показателями (геометрическая прогрессия), однако слух воспринимает и звуковысотность, и ритмические величины линейно (по закону арифметической прогрессии). Взаимосвязь арифметической и геометрической прогрессий в музыке проливает свет на проблемы музыкальной теории — и очень старые (такие, как исчисление интервалов), и сравнительно новые (оптимальная нотация ритма). Вследствие этого представляется уместным выявлять структурно-определяющие сходства и различия частот и длительностей, высот и ритмических «масс» (по М.Г. Харлапу), тональностей и темпов. Не считая избранный нами подход к темповой проблематике единственно возможным, мы, тем не менее, убеждены, что задачу классификации темпов не решить, если ставить во главу угла традиционные словесные обозначения (при всей их практической полезности).

Теоретическая значимость диссертации выявляется именно в методологической плоскости. Мы выделяем два аспекта темповой проблематики: первый связан с методологией анализа темпа, второй с логикой музыкально-исторического процесса и методологией его исследования. Разработанный нами алгоритм может лечь в основу сравнительного анализа многих произведений, частей и разделов, сходных в некоторых существенных моментах, имеющих отношение к темпу (таких, например, как метр). Сравнительный метод в музыкальной науке XXI века должен стать таким же эффективным орудием познания, каким он стал в лингвистике и филологии XIX–XX веков¹⁴. Сам по себе этот метод не нов: уже на ранней

¹⁴ В грандиозном (и до конца не реализованном) проекте исторической поэтики А.Н. Веселовского отчетливо видна преэминентность компаративистских установок филологической науки по отношению к

стадии обучения музыке мы пользуемся сравнительными степенями прилагательных «выше — ниже», «громче — тише», «быстрее — медленнее», выражающими самую суть операции сравнения. Наша задача, в простейшей формулировке, — обосновать приложимость понятий «быстрее», «медленнее» и «равно» к сравниваемым произведениям, частям и разделам формы (а не только к разным исполнениям одного произведения). На этом простота заканчивается, ибо метроном временами преподносит труднообъяснимые сюрпризы. Но, по нашему убеждению, *отказ от стандартных обозначений метронома — это отказ от исследовательской методологии как таковой*. Теория темпа, сколько-нибудь претендующая на научность, обязана исходить из объективных данных. По слову Д.И. Менделеева, «наука начинается <...> с тех пор, как начинают измерять» [228, с. 210]. Познание музыкального темпа соответствует критериям системности и объективности только тогда, когда опирается на метрономизации.

В задачи исследования не входит построение современной законченной теории такта; тем не менее, мы затрагиваем основные ее положения, поскольку проблему темпа в отрыве от проблемы такта интерпретировать невозможно. Термин и понятие такта последние 60 лет стали объектом повышенного исследовательского внимания (см., например: [435; 437; 439; 442], [337], [418], [496], [416], [581], [160]). Русская теория музыки в свое время испытала значительное влияние идей Хуго Римана; Ю.Н. Холопов, развивая римановскую теорию метра, ввел термин «метрический такт» [346; 348, с. 121–132], сокращенно МТ [203, с. 36], [349, с. 12]. В аналитических целях в ряде случаев допускается запись нотного текста с измененной расстановкой тактовых черт. Текст анализируемого отрывка, записанный в «метрических тактах», иногда с пропорциональным изменением длительностей (мы называем это темповой транспозицией ритма), действительно, более наглядно выявляет ямбическую (по Риману) структуру периода¹⁵. Так понимаемая метрика тесно связана с теорией мотива, периода и песенных форм. Однако если метрическим объявить только аналитически реконструируемый такт, то все прочие такты уже не метрические. По логике теории МТ выходит, что «графический такт» (ГТ), если он не совпадает с «метрическим», к метру отношения не имеет, что вряд ли справедливо; смешение Риманом метра и синтаксиса влечет, в частности, отрицание однодольности¹⁶.

сравнительному методу в науке о языке. Современная музыкальная наука наследует сравнительный метод у обеих отраслей знания.

¹⁵ Заодно приближая его к «задачному» 8-тактовому периоду и тем самым облегчая усвоение теории всем, кто прошел курс школьной гармонии. Абстрагированность гармонических задач от темпа — явление того же порядка, что и нормативное четырехголосие; и то и другое оправдано дидактически, но не творчески-музыкально. Отрадно, что в конкурсных задачах теперь появляются темповые ремарки.

¹⁶ «...Когда мы сливаем в одно два понятия: *такта* и *мотива*, то мы подразумеваем под тактом такой промежуток времени, на который приходится *два или три счета времени*, из которых один является составляющим ядро, главным, тяжелым; отсюда ясно, что *такт с одним счетом для нас не существует*» [297,

Тесная спаянность теорий гармонии, формы и метра в римановском понимании не оставляет места для выявления отличительных качеств темпа. Их выявляет только *композиторская* запись, и тогда «квадратный» музыкальный период в медленном темпе может занимать 4, а в быстрых — 16, 32 и 64 такта. Теория «метрического периода», приняв за норму восьмитакт, от темпа сознательно абстрагируется¹⁷. В результате «метрическими тактами» зачастую оказываются не реальные такты партитурной записи, а синтаксические функции на микроуровне музыкальной формы. Мы не отказываемся от самого этого понятия, но предпочитаем расшифровывать аббревиатуру МТ как «морфологический такт»; тем самым за обычным «графическим» тактом сохраняется его метрический смысл — ведь метр изначально есть *мера*, а мерой в тактовой ритмике могут быть и такт, и доля такта, и тактовая группа.

Терминологию элементарной теории музыки нетрудно «отремонтировать», приведя ее в соответствие с исполнительской практикой; теория МТ, будем откровенны, с исполнительской практикой не пересекается никак. Имея в виду интересы музыкантов-исполнителей, а также музыковедов-историков, текстологов и источниковедов, в большинстве (за рубежом — в подавляющем большинстве) незнакомых с понятием МТ, мы под тактом всюду, где это специально не оговорено, подразумеваем записанный в нотах («графический») такт, который в зависимости от числа счетных единиц может быть и однодольным, и 2-, 3-, 4-, 6-дольным.

В рамках теории темпа предпочтительно обычное словоупотребление. Оно позволяет гораздо легче, чем теория «метрического периода» с ее «знаками препинания», фокусироваться на непрерывности музыкального движения — а именно этим качеством новоевропейская музыка, особенно симфоническая, обязана тактовой системе организации ритма [337, с. 103]. Отказ от римановской идеологии в конкретно-исполнительских вопросах имеет еще и то преимущество, что позволяет непринужденно пользоваться арготизмами «на раз», «на два» и т. д., означающих счет (тактирование) по целым тактам или их долям. Придерживаясь терминологической системы, конкурирующей с терминологией МТ, мы обязаны следить за тем, чтобы наши выводы не пришли в противоречие с известными фактами в области учения о форме. Из текста диссертации ясно, что противоречия нет.

Одним из методологических ориентиров (отчасти и объектом критики) для нас являются достижения музыкальной текстологии; результат коллективных усилий ученых — новые

с. 13]. Допуская однодольность, мы поступаем в согласии с техникой дирижирования, но при этом осознанно расходимся с авторитетной теорией Римана.

¹⁷ Мы далеки от того, чтобы ставить это в укор Риману и его последователям. Любая теория исходит из определенных задач, ради которых допускается тот или иной уровень абстракции. В книге о ритмике и метрике Риман рассматривал и темп (с этико-эстетической точки зрения). Подробнее см. главу 3.

полные собрания сочинений венских классиков¹⁸, тома переписки Бетховена [BG]. Наряду с текстологией, по необходимости кодифицирующей наследие классиков, мы учитываем также современную тенденцию к импровизационности и варьированной повторности в исполнении, имеющую глубокие исторические основания. В междисциплинарном плане важным для нас был опыт отечественного стиховедения (в частности, получивший мировое признание «русский метод»¹⁹). В исторической части диссертации по необходимости привлекаются современные разработки в области источниковедения.

Возражая против вошедших в учебники наивно-прямолинейных сопоставлений гимнов, маршей, оперных увертюр и арий французских «певцов революции» с некоторыми мелодиями Бетховена, мы в то же время остерегаемся другой крайности: нельзя недооценивать общее в художественном мире композиторов, творивших в эпоху наполеоновских войн. «Дело <...> вовсе не в <интонационных> совпадениях, а в удивительной общности звуковой атмосферы и музыкального языка в широком смысле слова, скажем, в g-moll'ной Симфонии Мегюля и в Пятой Бетховена. Разумеется, это ни в какой мере не означает уравнивания художественной ценности и исторического значения обеих симфоний» [330, с. 142]. Почти цитатное сходство тематизма Пятой симфонии с революционными песнями Л.В. Кириллина объясняет общностью музыкального лексикона, сформировавшегося в опере 1770–1780-х годов для выражения «воинственно-героического топоса» (у Глюка, Сальери, Саккини — авторов, далеких от революционной идеологии). Маршевый ритм, гимнические интонации, трубы и литавры в оркестре использовались «для воплощения самых разных идей: монархических, республиканских, религиозных» [189, т. 1, с. 503].

Хотя наполеоновская империя частью поглотила, частью подчинила себе германские государства; хотя Вена в 1809 году подверглась артиллерийскому обстрелу, — неверным было бы преувеличивать непосредственное влияние внешних событий на музыку Бетховена. В разное время по-разному высказываясь о Бонапарте, он хранил благодарную память о совсем другом политическом деятеле — Иосифе II. Согласно последним историческим изысканиям, Бетховен во время первого своего пребывания в Вене в 1787 году мог видеть императора воочию в неофициальной обстановке [193, с. 27]. Биографы Бетховена обоснованно выделяют решающее значение йозефинистских реформ для культурного развития Центральной и Южной Европы конца XVIII века — времени, на которое приходится начало расцвета венской классики. Ее социально-исторические корни, стилистический генезис творчества Бетховена в контексте реформ Иосифа II проанализированы в статье [234]. Будучи объективно человеком XIX века,

¹⁸ Из них полностью осуществлено издание: *W.A. Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke* [in 120 Bänden] / hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. — Kassel u. a.: Bärenreiter, 1955–2007 (NMA).

¹⁹ То есть применение точных подсчетов при исследовании стиха. См.: [142, с. 9].

Бетховен продолжал отстаивать просветительские идеалы и в собственной музыке по большей части оставался классиком, в гармонии с австрийской культурной ситуацией. А.В. Михайлов писал: «В Австрии стилистические и идейно-художественные фазы развития не столько сменяли друг друга, сколько наслаивались друг на друга, слагая прочный ствол традиции, в которой все прошлое сохранялось в настоящем и пребывало в нем» [236, с. 21]. Применительно к музыке Бетховена по-прежнему в силе обобщение, сформулированное М.Г. Харлапом: «...В бетховенском творчестве, по мере того как мы отдаляемся от него во времени, все яснее выступает классическая основа. Это сказывается в том, что в формообразовании Бетховена преобладает (говоря терминами Э. Курта) не кинетическая энергия мелоса, как в музыке барокко, и не потенциальная энергия гармонии, как у романтиков, а ритмическая энергия» [336, с. 370]. Прочитанное высказывание справедливо в отношении не только ранних бетховенских сонат и квартетов, но и зрелого «героического» стиля; для единого взгляда на темп венских классиков имеется, таким образом, реальное основание²⁰. *Творчество Бетховена представляет собой узловой пункт, центр притяжения, к которому стягиваются силовые линии музыкально-исторического развития.* Коль скоро именно Бетховен оставил некоторое количество авторских метрономизаций, его наследие — ключ для воссоздания классической системы темпов. В нее вписываются и некоторые поздние сочинения — фортепианные сонаты оп. 101, 106, 109, 110, отдельные части Сонаты оп. 111, Девятой симфонии, квартетов оп. 129–132 и 135. Большая fuga для квартета оп. 133, выходя за пределы классического, проложила пути ритмическим открытиям композиторов XX века (с точки зрения новых путей должно рассматриваться позднее квартетное творчество Бетховена в целом, оставшееся за рамками диссертации).

Вопросы источниковедения, до недавнего времени занимавшие исключительно историков музыки, все чаще входят в круг интересов теоретиков в связи с бурным развитием дисциплины «Музыкально-теоретические системы», которую Ю.Н. Холопов, автор лекционного курса, считал исторической. Постепенно меняется отношение к источниковедению в целом. Из «вспомогательной исторической дисциплины» оно выросло в самостоятельную науку, наиболее полно репрезентирующую «сущность исторического» (выражение Л.П. Карсавина). Автор диссертации не является источниковедом в специальном смысле. Конечной задачей науки мы считаем создание осмысленной, целостной и ценностной картины музыкально-исторического процесса; но это, в частности, предполагает поиск, перевод,

²⁰ В бетховенской ритмике М.Г. Харлап улавливал большее, чем у Моцарта и Гайдна, влияние Глюка [336, с. 390] и — шире — французской традиции (с ней автор «Фиделио» был знаком по репертуару боннского и венских театров). О ведущей роли ритма «в придании динамики бетховенским темам и их развитию» писала Н.С. Николаева, связывая эту стилевую особенность, наоборот, с новаторскими тенденциями в тематизме и мелодике [263, с. 280]

публикацию (при необходимости также критику) источников, а также систематизацию и сопоставительный анализ источников, найденных, опубликованных и переведенных другими.

Литература последних десятилетий обогатилась внушительным количеством изданных переводов на русский язык музыкально-эстетических, теоретических и инструктивно-педагогических сочинений эпох античности, средневековья, Возрождения, барокко, классики, ранней романтики. Не все эти переводы равноценны. Тем важнее подчеркнуть значимость проводимой М.А. Сапоновым, В.Г. Цыпиным и С.Н. Лебедевым в Научно-исследовательском центре методологии исторического музыкознания при Кафедре истории зарубежной музыки МГК работы по созданию современной школы перевода²¹. Музыкально-теоретические источники в последнее время стали намного доступнее благодаря интернету. С большинством текстов мы ознакомились воочию по оцифровкам экземпляров словарей и трактатов из библиотек Европы и США. Они, если это специально не оговорено, цитируются в наших собственных переводах. Тем не менее, наша работа аналитическая, а не источниковедческая. В разделе библиографии исследовательская литература и проработанные нами источники даны отдельными списками, не претендующими на полноту: всю существующую литературу о темпе охватить в рамках одной диссертации едва ли мыслимо.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, шести глав, сгруппированных в три части, заключения, научного аппарата (списки условных сокращений, источников, литературы) и приложений. К диссертации прилагаются: 1) атлас-каталог классических темпов, снабженный нотными инципитами, комментариями и открытый к пополнению; 2) комментированные переводы малоизвестных иноязычных текстов по теме диссертации; 3) факсимиле авторских метрономизаций, публиковавшихся при жизни Бетховена в музыкальной периодике и отдельными выпусками; 4) сводка метрономизаций произведений Бетховена с участием фортепиано; 5) таблицы перевода секунд в десятичные доли минуты и обратно, облегчающие определение темпа исходя из хронометража и хронометража исходя из темпа.

Положения, выносимые на защиту:

1) Во всех курсах теории музыки можно прочесть, что длительность в абсолютном выражении зависит от темпа; мы же убеждены в том, что и *сам темп зависит от способа нотации музыки теми или иными ритмическими графемами*. В музыке XVI–XVII веков крупные длительности ассоциировались с медленным движением, мелкие — с быстрым. Нотные знаки понимались в смысле абсолютной продолжительности во времени. Начиная с

²¹ Выполненные С.Н. Лебедевым с латыни и В.Г. Цыпиным с древнегреческого комментированные переводы основополагающих трактатов от античности до раннего барокко опираются на всеобъемлющую критику текста и уже в силу этого исключительны для отечественной науки. См.: [119], [169], [194], [244], [287], [294] и др.

XVIII века они, напротив, стали различаться не столько по времени звучания, сколько по тяжести. Без учета этой историко-стадиальной специфики темпы и связанная с ними атрибутика могут показаться излишне расточительным усложнением нотного письма. Ревизия нотации с целью обойтись одной лишь ритмической записью без темпов обречена на неудачу. «Парадокс реального значения» нотных длительностей (М.Г. Харлап) в том и состоит, что знаки, привычно именуемые длительностями, означают «ритмическую массу». Это обстоятельство, будучи скрытой причиной затруднений, на деле оправдывает существование темпов и одновременно может помочь разрешению темповых проблем. Одним из следствий указанной зависимости от ритмической записи являются случаи скачкообразной перемены темпа в восприятии даже тогда, когда словесная ремарка в нотном тексте отсутствует.

2) Общий взгляд на авторские метрономизации Бетховена как несостоятельные (вследствие глухоты) ошибочен. Указания скорости по метроному, которые Бетховен дал в ряде своих сочинений, имеют и практический, и методологический смысл, какими бы спорными они подчас ни казались. Благодаря авторским метрономизациям Бетховена удастся проследить миграцию термина «Andante» из средних темпов в умеренную разновидность медленных, произошедшую в первой четверти XIX века.

3) Н.Л. Фишман привел бетховенские метрономизации для «главных темпов» (Adagio, Andante, Allegro, Presto) к «общему знаменателю», пересчитав их на четверти. Величины скоростей в составленной им таблице перекрываются [332, с. 198]. Напрашивающийся вывод об отсутствии объективных границ между Adagio и Andante, Allegro и Presto верен лишь отчасти. Граница между Allegro и Presto у Бетховена действительно размыта, однако детальный анализ показывает: если классифицировать темпы по величине основного пульса (необязательно четверти), то это в подавляющем большинстве случаев позволяет отделить Andante от Adagio в произведениях, метрономизированных Бетховеном.

4) Темп есть целостная структура (гештальт) движения в музыке; в структуру темпа входит метр. Темповый гештальт в ходе истории приобретает смысловую окраску, ассоциативный «семантический ореол» (в том же смысле, что и у стихотворного размера²²), отсюда аффектная трактовка Маттезоном, Кванцем, Ж.-Ж. Руссо и Момины темповых терминов, первоначально нейтральных. Известный тезис о том, что темповые термины в прошлом обозначали аффекты, прямолинейно упрощает реальную картину.

5) Классический темп не тождествен скорости, но его количественную характеристику (балл) можно определить математически как функцию двух аргументов: скорости и ритмической массы счетной доли. К определению понятия темпа, данному М.Г. Харлапом

²² «Семантический ореол» — понятие и термин, активно используемые в стиховедении (К.Ф. Тарановский, М.Л. Гаспаров, А.К. Жолковский и др.).

(количество движения = произведению массы на скорость), мы добавляем: «вес» счетного времени есть логарифм длительности. Иными словами, слух преобразует геометрическую прогрессию нотных длительностей в арифметическую прогрессию «весов» (так же, как геометрическая прогрессия частот музыкальных звуков превращается слухом в арифметическую прогрессию высот). Основанная на этой закономерности система темповых баллов лишает почвы спекуляции о «неизмеримости» музыкального времени и недоступности темпа рациональному познанию.

Степень достоверности полученных результатов. Стараясь по возможности дать высказаться самой музыке, мы при помощи компьютерной программы «Темпо» сформировали базу данных, служащую объективной эмпирической основой наших выводов. Представление о ней можно составить по прилагаемому к диссертации атласу-каталогу классических темпов. Чтобы не перегружать основной текст диссертации нотными примерами, мы в ряде случаев отсылаем читателя непосредственно к атласу-каталогу (почти каждая запись в нем сопровождается нотами). Методика шкалирования, применяемая в диссертации, входит в необходимый научный багаж психологов; благодаря ей темпы удастся уверенно сравнивать.

Практическая значимость работы вытекает из актуальности проблем темпа в исполнительстве и педагогике, переводческой и издательской практике. Мы считаем своим долгом обратить внимание музыкантов на исторически засвидетельствованные композиторские темпы. В немногих случаях мы возражаем против ошибочных традиций исполнения, однако *не даем готовых рецептов, лишь показываем, из чего можно выбрать и чего следует избегать*. Практически значима также затрагиваемая нами проблема оптимальной композиторской нотации. Результаты исследования могут быть использованы в курсах теории музыки, сольфеджио, эстетики, композиции, истории музыки, истории исполнительского искусства, музыкально-теоретических систем, анализа музыкальных произведений, в практическом редактировании (нотных изданий, музыковедческих текстов).

Апробация исследования. По теме диссертации автор выступал с докладами и сообщениями на междисциплинарном семинаре «Акустические среды», на научных конференциях памяти Н.А. Гартузова, «Лосевские чтения», «Слово и музыка» (памяти А.В. Михайлова), «Келдышевские чтения», «От барокко к романтизму», «Моцарт и его время», «Бетховен и Россия» (Москва), на Международных конгрессах Общества теории музыки «Термины, понятия и категории в музыковедении» (Казань), «Генетические общности теории музыки: жанр, стиль, язык в динамике истории» (Екатеринбург), на X Европейском конгрессе по музыкальному анализу «ЕуроМАС-10» (Москва), на Международной конференции «Термин и номен. Музыкальный текст поверх барьеров» (Москва); им опубликованы статьи в сборниках научных трудов Московской консерватории («Инструментальная музыка классицизма»,

«Музыка и информатика», «Слово и музыка», «От барокко к романтизму», «Моцарт в пространстве и времени»), а также статьи в журналах, в том числе в рецензируемых изданиях из Перечня, рекомендованного ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации. Диссертация обсуждалась на заседаниях Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания при кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского 1 декабря 2016, 11 ноября 2025 и 17 марта 2026 года.

Кто умеет задать правильные движения,
владеет лучшей частью Музыки.

Марен Мерсенн

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Глава 1

ТЕМП В НОВОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКЕ: ЛИНИЯ РАЗВИТИЯ И ИСТОРИЯ ОСМЫСЛЕНИЯ

1.1. Начальные понятия

В представлении многих музыкантов темп по сути прост, гораздо яснее, чем понятие ритма; это впечатление обманчиво, в чем можно будет убедиться по мере погружения в проблематику темпа. Было бы рискованно начинать с определения сущности темпа во всей его общности и сложности. Традиционная дефиниция темпа известна: *темп есть скорость исполнения — частота чередования ритмических импульсов, то есть счетных, или тактовых, долей*¹. Мы придерживаемся общепринятого понимания термина «темп» в первой части исследования, но в дальнейшем оно подвергнется критическому анализу. Уточним: само по себе итальянское слово *tempo* означает не скорость, а время, в специальном смысле — счетное время (долю такта). Буквальный смысл термина взят за основу словарного определения: Темпо у Х. Римана — «абсолютное значение нотных длительностей» [Riemann ML, S. 944] (сами по себе длительности, как хорошо известно, относительны). Иначе говоря, наш «темп» (трактуемый как скорость) и *int. tempo* — понятия близкие, связанные и взаимозаменяемые, как частота и период колебаний в механике и акустике (или как частота и длина волны в радиовещании), но их содержание не совпадает [337, с. 85]. Термин «tempo», перейдя в английский, немецкий (Темпо) и русский (темп) языки, претерпел перенос значения с времени на скорость. О времени как первоначальном значении термина следует помнить, дабы избежать

¹ «В музыкальном искусстве темпом называется скорость исполнения музыкального произведения или его отдельных частей» [134, с. 7; 135, с. 149]. «В строгом смысле слова темп — это скорость музыкального исполнения, выражающаяся в частоте чередования основных метрических долей и в абсолютной длительности ритмических единиц, построений и всего музыкального произведения в целом» [250, с. 188–189].

недоразумений. Понятие темпа в близком современному смысле в XVIII веке обозначалось большей частью не *tempo*, а *ит.* *moto* (*motto*), *movimento*, *фр.* *mouvement*, *англ.* *movement* (букв. «движение»; во французском и английском языках термин поныне сохраняет значения «темп» и «часть цикла»), *нем.* *Bewegung*, *Zeitmaß* (*Zeitmaaß*; об этом термине еще пойдет речь). М.Г. Харлап справедливо указывал на неоднозначность термина *tempo* в итальянском узусе. Двукратное увеличение скорости не может быть обозначено как *doppio tempo* (буквально — «удвоенное время», то есть скорость, *уменьшенная* вдвое); корректным является вошедшее в практику выражение *doppio movimento*.

Мы уже писали (во введении), что проблему темпа невозможно интерпретировать в отрыве от теории тактового метра. Прежде всего, договоримся о терминах. С учетом иерархичности структуры такта мы будем различать 1) основной пульс (уровень тактовых долей), 2) акцентную пульсацию, как правило, маркируемую тактовыми чертами (в быстрых темпах эти два уровня могут совпадать — так образуются однодольные такты), и 3) внутридольную пульсацию (в симфонических менуэтах и скерцо венских классиков пульсация четвертей в размере 3/4 обычно внутридольная²; в медленных темпах число уровней внутридольной пульсации теоретически бесконечно). Под метрическим акцентом мы понимаем не усиление громкости (не на всех инструментах возможное), а «сильное время» (на письме — нормативное место сильной доли).

Признавая наличие в такте только одного метрического акцента, мы не пользуемся выражением «два (три, четыре) акцента в такте» [187, ч. 2, с. 74–76], [БП 4, с. 654 (примеч. 4)], восходящим к М. Хауптману. Ударам основного пульса соответствуют *ит.* *battuta* (например, в партитурах Бетховена), *англ.* *beat*, вошедшие и в сленг русских музыкантов (баттута, бит). Неметрических акцентов (например, синкоп) в такте может быть несколько. «Время» в значении «тактовая доля» вошло в русскую терминологию, по-видимому, начиная с перевода «Трактата о музыкальной выразительности» М. Люси (в русском переводе — «Теория музыкального выражения») [220, с. 11]. В странах французского языка это, естественно, *temps* (в одном из вариантов старой орфографии *tems*) — калька *ит.* *tempo*, означающего тактовую долю; о различии сильного (*fort*) и слабого (*foible*) времен писал Ж.-Ж. Руссо в статье «*Tems*» [40, р. 507]. Соответствующая калька в немецком языке — *Zeit* [55, S. 1284–1285].

² Трехдольность такта свойственна относительно медленным бальным менуэтам. Как пишут Е. и П. Бадура-Скода, «"Аристократический" менуэт из "Дон Жуана" примечателен тем, что он относится к медленной разновидности этого танца»; «менуэты из симфоний, как правило, исполнялись в Вене существенно быстрее, чем *menuetti ballabili*, а именно с одним ритмическим ударом в такте» [106, с. 87, 88] (перевод Л.О. Акопяна). Мы вернемся к этому в связи с обозначением «*Tempo ordinario d'un Menuetto*» у Бетховена.

1.2. Музыкальная эстетика XVIII — начала XIX в. и вопросы темпа

Теория музыки классико-романтической эпохи в центр музыкальной структуры ставила гармонию — таков был ответ науки на вопрос о главном в музыке³. Практическая музыкальная эстетика 2-й половины XVIII века в лице Вольфганга Амадея Моцарта на этот вопрос отвечала иначе: *tempo* — «самое нужное, самое трудное и самое главное в музыке» (перевод Ю.А. Гальперн; цит. по: [105, с. 47]). Это изречение, часто цитируемое и по-разному переводимое⁴, заслуживает того, чтобы восстановить его контекст. Моцарт в письме от 24 октября 1777 года рассказывал отцу об игре восьмилетней пианистки Наннетты Штайн. В переводе К.К. Саквы (см. [82, т. I, ч. 2, с. 82], [83, т. I, ч. 2, с. 60]) данная фраза полностью выглядит так: «Она никогда не приобретет самого необходимейшего и самого наиобязательнейшего и главного в музыке, а именно темпа, ибо с детства она из всех сил старается играть поперек такта»⁵. Заимствованный из итальянского языка термин *tempo* поставлен Моцартом-сыном в непосредственную связь с тактом, о котором Моцарт-отец писал в «Скрипичной школе»: «Такт создает мелодию: следовательно он — душа музыки»⁶. Он не только ее оживляет, но и упорядочивает все ее звенья в их последовательности. Такт определяет время, в течение которого должны быть сыграны разные ноты; вместе с тем он представляет собой то, чего еще часто недостает некоторым, впрочем, довольно далеко продвинутым в музыке людям, вопреки их собственному хорошему мнению о себе; а этот недостаток проистекает от первоначального пренебрежения тактом» [38, S. 27] (перевод Ю.А. Гальперн; цит. по: [105, с. 47])⁷. Мы видим, что в процитированном письме Моцарт-клавирист демонстрирует приверженность учению, содержащемуся в «Скрипичной школе», и тем самым выступает как продолжатель дела своего отца. Мы также видим, что музыканты XVIII столетия рассматривали *tempo* (и темп) в единстве с метрической структурой; точно так

³ «Сегодняшнее видение, которое всю теорию музыки ставит преимущественно на аккордовый базис, исходит из предположения, что гармоническое мышление, как физиологически, так и психологически, является основополагающим, первичным фактором музыкального восприятия» [486, S. 5–6] (перевод О.А. Галкина цит. по: [133, с. 374]). Э. Курт полагал, что это видение противоречит историческому развитию музыки.

⁴ В переводе книги Е. и П. Бадура-Скода, выполненном Л.О. Акопяном с английского издания [403] «*tempo*» передано как «такт» [106, с. 92], к сожалению, без какого-либо комментария.

⁵ В оригинале: „sie wird das notwendigste und härteste und das hauptsache in der Musique niemahlen bekommen, nämlich das tempo, weil sich vom jugend auf völlig befließen hat, nicht auf den tact zu spielen“ [513, S. 83]. Перевод К.К. Саквы, не будучи педантски-буквальным, в целом удачно передает цветистость эпистолярного стиля Моцарта. Заметим, что «*tempo*» последовательнее было бы оставить без перевода, сообразуясь и со стилем, и со смыслом. «Темпо» передано как «темп» также в издании переводов писем [240, с. 74]; здесь из текста выпал «такт».

⁶ Афоризм «такт — душа музыки» мог быть знаком Леопольду Моцарту по немецким, возможно также французским трактатам XVII — начала XVIII веков (см. ниже обзор источников).

⁷ В новом полном русском переводе «Школы» [241, с. 32] на месте «такта» странным образом обосновался «ритм» («Ритм создает мелодию, он душа музыки»). Чем новее перевод, тем дальше он от оригинала?

же будем поступать и мы. Сказанное, однако, не означает, что скорость в ту эпоху никак не обособливалась в качестве отдельного понятия.

Как уже говорилось во введении, темп неразрывно связан с эволюцией западноевропейской ритмической системы. Общепринятое с XVIII века представление о темпах (с их обширной шкалой скоростей) плохо применимо к мензуральной ритмике, хотя этимологически итальянский термин *tempo* восходит именно к ней (*лат. tempus* — название одной из мензур). Сходств и различий мензуральной и тактовой систем мы коснемся далее, теперь же прислушаемся к авторитетам: ученому музыканту эпохи барокко Андреасу Веркмейстеру (трактат «Парадоксальные беседы о музыке», 1707) и признанному классику — Людвигу ван Бетховену. Отметим, что связь термина «tempo» и терминов, касающихся характера движения в музыке (их мы привыкли называть темповыми терминами или короче темпами), — эта связь, очевидная для нас, в начале XVIII века, в условиях не до конца изжитых мензуральных представлений, могла быть неочевидной. Критикуя архаичный принцип «перфектной» группировки длительностей по три и связанную с ним путаницу в нотации ритма, унаследованную от «древних», Веркмейстер считает лишними подробностями «пролации», «пропорции», которые прежние авторитеты употребляли, сами не понимая их смысла. «Подумать только, со сколькими ненужными знаками доныне мы сталкиваемся в этих *триплах*!⁸ Однако мы можем приблизиться <к сути>, ибо если у нас будут только 2 или 3 вида трипл, то мы смогли бы обозначить их размерами (*Zeit-Maße*), или тактами (*Mensur*), с некоторыми словами вроде *tarde*, *tardissime*, *praesto*, *praestissime* и т. д., кои умный *директор* <музыки> быстро направил бы во благо. Ибо если трипель 3/4 сыграть быстро, то <это> равнозначно 3/8; 12/8 равнозначно 6/8, с разницей только в разделенном такте. Можно было бы 12/8, 6/8 и 3/8 привести к одному размеру. Девять восьмых против 3 четвертей или 9 четвертей против трех половинных (*dreyzweytel*) суть *иррегулярные* или удвоенные *триплы*. Можно напридумывать еще много разных <знаков>, если надо. Впрочем, пусть они используются, если кому-то очень хочется» [18, S. 77–78]⁹. Обозначения размера, как видно из разных источников включая процитированный, происходят из знаков «пропорций» (в современной терминологии —

⁸ *Лат. proportio tripla* (букв. «тройная пропорция») — собирательное наименование знаков белой мензуральной нотации (цифра 3 или дробь 3/1), предписывавших певцам уменьшить втрое абсолютные ритмические значения нот («три вместо одной»). На ранней стадии формирования тактовой системы музыкального ритма этими знаками стали обозначать трехдольные размеры; для них первоначально сохранялась терминология «пропорций». (Здесь и далее дроби мы пишем через косую черту, хотя в музыкальной нотации черта часто отсутствует.) «Триплами» называли также сигнатуры мензуральной нотации, указывающие на группировку длительностей по три: Φ (*tempus perfectum diminutum*) и Θ (*tempus perfectum, prolatio major*).

⁹ Слова, набранные антиквой (в окружении готического шрифта), мы выделяем курсивом; в круглых скобках приводятся труднопереводимые слова оригинала, в угловых — добавленные нами при переводе для ясности. Мы благодарны С.Н. Лебедеву, обратившему наше внимание на источник [18]. — Д. Ч.

отношений чисел), которые в мензуральной ритмике указывали на перемену реальной длительности нот и пауз, а значит, и скорости движения (некоторые подробности см. ниже в обзоре источников и в следующей главе в связи с термином *alla breve*). Многообразие этих знаков в эпоху барокко было чрезмерным; Веркмейстер призывал сократить их количество, предлагая взамен темповые термины как обозначения скорости. Мы увидим далее, что Веркмейстер не был одинок среди музыкальных теоретиков эпохи барокко, когда рассматривал скорость как самостоятельный параметр ритмического движения.

Можно не сомневаться, что век спустя темповые термины понимались большинством музыкантов точно в том же смысле — как обозначения скорости. Их недостаточная определенность вызвала критику со стороны Бетховена (в письме дирижеру, композитору и музыкальному журналисту И.Ф. Мозелю, 1817): «Я искренне рад тому, что Вы разделяете мой взгляд относительно темповых указаний, установившихся еще на варварской стадии развития музыкального искусства. Что может быть, к примеру, нелепее, нежели *Allegro*, раз и навсегда означающее "*весело*", хотя мы очень часто настолько отдаляемся от этого понятия о темпе, что сочиненная пьеса вступает в *противоречие со своим обозначением*. Что касается этих четырех главных темпов¹⁰, которые по своей истинности и точности намного уступают четырем главным ветрам¹¹, то мы бы охотно обходились *без них*. Другое дело — слова, которыми определяется характер композиции. Ими мы не можем пренебречь, потому что такт является, в сущности, скорее телом сочинения, а *эти слова имеют отношение к его духу*» (перевод Н.Л. Фишмана в редакции Л.В. Кириллиной цит. по: [187, ч. II, с. 83]).

Параллелизм текстов не должен ввести в заблуждение читателя. Мы не располагаем сведениями о том, что Бетховен читал трактат Веркмейстера, но и не исключаем такой возможности. Отметим также критику Бетховена в адрес традиционных представлений о «душе музыки», в частности, скрытую полемику с Леопольдом Моцартом: афоризм «такт — душа музыки» композитор оспаривает и предлагает другую метафору: не «душа», а «тело»¹².

Сопоставление точек зрения Веркмейстера и Бетховена демонстрирует историческую динамику отношения к проблеме темпа: в начале XVIII века анахронизмом была отжившая мензуральная терминология, и итальянские термины, характеризовавшие скорость движения, виделись как адекватная замена; в начале XIX века Бетховену казались «варварскими» уже

¹⁰ То есть *Adagio*, *Andante*, *Allegro* и *Presto*, как видно из дальнейшего текста письма. — Д. Ч.

¹¹ Упомянув «четыре главных ветра», Бетховен, вероятно, исходил из привычного соответствия ветров четырем сторонам света (оно, между прочим, курьезно повлияло на графическое оформление одного загадочного канона эпохи Возрождения; см. [207]), но мог также иметь в виду олицетворяющие их божества греческой мифологии — западный (Зефир), северный (Борей), южный (Нот) и восточный (Эвр) ветры. — Д. Ч.

¹² Здесь Бетховен солидарен с позицией автора статьи «Монотония» («*Einförmigkeit*») во «Всеобщей теории изящных искусств» — энциклопедии И.Г. Зюльцера [Sulzer 2, Tl. 2, S. 22]; см. [189, т. 2, с. 216] (подробности ниже в обзоре источников).

сами темповые термины. Проследить эту динамику чуть более подробно мы попытаемся ниже, но сначала бросим взгляд на логику исторического развития ритма и темпа. В этом нам отчасти помогут данные истории музыкальной нотации.

1.3. История ритма как логический каркас

В капитальной монографии «Нотация многоголосной музыки» Вилли Апель четко отделил средневековую и ренессансную ритмику от новоевропейской: «Вряд ли подлежит сомнению, что во всей истории музыки приблизительно до 1600 года знаки нотации указывали не только относительную длительность (бревис равен двум или трем семибрависам и т. д.), но, помимо этого, абсолютные временные значения (*Zeitwerte*). Тем самым старинная нотация принципиально отличается от современной системы нотного письма, в которой длительность одной и той же ноты — скажем, половинной — может варьироваться от нескольких секунд (в *largo*) до долей секунды (в *prestissimo*). Что этот принцип относительно поздний, следует из рассмотрения практики XVII и начала XVIII веков, в которой границы изменчивости гораздо теснее. Тот факт, что прямое предписание темпов <композиторами> встречается в ней весьма редко, указывает на значимость «нормального *tempo*», подлежащего лишь умеренным отклонениям. Одно это наблюдение наводит на мысль, что в еще более давние времена вариабельность темпа была вообще невозможна. Таково действительное положение, существовавшее в музыке до 1600 года» [396, S. 205]. Понятие «нормальной длительности» (в противовес новоевропейскому многообразию темпов) выведено Апельем в результате детального анализа и обобщения огромного массива теоретических и нотных источников. В этом непреходящая ценность исследований ученого. Однако, досконально зная специфику доклассических ритмических систем, Апель в статье “*Tempo marks*” («Темповые ремарки») составленного им Гарвардского музыкального словаря попытался возродить «нормальную длительность» на классическом новоевропейском материале, ценой (по сути) отказа от темпов, что, очевидно, не имеет перспектив. Нотное письмо XVII–XXI веков внешне сходно с мензуральной нотацией; тем не менее логические принципы, определяющие европейскую музыкальную ритмику позднего средневековья и Возрождения, с одной стороны, и нового времени, с другой, существенно различны. В разные эпохи по-разному понимался, в частности, смысл нотных знаков, о чем мы будем говорить более подробно в третьей главе.

О плане ближайшего изложения. Сначала мы конспективно очертим философию современного источниковедения, далее бегло перечислим теоретические источники, затем перейдем к документам жизни и творчества и подробно остановимся на содержащихся в них сведениях о темпах венских классиков. Попутно будут затронуты вопросы о соотношении

темпа и агогики в контексте бетховенского фортепианного стиля, а также о метрономизациях в нотных изданиях и инструктивных руководствах. Завершает главу обзорная характеристика бетховенианы в контексте общей историографии и теории музыки; более подробно мы разберем ряд публикаций о темпах и метрономизациях.

1.4. Источники

Искусствовед может непосредственно наблюдать и анализировать свой слой исторического прошлого, и в этом отношении он счастливее историка: «прошлое» в качестве непосредственно наблюдаемого объекта недоступно, и историк вынужден реконструировать его по традиционным источникам и реликтам. «Традиционные источники — это продуманные сообщения о прошедших действиях; это источники, которые хотят ими быть. Им противопоставлена другая группа сохранившихся текстов и вещей, которые могут быть описаны как останки и следы — реликты. Они не собирались быть источниками, но стали ими из-за того, что историки их нашли и интерпретировали; они не говорят сами, но их можно заставить заговорить» [541, S. 142] (перевод А. Лауринавичюте). Примеры традиционных источников — «История Пелопоннесской войны» Фукидида, «Иудейская война» Иосифа Флавия, «Сравнительные жизнеописания» Плутарха, «Мемуары» Сен-Симона, «Записки» Глинки; примеры реликтов — глиняные клинописные таблички, новгородские берестяные грамоты, официальные бумаги, корреспонденция, счета, разговорные тетради Бетховена.

Исследователь, изучающий прошлое музыки, в сравнении с историком искусства и историком как таковым находится в промежуточном положении. Разумеется, для нас основной источник — сама музыка, прежде всего нотный материал¹³. Однако информация о многих важных параметрах исполнения, в частности, о темпах в нотах может отсутствовать (если нотный текст не адаптирован для учащихся). В наше время, когда классиков исполняют на аутентичных копиях старинных инструментов, уходит в небытие адаптация нотного текста, именуемая «редакцией» и ныне критикуемая за редакторский произвол и антиисторичность; нотный текст поверяется даже не по «уртексту»¹⁴, а обычно по факсимиле рукописи. В случае если автограф не содержит словесных темповых ремарок, о темпах могут свидетельствовать особенности нотной записи музыки, что характерно для XVII — первой половины XVIII века. Вопрос о внешнем виде нотации мы затронем в разделе «Темпы в других материалах бетховенианы» и более подробно в третьей главе.

¹³ Или хотя бы ее литературные описания; их, наряду с изображениями, важное значение для истории музыкальной культуры убедительно показано в книге М.А. Сапонова «Менестрели» [311].

¹⁴ Об условности понятия уртекста, применяемого к печатному изданию, см.: [232, с. 117–140].

Как бы то ни было, применительно к нашей теме необходимы и источники обычного типа; ими мы будем считать все свидетельства о музыкальном темпе (письменные или зафиксированное иным способом) в период от условного рубежа 1600 до середины XIX века. Сюда относятся не только собственно тексты о музыке, но и информация иного рода (например, звучание музыкальных пьес на механических носителях, описания соответствующих технических устройств — «музыкальных автоматов», механических органчиков, а также — со 2-го десятилетия XIX века — обозначения темпов по метроному, публиковавшиеся в нотных изданиях или отдельными списками). Иногда приходится затрагивать некоторые теоретические трактаты XV–XVI веков. Подробные сведения об источниках содержатся в вышедшей несколькими изданиями монографии и статье К. Милинга [509, 510, 511] и почти исчерпывающих обзорах А.А. Панова и И.В. Розанова [268, 271, 272, 273, 276, 284], которые наш краткий исторический экскурс не заменяет, но в чем-то дополняет. В отличие от названных обзоров, здесь акцент сделан не на итальянской терминологии (ей будет посвящен специальный раздел), а на ритме, метре и темпе, как они оформлены в общетеоретических понятиях. Необходимость этого вызвана тем, что ранние источники за редким исключением (Декарт) несут на себе печать квантитативного, мензурального мышления, которое преодолевалось постепенно. В этом отношении более консервативной оказывалась музыкальная лексикография.

1.4.1. Словари и энциклопедии

Музыкальные словари и энциклопедии XVIII — начала XIX веков, вероятно, входили в круг чтения венских классиков и уже поэтому заслуживают упоминания и изучения. Они представлены следующими авторами и названиями.

Томас Балтазар **Яновка**: «Ключ к сокровищнице великой науки музыки» [13]¹⁵. Книга считается первым музыкальным словарем эпохи барокко и вторым в истории музыкальной науки (после Тинкториса). Здесь музыкальная терминология по большей части латинская, прочая же (в основном итальянская) переводится на латынь — язык науки того времени. Терминов, которые мы привыкли считать темповыми, в словаре немного, их толкования очень кратки. Обширная статья «Tactus» трактует понятие «такта» с мензуральных позиций. Перечисляя аффекты (статья «Affectus»), автор следует А. Кирхеру.

Как известно, о музыкальных аффектах писали Р. Декарт, А. Кирхер, И. Маттезон и ряд других ученых. В систематике Кирхера (1650) восемь аффектов: любовь (*лат. Amor*), стенание или плач (*Luctus seu Planctus*), радость и ликование (*Laetitia et Exsultatio*), ярость и негодование

¹⁵ Оригинальные названия источников см. в разделе «Библиография». Приводить их полностью не всегда возможно (например, заголовок словаря И.Г. Вальтера занимает целую страницу).

(Furor et Indignatio), сострадание и слезы (Commiseratio et Lachrima), страх и уныние (Timor et Afflictio), упорство и отвага (Praesumptio et Audacia), удивление (Admiratio) [261, с. 45]. По-немецки практически те же 8 аффектов (с упоминанием Кирхера) выделены в словаре И.Г. Вальтера [30] (1732, о нем см. ниже).

Себастьян де Броссар: «Музыкальный словарь, содержащий объяснение греческих, латинских, итальянских и французских терминов, наиболее употребительных в музыке». Помимо основной словарной части книга де Броссара включает также иноязычные эквиваленты французских терминов и перечень авторов, писавших о музыке. Этот словарь выдержал несколько изданий. В интернете доступны факсимиле [15] (без пагинации) и [19]. Все они содержат краткие статьи, толкующие итальянские темповые термины. Вообще, как пишут исследователи, «словарь де Броссара в основном опирается на итальянские теоретические источники XVII в.» [284, с. 153–154]. Статья «Ритм», как ни странно, отсылочная (к лат. термину *Musica rhytmica*). Эта и некоторые другие странности могут быть связаны с тем, что лексикограф вынужден лавировать, решая сразу три задачи: перевод, толкование и энциклопедический экскурс (последний не всегда возможен при относительной краткости словаря). Неожиданно подробно (с многочисленными примерами) объясняется термин «синкопа». Затрагиваются и некоторые общие понятия: *battuta* (тактовые размеры и ровное отмеривание тактовых долей посредством опускания руки), *motto* (одно из значений — наш темп). В статье «Темпо» выделены три значения этого термина, ни одно из которых не совпадает с современным понятием темпа; статья полезна в части истолкования некоторых итальянских терминов мензурального происхождения (к примеру, «*tempo ordinario*»¹⁶). Всё, что касается мензуралистики, у де Броссара изложено энциклопедически, избыточно подробно для XVIII века; однако этот реликт старинной ритмической системы ценен для современного исследователя.

Иоганн Готфрид Вальтер: «Музыкальный словарь, или Музыкальная библиотека» [30]; название сокращено. Автор, известный немецкий композитор, органист и теоретик из окружения И.С. Баха, толкует темповые термины, нередко заимствуя толкования де Броссара. Отличие от словаря де Броссара (помимо немецкого языка) в повышенном внимании автора к этимологии терминов (иногда она занимает больше места, чем собственно толкование) и в большем числе самих терминов. В целом это уже не толково-переводческий, а настоящий энциклопедический словарь. Исследователи [226, с. 241–242; 268, с. 7] отмечают текстуальное

¹⁶ Термин «*tempo ordinario*» дожил до XIX века, им как минимум дважды пользовался Бетховен — в Серенаде op. 25 («*Tempo ordinario d'un Menuetto*», 1801) и в одном из последних своих писем [BBmS № 63], [BG № 2244], [БП 4 № 1626]. В первом случае термин однозначно указывает на счет четвертями. Письмо требует осторожного толкования (см. ниже, в разделе о письмах и биографических материалах).

совпадение значительной части терминологических статей словаря Вальтера и музыкальной терминологии в «Большом полном универсальном словаре всех наук и искусств» И.Г. Цедлера [29]¹⁷. Ссылаясь на Кирхера, Хирша и Яновку, Вальтер выделяет 8 аффектов, которые способна вызывать музыка: любовь, печаль, радость, гнев, сострадание, страх, дерзость, удивление (статья «Affetto»; у Вальтера, в отличие от Яновки и Цедлера, это итальянский термин).

Джеймс Грассино: «Музыкальный словарь, являющийся собранием терминов и персон, как древних, так и новых» [34]. Автор — француз по происхождению — известен тем, что был секретарем И.К. Пепуша. «Наряду с собственными рассуждениями, Грассино излагает точки зрения, высказанные в трактатах и словарях наиболее авторитетных авторов» [284, с. 240]. По результатам анализа текстов статей, предпринятого А.А. Пановым и И.В. Розановым, эти авторы — Кирхер, Яновка, де Броссар (его определения часто переведены на английский без изменения формулировок), К. Симпсон, А. Малькольм и Вальтер. В терминологической части словарь не свободен от противоречий (см. 2-ю главу, раздел «Adagio»).

Неоднократно переиздававшийся «Музыкальный словарь» Жана-Жака Руссо [40] содержит довольно обстоятельные статьи о темповых терминах. Если словарь де Броссара ориентирован во многом на прошлое, то словарь Руссо содержит гораздо более актуальную для своего времени информацию. Отдав дань теории гармонического каданса в трактовке Ж.Ф. Рамо, Руссо вслед за Франсуа Купереном приводит иное значение термина «каданс» (cadence): это некое ритмическое «качество хорошей музыки, передающее исполнителям и слушателям живое ощущение такта» [40, р. 67], аналогично «характеру движения» Леопольда Моцарта¹⁸. Совпадают с точкой зрения старшего Моцарта слова Руссо об Италии, где «такт — душа музыки» (статья «Battre la mesure» о практике дирижирования в XVIII веке). В статье «Mesure» («Такт»), помимо общеизвестных, имеются сведения об асимметричных («смешанных» в привычной для нас терминологии) размерах [ibid., р. 285] (в качестве примера приводится пьеса на 5/4; см. также [187, ч. 2, с. 70–74]). Руссо положил начало конвенции, согласно которой главные темповые термины выстраиваются в цепочку в порядке возрастания скорости: Largo — Adagio — Andante — Allegro — Presto. В этой пятичленной систематике Largo фигурирует в качестве самого медленного темпа [40, р. 306]. Авторитет словаря,

¹⁷ Сотрудничество обоих лексикографов в Лейпциге, где в одно время выходили словарь Вальтера и первые тома словаря Цедлера, весьма вероятно.

¹⁸ Согласно словарю В.И. Даля каданс — «размер, мера во времени, равновесие в движениях, относительно времени», а также, что удивительно, нотный знак $\curvearrowright$, «требующий выдержки» [167, с. 173]. Примеры, приводимые Далем, относятся к танцу и стиху. Ср. описание менуэта в «Арапе Петра Великого»: «Кавалеры стали шаркать и кланяться, а дамы приседать и постукивать каблучками с большим усердием и уж вовсе не наблюдая каданса» (Пушкин А.С. ПСС в 10 тт. — Л.: Наука, 1978. — Т. 6. — С. 23). Вероятно, Пушкин имел в виду каданс в том же смысле, что и Даль (в первом значении), а не каденцию в смысле гармонии и формы. О полисемии в употреблении термина cadence французскими авторами XVII–XVIII вв. см. [283, с. 25 (комм. 5)]. См. также [554].

выдержавшего множество изданий, способствовал закреплению этой конвенции в профессионально-музыкальной среде. Ей в основном следовал и Бетховен: «главными» в цитированном нами письме И.Ф. Мозелю он называл те же темпы, что и в системе Ж.-Ж. Руссо, только без упоминания *Largo*.

Важнейшее для нашей темы издание второй половины XVIII века — «Всеобщая теория изящных искусств» Иоганна Георга **Зульцера** [Sulzer 1, Sulzer 1778–1779, Sulzer 2], сочетающая в себе признаки толкового словаря и энциклопедии (авторами музыкально-терминологических статей в ней, как известно, были И.Ф. Кирнбергер и его ученик И.А.П. Шульц). Бетховен в письме Мозелю уподобил такт и характер выразительности телу и духу; бетховенской метафоре есть аналог в энциклопедии Зульцера: «Каждое произведение искусства имеет тело, которое воздействует на внешние чувства, и дух, который занимается внутренними чувствами. В музыке такт и гармония — тело; выражение, однако, приводит в движение дух» [Sulzer 2, Tl. 2, S. 22]¹⁹ (перевод Л.В. Кириллиной цит. по: [189, т. 2, с. 216], [БП 4, с. 654]). О Кирнбергере будет сказано ниже в связи с его трактатом о композиции. К энциклопедии Зульцера по значимости приближается «Музыкальный словарь» Генриха Кристофа **Коха** [60]. Меньшее значение для современного исследователя имеет «Энциклопедия всех музыкальных наук, или Универсальный словарь музыки» Густава **Шиллинга** с соавторами [77] (статья „Темпо“ — Bd. 6, S. 600–602). И Кох, и Шиллинг — адепты «эстетики чувства», самым известным критиком которой был Эдуард Ганслик. Франкоязычную музыкальную лексикографию после Ж.-Ж. Руссо представляют Николя-Этьен **Фрамри** и Пьер-Луи **Женгене**, авторы «Методической энциклопедии музыки», 1-й том которой вышел в 1791 году [52]; в составлении 2-го тома [70] (1818) участвовал известный бельгийско-французский музыкант Жером-Жозеф де **Моминьи** (его трактовку термина «*Largo*» см. во 2-й главе).

Мы отдаем себе отчет в том, что понятие темпа (как и любое другое понятие) могло существовать до появления соответствующей терминологии. Отмеченные Апелем теснота границ изменчивости и умеренность отклонений темпа от некоторой нормы в эпоху барокко не означают отсутствия изменчивости. Возможность выхода за узкие границы диапазона барочных темпов в некоторых жанрах клавирной и органной музыки допускала М.В. Распутина [296, с. 160], но это, вероятно, предмет дискуссий.

Уже по словарям и энциклопедиям видна тенденция к постепенному отказу от архаичных терминов мензуральной системы в пользу темповых терминов. Значительно раньше переход к новой терминологии инициировали авторы музыкально-теоретических трактатов.

¹⁹ Авторство статьи «*Einförmigkeit*» нам неизвестно, возможно участие в ее написании И.Ф. Кирнбергера.

1.4.2. Музыкально-теоретические трактаты

Только что отмеченную постепенность в преодолении мензурального мышления нарушает латинский трактат Рене Декарта «Компендий музыки» (1618), в котором сходу заявляет о себе новоевропейская (тактовая) система музыкального ритма [169]. Юношеское сочинение знаменитого философа и математика не предназначалось для печати; в главе «De numero vel tempore in sonis observando» (в переводе С.Н. Лебедева — «О ритме, или о времени в звучащей музыке») представлен свежий взгляд на музыкальную ритмику, независимый от мнений прежних авторитетов. Было бы преувеличением сказать, что трактат Декарта опередил свое время: на практике в начале XVII века уже существовали партитура и тактовая черта. В свете новых реалий в трактате переосмыслены старые термины *tempus* и *mensura*. Декарт не только явно указывает на метрический акцент, тактовой чертой маркируемый, но и различает такты по их длине, влияющей на восприятие, с современной точки зрения, темпа. «Следует также сказать, что баттута — двоякого рода: четверная, которая постоянно делится на <две> равные доли, — более медленная, чем тройная, состоящая из трех равных долей. Причина в том, что вторая больше занимает чувство, ибо ему приходится тратить больше внимания на три доли, в то время как в первой — только на две» [169, с. 633] (перевод С.Н. Лебедева)²⁰. Темповых терминов как таковых мы у Декарта не находим, хотя в то время они уже существовали.

Итальянские темповые термины берут начало в теории музыки XVI века²¹. Так, термины *Tardo*²², *Presto*, *Veloce* впервые, насколько можно судить, появляются в трактате Николы Вичентино «Древняя музыка, приведенная к современной практике...» [1, lib. 2, p. 42–43], где имеют вполне определенный смысл ритмического движения теми или иными длительностями мензуральной системы, вплоть до самых мелких (*Moto veloce*, к примеру, соответствует фузам, или кромам — *um. croma*; *Moto velocissimo* — семикромам).

В 1-й половине XVII века число темповых терминов еще невелико. Как отмечают А.А. Панов и И.В. Розанов, композиторы и теоретики часто не делали различия между определениями одного порядка. Николаус Генгенбах («Новая музыка» [2]) перечисляет

²⁰ В примечании к этому месту С.Н. Лебедев поясняет логику рассуждений Декарта: «Двойное (и сводящееся к нему четверное) деление проще для восприятия, поэтому душа обходится более вялыми, более медленными движениями, а тройное деление больше занимает чувство, и надо соображать быстрее» [там же (примеч. 25)].

²¹ Самая ранняя терминология обнаруживается в испанских школах игры на виуэле (Л. де Милан, Л. де Нарваэс [452]); ее мы оставляем в стороне.

²² *Tardo* (*um.*), букв. — медлительный; термин встречается у И.С. Баха, во 2-й половине XVIII в. вышел из употребления, однако упоминается в позднейших трактатах по пению и в Энциклопедическом музыкальном словаре А. Гати (1840). См.: [268, с. 38, 49, 51]. В форме «*Tarde*» термин использовал Й. Гайдн в Кассации C-dur Hob. II: C6.

термины, обозначающие медленный (Adagio, Largo, Lento, Tardo) и быстрый (Presto) «такты». В связи с распространением темповых терминов Михаэль Преториус в 3-м томе трактата «Устройство музыки» [3] (перевод заглавия по [209]) предостерегает от путаницы, «когда итальянские слова *adagio* и *presto*... употребляются вместо столь часто вводимых знаков С и Ф» (цит. по: [268, с. 4]). Пройдет менее ста лет, и Веркмейстер будет сетовать на путаницу, наоборот, из-за пережитков квантитативности.

В трактатах XVII века понятия «ритм», «метр», «темп» поначалу не разделялись, что видно, в частности, на примере французской музыкальной терминологии (о темпе-движении вообще довольно много писали по-французски).

Марен Мерсенн: «Всеобщая гармония» [4] («Трактат о голосе и мелодиях. Книга вторая»). Перевод изречения «*qui sçait donner les vrais mouuemens <sic!>, sçait la meilleure partie de la Musique*» (пример старой орфографии) вынесен нами в эпиграф. *Фр.* «*mouvement*» в теории музыки принято переводить как «темп», однако в контексте системы Мерсенна допустим и буквальный перевод: «движениями» он называет не только темпы, но и, как мы бы сказали, музыкальные стопы [4, livre 2, p. 99] (Proposition VI). Пророчески звучит предложение Мерсенна использовать маятник (струну, подвешенную за один конец) для определения точного темпа («Трактат о струнных инструментах. Книга первая» [ibid., livre 1. f. 46] (Proposition XX). См. также: [417, p. 149]; [509, S. 43–46].

По всеохватности научной проблематики трактату Мерсенна в Германии могла составить конкуренцию только «Универсальная музургия» Афанасия Кирхера [5]²³. Вклад Кирхера в музыкальную науку и эстетику невозможно охарактеризовать кратко; общеизвестна его роль адепта теории аффектов. Тем показательнее тот факт, что латинская темповая терминология Кирхера, эквивалентная системе Вичентино, с аффектами не связана; эта терминология не прижилась. Сведения о ней читатель может почерпнуть из составленной К. Милингом таблицы соответствий между системами Вичентино, Кирхера и Жана Демо де ла Салля (французского теоретика XVIII века) [509, S. 23]. Воспроизведем ее в слегка отредактированном виде вместе с переводом словесных характеристик (табл. 1):

Таблица 1

Темповая терминология Н. Вичентино, А. Кирхера и Ж. Демо де ла Салля

Нотные знаки		Словесная характеристика		
у Вичентино и Кирхера	у Демо	Вичентино	Кирхер	Демо де ла Саль
♩	—	moto tardissimo / самое медленное	dormit / спит	—

²³ Ей посвящена диссертация Р.А. Насонова [260].

Нотные знаки		Словесная характеристика		
у Вичентино и Кирхера	у Демо	Вичентино	Кирхер	Демо де ла Саль
		tardo / медленное	recubat / покоится (отдыхает, возлежит)	délassement & repos / успокоение и отдых
		naturale / естественное	sedet / сидит	démarche / ход
		mediocre / среднее	deambulat / прогуливается	marche / движение шагом
		più mediocre / более чем среднее	ambulat / идет	marche légère / подвижный шаг
		presto / быстрое	currit / бежит	course / бег
		veloce / стремительное	volat / летит	vélocité vehemente ou vitesse rapide / бурная, стремительная скорость
		velocissimo / самое стремительное движение (<i>um.</i>)	euanescit / проносится (<i>лат.</i>)	impétuosité ou activité extrême & disparoissante / крайняя степень стремительности, вплоть до исчезновения (<i>фр.</i>)

Появление этих прилагательных (у Вичентино), глаголов (у Кирхера) и существительных (у Демо) само по себе еще не означало квалитативности: нотные знаки по-прежнему понимались в смысле абсолютной продолжительности во времени. Новой была установка на слуховое восприятие скорости: чем мельче длительности, тем быстрее воспринимаемая музыка. При таком понимании темпов, характерном для всего XVII и частично XVIII века, терминология оказывалась факультативной. С темпом в письменной традиции случилось нечто подобное тому, что за пять веков до этого происходило с ритмом. «На наш вопрос, — пишет М.А. Сапонов, — почему средневековый автор не сообщает, как долго нужно тянуть тот или иной звук, скажем, в "vox principalis" (главном голосе), он скорее всего удивился бы самой постановке вопроса и ответил бы, что это дело певцов, либо указал бы на органирующий голос

("vox organalis") с уверенением, что "vox principalis" наверняка подождет, пока прозвучит группа тонов канонизированного распева» [309, с. 7]. (К слову сказать, эта практика не исчезла бесследно: вспомним достаточно распространенный прием *colla parte*.) Если бы мы могли перенестись в XVII столетие и спросить, какие слова предпочтительны в качестве указаний темпа, — такая постановка вопроса, вероятно, удивила бы музыкантов, ибо в то время умели (или думали, что умеют) определять темп исходя непосредственно из ритмической записи. Тем не менее, в романском языковом ареале терминология постепенно складывалась, причем как в итальянской, так и во французской традициях; обе прижились на германских землях²⁴.

Иоганн Андреас **Хербст** в «Практике новой музыки» [6, S. 75–76] и Лоренц **Эрхард** в «Латинско-немецком компендии музыки» перечисляют те же итальянские термины, что и Генгенбах, причем в том же нейтральном смысле (скорость). Единственное исключение — упоминаемый Эрхардом термин *Allegro*, изначально подразумевающий аффект радости [268, с. 4]. Мензуральные обозначения сохраняли свои позиции в XVII веке, что побудило Вольфганга Каспара **Принца** в его «Музыкальном компендии» построить систему соответствий между знаками мензур и итальянскими терминами: знаку C соответствует *Adagio*, знаку Φ *Allegro*, знакам перфекции («триплам») Φ и Θ — *Presto* [11, S. 40, 43] (пагинация условная).

Английская теоретическая и практически-ориентированная литература XVII века представлена именами Чарлза **Батлера** («Принципы музыки», 1636), Джона **Плэйфорда** («Введение в искусство музыки...», 1655), Кристофера **Симпсона** («Принципы практической музыки», 1665, «Компендий практической музыки», 1667) и Томаса **Мэйса** («Памятник музыки», 1676). Трактат Мэйса — первый в англоязычной литературе, призывающий к точному определению темпа при помощи маятника [10, part 2, p. 80]. «Введение» Плэйфорда в 12-м издании было исправлено и дополнено Г. **Пёрселлом**; коррективы коснулись, в частности, сопоставления размеров группы *common time* («обычных» для того времени): c, Φ и Θ [284, с. 231–232]. Заметим, что термин “common time” в современном английском словоупотреблении относится только к знаку c.

Ко второй половине XVII и началу XVIII столетия относится кульминационная фаза «великого века» Франции — время правления Людовика XIV. «Король-Солнце» был известен и как «король-танцор», покровитель искусств, в том числе мусических. К этой эпохе приурочены не только комедии-балеты Мольера и музыкальные трагедии Люлли, но и многочисленные сочинения французских теоретиков, писавших в том числе о темпе. Работы ученых XX века, изучавших этот материал, заложили основы современного темповедения и практики

²⁴ Среди немногочисленных темповых ремарок в автографах И.С. Баха и достоверных копиях встречаются как итальянские, так и французские темповые термины. См. таблицу в книге [232, с. 152–153].

исторически корректного исполнения, значимые не только для барокко, но и для высокой классики. Мы перечислим наиболее важные источники.

Выражение «Такт — душа музыки», знакомое нам главным образом по «Скрипичной школе» Л. Моцарта, встречается уже у **Де ла Вуа-Миньо** (имя теоретика неизвестно); его «Трактат о Музыке» [7] (1656, 1666) — систематический учебник для начинающих. В начале 6-й главы читаем: «Можно сказать, что такт поистине есть душа Музыки, так как он сообщает ей все движения и через него она производит свои самые исключительные действия» (« On peut dire que la mesure est veritablement l'ame de la Musique , puis qu'elle luy donne tous ses mouuements <sic!>, & que par son moyen elle produit ses plus rares effets » [7, p. 11]). Имеются сведения об источниках этого афоризма в латинской музыкальной науке (в связи с термином «tactus»): в форме «Totius musicae anima Tactus est» («Тактус — душа всей музыки») его цитировал И.Г. Вальтер в своем трактате о композиции [187, ч. 2, с. 73–74]; [189, т. 2, с. 216], а это уже круг И.С. Баха. Интересно проследить отношение к этой максиме непосредственных учеников Баха, в частности, упоминаемого А.А. Пановым и И.В. Розановым Кр. Нихельмана [276, с. 13].

Жан Руссо — современник Мольера, Жана-Батиста Люлли и Марка-Антуана Шарпантье (не следует путать с Ж.-Ж. Руссо, жившим почти столетием позже). Его «Ясная, определенная и легкая метода научиться петь Музыку» [20] (1683, 5-е изд. ок. 1710) содержит классификацию тактовых размеров («обычных знаков»): большой (C), малый (ф), бинарный (2), тринарный (C 3), простой трёхдольный (3), двойной трёхдольный (3/2). Есть также «необычные знаки» типа 3/4, 3/8, 6/8 (подробности см. у К. Милинга: [509, S. 47–48]).

В «Новом трактате о правилах музыкальной композиции» Шарля **Массона** [17] (1694, 3-е изд. 1705) есть сведения о темпах-движениях: медленном, легком, быстром и очень быстром (в двухдольном такте); разница между быстрым и медленным темпами заключается, по мнению автора трактата, в длительностях долей (соотносимых как 1:2). Как и Де ла Вуа-Миньо, Массон считает такт душой музыки.

«Начала, или Основы музыки, заново приведенные в порядок» Этьеном **Лулье** [12], содержат определения, напоминающие итальянские (где tempo — величина счетной единицы): «Удар называют также временем. Время (Temps) есть промежуток от одного удара до начала следующего удара». Такт (Mesure) — «промежуток времени от одного первого удара до следующего первого удара»; темп (Mouvement) — быстрота или медленность ударов» [12, p. 31]. Имеется описание изобретенного автором «Хрономэтра» — по сути, обычного маятника в виде груза, подвешенного на нити (изображение воспроизведено в книге Розамонд **Хардинг** [462], см. также [509; 511]). Название «Хронометр» стало собирательным для всех механических устройств конца XVII — XVIII века для определения и контроля темпа. Эти приборы отсчитывали равные промежутки времени с помощью маятника переменной длины,

доходившей до двух метров, что препятствовало их распространению. Трактат Лулье имел большое значение для музыкальной науки во Франции и за ее пределами (в частности, его влияние в Германии испытали И. Маттезон и И.Г. Вальтер [284, с. 22]).

Жозеф **Совёр**: «Принципы акустики и музыки» [14]. Описание «эхометра» — линейки с набором шкал для определения длительностей звуков (равносильно определению темпа) и отыскания интервалов и их отношений (оригинал описания и рисунок эхометра имеются в упомянутой книге Хардинг²⁵). Промежутки времени между максимальными отклонениями маятника от положения равновесия автор измеряет в терциях (шестидесятых долях секунды) и в этих же единицах определяет абсолютные длительности тактовых долей. Как и у Лулье, длина маятника меняется в соответствии с требуемым полупериодом колебаний, но измерительная шкала Совёра, в отличие от шкалы Лулье, нелинейная (логарифмическая). Для своего времени эта система была достаточно прогрессивной, но сопряженные с ней неудобства (по сравнению хотя бы со шкалой метронома — тоже логарифмической, но относимой к частоте, а не периоду) имели неприятные последствия в теории и практике исторического исполнительства XX века, коснувшиеся трактовки барочных и классических темпов, о чем речь пойдет ниже.

Метод определения темпа по Совёру практически применил Мишель **Л'Аффилар** (**Л'Аффийяр**²⁶), композитор, певец и теоретик, автор трактата «Очень легкие принципы хорошего обучения музыке». В расширенном 5-м издании «Принципов» [16] помещено множество «танцев для пения» (содержат подтекстованную вокальную строку и бас continuo), некоторые из них с указанием точного tempo (в терциях). В XX веке Г. Шюнеман [549], А. Долмеч [446], Э. Боррель [417], Р. Хардинг [462], Р. Кёркпатрик [477], К. Закс [542] и др. перевели эти предписания в стандартные обозначения темпа по метроному. Результаты пересчета получились одинаковыми; была реконструирована позднебарочная система темпов, по крайней мере, в отношении песенно-танцевальных жанров и их реплик в музыкальном театре. Некоторые из этих темпов представляются завышенными; на наш взгляд, это одно из следствий не очень удобной системы мер. Однако в 1970–80-х годах приобрела популярность так называемая метрическая теория темпа, о которой скажем чуть подробнее.

Полемика, насчитывающая более 40 лет, инициирована Э. **Швандтом** [550]. По мнению Швандта, расчеты вышеназванных ученых неверны, а величина tempo должна соответствовать не полупериоду колебаний маятника (в метрономе — время между двумя щелчками подряд), а целому периоду (в метрономе требуется считать щелчки через один). На практике это означает исполнение пьес вдвое медленнее, чем это было установлено ранее. В итоге «многие

²⁵ Рисунок эхометра воспроизведен также в статье И.В. Розанова [301].

²⁶ Транскрипция фамилии зависит от оригинального написания L'Affilard или L'Affillard. Как в старинных изданиях, так и в литературе встречаются оба варианта.

музыканты, хореографы и авторы работ по старинной музыке стали пересматривать свои позиции и начали интерпретировать старинные танцы значительно медленнее, чем это делалось раньше» [301, с. 35]. В числе первых, кто «доверился» теории Швандта, И.В. Розанов назвал В.Р. Тальсму как исследователя, перенесшего идею Швандта о «вибрации» маятника «на итальянскую темповую терминологию (например, на термины *Allegro*, *Presto* и др.)» [там же]. Характеристика, данная И.В. Розановым книге Тальсмы, представляется излишне мягкой. В обзоре литературы мы покажем, что автор книги воспользовался приемом, в науке недопустимым, заслуживающим принципиального осуждения; возможно, нуждается в уточнении действительная или мнимая связь обеих (Тальсмы и Швандта) теорий²⁷. «Метрические» представления без достаточных на то оснований проникли в издания NGD 1980 и 2001 годов (статья Э. Швандта “L’Affilard”), породили множество публикаций сомнительной ценности и лавину критики²⁸. Ныне «метрическая» теория темпа признана ошибочной (см.: [398, 399], [509, 511], [301], [377]). Наши доводы против взглядов «метристов» см. ниже в обзоре литературы и в главе 2.

Трактат Франсуа **Куперена** «Искусство игры на клавесине» [23] (1716, 1717) представляет собой шаг вперед в деле упорядочения французской ритмической терминологии. Надо сказать, что французская терминологическая традиция своеобразна и трудна для перевода, и имеющийся перевод трактата на русский язык, к сожалению, не столько помогает в распутывании этих трудностей, сколько окончательно запутывает читателя [*фр.* *mesure* (такт) переведен как «ритм» и т. п.]. Именно у Куперена мы впервые находим термин «каданс» (*cadence*), по смыслу аналогичный «характеру движения» Леопольда Моцарта (это значение термина «каданс», как уже говорилось, присутствует в словарях Ж.-Ж. Руссо и В.И. Даля); в XX веке термином «*cadence*» в сходном значении пользовался Эрнест Ансерме [95].

Среди авторов, причастных к нашей теме: де **Сен-Ламбер** (имя неизвестно; [283]), знаменитый композитор и теоретик Жан-Филипп **Рамо** [25], Жан **Демо де ла Саль** [26], Луи-Леон **Пажо**, граф **Д’Онзамбре** (ему принадлежит конструкция маятникового прибора для определения темпа, обеспечивающая незатухающие колебания и, вдобавок, со звуковой индикацией [31], [462, р. 14], [509, S. 80–84], [578]), ученый математик, толкователь учения о гармонии Рамо Жан ле Рон **Д’Аламбер** [36], Анри-Луи **Шокель** [39], Мари Доминик Жозеф

²⁷ Спорным является предположение о том, что статья Швандта повлияла на формирование концепции Тальсмы. Г. Вемайер утверждает, что Тальсма пришел к своей концепции в 1970 году, то есть ранее первой публикации Швандта — ее она уличает в неупоминании Тальсмы [573, S. 167 (Anm. 166)].

²⁸ См., например, упомянутую книгу В.Р. Тальсмы [563], а также популяризаторскую статью Г. Вемайер [572] и отклики на нее [484]; ранее сюжет дискутировался на нидерландском языке в нескольких номерах журнала «*Mens & Melodie*» за 1982–1983 гг. (статьи К. фон Гляйха и др.). Автор выражает благодарность А.М. Меркулову за предоставленные им ксерокопии журнальных статей вместе с переводами.

Анграмель [47] (см. также [547]), Жан-Батист **Даво** (в 1784 году опубликовал описание хронометра Бреге и способ фиксации с его помощью темпа исполнения) и Фредерик **Тьеме** (разработал собственную конструкцию хронометра с градуированной шкалой, привязанной к итальянским темповым терминам [59]); [284, с. 37–40].

За пределами Франции темповую проблематику затрагивали Иоганн **Маттезон** («Заново открытый оркестр» [22], «Ядро мелодической науки» [32]; «Совершенный капельмейстер» [33]), Иоганн Давид **Хайнихен** («Генерал-бас в композиции» [27]), Иоганн Иоахим **Кванц** («Опыт руководства по игре на поперечной флейте» [35])²⁹. Тракта́т Хайнихена (1728), помимо прочего, развивает точку зрения на тактовые размеры (включая «триплы») и темповые обозначения, высказанную **Веркмейстером** в «Парадоксальных беседах» (1707, см. второй раздел этой главы). Как и Веркмейстер, Хайнихен считает возможным редуцировать сложные обозначения к простым: $6/4$ к $3/4$, $6/8$ и $12/8$ к $3/8$, добавляя словесные указания *Adagio*, *Affettuoso*, *Allegro* и т. п. В такте $3/8$, традиционно считавшемся «быстрым»³⁰, на практике, как свидетельствует Хайнихен, довольно широко применялось обозначение *Adagio* [27, S. 291–292]; [268, с. 6]. (Забегая вперед, отметим: Бетховен в размере $3/8$ написал самое медленное из своих творений — *Largo* Третьего фортепианного концерта.)

Более осторожно и взвешенно о редких и сложных тактовых размерах высказался ученик И.С. Баха Иоганн Фридрих **Агрикола** в рецензии на «Наставление в правильном пении» Иоганна Адама **Хиллера** (1774): «Не может рецензент одобрить и забвение размеров $6/16$, $9/16$, $12/16$. Кто не признаёт этих размеров, тот фактически, по крайней мере в инструментальной музыке, не желает признавать разницу в исполнении фигуры из восьмой с точкой и шестнадцатой, которая часто сопровождает триоли в такте на $3/4$, и фигуры из восьмой без точки и шестнадцатой, которая в упомянутых 3-х отвергаемых размерах часто накладывается на три шестнадцатые. А это опять-таки не даёт точного, хорошего выполнения <ритма>. Об этом стоит почитать Кванцев «Опыт», раздел V, § 22. Разница в исполнении фигур двух указанных разновидностей — которую прежде точно соблюдали французские клавесинисты, а также некоторые знаменитые немцы, из коих достаточно будет назвать И.С. Баха, и которая, стало быть, ведёт также и к различию в самих музыкальных идеях — вполне оправдывает, таким образом, сохранение данных тактовых размеров (не говоря о прочих различиях)» (перевод В.А. Ерохина цит. по: [110, с. 212]).

²⁹ Имеется несколько переводов трактата на русский язык, наибольшую ценность представляет комментированный перевод Е.С. Дрязжиной [182]. Самый ранний из переводов важнейших глав опубликован в хрестоматии «Дирижерское исполнительство» [181].

³⁰ Напомним: по Веркмейстеру, «если трипель $3/4$ сыграть быстро, то <это> равнозначно $3/8$ ».

Как известно, тематика трактата **Кванца** гораздо шире заявленной в заглавии (игре на флейте посвящены около 15 % объема книги). «Его труд — это скорее практическое руководство по воспитанию у музыканта хорошего вкуса» [153, с. 56]. Итальянские темповые термины Кванц трактовал в духе теории аффектов, а музыкальный счет связал с частотой человеческого пульса, приравненного им к 80 ударам в минуту [181, с. 38]. В соответствии с этим темпы делятся ученым музыкантом на четыре большие категории (в размере 4/4): *Allegro assai* (к одному удару приравнивается половинная), *Allegretto* (удар — четверть), *Adagio cantabile* (удар — восьмая), *Adagio assai* (два удара — восьмая). О темпах барочных танцев писал Иоганн Филипп **Кирнбергер** — известнейший теоретик XVIII века, ученик И.С. Баха. Танцевальные пьесы, имевшие хождение в баховскую эпоху, привлекаются им для характеристики типов ритмического движения (то есть темпов самих по себе, вне итальянской терминологии; подробнее об этом см. статью [577] и первоисточник — [48, S. 105–153]). Более подробно мы разберем теорию Кирнбергера в главах 3 и 5.

Леопольд **Моцарт** писал о темпах в главе о такте (второй подраздел первого раздела, 7-й параграф) «Школы», употребляя термин «*Bewegung*» (букв. — «движение»): «И по самой пьесе нужно уметь разгадать, требует ли она медленного или несколько более быстрого движения. Правда, перед каждой пьесой стоят слова, чье предназначение — указать на это, как-то: *Allegro* (весело), *Adagio* (медленно) и т. д. Однако «медленное», точно так же, как «быстрое» и «веселое», имеет свои ступени <...> Следовательно, темп надо определять по самой пьесе. И тут можно безошибочно узнать, действительно ли человек понимает музыку. В каждой мелодической пьесе есть по меньшей мере один отрывок, по которому можно совершенно точно определить характер движения пьесы <...> Для достижения такого рода умения необходим долгий опыт и хорошее критическое чутье» [38, S. 30] (перевод Ю.А. Гальперн цит. по: [105, с. 34]). Идея ступенных градаций темпа получила второе рождение в музыкальной психологии XX века (Н.А. Гарбузов; к этому обстоятельству мы еще вернемся). Одним из первых Моцарт-отец попытался навести порядок в существовавшей в то время темповой терминологии (третий подраздел первого раздела, параграф 27). Темповые термины даны в одном ряду с динамическими и артикуляционными; вследствие этого систематика Леопольда Моцарта проигрывает в четкости словарной систематике Руссо. Сходные попытки построения системы предприняли Даниэль Готтлоб **Тюрк** — автор популярной в конце XVIII — начале XIX вв. клавирной школы [51], Муцио **Клементи** [57, 61] и, наиболее обстоятельно, ученик Вольфганга Амадея Моцарта Иоганн Непомук **Гуммель** [73]. В следующей главе будет подведен итог различным систематикам путем их сопоставления.

Мы видим, что музыкальная лексикография и теоретические источники в целом подтверждают высказанную Апелем мысль о существовании в прошлом нормы («нормальной

длительности)), которая со временем уступила место системе различных темпов. О том, как мыслили темп сами классики, можно судить по их письменно зафиксированным высказываниям.

1.4.3. Письма, биографические материалы. Темпы «Дон Жуана»

Свидетельства об отношении венских классиков к темпу имеются в их письмах, в официальных документах, подписанных Бетховеном, в разговорных тетрадях Бетховена. За основу мы берем публикации писем Моцарта, подготовленные В. Бауэром и О.Э. Дойчем и изданные в начале 1960-х гг. международным фондом «Моцартеум Зальцбург», тома Переписки Бетховена, подготовленные Домом Бетховена в Бонне (выпущены в 1990-х годах мюнхенским издательством Henle). Письма Моцарта и Бетховена, касающиеся темповой проблематики, довольно часто цитируются в биографиях и исследованиях творчества венских классиков, в том числе по-русски. Заслуживают доверия тексты писем в переведенной К.К. Саквой книге Г. Аберта «В.А. Моцарт» [82, 83]; подготовленные и подробно откомментированные Н.Л. Фишманом тома «Писем Бетховена» [ПБ-1–3] — также достаточно надежный источник информации на русском языке, хотя и нуждающийся в отдельных поправках, неизбежных в ходе развития мировой бетховенистики. Из недавних переводов эпистолярного наследия классиков упомянем «Полное собрание писем» В.А. Моцарта ([240], подготовлено коллективом переводчиков) и новое 4-томное издание писем Бетховена ([БП 1–4], подготовлено Л.В. Кириллиной). Отметим те необходимые коррективы, которые непосредственно касаются темы данного исследования.

1) Безусловной подделкой является воспроизведенный в [ПБ-2] (комментарий к письму № 393) шуточный канон «Ta-ta-ta-ta... lieber, lieber Mälzel» (WoO 162); Шиндлер выдал свою вариацию на Allegretto scherzando из Восьмой симфонии за подлинный канон, который Бетховен якобы «сымпровизировал» в честь изобретателя метронома (см.: [469, 470], [189, т. 2, с. 148–149], [БП 2, с. 105 (комментарий к письму № 392)]).

2) Нуждается в исправлении перевод письма Бетховена И.Ф. Мозелю 1817 года [BG № 1196], где «главные ветры» оригинала (Hauptwinde) превратились в «главные метры» [ПБ-3 № 878]; [БП 3 № 869]. Верный перевод воспроизведен выше. Также требуют пересмотра некоторые комментарии к письмам в [БП 4], о чем будет сказано более подробно. В дальнейшем мы уделим внимание конкретным разборам музыкальных произведений классиков.

Исследователи, освещающие проблематику темпов Моцарта, обычно приводят сведения из дополнения к биографии композитора, составленной Георгом Николаусом **Ниссен** [74]. Свидетельство Ниссена о темпе исполнения арии Памины «Ach, ich fühl's» (Andante) из второго акта «Волшебной флейты» («от 6" до 7" рейнских дюймов» в терминах измерительной

практики XVIII века) вызвало дискуссию из-за непривычно высокой скорости. Между тем известно, что моцартовское *andante* — нередко средний по скорости темп, хотя традиция и настаивает на медленном исполнении (подробнее об этом см. главу 2).

Среди произведений Моцарта «Дон Жуан» — единственное, относительно которого есть обстоятельное свидетельство о близких авторским темпах исполнения. В 1839 году в 25-м номере лейпцигской AMZ опубликована небольшая статья Г.В. Финка «О насущной потребности метронимизировать главнейшие произведения Моцарта так, как сам мастер их исполнял» [79]. Поводом к ее написанию послужил тот факт, что за полвека со времени первой пражской постановки «Дон Жуана» (1787) исполнительская практика претерпела перемены. Для нас особенно важно приложение к статье. Оно принадлежит Вацлаву Яну **Томашеку**, который слышал оперу в Праге в том же составе исполнителей, что и на премьере спектакля, проигрывал ее наизусть и вошел в круг пражан — страстных почитателей Моцарта. Составленный Томашеком список темпов «Дон Жуана» был введен в оборот моцартоведения В. Герстенбергом [458]³¹. Томашек указал метрономические скорости не только для начала каждого из номеров, но и для всех перемен темпа, даже тех, которые не закреплены словесно. Необходимо, разумеется, учитывать, что МО Томашека основывались на пражских спектаклях 1791 года и что точность метронимизаций «по памяти» проблематична; однако и отбрасывать подобные свидетельства, с нашей точки зрения, было бы неправомерно. Мы приводим этот список, сохраняя особенности немецкой публикации 1839 года (итальянские инципиты вокальных номеров идут то перед темповыми терминами, то после них, в метронимизациях число на первом месте, ритмическая единица на втором, отсутствует знак равенства, позднее возведенный в стандарт, нумерация не во всем совпадает с ныне принятой, не унифицирована пунктуация и т.д.; мы позволили себе заключить в кавычки инципиты, чтобы отделить их от темповых обозначений). В нотных изданиях XIX века не было принято нумеровать такты, отсюда некоторая перегруженность списка словесными пояснениями. Мы намеренно не опускаем немецкие артикли по причине, о которой будет сказано ниже.

Д о н Ж у а н

Первый акт

Увертюра. *Andante* 92 ♩; *Allegro molto* 132 ♩

Интродукция. Сцена 1. № 1. «Notte e giorno». *Allegro molto* 104 ♩; «Ah, soccorso!» *Andante* 60 ♩

³¹ Список воспроизведен также в приложении к книге [105], однако из-за многочисленных опечаток советского издания пользоваться им затруднительно. Далее мы ссылаемся на рукописную партитуру, хранящуюся в Париже (Национальная библиотека Франции, шифр Ms-1548). Оцифровка автографа доступна на интернет-сайте gallica.bnf.fr (партитура поделена на семь файлов).

- № 2. Речитатив. «Ma qual mai s'offre», Allegro assai 80 ♩; *das* Maestoso в речитативе 80 ♩ и *das* Andante 52 ♩; Allegro. «Fuggi crudele, fuggi» 100 ♩; затем Maestoso от слов «Lo giuro» 80 ♩ и *das* Adagio in tempo 63 ♩ и далее tempo primo 100 ♩, в такте, где стоят слова «agl' occhi tuoi», движение 60 ♩, со <слова> «amor» следует первое движение 100 ♩
- № 3. «Ah chi me dice mai», Allegro 84 ♩
- № 4. «Madamina!» Allegro 152 ♩, затем *das* Andante «Nella bionda» 96 ♩
- № 5. Allegro. «Giovinette che fate» 126 ♩.
- № 6. Andante. «La ci darem la mano» 88 ♩; затем Allegro³² 92 ♩.
- № 7. Allegro. «Ah fuggi il traditor!» 112 ♩
- № 8. Andante. «Non ti fidar o misera» 96 ♩
- № 9. Речитат<ив>. Allegro assai 92 ♩; *das* Andante там 52 ♩ и следом за тем *das* Andante 58 ♩; *das* tempo primo 92 ♩; затем *das* Andante 58 ♩, далее *das* tempo primo 92 ♩
- № 10. Andante. «Or sai chi l'onore» 69 ♩
- № 11. Presto. «Finch' han dal vino» 116 ♩
- № 12. Andante grazioso. «Batti, batti, o bel Masetto» 88 ♩; затем *das* Allegro³³ 92 ♩.
- № 13. Финал. Allegro assai «Presto, presto» 100 ♩; затем *das* Andante «Tra quest' arbori celata» 84 ♩; *das* Allegretto «Core fate core» 120 ♩; затем Менуэт 96 ♩; далее Adagio «Protegga il giusto cielo» 52 ♩; Allegro 126 ♩³⁴; Maestoso «Venite pur avanti» 80 ♩; менуэт 96 ♩, оба дополнительных (eingeflochtenen) оркестра, <играющих танцы на> 2/4 и 3/8, соотносятся с темпом менуэта; Allegro assai, «<A>juto, ajouto gente!» 116 ♩; Andante maestoso, «Ecco il birbo» 84 ♩; затем последнее Allegro «Trema, trema» 88 ♩

Второй акт

- № 1. Allegro assai. «E via buffone» 72 ♩.
- № 2. Andante. «Ah taci ingiusto core» 104 ♩
- № 3. Allegretto³⁵. «Deh vieni alla finestra» 80 ♩.
- № 4. Andante, con moto. «Meta di voi qua vadano» 60 ♩
- № 5. Andante, «Vedrai carino» 116 ♩
- № 6. Andante. «Sola, sola in bujo loco palpitar» 58 ♩, затем *das* Al<legro> molto, «Mille torbidi pensieri» 112 ♩
- № 7. Allegro assai. «Ah per pietà» 112 ♩

³² Этого обозначения нет в автографе партитуры.

³³ Этого словесного указания также нет в автографе.

³⁴ Ошибка в написании ритмической единицы: должно быть ♩ = 126.

³⁵ В автографе двойное обозначение: Allegretto (верхний нотоносец) / Allegro (нижний нотоносец).

№ 8. Andante. «Il mio tesoro in tanto» 96 ♩; Adagio. «Di rider finirai» 69 ♩; продолжение «Ribaldo audace» в том же темпе (Bewegung).

№ 9. Allegro. «O statua gentilissima» 160 ♩

№ 10. Risoluto. «Crudele!» 138 ♩; Larghetto 69 ♩; Andante³⁶ 88 ♩, затем das Allegretto³⁷ 138 ♩

№ 11. Финал. Allegro assai³⁸. «Gia la mensa è preparata» 100 ♩; Allegretto. «Che ti par del bel concerto?» 80 ♩. Allegretto. «Frà i due frà i due litiganti» 152 ♩; Moderato. «Questa poi la conosco pur troppo» 152 ♩, затем Allegro assai, «L'ultima prova» 72 ♩. Далее Allegro molto. «Ah Signor!» 112 ♩; Andante. «Don Giovanni!» 50 ♩; затем Allegro. «Da qual tremore insolito» 96 ♩; Allegro assai. «Ah dov' è il perfido» 60 ♩. Затем Larghetto. «Or che tutti» 60 ♩; далее Presto. «Questo è il fin» 69 ♩

Части, добавленные позднее

№ 1. Allegro assai. Речитатив. «In quale eccessi» 152 ♩; Allegretto. «Mi tradi quell' alma ingrata» 126 ♩

№ 2. Allegro di molto. «Ho capito» 144 ♩

Andante sostenuto. «Dalla sua pace» 88 ♩

№ 4. a Tempo. «Restati quà» 132 ♩

Дуэт. Allegro moderato. «Per queste tue manine» 116 ♩

В Отделе редких изданий и рукописей Научно-музыкальной библиотеки МГК хранится экземпляр «Дон Жуана», принадлежавший С.И. Танееву; на форзаце выписаны от руки темпы по метроному, имеются и соответствующие пометки на страницах партитуры³⁹. Сличив материалы, автор этих строк установил, что список Танеева идентичен списку Томашека и, следовательно, составлен по одной из его копий. Оба списка — один и тот же текст, написанный по-немецки с итальянскими вставками темповых терминов и инципитов; в точности совпадают и цифры метронома, и ошибка в определении счетной доли в финале I акта (раздел Allegro 6/8 — четверть вместо четверти с точкой), и немецкие артикли перед итальянскими обозначениями. Сам Танеев, по-видимому, не знал о публикации в AMZ. Ссылаясь на устные пояснения П.А. Пабста, Танеев пишет, что листок с копией метрономизаций предоставил А. Пабсту (отцу П.А.) капельмейстер К.Г. Рейсигер (Reissiger)⁴⁰, которому в свою очередь передала его певица, исполнявшая партию Донны Эльвиры на первом представлении оперы, — Катерина Мичелли (Micelli). Танеев уточняет: «Но так как в числе №№ встречаются также и вставные, написанные для Вены, то нужно полагать, что речь идет о

³⁶ В автографе первый раздел рондо Донны Анны обозначен как Larghetto.

³⁷ В автографе — Allegretto moderato.

³⁸ В автографе — Allegro vivace.

³⁹ Don Giovanni ossia Il dissoluto punito: Drame in 2 actes. Partitur. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, [s. a.]

⁴⁰ О Рейсигере известно, что он в 1842 году дирижировал премьерой «Риенци» Р. Вагнера в Дрездене.

первом представлении в Вене 7 мая 1788 г.»⁴¹. Комментируя слова Танеева, Б.С. Штейнпресс строит собственную версию и указывает на Катарину Кавальери, исполнительницу партии Донны Эльвиры на венской премьере «Дон Жуана». Это позволяет логически объяснить немецкий язык документа: Кавальери — австрийская певица, настоящая ее фамилия Кавальер, Cavalier (годы ее жизни 1755–1801). Но Рейсигеру (1798–1859) в год смерти певицы исполнилось три года, поэтому Штейнпресс вынужден предположить в качестве еще одного посредника отца Рейсигера [384, с. 84]. Есть, однако, важное обстоятельство, полностью исключающее правомочность версии Штейнпресса: при жизни Кавальери (как и при жизни Моцарта) не существовало метронома⁴². Список не мог быть составлен ранее 1815 года, когда И.Н. Мельцель получил патент на свое изобретение. Поэтому, возвращаясь к версии Пабста, следовало бы вернуться к фамилии Мичелли — певицы и предполагаемой составительницы списка. Совпадение в деталях двух независимых источников могло бы усилить уверенность энтузиастов в том, что мы имеем дело с подлинными моцартовскими темпами⁴³. Но нам неизвестны ни даты жизни Мичелли, ни обстоятельства ее контактов с Рейсигером, ни причина, по которой итальянская певица писала по-немецки; более того, совпадение слишком буквально, чтобы можно было считать эти источники независимыми.

Как бы то ни было, ценность этого свидетельства о моцартовских темпах возрастает по мере осознания темпового и ритмического новаторства Моцарта в «Дон Жуане»; одним из важнейших художественных открытий этой оперы явился *политемп*. Он явно присутствует в контрапункте танцев в финале I акта (принято говорить о полиметрии, но этого определения, по нашему мнению, недостаточно), декларируется в двойном авторском обозначении темпа Канцонетты (№ 3 второго акта, № 17 по общему счету номеров⁴⁴) и скрыт в некоторых других сольных номерах. К «Дон Жуану» мы еще вернемся в связи с понятием равенства темпов.

Кроме свидетельств Томашека существовали и другие попытки метрономизировать сочинения венских классиков, не доживших до изобретения метронома. Иоганн Непомук Гуммель подготовил переложение шести последних симфоний Моцарта для фортепиано в 4

⁴¹ ОРИиР НМБТ МГК. Е / 11780. Форзац партитуры.

⁴² Э. Боррель [417], Р. Кёркпатрик [477] и Х.Х. Вольф [578] писали о «метрономах» XVIII века в переносном смысле, имея в виду «хронометры», которые мы упомянули в разделе о музыкально-теоретических трактатах. «Хронометром» первоначально называли и метроном.

⁴³ Оптимизм Танеева полностью разделял Штейнпресс. В изданном каталоге библиотеки Танеева также читаем, что метрономические указания принадлежат «композитору», то есть Моцарту [120, с. 17].

⁴⁴ Все издания игнорируют эту особенность автографа. Единственное исключение — текстологический комментарий (Kritischer Bericht) Вольфганга Рема к партитуре «Дон Жуана» в NMA [530, S. 141], но это не сам нотный текст. На конференции «Моцарт и его время» (к 260-летию Моцарта), проходившей в Московской консерватории в 2016 году, П.В. Луцкер в связи с двойственным обозначением Allegretto / Allegro возразил нам, предположив, что Моцарт допустил опisku. Даже если это и так, данное обстоятельство, однако, не избавляет нас от необходимости учитывать оба варианта обозначения: будучи авторскими, они вполне равноправны.

руки и метрономизировал каждую часть [515]; аналогичный труд проделал Карл **Черни** в своем четырехручном переложении 12 Лондонских симфоний Гайдна и некоторых симфоний Моцарта [497].

В истории инструментальной композиции, как известно, существенную роль сыграли вариационные формы. Для нас они важны еще и тем, что варьированию зачастую подвергается темп. Перемена темпа может существовать и как исполнительская краска импровизационной природы, и как осознанный композиционный прием, аналогичный смене ладового наклонения (к примеру, вариация *Adagio*, предшествующая финальной вариации, часто также темпово обособленной). Связанная с темпом и метром «жанровая перелицовка темы», отмеченная В.В. Протопоповым уже в вариациях Моцарта, оригинально претворена в вариациях Бетховена.

1.4.4. Общий взгляд Бетховена на темп

Переходя к источникам сведений о темпах Бетховена, мы не останавливаемся на истории изобретения метронома, в достаточной мере освещенной в литературе⁴⁵, однако помним, что к этому изобретению композитор отнесся с энтузиазмом. Во втором разделе этой главы мы привели выдержку из письма Бетховена И.Ф. Мозелю (конец ноября — середина декабря 1817 года). Продолжим цитировать это замечательное послание. «Что до меня, то я давно уже обдумал, как отказаться от этих бессмысленных названий: *Allegro*, *Andante*, *Adagio*, *Presto*. Мельцелевский метроном открывает тут пред нами самую лучшую возможность. Даю Вам слово, что во всех своих новых композициях я **более не стану** употреблять эти названия. <...> В том, что за внедрение метронома нас обзовут **тиранами**, я не сомневаюсь. Но если б удалось помочь делу как таковому, то уж лучше прослыть "тиранами", чем быть обвиненными в феодализме! Поэтому я думаю, что лучшим решением — особенно для наших стран, где музыка уже сделалась народной потребностью и метрономом должен обзавестись каждый сельский учитель, — явилось бы следующее: Мельцель предпринимает распространение известного числа метрономов по подписке за высокую цену, и как только он покроет этой подпиской свои расходы, он окажется в состоянии продавать остальные метрономы, нужные для удовлетворения музыкальных потребностей нации, по такой низкой цене, что мы наверняка сможем ждать самого **широкого и всеобщего внедрения**» [БП 3 № 869, с. 180–181]⁴⁶. Как

⁴⁵ См., например: [462], [134, 135], [539], [393], [483], [579], [198]. Большой удачей И.Н. Мельцеля было то, что он воспользовался коротким маятником конструкции Д.Н. Винкеля, позволяющим задавать темпы в достаточно широком диапазоне скоростей.

⁴⁶ [BG № 1196]. Письмо могло быть откликом Бетховена на статью Мозеля в WAMZ. См. комментарий в изд.: [БП 3, с. 181].

известно, Бетховен не сдержал своего обещания и продолжал пользоваться итальянскими темповыми обозначениями.

Более важным представляется общий взгляд на собственный композиторский метод (и в частности на темп), высказанный Бетховеном ранее. 18 октября 1802 года брат Бетховена Карл, исполнявший обязанности личного секретаря композитора, писал из Вены лейпцигскому издателю Г. Гертелю: «У нас есть сейчас два вариационных цикла, имеющих значение самостоятельных произведений, так как способ, которым они сочинены, является совершенно новым изобретением, и подобных вариаций никогда еще, наверное, не было» [BG № 107], [БП 1, с. 188 (примеч. 1)] (перевод Л.В. Кириллиной). К этому официальному письму было приложено письмо самого Бетховена с авторской характеристикой фортепианных вариационных циклов, в дальнейшем получивших опусные номера 34 (Шесть вариаций F-dur) и 35 (Пятнадцать вариаций с фугой Es-dur). Известно, что композитор не присваивал опусные номера своим сочинениям в форме вариаций до тех пор, пока не выработал «новую манеру», о которой писал Гертелю: «Обычно я только от других узнаю о том, что в моих сочинениях имеются новые идеи; сам же никогда не замечаю этого. На этот раз, однако, я Вас должен и сам заверить, что **манера**, в которой написал я оба цикла, является действительно новой» [БП 1 № 65, с. 188] (перевод Н.Л. Фишмана). Новизну своего замысла Бетховен считал настолько важным обстоятельством, что предлагал издателю поместить уведомление при публикации как «малых» (ор. 34), так и «больших» (ор. 35) вариаций: «Так как данные в<ариации> существенно отличны от сочиненных мною ранее, то я их обозначил не так, как **предыдущие**, которые помечены только нумерами (например, № 1, 2, 3 и т. д.), а включил в наличное число моих **более крупных музыкальных сочинений**, тем более, что и темы — мои собственные» [БП 1 № 69, с. 199] (письмо, включающее текст уведомления, отправлено около 18 декабря 1802 года; Гертель просьбу автора не исполнил). Новаторство Шести вариаций ор. 34 в том, что каждая решена индивидуально в тональном и (начиная со второй) темповом и метрическом отношении (см. Атлас-каталог, записи 28, 35, 36, 53, 128). Пятнадцать вариаций Es-dur ор. 35 на «прометеевскую» тему, как известно, послужили прообразом для финала Третьей симфонии в той же тональности. Перемены темпа есть и в них (последняя вариация, финальная fuga и общая кода). Оба вариационных цикла подробно проанализированы Н.Л. Фишманом [327, т. 1, с. 55–89] (см. также [383]).

Бетховен, говоря о «новой манере», ясно осознавал специфически композиционную роль темповых перемен в структуре целого. Еще определеннее он высказался о темпе как композиционном задании 19 февраля 1813 года в письме Г. Томсону, заказчику обработок британских песен (WoO 152–157): «С большим удовольствием узнал я, что к Вам наконец поступили сочиненные мною для Вас шестьдесят две песни и что они удовлетворили Вас, за

исключением указанных Вами девяти песен, в которых Вы меня просите изменить ритурнели и аккомпанемент. Весьма сожалею, что не смогу удовлетворить Вашу просьбу. Я не привык перерабатывать свои сочинения. Будучи уверенным в том, что всякое частичное изменение влечет за собой искажение характера композиции, я никогда этого не делал» [ПБ-2 № 426, с. 136], [БП 2 № 424, с. 143] (оригинал на французском языке — [BG № 623]). Перевод и подробные комментарии к цитируемому письму принадлежат Н.Л. Фишману. Исследователь, среди прочего, предпринял кропотливое дедуктивное изыскание по идентификации песни «Коль юность от дома вдали мы вели» WoO 153 № 11 в «тоне», соответствующем ремарке *Amoroso*⁴⁷. Труд видного отечественного бетховениста может быть дополнен в плане теоретического истолкования слов Бетховена.

Композитору явно не все равно, каков желаемый характер музыки, какова внутритактовая структура, каковы фактурные и синтаксические условия игры, диктуемые логикой музыкальной композиции, — именно на это, прежде всего, направлены усилия сочинителя. Данную логику не в последнюю очередь детерминирует темп как атрибутивное свойство композиции в целом, о чем Бетховен говорит прямо: «Если в будущем среди песен, которые Вы мне присылаете для композиции, встретится *Andantino*, то прошу Вас уведомлять меня, является ли это *Andantino* чем-то более медленным или же более быстрым, нежели *Andante*; ибо этот термин, так же как и многие другие музыкальные термины, имеет настолько неопределенное значение, что иной раз *Andantino* приближается к *Allegro*, а иной раз, наоборот, играется почти как *Adagio*» [БП 2, с. 143]. На примере частного темпового термина мы видим, что Бетховен считал темп не сугубо исполнительским средством, а свойством самой музыки, творческим заданием для композитора, в чем-то аналогичным тональности. Аналогию можно развернуть: для поэта (и в особенности переводчика поэзии) соответствующим творческим заданием является стихотворный размер.

Композиционно-технический аспект темповой проблематики (в связи с конкретными терминами) ранее затрагивал И.И. Кванц; подробно о нем писал И.Ф. Кирнбергер во второй части трактата «Искусство правильной музыкальной композиции» (1776). Опираясь на опыт занятий с И.С. Бахом, ученый сформулировал рекомендации для композиторов с учетом практики *tempo giusto* первой половины XVIII века (подробнее об этом см. [376, с. 68–70] и

⁴⁷ «Вы написали эту песню <с четырьмя бемолями при ключе>. Но мне показалось, что тональность мало естественна — она так мало соответствует надписи «*Amoroso*», что *Amoroso* в ней превращается, напротив, в *Barbaresco*. Так что я перевел эту песню в более согласный с ней тон» [ПБ-2. С. 137], [БП 2. С. 144]. Непосредственно из текста письма нельзя понять, какая именно песня имелась в виду; чтобы ответить на этот вопрос, Н.Л. Фишман провел упомянутое исследование [ПБ-2. С. 139–141], [БП 2. С. 146–148]. Данное письмо говорит в пользу того, что Бетховен был чуток к характеристикам тональностей, однако, на наш взгляд, не более, чем к характеристичности темпов.

пятую главу настоящего исследования). Хотя ко времени Бетховена (да и ко времени написания трактата) эта практика себя изжила, некоторые мысли Кирнбергера не устарели и свидетельствуют о формировании теории ритма и темпа классической эпохи. Уже в XVIII веке темп не только постигался исполнительски, но и осмысливался композиторски; процитированные нами в самом начале слова Моцарта о «трудности» темпа — «главного в музыке» — маркируют важный рубеж в истории его осмысления.

Бетховен словом и делом поддержал изобретение Мельцеля. О его положительной реакции свидетельствуют процитированное нами письмо к И.Ф. Мозелю и совместное с А. Сальери обращение к публике в печати: «Мельцелевский метроном налицо! Полезность этого изобретения все больше подтверждается, и его признали все авторы Германии, Англии и Франции. Руководствуясь нашим убеждением, мы сочли, однако, не лишним настоятельно рекомендовать метроном всем начинающим и ученикам, будь то в области пения, игры на фортепиано или на любом другом инструменте» [71] (перевод Н.Л. Фишмана цит. по: [БП 3, с. 182]).

Этим документам предшествовала публикация песни Бетховена „So oder so“ («Так или иначе», WoO 148) в журнале „Wiener Zeitung für Kunst, Literatur, Theater und Mode“ (номер от 15 февраля 1817; название песни на слова К. Лаппе часто приводится по началу первого куплета — «Север иль Юг». По свидетельству пианиста, педагога и коллекционера манускриптов Йозефа **Фишхофа**, в автографе песни (не сохранившемся) Бетховен якобы писал: «100 по Мельц<e>лю, но это должно относиться только к первым тактам, так как чувство также имеет свой такт, а он не может быть выражен полностью в этой мере (именно 100)»⁴⁸. В этом замечании можно уловить отголосок «эстетики чувства» XVIII века, напрямую увязанный Бетховеном (в пересказе Фишхофа) с темповой свободой. Действительно, песня предполагает отклонения от среднего темпа в двух последних куплетах, что отмечено дополнительными ремарками; и в первых пяти куплетах нельзя исключить свободу ритма. Но свобода ритма — это область агогики, которой мы здесь специально не занимаемся. *Мы исследуем не ритм исполнения и не темп исполнения, а темп композиции.* Тем не менее, уделим агогике несколько строк, чтобы далее в исторических главах к этому вопросу не возвращаться.

⁴⁸ „100 nach Mälzl <sic!>, doch kann diess nur von den ersten Täkten gelten, denn die Empfindung hat auch ihren Takt, dieses ist aber doch nicht ganz in diesem Grade (100 nämlich) auszudrücken“ [81, S. 94]. Искаженное написание фамилии Мельцель исходит явно от Фишхофа, а не от Бетховена. Тактовый размер песни 6/8, поэтому число 100, если предположить, что Фишхоф не сочиняет, вероятно, относилось к четверти с точкой. В журнальной публикации песни метрономизация отсутствует. См. письмо № 786 [БП 3, с. 103–104], предположительно адресованное И. Шик, издателю журнала, с просьбой снять метрономизацию [BG № 1095]. Не лишено вероятности, что Шик удовлетворил просьбу Бетховена (см. комментарий Л.В. Кириллиной к письму).

1.4.5. Бетховен-пианист. Темп и агогика

В живом исполнении астрономическая точность ритма и механическая ровность темпа, вообще говоря, невозможны и нежелательны. Частота метрической пульсации на практике никогда не бывает строго постоянной, но подвержена колебаниям (в профессиональном исполнении не всегда заметным на слух, но иногда значительным, вплоть до 5–6-кратных отклонений от среднего темпа [247, с. 21]⁴⁹). «Говоря в письме к Мозелю о значении метронома <...>, Бетховен имеет в виду определение лишь общего темпа, а отнюдь не отбивание такта в процессе исполнения», — писал Н.Л. Фишман [332, с. 197]. Сходную мысль ранее высказал Г. Бек: «Если для определения темпа музыки привлекаются метрономические указания, это не означает, что их следует понимать как жесткие, неизменные меры контроля скорости исполнения (Zeitmaße). В любом случае, они будут служить лишь опорными точками основного темпа произведения, в рамках которого, особенно у мастеров конца XVIII — начала XIX века, необходимо учитывать "тактовую свободу", то есть временное отклонение от основного темпа» [407, S. 25]⁵⁰. Касаясь свободы ритма исполнения, Г. Бек и Н.Л. Фишман в подтверждение своих слов цитировали вышеприведенное примечание, однако реально ссылались не на автограф песни „So oder so“ и не на статью Фишхофа, а на вторичный источник, пусть и весьма авторитетный: пятитомник Тейера — Дейтерса — Римана [TDR IV, S. 66]. Из традиционных источников для нас несомненный интерес представляют ранние свидетельства биографов, естественно, требующие критического анализа.

Сведения о стиле игры Бетховена-пианиста разноречивы. Фердинанд Рис вспоминал: «В целом он сам играл свои композиции очень капризно (*sehr launig*), но в основном твердо выдерживал такт и лишь изредка немного ускорял темп. Иногда в *crescendo* он задерживал темп с помощью *ritardando*, что создавало очень красивый и яркий эффект» [78, S. 106] (перевод М.Г. Харлапа нами уточнен). Трудно судить, что имел в виду Рис под «капризностью» исполнения (или, если воспользоваться переводом Л.В. Кириллиной, «прихотливостью» [132, с. 110]) и было ли отмеченное им замедление темпа в *crescendo* агогическим, то есть сугубо исполнительским, не отмеченным в нотах, отклонением от основного темпа. Подобное замедление в сочетании с усилением динамики в начале I части фортепианной Сонаты Es-dur op. 31 № 3 предписано авторской ремаркой *ritardando*, является неотъемлемым элементом

⁴⁹ Агогике авторского исполнения скрябинской Поэмы Fis-dur op. 32 № 1 посвящена небольшая статья С.С. Скребкова [312], установочная для всех отечественных исследований в этой области. По данным П.Н. Зимина, на которые опирался Скребков, агогические отклонения в игре Скрябина достигают 9-кратного отрыва крайних значений скорости друг от друга; результаты анализа, опубликованные П.В. Лобановым [211], указывают на 5–6-кратный разброс колебаний темпа.

⁵⁰ Подробнее о понятии и термине «основной темп» см. следующую главу.

главной темы и поэтому не может считаться агогическим отклонением в традиции «тактовой свободы». Но Рис, говоря о «красивом и ярком эффекте» замедления одновременно с *crescendo*, не возводил этот прием в принцип. Иначе характеризовал игру Бетховена Шиндлер: «Все, что мне когда-либо доводилось слышать в исполнении Бетховена, было, за очень немногими исключениями, совершенно свободно от всякой принужденности темпа. Это — *tempo rubato* в подлиннейшем смысле этого слова, обусловленное содержанием музыки и ситуацией и ни в малейшей, однако, степени не похожее на карикатуру» (перевод Н.Л. Фишмана цит. по: [332, с. 206]). Это свидетельство, как и все, что исходит от Шиндлера, вызывает сомнения; Н.Л. Фишман отнесся к нему серьезно, но и он усомнился, правильно ли понимал Шиндлер термин *tempo rubato*. Сам этот термин, как известно, возник в исполнительской практике XVIII века и относился не только и не столько к ритмической свободе, сколько к границам этой свободы. Как писал Г.Г. Нейгауз, «*rubare* значит по-итальянски "красть", — если вы украдете время и не вернете его вскоре, то будете вором; если вы сперва ускорите темп, то впоследствии замедлите его; оставайтесь честным человеком — восстановите равновесие и гармонию» [262, с. 45]. Сильнее ограничивают область *tempo rubato* Е. и П. Бадупа-Скода: «...Термин *rubato* ввел в оборот Този. <...> Суть подлинного *rubato* состоит в том, что темп сопровождения не меняется под влиянием незначительных ускорений и замедлений в мелодии» [106, с. 96]; впрочем, они же пишут, что этот термин «не поддается рациональному определению» [там же, с. 296] (перевод Л.О. Акопяна).

К песне „So oder so“ мы еще вернемся в связи с термином „Zeitmaß“ (см. третью главу); здесь же будет уместно предостеречь от некритического переноса на всю музыку Бетховена недокументированного примечания композитора к отдельной пьесе. Если бы до нас дошел автограф песни, он был бы ценным свидетельством в пользу поддерживаемой нами точки зрения на темп как структуру, неотделимую от метра, такта (таким свидетельством правомерно считать письмо Моцарта отцу, см. второй раздел этой главы). Однако ряд обстоятельств не позволяет нам полностью принять на веру, что примечание после метрономизации подлинно бетховенское (да и сама метрономизация по причине отсутствия автографа достоверна не на 100%). Во-первых, оно известно нам только с чужих слов (первоисточник — публицистическое выступление Фишхофа⁵¹); во-вторых, оно излишне, ибо дублирует конкретные указания в

⁵¹ «Я взял это из черновика Тейера, согласно которому замечание переписано Фишхофом» [TDR IV, S. 66 (Anm. 3)]. Загадочная фраза. Так ли уж необходимо ссылаться на черновик, если есть журнал «*Cäcilien*»? Независимо от того, кто это писал (Дейтерс?), мы отсюда заключаем, что ни Тейер, ни Дейтерс, ни Римау не видели автограф песни „So oder so“; нам неизвестны ни его факсимильные воспроизведения, ни описания в научной бетховенистике, а значит, подлинность слов Бетховена сомнительна. Сам по себе текст Фишхофа, написанный в пылу полемики с Шиндлером по поводу верности традициям исполнения, — своего рода манифест

словесном тексте⁵²; в-третьих, его категоричность провоцирует поспешное обобщение, будто метрономизации *всегда* относятся лишь к первым тактам. Мы не отрицаем, что Бетховен *мог* написать такое примечание. Но показательно также то, что он не стал его навязывать читателям журнала. Это частное замечание, *не подкрепленное автографом*, переносят целиком на творчество Бетховена весьма компетентные ученые. Н.Л. Фишман при переиздании статьи «Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике» озаглавил очерк, посвященный темпам, цитатой: «Чувство имеет свой собственный такт» [332, с. 195]. Так же некритически генерализуют эту запись другие отечественные авторы, пишущие о ритме исполнения: [336, с. 372]; [344, с. 102]; [189, т. 2, с. 218]; [101]⁵³; [239, с. 18]. Однако документированные МО Бетховена, как мы вскоре увидим, относятся не только к началам произведений, но и ко всем темпово обособленным (порой даже не обособленным!) разделам вплоть до отдельных групп тактов. Такова фактическая сторона дела. Переходим к *важнейшим* источникам.

1.4.6. Авторские метрономизации Бетховена

Полемически ниспровергая метроном, Х. Брайденштайн ссылается, в частности, на то, что Бетховен метрономизировал сравнительно немногие сочинения, около 6 % своего наследия [421, S. 8], и после 1819 года — только Девятую симфонию [424, р. 8]. Однако попытки Брайденштайна включить Бетховена в число противников метронома безосновательны. Небольшой процент произведений, метрономизированных автором, объясняется просто: в бытность концертирующим пианистом композитор мог положить начало исполнительской традиции, не требовавшей метрономических уточнений; темпы ранних фортепианных сонат, вариаций, концертов и ансамблей могли сохраниться в памяти музыкантов благодаря игре Бетховена и его учеников. Авторские метрономизации в основном относятся к высоко ценимым Бетховеном произведениям *для инструментов, на которых он не играл* (по крайней мере, публично). Большинство произведений Бетховена, имеющих авторские указания метронома,

романтической интерпретации классики, в некоторых моментах созвучный известным высказываниям Вагнера (см. Приложение 2).

⁵² Нотный текст, приложенный к журналу, содержит только общее указание „Ziemlich Lebhaft und Entschlossen“ («Довольно живо и решительно»).

⁵³ «Что касается метронома, то известно, что Бетховен распространял его действие только на ориентацию в темпе в самом начале произведения (известное примечание Бетховена к одной из своих песен)». Прочитированное замечание М.А. Аркадьева (см. также: [100, с. 8]) странным образом высказано по поводу раздела *Alla marcía* в финале Девятой симфонии, маршеобразная моторность которого предельно далека от сентименталистских представлений о «такте чувства». Сама по себе авторская метрономизация этого отрывка на практике вызывала и вызывает критику [198, с. 139–140], но это уже другая проблема.

созданы до изобретения И.Н. Мельцелем этого прибора (патент получен в 1815 году); их метрономизации при жизни композитора публиковались не в нотных изданиях, а специальными выпусками. Метрономизации первых 8 симфоний появились в лейпцигской AMZ [69]. Метрономизации квартетов изданы в виде буклета [72]. Списки метрономизаций для каждой части и значимого раздела (сюда входят, например, вступления) снабжены музыкальными инципитами (по одной короткой нотной строчке; см. Приложение 3). Авторство не вызывает сомнений: Бетховен сотрудничал как с Г.К. Гертелем, издававшим AMZ, так и с венским издательством З.А. Штейнера, причем выпуск буклетов (в литературе именуемых Steiner-Listen) композитор мог контролировать лично. Из инструментальных циклов Бетховена только Соната оп. 106 уже в первом издании (Wien : Artaria, 1819) содержала указания метронома непосредственно в нотах. Обратимся к документам.

1) «Темпы всех частей и разделов всех симфоний г-на Л. в<ан> Бетховена, определенные самим автором по метроному Мельцеля» [69] (номер AMZ от 17 декабря 1817). К 1817 году Бетховеном были написаны 8 симфоний. Список метрономизаций занимает один разворот (факсимиле см. в Приложении 3). Эти метрономизации можно видеть в партитурах (старого) Полного собрания сочинений Бетховена (GA)⁵⁴ и в карманных учебных партитурах издательств Eulenburg и Peters. Воспроизведем их, опуская нотные инципиты и оставляя только знаки размера (дроби мы пишем крупно через косую черту; словесные обозначения в оригинале часто сокращены, здесь они даются полностью; сохранена оригинальная пунктуация; существенные расхождения с партитурными ремарками оговорены в примечаниях).

Симфония I. Оп. 21.

Adagio molto 88 = ♩ c; Allegro con brio 112 = ♩ c

Cantabile Andante con moto⁵⁵ 120 = ♩ 3/8

Menuetto. Allegro molto <e> vivace 108 = ♩ 3/4

Finale Adagio 63 = ♩ 2/4; Allegro molto <e> vivace 88 = ♩

Симфония II. Оп. 36.

Adagio <molto> 84 = ♩ 3/4; Allegro con brio. 100 = ♩ c

Larghetto 92 = ♩ 3/8

Scherzo Allegro. 100 = ♩ 3/4

Allegro molto 152 = ♩ c

⁵⁴ В новом издании ПСС Бетховена (NGA) метрономизации также присутствуют: данные по симфониям (по состоянию на 2025 год выпущены № 1–6) имеются в примечаниях, по квартетам — в предисловиях к соответствующим томам, по Сонате оп. 106 — в нотном тексте.

⁵⁵ В партитуре темп обозначен как Andante cantabile con moto.

Симфония III. Op. 55.

Allegro con brio. 60 = ♩ 3/4

Marcia funebre Adagio assai. 80 = ♩ 2/4

Scherzo Allegro vivace 116 = ♩ 3/4; Allabreve 116 = ♩ ♩^{56}

Finale. Allegro molto 76 = ♩ 2/4; Poco Andante 108 = ♩ 2/4; Presto 116 = ♩ ^{57}

Симфония IV. Op. 60.

Adagio. 66 = ♩ c; Allegro vivace. 80 = ♩ c

Adagio. 84 = ♩ 3/4

Menuetto. Allegro vivace. 100 = ♩ 3/4; Trio. Un poco meno Allegro. 88 = ♩ 3/4; Tempo 1^{mo}
100 = ♩ 3/4

Allegro, ma non troppo. 80 = ♩ 2/4

Симфония V. Op. 67.

Allegro con brio 108 = ♩ 2/4

Andante con moto. 92 = ♩ 3/8; Più moto. 116 = ♩

Allegro. 96 = ♩ 3/4

Allegro. 84 = ♩ c; Tempo 1^{mo}. 96 = ♩ 3/4; Allegro. 84 = ♩ c; Presto. 112 = ♩ c

Симфония VI. Op. 68.

Pastorale. Allegro, ma non troppo 66 = ♩ 2/4

Andante con moto⁵⁸ 50 = ♩ 12/8

Allegretto⁵⁹. 108 = ♩ 3/4; A tempo Allegro⁶⁰. 132 = ♩ 2/4

Allegro. 80 = ♩ c

Allegretto. 60 = ♩ 6/8

Симфония VII. Op. 92.

Poco sostenuto 69 = ♩ c; Vivace 104 = ♩ 6/8

Allegretto 76 = ♩ 2/4

Presto 132 = ♩ 3/4; Presto meno assai⁶¹ 84 = ♩ 3/4

Allegro <con brio> 72 = ♩ 2/4

⁵⁶ Бетховен посчитал нужным метрономизировать *четыре такта* репризы скерцо, выделенные знаком ♩ и словесным указанием Alla breve (тт. 381–384 партитуры).

⁵⁷ Несомненная ошибка в написании ритмической единицы: слишком мала разница в скорости Poco Andante и Presto при одной и той же величине тактовой доли. Бетховен, очевидно, имел в виду ♩ = 116.

⁵⁸ В партитуре — Andante molto mosso.

⁵⁹ В партитуре — Allegro.

⁶⁰ В партитуре — In tempo d'Allegro (подразумевается тот же темп, что и в I части, но в пересчете на четверти: $2 \cdot 66 = 132$; строго говоря, при совпадении темпов не совпадают tempi).

⁶¹ В партитуре — Assai meno presto.

Симфония VIII. Op. 93.

Allegro vivace <e con brio> 69 = ♩ 3/4

Allegretto <scherzando> 88 = ♪ 2/4

Tempo di Menuetto 126 = ♩ 3/4

Allegro vivace 84 = ♩ ♪

2) «**Определение музыкальных темпов (Zeitmasses) по метроному Мельцеля. Второй выпуск. Бетховен. Все квартеты, обозначенные самим автором**» — аналогичные симфониям метрономизации первых 11 струнных квартетов, выпущенные издательством З.А. Штейнера в виде буклета (см. Приложение 3) без указания года (согласно Г. Ноттебому, не позднее 1819). (Первым выпуском был буклет с перепечатанными из AMZ метрономизациями симфоний и Септета op. 20; экземпляры не сохранились [DGR 1. S. 118]⁶².)

ШЕСТЬ КВАРТЕТОВ Op. 18 Кн. 1.**№ I**

Allegro <con brio>. ♩ = 54. 3/4

Adagio <affettuoso ed appassionato> ♪ = 138. 9/8

<Scherzo.> Allegro molto. ♩ = 112. 3/4

Allegro. ♩ = 120. 2/4

№ II

Allegro. ♩ = 96. 2/4

Adagio <cantabile>. ♪ = 72. 3/4; Allegro. ♩ = 69. 2/4

<Scherzo.> Allegro. ♩ = 52. 3/4

Allegro Presto⁶³ ♩ = 92. 2/4

№ III

Allegro. ♩ = 120. ♪

Andante <con moto>. ♪ = 92. 2/4

Allegro. ♩ = 100. 3/4

Presto. ♩ = 96. 6/8

ШЕСТЬ КВАРТЕТОВ: Op. 19⁶⁴ Кн. 2.**№ IV**

Allegro <ma non tanto>. ♩ = 84. c

⁶² В книге [481, S. 101] факсимильно воспроизведены титульные листы изданий Штейнера: 1823 года (списки метрономизаций для симфоний 1–8, квартетов 1–11) и без указания года («второй выпуск»); там же и факсимиле самого списка [481, S. 102–104]. Мы его воспроизводим в Приложении 3.

⁶³ В партитуре — Allegro molto, quasi Presto.

⁶⁴ Ошибка. Все шесть ранних квартетов Бетховена — op. 18. Под опусным номером 19 был издан Второй концерт для фортепиано с оркестром, о чем Бетховен, не раз ошибавшийся подобным образом, мог не помнить.

Andante Scherzo⁶⁵. ♩ = 56. 3/8

Menuetto: Allegretto⁶⁶ ♩ = 84 3/4

Allegretto⁶⁷. ♩ = 66. ♩; Prestissimo. ♩ = 84

№ V.

Allegro. ♩ = 104. 6/8

Menuetto. ♩ = 76. 3/4

Andante Cantabile ♩ = 100. 2/4; poco Adagio. ♩ = 88.

Allegro. ♩ = 76.

№ VI

Allegro con brio ♩ = 80. ♩

Adagio <ma non troppo>. ♩ = 80. 2/4

Scherzo Allegro ♩ = 63. 3/4

<La Malinconia> Adagio. ♩ = 58. 2/4; Allegretto⁶⁸. ♩ = 88. 3/8; Tempo 1^{mo} ♩ = 69;

Prestissimo. ♩ = 112.

ТРИ КВАРТЕТА Op. 59

№ I.

Allegro. ♩ = 88.

Allegretto vivace e sempre scherzando: ♩ = 56. 3/8

Adagio <molto e mesto>. ♩ = 88. 2/4; Cantabile. ♩ = 88.

Allegro. ♩ = 126. 2/4; Adagio <ma non troppo>. ♩ = 69.; Presto. ♩ = 92⁶⁹.

№ II

Allegro. ♩ = 84 6/8

<Molto> Adagio. ♩ = 60. ♩

Allegretto. ♩ = 69. 3/4

Presto. ♩ = 88. ♩; piu Presto. ♩ = 112.

№ III

Andante <con moto> ♩ = 69. 3/4; Allegro vivace ♩ = 88. ♩

Andante <con moto quasi Allegretto> ♩ = 56. 6/8

Menuetto grazioso ♩ = 116. 3/4.

⁶⁵ В партитуре — Andante scherzoso quasi Allegretto.

⁶⁶ В партитуре — Allegro. См.: Beethoven. Streichquartette opus 18. Streichquartettfassung der Klaviersonate opus 14 Nr. 1. Urtext / neu hrsg. von E. Herttrich. — München : Henle, 1996 (Studien-Edition). — S. 78 (есть комментарий).

⁶⁷ Так и в партитуре (München : Henle, 1996. S. 80, без комментариев). В более ранних изданиях обозначение Allegro.

⁶⁸ В партитуре — Allegretto quasi Allegro.

⁶⁹ Очевидная описка или опечатка. Бетховен, по всей вероятности, имел в виду ♩ = 92.

Allegro molto. ♩ = 84 ♪

10-й КВАРТЕТ Op 74.

<Poco> Adagio. ♪ = 60. ♪; Allegro. ♪ = 84. ♩

Adagio <ma non troppo>. ♪ = 72 3/8

Presto. ♪ = 100. 3/4; piu Presto <quasi prestissimo>. ♩. = 100

Allegretto <con Variazioni>. ♪ = 100. 2/4; Un poco piu vivace. ♪ = 76. 2/4; Allegro. ♪ = 84.

11-й КВАРТЕТ Op. 95

Allegro <con brio>. ♪ = 92. ♩

Allegretto <ma non troppo>. ♪ = 66. 2/4

Allegro <assai vivace ma serioso>. ♪ = 69. 3/4; piu Allegro. ♪ = 80.

Larghetto <espressivo>. ♪ = 56. 2/4; Allegretto <agitato>. ♪ = 92. 6/8; Allegro molto. ♩ = 92. ♪

В Adagio Седьмого квартета раздел Cantabile (Des-dur) не выделяется ни в темповом, ни в метрическом отношении. Тем не менее, Бетховен метрономизировал и его, по-видимому, опасаясь произвольного сдвига в темпе исполнения. *Этим опровергается расхожее мнение о том, что бетховенские метрономизации всюду относятся лишь «к первым тактам».*

Поздние квартеты начиная с op. 127 не были метрономизированы композитором. Их метрономизировал К. Хольц — второй скрипач квартета И. Шуппанцига, входивший в ближайшее окружение Бетховена (о его метрономизациях см. [492, Тл. 4, S. 224–228], [519, p. 302–303]).

3) **Письмо Бетховена** Ф. Рису, датированное композитором 16 апреля 1819, с обозначениями темпов по метроному для всех частей Двадцать девятой фортепианной сонаты B-dur op. 106 [BG № 1309]; [132, с. 138]; [БП 3 № 973]⁷⁰:

1-е Allegro... ♪ = 138.

2-я часть Scherzoso⁷¹... ♪ = 80⁷².

3-я часть... ♪ = 92 <...>

4-я часть Introduzione largo... ♪ = 76⁷³

5-я часть. 3/4 такт. <следуют три первые ноты финального Allegro risoluto (партия правой руки)> ... ♪ = 144.

⁷⁰ Авторская датировка письма ныне считается ошибочной; комментаторы боннского собрания относят его к 16 июня того же года [BG № 1309 (Anm. 1)].

⁷¹ Во всех изданиях Сонаты эта часть обозначена как «Scherzo. Assai vivace».

⁷² В изданиях писем: ♪ = 80 (отсутствует точка при нотном знаке — либо это описка Риса, либо опечатка первой публикации; в автографе Сонаты точка присутствует [БП 3, с. 306]).

⁷³ В изданиях русских переводов писем, а также [132, с. 138] ошибка: ♪ = 76 (восьмая вместо шестнадцатой); в первой публикации [78, S. 149] счетная единица указана верно.

Двадцать девятая соната ор. 106 и Девятая симфония ор. 125 в ряду других произведений Бетховена занимают особое положение по масштабности, сложности и философской значительности содержания (особенно это касается Симфонии). Мы выделяем их еще и потому, что они созданы после изобретения метронома. Как уже говорилось, нотный текст Сонаты с самого первого издания⁷⁴ включал метрономизации вместе с словесными обозначениями темпа. Комментаторы единодушны в том, что метрономизация первой части — едва ли не самая спорная по своей скорости (на грани физических возможностей исполнителя).

1.4.7. Некоторые проблемы метрономизации Девятой симфонии. Tempi ordinari

Девятую симфонию композитор пытался метрономизировать не после (как первые 8 симфоний), а до первого исполнения (1824), но окончательный список составлен в 1826 году в связи с готовившимся изданием партитуры⁷⁵. Восстановим в общих чертах хронологию. Вызревание замысла ныне прослеживается уже в двух «императорских» кантатах WoO 87–88 (1790), прообразы финала — во всех трех редакциях оперы «Леонора» («Фиделио», 1804–1814) и в Фантазии для фортепиано, оркестра и хора ор. 80 (1808). Тональность d-moll для будущей симфонии зафиксирована в «Петтеровской» книге эскизов (1812), главная тема II части (первоначально в качестве темы для фуги) — в книгах эскизов 1815 года. В 1816–17 годах появились эскизы начала и главной темы I части. Словом, «концепция Девятой симфонии складывалась у Бетховена на протяжении всей его творческой жизни, уходя корнями в боннскую юность» [189, т. 2, с. 338]. Предложение написать две новые симфонии поступило от Лондонского филармонического общества в 1817 году, однако осуществление замысла было прервано: с 1819 года Бетховен был погружен в работу над Торжественной мессой и крупными фортепианными произведениями — Сонатой ор. 111 и Вариациями на тему вальса Диабелли ор. 120. Интенсивная работа над Симфонией возобновилась, по данным З. Бранденбурга, в 1823 году [420, S. 121–126], [БП 4, с. 19–20]. Поэтому ошибочно мнение петербургских авторов [225, с. 190], [198, с. 64], отправивших метрономизацию Девятой симфонии в 1819 год. Работу над Десятой симфонией прервала смертельная болезнь Бетховена (сохранились эскизы).

⁷⁴ Grosse Sonate für das Hammer-Klavier. Seiner Kais.-Könlgl. Hoheit und Eminenz dem Durchlauchtigsten Hochwürdigsten Herrn Herrn Erzherzog Rudolf von Oesterreich, Cardinal und Erzbischoff von Olmütz &. &. &. in tiefster Ehrfurcht gewidmet von Ludwig van Beethoven. Op. 106. Wien : bey Artaria und Comp. [O. J.].

⁷⁵ Sinfonie mit Schluß-Chor über Schillers Ode „An die Freude“ für grosses Orchester, 4 Solo- und 4 Chor-Stimmen componiert und seiner Majestaet dem König von Preussen Friedrich Wilhelm III. in tiefster Ehrfurcht zugeeignet von Ludwig van Beethoven. 125tes Werk. Mainz u. a. : bey B. Schotts Söhnen, [1826]. Факсимиле титульного листа воспроизведено в книге Л.В. Кирилловой [189, т. 2, с. 359]. В этом издании партитуры метрономизации отсутствуют.

Обозначения метронома для Девятой симфонии достойны отдельного исследования; оно предпринято Мартеном Нордёйном в плане источниковедения (см.: [521]); Нордёйн, говоря о метрономизации финального Presto, в своих выводах близок поддерживаемой нами точке зрения, ранее высказанной М.Г. Харлапом [336, с. 408–409]. Мы ограничимся наиболее дискуссионными моментами: это, во-первых, существование двух списков, якобы противоречащих друг другу, во-вторых, скорость финального Presto и, в-третьих, исторический контекст бетховенского замечания постфактум о необходимости метрономизации.

В письме Бетховена издательству «Сыновья Шотта» от 13 октября 1826 года зафиксированы словесные и метрономные обозначения темпов ([BBmS № 59], к публикации письма приложено факсимиле чистовика, которое мы здесь воспроизводим — см. рис. 1 ([BG № 2223]; перевод — [БП 4 № 1611]); этот список опубликован в журнале «Caecilia» (6. Band, Heft 22, декабрь 1826) с разночтением в одной (!) цифре. Начало финала симфонии (Finale presto) в письме обозначено метрономом $\text{♩} = 66$, в журнальной публикации фигурирует вариант $\text{♩} = 96$. Первое значение, вероятно, ошибочно. Черновик записан в 122-й разговорной тетради (26 сентября — приблизительно 2 октября 1826), кажется, двумя различными почерками; по-видимому, Бетховен сам выписал итальянские названия, а затем надиктовал метрономизации племяннику Карлу [BKh 10, S. 243–244]. Разница между черновиком (внешне хаотичным) и чистовиком (на вид предельно аккуратным) отражает сложный процесс, с трудом поддающийся реконструкции⁷⁶. Племянник ошибся в одном нотном знаке, так что нельзя исключить и другую его ошибку⁷⁷. Число 96 может показаться слишком большим, но в Presto квартета ор. 74, тоже трехдольном с непрерывным движением восьмыми, скорость, как мы видели, еще выше: $\text{♩} = 100$. В западной бетховенистике обозначение $\text{♩} = 96$ принято считать результатом опечатки в журнальной публикации списка [BKh 10, S. 391 (Anm. 680)], [DGR 1, S. 819]. Заметим однако, что список, предназначавшийся Лондонскому филармоническому обществу (письмо Мошелесу от 18 марта 1827 года [БП 4, с. 686]), повторяет «опечатку» — $\text{♩} = 96$. Вейнгартнер отмечал, что этот темп слишком быстрый, причем не для начальной «фанфары ужаса» (выражение Вагнера), а для речитатива струнных басов начиная с 8-го такта [128, с. 269–270]. Однако этому месту есть аналог в более ранней метрономизации. Начальный пассаж в трио Пятой симфонии, также исполняемый струнными басами, по Вейнгартнеру, не

⁷⁶ Одну из возможных реконструкций см. в кн. [183, с. 60]. Черновик, хранящийся в Берлинской государственной библиотеке (Staatsbibliothek zu Berlin—Preußischer Kulturbesitz, Mus.ms.autogr. Beethoven, L. v. 51, 120. Blätter 11v–12r), воспроизведен факсимильно в статье М. Нордёйна [521, р. 131]. См. также [198, с. 132]. Мы его здесь не воспроизводим. Оцифрованная тетрадь Konversationsheft 122 в сети Интернет: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002379800000000> (дата обращения: 29.11.25).

⁷⁷ Очевидная оплошность Карла в метрономизации второй части: ритмическая единица — половинная, тогда как в быстром темпе на $3/4$ должна быть половинная с точкой.

требует замедления по сравнению с основным темпом Allegro $\text{♩} = 96$ III части, метрономизированной «превосходно» [128, с. 124]. Противоречие! Если рассуждать последовательно, превосходным должен быть признан и метроном $\text{♩} = 96$ для начального Presto финала Девятой. То, что мы слышим в большинстве реальных исполнений, увы, едва дотягивает до Allegro.

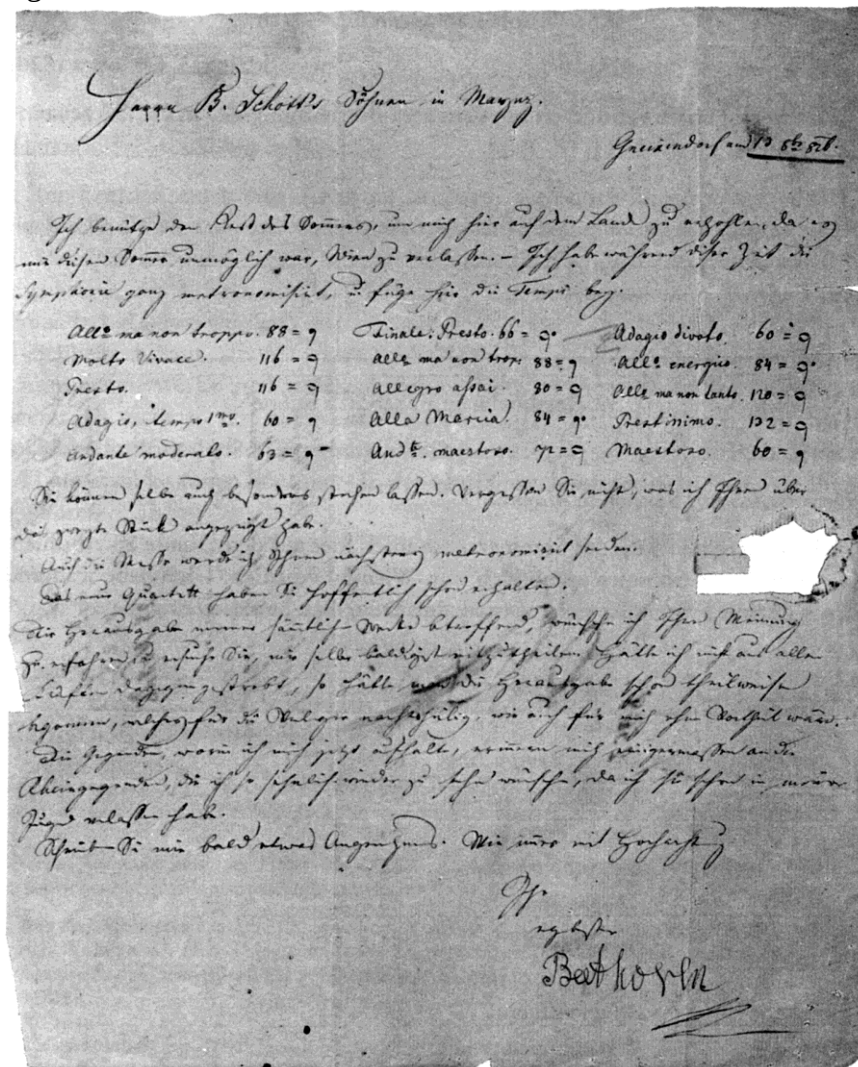


Рис. 1. Письмо Бетховена фирме «Сыновья Шотта» от 13.10.1826, первая страница (написано рукой Карла ван Бетховена, племянника композитора; внизу подпись Бетховена)

О существовании двух разноречивых списков метрономизации писал, в частности, Йозеф Фишхоф (на уровне слухов; см. [81, S. 94] и Приложение 2). По его версии, издательство «Сыновья Шотта» воздержалось от внесения метрономизаций в издаваемую им партитуру Девятой симфонии из-за несоответствия цифр метронома из второго списка цифрам первого. Сам по себе факт отсутствия метрономизации в издании партитуры можно интерпретировать по-разному. Нельзя исключить банальную причину: Бетховен, пережив стресс лета 1826, прислал чистовик слишком поздно [304, с. 79 (примеч. 142)]. Меж тем приобрел незаслуженную популярность рассказ Шиндлера о том, как Бетховен был вынужден повторно

метрономизировать Девятую симфонию, потеряв листок с метрономизациями, который впоследствии нашелся. Но, согласно версии Фишхофа, дело не в утере списка. Шиндлер рассказывал о якобы имевших место расхождениях другого рода: не между двумя вариантами метрономизаций, посланными издателем, а между списками для «Сыновей Шотта» и для Лондонского филармонического общества. Недостоверность анекдота из шиндлеровской биографии впервые на русском языке вскрыта в упомянутой статье М.Г. Харлапа [336, с. 408]. По версии Шиндлера, между первым (для «Сыновей Шотта») и вторым (для Лондонского филармонического общества) списками существовали расхождения «во всех частях», что опровергается документально (факсимиле обоих списков опубликованы в статье [556]; никакими другими списками мировая бетховенистика не располагает). Второй из них — копия журнальной публикации списка, выполненная самим Шиндлером и отправленная в Лондон И. Мошелесу за несколько дней до смерти композитора (письмо датировано 18 марта 1827 [БП 4 № 1657]), список приведен в комментарии 6 к русскому переводу письма на с. 686, увы, с ошибками в нотных знаках). Считаем целесообразным воспроизвести здесь оба списка (рис. 2 и 3). В копии словесные обозначения частично приведены в соответствие с партитурой, а ошибка Карла исправлена: к половинной в *Molto vivace* добавлена точка — в том, что касается метрономизации, это *единственное* отличие!

158			
Metronomische			
Bezeichnung der Tempi			
der neuesten Beethovenschen Symphonie, Op. 125.			
Mitgetheilt vom Componisten.			
<i>Allegro ma non troppo</i>	. . .	88	= ♯
<i>Molto vivace</i>		116	= ♯
<i>Presto</i>		116	= ♯
<i>Adagio tempo 1mo</i>		60	= ♯
<i>Andante moderato</i>		63	= ♯
<i>Finale presto</i>		96	= ♯.
<i>Allegro ma non troppo</i>	. . .	88	= ♯
<i>Allegro assai</i>		80	= ♯
<i>Alla marcia</i>		84	= ♯.
<i>Andante maestoso</i>		72	= ♯
<i>Adagio divoto</i>		60	= ♯
<i>Allegro energico</i>		84	= ♯.
<i>Allegro ma non tanto</i>	. . .	120	= ♯
<i>Prestissimo</i>		132	= ♯
<i>Maestoso</i>		60	= ♯

Рис. 2. «Обозначения по метроному темпов новейшей бетховенской симфонии, op. 125. Сообщены композитором». Публикация в журнале «Saecilia» (Band 6. — Heft 22. S. 158; декабрь 1826 года).

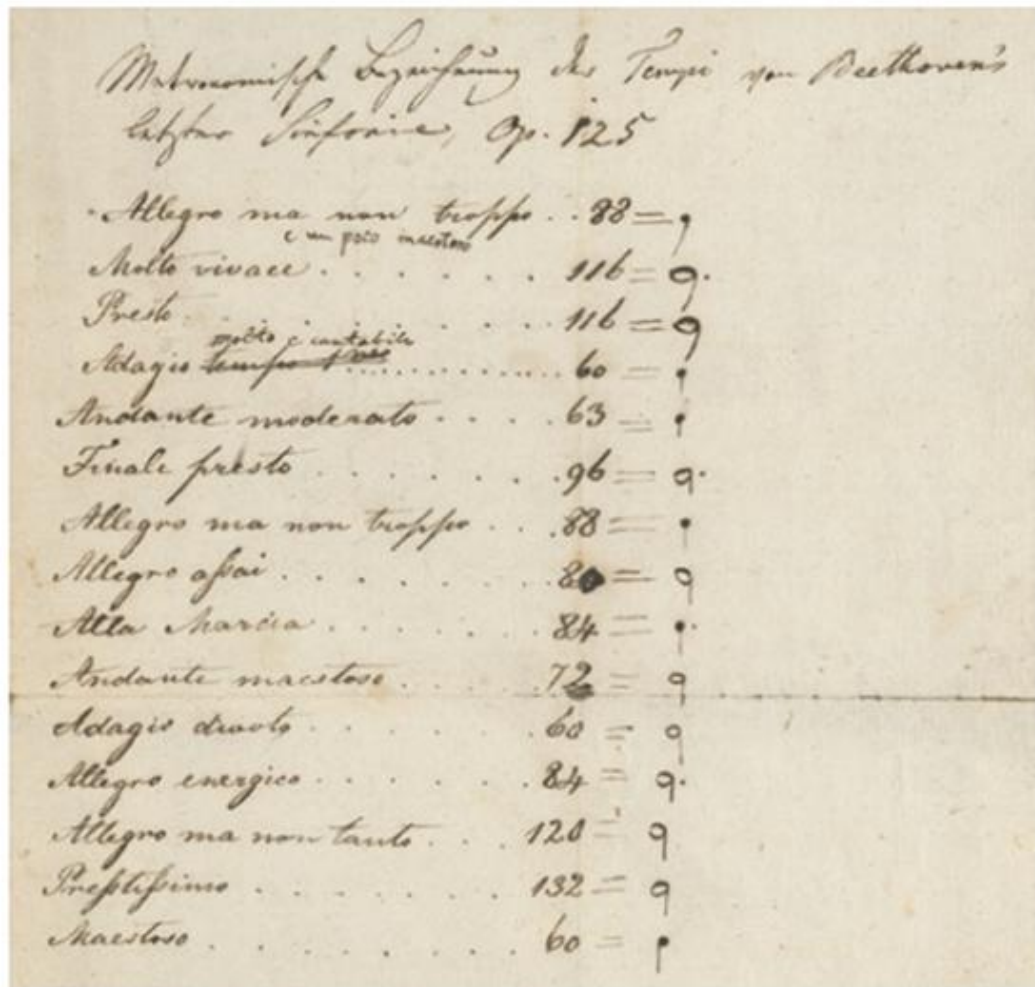


Рис. 3. «Обозначения по метроному темпов последней симфонии Бетховена, ор. 125»

Копия журнальной публикации, выполненная Антоном Шиндлером
(правка внесена, возможно, по инициативе умирающего Бетховена)

Якобы случившиеся расхождения при повторной метрономизации вызвали, по Шиндлеру, гнев Бетховена и тиражируемое в литературе восклицание «Gar kein Metronom!» («Никакого метронома!») [545, S. 481]⁷⁸. Учитывая плачевное состояние Бетховена в его последние дни, мы позволим себе усомниться в том, что повторная метрономизация вообще

⁷⁸ Как уже говорилось, Шиндлер не был и не мог быть учеником Бетховена. Тем не менее в статье С.М. Мальцева некритически воспроизведена прямая речь из книги «ученика, секретаря и первого биографа» [225, с. 189–190]. Пытаясь защитить достоверность упомянутого рассказа Шиндлера о расхождениях «во всех частях» [там же, с. 190–191], автор искажает хронологию (дело якобы происходило в 1819 году) и ссылается на «автограф начала» Девятой симфонии, где «указан метроном: четверть равна 108 или (?) 120». Очевидно, имеется в виду подаренный Бетховеном королю Пруссии в конце лета 1826 автограф Девятой, где на первой странице партитуры после словесного указания *All^o ma non troppo e un poco maestoso* имеется приписка на немецком языке: «108 oder 120 mälzel» без указания счетной единицы. Последнюю корректнее было бы не домысливать за Бетховена («четверть равна»); эта грубо прикидочная карандашная пометка, на наш взгляд, ничего не доказывает. Автограф (Staatsbibliothek zu Berlin—Preußischer Kulturbesitz, Mus.ms.autogr. Beethoven, L. v. Autogr. 2) хорошо изучен и оцифрован. См. [404, 405], [302, 304], [558], [507], [521]; https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN756658373&PHYSID=PHYS_0009&DMDID=DMDLOG_0001 (дата обращения: 30.11.2025).

имела место. Из прямой речи композитора в более чем сомнительной передаче Шиндлера делают далеко идущие выводы о «разочаровании» Бетховена в метрономе. Эмоциональное высказывание «черт бы побрал все механизмы» действительно присутствует в одном из писем (от 19 августа 1826 — [BBmS № 55]; [BG № 2178]; [БП 4 № 1576]). Оно может быть объяснено чрезмерной настойчивостью корреспондентов Бетховена. Не следует забывать контекст: письмо отправлено через 13 дней после попытки суицида Карла, когда композитору было не до просьб о метрономизации.

Письма последних месяцев жизни Бетховена не подтверждают версию об отказе от цифровых обозначений темпа. Он не только не разочаровался в метрономе, но и обещал издателям метрономизировать Торжественную мессу, Квартеты Es-dur op. 127 и cis-moll op. 131; осуществить это помешали известные трагические обстоятельства. В **письме** «Сыновьям Шотта», которое принято датировать декабрем 1826 года, Бетховен писал прямо противоположное тому, что пишет Шиндлер: «Метрономизация <Мессы> прибудет в следующий раз. Дождитесь ее. В наш век подобное, безусловно, нужно; у меня есть письма из Берлина <с сообщениями о том>, что первое исполнение <Девятой> симфонии было принято с восторгом, каковой успех я большей частью приписываю метрономизации. Нам уже почти невозможно более пользоваться *tempi ordinari*, ибо надо следовать идеям свободного гения» [BBmS № 63]; [BG № 2102] (см. также другую редакцию перевода: [БП 4 № 1626]). Отсылка к старинному термину «*tempo ordinario*» может показаться загадочной, если не принимать во внимание осведомленность Бетховена во многих вопросах теории и истории музыки — свои познания он пополнял, штудировав трактаты (не в последнюю очередь в ходе преподавания композиции эрцгерцогу Рудольфу). Смысл последней процитированной фразы можно реконструировать в свете эволюции европейской ритмики: как ясно из старинных трактатов, в прошлом нотные знаки имели собственную длительность (*лат. integer valor*; в дальнейшем *ит. tempo ordinario*); определенность темпуса задавалась нормативом, регулирующим величину семибравеса; в классическую эпоху с развитием инструментальной музыки (в ней гораздо привольнее, чем в вокальной полифонии, чувствует себя «свободный гений») появилась пространная шкала темпов, и норматив исчез; потому-то необходим метроном, без которого нечего и думать об определенности.

Наша интерпретация этого не до конца ясного места отличается от толкования, приводимого в обширном комментарии к русскому переводу письма [БП 4. С. 654]. Коротко говоря, комментаторы сближают «*tempi ordinari*» и выделенные Бетховеном в письме Мозелю «четыре главных темпа». Заметим, что Бетховен в письме 1817 года (мы процитировали его во втором разделе и на с. 49) пользовался терминами *Bewegung* (*нем.*, букв. — «движение») и *Zeitmaß* (*Zeitmaaß*, букв. — «мера времени»), а не *Tempo*. В статье «Темпо» словаря С. де

Броссара (см. выше с. 32), как можно убедиться, *tempo ordinario* — вовсе не наш «темп» (ему более соответствует итальянский термин *movimento*, у Броссара — *motto*). В Серенаде оп. 25 «*Tempo ordinario d'un Menuetto*» — простое указание на четверть в качестве счетной единицы⁷⁹. С учетом сказанного авторские метрономизации Девятой выглядят так, как во всех изданиях партитуры начиная с GA:

Allegro ma non troppo un poco maestoso	88 = ♩
Molto vivace	116 = ♩.
Presto	116 = ♩
Adagio molto e cantabile tempo 1 ^{mo}	60 = ♩
Andante moderato	63 = ♩
Finale presto	96 = ♩.
Allegro ma non troppo	88 = ♩
Allegro assai	80 = ♩
Alla marcia <Allegro assai vivace>	84 = ♩.
Andante maestoso	72 = ♩
Adagio <ma non troppo, ma> divoto	60 = ♩
Allegro energico <sempre ben marcato>	84 = ♩.
Allegro ma non tanto	120 = ♩
Prestissimo	132 = ♩
Maestoso	60 = ♩

О метрономизации Септета оп. 20 мы знаем только по указаниям в соответствующем томе GA. Авторские (и приравняемые к ним) МО перечисленных сочинений Бетховена подробно рассмотрены Г. Ноттебомом, о чем будет сказано. В дальнейшем эти метрономизации рассматривались как некий эталон темпа, отстаиваемый одними и отвергаемый другими. Ведущей тенденцией современного исторически информированного исполнительства является воссоздание подлинных бетховенских темпов согласно авторским метрономизациям. На практике возможен и избирательный подход (соответствующие рекомендации см., в частности, в кн. [198]). Для нас важны как абсолютные цифры, так и соотношения темпов — им Бетховен уделял повышенное внимание.

⁷⁹ Подробнее о термине «*tempo ordinario*» см.: [467, S. 187], [509, S. 22–23, 326–331], [501, 502].

1.4.8. Темпы в других материалах бетховенианы. Нотные источники.

«Искусство исполнения» К. Черни

Среди ранних биографических материалов о Бетховене заслуживает внимания сообщение **Ф. Вегелера** о перемене размера в рукописи финала Второго фортепианного трио G-dur. «...Знаменитый виолончелист Крафт посоветовал <Бетховену> обозначить некий пассаж в финале третьего трио op. 1 "sulla corda G", а во втором из этих трио поменять обозначение такта финала с 4/4 на 2/4» [132, с. 47]. В окончательных версиях обоих трио Бетховен, видимо, последовал совету Крафта, дважды добавив у виолончели «sul corda C» в финале Третьего трио (здесь Вегелер не вполне точен) и выставив в финале Второго размер 2/4. Правдивость этого сообщения (во второй его части) подтверждают эскизы композитора, введенные в научный оборот Г. Ноттебомом; они содержатся в книге эскизов „Kafka“ [474, р. 5] и подробно исследованы П. Мисом [233, с. 221]. Анализ эскиза показывает, что перемене размера предшествовали и другие изменения (начальный мотив обращен), а окончательный вариант ритмической записи не сводится к одному лишь размеру: в эскизе тема, построенная на забавных репетициях, записана восьмыми тремоло на штилях половинных (скорось Бетховена) и четвертями (рис. 4 а), в окончательной версии длительности уменьшены вдвое, появились размер 2/4 и ремарка Presto (рис. 4 б); иными словами, имело место нередкое в творческом процессе Бетховена явление, которое мы предлагаем называть темповой транспозицией⁸⁰:

Рис. 4

а) (эскиз)



б) Бетховен. Трио op. 1 № 2 для фортепиано, скрипки и виолончели, финал (начало)



В связи с переменной в нотации, меняющей ее внешний вид, необходимо уже теперь взять на заметку ту особенность новоевропейского нотного письма, которой не было в

⁸⁰ Этому кругу явлений (с анализом эскизов, но без терминологизации) посвящена статья [418]; среди привлекаемых 3. Бранденбургом исторических материалов — статья Г.В. Финка [66]. Подробнее о темповой транспозиции будет сказано в главах 4 и 5.

предшествующие эпохи. Внешний вид партитуры обусловлен выбором тех или иных длительностей (ритмической тесситурой). Правомерен вопрос: не все ли равно, как записать мелодию — восьмыми или шестнадцатыми? В дальнейшем мы коснемся эволюции представлений о темпе подробнее, здесь же предварим ответ. Для музыканта XVII века чем мельче длительности, тем интенсивнее движение, ибо в то время сохранялось понятие «нормальной длительности» нотного знака, его определенной продолжительности во времени. Мастера былых времен могли обходиться без темповых терминов, ориентируясь на «нормальное» значение каждой длительности. Именно поэтому словесные темповые ремарки в музыке барокко довольно редки — их функцию выполняла ритмическая тесситура нотной записи. С исчезновением указанной нормы в тактовой системе появилась возможность ритмически нотировать одно и то же разными способами (с сохранением отношений длительностей); как следствие появилась необходимость в темповых обозначениях. В XVIII веке, согласно концепции М.Г. Харлапа, нотные графемы приобрели новый смысл: их различают по психологической весомости; длительность как таковая утратила абсолютный характер и стала зависеть от темпа. Недаром темповый термин появился на последнем этапе работы Бетховена над Трио, когда ритмический облик финала стал вполне ясен.

Следующее поколение музыкантов, теоретически и практически осмысливавших проблемы темпа, представлено именами Фердинанда **Риса** (его воспоминания о Бетховене мы ранее цитировали в связи с агогикой) и Карла **Черни**, а также Игнаца **Мошелеса**. «...Уже в ранней юности (начиная с 1801 г.) ему [Черни] довелось брать у Бетховена уроки игры на рояле, с величайшим пристрастием изучать все его произведения тотчас при их появлении — многие под руководством самого мастера, — и позже, вплоть до последних дней Бетховена, наслаждаться его дружеским и наставительным обращением» [364, с. 10, сноска] (перевод Д.Е. Зубова). Мошелес в предисловии к своей редакции сонат вспоминал, как в пору проживания в Вене (1808–1815) следил за появлением новых произведений Бетховена и имел счастье слышать их в авторском исполнении [535, S. 85 (Anm. 2)]. Композитор и будущий редактор тесно общались в 1814 году, в процессе изготовления Мошелесом клавира оперы «Фиделио» под наблюдением автора, и в конце 1823 года, в связи с гастрольями Мошелеса в Вене. Черни и Мошелес — адресаты дружеских посланий Бетховена. Оба восприняли от Бетховена тягу к определенности темпа; им принадлежат редакции бетховенских фортепианных сонат, некоторых вариаций и пьес, а также ансамблей с фортепиано, снабженные метрономизациями. Помня игру Бетховена, Черни и Мошелес восполнили пробел в определении темпов сонат (особенно заметный при сравнении с симфониями и струнными квартетами). Пятый концерт и поздние сонаты Черни исполнял сам, вероятно, руководствуясь указаниями учителя. Тот факт, что цифры Черни и Мошелеса не всегда совпадают, а порой

разнятся от издания к изданию, — не довод против метрономизаций как таковых, а дополнительная возможность выбора.

Ранним изданиям сочинений Бетховена с участием фортепиано посвящены источниковедческие публикации Отто Эриха **Дойча** и Александра **Вайнмана** о бетховенском плане издания собрания сочинений и его реализации Хаслингером [445], [576], Алана **Тайсона** об аналогичном опыте собрания сочинений Бетховена, предпринятом Мошелесом [569], Уильяма **Ньюмена** о хронологии полных собраний фортепианных сонат Бетховена [516]. Их результаты обобщил и дополнил собственными изысканиями профессор Венского университета Херберт **Зайферт** [553]. Ему мы обязаны почти исчерпывающим перечнем *метрономизированных* источников, который здесь воспроизводим в нашей редакции. (К нижеперечисленным изданиям мы обращались лишь отрывочно. Зайферт сам честно пишет, что имел доступ не ко всем изданиям вариаций.) Введенные Зайфертом сокращения C 1, C 2, M 1, M 2 и т. д. (по начальным буквам фамилий Черни и Мошелес) используются также в диссертации [519] и статье [520] Мартена **Нордёйна**. Ими целесообразно воспользоваться и нам.

C 1: Sonate pour le piano-forte par L. van Beethoven. Nouvelle édition exacte [французский титул], или Sonate ... für das Piano-Forte von L. van Beethoven [немецкий титул]. Wien : Tobias Haslinger [1828–1832 гг. Там же изданы Первый фортепианный концерт op. 15 с номером серии IX, 1: 1833 г. Скрипичные сонаты и фортепианные трио op. 11 и 97; Вариации op. 34; год не установлен].

C 2: Sonate ... für das Piano-Forte von L. van Beethoven. Wien : Tobias Haslinger [до 1843⁸¹. Более поздние оттиски C 1 с частично исправленными обозначениями метронома. Фортепианные концерты op. 15 и op. 37 с номерами досок 7074–7077 и 8467: 1837, 1841 гг.].

C 3: Carl Czerny, Die Kunst des Vortrags der ältern und neuen Claviercompositionen oder: Die Fortschritte bis zur neuesten Zeit. Op. 500. Wien : Anton Diabelli u. Comp. [1846]. (Дополнение или 4-я часть большой Фортепианной школы.)

C 4: Sonates pour le piano, composées ... par Louis van Beethoven. Edition revue, corrigée, metronomisée et doigtée par Charles Czerny. Bonn : Nikolaus Simrock [1856–1868⁸²].

C 5: Clavier-Sonaten von Ludwig van Beethoven. Neueste, genau revidierte, wohlfeile Original-Ausgabe, bzw. L. van Beethoven's Clavier-Sonaten zu 2 Händen. Neue wohlfeile Original-Ausgabe. Wien : Carl Haslinger quondam Tobias [ок. 1863].

⁸¹ Издательство Тобиаса Хаслингера после его смерти (в 1842 году) продолжало работать под именем вдовы и сына Тобиаса Хаслингера до 1848 года, а затем под именем Carl Haslinger quondam Tobias («Карл Хаслингер, в прошлом Тобиас»).

⁸² Годы издания по [516, S. 511].

M 1: Sonate pour le pianoforte, composée par L. van Beethoven. / Sonates pour le pianoforte seul, composées par Louis van Beethoven. Nouvelle édition très correcte. Metronomisée par I. Moscheles. / Hamburg : A<ugust Heinrich> Cranz [1828 — ок. 1843].

M 2: Sonates pour le piano, composées par Louis van Beethoven. Nouvelle édition très correcte. Metronomisée par I. Moschelles. Braunschweig: G<ottfried> M<artin> Meyer jr. [ок. 1828 — ок. 1843].

M 3: Beethoven's Works. Edited by I. Moscheles. Complete Edition. London : J<ohann> B<aptist> Cramer, Addison & Beale [фортепианные сонаты, Andante favori WoO 57, Фантазия op. 77, Вариации op. 35: 1834–1838/39. Скрипичные и виолончельные сонаты, фортепианные трио, концерты, некоторые вариации: до 1841]⁸³.

M 4: Sonates pour le piano seul, composées par Louis van Beethoven. (Metronomisées par I. Moscheles.) Edition à meilleur marché, brillante et correcte. Braunschweig : Johann Peter Spehr [1839–1844].

M 4a: Cinquième concerto pour le pianoforte avec accompagnement de l'orchestre par L. van Beethoven. Nouvelle édition. Les tutti, et les accompagnements obligés arrangés par I. Moscheles. Oeuv. 73. Leipzig : Breitkopf & Härtel [1847/48].

M 5: Ludwig van Beethoven's sämtliche Sonaten für Pianoforte. Neu herausgegeben mit Bezeichnung des Zeitmasses und Fingersatzes von J. Moscheles, Professor am Conservatorium zu Leipzig. /Hallberger's Pracht-Ausgabe der Classiker .../ Stuttgart : Eduard Hallberger [1858? — не позднее 1867].

M 6: Sonates pour le pianoforte seul composées par Louis van Beethoven. (Nouvelle édition, revue et metronomisée par I. Moscheles.) /Stereotyp-Ausgabe classischer Musikstücke Nr. 11–42/ Wolfenbüttel, Ludwig Holle [после 1857].

M 7: Sonates pour le pianoforte seul composées par Louis van Beethoven, metronomisées par I. Moscheles. Deuxième édition stereotype et revue (par H<einrich> W<ilhelm> Stolze). /Stereotyp-Ausgabe classischer Musikstücke./ Wolfenbüttel, Ludwig Holle [между 1858 и 1868].

M 8: Sonaten für das Pianoforte von L. van Beethoven. Braunschweig : C<arl> Weinholtz [1867–1869].

Уже из этого списка видна исключительно важная роль Черни и Мошелеса в подготовке первых собраний сочинений Бетховена и полных собраний его фортепианных сонат. Композитор вынашивал план полного издания своих произведений еще в 1810 году [ПБ-1 №№ 273–274], [BG №№ 464–465], [БП 1 №№ 276–277], однако Хаслингеру удалось начать публикацию только в 1828 году, уже после смерти Бетховена [445, S. 66–67]. Как гласил анонс этого «полного» издания, обозначения метронома и исправления были предоставлены Черни,

⁸³ Датировка согласно [569].

И. Шуппанцигом и К. Хольцем [445, S. 66]. Последние двое — скрипачи, поэтому весьма вероятно, что именно Черни подготовил МО для фортепианных сонат, которыми издание открывается [520, р. 6]. Хаслингер не смог выкупить права на ор. 2, 7 и 106, принадлежавшие издательству Artaria [445, S. 68–69], поэтому издания С 1–2 и С 5 включают не все фортепианные сонаты.

На инструктивном руководстве С 3 целесообразно остановиться особо. Черни составил «Полную теоретическую и практическую школу игры на фортепиано, восходящую от самых азов к полнейшему образованию...» ор. 500 [431] (перевод заглавия принадлежит Д.Е. Зубову). В 1846 году⁸⁴ появилась четвертая (дополнительная) часть этого фундаментального труда с исполнительскими комментариями ко многим произведениям мастеров былых времен и современников Черни — «Искусство исполнения старых и новых фортепианных произведений, или Прохождение до новейшего времени» [80]. В ней значительное место занимают произведения Бетховена — их разбор дважды переведен на русский язык⁸⁵. Черни прокомментировал почти все фортепианные произведения Бетховена (не повезло только «сонатам» ор. 49 и ор. 79), как сольные, так и ансамблевые (скрипичные и виолончельные сонаты, трио), а также концерты для фортепиано с оркестром (в их число включена фортепианная версия Скрипичного концерта) и Фантазию для фортепиано, оркестра и хора ор. 80. Части и значимые разделы этих циклов Черни метрономизировал, поместив МО в нотных инципитах после словесных темповых обозначений.

В отношении вариаций, темп которых иногда отклоняется от темпа темы, подход Черни избирателен. Так, для первой части Сонаты As-dur ор. 26 указан метроном не только для темы, но и для 2-й и 4-й вариаций; в третьей части Сонаты E-dur ор. 109 метрономизированы тема и 3-я вариация. Такой значительный цикл, как Тридцать три вариации C-dur на тему вальса Диабелли ор. 120, по-видимому, остался без метрономизации. Случай Шести вариаций F-dur ор. 34, как уже говорилось, особый: все вариации в этом цикле различны и по тональности, и по характеру ритмического движения включая темп (Х. Ляйхтентритт, И.В. Способин и

⁸⁴ Мы здесь пользуемся уточненными датировками из упомянутой статьи Х. Зайферта [553]. Ранее в публикациях [377] и [379] мы ориентировались на данные П. Бадурь-Скоды [430] и Р. Рина [536, S. 85], указавших (неточно) 1842 как год выпуска «Искусства исполнения» Черни.

⁸⁵ Главы о сольных и ансамблевых сочинениях Бетховена были переизданы факсимильно [430]; в 2010 и 2011 годах в Санкт-Петербурге вышли сразу два русских перевода: [363] (с подробными комментариями, публикацией биографических материалов и избранных глав третьей части Школы — об исполнении вообще) и [364] (представляется более удачным в литературном отношении). В обеих публикациях комментаторы чересчур доверчивы к писаниям Шиндлера; о статье [225] см. выше (сноска 78). Ранее (1974) издательством «Музична Україна» была выпущена хрестоматия «Из истории фортепианной педагогики», где опубликован русский перевод фрагментов черниевской Школы, подготовленный А.Д. Алексеевым (в приложении приведены метрономизации фортепианных сонат; см. [90, 91]).

Н.Л. Фишман обоснованно относили этот цикл к типу свободных вариаций). Черни в С 3 указывает метроном лишь для темы, а для вариаций отсылает читателя к своей редакции в С 1. (Иной вариант метрономизации предложен Мошелесом в М 3.)

В целом метрономизации Черни демонстрируют разброс значений метрономической скорости от издания к изданию, обычно несущественный (он замечен на примере I части Сонаты As-dur op. 110, см. раздел «Moderato» во второй главе, и особенно в Allegro ma poco Сонаты Fis-dur op. 78, см. запись 148 Атласа-Каталога). О метрономизациях Черни и Мошелеса Х. Зайферт привел статистические данные; его вывод таков: «Вскоре после смерти Бетховена Черни и Мошелес метрономизировали его произведения довольно стремительно — в соответствии с его собственными метрономизациями других произведений и, очевидно, не без взаимного влияния. Затем Черни явно склонялся к более медленному темпу вплоть до 1840-х годов, а издание фортепианных сонат, начатое незадолго до его смерти и завершённое лишь одиннадцать лет спустя, вернулось в основном к более быстрым метрономическим обозначениям под сильным влиянием Мошелеса. Мошелес с годами менялся все меньше и меньше, не имея четко выраженного направления» [553, S. 83]. Со своей стороны отметим, что Мошелес также метрономизировал сонаты Й. Гайдна; его метрономизации вариаций в сонатах Бетховена более детализированы по сравнению с метрономизациями Черни.

1.5. Исследовательская и практически-ориентированная литература (со второй половины XIX века)

Для начала — несколько общих соображений. Существенной причиной неблагополучия в понимании и истолковании бетховенских темпов являются не до конца изжитые исторические стереотипы. Романтическая эстетика подчеркивала исключительность фигуры Бетховена, переосмысливала его творческие принципы в духе устремлений XIX века (синтез искусств, «музыка будущего» и т. п.), вольно или невольно принижая значение Моцарта и Гайдна, как и всех вообще доромантических стилей (исключение делалось разве что для Баха, отчасти Генделя и Глюка). В дальнейшем Бетховена стали воспринимать как глашатая революции, перенесшего на германскую почву «интонационный словарь» французских революционных празднеств (сказанное относится, прежде всего, к советской музыковедческой литературе, но и не только к ней: достаточно назвать имя Ж. Тьерсо, чьи труды переведены на русский язык⁸⁶).

⁸⁶ О том, что Бетховен вдохновлялся идеалами французской революции, на русском языке писали и до 1917 года, в частности, А.Н. Серов, А.Г. Рубинштейн и В.Д. Корганов. Концепцию «Бетховен — бунтарь», как известно, разделял Ромен Роллан — самый цитируемый в России бетховенист.

Солидаризируясь с критикой Л.В. Кириллиной французской и советской бетховенианы⁸⁷, мы отдаем себе отчет в дискуссионности вопроса о связях Бетховена с культурой XVIII века в целом. Отмеченное Л.В. Кириллиной традиционное разделение на тома «историй музыки», отграничивающее Бетховена от Моцарта и Гайдна, — свойство не только отечественной музыкальной историографии. Так же, к примеру, поделен материал между седьмым [567] и восьмым [568] томами «Новой Оксфордской истории музыки». Ощутимая граница присутствует и в социологии музыки Теодора Адорно: «...Общественная атмосфера, в которой жил Бетховен, где чувствовалось влияние Руссо, Канта, Фихте, Гегеля, совершенно несопоставима с обстановкой, в которой протекала жизнь Моцарта» [87, с. 55]⁸⁸.

Связи с XVIII веком мы прослеживаем не в свете отживших представлений о галантном маньеризме «века рококо», а так, как это делает современная историография культуры. С точки зрения современности XVIII век — век рационализма, просветительства и начавшейся «гуманитарной революции»: деспотизм, рабство, дуэли, пытки, жестокие казни и т. п., если и не были искоренены, то, по крайней мере в Европе, перестали быть морально одобряемыми [285, с. 21, 179–250, 375, 580]. Литературоведы и историки музыки характеризуют это столетие как живой и противоречивый мир, сочетавший традиции барокко, настроения сентиментализма, «бури и натиска», предромантизма (особенно под влиянием словесного фольклора, стилизованного в «Песнях Оссиана») и классицистские тенденции, вдохновлённые веймарскими классиками Гёте и Шиллером (подробнее о веймарской классике см.: [335]). Публицистические штампы в равной мере коснулись оценки Моцарта и Бетховена литературой XIX века, и только XX век приблизился к подлинно историческому пониманию музыки Моцарта. Стереотипы восприятия музыки Бетховена преодолевались постепенно. В значительной мере этому преодолению способствовали Г. Ноттебом, Л. Ноль, А.У. Тейер, Х. Риман, Т. фон Фриммель, А. Шмитц, В. Рицлер, П. Мис, П. Неттль, В. Хесс, Й. Шмидт-Гёрг, З. Бранденбург, К. Дальхауз, Дж. Керман, К. Кропфингер, Б. Купер, Л. Локвуд, Х.Ч. Роббинз Лэндон, А. Тайсон, К. Флорос, Х. Зайферт, а также отечественные исследователи

⁸⁷ Касаясь темы «Бетховен и французская революция XVIII века», Л.В. Кириллина пользуется асафьевским термином «интонационный словарь эпохи»: «<...> Из этого словаря черпали тогда абсолютно все, но создаваемые произведения не обязательно имели хоть какое-то отношение к собственно революционной тематике. Однако необычайная яркость этого мелодического материала придавала оценке Бетховена как "революционного" композитора наглядную убедительность, словно бы не требующую никаких иных фактологических доказательств. Кроме того, французские критики и писатели гораздо лучше немцев владели искусством броской эссеистики. В итоге французская беллетризованная бетховенистика повлияла на русское музыкознание неизмеримо ощутимее, нежели "скучная" немецкая научная проза с ее опорой на архивные документы» [189, т. 1, с. 36–37].

⁸⁸ Воздерживаясь от развернутой критики музыкально-исторических взглядов видного философа, отметим односторонность приведенной оценки. В библиотеке Моцарта имелись книги по самым разным отраслям знания включая алгебру, географию, философию и эстетику [187, ч. 2, с. 134] (там же примеч. 14 со ссылкой на литературу вопроса). Гёте считал Моцарта единственным достойным написать музыку к «Фаусту».

В.П. Бобровский, В.В. Протопопов, Н.Л. Фишман, М.Г. Харлап, А.И. Климовицкий, Ю.Н. Холопов, А.В. Михайлов, Е.В. Вязкова и Л.В. Кириллина⁸⁹.

1.5.1. Подготовка ПСС Бетховена и вопросы темпа. Вклад Г. Ноттебома

Устанавливая в качестве хронологического рубежа середину XIX века, мы следуем объективной логике развития музыкальной историографии. Ее новый этап, источниковедческий, по сути, является отправной точкой истории музыки как науки. «Историческое музыкознание включалось <...> в круг общегуманитарных наук и потому смогло опереться на методологию, уже разработанную историками и филологами. Усвоение достижений первых укрепляло интерес к выявлению процессуальности в эволюции музыкального искусства, а достижения вторых способствовали усовершенствованию принципов изучения творчества художников, особенно же текстологической методики» [172, с. 12]. В это время заявили о себе Отто **Ян** (знаменитый филолог, археолог и биограф Моцарта), Карл Фердинанд **Поль** (биограф Гайдна), Александр Уилок **Тейер** (самый авторитетный биограф Бетховена), Филипп **Шпитта** (биограф Баха) и Фридрих **Кризандер** (биограф Генделя), разработавшие новый подход к биографии, основанный на документированных фактах (а не на личных воспоминаниях). В мировой бетховенистике этот рубеж ознаменован выходом в 1860-х годах томов Полного пересмотренного собрания сочинений Бетховена (GA) — первого научного издания такого рода. История подготовки GA могла бы стать предметом отдельного исследования. Ведущую роль сыграл немецкий музыковед, педагог и композитор Густав **Ноттебом** (1817–1882), ученик Мендельсона и Шумана. В круг его друзей входили Брамс, Исаак и многие известные ученые того времени. Ноттебом, один из первых признанных экспертов в области текстологической критики, в 1862 году был приглашен издательством Breitkopf & Härtel для работы над GA. Заслуга Ноттебома состоит в новой методологии редактирования музыкальных изданий путем критической оценки всех доступных источников. Он и положил начало строго научному изучению бетховенских темпов в серии небольших журнальных статей, позднее вошедших в 2 тома его «Бетховенианы» [522, 523]. Основываясь на публикациях в музыкальной периодике бетховенского времени и рукописных материалах (главным образом из архива Венского общества любителей музыки), Ноттебом создал источниковедческую базу для мировой бетховенистики. В сугубо музыкальных вопросах ему полностью доверял, в частности, Тейер, «и результаты работы Ноттебома почти сразу же были включены в биографию Бетховена,

⁸⁹ Преодоление стереотипов — далеко не завершенный процесс. Насколько сильны эти стереотипы, видно по современным изданиям партитур фортепианных концертов Бетховена, где вопреки авторской нотации отсутствует бас continuo, о чем с сожалением писали Е. и П. Бадюра-Скода [106, с. 324, сноска].

начатую Тейером и завершенную Дейтерсом и Риманом» [472, р. 204]. Ноттебом чаще всего упоминается в связи с изучением бетховенских эскизов. Для нас особенно ценны введенные Ноттебомом в научный оборот данные об авторских метрономизациях всех частей первых 11 струнных квартетов. В издании GA, вероятно, по инициативе Ноттебома, присутствуют авторские метрономизации симфоний (они впоследствии были перенесены в карманные партитуры издательств Eulenburg и Peters) и Септета op. 20. Обращение к первоисточникам позволило Ноттебому вскрыть ряд несообразностей в той части шиндлеровской биографии Бетховена, которая касается вопросов темпа; эта критика по-прежнему актуальна (см. Приложение 2). Издание GA, при всех его достоинствах, ныне признано недостаточно полным и отчасти устаревшим, ему на смену подготовлены тома Нового Полного собрания сочинений Бетховена (NGA), работа над которым еще не закончена.

1.5.2. «Советы дирижерам» Ф. Вейнгартнера

Практические аспекты исполнения симфоний Бетховена (впоследствии также Шуберта, Шумана и трех симфоний Моцарта) детально рассмотрел Феликс **Вейнгартнер**. Его книга «Советы к исполнению симфоний Бетховена» [574] переведена на русский язык М.В. Юдиной [128]. Перевод сделан с третьего издания под названием «Исполнение классических симфоний. Советы дирижёрам. Том первый. Бетховен». При неоспоримой практической ценности пользоваться ею в наши дни неудобно: отсылки к нотному тексту даются автором по GA, а переводчиком (или редактором) по карманным партитурам Музгиза; читатель вынужден обращаться только к этим изданиям. Поскольку такты ни у Брайткопфа, ни в советских изданиях симфоний не нумерованы, а ориентиры в виде букв или цифр отсутствуют, перевод вынужденно утяжеляется дополнительными ссылками на страницы.

Как памятник своей эпохи книга Вейнгартнера ныне нуждается в серьезных критических комментариях. В конце XIX века тон задавал «байройтский стиль» исполнительства, олицетворяемый дирижерским искусством Ханса фон Бюлова и инерцией его менее одаренных подражателей; «модный, вялый, "парсифалеобразный" темп Байрейта» — так характеризовал его Вейнгартнер [128, с. 250]. Ранняя книга Вейнгартнера «О дирижировании» [127] полемична по отношению к Бюлову; следы полемики несут на себе и «Советы к исполнению симфоний Бетховена». Так, в главе, посвященной Пятой симфонии, автор свидетельствует о немотивированных темповых отклонениях, к которым прибегал Бюлов в своей интерпретации финала; соответствующий нотный пример — образец полного небрежения авторским стилем [128, с. 126]. Именно стилю Бетховена с первых страниц книги уделяет значительное внимание Вейнгартнер. В стремлении наиболее отчетливо выразить намерения композитора дирижеры (и

среди них автор книги) часто прибегали к ретуши в инструментовке, обосновывая это несовершенством современных Бетховену оркестровых инструментов и отсутствием слухового контроля. Не обошлось и без ретушей темпов.

Бетховенские метрономизации были известны Вейнгартнеру по изданию партитур симфоний в GA. Большинство их он выправил по-своему. В предисловии к «Советам» Вейнгартнер писал: «Метроном — инструмент, который, как правильно говорил Берлиоз, спасает только от грубых промахов» [128, с. 12]. Здесь Вейнгартнер, безусловно знавший тексты Берлиоза, по-видимому, запомнил: французский композитор считал метрономизации необходимыми и не ограничивал их действенность защитой от «грубых промахов». «Несомненно, — писал Берлиоз, — никого не затруднит отличить Largo от Presto. И если Presto двудольное, то мало-мальски сообразительный дирижер, рассмотрев имеющиеся в пьесе пассажи и мелодические рисунки, сумеет сам найти ту степень быстроты, какой хотел автор. Но если речь идет о четырехдольном Largo с простой фактурой мелодии, с небольшим количеством нот в каждом такте, то тогда какими средствами будет располагать несчастный дирижер для определения верного темпа? <...> Дело идет, однако, не о его личном, а об авторском ощущении. Следовательно, композиторам нельзя пренебрегать метрономическими обозначениями в своих сочинениях, а дирижеры обязаны тщательно изучать их. Небрежность к такому изучению со стороны последних — акт недобросовестности» [113, с. 511] (перевод С.П. Горчакова). Сам Вейнгартнер ранее в книге «О дирижировании» по этому поводу цитировал не Берлиоза, а Вебера. Взгляды Вебера известны нам по одному из писем («Метрономические указания к опере "Эврианта" и замечания о музыкальном темпе вообще»). Согласно Веберу, различия человеческих характеров в оперном дуэте невозможно обозначить нотами. «Все это заключено в человеческой груди, а если не заключено, то не помогут ни метроном, предотвращающий самые грубые недосмотры, ни мои крайне несовершенные указания...» (перевод А.В. Михайлова цит. по: [243, с. 78]). По свидетельству Б.В. Асафьева, в сходном ключе высказывался Н.А. Римский-Корсаков: «Метрономические указания я ставлю для немзыкальных дирижеров (он прибавил грубый эпитет), иначе они черт знает что наделают; дирижеру-музыканту метроном не нужен, он по музыке слышит темп» [104, с. 299 (сноска)]⁹⁰.

«Изобретение Мельцеля, — пишет далее Вейнгартнер, — относится к тому времени, когда Бетховен уже очень плохо слышал. Какие ошибки должен был допускать он при метрономических обозначениях, когда едва был в состоянии проконтролировать их

⁹⁰ Если верить Асафьеву (а верить прямой речи в воспоминаниях необязательно), Римский-Корсаков почти буквально воспроизвел известное выражение Л. Моцарта «определить темп по самой пьесе». Письменно изложенные мысли Римского-Корсакова о темпе, в том числе дезавуирующие это свидетельство, см. ниже (глава 3).

правильность слухом! Попытки исполнять симфонии Бетховена в соответствии с его метрономическими обозначениями в очень многих случаях доказали несостоятельность последних. Однако я вполне сознаю, что мои указания в этом отношении могут быть только приблизительными <...>» [128, с. 13]. Ретушь бетховенских метрономизаций со стороны Вейнгартнера отражает его личный музыкантский опыт и вкус (а он обусловлен целым комплексом исторических причин); общий же взгляд на авторские метрономизации как несостоятельные (Бетховен-де был ко времени изобретения метронома практически глух) не выдерживает критики. Когда Бетховен метрономизировал симфонии, он еще мог сам дирижировать: в программу Рождественской благотворительной академии 25 декабря 1817 года была включена Восьмая симфония под управлением автора; на это исполнение положительно отозвались WAMZ и газета «Sammler» [БП 3, с. 199]. Вейнгартнеру резонно возражал М.Г. Харлап: «Такого рода аргументами можно было бы скорее оправдывать исправления в мелодии и гармонии, чем в области ритма, тесно связанной с моторикой и кинестетическими ощущениями» [336, с. 408].

Говоря о «многих случаях», Вейнгартнер в предисловии умалчивает о тех немногих, где авторская метрономизация, по его мнению, приемлема или даже превосходна. В основном тексте книги, противореча себе, он оценивает как хорошо метрономизированные I часть (*Allegro con brio*) Первой симфонии [128, с. 23], вступительные такты финала Третьей [там же, с. 79], менуэт (*Allegro vivace*) Четвертой [там же, с. 95], III часть, трио и финал Пятой («Обозначение метронома $\text{♩} = 96$ превосходно» [там же, с. 124]; «Метроном обозначен хорошо» [там же, с. 126]), II, III и V части Шестой [там же, с. 138, 143, 145], I часть (*Vivace*) и (с оговоркой) финал Седьмой [там же, с. 155, 171], *Allegretto scherzando* Восьмой [там же, с. 187], два медленных эпизода (*Andante maestoso*, *Adagio ma non troppo, ma divoto*) и двойное фугато (*Allegro energico*) в финале Девятой [там же, с. 280].

Признав хоть и не все, но некоторые метрономизации Бетховена хорошими, Вейнгартнер положил начало более бережному к авторской воле (по сравнению с практикой XIX века) направлению в симфоническом дирижировании. Среди ретушей Вейнгартнера есть и интересные с теоретической точки зрения. Нотный знак (длительность) в МО в ряде случаев не совпадает с реальной счетной долей (причины мы рассмотрим далее). К примеру, финал Седьмой симфонии Вейнгартнер считает нужным тактировать не по половинным (в размере $2/4$ это целый такт), а по четвертям: «Хорошее само по себе метрономическое обозначение $\text{♩} = 72$ я хотел бы заменить $\text{♩} = 138$ » [там же, с. 171] (как видим, ретушь скорости здесь также присутствует: бетховенское 72, помноженное на 2, равнялось бы 144, а не 138). Контекст этого высказывания Вейнгартнера побуждает нас пересмотреть традиционное понимание темпа как

скорости; мы полностью процитируем и подробно прокомментируем этот отрывок из книги в главе 4 в связи с «Парадоксом Вейнгартнера — Штеглиха».

1.5.3. Становление сравнительного метода: «Темп и характер в музыке Бетховена» Р. Колиша

В XX веке книгам практической направленности сопутствуют научные труды. Таковы ценное исследование Георга **Шюнемана**, посвященное истории дирижирования [549], уже упоминавшиеся работы Эжена **Борреля** [417], Розамонд **Хардинг** [462], Ралфа **Кёркпатрика** [477] о темпах барочных танцев и предыстории метронома, книга Курта **Закса** «Ритм и темп» [542] и др. К этому же времени относится анализ специфики мензуральной системы, в частности, оформленное Генрихом **Бесселером** разграничение акцентной и времяизмерительной ритмики [414, S. 149, 171], о чем еще будет сказано.

Серьезное исследование бетховенских темпов с привлечением авторских метрономизаций предпринял Рудольф **Колиш** — австрийский музыкант-скрипач из окружения Шёнберга (был его шурином и учеником по композиции). Колиш — глава струнного «Колиш-квартета»; эмигрировав в США, возглавил квартет “Pro Arte”. Рассматривая бетховенские метрономизации в качестве эталона, учёный впервые попытался применить его к произведениям (частям), не метрономизированным композитором, но сходным с эталоном по характеру движения: рассматриваются все пьесы и части циклов, объединяемые одним и тем же темповым термином и общим тактовым размером. Журнальный вариант исследования [480] представляет собой не оригинал, а перевод на английский язык (переводчик — А. Мендель). В этой работе музыкант провел параллель между темпом и типом музыкальной формы. Хотя в дальнейшем первоначальную концепцию «темп — форма» автор подверг ревизии⁹¹, сама по себе такая постановка вопроса свидетельствует о Колише — не только теоретике музыкального исполнительства, но и *теоретике музыки*. Недаром фигура Колиша, долгое время пребывавшая «в тени», в последние десятилетия привлекает живое внимание музыкантов и исследователей (см., например: [314], [168]). Неоспоримая заслуга Колиша — исторически первая систематика темпов в наследии Бетховена. Исследование построено в виде каталога темпов, классифицированных по основным словесным определениям и тактовым размерам, по ходу рассмотрения дополняемым МО, причем не точечными, а в виде некоторого диапазона скоростей (впрочем, указатель произведений в конце немецкого издания предписывает однозначные метрономы). Методологическое новаторство Колиша в том, что он первым стал

⁹¹ Это видно по посмертной публикации в периодической серии Musik-Konzepte [481]: в отдельный тип по-прежнему выделены скерцозные части циклов, имеющие трехчастную структуру с трио; связи темпов с прочими типовыми формами в немецком издании не прослеживаются.

систематически сравнивать разные произведения, находя общее в характере движения (темпе) и делая это общее основой сравнительного анализа. Почти одновременно Пауль Мис предпринял аналогичную попытку систематизировать произведения Бетховена, основываясь на характеристиках тональностей [512]. Можно показать, что вторая задача (систематика наследия по тональностям, поиск семантических связей разных произведений, имеющих одну и ту же главную тональность) подчинена первой (темповая систематика), то есть корректно решается (если разрешима в принципе) только после того, как уже систематизированы темпы (подробнее см. статью автора этих строк: [366]). Для нас основная идея Колиша ценна именно тем, что позволяет на базе темповой систематики выстроить перспективу дальнейших исследований. Пользуясь методом сравнительного анализа, Колиш пришел к настоящему открытию устойчивых типов движения в музыке. К примеру, номером 24 он обозначил класс «*Allegro cantabile*» е, включающий относительно сдержанные по характеру движения первые части инструментальных циклов Бетховена: скрипичной Сонаты Es-dur op. 12 № 3, Четвертого фортепианного концерта, фортепианной Сонаты Fis-dur op. 78, Трио op. 97 и т. д. (см. Атлас-каталог, записи 138, 139, 147, 148). Во всех этих композициях предполагается четверть в качестве счётной единицы и скоростной диапазон 120–138. Как пишет исследователь, «феноменологически данный тип определяется дуализмом песенного строения и мотивов, изложенных шестнадцатыми» [481, S. 37].

Колиш реализовал подход к наследию классиков, который можно кратко обозначить «что на что похоже»⁹² — методологическая установка, привлекающая многих музыковедов. Между тем у этого подхода нашелся весьма авторитетный противник — Артур Шнабель. Конрад Вольф в своей книге «Уроки Шнабеля» пишет: «Любое великое произведение является, по Шнабелю, "все-включающим" и "все-охватывающим". Оно несравнимо ни с каким другим произведением того же или другого автора. Многие жители Нью-Йорка старшего поколения помнят обличительную речь, с которой <Шнабель> обрушился на Рудольфа Колиша в собрании американского Музыковедческого общества, когда Колиш на основе аутентичных метрономических указаний попытался классифицировать "типы" темпов в бетховенских сочинениях. По этой классификации произведения одного типа должны исполняться в одинаковых темпах» [131, с. 9] (перевод В.В. Бронгулеева). Не располагая текстом обличительной речи Шнабеля, мы не в состоянии оценить силу его аргументов⁹³. С позиции сравнительного анализа поиск связей между разными произведениями представляется вполне

⁹² «Вот чем мы занимаемся? Ну, в основном, выясняем, что на что похоже», — этот афоризм Е.М. Царевой мы цитируем по интервью [245].

⁹³ Колиш писал Шёнбергу, что доклад вызвал полемику, «особенно со стороны друга Шнабеля», чья роль в дискуссии была «жалкой» (kläglich) [481, S. 108].

оправданным. Вступление Сонаты Fis-dur op. 78 темпово, ритмически и интонационно перекликается с «Песней Миньоны» op. 75 № 1; их связь зримо отсылает нас к поэтическому источнику — стихотворению Гёте из романа «Годы учения Вильгельма Мейстера». На это обратил внимание Эрих Лайнсдорф: «Кто не в состоянии оценить в подлиннике „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn“, тот воистину духовно обделен. Пианист, исполняющий сонату Бетховена фа-диез мажор соч. 78, будет играть ее лучше, если уловит ее сходство с начальными тактами „Песни Миньоны“, столь очевидное, что, должно быть, они все еще не умолкали в памяти композитора, когда он вынашивал замысел сонаты. Поэзия всегда будет лучшим проводником в стране, где рождается прекрасная музыка» [204, с. 18–19]. Прочитанный комментарий Лайнсдорфа относится к четырем (!) тактам вступления. В работе Колиша вступления (включая куда более пространные) и темпово-обособленные эпизоды (вариации), как и песни, не рассматриваются⁹⁴.

Как видим, метод Колиша вполне жизнеспособен и может быть применен шире, чем это делает сам автор метода. В книге Колиша сравнительный метод подобным же образом позволяет обнаружить неожиданную близость в характере музыки разных жанров, исполнительских составов, написанной в разных тональностях и даже с несовпадающими тактовыми размерами. Суть метода можно проиллюстрировать нотным примером из книги, в котором сопоставлены начала первых частей Скрипичного концерта op. 61 и Виолончельной сонаты op. 69 (рис. 5).

Рис. 5. Бетховен. Концерт op. 61 для скрипки с оркестром, I часть в сопоставлении с I частью Сонаты op. 69 для виолончели и фортепиано. Пример из книги Р. Колиша [481, S. 41]

Op. 61
Allegro ma non troppo



Op. 69
Allegro, ma non tanto

⁹⁴ Вступления только упоминаются Колишем, причём именно в связи с «типом 24» [481, S. 37], но не допускаются в каталог в качестве представителей медленных темпов. Это, вероятно, оправдано практическими соображениями, так как разрастание каталога за счёт вступлений, эпизодов, вариаций и быстрых код сильно увеличило бы объём исследования. Подробно о медленных вступлениях см. монографию [444].

В середине XX века возражать против подобных сближений было вполне допустимо; однако за истекшие десятилетия произошли эпохальные перемены в гуманитарных науках, высветившие принципиальную диалогичность художественного творчества (этот сюжет мы затронем в главе 3); тем самым было придано новое дыхание методам сравнительного анализа. При всем уважении к таланту Шнабеля-пианиста приходится констатировать, что его воззрения на искусство устарели. Абсолютизировать уникальность одного отдельно взятого музыкального произведения — значит низвести исполнителя и слушателя до уровня наивного ребенка, не ведающего о творческом генезисе исполняемой музыки, ее жанре и историко-стилевых связях. Уязвима точка зрения Шнабеля и с позиции методологии истории, призванной выявлять процессуальную динамику художественной эволюции.

Тривиальный с сегодняшней точки зрения подход к произведению, учитывающий жанровый контекст, возможно, не считался таковым в 1940-х годах. Видя темп в качестве центральной категории, вокруг которой группируются сходные характеры движения, Колиш нашёл пункт общности, отличный от жанра (но, скажем так, зависимый от него семантически). Поэтому его труд в методологическом отношении должен оцениваться как пионерский. Не все подходы и выводы Колиша вызывают согласие; в частности, Колиш ошибается, когда погружает термин «*tempi ordinari*» из процитированного нами на с. 66 письма Бетховена в ложный контекст «конвенциональных темпов» [481, S. 8]. По нашему мнению, в поиске верного темпа сравнительный метод применим тогда, когда исчерпан максимум исторических сведений и исследователю не остается иного пути, кроме экстраполяции известного на неизвестное. С этой позиции некоторые темповые определения Колиша выглядят недостаточно продуманными, особенно в сопоставлении с метрономизациями в редакциях Черни и Мошелеса, в «Искусстве исполнения» Черни. Тем не менее, метрономизации Колиша и выделенные им темповые классы заслуживают серьезного изучения. Музыкантам-практикам могут пригодиться не только исторически засвидетельствованные, но и теоретически реконструированные темпы; возможность выбора всегда лучше отсутствия такой возможности. Исходя из этого, мы в Атласе-каталоге указываем в примечаниях темповые классы Колиша (с соответствующими диапазонами скоростей и конкретными рекомендациями австрийского музыканта).

Теоретическая значимость работы Колиша состоит в том, что он сформулировал и во многом решил проблему характера музыки в аспекте ритмического движения. Им создан вариант типологии, в основу которого положены традиционные словесные определения; их автор исследования стремился представить как типы движения в музыке. Систематика Колиша не единственно возможная, и поиск адекватной типологии можно и нужно продолжить.

1.5.4. Публикации второй половины XX века.

Отечественные исследования: Н.Л. Фишман, М.Г. Харлап

Диссертация «К изучению проблемы темпа у Бетховена» была защищена в Эрлангене (ФРГ) Германом **Бек**ом [406]. В ней, в частности, устранены сомнения относительно авторства МО, опубликованных при жизни Бетховена отдельно от нотных изданий. В диссертации и статье [407] опровергается расхожее мнение о чересчур быстрых бетховенских метрономах: фактом является то, что Бетховен своими метрономизациями задавал не только чрезвычайно быстрые, но и крайне медленные темпы. В развитие идеи Колиша о характеристичности темпов Бек построил собственный вариант систематики [407, S. 43, 46, 50, 51]; одна из его таблиц перепечатана в книге Л.О. Корчмара [198, с. 104–105].

Вопросы темпа поднимаются в авторитетной серии монографий «Мюнхенские публикации по истории музыки» («Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte»), основанной видным греческим и немецким музыковедом Тразибулом **Георгиадесом** (с темой нашего исследования перекликается его книга [456]). Специально темповой терминологии посвящен первый том этой серии — монография Ирмгард **Херман-Бенген** «Темповые обозначения: Истоки. Развитие в XVII–XVIII веках» [467], являющаяся переработкой диссертации «Темповые обозначения и танцевальные жанры в эпоху генерал-баса», защищенной автором в 1955 году. Сжато и емко Херман-Бенген пишет о специфике мензуральной ритмики (ссылаясь, в частности, на латинские трактаты начиная с Франко Кёльнского) и рубежной эпохе перехода от мензуральной нотации к современной тактовой системе (главным образом на материале музыки К. Монтеверди, Дж. Фрескобальди и танцев барокко). Главы о темпах содержатся в других томах названной серии — книгах «Позднее драматическое творчество Клаудио Монтеверди» Вольфганга **Остхоффа** [524] и «Неаполитанская оперная увертюра в первой половине XVIII века» Хельмута **Хелля** [466]; медленным вступлениям инструментальных композиций и их связям с быстрыми частями у Й. Гайдна и В.А. Моцарта посвящена монография Марианны **Данквардт** [444].

Из книги Ф. **Ротшильда** «Музыкальное исполнение во времена Моцарта и Бетховена. Утраченная традиция в музыке» мы узнали о первой модели метронома, шкала которой была короче, чем современная. К сожалению, в книге разграничены (на наш взгляд, схематично) Allegro галантного стиля, всегда означавшее «весело», и Allegro венских классиков, по Ротшильд, только в конце XVIII века ставшее обозначением быстрого темпа [539, р. 5]. В подкрепление своей позиции Ротшильд ссылаясь на два трактата И.А. Хиллера: в 1770-х годах термин «Allegro» переведен им как «весело», в 1790-х — как «быстро». Между тем о несоответствии буквального смысла термина «Allegro» многообразию реального содержания

оживленной и быстрой музыки было известно и ранее (это несоответствие зафиксировано в словаре Ж.-Ж. Руссо). От подобного схематизма свободны специальные исследования истории темпов начиная с монографии Херман-Бенген.

В предыдущем изложении мы уже проследили пути исследований венской классики в аспекте темповедения; здесь будет уместно сфокусироваться на трудах отечественных ученых. Авторами важных статей (лучше сказать, сжатых монографий) на русском языке были Натан Львович **Фишман** [332] и Мирон Григорьевич **Харлап** [336] (хронологически работы появились именно в таком порядке). Вариант статьи Фишмана «Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике», опубликованный в книге его избранных работ «Этюды и очерки по бетховениане», — сокращенный⁹⁵, однако в очерке «Чувство имеет свой собственный такт», поднимающем вопросы темпа, купюры минимальны. Название очерка — цитата из бетховенского (?) примечания к несохранившемуся автографу песни «So oder so» WoO 148, известного нам только по пересказу Й. Фишхофа (мы упоминали о нем в обзоре источников). Направленность статьи Фишмана практическая; наш заочный диалог с крупнейшим отечественным бетховенистом, начатый в связи с письмами композитора, будет продолжен. Исследователь не ограничивал себя рамками фортепианного исполнительства и, вопреки общепринятой дефиниции, не сводил темп к скорости. Этому способствовало глубокое знание Фишманом источников и всей имевшейся на тот момент литературы, фактических обстоятельств жизни Бетховена и его опытов с метрономизациями собственных сочинений.

Наши наработки в области темпов в некоторых существенных моментах развивают идеи М.Г. Харлапа, чьи публикации [336, 337, 343, 344] мы бы рекомендовали к первоочередному прочтению. Работы М.Г. Харлапа правильнее было бы рассматривать не в контексте бетховенистики, а в общетеоретическом плане — ему мы обязаны концепцией историко-стадиальной специфики тактовой системы музыкального ритма. С этой позиции ученый вносил коррективы в, казалось бы, устоявшиеся положения теории, подкрепленные экспериментальными исследованиями. Так, **Н.А. Гарбузов** в рамках созданной им концепции зонной природы музыкального слуха рассматривал не только звуковысотные и динамические зоны, но также зоны ритмических длительностей и темпов [134, 135]. Зона есть узкий диапазон числовых значений того или иного музыкального параметра, объединяемых общим «ступеневым качеством»; отклонение от точечного значения в пределах этого диапазона оправдано художественно-выразительными соображениями. Н.А. Гарбузов полагал, что понятия зоны, ступени и ступеневого качества применимы ко всем элементам музыки; исследуя темповые зоны, он тем самым реанимировал давнее положение, сформулированное

⁹⁵ Первый, полный вариант статьи Н.Л. Фишмана — [328].

Леопольдом Моцартом (мы помним его мысль о ступенных градациях темпа)⁹⁶. Применимость понятия зоны к области ритма была оспорена М.Г. Харлапом, исходившим из того, что выразительное исполнение в принципе агогично и величина экспрессивных отклонений от нотации ритма ни в какие ограниченные зоны не укладывается. «Механическая равномерность маятника ("железный ритм") не есть идеал музыкального ритма, музыкальный ритм — не "железный", а "живой", и его "жизнь" на каждом шагу нарушает предполагаемые теорией математические соотношения нотных длительностей, причем установить пределы этих нарушений в виде некоторых зон оказывается невозможным» [337, с. 52]. Принимая (с оговорками) требование «отклоняться» в живом исполнении от слишком буквального следования нотации ритма, мы в свой черед не останавливаемся на агогике: как уже не раз говорилось, предмет нашего анализа не ритм исполнения, а темп композиции. Он, с нашей точки зрения, вполне может быть описан в терминах зон и ступеней. В русле отечественной «гарбузианы» темп и его модификации исследовал **Е.В. Назайкинский**, сохранивший приверженность зонной концепции (книги «О музыкальном темпе» [247] и «О психологии музыкального восприятия» [250]); к его результатам мы еще обратимся в 3-й главе.

Понятия темпа и метрономической скорости окончательно разведены в ценной статье М.Г. Харлапа «Ритмика Бетховена» в юбилейном сборнике статей «Бетховен» (1971). Ряд проблем, поднятых в упомянутой статье Фишмана, поданы Харлапом в полемически-заостренной форме. «Сопоставляя итальянские термины, служившие до изобретения метронома единственными темповыми обозначениями, с метрономическими указаниями, мы видим, что никакого строгого соответствия между теми и другими обозначениями у Бетховена (как и у других композиторов) установить нельзя. При одном и том же названии темпа частота пульса, обозначенная метрономом, может быть различной, и наоборот, одно и то же число может выражать разные темпы. <...> Мы должны начать с того, что в метрономическом обозначении, кроме "сказуемого" — числа ударов, имеется еще и "подлежащее" — соответствующая удару метронома нотная величина, или счетная единица. Чем крупнее эта единица, тем меньшая частота требуется (в общем случае) для данного названия темпа, а при той же частоте тем более "скорым" представляется темп. Так, в 4-й симфонии <Бетховена> число 80 в I части (*Allegro vivace*) относится к целой <...>, а в финале (*Allegro ma non troppo*) — к половинной» [336, с. 410]. Вступая в полемику по вопросам бетховенских темпов, Харлап сохраняет строго научную позицию по отношению к метрономизациям. «Нередко говорят о неисполнимости тех или иных метрономических указаний Бетховена. Возможно, он не всегда был практичным. Однако для нас существенно лишь то, что Бетховен хотел, и первой задачей, во всяком случае, должно быть понимание

⁹⁶ За рубежом сходные идеи высказывали В. Герстенберг [457] и Ф.Й. Махациус [495].

авторского текста, в котором метрономические обозначения являются такой же составной частью, как и все остальное. Те немногочисленные (но занимающие весьма существенное место в его творчестве) произведения, где Бетховен сам уточнил темп при помощи метронома, служат ключом к его темпам и в тех произведениях, где таких обозначений нет» [336, с. 409]. Будучи, как и Фишман, знатоком литературы о Бетховене, в том числе по темповой проблематике, Харлап более критичен, чем Фишман, к традиционно повторяемым цитатам из шиндлеровской биографии Бетховена. В частности, статья «Ритмика Бетховена» разоблачает апокриф Шиндлера о якобы существовавших расхождениях в двух разных списках метрономизации Девятой симфонии, о чем мы уже писали в разделе «Источники». Попутно автор статьи едко высмеивает дирижерские штампы: форшлаги из двух нот в контрапунктирующем голосе *Allegretto* Седьмой симфонии часто исполняют за счет сильного времени, тогда как стиль Бетховена требует их затактовой трактовки. «Обычное их исполнение <...>, возможно, явление того же порядка, что и превращение этого *Allegretto* в *Andante*, вошедшее в репертуар гражданских панихид» [там же, С. 381]. Свой взгляд на проблематику современного дирижерского исполнительства М.Г. Харлап изложил в воспоминаниях о близком друге и единомышленнике — Н.П. Аносове: «Произвольные изменения темпа, динамики и других исполнительских оттенков, вносимые крупными дирижерами, превращались в штампы, называемые исполнительскими "традициями". Очищение от такого рода "традиций" — одна из основных линий развития современного исполнительского искусства» [338, с. 157].

Следует особо сказать о теоретических изысканиях М.Г. Харлапа в области ритма и темпа. Ориентируясь на достижения лингвистики и историческую поэтику, Харлап создал оригинальные теории ритма и происхождения лада, изложенные в ряде статей и в книге «Квантитативная ритмика» (издана под неавторским названием «Ритм и метр в музыке устной традиции» [340]). В эволюции музыки он выделил три стадии: фольклорную, профессионального искусства устной традиции и письменную; им соответствуют три стадии эволюции музыкального ритма: интонационный ритм повышений и понижений напева, квантитативная ритмика точных длительностей, акцентно-тактовая ритмика. Критикуя «музыкальные» теории стиха, ученый подчеркивал специфическое отличие стопы от стадияльно позднейшего такта (в музыке до XVII в. не существовавшего). Такт, по Харлапу, не расчленяет музыку; «наоборот, назначение его — создавать непрерывный ток, не давать музыке распадаться на отдельные фразы и мотивы, динамизировать ее и придавать ей многоплановость» [337, с. 103]. Посмертно опубликовано исследование «Нотные длительности и парадокс их реального значения» [343, 344]. Суть парадокса, по Харлапу, в том, что «длительности» тактовой системы несводимы к физическому времени, на деле являясь маркерами уровней акцентной структуры. К этой проблематике мы еще не раз вернемся.

«Новой манере» Н.Л. Фишман посвятил большой раздел своего исследования хранящейся в Москве Книги эскизов Бетховена (см. «Опыт анализа творческого процесса» в изд.: [327, т. 1, с. 55–89]. «Опус 34 отличается не только метроритмическим разнообразием, но и смелым для того времени планом построения: каждая из вариаций приносит одновременно изменение метра, темпа и тональности и приобретает ярко самобытный индивидуальный облик» [там же, с. 60]. **В.В. Протопопов** проанализировал цикл вариаций ор. 34 в исторической ретроспективе, уделяя основное внимание смелым тональным переключениям от одной вариации к другой. Перемены темпа и метра В.В. Протопопов увязывал с прошлым опытом, в частности, с вариациями Моцарта. По словам исследователя, «Бетховен продолжал моцартовское начинание и довел принцип жанровой перелицовки темы до логического конца: не две последние, но все вариации ор. 34 предстают в разных жанровых формах. И это действительно было новым, Бетховен вправе был написать о том издателю» [292, с. 279–280].

1.5.5. Публикации последних десятилетий

«Mathematisch oder metrisch?» — так озаглавлен раздел в критической части книги Клауса **Милинга** «Темп в музыке барокко и ранней классики» [509, S. 39–42]. Название «метрическая теория» закрепилось за взглядами Э. Швандта [550], В.Р. Тальсмы [563], Г. Вемайер [572, 573] и др. — их мы вслед за К. Милингом для краткости объединяем собирательным термином «метристы» (у Милинга *нем.* *Metriker*). Согласно «метрической» теории (не имеющей отношения к теориям метра М. Хауптмана, Х. Римана и Т. Вимайера), быстрые темпы барокко и классики вдвое завышены. В книге [563], в частности, утверждается, что начиная с *Allegretto* метроном следует применять иначе, чем в медленных темпах; предлагается определять скорость счета, руководствуясь ударами маятника через один, а значит, исполнять быстрые пьесы вдвое медленнее вопреки нормальному слуховому опыту. Прилагательным «метрическая» автор книги обозначил свою методику, противопоставив ее обычной «математической» [563, S. 80–81]⁹⁷. Прекрасно изданная книга Тальсмы изобилует цитатами и факсимиле из трактатов XVIII — начала XIX века (сами по себе они — ценнейший исторический материал, впрочем, привлекаемый не впервые) и, стало быть, претендует на научно-источниковедческий подход, хотя и озаглавлена шумливо («Возрождение классиков. Том I. Инструкция к размеханизированию музыки»). Претензией на научность, возможно, отчасти объясняется, почему «метрическая» теория темпа имела (до сих пор имеет?) адептов, в

⁹⁷ В англоязычных текстах употребителен термин «half-speed theories» («теории ополовиненной скорости»); см., например [401]. К. фон Гляйх, отдав дань «метрической» теории в 1980-х годах (в частности в статье [459] — под именем «теории вариативного употребления метронома»), отмежевался от нее в 1990-х [460].

том числе в России и сопредельных странах. Бесспорно, механистичность в музыкальном исполнении наносит ущерб художественности. Однако автор книги прибегает к аргументам, ничего общего с наукой не имеющим. Прикрываясь авторитетом Бетховена и будто бы цитируя его письмо Ф. Рису от 16 июля 1823 года, Тальсма преподносит читателю все того же Шиндлера, его произвольное толкование письма ([563, S. 7]; ср. [545, S. 445]). В самом письме сказано следующее: «Что касается *allegri di bravura*, то мне сперва надо будет просмотреть Ваши. Должен откровенно признаться, что вообще я подобным вещам не симпатизирую, так как они — по крайней мере те, что я знаю, — уж слишком преследуют цель развития одного лишь механизма» [БП 4, № 1262, с. 213] (перевод Л.В. Кириллиной). Здесь Бетховен, очевидно, писал о виртуозных пьесах, культивирующих механистичность исполнения, а не о вреде метронома, как пытаются внушить нам Шиндлер и Тальсма⁹⁸. В числе рациональных доводов против «метрической» методики — существование исполнительской традиции. В ней не было замечено удвоение темпов-скоростей, а значит, необходимость их «ополовинивания», по меньшей мере, сомнительна⁹⁹. Расчеты по «метрической» методике принципиально критикуются в статьях [301], [398, 399], [490] и в книге Милинга [509, 511]; собственные соображения мы выскажем в конце следующей главы. Нет оснований думать, что опровергнуть «метрическую» теорию помогает специально для этой цели созданная нами конкурирующая теория; в случае с Тальсмой все проще и прозаичнее. В качестве противоядия от «метрических» представлений можно рекомендовать франкоязычный сборник статей «Темп в музыке эпохи барокко» под редакцией Эрве Лакомба [488] (статьи [489], [490], [527], [577] и др.).

В 1988 году появилось исследование темпов Моцарта, предпринятое французским пианистом, дирижером и педагогом Жаном-Пьером Марти [503], в чем-то сходное с работой Колиша, при том, что автор не пользовался авторскими метрономизациями (за их отсутствием).

⁹⁸ Некорректность Тальсмы в обращении с источниками станет очевидной, если сопоставить текст письма Бетховена Рису, его толкование Шиндлером и то, что у Тальсмы фигурирует под видом оригинала. Бетховен: «Mit den *allegri di bravura* muß ich die Ihrigen nachsehen. — — Aufrichtig zu sagen, ich bin kein Freund von dergleichen, da sie den Mechanismus nur gar zu sehr befördern; wenigstens die, welche ich kenne» [78, S. 157–158]. Шиндлер: «Der große Prophet weissagte schon damals, daß der Mechanismus alle Wahrheit der Empfindung aus der Musik verbannen werde» [545, S. 445; разрядка Шиндлера. — Д. Ч.] («Великий пророк предсказывал уже тогда, что механизм изгонит из музыки всю правду чувства»; перед этим у Шиндлера точная цитата. — Д. Ч.). Тальсма: «Am 16. Juli 1823 schreibt Beethoven seinem ehemaligen Schüler Ferdinand Ries, daß *der gesteigerte Mechanismus im Pianofortespiel... zuletzt alle Wahrheit der Empfindung aus der Musik verbannen werde*» [563, S. 7] («16 июля 1823 года Бетховен пишет своему бывшему ученику Фердинанду Рису, что *усилившаяся механистичность в фортепианной игре ... в конце концов изгонит из музыки всю правду чувства*»). Курсивом Тальсма выделил якобы слова Бетховена. Выдать свою мысль за чужую — известный манипулятивный прием; это усугубляется тем, что истинный источник цитирования (книга Шиндлера) скрыт от читателя. Можно привести и другие примеры манипуляций Тальсмы с источниками (этому в основном и посвящена критическая часть монографии К. Милинга), но для наших целей достаточно одного.

⁹⁹ Точка зрения, высказанная доктором искусствоведения М.А. Сапоновым в личной беседе с автором.

Нет в книге и упомянутых ранее исторических свидетельств о темпах «Дон Жуана»; все метрономизации Марти выведены из наблюдений музыки, подкрепленных профессиональным дирижерским опытом. Отличительная черта методологии Марти — повышенное внимание к модификациям темповых терминов при помощи дополнительных слов *assai*, *grazioso*, *molto* и т. д. Возможно, поэтому систематика темпов Моцарта в книге Марти гораздо более разветвленная и дробная, чем систематика Колиша бетховенских темпов. Преимущества систематики при таком подходе могут обернуться потерями, если не принимать во внимание исторические свидетельства. Именно это происходит у Марти в случае с дуэтино Дон Жуана и Церлины и арией Церлины в I акте «Дон Жуана»: для Марти различие между *Andante* и *Andante grazioso* существеннее сходства первых частей дуэтино и арии, вследствие чего они метрономизированы по-разному и попадают в разные темповые ячейки. Между тем Томашек в упомянутом свидетельстве об исполнительской практике 1790-х годов своими метрономизациями сблизил оба оперных номера, на чем мы заострим внимание в дальнейшем.

Линию, намеченную в большинстве публикаций (где темп рассматривается в аспекте исполнительства), продолжает насыщенная фактами и колоритными деталями книга **Н.П. Корыхаловой** об исполнительских терминах [199]. Ряд сведений о темпах XVIII века имеется в книге «Интерпретация Моцарта» Евы и Пауля **Бадюра-Скода**, оба издания которой переведены на русский язык [105, 106], в статьях **Д. Фэллоуза** в NGD 2001 ([452] и статьи о конкретных терминах), а также в монографии **Л.В. Кириллиной** о классическом стиле в музыке [187, ч. 2, с. 77–84], специально о темповой терминологии — в источниковедческих обзорах, предпринятых **А.А. Пановым** и **И.В. Розановым** [268, 269, 270, 271, 272, 273, 284].

В капитальной двухтомной монографии Ларисы Валентиновны **Кириллиной** «Бетховен. Жизнь и творчество» [189], написанной с учетом современных данных мировой бетховенистики, обстоятельно изложены жизненная канва и исторический фон биографии Бетховена, причем детально — боннский, ранний венский и поздний периоды его творчества (последний документирован наиболее полно благодаря разговорным тетрадям). В книге Л.В. Кириллиной, как уже говорилось, отрицается практическое и методологическое значение авторских метрономизаций «полностью оглохшего» Бетховена [189, т. 2, с. 217]. Эту в целом ошибочную точку зрения мы, солидаризируясь с мнением М.Г. Харлапа, критиковали выше в нашем разборе «Советов дирижерам» Вейнгартнера. Помимо апелляции к глухоте Л.В. Кириллина ссылается на психологический эффект спешки «внутренних часов»: «<...> Психологам хорошо известен феномен внутреннего ускорения темпа при мысленном "прокручивании" произведения¹⁰⁰, и возможно, Бетховен, редко садившийся в последние годы жизни за фортепиано и не слышавший больше оркестра, мог руководствоваться слишком

¹⁰⁰ Об этом ранее писал Е.В. Назайкинский [259, с. 26–27]. — Д. Ч.

"спешившими" внутренними часами» [189, т. 2, с. 218]. Однако этот аргумент теряет силу, коль скоро существуют хорошие (по Вейнгартнеру) метрономизации. Получается, что «внутренние часы» спешат не всегда. Кроме того, большинство авторских метрономизаций выполнены в 1817–1819 годах; к «последним годам жизни» Бетховена относятся только метрономизации «Жертвенной песни» ор. 121 b (см. Атлас-каталог, запись 117), частей и разделов Девятой симфонии (1826). Не убеждает также гипотеза о возможном влиянии легкой венской фортепианной механики на «слишком быстрые» метрономизации [там же]: в то время Бетховен уже пользовался более тугими инструментами — усовершенствованным роялем И.А. Штрейхера и (с 1818 года) Т. Бродвуда, о чем пишет сама Л.В. Кириллина [там же, с. 238–240]. Отметим, что позиция Л.В. Кириллиной смягчена в позднейших публикациях (см., например, [191, с. 13–14], [192]).

Посвященные проблемам времени, ритма и «незвучащего» в музыке кандидатская и докторская диссертации **М.А. Аркадьева**, одного из немногих последователей М.Г. Харлапа, и сопутствующие публикации относятся в равной мере к теории музыки и философии (см. [98, 99, 102]). Взаимосвязь исполнительства и музыковедения — центральная проблема книги **П.А. Шатского** о фортепианных вариациях Бетховена [383], где сравниваются многочисленные звукозаписи, в том числе в плане темповых интерпретаций. Из недавних работ заслуживает внимания диссертация Мартена **Нордёйна** [519] — на данный момент это самое детальное источниковедческое исследование бетховенских темпов и связанных с ними метрономизаций. Опубликованы статьи Нордёйна, посвященные метрономизациям Черни и Мошелеса фортепианных произведений и ансамблей Бетховена [520], а также авторской метрономизации Девятой симфонии [521]. Определенное практическое значение имеет книга петербургского дирижера **Л.О. Корчмара** «К проблеме авторских метрономов Л. Бетховена в историческом контексте» [198], написанная по горячим следам зарубежных публикаций и с учетом опыта как «романтических», так и «аутентичных» исполнений. В книге, изданной мизерным тиражом (50 экз.), рассматриваются и комментируются авторские метрономизации симфоний; в центре внимания — темповая проблематика Девятой симфонии. К сожалению, автор не обращается к ансамблям; приводимые им исторические сведения (по большей части известные из других источников) в плане хронологии и фактологии не всегда точны.

Обзор источников и исследовательской литературы можно подытожить. Ритм, метр и темп в ранних трактатах и словарях не были терминологически разграничены, но представление о скорости музыкального движения было достаточно ясным. Термин «tempo» первоначально относился не к скорости, а к величине счетной доли; к середине XIX века он вошел во все европейские языки и приобрел современное значение (скорость ритмического движения в музыке). Мы видим два подхода к уточнению темпов путем метрономизации: один

связан с воспоминаниями современников, слышавших оперную постановку моцартовского времени (свидетельство Томашека) или игру Бетховена (свидетельства Черни и Мошелеса); другой подход предполагает сравнительный анализ произведений (отрывков из произведений), имеющих сходные характеры (Колиш, Бек, отчасти Харлап, Марти, Нордёйн). Поскольку современники иногда склонны, подобно Черни, «поворачивать взгляд слуха» (как по другому поводу высказался А.В. Михайлов), предпочтительным оказывается комплексный подход, сочетающий методики сравнительного анализа с опытами исторической реконструкции.

Глава 2

ОСНОВНОЙ ТЕМП И ЗАДАЧИ КОМПОЗИЦИОННОЙ ХРОНОМЕТРИИ

В литературе о дирижировании выработалось представление об основном темпе, определяющем общий характер одночастной композиции или части цикла. Формированию этой идеи способствовали музыканты, сочетавшие в себе композитора и дирижера. Так, среди партитурных ремарок Г. Малера встречаются синонимичные пояснения на немецком: *Haupttempo*, *Hauptzeitmaß*, переводимые как «главный темп» или «первый темп»¹. Такое объединяющее начало необходимо с точки зрения итогового целого, что является конечной целью профессионального исполнения. Именно основной темп указывается в начале произведения (части) при помощи словесного и/или метрономического обозначения. Но даже тогда, когда никаких указаний в начале нет, основной темп подразумевается сам собой. Этот случай наименее изучен и исследовательски наиболее интересен, и мы только потому уделяем ему мало внимания, что почти не находим материала такого рода среди опусных композиций Бетховена². Напротив, у мастеров былых времен включая И.С. Баха отсутствие темповых ремарок является скорее правилом. Мы вернемся к этому в связи с термином «*tempo ordinario*» и практикой *tempo giusto* (см. 5-ю главу).

2.1. Имена темпов

Темповая терминология, как уже говорилось, — детище XVI века, то есть ее рождение относится к эпохе господства мензуральной нотации; на ее излете родились такие старые обозначения, как *ut. presto*. Общеизвестные итальянские термины, которые принято связывать с темпами, не несут никаких следов мензурального мышления; исключением является термин «*alla breve*», отсылающий к длительности «бревис». Прочие термины историческая традиция

¹ См., например: *Малер Г.* Симфония № 4. Партитура. — М. : Музыка, 1965. — С. VI, 2, 3.

² Два исключения укажем уже теперь: Романс G-dur для скрипки с оркестром op. 40, Рондо в венгерском стиле для фортепиано op. 129 (более известно под неавторским заголовком «Ярость по поводу утерянного гроша»). Примеры из музыки Моцарта см. далее.

возводит к теории аффектов (см. [555], [539], [152], [232, с. 151])³, что, на наш взгляд, верно лишь отчасти. Наша ближайшая цель — выяснить, опираясь на доступные источники, насколько обоснованно можно говорить об этой связи. Мы позволим себе гибрид мини-энциклопедии и проблемно-ориентированного изложения. Алфавитный порядок темповых терминов не соблюдается, но курсивы отсылают к соответствующим «черным словам»; число их не настолько велико, чтобы затруднить навигацию. Затрагиваемые проблемы могут иметь отношение к разным темповым терминам, но ради удобства изложения мы концентрируем их вокруг *Alla breve* (связь дирижерской аппликатуры и темпа), *Andante* (темповые миграции), *Maestoso* (семантика тональностей и мнимое неприятие транспозиции Бетховеном) и *Presto* (пресловутая «неисполнимость»). Мы ограничимся только теми терминами, которыми пользовались композиторы середины XVIII — первой четверти XIX века. Начать хотелось бы с самого древнего (*Alla breve*).

2.1.1. *Alla breve*

Это наименование первоначально относилось к знаку белой мензуральной нотации ($2/1$ ⁴, C2 или ¢), предписывавшему певцам уменьшить вдвое абсолютные ритмические значения нот («две вместо одной»). Тот же смысл имел термин «двойная пропорция» (*лат. proportio dupla*). Мензуру, образуемую нормальными длительностями (*лат. integer valor notarum*⁵), итальянские теоретики XVI века называли «*tactus alla semibreve*», а мензуру с пропорционально уменьшенными нотами той же величины — «*tactus alla breve*»⁶. Переход от количественной ритмики к акцентной ознаменован впечатляющим разбросом мнений теоретиков относительно знаков ¢ , C2, 2 (источники XVII века подробно проанализированы в монографии [284]). В зрелой тактовой ритмике (с XVIII века) знак ¢ означает размер $2/2$ («малое» *alla breve*). Даже в классическую эпоху композиторы могли обходиться одним лишь указанием размера ¢ без словесной конкретизации темпа (так в некоторых автографах Моцарта, примеры см. ниже). В отличие от ренессансных мензуралистов, композиторы нового времени проставляли эти знаки не только при перемене значения нот, но и в начале произведения. Тем не менее, знак ¢ в сочетании с преобладающими крупными длительностями (не мельче восьмой) был приметой

³ Это мнение ранее разделял и автор настоящего исследования.

⁴ Как и в первой главе, здесь и далее дробь без черты, служившая знаком «пропорции», позднее обозначением тактового размера, заменяется дробью с косой чертой, что, на наш взгляд, не должно вести к недоразумениям.

⁵ Термин переведен на немецкий Х. Риманом как «*unveränderte Notenwert*», «неизменённая длительность» [RiemannML. S. 406].

⁶ Более подробно о мензуральной системе, о ее специфических отличиях от тактовой ритмики и о соответствующей терминологии будет сказано в 3-й главе.

связанного с мензуральной теорией и практикой старинного стиля композиции (*ит. stile antico, prima pratica*). Основная сфера применения *alla breve* в музыке барокко и ранней классике — церковные жанры, где сигнатура C указывала на двухдольный такт. Словесное обозначение «*alla breve*» при сохранении обычного размера C предписывало взять темп вдвое быстрее, а счёт вести по половинным на 2 вместо счета четвертями на 4.

Музыковеды задаются вопросом о загадочном смысле знака *alla breve* в первых частях Бранденбургских концертов И.С. Баха. Мы привыкли, что такты C короткие, двухдольные и, за редким исключением, не содержат шестнадцатых; однако начальные части Бранденбургских концертов кроме Четвертого напрочь ломают этот стойкий стереотип. М.Г. Харлап видел разгадку в «пережитках мензурального отношения к темпу». Они «сохраняются еще во времена Баха, который редко пользовался темповыми указаниями и иногда обозначал быстрый темп мензуральным знаком уменьшения длительностей» [343, с. 174]. Как показывает Р. Маршалл [501, 502], во времена Баха маркером темпа могла быть сама по себе нотная запись (мелкие длительности, в частности, шестнадцатые, в XVII веке означали быстроту, и это ощущение сохранялось до середины XVIII века), так что вопрос о смысле знака C в данном контексте остается открытым.

В классическую эпоху сигнатура C , вообще говоря, не означает ни быстрого темпа, ни обязательной двухдольности. Вопреки стереотипу, принятому в учебниках элементарной теории музыки, у C много общего с C : в такте *alla breve* могут быть как 2 доли (счёт половинными), так и 4 (счёт четвертями), например, в средних частях инструментальных циклов Моцарта, где уже ничто не напоминает стиль *antico* (см. далее рис. 7 и 8). Эти размеры различаются только в контексте того или иного темпа: обычный такт C (англ. *common time*) в быстрых темпах двухдольный или четырехдольный, в умеренных четырехдольный, в медленных восьмидольный; такт C (*cut time* — рубленый такт) в быстрых темпах однодольный, двухдольный, иногда четырехдольный, в умеренных двухдольный или четырехдольный, в медленных четырехдольный.

Говоря о ритмической (и темповой) неоднозначности C , мы по сути затрагиваем общую проблему неоднозначности размеров и связанный с ней вопрос о выборе счетной единицы — то есть о том, что Н.П. Аносов (по свидетельству М.Г. Харлапа) и Г.Н. Рождественский называли дирижерской аппликатурой. В следующем примере (рис. 6) эта неоднозначность осознанно обыгрывается:

Рис. 6. Бетховен. Соната ор. 2 № 1 для фортепиано, IV часть, переход к репризе (на дополнительной линейке схема основного уровня пульсации).



Черни в 1846 году указал для I части и финала общую скорость $\text{♩} = 104$ [364, с. 13], в 1856-м — $\text{♩} = 108$ (разница незначительна). Правомерен вопрос: как возможно, что эта метрономизация в I части относится к Allegro, в финале — к Prestissimo (и то и другое в размере ♩)? Многочисленные случаи подобного рода метафорически емко объяснил М.Г. Харлап: помимо «сказуемого» (скорости) в МО важно также «подлежащее» (величина счетной единицы) [336, с. 410]. В Первой сонате Бетховена необходимо различать счетные единицы — половинную (для Allegro) и четверть (для Prestissimo)⁷. Эффект Prestissimo в размере ♩ связан с активным пульсированием четвертей, триольными фигурациями восьмых и счетом на 4; двухдольный эпизод As-dur при той же метрономической скорости воспринимается как более спокойный по темпу (аналог I части); в переходе к репризе (и к основному темпу!) чередуются оба варианта пульсации (рис. 6). Это не значит, что эпизод As-dur вдвое или втрое медленнее экспозиции и репризы. Немаловажную роль играет подразумеваемый основной пульс: изменились в первую очередь образующие его счетные доли. Хотя половинные пульсируют вдвое реже четвертей, хотя ритм сопровождения четвертями втрое реже триолей восьмых, эффект сниженной скорости отчасти компенсируется возросшей

⁷ Таким образом, метрономизация Черни корректна для I части, а в IV подходит скорее для эпизода, чем для финала в целом. Для основного темпа финала теперь правильнее было бы написать $\text{♩} = 208\text{--}216$, что во времена Бетховена и Черни не представлялось возможным: в ранних моделях метронома частота ударов в минуту ограничивалась диапазоном 50–160 (подробнее об этом см. 4-ю главу).

весомостью счетных единиц⁸ — тех, по которым дирижируется музыка. Дирижерская аппликатура стала темой самостоятельного исследования (Г.Н. Рождественский рассматривал ее на примерах из музыки XX века; см. [300]). Она, как видим, говорит о внутреннем устройстве самой музыки и поэтому имеет отношение ко всем исполнительским специальностям⁹.

Изменчивость «подлежащего» в финале Первой сонаты Бетховена неожиданно проливает свет на давний заочный спор. Моцарт критиковал «шарлатана» Клементи за несоответствие его игры объявленному темпу и счет на 4 в быстром ф: «Он пишет, что сонату надо играть Presto или даже Prestissimo и alla Breve — а сам играет ее Allegro на 4/4» (письмо от 7 июня 1783 года — [240, с. 380]). Возможно, что Клементи играл недостаточно быстро для Prestissimo; четырехдольность в ф, как мы только что видели, вполне допустима. При относительно медленном движении четырехдольное alla breve находим и у Моцарта (рис. 8) — в том редком у классиков случае, когда темповая ремарка в размере ф отсутствует¹⁰.

Опытный глаз аналитика без труда уловит тонкое синтаксическое различие двух приводимых нами примеров моцартовского alla breve. Во II части Концерта d-moll (рис. 7) границы МТ и ГТ совпадают, благодаря чему первое предложение периода занимает положенные 4 такта. Во II части Концерта c-moll (рис. 8) один ГТ равен двум МТ, поэтому в 4 записанных такта укладывается весь период¹¹. С синтаксическим различием, по-видимому, как-то связана разница в темпах: в первом случае представляются естественными счет по половинным и внутридолевая (следовательно, более частая) пульсация четвертей, во втором — счет по четвертям¹². Если воспользоваться оригинальной терминологией Римана, второй случай — классический пример записи в «двойных тактах»¹³. Сравнительный анализ, помимо прочего, демонстрирует многоплановость тактового метра (подробнее о ней будет сказано в главе 3).

⁸ Подробнее о ритмическом «весе» нотных знаков и влиянии зрительного образа нотной записи на восприятие темпа см.: [336, с. 379, 410–411; 343; 344], [376] и на с. 179–181, 202–204 и 206–212 настоящей работы.

⁹ Дирижерской аппикатуре мы посвятим специальный раздел 5-й главы, количественной оценке и сравнению темпов — 6-ю главу.

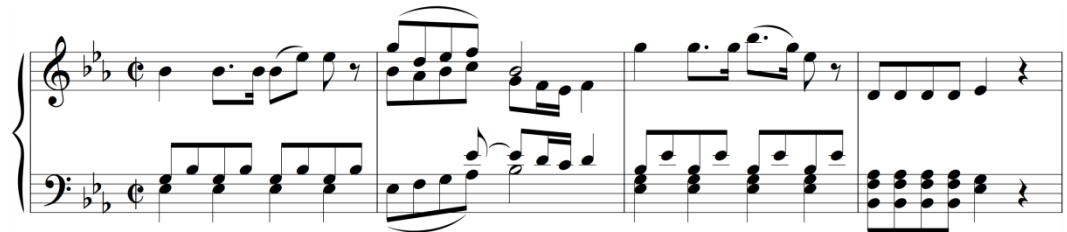
¹⁰ Здесь можно усмотреть след позднебарочной практики *tempo giusto*, наделявшей тактовые размеры (не только ф) собственными темпами-скоростями (подробнее об этом см.: [376, с. 68–69] и на с. 166 и 209 настоящей работы). На примере концертов Моцарта мы видим, что классический гомофонный синтаксис эту практику расшатывает.

¹¹ Этим наблюдением любезно поделилась с нами доктор искусствоведения Т.С. Кюрегян, за что приносим ей сердечную благодарность.

¹² Ж.-П. Марти в книге о темпах Моцарта относит обе рассматриваемые части к «сложным темпам» (*англ.* composite tempos), для которых указывает метрономические скорости в двух вариантах (через косую черту) по разным единицам счета. Так, естественная скорость для II части d-moll'ного Концерта примерно ♩ / ♩ = 80/40, для II части c-moll'ного — не быстрее ♩ / ♩ = 30/60 [503, р. 206].

¹³ В партитурах XVIII века тактовые черты иногда ставились не перед каждой сильной долей, а через одну; «нотировке двойными тактами» (*нем.* Doppeltaktnotierung) посвящен специальный раздел книги Х. Хелля об

Рис. 7 Моцарт. Концерт KV 466 для фортепиано с оркестром. II часть.

Рис. 8 Моцарт. Концерт KV 491 для фортепиано с оркестром. II часть¹⁴.

Так называемое большое *alla breve* (ФФ) — обозначение размера 4/2 (2/1), также мензурального происхождения (примеры — хоры *Gratias*, *Credo I* и *Dona nobis pacem* из Мессы *h-moll* И.С. Баха¹⁵). В музыке Бетховена данный метр не встречается, зато хорошо известен написанный в этом размере Экспромт Шуберта *Ges-dur D 899* (op. 90) № 3 для фортепиано (*Andante*) — своего рода романтическое воскрешение стиля *antico*.

В итоге можно констатировать, что знак Ф далеко не во всех случаях означает определенный темп. Зрелая тактовая система, вообще говоря, могла бы обойтись без такого пережитка квантитативности как *alla breve*, пользуясь иными средствами. Среди них, как известно, наибольшей популярностью пользуются словесные ремарки, характеризующие темп как тип движения. Мы помним, что за темповые ремарки горячо ратовал Веркмейстер, порицая старинные мензуральные обозначения (см. 1-ю главу). Терминология, относимая к исполнительской нюансировке темпа, нами не рассматривается.

оперных увертюрах неаполитанской школы [466, S. 75–93]. Х. Хелль пишет, что подобная особенность композиторской нотации прослеживается не только в музыке 1-й половины XVIII века, но и у венских классиков [466, S. 75]. Это верно для Гайдна и Моцарта; у Бетховена такая запись встречается редко (пример — вступление и эпизоды *Grave* «Патетической» сонаты op. 13). Признаком *Doppeltaktnotierung* могут быть гармонические кадансы на слабых (по записи) долях (именно это демонстрирует рис. 8), которые мы слышим как сильные, на сей раз в согласии с римановским учением о «метрическом периоде», в норме — 8-тактовом (см. статью и соответствующий раздел книги Ю.Н. Холопова: [346], [348]). Еще один пример четырехдольного *alla breve* у Моцарта: финал кларнетового Квинтета *A-dur KV 581* имеет в качестве темы вариаций маршеобразное *Allegretto* Ф; четко ощущаемая четырехдольность усилена благодаря пунктированному ритму. Здесь расстановка тактовых черт согласуется с римановским нормативом.

¹⁴ В автографе рукой не установленного лица вписана темповая ремарка «*Larghetto*». В медленной части Концерта *B-dur KV 527* (также в размере *alla breve*) обозначение «*Larghetto*» — авторское.

¹⁵ И.Ф. Агрикола писал об «особой весомости» этого размера, требующей при исполнении «особой тяжести» [110, с. 212]). Полностью мы процитируем этот фрагмент (оригинал и перевод) в главе 5.

2.1.2. *Adagio*

Adagio (*ит.* — «тихо», «спокойно») — термин, комплекс значений которого связан со спокойным и неторопливым характером музыки (композиции и исполнения): 1) медленный темп; 2) самостоятельная музыкальная пьеса, ария или часть циклической формы, исполняемая в этом темпе. Термин употребляется с XVI века. Варианты: *adgio*, *adasio* (у Дж. Фрескобальди), *agiato*, *agiatamente*, *con agiatezza*; в XVIII–XIX веках также сокращённо: *ad*^o, *adag*^o. Сам по себе термин *Adagio*, в отличие от некоторых других темповых терминов, не произошёл от определённого аффекта (здесь мы вынуждены не согласиться с Л.М. Гинзбургом [152], опиравшимся на источники XVIII века). В «Новой музыке» Н. Генгенбаха (1616) и «Современной музыкальной практике» И.А. Хербста (1658) термин *Adagio* (как и *Largo*, *Lento*, *Tardo*) предписывает «медленный такт» [268, с. 4]. В начале XVIII столетия сходным образом («Удобно, покойно, не торопясь, а значит, почти всегда медленно, немного растягивая такт») толковал термин *Adagio* С. де Броссар [19, р. 8]. От себя добавим, что иногда слово «*adagio*» маркирует повышенный эмоциональный регистр текста, требующий пения в замедленном темпе, с чувством благоговения (такие непродолжительные *Adagio* характерны для речитативов Евангелиста в «Страстях по Иоанну» И.С. Баха; под определение основного темпа такие ремарки, разумеется, не подходят). Как бы то ни было, первые аффектные характеристики *Adagio* появились не ранее XVIII века: И. Маттезон [32, S. 67] ставил в соответствие *adagio* аффект скорби (*Betrübniß*). Спустя полстолетия об этом же аффекте *Adagio* писал И.Ф. Кирнбергер в энциклопедии И.Г. Зульцера («подходит <...> для нежно-скорбных страстей») [Sulzer 1778, S. 17]. Как темп, требующий «пения, нежности, покоя», характеризовал *Adagio* И.Н. Гуммель [73, S. 428].

Скоростные характеристики *Adagio* не совпадают у разных авторов. В XVIII веке встречались толкования *Adagio* как умеренного и среднего темпа [40, р. 27], но преобладают — как очень медленного. По Дж. Грассино, *Adagio* — самый медленный темп [34, р. 8, 119] или находящийся на второй ступени после *Grave* [*ibid.*, р. 3]; согласно Кирнбергеру [Sulzer 1778, S. 18] и Г.Ф. Вольфу [49, р. 4] *Adagio* — среднемедленный темп. Счётная доля, как правило, восьмая (в сочетании с размером *alla breve* — четверть, например, в инструментальных циклах Моцарта).

И.И. Кванц, расслышавший в *Adagio* «вкрадчивую мольбу» [181, с. 20], посвятил характеру исполнения *Adagio* главу XIV своего «Опыта руководства по игре на поперечной флейте» (1752); композиторам, пишущим *Adagio*, адресованы специфические рекомендации в главе XVIII «Опыта», касающиеся выбора тональности, характера ведущей мелодии, дополнительных обозначений аффекта и т. п. [там же, с. 46–47]. В своей систематике темпов

Кванц брал за основу пульс с частотой 80 ударов в минуту; в этой системе Adagio существует в двух видах: Adagio assai (два удара на каждую четверть, то есть пульс — восьмушка) и Adagio cantabile (пульс — четверть) [181, с. 38].

В циклических формах Adagio — характер движения, ставший почти обязательным для части цикла, выполнявшей функцию «лирического центра», как правило, средней. Он приобрёл особое значение в классическом стиле в связи с развившейся эстетикой выразительности (в противовес изобразительности барокко); будучи менее всего связан с бытовыми жанрами и программностью, не изображая конкретных, называемых чувств, adagio-характер во многом раскрыл новые возможности инструментальной музыки: её способность самостоятельно, вне драматического действия и без посредства литературного сюжета быть выразителем внутреннего мира, глубин личности художника.

Разновидности adagio — molt' adagio (adagio di molto), adagio adagio, adagio assai, а также производный термин adagissimo (adagiosissimo) — означали ещё более медленный темп; adagietto в старину считалось немного более подвижным, чем adagio.

2.1.3. Grave

Grave (*ит.* — тяжёлый, серьёзный) — обозначение характера движения, главным образом в медленном темпе. Первоначально (в начале XVII века) употреблялось не терминологически в названиях пьес («Symphonia grave» Б. Марини), как название хора в многохорном стиле венецианской школы (*acuto* — верхний, *grave* — нижний хор [449]). Как исполнительское указание впервые фигурирует в «Свадьбе Фетиды и Пелея» Ф. Кавалли (1639). Согласно С. де Броссару *grave* — «наречие, означающее, что следует отбивать такт и петь или играть тяжело, степенно, величаво и поэтому почти всегда медленно» [19, р. 43]. Иной трактовки *Grave* придерживался И.И. Кванц: «Grave, при котором мелодия состоит из пунктированных нот, должно играться несколько приподнято, оживленно и иногда также украшаться пассажами, прерываемыми аккордами» [35, S. 142] (перевод Л.В. Кириллиной цит. по: [187, ч. 2, с. 78]. По И.Н. Гуммелю, термин «Grave» следует понимать «грузно, серьёзно» [73, S. 56]; по Д. Штейбельту, он означает «важно и горделиво» [199, с. 56]. Имеются расхождения и в скоростных характеристиках *Grave*. Согласно анонимному французскому автору (1771), в итальянской музыке *Grave* — самый медленный темп, во французской — самый медленный после *Lentement* [там же, с. 55] (см. *Lento*). Т. Басби считал его самым медленным после *Adagio* [там же]. Вступление и эпизоды *Grave* в I части Восьмой («Патетической») фортепианной сонаты Бетховена кажутся предельно медленными из-за вдвое более длинных тактов, чем в *Adagio* II части. В поздний период творчества Бетховен

воспользовался обозначением Grave в заключительном разделе Credo Торжественной мессы (размер 3/2) и в XIV вариации на тему вальса Дябелли op. 120 (Grave e maestoso).

2.1.4. *Largo, Larghetto*

Largo (*um.* — широкий) — 1) медленный темп и характер движения, близкий Adagio; 2) пьеса или часть цикла, исполняемая в этом темпе. В XVII веке термином Largo обозначалось относительно (но не предельно) медленное движение в инструментальной музыке (например, в жанре сарабанды). Термин обычен уже в раннем итальянском речитативе, где декламационность служит средством изображения аффекта. Обозначением, противоположным Largo, по С. де Броссару и И.Г. Вальтеру, является Stretto.

Достойны рассмотрения скоростные и аффектные характеристики Largo второй половины XVIII — первой четверти XIX века. Согласно Ж.-Ж. Руссо, темп Largo — предельно медленный [40, р. 265]. Однако, как писал в 1818 году Ж.-Ж. де Моминьи, Largo «часто не медленнее Adagio, но в нем больше решительности характера; Adagio, пожалуй, более сладостно, более чувствительно, более страстно; в нем столько же благородства, сколько в Largo, но в Largo более гордости» [70, р. 95]¹⁶. Подобные характеристики невозможно ни обосновать, ни опровергнуть. Согласно Г.К. Коху, Largo свойственна «торжественная медлительность» [60, S. 890].

У Бетховена есть несколько замечательных образцов Largo: средние части фортепианных сонат — Largo appassionato 3/4 во Второй, Largo, con gran espressione 3/4 в Четвертой, Largo e mesto 6/8 в Седьмой. Largo 3/8 Третьего фортепианного концерта — вероятно, самая медленная композиция в наследии Бетховена: по Черни ♩ = 66, в пересчете на основной пульс ♩ = 33 [364, с. 103]. Демоническая мрачность Largo assai ed espressivo 2/4 из Фортепианного трио op. 70 № 1 дала повод Черни сравнить его с появлением на сцене Тени отца Гамлета [там же, с. 91] (впоследствии все трио получило название «Призраки»).

Производные от Largo термины «Largamente», «Largissimo» для музыки изучаемого периода времени не характерны. Напротив, довольно распространен у венских классиков диминутив **Larghetto** (*um.*, уменьшительное от largo) — обозначение темпа, близкого к Largo, но чуть более подвижного. Термин стал популярным в XVIII веке. Согласно Ж.-Ж. Руссо, он обозначает темп не столь медленный, как Largo, более сдержанный, чем Andante, и очень близкий к Andantino [40, р. 265]. Руссо также отмечал, что уменьшительный суффикс в обозначении «Larghetto» по смыслу противоположен суффиксу в обозначении «Andantino» и

¹⁶ Свое ощущение характера Largo Моминьи полемически противопоставляет цитатам из Руссо.

служит указанием «большей веселости такта», чем в темпе *Largo* [40, р. 31–32]. В автографах Моцарта термин *Larghetto* встречается чаще, чем *Largo*; менее употребительный в XIX веке, он вновь используется в стилизациях классики, характерных для музыки XX века (вторая часть Первой, «Классической», симфонии Прокофьева). *Larghetti* Бетховена немногочисленны: вступление к I части юношеской сонаты f-moll WoO 48 (*Larghetto maestoso*), первый раздел «Аделаиды», II часть Второй симфонии, II часть Скрипичного концерта, вступление к финалу Квартета op. 95 (*Larghetto espressivo*), *Qui tollis* Торжественной мессы.

2.1.5. *Lento*

Lento (*um.* — медленный) — одно из обозначений медленного темпа, близкого *Adagio*, *Largo*. Другие обозначения: *Lente*, *Lentamente* [38, S. 49]. Термин восходит к XVI веку (Дж. Царлино писал о «протяжных и медленных движениях» — «*movimenti tardi e lenti*» [450]); несмотря на бóльшую определённости словарного значения в сравнении с другими терминами, относительно редок. Теоретики XVII в. (М. Преториус) приравнивали *lento* к *adagio*; лексикографы XVIII века (Ж.-Ж. Руссо) считали *Lento* синонимом самого медленного темпа — *Largo* [40, р. 265], эта точка зрения долгое время господствовала. Французским наречием *Lentement* (медленно) пользовался Ж.Б. Люлли в музыке к «Мещанину во дворянстве» Мольера; встречается оно и у И.С. Баха (заключительная часть органной Фантазии G-dur BWV 572). Единственный пример *Lento* у Моцарта — Маленький траурный марш c-moll для клавира KV 453a. У Й. Гайдна этот термин встречается дважды в утвердительном значении (соло тенора «*Vidit suum dulcem natum*» *Lento maestoso* из «*Stabat mater*» и Соната VI из «Семи последних слов нашего Спасителя на кресте») и один раз в противоположном смысле: обозначение «*Adagio non lento*» во II части 1-го «Прусского» струнного квартета Hob. III: 44, вероятно, требует медленного, но не слишком затянутого темпа.

2.1.6. *Andante*

Andante (*um.*, буквально — «идущий шагом», от *andare* — «идти», «ходить») — 1) обозначение темпа (характера движения), в XVII–XVIII веках среднего или ниже среднего по скорости; иногда применялись сокращения: *And^e*, *And^{te}*, *Ad^e*. 2) Пьеса, ария или часть цикла, исполняемая в этом темпе. Термин употребляется с середины XVII века, первоначально характеризовал только движение баса [19, р. 5] и лишь со временем стал относиться ко всем мелодическим голосам. Примеры такого рода из музыки И.С. Баха: Прелюдия h-moll из I тома «ХТК», II часть Итальянского концерта (при всем различии в характере движения в обоих

случаях равномерно пульсируют восьмые; указание *Andante* — авторское). Лексикографы уточняли: «чтобы все ноты были ровными, а звуки хорошо отделены» [ibid.], «ноты должны быть сыграны отчетливо» [34, р. 4], «движение четкое без веселости» [40, р. 31]; со временем эта трактовка *Andante* была забыта. В русских изданиях учебных руководств начала XIX века (Й. Черни, И. Плейеля, Н. Финагини) термин «*Andante*» переводили «прохаживаясь», «шественно» [199, с. 46 (сноска 2)].

Аффектные характеристики *Andante* редки и ретроспективны: «характер спокойствия, покоя и удовлетворённости» (Г.К. Кох), «пышный», «бодрый» стиль (Т. Басби). Скоростные характеристики XVIII века противоречивы: от «весьма медленно» у Ф.Э. Нидта [268, с. 5] «несколько быстрее, чем *Adagio*» (И.Г. Вальтер [30, S. 35]), «не слишком медленно, не слишком быстро» (Нидт в редакции И. Маттезона [24, S. 109]). Трактовка *Andante* как среднего темпа преобладает во 2-й половине XVIII века («движение шагом, смыкающееся на пограничной линии с *Allegro*» — К.Ф.Д. Шубарт в переводе Л.В. Кириллиной [187, ч. 2, с. 79]; «среднее движение, не совсем медленное и не быстрое» — [51, S. 108]), в России — в начале XIX века (у И. Прача: «Примерно прогуливающемуся человеку, которого шествие не скоро и не медлительно»; цит. по: [199, с. 47 (сноска 2)]). Как средний темп *Andante* мог трактовать и В.А. Моцарт: «Но я прошу сказать ей <сестре>, что ни в одном концерте не должно быть *Adagio*, а только лишь *Andante*» (письмо отцу от 9 июня 1784; перевод Ю.А. Гальперн цит. по: [105, с. 38]). Вместе с тем темпы «Дон Жуана», после изобретения метронома записанные В.Я. Томашеком (многократно слышавшим оперу в Праге в 1791 году) и опубликованные Г.В. Финком (подробнее см. 1-ю главу, раздел «Источники»), не показывают чёткой границы между *Adagio* и *Andante*. Эти метрономизации интересны тем, что свидетельствуют о детально продуманном плане, при котором сходные психологические ситуации воплощаются в сходных формах (подробнее об этом — в третьей главе, раздел о равенстве темпов). Свидетельство Г.Н. Ниссена о темпе исполнения арии Памины «*Ach, ich fühl's*» из второго акта «Волшебной флейты» («от 6" до 7" рейнских дюймов») послужило поводом к дискуссиям об этом *Andante* 6/8, при счёте на 6 быстроватом (♩ = 138–148, в среднем ♩ = 144), при счёте полутактами весьма умеренном (♩ = 48), в традиционной медленной трактовке — скучном и затянутом [106, с. 82, 451–452].

Трактовка *Andante* как среднего по скорости и даже подвижного темпа способна помочь в переводе с виду загадочных терминов-модификаций XVIII века (*andante moderato*, *andante ma non troppo*, *poco andante*, *andante ma adagio* — не скоро, *andante allegro* — довольно скоро; *più andante* — скорее, *meno andante* — медленнее). Другие разновидности: *Andante grazioso*, *Andante cantabile* (не скоро, певуче).

В связи с *Andante* имеет смысл затронуть вопрос о миграциях темповых терминов.

2.1.7. Миграция термина «Andante» из средних темпов в медленные

Нет оснований думать, что во времена Гайдна и Моцарта «Andante» понималось единообразно и без изменений. Моцартовское Рондо F-dur для фортепиано KV 494, став финальной частью Сонаты KV 533, превратилось из Andante в Allegretto, что говорит о ситуативности в выборе словесных темповых обозначений при небольшой разнице в скорости. В XIX веке термин «Andante» окончательно утратил прежнее значение и приобрёл ныне общепринятое: умеренная разновидность медленного темпа. Средний темп стали отождествлять с Allegretto, и эту перемену засвидетельствовал Бетховен в 1819 году, метрономизировав 4-й (1799) и 7-й (1806) струнные квартеты: Andante scherzoso quasi Allegretto 4-го квартета и Allegretto vivace e sempre scherzando 7-го уравниваются одной и той же скоростью $\text{♩} = 56$. Сходную миграцию темпа (из Andante в Allegretto) можно обнаружить, сравнивая II часть 101-й симфонии Й. Гайдна (популярные «Часы» Andante) и Allegretto фортепианного трио op. 70 № 2 Бетховена, одинаково метрономизированные Карлом Черни (Атлас-каталог, записи 56 и 57–58). Мы видим, что метрономизация оказывается полезным инструментом, способным помочь не только музыканту-практику в трудных случаях, но и музыковеду-историку — проследить динамику тонкого терминологического перехода в процессе миграции темпов.

2.1.8. Andantino

Встречные миграции темповых терминов и самих темпов — возможный довод против логоцентризма в понимании темпов (в пользу метрономизаций). Особенно характерна судьба диминутива **Andantino** (*um.* — уменьшительное от Andante), означающего темп и характер движения, близкий Andante. Термин употребителен с XVIII века. Его значение недостаточно определённо, что отмечал Бетховен в письме Г. Томсону от 19 февраля 1813 года [БП 2, № 424] (письмо процитировано нами в разделе «Источники» первой главы). У Бетховена обозначения Andantino единичны: это песня «Проснись, голубка» («Horch auf, mein Liebchen» WoO 158) и обработка британской народной песни «Алеет солнце» («Red gleams the Sun» WoO 158/2; здесь обозначение «Andantino quasi allegretto» свидетельствует о том, что Бетховен к 1817 году определился с положением Andantino на темповой шкале). Е. и П. Бадюра-Скода полагали Andantino Моцарта более подвижным, чем Andante [105, с. 44], но со временем изменили свое мнение на противоположное [106, с. 86–87]. Более медленным его считали Ж.-Ж. Руссо («менее веселый» такт [40, р. 31–32]), Д.Г. Тюрк [51, S. 109], Ф. Тьеми [59, р. 43], Т. Басби [68, р. 19], И. Плейель, И. Прач (по данным в кн.: [199, с. 52]), И.Н. Гуммель [73, S. 56]; более быстрым —

Г.Ф. Вольф [49, S. 9], Кох [60, Sp. 143]. Более скорым *Andantino*, по-видимому, представлял себе Шуберт (ремарка во II части фортепианной Сонаты a-moll op. 164: *Allegretto quasi Andantino*). В отношении тонких темповых градаций вопрос о том, что быстрее, что медленнее, представляется слишком абстрактным, так как переживание быстроты и медленности зависит не только от скорости, но и от ритмического контекста.

2.1.9. *Maestoso*. Допустима ли транспозиция?

Maestoso (*ит.* — величественно, торжественно) — термин, указывающий на торжественно-величавый характер движения в музыке. Используется начиная с XVII века, встречается в интродукциях французских увертюр (в том числе у Генделя и Телемана). Скорость исполнения недостаточно определена, хотя большинство авторов единодушны в том, что темп *maestoso* сдержанный, неторопливый. Этому, казалось бы, противоречит нередкая в произведениях Моцарта темповая ремарка «*Allegro maestoso*». Словесные указания темпа у Моцарта иногда сохраняют буквальный смысл и относятся больше к аффектной характеристике, чем к скорости как таковой; в данном случае адекватным переводом могло бы быть «бодро, с достоинством». Н. Арнонкур связывал эту разновидность *Allegro* с пунктированным ритмом в размере *c* (в русском переводе — «торжественно, скоро» [103, с. 125]). Примечательно указание «*Modo dorio. Maestoso, e grave*» («Дорийский лад. Торжественно и весомо») в партитуре музыки Дж. Сарти к «Начальному управлению Олега» Екатерины II (хор из «Алкесты» Еврипида).

Бетховен в нотных текстах своих произведений редко применял ремарку «*Maestoso*»; наиболее показательные случаи — вступление к I части Сонаты op. 111 (*Maestoso*) и I часть Девятой симфонии (*Allegro ma non troppo, un poco maestoso*), имеющие характер трагической ораторской речи. К позднему периоду творчества относятся также ремарка «*Alla Marcia. Maestoso*» в I вариации диабеллиевского цикла op. 120 и зачин *Maestoso* Квартета *Es-dur* op. 127.

Ф. Рохлиц приписывал Бетховену словесную характеристику поэзии Ф.Г. Клопштока: «Он тоже всегда начинает слишком издалека и свысока; всегда *Maestoso! Des-dur!* Не правда ли?» [476, Bd. 1, S. 286] (перевод Г.М. Ванькович цит. по: [233, с. 329–330]); достоверность этого свидетельства сомнительна.

Коль скоро зашла речь о тональности *Des-dur*, уместно посвятить несколько строк уже поднимавшемуся вопросу о тональной семантике. О неравнодушном отношении Бетховена к характеристикам тональностей писал Шиндлер. По его словам, Бетховен считал недопустимой транспозицию: «Если бы кто-нибудь отважился транспонировать в его присутствии маленькую песенку его сочинения, он прибег бы к рукоприкладству. Его злило, когда он слышал исполнение какого-либо номера из опер Моцарта в другой тональности, чем написано. Чтобы

точно обозначить беспочвенность отрицания характеристических свойств тональностей, он сравнивал это с отрицанием влияния Солнца и Луны на морские приливы и отливы, которое признавалось еще древними и которое было непрерываемо доказано исследованиями Лапласа» [545, S. 414] (перевод Л.В. Кириллиной цит. по: [188]). Одно из двух: либо мы здесь имеем дело с очередной выдумкой мемуариста, либо Шиндлер стал жертвой веселого розыгрыша. Бетховен, аранжируя фортепианную Сонату op. 14 № 1 для струнного квартета (Hess 34), сам транспонировал ее из E-dur в F-dur. В менуэте из Септета op. 20 использован тематический материал II части Двдцатой сонаты op. 49 № 2¹⁷, транспонированный из G-dur в Es-dur. Начало интродукции «Дон Жуана» у Моцарта — F-dur; Бетховен его цитирует в C-dur (вариация XXII из Тридцати трех вариаций на тему вальса Диабелли op. 120). И как быть со всеми сонатными *allegri*, где в репризе транспонируется побочная тема?

2.1.10. Moderato

Moderato (*um.* — умеренно) — исполнительский термин, преимущественно связанный с умеренным, спокойным темпом (характером ритмического движения). Употреблялись и сокращенные версии: Mto, Mod., Moder., Modto. Некоторые авторы относили его не только к темпу, но и к динамике: «Ни слишком громко, ни слишком тихо, ни слишком быстро, ни слишком медленно и т. д.» [19, p. 61]. Умеренность — один из 8 аффектов (по А. Кирхеру), вызываемых музыкой в человеке. Лексикографы XVIII века не связывали Moderato с какой-либо определенной скоростью исполнения музыки. Ж.-Ж. Руссо приравнивал Moderato (точнее, *фр.* Modéré) к Andante [40, p. 298], и оба термина до начала XIX века указывали на средний по скорости темп. У венских классиков обозначение «moderato» обычно уточняет основной темповый термин: Allegro moderato (умеренно скоро), Andante moderato (не торопясь) и т. д. Бетховен обозначил Allegro moderato начальные части Четвертого фортепианного концерта, Десятой скрипичной сонаты и Трио op. 97 (также финал этого трио), Allegretto moderato — финал Фортепианной сонаты op. 53, Andante moderato — вторую тему III части Девятой симфонии. Moderato в самостоятельном значении — весьма оживленный менуэт в Симфонии Hob I: 100 Гайдна (♩ = 66 по Черни [497, p. 78]) и более спокойная I часть Фортепианной сонаты op. 110 Бетховена (Moderato cantabile molto espressivo 3/4), по-разному метрономизированная Черни в 1832–42 годах (у Т. Хаслингера — ♩ = 80), в 1846 году (♩ = 76) [364, с. 56] и в редакции 1856–57 (1857 — год смерти Черни) у Н. Зимрока (♩ = 63) [553, S. 65, 73].

¹⁷ Здесь нет хронологической ошибки. Порядковые номера и опусный номер 49 присвоены «легким» сонатам Бетховена намного позже времени их создания.

2.1.11. *Allegretto*

Allegretto (*um.* — уменьшительное от *Allegro*) — 1) разновидность аффекта *Allegro*; умеренная живость и весёлость в музыке XVIII–XIX веков; 2) обозначение темпа, среднего или немного выше среднего по скорости; 3) музыкальная пьеса или часть цикла, исполняемая в этом темпе. Термин употребляется с 1-й половины XVIII века; дольше, чем *Allegro*, сохранял семантику аффекта и характеристичность: «играется несколько потише Аллегра... обыкновенно имеет в себе нечто приятного, ласкательного и забавного» (анонимный «Методический опыт», 1773; цит. по: [199, с. 44–45]), «приятная веселость» [60, Sp. 130]. Сокращённые обозначения: *Algto*, *Algto*, *Alltto*.

В теории И.И. Кванца *Allegretto* — темп, соответствующий «нормальному пульсу» (80 ударов в минуту), отбиваемому четвертями в такте *c* и половинными в такте *ф* [181, с. 38]. На практике скорость *Allegretto* менее определённая, а счётными долями могут быть также восьмая и четверть с точкой (в размере 6/8 встречаются оба варианта пульсации). В большинстве теоретических источников XVIII — начала XIX века *Allegretto* занимает позицию (ступень) между *Andante* и *Allegro*. Так понимали этот термин Л. Моцарт, первым заговоривший о «ступенях» [38, S. 30, 48], и, по-видимому, В.А. Моцарт. В ранних венских фортепианных сонатах Бетховена термин «*Allegretto*» сочетается с жанровыми определениями (менуэт в Первой, скерцо во Второй). Отойдя от типовых аффектов, Бетховен глубоко индивидуально трактовал характер движения *Allegretto* в финалах Двадцать первой сонаты (*Allegretto moderato*), Шестой симфонии, струнных квартетов — Десятого *op.* 74 и Одиннадцатого *op.* 95 (*Allegretto agitato* — возбуждённо); уникальны *allegretti* — средние части симфоний: скорбно-элегическая в Седьмой и юмористическая в Восьмой (*Allegretto scherzando*).

2.1.12. *Allegro*

Термин **Allegro** (*um.*, буквально — веселый, живой) имеет три значения: 1) один из основных аффектов; радость и веселье как предмет изображения в музыке XVII–XVIII веков; 2) обозначение скорого темпа; 3) музыкальная пьеса, ария или часть цикла, исполняемая в этом темпе. Сокращённые варианты написания термина — *Allo* (*All^o*), *Algo*. Толкования термина: «весело и очень оживлённо, очень часто быстро и легко» [19, p. 9], «главное свойство *Allegro* — бодрость и живость» [181, с. 18]. Ж.-Ж. Руссо в своём словаре расширил круг значений: наряду с «весело, живо» он приводит и другие аффективные характеристики — «ярость, горячность, отчаяние» [40, p. 30]. У В.А. Моцарта обозначение «*Allegro*» нередко может быть истолковано буквально, в смысле господствующего аффекта, например, в 1-й сцене «Свадьбы Фигаро» —

«весело, живо, бодро, радостно», по Б.С. Штейнпрессу [385, с. 17]¹⁸. Две группы значений термина (аффектная и скоростная) со временем стали восприниматься как трудносовместимые. Бетховен в уже цитировавшемся письме И.Ф. Мозелю (1817) объявил бессмысленным термин «Allegro» (как и другие итальянские термины). В своем неприятии логоцентризма Бетховен не был последовательным: вопреки данному в письме обещанию отказаться от итальянской терминологии в пользу цифр метронома он до конца дней обозначал темпы частью по-немецки (на родном языке особенно много ремарок, конкретизирующих характер исполнения), но в основном по-итальянски.

Скоростные характеристики Allegro присутствовали изначально (с XVII в.), но у разных авторов не всегда совпадали. Отмечая двоякий смысл Allegro («быстро» или «умеренно быстро»), теоретики и лексикографы ставили скорость в зависимость от характера движения (С. де Броссар, И.Г. Вальтер), от ритмических длительностей, в которых изложена музыка (Кванц, Г.Ф. Вольф, Тюрк). По Л. Моцарту темп Allegro — «оживлённый», но не слишком торопливый [38, S. 48], по Г.К. Коху — «умеренно быстрый» [60, Sp. 130–131]. Современники В.А. Моцарта отмечали в его игре умеренную скорость Allegro (по-настоящему быстрый темп он обозначал Allegro assai или Presto) [106, с. 81].

Многочисленны разновидности Allegro: быстрые — Allegro assai (быстрейшая разновидность Allegro), Allegro con brio (с жаром), Allegro con spirito (одухотворенно), Allegro (di) molto (очень скоро), Allegro energico (энергично), Allegro furioso (яростно), Allegro risoluto (решительно), Allegro vivace (см. Vivace); умеренно быстрые — Allegro (ma) non tanto, Allegro non troppo, Allegro maestoso (см. Maestoso), Allegro moderato (см. Moderato) и др. Встречающееся у В.А. Моцарта определение Allegro aperto (букв. — открытый, свободный, ясный) труднопереводимо. Суперлатив Allegrissimo означает весьма скорый темп. Счётной долей в Allegro может быть четверть, четверть с точкой (в размерах 3/8, 6/8, 9/8, 12/8), половинная, половинная с точкой (в размерах 3/4, 6/4), теоретически даже целая (напр., для Allegro assai в систематике Кванца, исходившего из расчёта 1 минута = 80 ударов, пульсирующая единица в такте с половинная, а для Allegro в такте ϕ — целая [181, с. 38]).

О скоростях Allegro у Бетховена можно судить по произведениям, собственноручно метрономизированным композитором (большинство авторских метрономизаций приведено нами в 1-й главе, раздел «Источники»). Анализ бетховенских метрономизаций показывает, что, в отличие от темпов Adagio и Andante, ограниченных определенными наборами скоростей, объективной границы между Allegro и Presto не существует (для Allegro и его разновидностей

¹⁸ На наш взгляд, Б.С. Штейнпресс здесь ближе к истине, чем Ф. Ротшильд, схематично разграничивший Allegro галантного стиля, означавшее «весело», и Allegro венских классиков, ставшее обозначением быстрого темпа (см. обзор литературы в 1-й главе, с. 83–84).

диапазон скоростей в пересчёте на единицу основного пульса весьма велик: от 84 до 252 ударов в минуту — см. [372, с. 344] и ниже главу 4). Дополнительные сведения о бетховенских темпах содержат трактат К. Черни «Искусство исполнения старых и новых фортепианных произведений» [363, 364] и редакции фортепианных сонат Бетховена, осуществлённые Черни и И. Мошелесом¹⁹.

Темп *Allegro* (с разновидностями) был типичен для первых частей сонатно-симфонических циклов (отсюда термин «сонатное *allegro*», синонимичный «сонатной форме»). В рондо-финалах инструментальных циклов венских классиков темп *Allegro* в размере 2/4 чаще всего связан с танцевальным ритмом (контрданс²⁰).

2.1.13. *Vivace*

Vivace (*ит.*, букв. — живой; *франц.* *vif*) — оживлённый характер движения, необязательно в быстром темпе. Термин употребителен с середины XVII в. и первоначально не был связан с определенной скоростью. В темповых ремарках XVIII — начала XIX в. встречается преимущественно как дополнительное указание при определяющем термине: *Andante vivace* (часто у Н. Пиччинни [453]), *Allegretto vivace*, *Allegro vivace* (самое распространённое сочетание), *Allegro molto e vivace* (в Первой симфонии Бетховена дважды: менуэт и финал) и т. д. В самостоятельном значении появляется в фортепианных сонатах Бетховена оп. 79 (финал), 106 (скерцо — *Assai vivace*) и 109 (I часть — *Vivace, ma non troppo*). Словосочетание *Molto vivace* (II часть Девятой симфонии), суперлатив *Vivacissimo*, а также изобретенное Бетховеном наречие *Vivacissimamente* (финал Фортепианной сонаты оп. 81a) означают превосходную степень живости при скорости, не достигающей *Presto*.

2.1.14. *Presto, Veloce* и производные термины

Presto (*ит.* — быстро) — обозначение быстрого, стремительного темпа. Вариант написания термина — *praesto* (у Г. Шютца, позднее у А. Веркмейстера — отрывок из его трактата мы цитировали в начале 1-й главы). Один из старейших темповых терминов, «*Presto*» известен в теории с XVI века, причём, в отличие от термина «*Allegro*», термин «*Presto*» не связан с аффектами и изначально характеризовал ритмическое движение мелкими нотами

¹⁹ Список собраний фортепианных сонат и других произведений Бетховена с участием фортепиано, подготовленных и метрономизированных Черни и Мошелесом, см. в разделе «Источники» 1-й главы (с. 70–71).

²⁰ Финал классического инструментального цикла Ю.А. Фортунатов характеризовал так: «А что такое финал? Это заключительная попляска, когда все страшно радуются» [334, с. 58]. Подробнее о претворении контрданса в классических финалах см.: [305, 306].

(семиминимумами; см. [467, S. 24], [509, S. 23] и 1-ю главу, раздел «Источники»). В значении, близком современному, термин впервые появляется в пьесе «Битва» А. Банкьери, опубликованной им в трактате «L'Organo suonarino» (1611) [451]. Если в XVII — начале XVIII века быстрое движение опознавалось по мелким длительностям, то в классическую эпоху картина скорее обратная: в качестве счётных долей (tempo) в быстрой музыке стали фигурировать относительно крупные нотные величины вплоть до целой (нередко в сочетании с *alla breve*, например, в коде финала Пятой симфонии Бетховена). Параллельно этому процессу шло превращение темпа Presto в самый скорый. Если Дж. Грассино ещё связывал термин «presto» с аффектом веселья и умеренной скоростью («быстро или живо, весело, хотя и без спешки» [34, р. 183]; цит. по: [199, с. 66]), то Ж.-Ж. Руссо трактовал темп Presto как быстрейший [40, р. 391]. Обозначение «Allegro (ma) non presto» в позднебарочной и раннеклассической музыке — очевидная реакция на закрепившееся значение Presto как очень быстрого темпа. В качестве синонима Presto иногда употребляется термин «Veloce», как и «Presto», мензурального происхождения (движение кромами, по Вичентино). В фортепианной литературе классико-романтической эпохи он обозначал высшую степень пальцевой беглости (у М. Клементи, К. Черни, Ф. Шопена, Р. Шумана, С.В. Рахманинова). Наречия «Prestissimo» («Praestissime»), «Velocissimo» требуют предельно быстрого темпа исполнения.

У Моцарта обозначение «Presto» встречается во всех жанрах (кроме церковных), начиная с первых симфоний. Бетховен относил Presto к числу «главных темпов» (наряду с Adagio, Andante и Allegro). В произведениях, для которых сам композитор проставил обозначения метронома, чёткая граница между темпами Allegro и Presto, однако, не прослеживается. Тем не менее, среди бетховенских Presto действительно имеются рекордно быстрые: III часть Десятого струнного квартета op. 74 и начало финала Девятой симфонии (в размере 3/4), должны, согласно авторским метрономизациям, исполняться с близкими скоростями $\text{♩} = 100$ и $\text{♩} = 96$, причём частота пульсации счётных единиц (ими в обоих случаях являются четверти) уходит далеко за пределы шкалы метронома (в пересчёте получается, соответственно, $\text{♩} = 300$ и $\text{♩} = 288$).

Приведенные числа способны вызвать сомнение с точки зрения исполнимости. Ответом может быть только обращение к исполнительской практике. Сравнительный анализ конкретных исполнений не входит в нашу задачу; тем не менее, ради *самого быстрого Presto во всей истории музыки* мы готовы сделать исключение.

2.1.15. К проблеме «неисполнимости»

Для III части Струнного квартета Es-dur op. 74 (Presto — Più presto quasi prestissimo) введем обозначения. А — основной раздел Presto $\text{♩} = 100$, c-moll. В — средний раздел Più presto

quasi prestissimo $\text{♩.} = 100$, C-dur. Схема формы: А В А В А + переход к финальному Allegretto (attacca). Автор недвусмысленно указал на резонансное соотношение темпов А и В²¹. Размер обоих разделов 3/4, но в А пульсируют четверти ($\text{♩} = 300$), а в В — половинные с точкой ($\text{♩.} = 200$). В переходе к финалу основной пульс такой же, как в А.

Мы прослушали и проанализировали разные исполнения этой части. При определении темпов исполнения принимались в расчет особенности каждой из трактовок, в частности, соблюдение или несоблюдение предписанных автором повторов (табл. 2).

Таблица 2

Бетховен. Струнный квартет ор. 74, III часть.
Сравнительный анализ темпов исполнений по шести коллективам²²

Наименование, год	Повторы	А	В
Budapest, 1960	не все	$\text{♩.} = 90\text{--}93$	$\text{♩.} = 88$
Им. Бетховена, 1961	все	$\text{♩.} = 90\text{--}91$	$\text{♩.} = 85,5\text{--}90$
Amadeus, ca. 1963	все	$\text{♩.} = 88\text{--}89$	$\text{♩.} = 76$
Alban Berg, 1978	все	$\text{♩.} = 90\text{--}93$	$\text{♩.} = 88$
Melos, 1983	все	$\text{♩.} = 99\text{--}100$	$\text{♩.} = 78,5\text{--}80,5$
Takács, 2001	все	$\text{♩.} = 94\text{--}96$	$\text{♩.} = 94$
Метрономизация Бетховена		$\text{♩.} = 100$	$\text{♩.} = 100$

Как видим, авторское предписание темпа по метроному вполне осуществимо, но реально достигнуто только квартетом Melos в записи 1983 года, правда, не на протяжении всей части, а только в разделах А. Мы бы рекомендовали всем ознакомиться с этой записью: при прослушивании разделов А у нас в хорошем смысле перехватывает дыхание. В плюс другим исполнениям (кроме записи Amadeus-квартета) засчитаем попытки приблизиться к предписанному автором соотношению $\text{♩.} = \text{♩.}$ на гранях разделов А и В. Его можно соблюсти и при следовании цифрам метронома в абсолютном выражении.

²¹ Под темповым резонансом мы понимаем прежде всего условие, при котором возможен политемп, т. е. полифония разнотемповых пластов: они «резонируют» друг с другом, когда и если счетные доли соотносятся друг с другом арифметически просто, как натуральные числа первого десятка [378, с. 116].

²² В определении темпов мы исходили из объективного критерия — хронометража. Подробнее о соответствующей методике см. последний раздел этой главы. Данные по разделу В чуть менее точные из-за фермат — их разные коллективы выдерживают по-разному.

2.1.16. Разноречивость темповых систематик классической эпохи

Попытку свести воедино информацию о темповой терминологии в эпоху венских классиков предпринял американский музыковед Н. Заслав в приложении к докладу [580]. Результаты его исследования мы представим в виде таблицы. Ради удобства обозрения мы делим систематики по векам (XVIII и XIX, табл. 3).

Таблица 3

Свод темповых систематик второй половины XVIII — начала XIX века (по Н. Заславу)

Л. Моцарт (1756)	Ж.-Ж. Руссо (1768)	Э.В. Вольф (1788)	Д.Г. Тюрк (1789)	Ф. Галеацци (1791)	Ж.-Б. Картье (1798)
Grave		Largo		Largissimo Largo assai Largo Grave Cantabile	Largo Larghetto Adagio Grave Andante
Largo Adagio pesante	Largo Adagio	Adagio/Lento Un poco Adagio / Un poco Lento Larghetto	Largo Adagio	Larghetto Adagio molto	Andantino Grazioso
Adagio	Larghetto / Affettuoso		Lento	Adagio	Affectuoso
Lente (sic) Andante Maestoso / Moderato / Commodo/ Vivace / Animoso / Spiritoso	Andantino Andante	Andantino Andante Andante con moto	Andantino Andante Maestoso / Moderato	Lento Andante Andantino	Amoroso Moderato Tempo giusto
Allegretto Allegro ma non tanto, non troppo, moderato Allegro	Allegretto	Un poco Andante Allegro moderato	Commodo Vivace	Allegretto Allegro moderato	Maestoso Allegro
Molto Allegro Allegro assai	Allegro Vivace	Allegretto / Un poco Allegro Allegro Allegro con brio	Allegro moderato Allegro	Allegro maestoso Allegro Allegro con moto/ Allegro vivace/ Allegro con brio/ Allegro spiritoso/ Allegro molto	Allegretto Allegro molto Allegro con moto Allegro agitato Allegro spiritoso Allegro assai Vivace
Presto	Presto	Molto Allegro	Allegro assai, molto Presto	Allegro assai	
Presto assai Prestissimo		Allegro assai Presto Presto assai	Prestissimo	Presto Presto assai Prestissimo	Presto Presto assai Prestissimo
	Prestissimo / Presto assai				

Таблица 3 (продолжение)

Ч. Мейсон (ок. 1801)	М. Клементи (1801)	У. Кроч (1808)	Й. Штарке (1819)	И.Н. Гуммель (1828)
Grave Adagio Largo/Lento	Adagio Grave Largo Lento	Grave Largo Larghetto Adagio Lento	Adagissimo Largo Adagio / Lento	Grave/ Largo Larghetto/Lento Adagio
Larghetto Andantino Andante Allegretto Moderato	Larghetto Andantino Andante Allegretto Moderato Tempo giusto Maestoso Con commodo	Andante Andantino Allegretto	Andantino Andante Allegretto	Andantino Andante Allegretto Allegro maestoso Allegro non troppo Allegro moderato Allegro commodo Allegro giusto Allegro un poco Allegro
Allegro Vivace	Allegro Vivace Con spirito Con brio Con fuoco	Allegro Vivace Alla breve	Allegro Allegro assai	Allegro con moto Allegro con brio Allegro brillante Allegro con spirito Allegro spiritoso Allegro con fuoco Allegro vivace Allegro agitato Allegro furioso Allegro molto Allegro assai Vivacissimo Presto Prestissimo
Presto Prestissimo	Presto Prestissimo	Presto Prestissimo	Presto Prestissimo	Presto Prestissimo

Как видим, источники демонстрируют различия систематик по степени продуманности и детализации; экономная система Руссо, как уже говорилось, была в XVIII — начале XIX века наиболее авторитетной.

2.2. Аффект или скорость?

«...С самого раннего времени итальянские термины, как правило, определяли не только темп исполнения, но и аффект композиции» [268, с. 51]. Этот вывод А.А. Панова и И.В. Розанова можно было бы принять, но только с известными оговорками. Мы согласны с тем, что дело не только в скорости исполнения, но и в самой композиции. Однако беспристрастный анализ терминологии, как она представлена самими авторами цитируемого обзора, не подтверждает мнения исследователей о том, что аффект подразумевался «с самого раннего времени». Скажем, первоначальное значение термина «Adagio» было нейтральным, эмоционально не окрашенным, и только в XVIII веке термин приобрел дополнительный смысл.

Даже по отношению к аффектному термину «Allegro» картина не выглядит однозначной. Н.П. Корыхалова писала, что было бы упрощением понимать дело так, будто произошел переход от обозначения характера музыки к чисто темповому указанию. «Просто в качестве музыкального термина слово Allegro, изначально включавшее обе характеристики, мало-помалу утратило одну из них, а именно значение "весело", "радостно". <...> В какой именно момент это случилось — установить с точностью невозможно» [199, с. 40–41].

Рассмотрим, каковы следствия скоростного понимания темповых терминов. Такое ограничение исследовательского ракурса оправдано еще и тем обстоятельством, что современная философия и психологическая наука, в чьем ведении находится человеческая аффективность, в типологии аффектов делают лишь первые шаги²³, тогда как музыкальные аффекты были предметом одного из самых влиятельных учений прошлого. Главное сейчас — показать, что скорость и хронометраж взаимосвязаны в музыке так же, как и в жизни. Расчеты, к которым мы переходим, могут показаться несколько утомительными. Однако они представляют интерес с точки зрения практики нотоиздания; мы постараемся осмыслить их в свете исторических фактов, что позволит нам объективно оценить популярную до недавнего времени «метрическую» теорию темпа.

2.3. Классический инструментальный цикл и его хронометраж

Измерить средний темп музыкального исполнения можно и без метронома. Карл Черни писал: «Если бы в то время, когда Моцарт и Бетховен играли или дирижировали перед публикой свои сочинения, кому-нибудь пришла в голову столь легко осуществимая идея — заметить продолжительность каждой пьесы с часами и затем точно обозначить ее в минутах и секундах,— то мы имели бы сейчас убедительнейшее свидетельство того, насколько быстро, в соответствии с волей его автора, должно играть каждое сочинение. <...> Поскольку ход часов всегда и всюду неизменен, такое данное самим автором указание осталось бы ясным для последующих поколений» [364, с. 117, сноска] (перевод Д.Е. Зубова). Высказанная Черни идея не потеряла актуальности даже в компьютерную эру, когда исследователь не нуждается в каких-либо механических приспособлениях (часы, секундомер), помогающих определить время звучания: вся необходимая информация о звукозаписи может быть считана с экрана. Сказанное относится к реальным исполнениям, записанным в цифровом формате аудио или видео. Нам остается только проверить, соблюдены ли предписания нотного текста, касающиеся повторения частей, имеются ли такты с ферматами и т. п. — без этого нельзя приступать к определению темпа исходя из продолжительности звучания. Эти соображения сохраняют силу в практике

²³ Эта тема активно разрабатывается. См.: [164], [177], [218, 219], [286].

нотопубликации и в теоретических анализах. Необходимо учитывать, что скорость и время исполнения — обратно пропорциональные величины²⁴. Игнорируя этот факт, издатели, публикующие авторские метрономизации и в то же время указывающие хронометраж, рискуют попасть впросак.

Из школьной физики известно, что средняя скорость движения v есть отношение пройденного пути s к времени t :

$$v = s / t.$$

В классической музыке под s мы будем подразумевать число счетных единиц, равное числу тактов n , помноженному на число d долей в такте; t — общий хронометраж пьесы (части), в пределах которой основной темп и размер постоянны. Подставляя произведение nd вместо s в формулу определения скорости, получим:

$$v = nd / t, \tag{1}$$

откуда

$$t = nd / v. \tag{2}$$

С помощью формулы (1) мы по известному хронометражу можем определять темп исполнения, используя стандарт «М. М.», но не прибегая к метроному физически (для исследований этого вполне достаточно; чтобы воспроизвести полученный темп на практике, ничто не мешает завести прибор позже, когда расчет уже произведен). С помощью формулы (2) мы по заданному темпу-скорости можем определить хронометраж²⁵.

Следует учитывать, что метроном может быть выставлен не по долям тактов, а по целым тактам или по внутридолевым импульсам. В первом случае d приравнивается к единице, и числитель в формулах (1) и (2) становится равным n ; во втором случае сами эти импульсы считаются условными долями (реальной практике счета и дирижирования такие «доли» могут и не соответствовать).

В физических задачах время принято выражать большей частью в секундах (в системах CGS и СИ); в практике звуко- и видеозаписи обычен смешанный формат обозначения часов,

²⁴ Это, кстати, понимал и Вагнер, чье критическое отношение к метроному общеизвестно. «...Один капельмейстер <...> растянул мое "Золото Рейна" на целых три часа, тогда как другому дирижеру, проинструктированному мною на репетициях, вполне хватало двух с половиной. В другой раз мне рассказали об одном исполнении оперы "Тангейзер", увертюра которой длилась двадцать минут, а под моим управлением в Дрездене — всего двенадцать. Правда, здесь речь идет о дирижерах-дилетантах, которые удивительно боятся тактов *alla breve* и всегда придерживаются обычных взмахов на каждую четверть. <...> И, напротив, подлинно современным дирижерам "затягивать" ("schleppen") — не свойственно. Больше того, их отличает роковое пристрастие к тому, чтобы быстрее "домчаться" до конца» [122, с. 96].

²⁵ В «Гарвардском музыкальном словаре» В. Апеля (статья «Metronome» [395, р. 523]) формула, аналогичная (2), записана в других обозначениях: хронометраж = $n \times t / M$ (n — число долей в такте, t — число тактов, M — скорость по метроному).

минут и секунд числами, разделенными двоеточием. Мы, решая музыкально-хронометрические вопросы, будем пользоваться смешанным выражением времени в минутах и секундах, пользуясь знаками ' (минута) и " (секунда). Перед расчетами темпа по формуле (1) целесообразно переводить смешанное выражение времени в десятичный формат: целое число минут в сумме с остаточным числом секунд, деленным на 60. При расчете хронометража по формуле (2) калькулятор выдает результат в виде десятичной дроби, где целая часть — минуты, а дробная часть (цифры после запятой) нуждается в переводе в секунды путем умножения на 60. Таблицы перевода см. в Приложении 5.

Проверим, нет ли противоречия между авторскими метрономизациями и хронометражами, предпосланными издательством Peters учебным партитурам симфоний Бетховена²⁶. По ряду причин мы рассмотрим только симфонии в мажорных тональностях. Аналитические процедуры мы продемонстрируем на примере Третьей симфонии. Для нее желательно провести расчет как с традиционных математических, так и с «метрических» (то есть по «метрической» теории темпа) точек зрения. Сводка всех аналитических данных — в итоговой таблице 4.

Симфония № 3 Es-dur Op. 55

I. Allegro 3/4. Авторское указание $\text{♩} = 60$ в размере 3/4 означает такт = секунда.

$691 + 151 = 842$ такта (с учетом повтора экспозиции). $842'' = 14'02''$.

II. Marcia funebre. Adagio assai 2/4. Композитор указал темп $\text{♩} = 80$. В такте 2/4 четыре восьмых. Всего 247 тактов. По формуле (2) $t = 247 \times 4 / 80 = 12,35$ минут = $12'21''$.

III. Scherzo. Allegro vivace 3/4. Композитор написал: $\text{♩} = 116$. $166 + 136$ (повтор середины и репризы первой части) + 276 тактов + 62 такта (учитываем повтор середины и репризы трио). Итого 640 тактов. $640 / 116 = 5,517$ минут = $5'31''$.

IV. Finale. Allegro molto 2/4. Poco andante 2/4. Presto 2/4. Финал разнотемповый, поэтому каждую темпово обособленную часть необходимо хронометрировать отдельно (учитывая повторы и ферматы!) и результаты сложить. Первому разделу Allegro molto предпослана авторская метрономизация $\text{♩} = 76$. 348 тактов 2/4, реально же (с учетом повторов в двух начальных вариациях) имеем $348 + 31 = 379$ тактов. Каждый такт с ферматой считаем за два такта. В итоге выходит $379 + 10 = 389$. По формуле (2) $t = 389 / 76 = 5,118$ минут = $5'07''$. Второй

²⁶ Суммарные хронометражи симфоний у Петерса совпадают с теми, что приведены в «Лексиконе немецкой концертной литературы» Т. Мюллера-Ройтера (дополнение к первому тому) [514, S. 8, 12, 14, 18, 24, 27, 30, 32], и, вероятно, заимствованы оттуда. Чем руководствовался Мюллер-Ройтер, нам неизвестно. Даже тогда, когда хронометражи в сумме те же, что и у нас (как в случаях Второй и Шестой симфоний, см. табл. 4), временная продолжительность отдельных частей по Мюллеру-Ройтеру отличается от расчетной.

раздел Poco andante метрономизирован $\text{♩} = 108$. 82 такта 2/4 (или 4/8) дают время $t = 82 \times 4 / 108 = 3,037$ минуты = 3'02". Кода Presto 2/4 — 44 такта (с учетом заключительной ферматы). Авторский метроном $\text{♩} = 116$, отсюда $t = 44 \times 2 / 116 = 0,759$ минуты = 0'46".

Хронометраж всей симфонии в целом — 43 минуты (время звучания каждой части округлялось до целого числа минут с избытком). Партитуре предпослан хронометраж «Aufführungsdauer 52 Minuten», что на 9 минут дольше расчетного времени²⁷. Противоречие налицо. Возможно, этим вызвана непоследовательность издателей с метрономизациями частей²⁸.

Так называемая метрическая теория темпа утверждает, что МО повсеместно трактуются неверно, и требует считать удары маятника через один. Представим себе академию, на которой исполнялась «Эроика», и вообразим, будто I, III части, а также разделы Allegro molto и Presto IV части шли вдвое медленнее (согласно установкам «метристов»).

I. Allegro 3/4. Такт = 2 секунды. $842'' \times 2 = 1684'' = 28'04''$.

II. Marcia funebre. Adagio assai 2/4. «Метрическая теория» в лице В.Р. Тальсмы не распространяет счет щелчков через один на медленные темпы. Поэтому хронометраж траурного марша не меняется: 12'21".

III. Scherzo. Allegro vivace 3/4. 640 тактов согласно установкам «метрической» теории придется делить не на 116, а на вдвое меньшее число 58 (считая щелчки через один); тогда хронометраж равен 11,03 минут = 11'02".

IV. Finale. Allegro molto 2/4. Poco andante 2/4. Presto 2/4.

Первый раздел — Allegro molto. $t = 389/38 = 10,24$ минут = 10'14".

Хронометраж для Poco andante будем считать таким же, как и раньше — 3'02".

Presto. $t = 442/58 = 1,517$ минуты = 1'31". Складывая времена, получаем хронометраж финала, равный 14'47". Общее время звучания «Эроики», если исходить из буквы «метрической теории» темпа, равно (на этот раз округляем с недостатком, чтобы отвести подозрение, будто мы преувеличиваем) $28 + 12 + 11 + 14 = 1$ час 5 минут.

²⁷ Вряд ли рецензент AMZ точно засекал время исполнения, прежде чем написать, что оно составляет «целый час»; по его мнению, симфония «очень выиграла бы, если бы Бетховен решился ее сократить» (цит. по [БП 1, с. 539]). Масштаб «Героической симфонии» был оговорен в предисловиях к прижизненным изданиям: «Ввиду того, что в соответствии с намерением автора эта симфония длится более, нежели другие сочинения данного рода, ее надо исполнять не в конце, а в начале академии <...> Особый эффект, на который симфония рассчитана, может потеряться, если исполнять ее позднее, перед аудиторией, уже утомившейся слушанием предшествовавших произведений. <...>» [ПБ-1, с. 463] (оригинал на итальянском языке; перевод предположительно Н.Л. Фишмана; там же между с. 448 и 449 вклейка с факсимиле XLV); [БП 1, с. 538].

²⁸ В имеющемся у нас экземпляре партитуры Петерса указаны только метрономы второго и кодового разделов финала.

В рецензиях отмечалась необычная длина симфонии, но, кажется, никого не удивляла диспропорция между продолжительностью I части и всех остальных частей. Эта диспропорция, по логике «метрической теории», должна быть разительной (коль скоро I части, с учетом повтора экспозиции, предписано звучать почти полчаса), однако в прижизненных исполнениях, насколько нам известно, не наблюдалась. Нет ее и в трактовках современных крупных дирижеров. Напротив, при всей новизне формы и содержания «Героической» несомненным фактом является классическая уравновешенность архитектуры цикла.

Как бы то ни было, из установок теории В.Р. Тальсмы также следует, что продолжительность звучания классической симфонии должна оцениваться не в 25, не в 30 и не в 40 минут, а значительно дольше. Однако необходимо учитывать, что концертная жизнь Вены конца XVIII — начала XIX веков кардинально отличалась от современной европейской, в частности российской. Нынешний посетитель концертов привык к тому, что, идя слушать ораторию, он услышит только ее; идя слушать симфонию, он уверен, что услышит симфонию, одночастную поэму и концерт, но не более того. Две симфонии в один вечер — явление исключительное. В любом случае общее время звучания не превысит двух часов. Не то в Вене 1770–1820-х годов. Если, к примеру, в академии исполнялась оратория, то ею дело не ограничивалось. Академия открывалась симфонией, завершалась — другой симфонией, части оратории отделялись друг от друга исполнением инструментального концерта²⁹. Общее время звучания приходится оценивать в три часа минимум. Учтем также, что хронометраж в те времена определялся не только темпами, но и перерывами между частями (они длились дольше, чем теперь, из-за необходимости подстраивать инструменты [БП 1. С. 539]). Это значит, что исполнение симфонии могло растянуться еще на несколько минут. Теперь представим себе, что быстрые части исполняются вдвое медленнее... Не слишком ли требовательны творцы «метрической» теории темпа к выносливости венских меломанов — современников Гайдна, Моцарта и Бетховена? Верят ли они сами в свою теорию? Или, подобно известному академику,

²⁹ Распространенность подобных программ видна из материалов исследования Э. Ганслика [461]. На счету знаменитого критика не только трактат «О музыкально-прекрасном», субъективные и пристрастные рецензии, но и добротные музыкально-исторические труды. Сошлемся на приводимую Гансликом программу академии 29 марта 1772 года (повторенной 1 и 5 апреля): симфония Штарцера, оратория Фл. Гассмана «Освобожденная Ветулия», в перерыве скрипичный концерт, исполненный Ла Мотте (первый и третий вечера), флейтовый концерт, исполненный А. Шульцем (второй вечер), в конце симфония Аспельмайера [461, S. 30]. Сходным образом была построена академия 5 апреля 1803 года, на которой исполнялась оратория Бетховена «Христос на горе Елеонской». Как свидетельствовал Ф. Рис, «концерт начался в шесть часов, но оказался столь длинным, что пару вещей сыграть не пришлось» [132, с. 93] (перевод Л.В. Кириллиной). Программы бетховенских академий перечисляет Н.Л. Фишман: [331, с. 160–161].

творцу «новой хронологии», тиражируют псевдоисторию, пользуясь неосведомленностью читателей?³⁰.

Таблица 4

Хронометраж мажорных симфоний Бетховена (сводка результатов)³¹

№	Основные темпы	М. М.	Хронометраж	
			расчетный	Peters
1	I. Adagio molto ♩ Allegro con brio ♩	$\text{♩} = 88$ $\text{♩} = 112$	1'05" 6'50"	
	II. Andante cantabile con moto 3/8	$\text{♩} = 120$	6'29"	
	III. Menuetto. Allegro molto e vivace 3/4	$\text{♩} = 108$	3'16"	
	IV. Adagio 2/4 Allegro molto e vivace 2/4	$\text{♩} = 63$ $\text{♩} = 88$	0'34" 4'30"	
			$\Sigma = 25'$	28'
2	I. Adagio molto 3/4 Allegro con brio ♩	$\text{♩} = 84$ $\text{♩} = 100$	2'22" 8'34"	
	II. Larghetto 3/8	$\text{♩} = 92$	9'00"	
	III. Scherzo. Allegro 3/4	$\text{♩} = 100$	3'26"	
	IV. Allegro molto ♩	$\text{♩} = 152$	5'52"	
			$\Sigma = 30'$	30'
3	I. Allegro 3/4	$\text{♩} = 60$	14'02"	
	II. Marcia funebre. Adagio assai 2/4	$\text{♩} = 80$	12'21"	
	III. Scherzo. Allegro vivace 3/4	$\text{♩} = 116$	5'31"	
	IV. Finale. Allegro molto 2/4	$\text{♩} = 76$	5'07"	
	Poco andante 2/4 Presto 2/4	$\text{♩} = 108$ $\text{♩} = 116$	3'02" 0'46"	
			$\Sigma = 43'$	52'
4	I. Adagio ♩ Allegro vivace ♩	$\text{♩} = 66$ $\text{♩} = 80$	2'18" 7'47"	
	II. Adagio 3/4	$\text{♩} = 84^{32}$	7'26"	

³⁰ И еще один факт. В музыкальных автоматах конца XVIII — начала XIX века использовались валики с записями популярных пьес, в том числе венских классиков. Запредельные темпы быстрых пьес, которые нам доводилось слышать, с очевидностью опровергают «метрическую» теорию.

³¹ Серым выделен суммарный хронометраж согласно авторским метрономизациям и по Петерсу.

³² У Петерса ошибочно: $\text{♩} = 84$.

№	Основные темпы	М. М.	Хронометраж	
			расчетный	Peters
	III. Menuetto. Allegro vivace 3/4	♩ = 100	3'12"	
	Trio. Un poco meno allegro 3/4	♩ = 88	0'57"	
	IV. Allegro ma non troppo 2/4	♩ = 80	5'47"	
			Σ = 31'	34'
6	I. Allegro ma non troppo 2/4	♩ = 66	9'54"	
	II. Andante molto mosso ³³ 12/8	♩ = 50	11'12"	
	III. Allegro 3/4 In tempo d'Allegro 2/4	♩ = 108 ♩ = 132	3'36" 1'14"	
	IV. Allegro <i>c</i>	♩ = 80	3'53"	
	V. Allegretto 6/8	♩ = 60	8'50"	
			Σ = 40'	40'
7	I. Poco sostenuto <i>c</i> Vivace 6/8	♩ = 69 ♩ = 104	3'36" 9'44"	
	II. Allegretto 2/4	♩ = 76	7'19"	
	III. Presto 3/4 Assai meno presto 3/4	♩ = 132 ♩ = 84	3'35" 1'22"	
	IV. Allegro con brio 2/4	♩ = 72	8'58"	
			Σ = 36'	38'
8	I. Allegro vivace e con brio 3/4	♩ = 69	6'55"	
	II. Allegretto scherzando 2/4	♩ = 88	3'41"	
	III. Tempo di Menuetto 3/4	♩ = 126	4'08"	
	IV. Allegro vivace <i>c</i>	♩ = 84	6'01"	
			Σ = 23'	26'

Продолжительность звучания частей (они пронумерованы римскими цифрами) округлялась нами до целого числа минут всякий раз с избытком; так, первую часть и финал Восьмой симфонии мы посчитали равными 7'. Тем не менее, из таблицы 5 видно, что большинство указаний по продолжительности мажорных симфоний Бетховена в карманных партитурах Петерса превышают рассчитанный нами хронометраж, а значит, противоречат

³³ В первой публикации метрономных обозначений Бетховена Andante con moto ([69]; см. Приложение 3).

авторским метрономным обозначениям, включая опубликованные этим же издательством. Это противоречие нельзя объяснить особенностями инструментария начала XIX века, требовавшего длительной подстройки после каждой части цикла: партитуры Петерса — детище совсем другой эпохи (1930-е годы).

Мы вправе подвести промежуточные итоги. Итальянская терминология, как ясно из предпринятого исторического экскурса, лишь опосредованно связана с аффектами. Большинство терминов имели своим происхождением позднеренессансное представление о скорости движения. Сама же скорость, вопреки «метрической» теории, должна пониматься так же, как и всегда — с учетом полупериода колебаний маятника. «Метрическая» теория несовместима с историческими реалиями — насыщенными программами академий конца XVIII — начала XIX века. А значит, несостоятельна.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Глава 3

О СУЩНОСТИ ТЕМПА

Постановка проблемы. Историчность темпа

3.1. Что есть темп?

Общепринятое определение понятия темпа как скорости музыкального исполнения имеет ряд неоспоримых преимуществ методологического плана. Методы объективного изучения исполнительского искусства, выработанные Н.А. Гарбузовым, его учениками и последователями, были подлинно новаторскими и, бесспорно, результативными. В частности, экспериментальные исследования темпа и исполнительской агогики, выполненные в 1960-х годах Е.В. Назайкинским, привели к обнаружению закономерных связей темпа исполнения, динамики и композиционной структуры произведения. Тем самым был переброшен мост от анализа исполнения к традиционной музыкально-теоретической проблематике, которая обогатилась новыми плодотворными направлениями исследования. В орбиту теоретического музыкознания помимо традиционно анализируемых композиторских средств и приемов попали ранее недоступные анализу исполнительские средства.

Простота и однозначность темпа, понимаемого как скорость, есть, однако, результат абстрагирования от многих других сторон музыки. Будем объективны: это абстрагирование не диктуется никакими навязанными извне теоретическими соображениями. Наоборот, исходные методологические установки экспериментальных исследований предполагают широту и комплексность подхода к проблеме темпа. Как писал Е.В. Назайкинский, «оценка абсолютного значения скорости движения в музыкальном произведении, ощущение темпа неотделимы от целостного восприятия музыки» [259, с. 21]. Эта оценка зависит от частоты смены гармоний¹,

¹ Значение этого фактора не следует преувеличивать. Начала первых частей клавирной Сонаты Моцарта F-dur KV 332 (300 k), Трио Бетховена Es-dur op. 1 № 1 и Квинтета Шумана op. 44 гармонически однотипны и в то

от характера мелодического движения, от динамической и фактурной насыщенности звучания [там же]. Тем не менее, конкретные методики лабораторных исследований исполнительского темпа по самой сути поставленной задачи не могут быть ориентированы на целостность и в ряде случаев вынуждены отвлекаться не только от звуковысотности, динамики и фактуры, но даже от ритмической структурности.

Метроном как средство измерения скорости² сослужил хорошую службу исследователям (им, правда, пришлось изобрести электрический метроном), однако его использование в самом исполнительстве требует осторожности. Важно понимать, какую практическую задачу решал изобретатель механического метронома Иоганн Непомук Мельцель, и не ожидать от этого прибора слишком многого. Метрономы, выпускаемые в массовом порядке, снабжены таблицей скоростей, однозначно переводящей словесные темповые термины в числа³; в некотором (возможно, большом) числе случаев эта таблица, может быть, и помогает, но этими случаями реальная музыка заведомо не исчерпывается. Таблица, происхождение которой покрыто туманом⁴, провоцирует излишние ожидания. Между тем известно, что Мельцель, снабдив свой прибор шкалой скоростей, предоставлял композиторам право *самим* устанавливать скорость в *каждом конкретном случае*. Именно в этом был смысл изобретения, и именно так поступал Бетховен, предписывая метрономические скорости исполнения для ряда своих сочинений. Со временем это стало общераспространенной практикой и даже обязательным требованием к авторской рукописи во многих музыкальных издательствах⁵. Об однозначном соответствии итальянских темповых терминов некоторому набору чисел-скоростей в те годы не было речи. Тем не менее, таблицы соответствий время от времени публикуются (см., например: [223, с. 62–63]), что в какой-то мере свидетельствует о принятой в профессионально-музыкальной среде конвенции. Е.В. Назайкинский в книге «О психологии музыкального восприятия» [250, с. 202–203] привел два варианта разметки шкалы метронома с использованием итальянских терминов и предпочел второй вариант первому. Практика, однако, опровергает любые попытки навести порядок в итальянской темповой терминологии с помощью цифр метронома, если при этом не

же время разительно несходны, если брать в расчет частоту смены гармоний. Тем не менее все три композиции поименованы Allegro (у Шумана — Allegro brillante).

² Измерительным прибором в строгом смысле слова метроном не является: темп измеряет человек, подстраивая грузик маятника под конкретную скорость.

³ Grave — 40, Largo — 46, Adagio — 50–52, Lento — 54–56, Larghetto — 58–60, Andante — 63–66, Andantino — 69–72, Sostenuto, Commodo — 76, Maestoso — 84, Moderato — 88–92, Allegretto — 104–108, Animato — 120, Allegro — 128–132, Allegro assai — 144, Allegro vivace — 152, Vivace — 160–168, Presto — 176–192, Prestissimo — 200–208.

⁴ Статья о Мельцеле в NGD 2001, на наш взгляд, вводит читателя в заблуждение (см. главу 4, сноску 5).

⁵ Например, все издания авторитетной фирмы «М.П. Беляев в Лейпциге» снабжены метрономическими указаниями.

указывается величина счетной доли — «подлежащее», о котором писал М.Г. Харлап [336, с. 410]. Существенным стимулом заняться темповой проблематикой автору этих строк послужили указания метронома в ранних мазурках Шопена, имеющие мало общего с упомянутыми таблицами скоростей.

Скорость как таковая (измеряемая по шкале метронома) далеко не всегда оказывается решающим фактором и в *восприятии* темпа. Когда Ф. Вейнгартнер, дирижируя финалом Седьмой симфонии Бетховена, избрал вместо потактового счета двухдольную схему тактирования, слушательское ощущение быстрого темпа парадоксальным образом выросло даже при сравнительно невысокой скорости. Подобного рода факты, детальное рассмотрение которых мы предпримем далее, заставляют задуматься о том, насколько адекватно сущности темпа определение его как скорости.

Если бы темп можно было свести к скорости как таковой, то не было бы никаких препятствий к тому, чтобы объявить эту самодостаточную скорость произвольной и менять ее от случая к случаю. Достаточно широко распространено мнение, согласно которому профессиональный музыкант может произвольно менять темп от исполнения к исполнению; эта точка зрения не только уводит в сторону от любых попыток решить проблему темпа, предлагая попросту обойти ее, но и неверна по существу. Практика звукозаписи показывает, что дело обстоит иначе. П.В. Лобанов, в частности, пишет: «Многолетний опыт работы звукорежиссером убедил меня в том, что темп является очень устойчивым параметром исполнения. Именно благодаря этому возможен монтаж музыкальных фонограмм (вариантов записи одного и того же произведения). <...> При повторных исполнениях изменяется чаще динамика и звуковысотная интонация (там, где она возможна). Переменить же темп для музыканта это не просто играть быстрее или медленнее — это преодоление некоего барьера, за которым существенно меняется сама музыка, ее настроение, характер» [211, с. 20]. Сказанное не противоречит тому факту, что один и тот же артист может в разные годы по-разному трактовать темп данного произведения⁶. Но это исключение, свидетельствующее о глубоких переменах в самом существе исполнительской концепции, лишь подтверждает правило. Устойчивость темпа-скорости как одного из основных начал интерпретации сигнализирует о том, что за скоростью стоит нечто большее, чем скорость. Темп оказывается мощным фактором и проводником интонационной содержательности музыки, реализацией ее выразительного потенциала. В сущности, темп должен анализироваться не как сугубо исполнительское

⁶ Мы помним, как Черни поправлял сам себя, метрономизируя фортепианные сочинения Бетховена в разных изданиях (см. первую главу, раздел «Темпы в других материалах бетховенианы. Нотные источники»). Однако его метрономизации одних и тех же произведений в основной массе различаются незначительно.

средство, а как свойство самой музыки, изначально присутствующее в замысле композитора⁷. Первоочередной задачей оказывается поиск закономерностей и разрешение ряда трудностей в соотношении темпа и ритма.

3.2. О мнимом постоянстве темпа

Много вопросов возникает, как только темп становится предметом собственно теоретического рассмотрения, вне рамок анализа исполнительства. Каковы временные границы, в пределах которых композиторский темп можно считать постоянным? Сохраняется ли прежний темп при перемене размера, если нет словесных или численных (метрономических) указаний о перемене темпа? Всегда ли, вообще говоря, отсутствие указания на существенную перемену темпа в нотной записи означает постоянство темпа в восприятии? Ведь не так уж ясно, может ли одна и та же частота пульсации трактоваться как тот же темп, если пульсируют то одни счетные единицы (например, четверти), то другие (например, четверти с точкой, восьмые, половинные и т. д.); если в ритмическом рисунке по ходу развития музыки преобладают то относительно крупные, то более мелкие длительности (явление, довольно частое в вариационных формах).

На примере первых тактов «Неоконченной» симфонии Шуберта можно убедиться, что слух вначале, когда инерция метрической периодичности еще не установилась, руководствуется реальными длительностями звуков [259, с. 21], отчего практически одна и та же скорость пульсации производит эффект сперва медленного движения (несмотря на обозначение *Allegro moderato*), затем, при подключении внутридолевых импульсов — относительно быстрого. Но и в условиях сформировавшейся инерции движения аналогичное дробление пульса способно перестроить восприятие настолько, что слушатель ощущает явную перемену темпа при неизменной скорости. Минорный и на слух беспокойно-подвижный эпизод в романсе (*Andante*) из моцартовской Маленькой серенады KV 525 не имеет отдельного словесного темпового обозначения (рис. 10), но его контраст с мажорным рефреном (рис. 9) — отнюдь не только ладовый.

В речитативе и рондо Донны Анны из II акта «Дон Жуана» подобная игра разными темпами (без перемены словесных обозначений) доведена до политемповости — одновременного сочетания темпов (см. Атлас-каталог, запись 49).

⁷ В первой главе мы цитировали письма Бетховена, в которых отражено понимание темпа как композиционного задания. О темпе как композиционном признаке «моторно-танцевальных схем» см.: [390, с. 31].

Рис. 9 Моцарт. Маленькая серенада KV 525, II часть (начало)

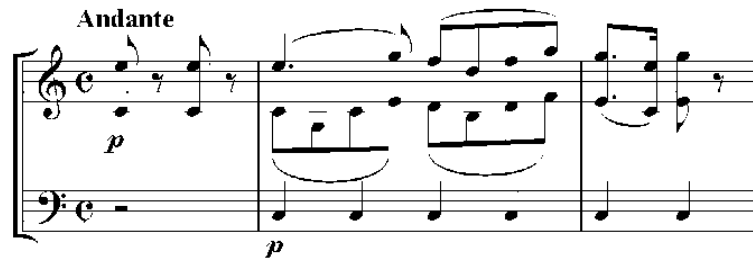


Рис. 10 Моцарт. Маленькая серенада KV 525, II часть (эпизод)



Моцарт вполне сознательно допускал изощренные сочетания темпов и метров как по горизонтали, так и по вертикали: знаменитый полиметрический (и политемповый!) контрапункт танцев в «Дон Жуане» — тому подтверждение. Не составляет ли подобная игра темпами и метрами, встречающаяся у Моцарта чаще, чем можно было бы подумать, одну из характерных примет моцартовского стиля? (Подробнее о политемпе в «Дон Жуане» см. статью [378].)

В ракурсе ответа на вопрос о временных границах постоянного темпа интересен финал Сонаты Бетховена для скрипки и фортепиано ор. 47 («Крейцеровой»). В труде Р. Колиша «Темп и характер в музыке Бетховена» этот финал отнесен к темповому классу 48 (Presto 6/8), куда попали и некоторые части других бетховенских инструментальных циклов (финал Квартета ор. 18 № 3, финал фортепианной Сонаты ор. 31 № 3, II часть фортепианной Сонаты ор. 109), действительно имеющие много общего в характере движения (по типу тарантеллы) [481, S. 69–70]. (См. Атлас-каталог, записи 494–496.) Сонатная форма финала «Крейцеровой» имеет ту особенность, что при главенстве стремительного темпа, как бешеная кавалькада подчиняющего себе оба раздела экспозиции, имеются остановки, в сочетании с динамическим спадом воспринимаемые как «моменты истины» (в книге Колиша такие кратковременные отступления не отражены). Обратим внимание на особенности авторской нотации, в чем-то кажущиеся парадоксальными, в следующем отрывке (зона побочной и заключительной партий экспозиции, аналогично в репризе, рис. 11):

Рис. 11

Бетховен. Соната оп. 47, финал (такты 122–152)

[Presto]

122 *ff* *f* *

127 *p* *p* *f* *p*

132 *p* *ritardando* *ritardando*

137 *a tempo* *f* *f* *p*

146 *a tempo* *cresc.* *sf* *f* *p*

Lea *

Перемена размера с 6/8 на 2/4, очевидно, целесообразна: непрерывный бег восьмых, группируемых по 3, временно уступает место простому делению четвертей на 2. Ясно, что такты 2/4 и 6/8 очень близки по структуре и различаются только внутридолевой группировкой, а не числом долей. Вопреки тому, что написано в большинстве учебников элементарной теории, такт 6/8, по крайней мере, в быстрых темпах, — двухдольный, а не шестидольный⁸, что и делает сравнительно легкими и малозаметными на слух структурные перемены, подобные тем, что демонстрируются в разбираемом примере. Но есть и повод для недоуменного вопроса: к чему было менять размер снова — ради двух отрывистых аккордов у пианиста в такте 134, где движение восьмыми отсутствует?

Прежде чем дать нашу версию ответа на этот вопрос, подчеркнем, что нотация отрывка, за отсутствием чистового автографа, приводится по первому изданию сонаты (Bonn : N. Simrock, 1805) с исправлением опечаток. Обратим внимание на вертикальные черточки в тактах 122–129 и 134–137. Дело в том, что в позднейших изданиях текст существенно искажен. Даже в таком образцовом уртексте, как новое Полное собрание сочинений (NGA), в томе, содержащем «Крейцерову»⁹, обозначения, именуемые в эдиционной практике «точками» и «черточками», унифицированы: все черточки заменены точками. Вопрос о допустимости таких замен в изданиях Гайдна, Моцарта и Бетховена неоднократно дискутировался. Одним из первых ученых, обратившихся к этой проблеме, был Г. Ноттебом. Сведения, даваемые в учебной литературе XVIII века, к сожалению, противоречат друг другу [108, с. 313–344], [229], [532]. Тем не менее, во времена Бетховена, по-видимому, существовала общепринятая трактовка этих знаков. Далее процитируем Н.Л. Фишмана: «В своей "Бетховениане" Густав Ноттебом сообщил о любопытном случае, касающемся бетховенской корректуры рукописных оркестровых партий Седьмой симфонии. Написав красным карандашом: "копиист — осел", композитор приступил к исправлению ошибок копииста в знаменитом Allegretto (вторая часть Симфонии)» [328, с. 126]. Ошибка копииста была именно в замене черточек точками, против чего сам Бетховен возражал [522, S. 107–109], [BG Nr. 2032], [БП 4 № 1477¹⁰]; однако издатели NGA в томе, содержащем скрипичные сонаты, пошли по пути унификации, о чем приходится

⁸ К «простым двухдольным» относил такт 6/8 И.Ф. Кирнбергер в трактате «Искусство правильной музыкальной композиции» [48, S. 117–119]. Мы увидим в главе 4, что современные представления о «дирижерской аппликатуре» (по Н.П. Аносову — Г.Н. Рождественскому) в значительной мере согласуются с этим старинным пониманием тактовых размеров. Если учитывать многоуровневое строение метрической сетки, то все без исключения такты (кроме, может быть, однодольных) — сложные. Примеры шестидольных тактов в размере 6/8 см. в Атласе-каталоге (записи 13–23).

⁹ Beethoven. Werke / hrsg. von Beethoven-Archiv Bonn unter Leitung von J. Schmidt-Görg. — Abt. V. — Bd.2. Werke für Klavier und Violine II. — München : Henle, 1974.

¹⁰ Представляется малоудачным графическое решение нотного примера в БП 4 (с. 481), где вместо черточек стоят треугольные клинья.

сожалеть, пожалуй, особенно в связи с разбираемым отрывком, где неоправданность замены буквально колет глаза¹¹. Если черточки обозначают разновидность *staccato*, то реальная длительность звуков аккордов ничтожна, и менять размер, вероятно, не было смысла. Но если черточки обозначают не *staccato*, а что-то другое (что именно — будет сказано чуть ниже), то бетховенская нотация делает ясным одно: септаккорды в т. 134 должны выдерживаться 2/3 от доли такта, а оставшуюся треть занимают паузы. Так при помощи странной на первый взгляд нотировки композитор выразил свои твердые авторские намерения, которые исполнители тех лет, вероятно, понимали вполне однозначно.

Есть у этой перемены размера и другая сторона, как мы бы сказали, аффективно-энергетическая. Обозначение «*Presto*» отнесено Бетховеном ко всему финалу. Можем ли мы утверждать, что двухчетвертные такты в примере (до *ritardando*) по характеру музыки соответствуют этому заглавному обозначению? Ведь предельно быстрый темп, заявленный в начале, вряд ли допускает остановки и лирические отступления, отмечаемые восприятием.

Уже говорилось, что такты 6/8 в *Presto* не шестидольные, а двухдольные. О двухдольности тактов 2/4 вообще можно говорить как о преобладающей тенденции, но в данном случае мы, по-видимому, имеем дело с однодольными тактами. К такому заключению подводят авторские артикуляционные обозначения, маркирующие мелодию и аккорды половинными (те самые черточки, очевидно, означают не краткость, а акценты¹²) и облегчающие туше на повторяющихся нотах четвертями (точки под лигой — штрих *portato*). Так Бетховен настраивает исполнителя на счет целыми тактами, а не их долями. Отметим, что это сразу оказывает влияние на восприятие темпа: счет «на раз», т. е. вдвое реже, чем в тактах 6/8, естественно, приводит к ощущению спокойного, неторопливого движения. Возобновление счета «на два» в одном-единственном такте 6/8 мгновенно переводит нас в первоначальный темповый модус (термин Е.В. Назайкинского). В результате, несмотря на временное успокоение, финал не теряет своей особой энергетики. Впрочем, здесь речь уже должна идти о драматургии сонатной формы и о том, какое значение в этой драматургии играют постоянство или перемены в характере движения, влияющие на наше восприятие темпа.

Что является правилом: единство движения в сферах главной и побочной партий, либо контраст? Возрастание или спад интенсивности движения? Вопрос этот недостаточно изучен, и обобщения делать рано. Можно лишь предположить, что то особое место, какое занимает в эволюции бетховенского творчества Соната ор. 47 (об этом очень по-разному, но исчерпывающе полно писали Н.Л. Фишман [327, т. 1] и Ф. Гершкович [151, с. 248–304]), сказывается и на темповой драматургии. Однако в сонатной форме это явление нечастое.

¹¹ В томах, содержащих струнные квартеты № 1–11, этот вопрос решен иначе.

¹² Права исполнительская традиция, игнорирующая *staccato* уртекста!

Вспомним финал Первой фортепианной сонаты. Характер движения в эпизоде *As-dur* явно не соответствует темповому указанию *Prestissimo*; вполне осознавая это, Бетховен в переходе к репризе сталкивает между собой два несхожих образа (основной мотив и фигуры сопровождения главной темы сопоставляются с музыкой в характере упомянутого эпизода — см. рис. 6 во второй главе). В I части резких перемен и сопоставлений такого рода нет.

Напротив, в замысле «Крейцеровой», по-видимому, изначально присутствовала не только тональная коллизия *A-dur* — *a-moll* — *A-dur*, но и *драма темпов*, нашедшая выражение в контрасте вступления и первого *Presto*, а также в неожиданных остановках с ферматами в главной теме I части и резкой перемене пульса, выделяющей побочную тему в общем стремительном потоке. В этом отношении крайние части сонаты явно корреспондируют друг с другом, и тем самым темповые контрасты полноправно участвуют в единой интонационной фабуле цикла. Так исподволь готовится невиданная тематическая (и темповая!) композиция Пятой симфонии.

Нам могут возразить, что финал «Крейцеровой» первоначально входил в цикл Сонаты *A-dur* op. 30 № 1, поэтому термин И.А. Барсовой «интонационная фабула» здесь вряд ли подходит. Однако в конечном счете ценен итоговый художественный результат, а он обусловлен поразительным единством обрамляющих частей «Крейцеровой» при несомненном контрасте настроений. Очевидно мелодическое родство заключительной партии I части и побочной темы финала. В.П. Бобровский прямо указывал на связь эпизода «затишья» в коде I части и заключительной партии финала (2/4), приводя ее в качестве образца «общих драматургических интонационных связей» [115, с. 313]. Бетховен верно оценил драматургический потенциал финала, переросшего изначальный замысел, и создал совершенно небывалый цикл. (К слову сказать, Р. Крейцер, адресат посвящения, никогда не исполнял «Крейцерову сонату» и отзывался о ней неодобрительно [189, т. 1, с. 288].)

Мы видим, что перемены темпа не всегда сопровождаются словесными ремарками или указаниями метронома. Сигналом к перемене темпа (характера) может служить и понижение ритмической тесситур (движение относительно крупными длительностями), перемена долготы такта (например, смена двухдолготности однодолготностью) и просто перемена размера. Чуткого музыканта эти «нештатные ситуации» вряд ли способны смутить. Долг музыковеда-аналитика — выявлять и осмысливать все случаи такого скрытого непостоянства¹³.

Приведенные примеры делают очевидным тот факт, что темп — весьма сложное образование, требующее внимания не только исполнителей, педагогов и исследователей исполнительского искусства, но и теоретиков музыки. Научное исследование темпа должно

¹³ Темповый сдвиг в финале Концерта для фортепиано с оркестром *c-moll* KV 491 Моцарта также обусловлен сменой счетной единицы (четверть с точкой в последней вариации).

учитывать его сложность и многослойность, многообразные связи со всеми другими сторонами музыкального целого.

3.3. Темп как свойство музыкальной композиции

Для собственно теории существенно уже то, что пьеса, раздел, часть цикла могут быть не только *исполнены* в том или ином темпе, но и *написаны*, а до письменной фиксации — *представлены* (внутренним слухом композитора) в определенном темпе. Россини, вспоминая свои отроческие годы, указывает на Йоммелли — композитора XVIII века, чья музыка сохранилась в его памяти: «Это лучший из наших (итальянских) композиторов того времени. Никто не умел так хорошо распоряжаться голосами, как он. Особенно мелодической красотой отличаются те из его пьес, которые написаны в медленном темпе» (перевод А.Н. Серова цит. по: [293, с. 313]). Определение понятия темпа как скорости исполнения делает приведенные слова не вполне ясными, если только Россини не имел в виду, что особая мелодическая красота отличала те пьесы Йоммелли, сам процесс написания которых протекал замедленно¹⁴. Речь идет, понятно, и не о словесных темповых указаниях: их в начале пьесы может и не быть, однако это не означает отсутствия темпа как такового.

Думается, то, о чем говорит Россини, есть некое внутреннее устройство *самой музыки*, в частности, музыки XVIII века, в которой темп был одной из главнейших характеристик (или даже главнейшей характеристикой) *рода, жанра и стиля* композиции, ее обобщенного эмоционального тонуca, или, как тогда было принято говорить, аффекта. В ту эпоху темп во многом диктовался ритмической структурой, а не выбирался из многих значений на шкале скоростей. Как отмечал А.В. Михайлов на одной из лекций, читанных им в Московской консерватории, «...темп в музыке эпохи Моцарта и Гайдна и в эпоху позднего барокко, конечно, задается конструкцией музыки и тем, как она сделана. <...> А в XIX веке музыка уподобилась внутренним процессам, которые происходят в душе человека, и темп задается тем психологическим содержанием, с которым само движение музыки сопоставляется слушателем, и до слушателя еще самим композитором. В этом смысле музыканты первой половины XIX века иногда оказывались в ситуации, которую совершенно не могли осознать. А именно: им казалось, что темп музыки определяется довольно просто, независимо от того, что написано там, в первой строчке относительно темпа — как бы по самой фактуре, по тому, как эта музыка выглядит, по тому, что конструктивно стоит за нотами» (лекция от 6.11.93. Цит. по: [387, приложение, с. 6]). По мысли А.В. Михайлова (она имеет своим основанием знакомство с

¹⁴ Одна из задач в учебнике форм Л. Бусслера: «Написать рондо первой формы в медленном темпе» [121, с. 85]. Автор учебника, очевидно, имел в виду требуемый характер самой композиции.

трактатами Кванца, Кирнбергера и Леопольда Моцарта), примерно такими могли быть рассуждения Мендельсона, который в беседе с Берлиозом имел неосторожность сказать, что он «знает, в каком темпе исполнять какую музыку, это заведомо ему сразу видно». «Но он затруднился, когда перед ним оказалось какое-то сочинение Берлиоза. И испытывал трудность некоторое время. Над чем Берлиоз ехидничает» [там же]. Имеется в виду разыгранный на страницах воспоминаний Берлиоза спор о метрономе. По рассказу мемуариста, Мендельсон назвал изобретение Мельцеля «бесполезным прибором» и заявил: «Музыкант, который с первого взгляда на вещь не схватывает ее темпа,— тупица» [112, с. 419]. Такое понятие о темпе коренилось в традиции, унаследованной музыкантами в начале XIX века; с исчезновением этой традиции и встала в полный рост проблема выбора. Уже Моцарт в процитированном нами в начале 1-й главы письме пророчески угадывает «трудность» tempo (и темпа); в бетховенское время выбор верного темпа превратился в оживленно дискутируемую проблему. Но на исторической стадии, предшествовавшей Бетховену и романтикам, темп был неразрывно связан с жанром и ритмической структурой («моторной схемой», по Б.Л. Яворскому) и тем самым оказывался типологически родственным стихотворному размеру в новоевропейской (в частности русской) поэзии. Стихотворный размер — предмет компетенции, прежде всего, поэтов, переводчиков и филологов (а не чтецов-декламаторов). Подобно тому, как лирическое стихотворение может быть написано (именно написано, а не продекламировано!), к примеру, четырехстопным ямбом, эпическая поэма — четырехстопным хореем с дактилическими окончаниями, а драма — шестистопным ямбом, музыкальная структура изначально, в замысле композитора, до реализации в звучании может иметь свойства, опознаваемые глазом и внутренним слухом как быстрый, умеренный или медленный темп.

Неоднократно отмечалось, что пьесы в быстрых темпах имеют чисто зрительное, по виду нотной записи, отличие от медленных: быстрые пьесы записываются в относительно крупных длительностях, а медленные — в мелких. Это наблюдение кажется бесспорным, особенно при сопоставлении *Adagio* классического сонатного цикла с *Allegro alla breve*, однако оно все же не имеет характера непреложного закона. Достаточно вспомнить I часть фортепианной сонаты Моцарта C-dur KV 330 (300h): *Allegro moderato* с движением шестнадцатыми и тридцатьвторыми; первое *Allegro* квартета Бетховена G-dur op. 18 № 2 (не говоря уже о многочисленных этюдах Черни сплошь тридцатьвторыми в темпе *Allegro*). Иногда запись музыки крупными длительностями говорит о том, что перед нами церковное сочинение, либо имитация хорального склада, либо даже пародия на церковную музыку, и, следовательно, информирует больше о «стиле» (в понимании XVIII века), чем о темпе. Тем не менее, действительно прослеживается тенденция, по которой *Adagio* привычно нотируется мелкими и *Allegro* крупными нотными величинами. Этому явлению иногда даются

психологические мотивировки: крупные длительности создают иллюзию перекрывания большей дистанции за одно мгновение, что естественно при большей скорости, тогда как тридцатьвторые в медленном темпе как бы кладут музыку под микроскоп, каждый такт при этом обзревается в мельчайших деталях [429, р. 31]. В быстром темпе «более крупные длительности как бы прочерчивают в нотации более общий, крупный профиль исполнения и восприятия, в отличие от медленного движения, в котором сам вид тридцатьвторых уже предполагает наличие определенного времени для углубления в "такие" детали» [155, с. 79].

Не менее важный стереотип восприятия, также порождаемый чтением нот, детерминирует нашу способность оценивать свойственную медленной музыке широту дыхания: в *Adagio* на 2/4 благодаря инструментальной группировке четыре шестнадцатых непроизвольно представляются как подразделения одной четверти, выступающей в качестве относительно долгого счетного времени, которому не грозит опасность дробления пополам (а именно этому дроблению нередко подвержены половинные в *Allegro alla breve*). В результате отмеченная тенденция описывается с несколько иными акцентами: «Как разница в темпе между *Adagio* 2/4 и *Allegro* 2/2 воспринимается только различие в длительности счетной единицы» [436, р. 92]. Карл Дальхауз, высказавший это суждение (кстати, совпадающее с изначальным смыслом итальянского термина «tempo»), видел исторический исток двух разных способов записи в системе «пропорций» начала XVII века, когда «знак $\frac{2}{4}$ означал, что две четверти должны заполнять столько же времени, сколько обыкновенно занимают четыре» [ibid.].

В качестве итога нашего предварительного анализа понятия темпа можно констатировать: темп как специфически исполнительское средство (темп-скорость), — только один аспект проблемы. Помимо исполнительского темпа существует темп «композиторский», достаточно определенно детерминируемый записью ритма. Этот композиторский темп можно и должно исследовать теоретически, вне рамок анализа исполнительства. Изучая темп в музыкально-теоретическом аспекте, мы уже не вправе рассматривать частоту пульсации в отвлечении от ритмической структуры в целом. Таким образом, обнаруживается, что понятие темпа, так же как и понятие ритма, допускает более узкое и более широкое толкования, а определение понятия темпа как скорости музыкального исполнения по необходимости должно быть отнесено к узкому значению термина «темп». Это следует уже из того факта, что сама по себе скорость (частота пульсации) — исторична.

3.4. Темп и историко-стадиальная специфика тактовой системы

3.4.1. О смысле нотных знаков

Общепринятое ныне понятие темпа существовало не всегда. Оно зародилось в то время, когда мензуральная ритмика постепенно трансформировалась в новоевропейскую тактовую систему. Эта трансформация, внешне выразившаяся в появлении партитуры современного типа, разделенной по вертикали на горизонтальные партии и по горизонтали на такты (вертикальными тактовыми чертами), в действительности означала подспудный переворот в музыкальном мышлении, сравнимый по своим масштабам с одновременно свершившимся переворотом в гармонии (становление новоевропейской «гармонической тональности», по терминологии К. Дальхауза¹⁵). При внешнем сходстве новоевропейского нотного письма с мензуральной нотацией (отражающем их несомненную историко-генетическую связь) налицо фундаментальное различие между двумя логическими принципами, определяющими собой европейскую музыкальную ритмику позднего средневековья и Возрождения, с одной стороны, и нового времени, с другой. Эти два логических принципа в самом общем выражении можно свести к двум понятиям: *времяизмерительность* (квантитативность; *zeitmessende Rhythmik*, *Zeitrhythmik* по терминологии Х. Бесселера [414, S. 149, 171]) и *акцентность* (условно говоря — *квалитативность*). Различие принципов детерминирует, в частности, разное понимание смысла нотных знаков.

Под нотной (ритмической) величиной, в зависимости от музыкально-исторической эпохи, каждый раз понимается то, что специфично именно для этой эпохи. В модальной и мензуральной ритмике XII–XVI вв. эта величина — строго определенная длительность звука или паузы, фиксированная в названии (лонга, бревис, семибревис и др.) и графическом изображении (знаке мензуральной нотации). Эта длительность могла принимать лишь ограниченный дискретный ряд значений. Понятие о времени как непрерывном континууме чуждо мензуральной ритмике. Время в ней атомистично, оно как бы складывается из элементарных «штучных» единиц, подобно тому как стопы античного стиха, образуемые последованием кратких и долгих слогов, в конечном счете, сводятся к неделимым атомам времени («хронос протос»). В модальной и раннемензуральной ритмике в качестве такого «атома» выступал *темпус* (лат. *tempus* — букв. «время») — малый промежуток времени, служивший как бы

¹⁵ К. Дальхаузу принадлежат фундаментальные обобщающие работы, в которых исследуется становление как гармонической, так и ритмической систем новоевропейской музыки. См.: [432, 433, 434, 435, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443].

эталонном длительности бревиса¹⁶. В теории и практике XIII–XV вв. этот «атом» стали делить сперва на семибревисы, затем на все более мелкие частицы, но суть от этого не менялась: появление термина «минима» говорит о том, что процесс деления тогда еще не мыслился как бесконечный и время по-прежнему понималось атомистически. И точно так же, как для количественного стихосложения несущественны речевые акценты, так и «ритмика мензуральной музыки XV и XVI веков была не акцентной, но только времяизмеряющей (zeitmessende) ритмикой» [434, S. 22]. К мензуральной ритмике неприменимы термины и понятия, сформировавшиеся в новоевропейской ритмической системе (акцент, пульс, такт, размер, доля, темп). Отсутствие современного понятия темпа как частоты пульса, равно как и отсутствие шкалы темповых градаций, делали невозможной гибкую систему смен темпа, знакомую нам по музыке XVIII–XX веков. Тем не менее, аналог темповым переменам все же существовал. Описанные в мензуральной теории и применявшиеся на практике способы организации времени допускали различные варианты длительности, соотносимые с принятой нормой (integer valor). Так, в трактате «Ars Nova» Филиппа де Витри наряду с совершенным (тернарным) бревисом впервые узаконен имперфектный (бинарный, «дуольный»); тем самым появилась возможность кратных (не только тройных, как ранее, но и двойных, полуторных) увеличений или уменьшений длительностей, или, в терминах мензуральной теории — пропорций. Эти дробные обозначения, внешне похожие на размер, указывали, во сколько раз ноты должны были быть длиннее или короче их нормальной величины (например, знак $\frac{3}{2}$ при смене имперфектного темпуса совершенным расшифровывается не «три вторых», а «три вместо двух <семибревисов>»). Как афористично пишет М.А. Сапонов, «"Proportio" — метроном XV века» [309, с. 21]. Подробнее о «пропорциях» см.: [396, S. 155–211]; [441]; [425]; из первоисточников — «Музыкальные пропорции» Тинкториса [323].

В качестве иллюстрации сравним две партитурные транскрипции Gloria Patri из Магнификата Палестрины (рис. 12 а и б). Отрывок хорошо известен исследователям творчества Бетховена, так как был в свое время скопирован композитором¹⁷. Гипотеза А.И. Климовицкого о Gloria Patri как модели для хоральных частей «Священной благодарственной песни выздоравливающего Божеству в лидийском ладу» из Квартета a-moll op. 132 оспаривается в современной бетховенистике.

¹⁶ «Темпус — это доля (mora), которую должен занимать один правильный бревис», — писал Аноним св. Эммерама (цит. по: [326, с. 221, примеч. 7]). Согласно Тинкторису, «Темпус — квантификация [измеритель] кантуса, основанная на отношении определенного количества семибревисов к бревису» [323, с. 622].

¹⁷ Достоверные сведения об оригинале и дате снятия копии отсутствуют [189, т. 2, с. 374–375]. Неточности в воспроизведении оригинала в бетховенском списке А.И. Климовицкий относил к «деталю графического оформления ритмического рисунка» [195, с. 117]. Копия, хранящаяся в РНБ (Ф. 124, оп. 1, № 2048), воспроизведена в книге Климовицкого (фото 11); ее расшифровка [195, с. 116] неудобочитаема из-за путаницы с ключами.

Рис. 12

а) Палестрина. *Magnificat tertii toni, Gloria*, начало (в издании Ф. Кс. Хаберля¹⁸)

Cantus. (11.) Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, glo - ri - a Pa - tri,

Altus. (11.) Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, glo - ri - a Pa - tri,

Tenor. (11.) Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, glo - ri - a Pa - tri,

Bassus. (11.) Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, glo - ri - a Pa - tri,

б) То же в современной транскрипции (интернет, 2016)

S. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o,

A. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o,

T. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o,

B. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o,

В партитурной транскрипции Ф. Кс. Хаберля (рис. 12 а) двойная сигнатура содержит и знак ускоренной мензуры Φ (*tempus perfectum diminutum*; в соответствии с этим знаком семибрависы-целые группируются по 3, на этом основана расстановка тактовых черт в обеих транскрипциях), и дробь $3/2$. С точки зрения тактовой ритмики эта дробь может показаться ошибочным обозначением размера $3/1$ (такты транскрипции содержат три целых, а не три половинных), однако ошибки на самом деле нет. По знаменателю 2 как раз видно, что дробь без черты — это не размер, а полуторная пропорция (*proportio sesquialtera*). Она напоминает нам о том, что в предыдущей части Магнификата семибрависы группировались по 2, и одновременно служит регулятором скорости исполнения: теперь поются три семибрависа за то же время, что прежние два, как в привычном для нас триольном делении. В новейшей транскрипции (рис. 12 б) вынужденная замена пропорции дробным обозначением размера делает по-современному ясным метр данного отрывка в ущерб целостной композиции Магнификата (тесную спаянность его частей обеспечивают упомянутые темповые соотношения).

¹⁸ Palestrina's Werke / hrsg. von Fr. X. Haberl. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, [1885]. — Bd. 27. — S. 14.

В акцентной (тактовой) ритмике XVII–XX вв. нотная величина (по традиции называемая длительностью) в первую очередь характеризует большую или меньшую акцентированность (ритмическую массу, весомость) ноты, и только во вторую очередь — время звучания. Как писал М.Г. Харлап, в тактовой нотации нотные величины перестали обозначать длительности не только абсолютные, но и относительные. «Ритмическое значение нот — четвертей, восьмых и т. д. — лежит в *специфически музыкальном измерении*, а не в физически-временном». Акцентная специфика тактовой ритмики заявляет о себе тем, что временные соотношения уступают первенство весовым. «...Нотные знаки постепенно из обозначений строго соизмеримых реально звучащих длительностей превратились в обозначения психологической весомости. В акцентной ритмике длительность теряет самостоятельное значение и становится дополнительным средством выявления акцентной структуры, понимаемой как система чередования и соотнесения между собой более "тяжелых" и более "легких" моментов» [342, с. 82, 83]. Этот глубокий и несколько неожиданный на фоне элементарных сведений о ритме вывод М.Г. Харлапа подводит нас к еще более неожиданному заключению, что новоевропейская ритмика должна осмысливаться не столько в категориях времени, сколько в категориях пространства и массы. Некоторые данные свидетельствуют в пользу именно такой точки зрения.

а) Уже одно то, что мы говорим «крупные длительности», «мелкие ноты» и почти не говорим «долгие», «краткие» (так, по крайней мере, в русской терминологии), показывает, что в компетенцию нашего ритмического слуха входят не только представления времени, но и представления пространства¹⁹, а следовательно и массы («крупное» в нашем сознании ассоциируется с «тяжелым», «мелкое» — с «легким»).

б) Независимо от ритмической терминологии пространственно-весовые представления могут проявляться (причем в непринужденно-игровой форме) в самой музыке, точнее, в нотной записи. Так, в Сюите D-dur для двух скрипок соло Г.Ф. Телемана (BWV I 40:108) изображаются персонажи знаменитого романа Дж. Свифта «Путешествия Гулливера» — лилипуты и

¹⁹ Любопытно, что в области контрапунктических преобразований мелодии русские и немецкие термины сходны своей чисто пространственной семантикой, причем именно тогда, когда речь идет о ритме: «увеличению» соответствуют «Augmentation» (от *лат.* *augeo* — умножаю, увеличиваю, расширяю), «Vergößerung»; «уменьшению» — «Diminution» (от *лат.* *diminuo* — раздробляю или *diminuo* — уменьшаю, умаляю, суживаю, убавляю), «Verkleinerung». Что же касается ритмических значений нот как таковых, то здесь русская и немецкая терминологии расходятся. Существительному «длительность», рождающему ассоциации, связанные с временным длением, соответствует нейтральное «Notenwert» (букв. «нотная ценность», «нотная стоимость»). Прилагательным «крупные» и «мелкие», явно пространственным по основному значению, соответствуют в данном контексте не только «große» и «kleine», но также «kurze» и «lange», которые сами по себе могут пониматься как в пространственном («короткие», «длинные»), так и временном («краткие», «долгие») смысле. Оптимальным следует признать словосочетание «крупные (мелкие) нотные величины», использующее достоинства обеих терминологий и часто встречающееся в работах М.Г. Харлапа.

великаны. Казалось бы, скрипки своими размерами и тесситурными возможностями пригодны для характеристики лилипутов, но никак не великанов (более подходящими «великанами» представляются контрабасы или хотя бы виолы да гамба). Однако возможна изобразительность чисто ритмическая (средствами нотации): «Лилипутская чакона» (рис. 13) — движение шестьдесятчетвертыми и стодвадцатьвосьмыми в размере $3/32$; «Бробдингневская жига» (рис. 14) — ровное движение целыми (в оригинальной авторской записи ромбовидными!) с редкими остановками-бревисами, причем в не менее экзотическом размере $24/1$ ²⁰.

По мнению М.Н. Лобановой, «кратчайшие» и «крупнейшие» длительности призваны здесь передать барочную антитезу «бесконечно малого» и «бесконечно великого» [212, с. 216]. Думается все же, что композитор просто пошутил, заставив великанов плясать жигу; однако предметом остроумного обыгрывания служат как раз наиболее фундаментальные свойства новоевропейской ритмической системы, интуитивно усвоенные исполнительской практикой. Отсутствие темповых ремарок само по себе — пережиток ренессансной и барочной практик (*ср. tempo giusto* в понимании Кирнбергера). Новым является представление о крупных длительностях как о чем-то более массивном, «тяжелом» в сравнении с мелкими («легкими»). «У каждого опытного музыканта, — читаем в эстетической энциклопедии И.Г. Зюльцера, — вошло в привычку исполнять длинные ноты, такие как целые и половинные, тяжело и сильно, а короткие — восьмые и шестнадцатые — легко и не так сильно» [54, S. 493–494] (перевод М.Г. Харлапа цит. по: [336, с. 410–411]). «Такая привычка, — комментирует М.Г. Харлап, — могла образоваться, конечно, только вследствие того, что нотные знаки, происходящие из мензуральных обозначений длительности, стали обозначать положение на тактовой сетке, а длительность лишь постольку, поскольку в этой сетке сохраняется равномерность» [336, с. 411].

Итак, не сами по себе краткость и долгота, а смысловые ассоциации, рождаемые массивностью или легкостью нотных величин, служат средством репрезентации пространственных представлений о «великом» и «малом». Экзотичность ритмической тесситуры²¹ в сюите Телемана диктуется не идеей бесконечности, а экзотичностью персонажей литературного первоисточника. Разумеется, если восьмые и шестнадцатые полагалось играть легко, то шестьдесятчетвертые и стодвадцатьвосьмые требовали наилегчайшего, «эфирного» исполнения.

²⁰ «Жига» и «Чакона» опубликованы Телеманом в издававшемся им журнале «Der getreue Music-Meister» [28, S. 32, 36]; воспроизведены также в энциклопедическом словаре: [570, vol. 2, p. 791].

²¹ Этим термином, как уже говорилось, мы обозначаем выбор ритмических величин, зафиксированный в нотном тексте произведения или его части; обоснование терминологического переноса см. в следующей главе (раздел 4.2).

Рис. 13. Г.Ф. Телеман. Сюита для двух скрипок D-dur. Лилипутская чакона
Lilliputsche Chaconne

Violino 1.

Violino 2.

Рис. 14. Г.Ф. Телеман. Сюита для двух скрипок D-dur. Бробдинггеская жига
Brobdingnagische Gigue

Violino 1.

Violino 2.

Излишне доказывать, что бревис в реальном звучании «Жиги» не может быть по времени равен в точности 256 стодвадцатьвосьмым (или какому-либо другому строго фиксированному числу временных отрезков) «Чаконь»: ни соблюсти, ни проконтролировать слухом подобные ритмические соотношения практически невозможно. Суть тактовой ритмики в другом: помимо *относительного* временного значения (полностью отрицать которое было бы преувеличением) каждый нотный знак в тактовой нотации (а соответственно и каждый изображаемый нотой музыкальный тон) имеет некое *абсолютное* весовое значение, играющее немалую роль в восприятии ритмического движения. Лишь для паузы сохраняется чисто мензуральный смысл знака: время молчания; но и он в целом ряде случаев (естественная исполнительская агогика, фермата, длительное паузирование в оркестровой партии) лишен той однозначности, которая свойственна паузам в мензуральной нотации.

Тактовой метрике, ее связям с темпом, а также анализу соответствующей понятийной системы будут посвящены следующие разделы этой работы. Теперь же кратко (не претендуя на полноту исторического изложения²²) отметим то новое, что принесла с собой акцентная (квалитативная) ритмическая концепция в музыку европейской письменной традиции.

3.4.2. Метрическая сетка

В процессе становления новоевропейского нотного письма показательно появление не только тактовой черты, но и заливок через тактовую черту, а также группировки (объединение штилей вязками практиковалось ранее всего, по-видимому, в лютневых табулатурах XVI века; см.: [415, S. 142–143]), напрямую связанной с иерархической акцентной структурой (метрической сеткой), охватывающей всю многоголосную ткань. Вязки — своего рода «детерминативы», надстраиваемые над мензуральными по генезису «графемами» (эти термины применяет к элементам музыкальной нотации И.А. Барсова [109, с. 369–372, 378]); они не несут новой информации о распределении звуков и пауз во времени, но зато, указывая на величину счетной единицы, связывают многоголосное целое в одновременности (в этом не нуждалась типичная для мензуральной нотации запись нотного текста отдельными партиями²³). В системе графем и детерминативов тактовой нотации присутствие группировки

²² Подробнее см.: [549], [426], [427].

²³ Многоголосие XII–XVI веков знакомо нам, как правило, по партитурным транскрипциям, приближенным к привычному нотному тексту (с обозначениями размера, тактовыми чертами, лигами и группировкой длительностей) и тем самым неизбежно модернизирующим ритмическую структуру, порой даже сверх меры (см. выше современную транскрипцию *Магнifikата* Палестрины, где хоральная моноритмичность оригинала оборачивается чуть ли не танцевальностью); не исключение — расшифровки мензуральной нотации в упомянутой хрестоматии Х. Бесселера и П. Гюльке [415]. Тем ценнее приводимые в ней образцы оригинальной записи, позволяющие проследить становление новой концепции ритмики.

свидетельствует об акцентной идеологии даже тогда, когда тактовые черты проставлены нерегулярно или вообще отсутствуют. Таковы пьесы клавесинистов импровизационно-прелюдийного плана ²⁴, клавирные фантазии, виртуозные каденции, записывавшиеся без тактовых черт или с изредка появляющимися тактовыми чертами (эпоха барокко, К.Ф.Э. Бах, венские классики).

Метрическая сетка необязательно реализуется в звуках, она не всегда непосредственно слышима, может перебиваться местными акцентами, синкопами, гемиолами, однако все равно присутствует в тактовой ритмике как некий идеал, норматив, с которым постоянно сверяется реальное течение музыки. Ритмическая масса (весомость) конкретной ноты вступает в сложное взаимодействие с нормативной (подразумеваемой) метрической пульсацией и акцентуацией, заданной при помощи тактового размера и расстановки тактовых черт. Обобщенным выражением метрического норматива, регулирующего течение реальной звуковой ткани, могут служить обычный такт *c* (англ. common time), *alla breve* *¢* (англ. cut time) и другие распространенные виды тактов (рис. 15; в приводимых ниже схемах число уровней пульсации ограничено тремя). Виды тактов могут в свою очередь подразделяться в зависимости от того, какой из уровней пульсации принят за основной (подробнее об этом будет сказано в главе 5).

Рис. 15. Схемы пульсации в некоторых употребительных размерах²⁵



Схемы показывают важное качество тактового метра — многоплановость и градации ударений разной силы. О многоплановости тактового метра писали, в частности, М.Г. Харлап и В.Н. Холопова. Нам представляется важным подчеркнуть: в этой многоплановости заключено *специфическое отличие такта от всех видов стихотворного метра*. Другим специфическим качеством метрической (тактовой) сетки, отличающим ее от стадияльно предшествующих квантитативных ритмических систем (модальной, мензуральной), является ее *способность растягиваться и сжиматься во времени*. Сказанное относится к основным темпам,

²⁴ См. об этом: [175, с. 115–118]; [527, р. 99–108]. Представляется спорным мнение М.Н. Лобановой об уничтожении ритмической сетки в «нетактированных прелюдиях» клавесинистов [212, с. 201].

²⁵ Схемы построены с учетом правил вертикального ранжира: на первом месте начальные вертикали, соответствующие сильному времени. Как и схемы в книге В.Н. Холоповой [350, с. 60, 63–64], они отличаются от схем ритмического деления в учебниках элементарной теории музыки: крупная длительность помещена внизу, как основной тон натурального звукоряда. Аналогия структуры такта и гармонического спектра звука, подсказанная М.Г. Харлапом [344, с. 108–109], — один из аргументов в пользу предпринятого нами переноса некоторых понятий и терминов звуковысотности в область ритма.

обозначаемым традиционными итальянскими терминами (включая суперлативы и диминутивы с аффиксами -issimo, -ino, -etto), к их модификациям (при помощи слов *più*, *rosso*, *meno*), к ускорениям и замедлениям включая обозначенные в нотах, а также к никак не обозначенной исполнительской агогике.

Какой из уровней пульсации считать основным? Многоплановость метра предоставляет исполнителю известную свободу выбора, в связи с чем приходится говорить о неоднозначности тактовых размеров, о «дирижерской аппликатуре» (конкретной исполнительской реализации идеи метра) и о дольности тактов включая однодольность²⁶. Так, в схеме 1 основной уровень может быть представлен четвертями (четырёхдольность), половинными (двухдольность) или целыми (однодольность), в схеме 2, соответственно, восьмыми (3×2-дольность), четвертями (трехдольность) или половинными с точкой (однодольность), в схеме 3 — восьмыми (2×3-дольность²⁷) или четвертями с точкой (двухдольность); однодольность в такте 6/8 теоретически допустима, но на практике нам не встречалась.

Естественный исполнительский эквивалент метрической сетки — дирижерский жест (непосредственно видимый в оркестровой игре, подразумеваемый в ансамблевом и сольном исполнении)²⁸. Неслышимое (зато видимое) дирижирование более гибко, более адекватно сути тактовой ритмики, чем исторически предшествовавшее ему отбивание такта, пережиток которого, сохранявшийся вплоть до XIX века, — так называемое шумное дирижирование — послужил поводом к известному саркастическому выпаду Ж.-Ж. Руссо: «Парижская опера — единственный театр в Европе, где отбивают такт, не соблюдая его, тогда как везде в других местах его соблюдают, не отбивая» [40, р. 52] (статья «Battre la Mesure»; перевод М.Г. Харлапа цит. по: [336, с. 385]). Такая практика сама по себе не может быть предметом безоговорочного осуждения, ибо она органически связана с переходным этапом эволюции ритмики, ознаменовавшим становление новой концепции музыкального времени.

На смену модальному и раннемензуральному «атомизму» длительностей пришло представление о *времени как непрерывном континууме*, допускающем бесконечную делимость звуков и пауз²⁹. Этот континуум требовалось как-то структурировать, а значит, заострять

²⁶ Термин «дольность», принадлежащий Б.Л. Яворскому [390, с. 31], хоть и нечасто, употребляется в отечественном музыкознании. См., например: [358, с. 243].

²⁷ Мы здесь не пишем «шестидольность», так как на микроуровне восьмых требуется конкретизация: разные группировки  и  маркируют существенно различные тактовые структуры. На композиционном уровне группировка не важна, и дольность можно интерпретировать просто как число долей (см. расчеты в конце 2-й главы).

²⁸ О структуре «временной музыкальной материи» с ее двумя основами — «звучащей» и «незвучащей» — и о дирижировании как зримом выражении незвуковой основы см.: [98, с. 20–28].

²⁹ Бесконечную делимость нотных длительностей и связанную с ней специфику такта прекрасно осознают филологи; см., напр.: [325, с. 36–38]

внимание на отдельных регулярно акцентируемых моментах времени, служащих опорой всем ближайшим моментам и основой для специфически-музыкальной (танцевальной, двигательно-моторной по генезису) периодичности. При всей примитивности элементарного отбивания такта, на стадии формирования тактовой системы «шумное дирижирование» было, вероятно, необходимым.

Характерный феномен, присутствующий исключительно в тактовой ритмике и нотации и невозможный (ненужный) в модальной и мензуральной — затакт (неполный такт). Как бы ни было соблазнительно видеть аналогию современного затакта в некоторых провансальских напевах, такая аналогия приводит к неправомерной модернизации количественной ритмической системы — средневековой модальной ритмики³⁰. Напротив, в эволюционном процессе перехода «от тактуса к такту» появление затакта — признак нового ритмического мышления. Весьма многочисленны опыты перевода мензуральных сочинений на современную нотацию (сюда относятся все собрания сочинений нидерландцев и Палестрины); нельзя не отметить их общую черту: в этих транскрипциях нигде нет затактов³¹. Обратный случай истолкования музыки нового времени в мензуральном смысле единичен, и вряд ли случайно, что он не сопровождается прямой транскрипцией. По-своему замечателен пример из Ариетты Бетховена (II часть Сонаты op. 111), привлекаемый Вилли Апелем в книге «Нотация многоголосной музыки» [394, p. 100; 396, S. 106] с целью проиллюстрировать строение мензуры из перфектных пролации (a) темпуса (b), модуса (c) и имперфектного максимодуса (d; см. рис. 16).

Рис. 16. Бетховен. Соната op. 111, II часть (такты 131–132);
пример из книги В. Апеля [396, S. 106]



Пример воспроизводит начало последней вариации; она проанализирована так же, как мы анализируем партитурные транскрипции ренессансных мензуралистов, то есть, как если бы существовал оригинал, записанный не восьмыми, шестнадцатыми и тридцатьвторыми, а лонгами, бревисами и семибревисами. Ариетта дает тому некоторые основания, даже будучи записана в привычных для читателя длительностях и тактах. Симптоматично, что в нотном

³⁰ Как отмечает М.А.Сапонов, признание «затактового 1-го модуса» сопряжено с трудностями из-за сходства со 2-м модусом [309, с. 10].

³¹ Затакты появляются в партитурах XVII века (мадригалы Джезуальдо).

примере пришлось опустить затакт³². Адекватное восприятие задействованного Бетховеном в Ариетте приема гармонической синкопы, разумеется, возможно только в условиях зрелого тактового мышления.

3.4.3. «Тетро» и родственные термины

Едва ли не важнейшее следствие новой ритмической концепции, пришедшей на смену мензуральной ритмике, — возникновение непрерывной шкалы скоростей, что означало появление современного понятия *темпа*, очевидно, этимологически связанного с мензуральным темпусом. М.Г.Харлап, занимавшийся проблемами ритма и темпа, в частности, в историко-филологическом аспекте, писал: «...Значение слова "темп" испытало в новое время весьма показательный сдвиг, связанный с переходом от ритмики, ориентирующейся на представления длительности, к ритмике, основанной на представлениях скорости. <...> В итальянском языке слово *tempo* — так же, как и *франц. temps*, — применительно к новой музыке стало означать тактовую долю, или "счетное время" (*нем. Zählzeit*), длительность которого определяет скорость движения, *итал. movimento*, *франц. mouvement*. Именно эту скорость стали называть "темпом" в тех странах, где мензуральные традиции были слабее или вообще отсутствовали (Германия, Россия)» [337, с. 85]. Сделаем уточнение: слабость мензуральных традиций в Германии (это утверждение Харлапа спорно) и отсутствие таковых в России не означают, что музыка названных стран прошла мимо принципа квантитативности. В частности, согласно исследованиям последних десятилетий, музыкально-поэтическая ритмика русского канта относится к квантитативному типу [200]. Сказанное не противоречит констатируемому Харлапом переосмыслению термина «темп».

К этому можно добавить, что в немецком языке в качестве уточняющего эквивалента итальянского «Тетро» нередко выступает термин «Zeitmaß» (букв. «мера времени»). На русский слово «Zeitmaß» должно переводиться либо «размер» в согласии с тем, как им пользовались Леопольд и Вольфганг Амадей Моцарты, либо «темп», как его понимал Бетховен³³. В связи с этим мы позволим себе короткое отступление.

В русском переводе гегелевской «Эстетики» смысл важнейших страниц о музыке, кажется, несколько затемнен буквальной передачей *нем. Zeitmaß* как «меры времени» или

³² Автор этих строк в качестве эксперимента пытался записать мензуральными знаками «по партиям» тему Ариетты еще до знакомства с книгой Апеля; первое, с чем пришлось столкнуться — невозможность адекватно передать затактовый характер главного мотива.

³³ См. систематику размеров в трактате Л. Моцарта [41, S. 29]. Ниже (с. 158–159) мы процитируем письмо В.А. Моцарта, где фигурирует термин *Zeitmaß*. Совсем в другом смысле пользовался им Бетховен, в частности, в темповых ремарках песни «Север или Юг» («So oder so», WoO 148): *Etwas verzögernd bis zum ersten Zeitmaß* (т. 133), *Erstes Zeitmaß* (т. 125, 144).

«временной меры», например в следующем отрывке: «<...> мы имеем дело с чисто временной длительностью и движением, которые искусство не должно отдавать на волю случая, а должно упорядочивать в соответствии с определенной мерой, придавать им многообразные формы и в этом многообразии восстанавливать единство. Это приводит к необходимости меры времени, такта и ритма» (перевод Ю.Н. Попова цит. по: [242, с. 163]). Хотя ясно, что Гегель здесь под «мерой времени» подразумевает темп, все же не совсем верно было бы упрекнуть переводчика, так как буквализм спровоцирован оригиналом: для Гегеля важнее не скорость, а время как специфический субстрат музыки, организуемый приведением к надлежащей мере. Поэтому корень 'Maß' (у Гегеля старинное написание: 'Maas') становится предметом обыгрывания.

Как бы то ни было, в обиходном немецком (да и английском) словоупотреблении у музыкантов термин «Темпо» означал и означает по большей части скорость. За пределами обыденной речи обнаруживаются, однако, два важных исключения: на рубеже XIX и XX веков Н.А. Римский-Корсаков в России и Х. Риман в Германии понимали темп несколько иначе, нежели это принято теперь, причем каждый — по-своему.

Говоря о «чувстве темпа или ровности движения», Римский-Корсаков расшифровывает эту особенность слуха как «способность придавать одну, установленную сначала длительность равным между собою ритмическим единицам» [299, с. 176]. В этом определении отчетливо выражено старое понимание ритмики, основанной на представлениях длительности; оно снова станет актуальным в XX веке, в частности, у И.Ф. Стравинского. Между тем это старое понятие темпа-мензуры (*tempus*) относится к новому (новоевропейскому), как в механике и акустике период колебаний к частоте. При определенных условиях их можно считать равнозначными. «Конечно, — пишет М.Г. Харлап, — во многих случаях смысл не меняется от того, что вместо длительности счетной единицы мы будем говорить о скорости самого счета. Так, в выражениях *Tempo I*, *L'istesso tempo*, *Tempo di Minuetto* и т. п. можно было бы вместо *tempo* поставить *movimento*, однако такая замена невозможна в обозначении "*Doppio movimento*": удвоение счетной единицы (*tempo*) равносильно вдвое меньшей, а не вдвое большей скорости» [337, с. 85]. Кроме того, если речь идет о равенстве ритмических единиц, то в контексте тактовой системы правильнее говорить о единицах, *условно принимаемых за равные*: «В ритмике, основанной на представлениях скорости, ничто не обязывает эту скорость быть равномерной» [там же, с. 86]. Комментируя выражение «ритмическое чувство», употребленное Римским-Корсаковым, Харлап отмечает, что «точнее было бы назвать это ритмическим восприятием, ибо эмоционального корня ритмического чувства — переживания напряжений и разрешений он здесь не касается» [340, с. 24]. В 1-й главе мы цитировали скептическое высказывание о метрономизациях, приписанное Асафьевым Римскому-Корсакову. Между тем в предисловии к

«Золотому петушку» композитор требовал, чтобы его метрономические указания были «законом для исполнителей настоящих и будущих» (цит. по: [343, с. 179]).

Согласно определению Х. Римана, непосредственно связанному (в противоположность точке зрения Римского-Корсакова) с физиологическими и эмоциональными корнями музыкальности, «темп есть... внутренний живой пульс мелодии, который по сравнению с нормальным пульсом здорового человека средних лет может быть возбужденным (*erregter*) или заторможенным (*gehemmt*)» [534, S. 6]. Употребляя термин *Tempo*, заимствованный из итальянского языка, Рима, вероятно, помнит то значение, которое закрепилось за ним исторически: временная продолжительность счетной («пульсирующей») единицы (именно это значение положено в основу дефиниции темпа в терминологической части Музыкального словаря Римана, процитированной нами в самом начале: «*Tempo* <...> абсолютное значение нотных длительностей»³⁴). Не прямо, но косвенно затрагивается и момент скорости, специфический для новоевропейской музыкальной практики. Своеобразие этой терминологии в том, что, в противоположность ритму, трактуемому очень узко, как область соотношений по длительности³⁵, темп ставится Риманом на первое место в основной категориальной триаде «темп — такт — мотив». В системе Римана темп понимается примерно так, как широко трактуемый ритм в большинстве современных музыкально-теоретических концепций. Более того, новоевропейский темп выступает у него как аналог античного этоса [*ibid.*], для чего Рима, как мы увидим далее, имел веские основания.

Говоря о темпе, мы вслед за Риманом будем иметь в виду не столько скорость исполнения, сколько определенное эстетическое качество ритмического движения — быстрого, умеренного или медленного,— необходимо включающее в себя скоростную составляющую, но не сводимое к одной лишь скорости. В дальнейшем изложении такое расширенное понимание темпа будет всесторонне обосновываться и уточняться на материале музыки венских классиков.

3.5. Стиль, темп, жанр и устройство культурной памяти

«Музыка — единственное искусство, которое не досталось нам от древних» (перевод А.К. Плахова цит. по: [183, с. 53]). Комментарием к этому афоризму Франца Грильпарцера

³⁴ Это определение, по-своему точное, не вполне соответствует современному словоупотреблению (абсолютная продолжительность обратно пропорциональна скорости исполнения).

³⁵ Школьная (римановская) теория музыки отождествляет музыкальный метр с акцентной структурой такта (его сильной и слабыми долями). Узость этой схемы обнаруживается при рассмотрении количественных ритмических форм, общих для поэзии и музыки на исторически ранних стадиях. Так, в системе средневековых модусов (XII–XIII вв.), в танцевальных формулах (вплоть до XVII–XVIII вв.), в музыке устной традиции (нередко и поныне) подлинный метр составляют соотношения длительностей, тогда как акцентности там может и не быть. Подробнее см.: [337, с. 55–84, 93–95]; [345].

может служить реальная ситуация художественной теории и практики конца XVIII — начала XIX века. Все виды искусства к тому времени имели в далеком прошлом свою «классику», причем художники, зодчие, поэты и драматурги имели возможность эту классику изучать, постигать, непосредственно воспринимая многочисленные уцелевшие памятники античности. Совсем в другом положении были музыканты, которым в лучшем случае доводилось знакомиться с трактатами греческих теоретиков, однако живое звучание древнегреческой музыки для них было навсегда потеряно. В этом основная причина, по которой затруднительно говорить о классицизме в музыке той эпохи, если понимать под классицизмом «интерпретирующий стиль» [227], ориентированный на прошлое искусства, в данном случае на воспроизведение античных классических канонов³⁶. Поэт уловил специфику исторического положения музыки среди прочих искусств в конце XVIII — начале XIX века яснее, чем кто-либо из критиков и музыковедов последующих поколений. Лишь сравнительно недавно эта специфика стала предметом музыковедческой рефлексии. Стали более понятными особенности функционирования музыки в XVIII веке, в числе прочих — редкое обращение к ранее созданному, требование все новых и новых премьер, постоянного обновления репертуара и как следствие — невероятные по сегодняшним меркам объемы авторских наследий [571]. Отсутствие в прошлом эстетического идеала компенсировалось идеей прогресса, непрерывного совершенствования искусства³⁷. Практическая музыкальная эстетика тех лет сознательно противопоставляла достигнутый уровень исторического развития предыдущей эпохе. Новая музыкально-историческая эпоха сама осознавала себя как классическую, и это самосознание было поддержано последующими поколениями, даже если эти поколения выработали иные представления о прекрасном в музыке³⁸. Оттого так часты «классические» реминисценции и аллюзии в неклассических стилях (от Брамса и Чайковского до Шнитке).

Проблема стиля в эстетике и искусствознании — едва ли не самая трудная и запутанная. Система стиля есть «лес», не сводимый к отдельным «деревьям» (произведениям); трудно уже то, что стилевой анализ (не одного, а многих произведений [237, с. 151]) требует оперирования большими объемами разнородной информации и, стало быть, применения особых эмпирических исследовательских методик: каталогизацией данных анализа, их систематизацией и статистической обработкой. Другая трудность: в этом многом необходимо

³⁶ И.К. Готшед озаглавил свою шеститомную антологию немецкой драмы (1741–45) «Немецкий театр, согласно правилам Древней Греции и Рима». Возможно ли что-либо подобное в неспенической музыке XVIII века?

³⁷ Первым мыслителем, кто прибегал к «прогрессистскому» нарративу в рассмотрении музыкально-исторического процесса, был С. Кальвизий (см. [308]).

³⁸ Проблему «классика и классицизм» в применении к интересующей нас музыкально-исторической эпохе подробно анализирует Л.В. Кириллина в первой части исследования «Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков» [186, с. 10–28].

распознать нечто единое³⁹. А как говорить о едином стиле, зная о существовании в музыке 2-й половины XVIII века столь разнохарактерных явлений, как философски углубленная клавирная фантазия, «галантный» менуэт, полифонический финал квартета или симфонии, бравурная оперная ария? Дело даже не в том, что единый исторический стиль включает множество жанровых прообразов (они в классическую эпоху сами именовались «стилями»). Внутри такого классического жанра как соната сменяют друг друга законченные части, различающиеся своим характером. Однако и Allegro, и Andante, и финал несут в себе некое общее качество классичности, «очевидное» (если можно так сказать о чем-то воспринимаемом на слух) для любого мало-мальски искушенного слушателя. Вот это-то общее качество, которое объединяет очень разную музыку, служащую основой классических крупных форм, и есть эпохальный стиль классиков. Здесь полезно упомянуть ту сторону понятия стиля, которая связана с категориями структуры и модели. Полностью раскрыть этот сюжет не позволяет ограничение объема, так что изложим его только в самом общем виде. В последние десятилетия приобрела авторитет методологическая установка, ориентированная на поиск первичных моделей стиля и их классификацию. А.Ф. Лосев анализировал их почти исключительно на примерах из художественной литературы (его «Проблема художественного стиля» [214, 216] имеет адресатом, прежде всего, студентов-словесников). Искусствоведам нефилологических специальностей ажурная диалектическая конструкция, построенная Лосевым, дает простор для самостоятельного обдумывания проблематики стиля и его первичных моделей на близком им материале. Хотелось бы дополнить эту концепцию указанием на ту первичную («порождающую») модель художественного (поэтического) стиля, которая все увереннее входит в круг рассмотрения филологии и особенно стиховедения. Нам представляется, что наработки в этой области имеют ценность и для теории музыки.

3.5.1. Некоторые параллели стиха и музыки. Семантический ореол темпа

Ключевой тезис, высказанный А.Ф. Лосевым: модель-образец художественного произведения (стиля) есть само это произведение (стиль). Если ограничиться областью изящной словесности, многое может быть объяснено наличием устойчивых жанровых традиций, которые канонизируют использование стихотворных размеров. Выбор размера оказывается обусловлен привычкой ассоциировать стихотворную форму с определенным жанровым и тематическим заданием («внехудожественная заданность», по Лосеву). Наука о стихе в последние годы фокусирует внимание на исторически сложившейся системе условностей и содержательных ассоциаций, подсказываемых размером и строфикой. М.Л. Гаспаров называл

³⁹ По С.С. Скребкову, стиль есть «высший вид художественного единства» [313, с. 10].

всю область этих соответствий и ассоциаций «семантикой стиха», или «семантическим ореолом стиха» (см., например, [136, 140, 143]). Семантическая общность понимается как принадлежность группы стихотворений (одного или, быть может, разных авторов) одному и тому же жанру и отсюда общность их тематики (того, о чем в них говорится). Семантической общностью зачастую диктуются некоторые характерные приметы языка и стиля. «Под семантическим ореолом, состоящим из семантических окрасок (как общее значение слова из частных значений слова), понимается совокупность ассоциаций между стихотворными размерами и темами, образами, мотивами, интонациями, устойчиво повторяющимися в этом размере» [137, с. 181].

Идея соответствия формы стиха и тематики стихотворения, параллельно участвующих в кристаллизации жанрового канона, едва ли не такая же древняя, как этос музыки, о чем свидетельствует начало «Любвных элегий» Овидия, где рассказывается шуточный миф о происхождении элегического дистиха⁴⁰:

Важным стихом я хотел / войну и горячие битвы
Изобразить, применив / с темой согласный размер:
С первым стихом / был равен второй. Купидон рассмеялся
И, говорят, у стиха / тайно похитил стопу.

(Перевод С. Шервинского)

Как известно, гексаметр — размер «Илиады» и «Одиссеи» — обычно избирался поэтами для героических тем в больших эпических формах. Озорное вмешательство бога любви сказывается не только на укороченном размере четных стихов, но и на жанре (элегия), а значит и на теме (героическая в данном случае уступает место игриво-эротической).

Подобная игра с традицией возможна не только в древней, но и в новой европейской (в частности русской) поэзии. Не будет ошибкой сказать, что и здесь речь идет об этосе, а следовательно и о стиле в эстетическом (не лингвистическом) понимании. «Читая стихи, мы никогда не воспринимаем только то, что сказано смыслом их слов — мы всегда ощущаем также и то, что подсказано формой их метра, ритма, рифм, строф. Всякая русская поэма, написанная <четырёхстопным> ямбом, вызывает воспоминания о Пушкине и воспринимается на этом фоне; всякое стихотворение, написанное терцинами (на любом языке и на любую тему), напоминает о "Божественной комедии" Данте. Каждая стихотворная форма несет на себе многослойные напластования смысловых ассоциаций, накопившихся за годы и века ее употребления у

⁴⁰ Элегический дистих — правильное чередование гексаметра и подчиненного ему пентаметра (в русских переводах с латыни передается 6-стопным дактилем — с мужской цезурой и женским окончанием в нечетных строках, с фиксированным положением мужской цезуры и мужским окончанием в четных).

прежних поэтов; от этого одни размеры кажутся (будто бы сами по себе) высокими и торжественными, а другие — легкими и игривыми» [139, с. 3].

Напрашивающаяся параллель с музыкой, тоже описываемой в терминах тяжести (торжественности) и легкости (ср. процитированный на с. 137 фрагмент из эстетической энциклопедии Зульцера, толкующий о сходных предметах), требует осторожного к себе отношения. Дело здесь не в аналогии поэтического и музыкального метра: прямолинейное сближение новоевропейского музыкального такта и стихотворной стопы, деление на такты в стихе либо деление на стихи и стопы в музыке равно не могут приниматься всерьез, особенно после работ М.П. Штокмара [386] и М.Г. Харлапа (что такие деления, по меньшей мере, поверхностны, понимал уже Риман). Достаточно вспомнить, как в «Евгении Онегине» Чайковского положен на музыку хрестоматийный образец 4-стопного ямба «Мой дядя самых честных правил...» [337, с. 63]⁴¹. Также и Б.В. Томашевский предостерегал коллег-стиховедов: «Если ритм стиха и ритм музыки различны, эта аналогия вредна. Если же ритм стиха и ритм музыки одинаковы, она излишня: можно анализировать стих, не выходя за его пределы» [325, с. 29]⁴². Тем не менее, стоило М.Л. Гаспарову начать публикацию статей о семантике стиха, как понятие и термин «семантический ореол» зажили самостоятельной жизнью. Ю.И. Левин, немедленно отозвавшись на инициативу М.Л. Гаспарова, наметил пути расширения проблематики и области исследования — в сторону анализа семантического ореола («СО») музыкальных форм («типа сонатной, рондо, менуэта, фуги»), инструментов оркестра («как и в случае размера, чем "реже" инструмент, тем определеннее его СО: отношение фагот / скрипка подобно отношению гексаметр / Я4»), изобразительных искусств, форм организации быта и социальной жизни (вплоть до дипломатического приема, защиты диссертации, любовного свидания) [210]. Рациональным моментом этого «пира идей» была догадка об историческом (Ю.И. Левин говорит о семиотическом) характере динамики семантического ореола как механизма («кода») культурной памяти, в русле морфологии культуры М.М. Бахтина и Ю.М. Лотмана. Этот механизм исчерпывающе раскрыл сам М.Л. Гаспаров: «Каждому писателю и каждому читателю знакомо чувство, что такой-то размер или строфа для данного стихотворения "подходит" или "не подходит". Но это бывает не потому, что эта форма "неестественна", а потому, что она "непривычна": слишком редко употреблялась в данном жанре или в данной теме и слишком часто употреблялась в других, непохожих. Неверно считать, что все особенности стихотворной формы обусловлены содержанием каждого

⁴¹ В терминологической традиции русского музыкознания (см., например, работы В.А. Цуккермана) понятие стопы и соответствующие наименования музыкальных стоп (хорей, ямба и т. д.) используются в другом смысле: речь идет не о структуре ритмического движения в целом, а о ритмическом строении мотивов.

⁴² Слово «ореол», как считал М.Л. Гаспаров, впервые в данном контексте появилось у Томашевского: «Каждый размер имеет свой "ореол", свое аффективное значение» [там же, с. 20].

отдельного стихотворения и ничем иным. Если бы ямб "Руслана и Людмилы" был изобретен Пушкиным специально для этой поэмы, тогда бы мы могли прямо выводить особенности этого ямба из особенностей ее содержания. Но ямб, с которым имел дело Пушкин, сложился задолго до того, на другом материале и с другими установками; многие его особенности были для "Руслана" безразличны, многие другие были важны именно в силу связанных с ними содержательных ассоциаций,— ни в том, ни в другом случае эти особенности не могут быть выведены из содержания поэмы. Мало того, если мы, читая "Руслана", не будем учитывать эти содержательные ассоциации ее стихотворной формы, наше представление о самом содержании поэмы уже будет в чем-то неполным и неверным» [138, с. 3–4]. «Это — обычная форма функционирования механизма историко-культурной преемственности. Мы часто употребляем метафорические выражения "память слова", "память жанра" и пр.— с таким же правом мы можем говорить и о "памяти метра", которая тоже есть частица "памяти культуры"» [143, с. 16].

Рифмованный 4-стопный ямб, впервые использованный Пушкиным для большой эпической поэмы, был в данном контексте непривычен: традиционным в этом жанре был самый простой размер — безрифменный 4-стопный хорей с дактилическими окончаниями, иногда со сверхсхемным ударением на последнем слоге. Использование в эпическом жанре «неэпического» размера наделяет повествование особой иронической интонацией, несомненно, входившей в замысел Пушкина. В терминах структурно-модельного понимания художественного стиля, принятого А.Ф. Лосевым, можно сказать, что такое произведение, как «Руслан и Людмила», моделирует само себя, в отличие от более раннего эпического опыта Пушкина («Бова»), следовавшего карамзинской и, в конечном счете, фольклорной модели былинного сказа⁴³.

В исторической поэтике достаточно отчетливо показаны и убедительно аргументированы необходимость и закономерность как традиционалистской установки с ее каноничностью и риторичностью, так и перехода от риторически-нормативного понимания категорий жанра и стиля к индивидуально-авторскому, когда, по выражению С.С. Аверинцева, «литература-в-себе» уступает место «литературе-для-себя» [84, 85]. Только с учетом этой исторической перспективы можно по достоинству оценить роль 4-стопного ямба в русской поэзии XIX века: «Этот стих оказался тем нейтральным размером, который был так нужен романтизму, чтобы сломить жанровые перегородки и позволить поэту говорить обо всем от своего, а не от жанрового лица» [138, с. 107] (во втором издании — с. 113).

Семантический ореол присутствует в стихах как бы независимо от их словесного наполнения, а порой и диктует выбор соответствующих слов. Правомерно говорить о

⁴³ Нашу попытку проиллюстрировать предпринятый Пушкиным слом эпической традиции см. в экспериментальном опыте стихотворства, где зачин «Руслана и Людмилы» переписан хореем: [368, с. 293].

смыслообразующем механизме, действующем как в поэзии, так и в музыке, где тоже имеются свои «слова» (звуковысотные интонации) и независимая от них область ритмики, функционирующая по собственным законам и порой оказывающая влияние на интонационность. Покажем, как это происходит на практике (рис. 17–18).

Рис. 17 Моцарт. Соната KV 333 для фортепиано, финал



Рис. 18 Моцарт. Квintет для фортепиано и духовых KV 452, финал (партия фортепиано)



Мы видим, что в сходных условиях (словесное темповое обозначение *Allegretto, alla breve*, функциональное тождество положения в форме) возникает сходство музыки, целиком сводимое к ритмике (без сохранения мелодического инварианта). Аналогия со стихотворным размером напрашивается сама собой, отсюда естественное стремление теоретически осмыслить этот феномен. Так, Т.В. Чередниченко писала о жанрово-интонационных моделях в музыке как параллели жанрово-метрических моделей в стихах [361, с. 80]. Более точным представляется говорить о *темпе* в широком смысле этого термина (композиторский темп), включающем всю совокупность ритмических и скоростных характеристик, наделяющих музыкальный отрывок определенным семантическим подтекстом не меньше, если не больше, чем, скажем, тональность⁴⁴. Как тут не вспомнить этос древних греков, применимый и к ладам, и к ритмам (стихотворным стопам)! В этой смысловой ипостаси поэзия и музыка действительно имеют много общего. Обнаруживается действительное глубинное генетическое родство поэтического и музыкального метра, сохраняющееся в общности терминологии, несмотря на то, что поэзия и музыка давно вышли из первоначального синкретизма и обрели самостоятельность. Также и понятие этоса (=семантического ореола) мы склонны рассматривать в широком смысле, не

⁴⁴ Правоммерно в связи с приведенными примерами говорить о равенстве темпов (более подробно это понятие будет рассмотрено ниже).

ограничиваясь древним синкретизмом поэзии и музыки. Но это и есть, с нашей точки зрения, одна из возможных первичных моделей художественного стиля.

В музыке, как подчеркивал Е.В. Назайкинский, также функционирует механизм историко-культурной памяти, когда в разных исторических и авторских стилях воспроизводятся жанровые и стилевые модели предшествующих музыкально-исторических эпох [253, с. 29–37]. Наша ближайшая цель — проследить действие этого механизма на сравнительно коротком отрезке исторического времени, когда правомерно говорить о непосредственной преемственности в пределах *одного* эпохального стиля (классического). В центре нашего внимания будет темп как компонент музыкальной структуры, своей устойчивостью определяющий «память темпа» в классическом стиле. Мы убедимся, что благодаря устойчивости темпа механизм историко-культурной преемственности в музыке выражен не менее явно, чем в поэзии.

3.5.2. Понятие равенства темпов

Сознательное использование одних и тех же темпово-ритмических моделей, непременно включающих метр как нормативное задание-правило, прослеживается уже в рамках крупного музыкально-сценического целого — оперного произведения. Как в свое время уже отметил Г.Аберт, ария Церлины из I акта «Дон Жуана» (№ 12) по форме и используемым тактовым размерам совпадает с дуэтино Дон Жуана и Церлины (№ 7). (См. Атлас-каталог, записи 47 и 48.) Это совпадение драматургически мотивировано: в дуэтино севильский озорник обольщает Церлину, в арии самая способная ученица Дон Жуана мобилизует все свое обаяние, чтобы помириться с Мазетто. Психологически однотипными ситуациями обусловлен один и тот же структурный тип — составная двухчастная форма с переменной размера на грани частей. Но переменная тактового размера — это еще и переменная темпа, пусть и не отраженная в авторских партитурных ремарках. Подтверждением этому могут служить МО, опубликованные в 1839 году немецким критиком Г.В. Финком по сообщению В.Я. Томашека, который слышал «Дон Жуана» на пражской сцене в моцартовской постановке и в том же составе исполнителей, что и на премьере 1787 года [79]⁴⁵. Отметим, что вопрос об аутентичных темпах моцартовской эпохи в целом очень непрост: существовавшие в то время способы фиксации темпа-скорости были далеки от совершенства; тем ценнее свидетельства современников, доживших до изобретения

⁴⁵ К этому материалу вновь обратился В. Герстенберг [458]. Почти одновременно Б.С. Штейнпресс опубликовал метрономизации «Дон Жуана», записанные С.И. Танеевым в принадлежавшем ему экземпляре партитуры по листку, которым владел П.А. Пабст [384]. Полное совпадение этих текстов говорит об их едином происхождении (подробнее об этом см. главу 1, обзор источников).

метронома и пытавшихся по памяти перевести ранее услышанное исполнение в точные цифры. Отдавая себе отчет в проблематичной точности такой записи, обратим внимание на явно неслучайный параллелизм скоростей в тех разделах дуэттино и арии, которые соответствуют друг другу и в метрическом отношении (табл. 5):

Таблица 5

Моцарт. «Дон Жуан». Дуэттино и ария Церлины из I действия
(сопоставительный анализ)

Раздел	Размер	М.М.
Дуэттино		
Andante. «La ci darem la mano»	2/4	♩ = 88
[Allegro] ⁴⁶	6/8	♩. = 92
Ария		
Andante grazioso. «Batti, batti, o bel Masetto»	2/4	♩ = 88
[Allegro]	6/8	♩. = 92

Как видим, контрастные разделы дуэттино и арии на расстоянии образуют пары корреспондирующих друг с другом частей, имеющих одинаковые тактовые размеры и исполняемых с одинаковыми скоростями. С большой степенью вероятности можно утверждать, что это «тождество на расстоянии» санкционировано самим Моцартом, дирижировавшим в Праге на премьере. Забегая вперед, отметим, что понятие темпового равенства применительно к нетождественному музыкальному материалу проблематично. Однако метрическое тождество соответствующих разделов дуэттино и арии дает нам право интерпретировать скорости как темпы. Это как раз тот случай, когда мы можем говорить о равенстве темпов соответствующих разделов — равных темпах как в узком смысле (темп — скорость исполнения), так и в более широком (композиторский инвариант темпа: размер, величина счетной доли, доляность, частота пульсации, отсюда общий характер движения и семантический подтекст). Томашек как чуткий и ответственный музыкант вряд ли ошибся в самом факте подобного равенства, которое важнее, чем буквальное арифметическое выражение скоростей самих по себе (здесь уже никто не застрахован от ошибки). Равенство темпов говорит об определенном структурном замысле, связывающем на расстоянии два оперных номера, где концентрируется одна из ключевых для «Дон Жуана» образных сфер, переданная сходными интонационно-гармоническими и оркестровыми средствами. «Сладостный яд этого дуэттино настолько проникает в душу

⁴⁶ Обозначения «Allegro» отсутствуют в автографе.

Церлины, что, оправдываясь перед Мазетто и ища с ним примирения, она поет арию (№ 12), форма и жанровый характер (то есть темп. — *Д.Ч.*) разделов которой точно копируют структуру дуэтино! Постигнув науку соблазна, Церлина сама становится здесь соблазнительницей» [185, с. 42].

3.5.3. Темпы циклической композиции. Понятия «быстрее» и «медленнее»

Типизированные контрастные темповые пары, структурно подобные только что рассмотренным дуэтино и арии — важное завоевание новоевропейской ритмической системы. С точки зрения историко-стилистических процессов, проходивших в музыке, несомненный интерес представляют *первичные контрасты*, постоянно воспроизводимые в профессиональном творчестве. Это, во-первых, самый элементарный контраст вокального и инструментального звучания, известный уже древней, средневековой и раннеренессансной музыке; во-вторых, динамический контраст, открытый, вероятно, в практике респонсорной псалмодии (соло — хор), также существовавшей с древних времен; наконец, в-третьих, темповые контрасты, постепенно вызревавшие вместе с тактовой системой и ставшие первопринципом классических инструментальных циклов.

Части цикла по устойчивой традиции контрастируют друг другу по темпу; при этом важны не только сами по себе темпы отдельных частей, но и их соотношения, влияющие на крупномасштабные, тектонические свойства целого. Наиболее распространен взгляд на сонатно-симфонический цикл классиков как на темпово замкнутый: в большинстве случаев быстрый финал замыкает цикл после медленной средней части (или группы разнотемповых средних частей). Однако имеются основания предпочесть этой привычной для нас схеме более детализированную картину. Уже С.С. Скребков, сформулировавший принцип «темповой репризности» в строении концертных циклов начиная с Вивальди и Баха, отмечал, что реприза быстрого темпа в финале не всегда возвращает тот же темп, что и в первой части. «Можно даже заметить тенденцию к убыстрению темпа финала по сравнению с первой частью» [313, с. 167]. Это наблюдение ученого отличается от обычных сведений из учебников и, конечно, нуждается в уточнении. Теорию цикла разрабатывал, но не успел довести до печати Е.В. Назайкинский; в его трактовке термин «цикл» означает «не столько возврат к началу, замыкание круга, <...> сколько обход, перебирание, исчерпание всех возможностей, переключение» [217, с. 5]. Существенным вкладом в теорию инструментального цикла является систематика, основанная на обобщении понятия функциональности. Т.С. Кюрегян (в русле идей Ю.Н. Холопова) обозначает знаками функциональной нотации тональности частей (как аккорды гармонической цепочки); главная тональность цикла уподоблена тоническому трезвучию [203, с. 130–132].

Функциональный подход позволяет видеть общее в строении циклов, титульные тональности которых различны, и типологически различать циклы в той или иной тональности, если тонально различны их средние части. Тонально-функциональную систематику циклов желательно дополнить темповой типологией; здесь возможность дифференцированного подхода следует из различий жанрово-функциональной нагрузки, своей для каждой части. Как пишет Т.С. Кюрегян, «наиболее полный в жанровом отношении четырехчастный цикл выдвигает четыре аспекта в подаче явления: напряженно-действенный, лирико-созерцательный, танцевально-игровой и обобщенно-жанровый, возможно эпический» [там же, с. 129]. Крайние части цикла, таким образом, функционально различаются, причем не только в элементарном смысле «начало — конец». Наблюдения С.С. Скребкова, Е.В. Назайкинского и Т.С. Кюрегян не могут остаться без последствий: впору усомниться в универсальном действии принципа темповой репризности.

Мы будем исходить из того, что феномен темпа не сводится ни к скорости, ни к словесному обозначению. Известно, что композиции *Allegro* могут существенно различаться по метрономической скорости. Н.Л. Фишман показал это на примере сочинений Бетховена, имеющих авторскую метрономизацию (см. [332, с. 198] и наши уточнения в четвертой главе). Тем сильнее разница в темпах первой и четвертой частей Седьмой симфонии Бетховена, где различаются также и словесные обозначения (*Vivace*, $\text{♩} = 104$; *Allegro con brio*, $\text{♩} = 72$, то есть $\text{♩} = 144$). Случай совпадения метрономических скоростей, по крайней мере, у Бетховена, не гарантирует темповую замкнутость цикла. Первая часть (*Allegro vivace*) Четвертой симфонии быстрее финала (*Allegro ma non troppo*), хотя в темповом отношении они отличаются друг от друга только тем, что метрономическая скорость 80 (одна и та же) в первой части относится к целой, а в финале к половинной. В сходных условиях, как мы видели, финал Первой фортепианной сонаты, наоборот, быстрее первого *Allegro*. На наш взгляд, определение понятия темпа должно включать различные характеристики движения: скорость (частоту пульсации), ритмический «вес» счетной доли и дольность такта (см. далее 5-ю главу, обзор музыкальных шкал). В пользу этого говорит отмеченная М.Г. Харлапом закономерность: чем крупнее счетная единица, «тем меньшая частота требуется (в общем случае) для данного названия темпа, а при той же частоте тем более "скорым" представляется темп» [336, с. 410]. Результат, который мы получим в итоге нашего исследования, предполагает некоторое упрощение (вводя систему баллов, мы сознательно абстрагируемся от деталей метрической структуры и не учитываем длину такта). Но даже при таком упрощенном подходе баллы первой части и финала совпадают крайне редко. Еще важнее то, что по результатам применения другой исследовательской методики, учитывающей метр, все темпы внутри сонаты, ансамбля, концерта или симфонии различаются качественно. Вновь обратимся к работе Р. Колиша «Темп и характер в музыке

Бетховена». Структуру цикла Колиш специально не изучал, тем не менее, по указателю произведений видно, что темповые классы крайних частей совпадают всего один раз: Серенада для струнного трио ор. 8 обрамлена одним и тем же маршем [481, S. 89].

Иными словами, классический (и романтический непрограммный) инструментальный цикл тонально замкнут⁴⁷, но, вообще говоря, темпово незамкнут. Нам могут возразить: тот факт, что темпы первой части и финала совпадают не во всем, не отменяет темповой репризности, наблюдаемой в крупном плане у большинства циклов классико-романтической музыки. Однако не так уж редки случаи, когда кода финала (например, в Третьем фортепианном концерте Бетховена) идет не только в одноименной тональности, но и в новом темпе; смена модуса размыкает финал и цикл в целом. Возможная разнотемповость финалов (как и первых частей) подсказывает необходимость дробить темпы сильнее, чем та дифференциация, к которой мы привыкли по общим курсам анализа музыкальных произведений и истории музыки. Оставляем читателя перед выбором из двух альтернатив: либо изучать темпы как конкретные характеристики движения, модусы по Назайкинскому, либо редуцировать их многообразие к паре «медленно — быстро». Второй концерт для фортепиано с оркестром Сен-Санса с его прогрессией темпов *Andante sostenuto* — *Allegro scherzando* — *Presto* наглядно демонстрирует приоритет тональной репризности (g-moll — Es-dur — g-moll, или T–Sp–T по Кюрегян⁴⁸) перед темповой. В данном цикле последняя не наблюдается. Не наблюдается она и в ряде циклов венских классиков. Это все двухчастные циклы, заметная доля трехчастных (среди фортепианных сонат Бетховена — №№ 6, 10, 13, 14, 16, 17, 28, 30) и четырехчастных (№№ 1, 2, 4, 7, 11, 12, 18, 31). Таким образом, у классиков и романтиков немало темпово разомкнутых циклов, тогда как известен только один случай тональной разомкнутости — «Неоконченная» симфония Шуберта.

Стало быть, у композитора в темповом и метрическом плане больше возможностей проявить инициативу, чем в плане тональном, где правилом является общая тоника крайних частей цикла⁴⁹. Сам же цикл, его темповый профиль репрезентирует грани классического музыкального стиля в целом, о чем писал С.С. Скребков [313, с. 160–168]. Если в отношении

⁴⁷ Мы не берем в расчет позднеромантические циклы, например, разнотональные симфонии Малера, а также контрастно-составные формы и свободные фантазии.

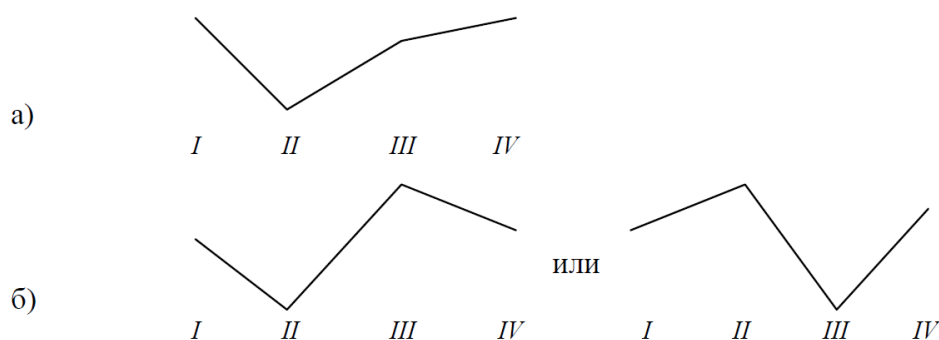
⁴⁸ В функциональной нотации аккордов (и тональностей) T — тоника (главная тональность), Sp — параллель субдоминанты (тональность, параллельная тональности субдоминанты).

⁴⁹ Это правило действует и тогда, когда тональность финала одноименна тональности первой части (нередко в минорных циклах, редко в мажорных), и при наличии минорного вступления (в мажорных циклах). Даже если в финале подчеркивается новая тоника, кода восстанавливает основной «тон», как говорили в XIX веке (Квintет Шумана Es-dur ор. 44). Общая тоника начала и конца — непреложное правило. Ему неукоснительно следовал и Чайковский, демонстративно начав Первый концерт для фортепиано с оркестром модуляцией из b-moll (титовая тональность цикла) в Des-dur (тональность интродукции).

барочной сюиты ученый, ориентировавшийся, по-видимому, на издания в серии «Denkmäler der Tonkunst in Österreich», не во всем прав⁵⁰, то позднебарочный концерт, раннеклассическая и классико-романтическая симфонии описаны им вполне адекватно. С именем Бетховена С.С. Скребков связывал новый этап развития циклических форм, когда самый сильный контраст перемещается в середину цикла. «<...> Скерцо, явно впитывающее черты жиги, стало в ряде произведений быстрее частью, и, следовательно, общая структура цикла изменила линию темповых смен» [313, с. 168]⁵¹.

В приводимых С.С. Скребковым графических профилях симфонических циклов нашел зримое выражение закономерный ход истории европейской инструментальной музыки (рис. 19). Тот факт, что эти профили — темповые, нельзя считать случайным. «Темп является первым и важнейшим средством семантической дифференциации» [96, с. 17].

Рис. 19. Темповые профили четырехчастного сонатно-симфонического цикла:
а) раннеклассического; б) классико-романтического (по С.С. Скребкову, с изменениями).



Рассматривая сюитный цикл, С.С. Скребков высказал обоснованное сомнение относительно темповых соотношений бурре и менуэта, гавота и полонеза. Можно усомниться также и по поводу того, что менуэт обязательно быстрее полонеза, особенно если учесть, что менуэт в XVIII веке имел две темповых разновидности, о чем говорилось в самом начале первой главы⁵². Вместе с тем наше ощущение быстроты или медленности все же имеет объективную основу, оправдывающую сравнение темпов (подробнее этот вопрос будет

⁵⁰ Уточненные сведения о строении сюиты XVII века см. в статьях Т.А. Зенаишвили [176, с. 57] и Ю.С. Бочарова [118]. Хрестоматийная последовательность танцев аллеманда — куранта — сарабанда — жига не была изобретена И. Я. Фробергером, как считалось ранее, а возникла в конце XVII века; ее канонизации способствовали издатели (у самого Фробергера порядок иной).

⁵¹ Первым, кто ввел скерцо в структуру цикла, был, насколько нам известно, Й. Гайдн; заслуга Бетховена не в приоритете, а в многообразии характеров скерцо, включая четный размер во II части фортепианной Сонаты ор. 31 № 3.

⁵² Любопытно, что композиторы (начиная с Бетховена и вплоть до Танеева и Рахманинова), желая выразить дух галантной эпохи с помощью обозначения *Tempo di Menuetto*, обращались к «медленной» разновидности танца, которая с точки зрения скорости ближе всего к полонезу.

рассмотрен в главах 5 и 6). Заметим, что в последованиях частей циклического произведения важно не только ощущение большей или меньшей скорости: разнотемповые части контрастируют друг с другом и в количественно-скоростном отношении, и качественно.

3.6. Дифференциация темповых модусов. Темп и семантика тональностей

В известном письме от 26 сентября 1781 года Моцарт пишет отцу об арии Осмина № 3 из «Похищения из сераля» (перевод К.К. Саквы цитируем по советскому изданию книги Г. Аберта с необходимым уточнением): «Это *Drum beim Barte des Propheten etc.* ("Клянусь бородой пророка" и т. д.) написано, правда, в том же *Tempo*, но мелкими длительностями, а так как его гнев все нарастает, то нужно, дабы поверили, будто ария уже кончилась; *Allegro assai* совсем в другом размере (*Zeitmass*) и другой тональности производит как раз наилучший эффект. Ибо человек, который от гнева приходит в исступление, преступает всякий порядок, меру и границы, он вне себя,— следовательно, и музыка также должна быть вне себя. Однако, как и страсти — сильные или нет — в своем выражении никогда не должны доходить до отвращения, так и музыка, даже в самой жуткой ситуации, никогда не должна оскорблять уха, наоборот, она и тогда должна оставаться музыкой. Поэтому я выбрал тональность не чуждую *F* <тональности арии>, а родственную ей, но не ближайшую — *D minor*, а более далекую — *A minor*» [82, с. 450; 83, с. 427]. Прочитированный фрагмент — своего рода манифест прикладной музыкальной эстетики XVIII века, говорящий о том, какое серьезное значение придавалось сменам темпа и тональности в оперной музыке. Их ведущая роль в формировании характера музыки вполне естественна как с точки зрения «эстетики чувства» XVIII века⁵³, так и с точки зрения современной психологической теории модуса. Согласно этой теории, музыка — «искусство психических состояний, или более развернуто — искусство эстетического анализа, запечатления, воссоздания, передачи и переживания душевных, жизненных состояний в специфической художественной форме» [254, с. 14; 259, с. 221]. Модусам (как психологическим состояниям) в музыке, по Е.В. Назайкинскому, соответствуют специфически-музыкальные («музыкально-технические») модусы, или модусы интонирования — комплексы звуковых, ладовых, ритмических элементов, совместное действие которых создает своего рода преинтонационные условия игры. «Чудо музыки в том и состоит, что физически, синтаксически объяснимые объективные процессы оказываются вместе с тем как бы самими эмоциями, экстериоризацией того внутреннего состояния, которое обладает для композитора интонационной содержательностью — эмоциональным тоном, ценностными,

⁵³ Весьма поучительны высказывания на эту тему эстетиков и музыкантов XVIII — начала XIX века, собранные Л.В. Кириллиной [184].

установочными ориентациями, тем или иным родом художественной предметности». Среди прочих музыкальных средств «ритмические и ладовые модусы, опирающиеся на более высокие и внутренне дифференцированные системы организации, естественно, могли брать на себя значительно большую долю работы в комплексном процессе передачи соответствующего художественным намерениям состояния» [254, с. 16–17; 259, с. 223–224].

Хотя в процитированном письме Моцарт уделяет равное внимание тональности и темпу, имеется веский исторический довод в пользу того, чтобы выделить темп как семантически главнейший. Дело в том, что к середине XVIII в. итальянские названия темпов подпали под влияние теории аффектов. И.И. Кванц в 1752 году так прямо и писал: «Указанием на господствующий аффект служит обозначение, поставленное в начале пьесы, например: *Allegro*, *Allegro non tanto*, *Assai di molto*, *Moderato*, *Presto*, *Allegretto*, *Andante*, *Andantino*, *Arioso*, *Cantabile*, *Spirituoso*, *Affettuoso*, *Grave*, *Adagio*, *Adagio assai*, *Lento*, *Mesto* и многие другие» [181, с. 16]. В этом смысле прав Б.С. Штейнпресс, когда замечает, анализируя первую сцену «Свадьбы Фигаро»: «В обозначении *Allegro* в данном случае надо видеть не только указание темпа, но и определение характера музыки согласно первоначальному, буквальному смыслу этого итальянского слова: весело, живо, бодро, радостно» [385, с. 17]. Ранее об итальянских темповых ремарках как знаках определенного вида эмоции писал Р. Зондхаймер [555]. По И. Маттезону, знаком печали служило обозначение *Adagio*, облегчения — *Lento*, надежды — *Andante*, утешения — *Allegro*, вожделения — *Presto* [32, S. 67; 33, S. 208]. Аффектное понимание темповых терминов дожило до середины XX века (Б.Л. Яворский), однако ныне оно выглядит анахронизмом⁵⁴. Во второй половине XVIII века такое понимание темпового обозначения было скорее правилом. «...В период формирования симфонии музыканты впервые стали сознательно рассматривать темп с точки зрения его репрезентативной функции. Теория аффектов, с ее рационалистическими поисками прямых соответствий между данными музыки и эмоциями, придавала темпам особое значение» [96, с. 18]. О том, что такое аффектное толкование темповых обозначений скорее классическое, чем барочное, свидетельствует приведенное письмо Моцарта.

В отличие от темпо-аффектных обозначений, названия тональностей для музыкантов и публики XVIII в. не несли на себе груза непосредственно жизненных ассоциаций; конечно, и за конкретными тональностями со временем закрепятся устойчивые смысловые соответствия, но — опосредованно, исторически, в связи с каким-нибудь эпохальным произведением, память

⁵⁴ «...*Allegro moderato* и *andante* совпадают по скорости последования моторных фигур; очевидно, они разнятся не по скорости, а по характеру исполнения, по насыщению этой фигуры определенной энергией, отличающей вообще *allegro* (активно) от *andante* (пассивно), так же как отличны между собой однометрономные *allegro*, *vivo*, *vivace* и *presto*» [390, с.57].

о котором отложится в тональности. По мнению А. Эйнштейна, тональность у Моцарта семантически нейтральна [389, с. 163]. С этим положением хочется спорить, однако не исключено, что наше современное представление о семантике тональностей связано, помимо прочего, с закономерным «стиранием» в исторической памяти обширных авторских наследий XVIII века. Так, хотим мы того или нет, но все написанное в ре миноре воспринимается нами на фоне соответствующих эпизодов «Дон Жуана» и Реквиема, и для нас законодателем является Моцарт. У К.Ф.Д. Шубарта, характеризовавшего тональность d-moll почему-то как «мрачную женственность», был, вероятно, иной круг ассоциаций.

Симптоматично, что в приведенном письме Моцарта драматургический сдвиг связывается не с тональностью как таковой, а с переменной тональности одновременно с изменением характера ритмического движения. В другом, более раннем письме (от 24 октября 1777) Моцарт прямо пишет, что темп — «самое нужное, самое трудное и самое главное в музыке» (перевод Ю.А. Гальперн цит. по: [105, с. 47]). По контексту письма (критический отзыв об игре юной пианистки Марии Анны Штайн) можно подумать, что Моцарт имел в виду важность верного темпа для хорошего исполнения — и только. Однако более широкий контекст — век Просвещения с его культом Разума, классицистская эстетика с ее определением музыки как «языка чувств» — требует буквального толкования слов Моцарта. «Предполагалось, что всякую страсть можно понять — то есть назвать, определить, описать ее стадияльное развитие, проанализировать, сравнить с другими чувствованиями, предсказать возможный исход и т. д.» [186, с. 98]. Темповые ремарки как «названия чувств» служили в XVIII веке комментарием (пусть и не всегда точным) к тому «главному в музыке», что составляет ее смысл, — и в этом их роль в классическом стиле типологически соответствует роли этоса в музыке древних греков. Очевидно, что животрепещущая исполнительская проблема — выбор темпа классического произведения — должна решаться именно с учетом ее укорененности в комплексе «вечных тем» музыкальной эстетики. Наша ближайшая цель — выделить среди всех особенностей ритмического движения у классиков константные свойства, реализуемые в темпе и метре. Эти свойства могут совпадать в разных произведениях, как бы переходя из одного опуса в другой, а могут весьма тонко различаться.

3.7. Проблема ступеневых качеств. Пьесы-сестры

Сравним начала двух финалов инструментальных циклов Моцарта, оба в Es-dur (рис. 20 и 21):

Рис. 20 Моцарт. Концерт для фортепиано с оркестром KV 449, финал

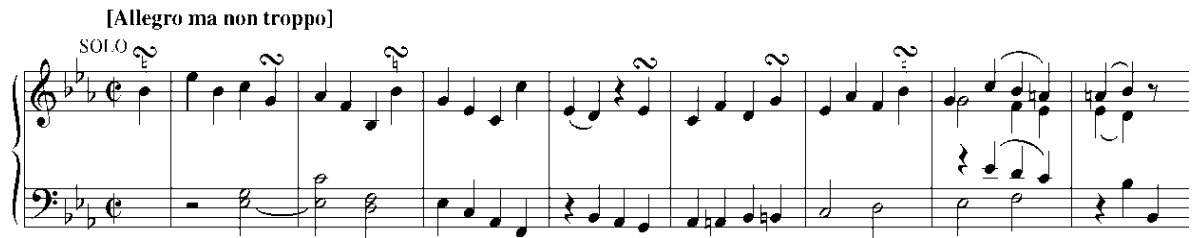


Рис. 21 Моцарт. Квинтет для фортепиано и духовых KV 452, финал

Общий эмоциональный тон, сочетание светлого мажорного настроения с характером сдержанной упругой поступи, несомненно, делает эти два финала родственными. Различия в мелодическом рисунке и в артикуляции указывают на большую по сравнению с Концертом выраженность лирического начала в Квинтете, что также непосредственно слышно и что, вероятно, повлекло различие в темповых обозначениях. *Allegro ma non troppo* и *Allegretto* — темпы хоть и близкие, но все же разные. Они служат как бы иллюстрацией к положению музыкальной теории XVIII века о том, что «"медленное", точно так же, как "быстрое" и "веселое", имеет свои ступени» [41, S. 29]. Благодаря слову «ступени» (в старом немецком написании — *Stufen*), можно сказать, что процитированная фраза из «Скрипичной школы» Леопольда Моцарта предвосхищает обобщения, сделанные теоретиками XIX–XX веков. В так

называемой традиционной теории ступеневые представления имели важное значение для развития учения о гармонии, но не выходили за пределы звуковысотной организации. Об исполнительских темпах-скоростях как «ступеневых качествах», по-видимому, впервые после Л. Моцарта вновь заговорил уже в середине XX века Н.А. Гарбузов [135, с. 146].

Что такое ступеневое качество?

Музыкальное интонирование в музыке профессиональной европейской традиции, в отличие от речи, пользуется не всеми доступными голосу высотами, но только теми из них, которые организованы по законам определенного строя, рода, лада (гаммы). Уже Аристоксен в «Элементах гармонии» (I, 47–48) четко различал «слитное» (относительно места) и «интервальное» движения голоса, связывая первое с речью, а второе — с пением [97, с. 17]. Но «интервальное» движение предполагает наличие стабилизовавшихся высот — ступеней. По-видимому, под ступенью целесообразно понимать положение на шкале, имеющее фиксированный числовой эквивалент (в музыкальном исполнении — не какую-то одну точку, а зону — сравнительно узкий диапазон количественных значений высоты, быть может также громкости, временной протяженности, скорости, воспринимаемый как единое качество). Соответственно, ступеневое качество есть то общее, что объединяет количественно близкие значения звуковременного континуума (тонов, длительностей, темпов, динамических оттенков) и тем самым превращает непрерывный континуум в дискретную последовательность. Н.А. Гарбузов полагал, что понятием ступени (и ступеневого качества) можно пользоваться применительно ко всем элементам музыки. В дальнейших исследованиях правомерность ступеневых представлений не подтвердилась лишь в отношении тембра [246].

Что касается ритмических и темповых ступеней, то проблема состоит в следующем. В мензуральной системе с ее атомарно-дискретной концепцией времени вся ритмика буквально арифметически складывалась из строго определенных длительностей, соотносимых с нормальной величиной *integer valor*. Напротив, ноты и паузы в тактовой ритмике (в отличие от мензуральной) не имеют абсолютной временной продолжительности; длительность принято считать относительной, зависящей от темпа. На ряд длительностей (при всем многообразии видов ритмического деления по-прежнему дискретный) накладывается непрерывная шкала скоростей, в которой непросто выделить опорные точки.

Следует отдавать себе отчет в том, что вариации (начиная с «Шести вариаций» ор. 34 Бетховена), инструментальный цикл, оперный акт суть системы темпов «в малом», и, говоря о ступенях, нелишне было бы разобраться с тем, насколько разнотемповость музыкальной формы совместима со ступеневыми представлениями. Если же понимать «ступень» в универсальном смысле, как Гарбузов, ответственность теоретика неизмеримо выше. Многочисленные словесные указания темпов не могут считаться названиями ступеней в строгом смысле. Это

ясно из сравнения темповых систематик второй половины XVIII — начала XIX века [580, р. 725–726], уже рассмотренных нами во второй главе. Мы видим, что в разных систематиках по-разному размещены Adagio и Larghetto, Andante и Andantino. Какой темп быстрее? В первом издании книги Е. и П. Бадур-Скода «Интерпретация Моцарта» утверждается, что темп Larghetto быстрее, чем Adagio [105, с. 44]. На шкале современного метронома это выразилось в том, что отметка Adagio располагается выше Larghetto. Но сама возможность споров о том, какой темп быстрее, какой медленнее, показательна: словесные обозначения темпов при всей их эмоциональной привлекательности не вполне упорядочены и поэтому не являются *системой ступеней* в строгом терминологическом смысле⁵⁵. Мы уже цитировали письмо Бетховена 1813 года Г. Томсону, где композитор просит уточнений, является ли «Andantino чем-то более медленным или же более быстрым, нежели Andante». Словно отвечая Бетховену, И.Н. Гуммель писал в своем трактате: «Некоторые композиторы полагают, что Andantino — более быстрый темп, чем Andante. В действительности темп Andantino медленнее» [73, S. 66] (перевод Н.Л. Фишмана цит. по: [332, с. 195]).

Споры на тему «быстрее или медленнее» вряд ли могут быть разрешены однозначно для всех пар темповых терминов. Вопрос о сравнении темпов на деле не так прост, он требует очень серьезной проработки, в частности, уточнения понятий «быстрее» и «медленнее» по отношению к произведениям (частям произведений, разделам частей), различающимся по своей тактовой структуре (величине счетной доли, а также дольности, т. е. числу долей в такте, а это к тому же не всегда однозначно определяется размером [86, с. 96]).

Однако вернемся к моцартовским Allegretto и Allegro ma non troppo. Моцарт-отец говорил о «ступенях» в контексте теории аффектов. Между тем финалы Концерта KV 449 и Квинтета KV 452 Моцарта-сына, с разбора которых открывается этот раздел исследования, представляют как бы соседние ступени в иерархии аффектов (и как следствие — скоростей движения); это тем более интересно, что Концерт и Квинтет хронологически близки по времени создания (в авторском каталоге сочинений Концерт датирован 9 февраля 1784 года, Квинтет — 30 марта), а значит, Моцарт, сознательно не желая повторяться, предельно точно для того времени выразил свою авторскую волю⁵⁶. И все же слух улавливает общность эмоционального тона; можно предположить некий паритет характера ритмического движения (темповая близость, размер *alla breve*), оркестрово-ансамблевой звучности (благодаря сочетанию фортепиано и духовых квинтет звучит почти как концерт) и ладотональности (оба приведенные

⁵⁵ Необходимость системы подчеркнута в статье Ю.Н. Холопова «Ступень» в Музыкальной энциклопедии [347], где, правда, говорится только о звуковысотных ступенях.

⁵⁶ На точность темповых указаний Моцарта справедливо обращают внимание Е. и П. Бадур-Скода.

отрывка в общем не противоречат шубартовской характеристике тональности Es-dur как «тона любви» [63, S. 380]).

Рассмотрим еще два моцартовских финала (рис. 22 и 23):

Рис. 22.

Моцарт. Симфония KV 543, финал



Рис. 23.

Моцарт. Струнный квинтет KV 614, финал



Струнный квинтет in Es написан почти через три года после симфонии. Тем удивительнее практически полное совпадение оживленного, юмористически-озорного эмоционального тона, воспринимаемое почти как автоцитата. Это совпадение объективно точно зафиксировано в нотах указанием в обоих финалах темпа Allegro и размера 2/4. Совпадают и тональности, но не столько Es-dur, сколько темп и метр определяют характер музыки: именно благодаря им финалы Симфонии, Струнного квинтета, окончание «Волшебной флейты» (тоже Allegro 2/4!) репрезентируют характеристическое качество, отличное от качеств Es-dur'ных финалов Концерта KV 449 и Квинтета KV 452. Мы видим, что у Моцарта одна и та же тональность Es-dur может звучать совершенно по-разному, и характер этого звучания определяется типом ритмического движения, т. е. темпом и размером (еще точнее — темпом и дольностью, о чем речь впереди).

Именно общность типа движения порождает такой интересный феномен, как «пьесы-сестры» — по выражению Э. Бодки, примененному им в связи с родственными по характеру пьесами И.С. Баха [116, с. 112, 120, 123]. Если при этом совпадают тональности, то «сестры» оказываются и вовсе близнецами.

Было бы весьма заманчиво выявить все группы «пьес-сестер», подобные паре финалов KV 543 и 614. Из таких вот групп как «кирпичиков» складывается здание *исторического стиля* — точнее, его характерологическая палитра, тот слой его, который соответствует первому масштабно-временному уровню восприятия («характеристическому» по терминологии Е.В. Назайкинского). Зная характерологическую палитру классического стиля, можно судить о том, что в нем является типовым, а что — результат действия авторской воли, системы эстетических предпочтений автора. Но все это станет возможным только тогда, когда будет реконструирована *система темпов у классиков*, что само по себе нетривиальная задача.

Сложность проблемы, как мы уже имели случай убедиться, в том, что невозможно говорить о системе темпов, абстрагируясь от системы метров; и обратно: не имеет практического смысла систематика метров, абстрагированная от темпов. Исследователи, занимающиеся проблемами темповой интерпретации музыки, обычно приводят большое число таблиц, наглядно показывающих взаимосвязь темпа и размера. Такую работу в отношении клавирной музыки Баха (большей частью не содержащей авторских темповых указаний) проделал Э. Бодки, сгруппировав отдельные пьесы и части циклов «по аффектам» [там же, с. 336–360]; предполагается, что все пьесы, попавшие в одну таблицу, могут и должны исполняться одинаково в темповом отношении. Здесь не место излагать и, тем более, критиковать систематику баховских темпов по Бодки. Отметим лишь, что запланированного «единства аффекта» в таблицах Бодки не получилось, вероятно, вследствие излишнего доверия автора к классификационным возможностям размера. В результате «моторная» fuga Es-dur из I тома ХТК соседствует в таблице с фугой dis-moll из того же тома, имеющей тему лирически-напевного характера. Однако размер в музыке позднего барокко служил достаточно надежным различителем прежде всего для танцевальных пьес. Ж.-Ж.Руссо в своем словаре указывает, что у каждого тактового размера есть свой естественный, наиболее подходящий темп (Mouvement), который принято именовать по-итальянски *Tempo giusto* [40, p. 305].

Подробную классификацию тактовых размеров с характеристикой соответствующих темпов дал И.Ф. Кирнбергер. В его трактате «Искусство правильной музыкальной композиции» нашел выражение педагогический опыт И.С. Баха. Дж. Уэнц, исследовавший этот трактат, считает, что 4-я глава второй части «Von der Bewegung, dem Takt und dem Rhythmus» («О темпе, такте и ритме») написана под прямым влиянием занятий с Бахом [577, p. 109]. По Кирнбергеру, аффект музыкальной пьесы, а следовательно и темп, определяется тем, как она нотирована. «Две пьесы могут иметь одну и ту же степень Allegro или Largo и при том, однако, быть очень разными по своему воздействию, ибо в зависимости от тактового размера движение при одной и той же скорости <переживается нами> как беглое (flüchtiger) или более весомое, выделенное (nachdrücklicher), легкое или тяжелое. Отсюда ясно, что темп и такт должны объединять свои

силы» [48, S. 105]. В число необходимых композиторских навыков входит «верное ощущение естественного движения в каждом размере, или *tempo giusto*». С целью овладения *tempo giusto* Кирнбергер рекомендует прилежно изучать всевозможные танцы. «Каждая танцевальная пьеса имеет некоторое собственное тактовое движение, которое определяется размером и используемыми в ней нотными длительностями. Что касается размеров, те такты, что <состоят> из бóльших долей (*von größeren Zeiten*), такие как *alla breve*, 3/2 и 6/4, отличаются более тяжелым и медленным движением, чем те такты, которые <состоят> из меньших долей (*von kürzeren Zeiten*)⁵⁷, такие как 2/4, 3/4 и 6/8, а эти в свою очередь менее резвы, чем такты 3/8 и 6/16. К примеру, лур в размере 3/2 медленнее, чем менуэт на 3/4, а тот опять-таки медленнее, чем паспье на 3/8. Что касается нотных длительностей, те танцевальные пьесы, в которых попадаются шестнадцатые и тридцатьвторые, медленнее, чем такие, которые в том же размере содержат только восьмые и самое большее шестнадцатые в качестве быстрых длительностей (*geschwindesten Notengattungen*). К примеру, сарабанда в такте 3/4 медленнее, чем менуэт, пусть и в том же размере» [*ibid.*, S. 106–107]⁵⁸.

В классическую эпоху, пришедшую на смену барочной, прослеживается несколько иная тенденция: размер 3/8 уже не привязывается к быстрым темпам; у венских классиков он встречается чаще не в быстрых, а в средних и медленных темпах (не быстрее *Allegretto*, обычно *Larghetto*, *Andante*). Поэтому, хотя и существовали «темпы, обозначенные размерами» [477, р. 31–34], все же размер не является абсолютным детерминирующим фактором темпа. Это достаточно хорошо осознавал и Бодки, отмечавший, что подобная систематика не проходит, если попытаться применить ее к сонатам Бетховена. Как бы то ни было, дать систематическое описание темпов у классиков невозможно, не описав предварительно систему метров. Нами будет показано, что обозначение размера нельзя считать однозначным идентификатором не только темпа, но и метра. Мы увидим также, что общеупотребительные слова «быстрее», «медленнее» и выражение «в том же темпе» оказываются недостаточно определенными по смыслу, что наши интуитивные представления о темповой стороне музыки для перевода их в четкие понятия нуждаются в серьезном логическом анализе.

⁵⁷ Здесь *Zeit* — калька *ит.* *tempo* («счетное время»), что подтверждается дальнейшим изложением. Дж. Уэнц переводит *Zeit* *фр.* *durée*, относя «время», по всей вероятности, к величине целого такта (существительное *durée* употреблено в единственном числе) [577, р. 111].

⁵⁸ К трактату Кирнбергера мы вернемся в главе 5.

Глава 4

ТРУДНОСТИ АНАЛИЗА

4.1. Дирижерская аппликатура и парадокс Вейнгартнера — Штеглиха

Вопрос о системе метров лишь на поверхностный взгляд кажется тривиальным и давно решенным. Дескать, достаточно перечислить обозначения размеров в произведениях композиторов изучаемой эпохи; что касается классического стиля, то такое перечисление вроде бы не составит труда. В действительности обозначение размера говорит о сущности метра не более, чем цифры генерал-баса — о гармонической сущности. Просто перечислить всевозможные тактовые размеры — еще не значит представить в обобщенном виде систему метров. Привычное для музыкантов дробное обозначение размера в начале произведения или его части не всегда однозначно информирует о величине доли, по которой разумно производить музыкальный счет, а следовательно и о числе этих долей в такте — то есть дольности. Г.Н. Рождественский в книге «Дирижерская аппликатура» писал: «Наиболее распространенной ошибкой у молодых (а иной раз и у опытных) дирижеров следует признать отождествление метрического обозначения с тактированием. Элементарно это выглядит так: при ключе выставлено $4/4$, значит дирижируется на 4. Или: при ключе выставлено $6/4$, значит дирижируется на 6. Однако на самом деле все это не так просто. Бывают случаи (и их великое множество), когда при выставленных при ключе $4/4$ ни в коем случае нельзя дирижировать на 4, а можно и необходимо дирижировать только на 2, а то и на 1; когда при выставленных при ключе $6/4$ нельзя дирижировать на 6, а можно и необходимо только на 2; когда $6/4$ ошибочно дирижируют на 3 (т. е. дирижер не осознает разницу между 2-дольностью и 3-дольностью такта). <...> В балете Чайковского "Спящая красавица" в I акте существует знаменитое "Адажио четырех кавалеров" (№ 8), которое после каденции арфы может, судя по выставленному при ключе метру ($12/8$), дирижироваться на 12. К сожалению, эту ошибку часто совершают балетные дирижеры, вынужденные "укладываться" в уже сочиненные балетмейстером движения. Музыка при этом немедленно теряет всяческий смысл, лишается естественного движения, выразительности. Интересно, что дело здесь даже не в темпе (так как и при дирижировании на 12 можно достичь более или менее скорого темпа), а в неверном пульсе. В

каждом такте при дирижировании на 12 пульсирует не четверть (в данном случае состоящая из трех восьмых, т. е. триоль), а восьмушка. Это и утяжеляет музыкальную ткань... Дирижер, чувствуя крайнюю неестественность исполнения, может сколько угодно требовать от музыкантов нехватящего ему *legato*, *cantabile*, *animato* и т. д., но никогда не добьется желаемого при дирижировании на 12. Стоит ему начать дирижировать на 4, все сразу же встанет на свои места, причем, темп может быть и замедлится, но мешать это никому не будет» [300, с. 4–5]¹.

Обрисованная проблема неслучайно осознана прежде всего в практике оркестровой игры, где столь важна рациональная организация движений, передающих художественные намерения дирижера коллективу исполнителей. Но эта же проблема имеет универсальное значение для музыкантов всех специальностей, поскольку верно уловленный характер ритмического движения — необходимое условие раскрытия авторского замысла. Правомерно в этой связи говорить о «дирижерской аппликатуре» пианиста, инструменталиста, певца, ансамблиста. Отсюда же необходимость уточнения положений науки о ритме, что выразилось в появлении новых терминов типа немецкого «*Taktqualität*» (букв. — качество такта; термин обозначает «свойство размера, естественное восприятие которого не совпадает с фиксированным обозначением, напр. в размере на 6/8 ощущается двухдольность» [107, с. 217]). С нашей точки зрения, характеристикой метра являются именно величина единицы пульса и дольность². Будучи верно угаданы, они непосредственно влияют на естественность, выразительность исполнения. Обозначение размера в чем-то условно: указывая на вид такта, оно не характеризует метр с должной степенью однозначности, в чем мы уже убедились, сравнивая такты 6/8 и 2/4 в финале «Крейцеровой» сонаты (см. предыдущую главу). Подробно об этом же пойдет речь ниже. Ошибка же неопытных дирижеров, как ясно из процитированного фрагмента книги Г. Н. Рождественского, состоит в отождествлении метра и размера.

Не менее проблематично, если не ошибочно, отождествление темпа и физической скорости исполнения. Иллюзию провоцирует шкала (современного!) метронома, на которой итальянские темповые термины поставлены в однозначное соответствие с частотой ударов. Однако анализ МО Бетховена говорит о том, что на практике такой однозначности не наблюдается. Основываясь только на авторских метрономизациях, Н.Л. Фишман составил таблицу соотношения по скорости четырех темпов, которые сам Бетховен называл «главными» (все числа даны в пересчете на одну четвертную):

¹ Позднее в параллель Рождественскому о балетных дирижерах писал Э. Лайнсдорф: «Движениям танцоров до такой степени свойствен автоматизм, что дирижеру, согласившемуся возглавить оркестр балетной труппы, следует всегда помнить надпись над воротами Дантова ада: «*Lasciate ogni speranza o voi ch'entrate!*» [204, с. 112].

² Термин «пульс» принят в теории музыки; см.: [86].

Adagio —	от 20 до 69
Andante —	от 38 до 84
Allegro —	от 88 до 348
Presto —	от 184 до 396.

«Как показывает эта таблица, — комментирует Н.Л.Фишман, — на значительной части метрономической шкалы темп Adagio совпадает с темпом Andante, а темп Allegro — с темпом Presto... иными словами, наблюдается расхождение между абсолютным значением темпового термина и метрономической скоростью счетной единицы. <...> ...многие Adagio Бетховена обозначены более высокой метрономической скоростью, нежели Andante, и имеются Presto, для которых указана более низкая скорость, чем для Allegro» [332, с. 198]³.

Как видим, стоит только приступить к изучению бетховенских метрономизаций, как конвенциональная таблица (см. сноску 3 на с. 122) начинает трещать по швам. Естественно, при таком положении дел теряется вера в возможность описать систему темпов в виде системы ступеней (возможность, на которую намекал Л. Моцарт и из которой, как из аксиомы, исходил в своих исследованиях Н.А. Гарбузов). Здесь же, вероятно, корень негативного отношения к метроному как средству измерения темпа. Если с его помощью нельзя обнаружить существенной разницы между Andante и Adagio, Allegro и Presto, то такое отношение кажется на первый взгляд обоснованным.

Между тем уже в первые годы существования метронома стало ясно, что значение этого прибора вспомогательное и не может быть речи о раз навсегда установленном соответствии словесных обозначений темпа и метрономических скоростей. Метроном как рыночный товар способен ввести в заблуждение своей неизвестно когда и кем придуманной таблицей, и перенесение этой таблицы в учебники и словари неправомерно. Спорно выдвинутое Л.М. Гинзбургом положение о том, что к моменту появления метронома «первоначальное значение» итальянских терминов «оказалось окончательно утерянным» [153, с. 57–58]⁴. Верно сказанное или нет, вряд ли в этом повинен Мельцель. Сама шкала скоростей в первой мельцелевской модели была не столь обширна, как в современном метрономе; уже поэтому неверно говорить о «неизменной со времени изобретения» таблице. Несоответствие (по большей части мнимое) скорости и словесного обозначения действительно может вызвать

³ Как отмечает Фишман, в таблице отражены только темпы частей и крупных разделов циклических сочинений Бетховена, имеющих авторские метрономизации; сведения о переменах темпов внутри разделов (также зафиксированных в бетховенских метрономизациях) намеренно не учитывались; их присутствие только усилило бы парадоксальность ситуации.

⁴ Правильнее говорить не о первоначальном значении терминов, а о трактовке их с позиций XVIII века. На рубеже XVIII—XIX веков аффекты изгоняются из педагогической литературы, что видно по следующему высказыванию М.Клементи: «Степень быстроты любой композиции устанавливается по некоторому итальянскому слову или словосочетанию, предпосланному ей: типа Adagio, Poco Allegro, etc.» [61, р. 13].

недоумение, но тщательный анализ, как правило, разрешает все подобные вопросы; говоря о правильности темпа $\text{♩} = 180$ в исполнении Э. Клейбером первого Allegro «Героической», Л.М. Гинзбург противоречит сам себе, ибо эта скорость в точности соответствует бетховенскому обозначению $\text{♩} = 60$, объявленному «технически невыполнимым». Устаревшим является и мнение о несовершенстве исполнительского искусства прошлых веков [там же, с. 58].

Смысл словесных темповых обозначений в самом деле менялся, но таков уж объективный ход истории: в XIX веке их вновь стали понимать как указания скорости, вразрез с аффектной трактовкой века XVIII-го, которая в бетховенские времена стала анахронизмом. По этой причине Бетховен хотел было полностью отказаться от итальянских темповых терминов и даже написал об этом письмо к И.Ф. Мозелю, процитированное нами в первой главе. Из этого письма становится предельно ясно, что метроном в том виде, как он изобретен Мельцелем, вообще не содержал и не должен был содержать никаких итальянских названий темпов, соотносимых со шкалой чисел-скоростей⁵.

Вряд ли можно без натяжки говорить и о «неудаче» Бетховена, даже если некоторые обозначенные им метрономические скорости оказались завышенными. Основной версии «неудачи», о которой пишет Л.М. Гинзбург, возможно, послужили эмоционально окрашенные высказывания по поводу метронома и его изобретателя, приписываемые Бетховену, однако не получившие документального подтверждения. Так, в отличие от подлинно бетховенских письменно зафиксированных материалов, касающихся темпа и метрономизации, гневные слова «Никакого метронома!», якобы произнесенные Бетховеном в связи с Девятой симфонией (они дошли до нас в передаче А. Шиндлера, неоднократно уличенного в фальсификациях), — типичный апокриф⁶.

Попытаемся, однако, определить действительную суть проблемы. Пожалуй, приведя все бетховенские метрономизации «к общему знаменателю», Н.Л. Фишман чрезмерно заострил парадоксальность соотношений скорости и темпа (в действительности счетной единицей у Бетховена далеко не всегда является четверть, ею могут быть четверть с точкой, половинная, половинная с точкой, восьмая, шестнадцатая; с учетом этого мы ниже представим бетховенскую систему темпов в виде более детализированной таблицы). Но даже если

⁵ Статья о Мельцеле в издании NGD 2001 приписывает авторство таблицы самому изобретателю метронома: «Испытав многие музыкальные композиции, Мельцель присвоил числовые значения всем ходовым темповым терминам» [566, р. 575]. Этой информации придает весомости громкое имя одного из авторов статьи — Александра Уилока Тейера (1817–97), первого ученого биографа Бетховена. Обратившись к изданию 1980 года, мы с удивлением обнаруживаем, что в статье «Мельцель» того же автора ничего подобного нет. Не было этого и в предыдущей версии словаря под редакцией Э. Блома [565]. Можно предположить, что добавление в NGD 2001 есть не подкрепленный источниками плод творческой инициативы соавтора (Dixie Harvey).

⁶ См. главу 1, раздел «Источники».

наблюдение Н.Л. Фишмана и нуждается в корректировке, то в принципе оно верно, важно только дать ему правильную интерпретацию. На наш взгляд, факты, о которых пишет Н.Л. Фишман, сами по себе не свидетельствуют ни за, ни против системности темповой шкалы. Они говорят о неправомерности смещения темпа (переживаемого человеком) и скорости (измеряемой при помощи метронома). Системность темпов не нуждается в защите: она подтверждается хорошо знакомым каждому ощущением, что такая-то пьеса характеризуется медленным движением, другая — спокойным, третья — быстрым.

Когда Феликс Вейнгартнер, дирижируя финалом Седьмой симфонии Бетховена, избрал вместо потактового счета двухдольную схему тактирования, у слушателей возникло ощущение непривычной быстроты: «Исполняя его медленнее, чем все известные мне крупные дирижеры, я пожинал всюду то похвалы, то порицания за избранный мной особенно быстрый темп. Я могу объяснить это лишь тем, что более спокойный темп давал возможность исполнителям проявить большую интенсивность в развитии звучности, с чем, естественно, была связана бóльшая отчетливость. В результате впечатление силы, производимое этой частью в моем толковании, подменялось впечатлением быстроты. В действительности эта часть обозначена *Allegro con brio*, а не *Vivace* или *Presto*, на что в большинстве случаев не обращают внимания. Следовательно, темп ни в коем случае не должен быть чрезмерно быстрым. Хорошее само по себе метрономическое обозначение $\text{♩} = 72$ я хотел бы заменить $\text{♩} = 138$, так как правильное было бы дирижировать на два, а не на раз» [128, с. 170–171]⁷.

Как видим, Вейнгартнер сознает, что скорость исполнения и воспринимаемый темп — не одно и то же. Он пишет, что финал симфонии исполнялся им медленнее, чем обычно. Не странно ли, что меньшая скорость — ее дирижер понизил со 144 (при $\text{♩} = 72$) до 138 четвертей в минуту — порождает у слушателя представление о более быстром темпе? Но это происходит, как ясно показал Вейнгартнер, благодаря смене счетной единицы: «на раз» в размере $2/4$ означает тактирование по половинным, «на два» — по четвертям, то есть с почти вдвое превосходящей частотой пульсации. Подчеркнем: здесь нет речи о вдвое большей скорости; наоборот, говорится о немного меньшей, но с иным (по сравнению с авторским обозначением) уровнем счета. Как известно, «такт образуется множеством уровней пульсации, и дирижер может выбирать, будет ли он отсчитывать четверти, восьмые, половинные и т. д.» [338, с. 159]. Стало быть, смена уровня счета влияет на восприятие: пульс четвертей ожидаемо переживался

⁷ М. В. Юдина в своем переводе вольно и, на наш взгляд, удачно использовала арготизм русских музыкантов: «на раз» — счет по целым тактам, «на два» — по двухдольной схеме и т. д. В оригинале последняя процитированная фраза выглядит так: «Die an und für sich gute metronomische Bezeichnung $\text{♩} = 72$ möchte ich, da in der Regel zwei Viertel, nicht ganze Takte dirigiert werden müssen, in $\text{♩} = 138$ umdeuten» [574, S. 112–113]. Наш буквальный перевод: «Хорошему в себе и для себя метрономному обозначению $\text{♩} = 72$ я бы <предпочел> иную трактовку — $\text{♩} = 138$, так как, по правилам, дирижировать следует <на> две четверти, а не <по> целым тактам».

как «особенно быстрый» темп в сравнении с пульсом половинных; такое восприятие, однако, отчасти сдерживалось чуть меньшей метрономической скоростью.

Финал Седьмой симфонии Бетховена — только одна из композиций, иллюстрирующих тот факт, что темп, строго говоря, не тождествен скорости (другие примеры мы рассмотрим ниже). К сходным выводам приходят исследователи творчества Моцарта, отмечающие, что в его музыке одна и та же частота пульсации может переживаться по-разному. Как показал, в частности, Р. Штеглих, парадоксы, связанные с восприятием музыкального движения, действуют не только в музыке и коренятся в общих законах переживания временных процессов. Мы позволим себе воспроизвести здесь ход рассуждений Штеглиха, слегка сократив и уточнив его пересказ, ранее опубликованный Л.А. Баренбоймом.

Человек прошел один и тот же путь сначала без ноши, затем с тяжелым грузом. Даже если скорости, с которыми он шел, одинаковы, их переживание было различным. Переводя это переживание в музыкальные термины, в одном случае мы оцениваем темп как *Andante*, а в другом — как *troppo Allegro*. Другой пример. Отец идет широкими шагами, ведя за руку годовалого сына, семенящего ножками. Скорости их ходьбы одинаковы, однако стороннему наблюдателю темпы ходьбы покажутся разными: у взрослого — *Andante*, у ребенка — *Allegretto con moto* или *Allegro*. И в музыке темп определяется не только абсолютной скоростью, но и характером движения. Произведение, дважды сыгранное с одинаковыми скоростями, но в одном случае тяжелой, грузной звучностью, а в другом — легкой, покажется исполненным в разных темпах. Или, по аналогии со вторым примером, пьеса, исполненная дважды за равные промежутки времени, и самому исполнителю, и слушателям будет «представляться сыгранной в разных темпах, если в одном случае счетные доли ("шаги") выбирались мелкими, а в другом — широкими» [561, S. 63] (цит. по: [108, с. 293–294]).

Второй пример на данном этапе — ключевой. Вейнгартнер описывает, казалось бы, другой случай: финал Седьмой симфонии Бетховена в его трактовке отличался от прочих интерпретаций также и по метрономической скорости. Однако разница в скорости небольшая, и это позволяет нам объединить оба наблюдения (Вейнгартнера и Штеглиха). Тогда счет «на раз» будет соответствовать спокойным шагам взрослого, «на два» — шагам ребенка, кажущимся быстрыми даже тогда, когда ребенок немного отстает от взрослого. Нам удалось наметить путь к разрешению парадокса Вейнгартнера — Штеглиха (назовем его так) в связи с бетховенским финалом: подмена «впечатления силы» «впечатлением быстроты» объясняется неодинаковым влиянием разных уровней метрической пульсации на восприятие темпа. Упомянутый финал в качестве основного уровня пульсации допускает и чередование половинных, и более частое чередование четвертей; разница дирижерских аппликатур на слух опознается как различие в

темпах. Фактор «веса» счетных единиц, также весьма существенный для восприятия темпа, мы рассмотрим ниже, когда будем говорить об измерительных шкалах и темповых баллах.

Становится понятным, что восприятие скорости и восприятие метра сливаются в едином акте целостного переживания того, что Моцарт-отец и Моцарт-сын называли характером движения (*Art der Bewegung*) — термином, синонимичным темпу, как он понимался в исполнительской практике XVIII века. С точки зрения музыкальной науки XX века, активно впитывавшей достижения современной психологии, этот характер движения есть не что иное, как *гештальт* — непосредственно переживаемая целостная структура, не сводимая к сумме своих составных частей («единораздельная цельность» по А.Ф. Лосеву).

Перечисленные наблюдения показывают, что общепринятое определение понятия темпа через понятие скорости (количественное по своей сути) по меньшей мере односторонне. Темп можно было бы определить не как скорость, а как *непосредственно переживаемое во время исполнения, слушания музыки или представляемое внутренним слухом качество быстроты — умеренности — медленности*. Однако такое определение может повлечь другую односторонность — отказ от количественной характеристики темпа; по отношению к музыке XIX–XX вв. (начиная с Бетховена) неправомерность такого отказа очевидна. И все же терминологическое разграничение темпа и скорости представляется весьма желательным. (С этой точки зрения уместно предложить терминологизированную редакцию наблюдения Вейнгартнера: «Исполняя <финал> с меньшей скоростью, чем все известные мне крупные дирижеры, я пожинал всюду то похвалы, то порицания за избранный мной особенно быстрый темп».) Композитор, предпосылая сочиненной пьесе словесное указание темпа, думает не столько о скорости, сколько об определенном эмоциональном воздействии на слушателя. В этом современная музыкальная практика в принципе не так уж далека от классической с ее «эстетикой чувства».

Мы помним, что в распространении метронома Мельцеля весьма существенную роль сыграл Бетховен, пропагандировавший его в переписке, печатных декларациях и исполнительских указаниях. Тем не менее Бетховен, вероятно, интуитивно понимал, что скорость — только одна из составляющих ритмической энергии, пусть необходимая, но не достаточная. Именно по этой причине, думается, Бетховен не выполнил своего обещания, данного в письме Мозелю, и не перестал пользоваться «бессмысленными», по его словам, терминами *Allegro*, *Andante*, *Adagio*, *Presto*. Как показывает Н.Л. Фишман, одинаковые МО скорости во вступлении к Первой симфонии и во второй части Восьмой симфонии (♩ = 88) благодаря различию ритмической основы (главным образом пульса) соответствуют совершенно разным темпам, что и отражено в словесных обозначениях *Adagio molto* и *Allegretto scherzando*. «...Парадоксальный, казалось бы, случай соотношения между темповыми обозначениями и

метрономическими указаниями представляет собой не противоречие, а художественную закономерность, постигаемую, однако, только при учете совокупности факторов: соотношения длительностей нот как ритмической основы, темпового обозначения как характеристики движения и счетной единицы как конкретизации метра» [332, с. 199]. Мы видим, что, не давая собственной дефиниции темпа, Н.Л. Фишман фактически отделяет понятие темпа от понятия скорости.

Значит ли это, что для определения верного темпа представление о скорости вообще не нужно? Нет, не значит. Темп как характер движения включает в себя и скоростную составляющую, поскольку объективно зависит от средней частоты протекания одновременно звучащих и незвучащих (подразумеваемых) нотных величин, т. е. их числом в единицу времени. Однако без учета других факторов, выделенных Н.Л. Фишманом, метрономическая скорость как таковая способна ввести в заблуждение.

Проиллюстрируем сказанное сравнением *Andante con variazioni* сонаты As-dur op. 26 Бетховена с медленными частями его же сонат op. 22 и op. 31 № 1. Согласно Черни (слышавшего сонаты в исполнении автора), Бетховен играл *Adagio con molto espressione* 11-й сонаты (op. 22) со скоростью ♩ = 100, тему вариаций *Andante* 12-й сонаты (op. 26) со скоростью ♩ = 76 и *Adagio grazioso* 16-й сонаты (op. 31 № 1) со скоростью ♩ = 116. Можно, разумеется, не верить в точность метрономизации «по памяти». Тем не менее, какое профессиональное исполнение ни возьми, нетрудно заметить, что в *Adagio* восьмые движутся быстрее, чем в *Andante*, независимо от того, известно пианистам о метрономизациях Черни или нет! Однако было бы неправомерно делать вывод, что Бетховен представлял себе темп *Adagio* как более быстрый, чем *Andante*. На слух это явно не так. Но стоит переписать обозначения метронома в соответствии с реальной величиной счетной единицы — в случае *Adagio* 9/8 не восьмая, а четверть с точкой,— как всё становится на свои места (скорость поделена на 3, результат округлен до десятых)⁸:

Adagio con molto espressione ♩ = 33,3

Andante con variazioni ♩ = 76

Adagio grazioso ♩ = 38,7

⁸ Тот факт, что в метрономизациях XIX века длительность при числовом указании скорости не всегда соответствует реальной счетной единице, объясняется просто: в ранних моделях метронома частота ударов в минуту ограничивалась диапазоном 50–160, а этого явно недостаточно, чтобы замерить все скорости по основному пульсу. Больше того, ни во времена Бетховена и Черни, ни в наше время на шкале метронома не было и нет отметок с числами 33,3 и 38,7, вообще со всеми, меньшими 40; однако если, во избежание отмеченного противоречия, требовать соответствия скорости и величины счетной единицы, по которой эта скорость измеряется, оказывается неизбежным расширение шкалы метронома, причем не только в сторону увеличения или уменьшения скорости, но и путем нанесения промежуточных (при необходимости также дробных) значений.

Большинство подобных явлений объясняется емкой метафорой М.Г.Харлапа: помимо «сказуемого» (скорости) в МО важно также «подлежащее» (истинная величина счетной единицы) [336, с. 410].

4.2. Нотация ритма как нотация темпа.

Перенос терминов звуковысотности в ритмическую область

В структуре темпа как переживаемого качества Н.Л. Фишман на первый план выдвигал: 1) «длительности нот как ритмическую основу»; 2) словесное обозначение как «характеристику движения» и 3) величину счетной единицы.

Прежде чем сосредоточить внимание на первой компоненте, рассмотрим термин «тесситура» в его традиционном понимании, в связи с высотой звука, а затем придадим этому термину новое значение в области ритма.

Если партия голоса или инструмента регистрово не выделяется на фоне средних высот, то говорят об удобной средней тесситуре, если выделяется — то о высокой или низкой тесситуре и связанных с ней трудностях. Подчеркнем: судить о тесситуре по одной или немногим нотам (даже «эверестам», как вокалисты и оперные критики величают высочайшие мелодические вершины) не принято, речь идет обычно о преобладающем звуковысотном уровне всей партии⁹. Общеизвестный способ минимизировать тесситурные трудности — перенесение партии из неудобной тесситуры в более удобную, в европейских языках именуемое транспозицией (в многоголосии ей подвержена вся ткань).

Говоря о привычной записи *Allegro* крупными нотными величинами и *Adagio* мелкими, мы уже коснулись феномена ритмической тесситуры. Условимся называть предпочтительный выбор мелких длительностей в нотной записи *высокой ритмической тесситурой* и, аналогично, выбор крупных длительностей — *низкой ритмической тесситурой*. По смыслу сказанного, музыка классического стиля в быстрых темпах имеет тенденцию к низкой ритмической тесситуре, а в медленных — к высокой. Эта закономерность отражена в теоретических источниках XVIII века и уже была продемонстрирована нами на примере из позднего барокко (сюита Телемана). Ее унаследовали и представители классического стиля. В применении к ритму понятия «низкое» и «высокое», конечно, условны. Отнеся мелкие ноты к «высокому» и крупные длительности к «низкому», мы руководствовались соображениями технической

⁹ Иными словами, тесситура, в отличие от диапазона и регистра, — понятие статистическое, связанное с частотой появления средних, высоких или низких звуков. Фактор частоты (которую не следует путать с частотой колебаний) прямо указывается в статье «Tessitura» в NGD 2001: партия Зигфрида в «Кольце нибелунга» считается высокой и трудной для певца не потому, что ее диапазон $cis-c^2$, а потому, что вокальные фразы тенора очень часто занимают объем от c^1 до a^1 [471].

сложности: обилие мелких нот с этой точки зрения подобно высокой звуковой тесситуре. В вокальной орнаментике прошлых веков колорирование мелодии не было напрямую связано с высокими нотами; в современном словоупотреблении колоратурное сопрано — самый высокий певческий голос¹⁰. В пользу уподобления крупных длительностей низким звукам и мелких нот высоким говорят и структурные особенности тактовой (акцентной, качественной) ритмики, о которых пишут М.Г. Харлап и В.Н. Холопова¹¹.

В тактовой системе музыкального ритма всегда есть выбор, в какой ритмической тесситуре писать. В процессе сочинения музыки, записи музыкального диктанта, записи «с голоса» народного напева, при подготовке к изданию старинного манускрипта или в иных случаях у пишущего возникает необходимость принять решение либо в пользу, условно говоря, половинных и четвертей (низкая тесситура), либо в пользу восьмых и шестнадцатых (высокая тесситура). Мы можем предложить здесь также термин «средняя ритмическая тесситура» на случай выбора, опять-таки условно говоря, четвертей и восьмых. Иногда приходится пересматривать свой собственный выбор. Например, бывает, что эскиз записан четвертями и восьмыми (возможно также шестнадцатыми), а при окончательном оформлении нотного текста принято решение записать его восьмыми и шестнадцатыми (также тридцатьвторыми). Так мы приходим к понятию темповой транспозиции.

В ходе тематического развития один и тот же материал претерпевает всевозможные изменения. Перемена облика темы может быть достигнута записью ее в пониженной или повышенной ритмической тесситуре, даже если реальная (по времени, а не в записи) длительность всех нот, согласно намерению автора, меняется мало или остается без изменений; естественно, для этого тоже требуется перемена темпа. Примеры (из «Тангейзера» Вагнера и «Итальянского каприччио» Чайковского) приводит М.Г. Харлап в работе «Тактовая система музыкальной ритмики» [337, с. 50–51]. Мы будем называть подобный композиционный прием *темповой транспозицией*. В пользу термина «транспозиция» говорят, в частности, те случаи, когда такому преобразованию подвергается не только относительно краткое мелодическое построение, но и целый раздел формы, вся многоголосная ткань (вследствие транспозиции из одной тональности в другую меняется звуковысотное регистровое положение всех голосов фактуры, в оркестровых и ансамблевых сочинениях повышается или понижается тесситура

¹⁰ Ограничиваясь темповой и ритмической проблематикой, мы не можем проследить здесь эволюцию форм орнаментики. Несомненно одно: колоратура со времен оперы, кантаты и оратории XVIII века стала ассоциироваться с высокими голосами. Еще один пример параллелизма ритмических и звуковых тесситур демонстрирует русский колокольный звон.

¹¹ Схемы пульсации, приведенные в книге В.Н. Холоповой, адекватно отражают многоплановый метр музыки нового времени [350, с. 60, 63–64]. По мысли М.Г. Харлапа, «в многоплановой метрической пульсации меньшие нотные величины являются своего рода "ритмическими обертонами" крупных величин, "масса" которых тем больше, чем богаче они такими обертонами» [344, с. 108–109].

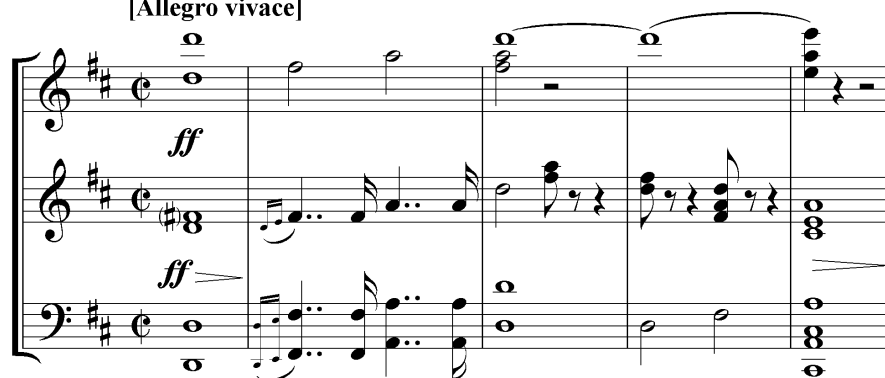
партий). Термины «ритмическое увеличение» и «ритмическое уменьшение» здесь не подходят, так как они принадлежат системе понятий контрапунктической техники и означают перемену длительностей в одном или нескольких голосах (необязательно только в повышающую или только в понижающую сторону), вообще говоря, без перемены темпа (например, в сложных канонах и стреттах). Напротив, темповая транспозиция предполагает тотальное одностороннее преобразование ритмической тесситуры *всех* голосов *с переменной темпа*.

В I части 1-й симфонии Шуберта в начале репризы в темпе *Allegro vivace* воспроизводится материал вступительного *Adagio*, причем ритмические значения нот увеличены вдвое (рис. 24 и 25)¹².

Рис. 24. Шуберт. Первая симфония, I часть (вступление)



Рис. 25. Шуберт. Первая симфония, I часть (начало репризы)
[*Allegro vivace*]



В сходных условиях характер изложения может приобрести бóльшую массивность и плотность (при понижении тесситуры), либо легкость и прозрачность (при ее повышении), в чем сказывается ассоциативное влияние нотной записи в тактовой системе на восприятие музыки, о котором говорилось в третьей главе. В большинстве известных примеров это достигается совместным (параллельным) действием ритмико-тесситурных, темповых и громкостно-динамических изменений в сочетании с изменениями фактуры, оркестровки, дроблением нотированных тактов (при понижении ритмической тесситуры вдвое, как в только что рассмотренной симфонии Шуберта, или вчетверо, как в «Тангейзере») и т. п.

¹² Пользуемся случаем поблагодарить О.Ю. Будакову (Рааб), сообщившую этот пример.— Д.Ч.

О темповой транспозиции (естественно, не употребляя сам этот термин) неоднократно писали в связи с анализом творческого процесса Бетховена, в эскизной работе которого ритмическое оформление мелодической ткани зачастую проходило ряд стадий, отражавших колебания в выборе относительно крупных или мелких нотных величин. Примеры такого рода, впервые обнародованные Г. Ноттебомом, систематизировал Пауль Мис [233, с. 207–338]. Это обе темы финала фортепианного трио G-dur op.1 №2 (в окончательном варианте — Presto — длительности уменьшены вдвое, причем первая тема подверглась дополнительно обращению — см. выше главу 1, рис. 4 а и б); первая тема финального рондо из фортепианного концерта C-dur op. 15 (Allegro scherzando; один из эскизов заканчивался восьмыми, а не шестнадцатыми, как в окончательном варианте); финальное Allegro molto, quasi presto струнного квартета op. 18 № 2 и т. д. Некоторые темповые транспозиции Бетховена (рис. 26 б, 27 в, 28 б) хорошо известны, хотя соответствующие эскизы (рис. 26 а, 27 а, б, 28 а), как правило, демонстрировались исследователями с иными целями, в ином контексте и без терминологизации:

Рис. 26

а) (извлечение из эскиза с добавленной сигнатурой размера)

Andante quasi menuetto



б) Бетховен. Пятая симфония, II часть

Andante con moto



Рис. 27

а) (тема фуги, 1815)



б) (одна из промежуточных версий)



в)

Бетховен. Девятая симфония, II часть



Рис. 28

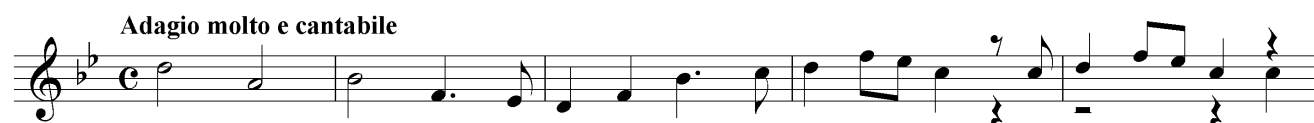
а)

(эскиз)



б)

Бетховен. Девятая симфония, III часть



Эскиз II части Пятой симфонии записан Бетховеном без обозначения размера, но с обычной для менуэта расстановкой тактовых черт и в обычной для менуэта ритмической тесситуре. Расшифровки эскиза неоднократно публиковались; достаточно полно (на двух нотонаосцах) его воспроизвела Л.В. Кириллина [189, т. 1, с. 496]. Темп обозначен *Andante quasi menuetto*. Окончательный вариант вместо восьмых с точкой, шестнадцатых и четвертей эскиза нотирован шестнадцатыми с точкой, тридцатьвторыми и восьмыми в размере 3/8 и в темпе *Andante con moto*. В литературе издавна подчеркивалось превосходство окончательного варианта над эскизным: в мелодическом рисунке первой темы устранены инерция секвентного строения и «галантные» задержания. Современные исследователи связывают правку темпового обозначения, перемену размера и иной выбор длительностей с жанровым переосмыслением тематизма: в итоговом варианте уже нет ассоциации с менуэтом. Как пишет Л.В. Кириллина, «в окончательной версии, избавившись от рудиментов галантности, тема приобрела риторически-декламационный характер, не утратив плавной "перфектной" трехдольности» [там же, с. 497]. Мы отмечаем в связи с этим знаменательный факт: Бетховен в эскизе еще скован жанровым канонем, но в *Andante con moto* Пятой симфонии говорит уже «от своего, а не от жанрового лица» (выражение М.Л. Гаспарова). Замена размера 3/4 на 3/8 с сохранением мотивного «костяка» и той же длины тактов, что и в эскизе, была бы невозможна без повышающей темповой транспозиции. Тридцатьвторые в качестве замены шестнадцатых в данном случае можно также связать с миграцией термина «*Andante*» из средних темпов в медленные, которая происходила в начале XIX века. «Замедление» *Andante* компенсировалось повышением ритмической тесситур.

По мнению П. Миса, с крупными нотами у Бетховена связывалось выражение покоя, с мелкими — движение [233, с. 335]. Этому, однако, противоречит, как отметил М.Г. Харлап,

обилие у Бетховена мелких нот в самых медленных темпах. Эскизу «Et ascendit» из Торжественной мессы, нотированному четвертями, восьмыми и шестнадцатыми (рис. 29 а), как верно писал Мис, «недостает чисто оптически мощности, с которой нотирован окончательный вид» [там же] (рис. 29 б — половинные, четверти, восьмые в *Allegro molto* ♩).

Рис. 29

а) (первоначальная версия)



б) Бетховен. Торжественная месса. «Et ascendit» (окончательная версия)

Allegro molto *f*



Et a - scen - - - dit in coe - - - lum,
 - - - dit, a - scen - dit in coe - - - lum,
 coe - - - lum, in coe - - - lum,
 - - - lum, a - scen - - - dit in coe - lum,

Менее известно, что с аналогичными трудностями (в каком размере и какими длительностями записать музыкальную тему) сталкивался в своей работе В.А. Моцарт. Пример темповой транспозиции демонстрирует финал струнного квартета В-dur KV 458 (рис. 30 б), к которому сохранился эскиз (весьма редкий случай у Моцарта! — рис. 30 а) [580, р. 728]:

Рис. 30

a)

(ЭСКИЗ)



б) Моцарт. Струнный квартет KV 458, финал (окончательная версия)



Последний пример особенно показателен тем, что перемена значений нотных длительностей повлияла на характер движения до такой степени, что потребовался иной темповый термин (*Allegro assai* вместо *Presto*). Если в Торжественной мессе мы наблюдали темповую транспозицию в сторону понижения ритмической тесситуры (чем больше «оптическая мощь», тем быстрее воспринимаемый темп), то в квартете Моцарта случай противоположный: ритмическая тесситура повысилась, темп воспринимается как менее скорый, хотя скорость (частота пульса) в представлении композитора вряд ли изменилась, только пульс стал качественно другим. В главе 6 мы попытаемся качественным характеристикам пульса дать количественную оценку.

Мы рассмотрели случаи творческого переосмысления скрытого от посторонних глаз эскизного материала; темповая транспозиция служит внешним выразителем такого переосмысления. Но она может и явно присутствовать в строении готового целого; тогда это композиционный прием, целенаправленно меняющий ритмическую тесситуру многоголосной ткани, зрительный образ нотной записи. Здесь уместно повторить то, что исследователи (среди них К. Дальхауз [435, S. 238], М.Г. Харлап [336, с. 410]) отмечали без терминологизации: в тактовой системе, как правило, чем крупнее длительности, тем скорее темп, и наоборот, выбор мелких длительностей чаще связан с относительно медленным темпом. В 70-х годах XVIII века о том же самом писал И.Ф. Кирнбергер. Именно в этом состоит взаимозависимость темпа и ритмической записи. Стало быть, адекватное восприятие новоевропейской музыки предполагает сложный механизм ассоциаций; оно не только слуховое, но также зрительное. Ритмические длительности воспринимаются не непосредственно слухом, а опосредованно, с подключением памяти о зрительном образе нотного текста и с учетом объявленного темпа. Так подтверждается высказанная Е. В. Назайкинским мысль об иерархической структуре ритма: «Охват ее во всей сложности оказывается возможным лишь благодаря механизмам памяти и предслышания» [250, с. 188]. Слушая музыку новоевропейской традиции, мы воспринимаем целостную звуковременную структуру и ее качество ритмичности (в частности, акцентированность тонов), не фокусируя внимание на ритме в узком смысле этого слова. При

наличии абсолютного слуха мы непосредственно слышим конкретные высоты и опознаем тональности; но мы не опознаем длительности как таковые. О последних мы при желании догадываемся, но это уже не непосредственное восприятие.

К зрительному восприятию темповая транспозиция имеет самое прямое отношение. Распространенная сфера ее применения — издательская практика. Издания музыки Средневековья и Ренессанса начиная с XIX века представляют собой партитурные транскрипции, причем мензуральные ноты либо переведены в современные в отношении 1 : 1 (в публикации Тридентского кодекса, в собраниях сочинений Палестрины, Лассо, Окегема бревис переводится в бревис, семибревис — в целую, минима — в половинную и т. д.), либо пропорционально уменьшены в 2, а то и в 4 раза (таким способом ритм транспонирован в сериях «Das Chorwerk», «Polyphonic music of the fourteenth century» и «Corpus mensurabilis musicae», а также в изданиях практического назначения, в том числе Палестрины и Лассо). Здесь не место давать оценку тем или иным современным способам партитурного воспроизведения мензуральной нотации; мы выделим наиболее существенную сторону мензуральной и во многом зависимой от нее ранней тактовой ритмики, а для этого продолжим историко-терминологический экскурс.

В литературе о музыке Ренессанса и барокко встречается термин «нормальный tempo». У этого термина был латинский предшественник *integer valor notarum* (переведен на немецкий Х. Риманом как «*unveränderte Notenwert*», «неизменённая длительность» [Riemann ML. S. 406])¹³. Переводить tempo как «темп» было бы не совсем точно (*um.* tempo означает время и тактовую долю, а не скорость счета). В английском (*normal tempo*), немецком (*normale Tempo*, *Normaltempo*) и русском («нормальная длительность», «нормальная величина ноты») вариантах термин используется для обозначения старинной исполнительской и композиторской практики, обходившейся без словесных обозначений темпа (см. работы В. Апеля [394, 396], И. Херман-Бенген [467], М. Г. Харлапа [343, 344], К. Милинга [509, 511]). Близкими по смыслу терминами *tempo giusto*, *tempo ordinario* пользовались музыканты эпохи барокко¹⁴; неудобство этих терминов в том, что они имели и другие значения¹⁵. Видимо, поэтому есть потребность в

¹³ Автор пользуется случаем поблагодарить С.Н. Лебедева за размещенную на мемориальном веб-сайте Ю.Н. Холопова (www.kholopov.ru) оцифровку (с возможностью поиска) терминологической части (*Sachteil*) словаря Римана.

¹⁴ К. Закс употреблял термин *tempo giusto* применительно к ренессансной ритмике [542, р. 202–203].

¹⁵ Всё же они важны, коль скоро идет речь о доклассической ритмической системе. Именно ее имел в виду Бетховен в письме издателям (декабрь 1826 года): «Нам почти невозможно более пользоваться *tempi ordinarij* (sic! — Д. Ч.), ибо надо следовать идеям свободного гения» [BG № 2102]. В противовес неверным интерпретациям, когда термин *tempi ordinarij* ошибочно переводят как «обычные темпы» (то есть *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto*), специально о *tempo ordinario* в музыке И.С. Баха пишет Р. Маршалл: «Есть еще одна веская причина, по которой в музыке Баха, как и в музыке его современников, так мало обозначений темпа. Темп барочной композиции был не

обобщающем термине «нормальная длительность». Эволюционный процесс, о котором недоговаривают теоретические и нотные источники, приходится реконструировать логически. Как мы далее увидим, буквальный смысл теоретических формулировок, взятых вне контекста, иногда способен ввести в заблуждение и нуждается в комментариях.

4.3. Темповая транспозиция и проблема кратных соотношений

Случаи темповой транспозиции в законченных произведениях Бетховена редко привлекают внимание музыковедов, хотя о них, наверное, давно знают исполнители. Примеры эти немногочисленны, однако интересны тем, что позволяют лучше разобраться в отношении Бетховена к темпу.

Среди популярных подходов к проблеме выбора темпа нередко используется метод «кратных соотношений», в циклических сочинениях основанный на предполагаемом «едином пульсе», связывающем разнотемповые части и разделы [163, с. 34, 67–68, 108, 114, 173], [247, с. 45–46; 250, с. 211–213, 219–220], [204]¹⁶. Следует подчеркнуть: во-первых, речь идет о кратных соотношениях скоростей пульсации, а не о темпах как переживаемых качествах; во-вторых, при таком подходе учитываются только соотношения соседних разделов и не учитываются связи на расстоянии (такие темповые связи могли быть очень существенными в опере XVIII века, выступая как своего рода лейтмотивная система); в-третьих, МО Бетховена наводят на мысль, что кратные соотношения соседних разделов в классическую эпоху чаще избегались, чем сознательно культивировались [336, с. 405] (впрочем, это может быть особенностью индивидуального ритмического стиля Бетховена, но не стиля эпохи, контрпримеры есть и в музыке самого Бетховена¹⁷). Последний тезис косвенно подтверждается примерами темповой транспозиции в сочинениях, имеющих авторскую метрономизацию.

Финальное Allegro Квартета F-dur op. 59 № 1 вступает без перерыва после потрясающего Adagio molto e mesto (f-moll). Это достигается небольшим переходом (рис. 31), заключение

просто скрыт в ее аффекте: он выражался в нотации. Музыкальная практика начала XVIII века все еще базировалась на (пре)существовании нормальной, относительно постоянной нотной длительности — *tempo ordinario*, — которая была связана с такой естественной человеческой активностью и функционированием, как неторопливый шаг и, чаще всего, с человеческим пульсом. Эта ассоциация впервые была задокументирована в «Музыкальной практике» Рамоса де Парехи (1482) и почти триста лет спустя упоминается в трактате Иоганна Иоахима Кванца о флейте (1752)» [502, р. 3].

¹⁶ См. конкретные темповые планы для финала II акта «Свадьбы Фигаро» в упомянутой книге Э. Лайнсдорфа [204] и в статье В.В. Катаева [179, с. 153].

¹⁷ Подробнее об этом см.: [408].

которого затем воспроизводится в конце экспозиции финала вчетверо большими длительностями¹⁸ (рис. 32):

Рис. 31 Бетховен. Квартет ор. 59 № 1, III часть (переход к финалу) и финал (начало)

[Adagio molto e mesto]

Thème russe
Allegro
sempre *p*

Рис. 32 Бетховен. Квартет ор. 59 № 1, финал (окончание экспозиции)

[Allegro]

ff *dim.*
p dim. *pp*

С позиции кратных темповых соотношений можно было бы предположить, что шестнадцатые финала по абсолютной длительности равны шестьдесятчетвертым Adagio; однако бетховенские МО не подтверждают этого: Adagio molto e mesto ♩ = 88 (шестьдесятчетвертые, соответственно, имеют частоту 352); Allegro ♩ = 126 (шестнадцатые — 504). Близкий по времени случай темповой транспозиции можно наблюдать в I части Четвертой симфонии Бетховена ор. 60, где в конце экспозиции Allegro vivace (♩ = 80) в первой вольте

¹⁸ Эту связь Adagio и финала отметил Дж. Керман [475, р. 112, 114].

перед повторением воспроизводится слегка измененный предыктовый раздел вступления. Кратность и здесь не предусмотрена, ибо авторское МО для вступительного Adagio — $\text{♩} = 66$.

Как видим, соображения кратности не могут быть применимы во всех случаях. Необходимость более точного регламентирования темповых соотношений между частями циклического произведения могла быть одной из причин, побудивших Бетховена прибегать к помощи метронома. Эти соотношения едва ли не более важны, чем скорости, взятые сами по себе, что мы имели уже случай наблюдать на примере дуэттино и арии Церлины из моцартовского «Дон Жуана».

4.4. Терминология классической тактовой ритмики

Чтобы вскрыть специфику классической тактовой системы как системы темпов и метров необходим детальный анализ понятий, относящихся к временной организации музыки.

Временная продолжительность звука или паузы сама по себе является относительной величиной, определяется ритмической массой и заданным темпом, который, как мы видели, не равнозначен скорости. Но даже если взять одну лишь скоростную составляющую темпа, то следует иметь в виду, что скорость более или менее постоянна только в моторной (т. е. главным образом танцевальной и маршевой) музыке; в большинстве образцов оркестровой, хоровой и ансамблевой музыки моторность отсутствует, а относительное постоянство скорости может выдерживаться на протяжении сравнительно небольшого раздела формы; в сольном исполнении скорость, строго говоря, непостоянна, длительность же лишена не только абсолютного, но и относительного количественного значения (можно говорить только о средней протяженности счетной единицы в пределах данного однотемпового построения).

В чем же тогда состоит объективная основа нашего переживания темпа как быстрого, умеренного или медленного? В чем точный смысл утверждений о том, что такая-то пьеса или часть цикла «быстрее» или «медленнее» другой; что такая-то вариация играет «в том же темпе», что и тема?

Нет сомнения, что быстрые и медленные темпы различаются на слух. На самой ранней стадии обучения музыке мы пользуемся элементарными понятиями «выше», «ниже», «быстрее», «медленнее», выражающими самую суть операции сравнения. Простой ориентир для слуха — темп марша: слушая походный марш (или двигаясь строем в темпе походного марша), мы соотносим повторяющиеся команды «раз» с секундами времени, а шаги («раз», «два» и так далее) — с половинами секунд, что соответствует 120 ударам в минуту¹⁹. Любое движение в

¹⁹ Строевой устав Вооруженных сил Российской Федерации в редакции 2006 года регламентирует темп походного марша скоростью $\text{♩} = 116\text{--}120$ («Приложение» [317, с. 472]). Как видим, воинский устав допускает

четных размерах на слух определяется как равное по скорости маршу, относительно медленное или более быстрое. Если требуется определенность, на помощь слуху приходит метроном: положение грузика на маятнике относительно шкалы покажет усредненную частоту протекания счетных ритмических единиц. Более надежный (без слуховой оценки, а значит, вполне объективный) способ определить основной темп исполнения — разделить общее число счетных единиц отрывка на хронометраж, выраженный в десятичной системе. Сравнивая полученные значения скорости, мы делаем вывод о том, какое исполнение быстрее, какое медленнее (подробнее см. раздел 2.3 второй главы).

Из предыдущего изложения ясно, что поставленные вопросы нельзя решить только на основе понятия скорости. Метрономическая скорость есть необходимое условие темпа, но она сама по себе не обеспечивает нужного ощущения темпа, т. е. не является его достаточным условием. Уточнить понятие равенства темпов, а также понятия «быстрее» и «медленнее» можно только тогда, когда принимается во внимание соотношение скорости и пульса.

Дадим определения важнейших понятий, следуя главным образом М.Г. Харлапу, иногда корректируя те его положения, которые представляются спорными, и по мере необходимости вводя термины, снабженные нашими собственными определениями.

Основным пульсом мы будем называть изначально заданные реальные или подразумеваемые ударения равной тяжести, в соотношении с которыми выстраивается ритмика произведения или его части (раздела). Основной пульс в практике разучивания пьесы реализуется в виде *счета* (в норме — периодического), в оркестровом и (или) хоровом исполнении — в виде дирижерских жестов (как и счет, базирующихся на периодической схеме тактирования). На письме основному пульсу соответствуют *счетные единицы*, т.е. нотные величины (длительности), по которым ведется счет.

Акцентной пульсацией, или *нормативными акцентами*, мы будем называть ударения (большей частью реальные), сообщающие основному пульсу инерцию периодичности. Это те более сильные и обычно более редкие по сравнению с основным пульсом ударения (также изначально заданные), которые сигнализируют о начале периода счета (схемы тактирования). Эти моменты, как правило, обозначаются на письме тактовой чертой²⁰. Промежуток от одного

незначительное отклонение от точного темпа. Движение походного марша — очень устойчивый ориентир, сохраняемый моторной памятью.

²⁰ Как правило, но не всегда. Моцарт в ряде случаев ставит тактовые черты через один акцент. Характерна запись эпизода D-dur в Фантазии c-moll KV 475: в первом издании (Vienne: Artaria, 1785) в связи с синкопами на третьей четверти в размере C добавлены акценты sf, отсутствующие в автографе; на первой четверти в размере 2/4 в этом не было бы необходимости. Такого рода запись не может быть объяснена с позиций элементарной теории музыки, которая учит, что в «сложном такте» есть сильная и относительно сильная доли. Совсем не элементарный вопрос о «двойных тактах» (термин Х. Римана), имеющих по две полноправные сильные доли, рассматривается в книге Х. Хелля [466, S.75–93]. Пример записи в «двойных тактах» см. также в разделе «Alla breve» 2-й главы.

нормативного акцента до следующего за ним есть *такт*. Нотная величина единицы акцентного пульса кратна величине счетной единицы. Особый случай представляют однодольные такты, образуемые тогда, когда нотные величины ударов основного пульса приравниваются к величинам акцентного пульса.

Учебники элементарной теории музыки определяют *сложный такт* как состоящий из двух или нескольких простых. В этом определении нивелируется различие между основным и акцентным уровнями пульсации; в результате непонятно, что же такое такт, если существуют некие «простые такты» без тактовых черт²¹. Такт может иметь сложную структуру благодаря иерархии ударений. Основной пульс потому и основной, что на его ударениях выстраивается счет (и дирижерский жест). Но в отношении силы (тяжести, весомости) основной пульс составляет второй уровень, уступая первенство (в пределах такта) нормативному акценту. Синоним счетной единицы — *доля такта*. В момент совпадения удара основного пульса с нормативным акцентом образуется *сильная доля* (первая после тактовой черты). Если в такте две или более долей, то все они, кроме первой — *слабые*. В такте могут присутствовать и ударения более низкого уровня весомости — реальная или подразумеваемая *внутридолевая пульсация*. Возможен также уровень пульсации, промежуточный между основным и акцентным (он хорошо выражен в наиболее распространенном такте *С* и образует там *относительно сильную долю* в момент совпадения с основным пульсом).

На уровне основного пульса такт характеризуется *дольностью* — числом счетных единиц. Различаются такты, имеющие дольность 1 (однодольные), 2 (двухдольные), 3 (трехдольные) и т. д.

Размер, выставляемый в начале произведения (части, раздела), неоднозначен по своей функции. В большинстве случаев он призван информировать о нотной величине счетной единицы (знаменатель) и дольности такта (числитель). Иногда числитель обозначает число ударов внутридольной пульсации в пределах такта, а знаменатель — нотную величину этих ударов (так обычно происходит в пьесах на 6/8, 9/8, 12/8, где счетной единицей является не восьмая, а четверть с точкой). Одно и то же обозначение размера может относиться к разным метрическим структурам, например 2/4 — обычно двухдольный такт с основным пульсом ♩, но

²¹ Принятая в элементарной теории музыки классификация тактов, в которой размеры подразделяются на простые, сложные и смешанные, исходит из ошибочного представления о такте как сумме равных длительностей (групп длительностей). Это представление отчасти можно считать оправданным для тактов 5/8, 5/4 и т. п., где действительно сохраняется рудимент квантитативного сложения равнодлительных отрезков времени, однако тактовую систему в ее классическом варианте следует трактовать как основанную не на *сложении* малых времен, а на *делении* единого континуального времени и на *счете* ударений-разделителей. (Подробную аргументацию см. в упомянутых работах М.Г. Харлапа.) Ошибочность посылок приводит элементарную теорию к досадному расхождению с практикой: слабые доли в тактах 6/8, 9/8, 12/8 именуются «относительно сильными», однодольные такты даже не упоминаются.

не так уж редки случаи, когда основной пульс в такте 2/4 составляют не четверти, а восьмые, отчего такт уже не двух-, а четырехдольный (главным образом в медленных темпах); противоположный случай — однодольный такт 2/4 с основным пульсом $\downarrow$ (встречается в оживленных и быстрых темпах). Аналогично, нет четкой грани между тактовой структурой *C* и *alla breve* (последняя также может быть однодольной — с основным пульсом $\bullet$)²². Отсюда следует, что размер, вообще говоря, не может служить надежным индикатором структуры такта. Если ставить перед собой цель описать *систему* метров, то в качестве однозначного классификационного критерия следует использовать соотношение между основным пульсом и дольностью.

Метрономическая скорость движения есть средняя для данной пьесы частота пульсации, измеряемая числом ударов в минуту. В обозначении скорости по метроному указывается единица пульса и частота (знак равенства при этом условный, т. к. большее число означает большую частоту и, соответственно, меньшую временную продолжительность междуударных интервалов²³). Пульс может подразумеваться как основной, так и (в некоторых случаях) акцентный, промежуточный или внутридолевой, что иногда вводит в заблуждение исполнителя. Так, указывая во вступлении к I части Первой симфонии (*Adagio molto C*) скорость $\downarrow = 88$, Бетховен вовсе не обязательно имел в виду восьмушку в качестве счетной единицы (как в трактовке Н.Л.Фишмана); долгие аккорды половинными подсказывают другой основной пульс: четверти. Аналогично, указывая в III части Квартета op. 74 (разделы *Più presto quasi prestissimo*) скорость $\bullet = 100$, Бетховен вряд ли имел в виду счетную единицу, равную двум тактам 3/4. Авторская ремарка, предписывающая уподобление двух тактов 3/4 одному такту 6/8 («*Si ha s'immaginar la battuta di $\frac{6}{8}$* ») говорит скорее о счете «на два» по целым тактам (однодольным), чем «на раз» по двутактам. По-видимому, в данном случае «раздваивается» не основной пульс (как в трактовке М.Г.Харлапа, предлагавшего в этой связи разграничивать понятия счетной и темповой единиц [336, с. 414–415]), а акцентный.

Причина, по которой указанные авторские МО не согласуются с метрической структурой, по-видимому, очень проста: шкала метронома Мельцеля (первой модели) не содержала отметок «44» и «200» (груз маятника передвигался между «50» и «160»²⁴). Будь в

²² Этот эффект, знакомый каждому музыканту, упоминали в своих работах О.М.Агарков и Е.В.Назайкинский. Об этом же писал Г.Н.Рождественский в цитированной ранее книге «Дирижерская аппликатура».

²³ Если понимать равенство математически буквально, то присутствие в нем единицы пульса создает противоречие: по одну сторону знака равенства длительность, время звучания которой тем меньше, чем выше скорость, фиксируемая по другую сторону.

²⁴ Рисунок, воспроизводящий шкалу первой модели метронома, см. в кн.: [539, р. 103]. Тот факт, что шкала даже этой модели метронома допускала сравнительно большой диапазон значений скорости, заставляет усомниться в правоте точки зрения Харлапа на основной пульс как наиболее близкий нормальному человеческому

распоряжении Бетховена современный метроном, он, вероятно, без колебаний написал бы для вступления к Симфонии $\text{♩} = 44$, а для Квартета $\text{♩} = 200$. Думается, что аналогичные причины вынуждали Бетховена и в некоторых других случаях указывать метроном не по основному пульсу. Так, в I части квартета op.18 № 1 метр безусловно трехдольный с основным пульсом ♩ , однако Бетховен указывает скорость $\text{♩} = 56$; авторская метрономизация II части того же квартета $\text{♩} = 138$, очевидно, не соответствует основному пульсу *Adagio affettuoso* 9/8 (им является ♩). Причина все та же: в пересчете на единицы основного пульса скорости оказываются, соответственно, 168 и 46, т. е. выходят за пределы существовавшей в то время шкалы метронома. Но для целей систематики бетховенских темпов необходимо привести его авторские метрономизации в соответствие с метрикой. Тогда появляется надежда, что и скорости придут в соответствие с итальянскими темповыми ремарками.

4.5. Систематика темпов в сочинениях, частях и разделах сочинений Бетховена, имеющих авторскую метрономизацию

Мы начали с того, что сопоставили трактат Веркмейстера (1707), критиковавшего устаревшие мензуральные знаки и предлагавшего в качестве замены темповые термины, с письмом Бетховена И.Ф. Мозелю (1817), где композитор изложил свои взгляды на темп и поддержал изобретение И.Н. Мельцелем метронома. В этом письме в качестве «четырех главных темпов» выделены *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto*. Чтобы сопоставить музыку Бетховена в названных темпах с авторскими метрономизациями, Н.Л. Фишман дал их в пересчете на усредненную счетную единицу (четвертную). Результат такого пересчета выглядит едва ли не парадоксально; как отмечает Н. Л. Фишман, числа демонстрируют объективный рубеж между *Andante* и *Allegro* — и только; в остальном соседние строки-темпы таблицы перекрываются (см. с. 169).

Повторим опыт, придерживаясь иной методики. Сведем МО Бетховена в структурированную таблицу (табл. 6)²⁵. Строки таблицы сгруппированы вокруг определенной

пульсу или шагу [336, с. 382]. Конечно, у Бетховена есть (правда, немногочисленные) авторские метрономизации частей, напоминающие темповую систематику И.Й. Кванца, в основе которой лежит величина «нормального пульса» (80 ударов в минуту). Совершенно в духе Кванца обозначения *Allegro vivace* $\text{♩} = 80$, *Allegro ma non troppo* $\text{♩} = 80$ (4-я симфония, I и IV части), *Adagio ma non troppo* $\text{♩} = 80$ (Квартет op. 18 № 6, II часть). Однако став безоговорочно на точку зрения Харлапа, мы окажемся бессильны объяснить те различия в темпе, которые напрямую зависят от различий в скорости основного пульса (см. таблицу ниже).

²⁵ Были учтены практически все произведения Бетховена, части и разделы которых имеют авторскую метрономизацию и могут быть отнесены к «четырем главным темпам»: струнные квартеты op.18 № 1–6, op. 59

нотной величины основного пульса (для краткости колонка, представляющая основной пульс, озаглавлена просто «Пульс»).

Таблица 6. Авторские метрономизации Бетховена для «главных темпов»

Пульс	Дольность	Размеры	Четыре главных темпа			
			Adagio	Andante	Allegro	Presto
	8	2/4	80			
	3	3/8	72	92–120		
	4	2/4	44–69	76–120	192	
	6	6/8	92			
	2	2/4	40–44	50–54	88–184	116–184
	3	3/4	36–42	63–69	144–252	288–300
	4	с, ф	44–66		160–200	224
	1	3/8				112
	2	6/8		56	84–168	192
	3	9/8	44–46			
	4	12/8	(60)	50		
	1	2/4			108	
	2	ф			112–184	116–224
	3	3/2	60	72		
	1	3/4			84–126	132–200
	2	6/4			84	

Как видим, метрономические эквиваленты темпа Adagio практически нигде не совпадают с метрономическими эквивалентами Andante. Благодаря тому, что проведена классификация по пульсам с дальнейшим подразделением по дольностям, проявилось четкое различие между скоростями этих двух «главных темпов»²⁶. Несколько иначе обстоит дело с Allegro и Presto. В двухдольных тактах 2/4 и ф эти два темпа как не различались принципиально в отношении скорости, так и продолжают не различаться. В одно- и трехдольных тактах 3/4, двухдольных 6/8 и четырехдольных с скорости для Presto выше соответствующих значений скорости для Allegro, но в силу их немногочисленности картина скоростей недостаточно четкая. Тем не менее метрономическая скорость, как теперь видно, может служить индикатором темпа

№ 1–3, ор. 74, ор. 95, Септет ор. 20, все симфонии, Большая соната для молоточкового фортепиано ор. 106, кантата «Морская тишь и Счастливое плавание» ор. 112 (II часть).

²⁶ Одно исключение заметно в строке, относящейся к четырехдольному такту 12/8: Andante molto mosso Шестой симфонии обозначено $\text{♩} = 50$, часть вариаций Adagio Девятой — $\text{♩} = 60$ (это следует из начального указания $\text{♩} = 60$ и ремарки *Lo stesso tempo* при перемене размера). Однако в последнем случае скорость представляется завышенной.

в пределах одной строки таблицы. При заданном метре (то есть одном и том же основном пульсе и долности) равенство по скорости должно обеспечивать ощущение равенства темпов, разница в скорости будет ощущаться как темповая разница (больше скорость — быстрее темп, и наоборот). Группа быстрых темпов, сосредоточенная в двух правых столбцах, оказалась большей частью и по строкам не совпадающей с группами медленных темпов (из 16 строк только в четырех заполнены обе соседние ячейки *Andante* и *Allegro*); закономерно это или случайно, судить трудно, т. к. в таблицу вошло отнюдь не все наследие Бетховена. В качестве предварительного итога можно сказать, что Бетховен, несмотря на зафиксированное в письме Мозелю четырехбалльное деление темповой шкалы, на практике пользовался трехбалльным делением, в котором *Allegro* и *Presto* составляли одну группу быстрых темпов.

Мы провели детальный логический анализ проблемы «темп и скорость», внесли некоторые уточнения в определения привычных понятий и с их помощью убедились в том, что темпы у Бетховена образуют некую систему. О самой этой системе мы знаем пока немного. Вопрос о темповых модусах как ступеневых качествах по-прежнему остается открытым (вспомним: по Леопольду Моцарту различаются не только «быстрое» и «медленное», но и различные ступени быстроты и медленности).

4.6. Глубинные трудности

Следует признать, что анализ МО, составивший значительную часть здесь изложенного, еще не есть анализ самих темпов. Между тем поддерживаемая в настоящей работе точка зрения на темп как воспринимаемое качество в применении к конкретному музыкальному материалу может способствовать постановке новых исследовательских задач. В конце концов, эта точка зрения требует относиться критически к термину «равные темпы», казалось бы, всеми однозначно понимаемому. Репарка «*L'istesso tempo*» в некоторых произведениях Бетховена не столь беспроблемна, если учесть выводы из проведенного исследования МО. В Ариетте Сонаты op. 111 (II часть, *Adagio molto*) вариациям 2 и 3 предпослано обозначение «*L'istesso tempo*», при этом размер меняется последовательно с 9/16 на 6/16 и 12/32 (Атлас-каталог, записи 5 и 1)²⁷. Анализ показывает, что меняется и величина счетной единицы (первоначально ♩, затем ♪). В

²⁷ М. Люси считал ошибочным обозначение 12/32 при сохранении трехдолности [220, с. 19, сноска 3]. В самом деле, числитель 12 часто трактуется как указание на четырехдолность такта с внутренним делением каждой доли на 3 (восьмых, шестнадцатых и т. д.). Но четыре внутридолевых импульса, составляющие каждую из трех долей, также дают 12 ударов в такте. Поэтому следует говорить не об ошибке Бетховена, а об условности размера, в этом уникальном случае тем более показательной, что внутридолевая пульсация простирается до уровня триолей шестидесятчетвертых. Предложение Люси писать 36/64 представляется (при всей его логичности) излишне педантичным, ибо этот размер еще труднее понять как обозначение трехдолности на уровне восьмых.

построенной нами таблице бетховенских темпов тема Ариетты и данные две вариации (случись, что Бетховен сообщил их метрономизацию) были бы размещены в разных рядах, и приравнивание их темпов оказывается под вопросом. Для исполнителя это, однако, не создает чрезмерных трудностей, так как в вариациях сохраняется трехдольный метр темы. Смена счетной единицы в данном случае незаметна на слух и имеет целью, по-видимому, упрощение нотной записи. Равенство темпов здесь, очевидно, нужно понимать как равенство долей такта, хоть и записаны они по-разному.

Иначе обстоит дело во II части Квартета оп. 132 (*Allegro ma non tanto*). Перебои метра в трио (3/4, ϕ , снова 3/4), сопровождаемые ремаркой «*L'istesso tempo*», затрагивают не только величину счетной единицы ($\downarrow$ меняется на $\downarrow$ и обратно), но и дольность такта (1, 2, 1), что не может остаться незамеченным для слушателя. Однако и здесь равенство темпов сводится к равенству междуударных интервалов, на этот раз внутридольных (это ясно благодаря фигурации арпеджио восьмых, на которую приходится перемена размера, см. рис. 33):

Рис. 33 Бетховен. Квартет оп. 132, II часть (фрагмент трио)
[*Allegro ma non tanto*]



Будут ли эти темпы, приравненные друг другу в записи, равными в восприятии? Смеем утверждать, что не будут, причем не только потому, что так велит наша реконструкция системы бетховенских темпов. Метр — не менее важная характеристика движения, чем скорость, и перемена метра даже при сохранении скорости есть перемена в характере музыки, непосредственно влияющая на восприятие темпа. Но и скорость в Квартете, если вести счет по

тактовым долям, не остается неизменной, поскольку частота основного пульса в тактах *alla breve* увеличивается в полтора раза по сравнению с тактами 3/4! Согласно рекомендации Колиша, данное *Allegro ma non tanto* должно исполняться со скоростью $\text{♩} = 72$. Следует заметить, что Колиш не учитывает перемены темпа и метра на малых участках (порой и в крупных разделах) формы. Восполнить этот пробел могла бы естественная метрономизация приведенных в примере тактов *alla breve*: $\text{♩} = 108$. Это следует из ремарки *L'istesso tempo*, предписывающей постоянную частоту пульсации четвертей. Получается, что скорость в одно и то же время равна и не равна самой себе.

Попробуем объяснить эту непростую ситуацию. Важно понять, что темп, даже в его скоростной ипостаси, — явление многоуровневое, и ремарки, характеризующие постоянство или перемену темпа, нередко относятся только к одному уровню иерархии ударений (необязательно к основному пульсу), чем и объясняются парадоксальные равенства-неравенства, подобные только что описанному. Уже говорилось, что простановка размера может иметь двоякий смысл: числитель указывает либо дольность такта, либо число ударов внутридолевой пульсации. Мы видим, что ремарка «*L'istesso tempo*» в сочетании с переменной размера применялась в поздних произведениях Бетховена (в большинстве не метрономизированных автором) также по крайней мере в двух значениях. И здесь улавливается закономерность. Если переменная размера фиксирует перемену дольности такта, эта ремарка означает неизменную частоту внутридолевой пульсации (*Allegro ma non tanto* Квартета op. 132). Если же дольность не меняется, словами «*L'istesso tempo*» («*Lo stesso tempo*») обозначается постоянная частота основного пульса, — постоянная, несмотря на изменившиеся нотные величины (Ариетта Сонаты op. 111, *Adagio molto e cantabile* Девятой симфонии). В обоих случаях речь идет все же не о воспринимаемом темпе, а о скорости.

Характерно, что оба примера, иллюстрирующие второе значение ремарки «*L'istesso tempo*», представляют собой вариации, причем классические строгие, несмотря на перемену размера. Проблема темпа в вариационных формах венских классиков как в композиционно-техническом, так и в исполнительском аспектах вполне могла бы быть темой отдельного исследования. Здесь мы ограничимся только самыми основными идеями.

Зафиксированные в авторских ремарках перемены темпа и (или) размера в вариационных циклах венских классиков — явление достаточно частое, но не повсеместно распространенное. Большинство вариаций не имеют словесно оговариваемых отличий от их тем в характере движения. Значит ли, что эти вариации играют и воспринимаются «в том же темпе», что и тема? Что касается исполнения, то существовала традиция варьировать также и темп-скорость²⁸. Но

²⁸ Об этой традиции пишут Е. и П. Бадур-Скода в связи с вариациями Моцарта; ее учитывали Черни и Мошелес в своих метрономизациях произведений Бетховена (см. Приложение 4 к диссертации).

даже если скорость не меняется, постепенное подключение все новых и новых уровней внутридолевой пульсации, свойственное фигурационным вариациям, меняет характер движения. Даже при равных частотах основного пульса движение в темпе *Andante* восьмьюшками, затем шестнадцатыми и тридцатьвторыми звучит на слух как неуклонно ускоряющееся.

С точки зрения восприятия, по большому счету попросту не существует вариаций, имеющих тот же темп, что и тема. Последовательно проводимая «гештальтистская» точка зрения допускает правомочность термина «равенство темпов» только тогда, когда речь идет о буквальном повторении одной и той же музыки. Но это, пожалуй, звучит крайне максималистски. Моцарт, писавший по поводу арии Осмина «в том же Темпе, но мелкими длительностями», конечно, думал иначе.

Подведем итог. Случаи темповой транспозиции (без самого этого термина) лучше изучены в исследованиях творческого процесса Бетховена, отраженного в его эскизах, и хуже — в законченных композициях (в качестве примера мы приводим Квартет op. 59 № 1; в главе 5 мы рассмотрим также две версии Прелюдии *h-moll* из ХТК II И.С. Баха). Привлекший наше внимание «парадокс Вейнгартнера — Штеглиха» касается субъективного восприятия темпа (при относительно медленной метрономической скорости аудитория отмечала «особенно быстрый темп»). Разрешить парадокс можно, обратившись к уточненному в метрологии понятию шкалы.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Глава 5

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕМП И МЕТОДЫ ШКАЛИРОВАНИЯ В ПСИХОЛОГИИ

5.1. Общая проблема сравнения темпов

Ни в повседневной жизни, ни в музыке нет ничего абсолютно медленного или абсолютно быстрого. Если быстрые темпы имеют мыслимый технический предел исполнимости, то «медлить» в музыке можно беспредельно. Здесь-то и вступают в свои права сравнительные степени прилагательных. Рассмотренное нами в третьей главе историко-стилистическое обобщение С. С. Скребкова о темповых соотношениях в циклических формах базируется на понятии композиторского темпа и использует эпитеты «быстрый», «медленный» без привязки к процедуре измерения. Говоря о том, что одна часть цикла быстрее другой, музыковед апеллирует к нашей слуховой интуиции, которая не всегда надежна в качестве инструмента научной аргументации. Мы не затрудняемся сравнивать скорости исполнения какого-либо одного произведения. Мы догадываемся, что для восприятия темпа важна не только скорость. Объективно сравнивать темпы, коль скоро речь идет о нетождественном музыкальном материале, мы еще не умеем, особенно если различаются не только темпы, но и метры. Но мы, тем не менее, пытаемся обосновать применимость понятий «быстрее», «медленнее» и «равно» к разным произведениям, частям цикла и разделам формы. Поиск критерия быстроты или медленности музыки — наша основная задача. Такая ее постановка — самая общая; есть надежда, что искомый ответ послужит решению частных вопросов. Более конкретно задача формулируется в терминах психофизики¹, в контексте

¹ По определению американского психолога, основателя Психоакустической лаборатории Гарвардского университета С.С. Стивенса (1906–1973), психофизика в широком смысле — наука, стремящаяся «раскрыть закономерности ответов организма на влияние энергетических формообразований окружающей его среды» [315, с. 19]. Мы в дальнейшем будем следовать конкретно-научному пониманию психофизической проблемы, не

проблемы измерительных шкал. Поэтому в последних главах исследования нам придется более решительно, чем это обычно принято в теории ритма, пользоваться языком математики.

5.2. Об измерительных шкалах

Шкалами занимается наука метрология, изучающая методы измерений². Без измерений со времен Галилея немислимы естественные и технические науки. В экономике, социологии, психологии роль измерений постоянно растет (об измерениях в социологии см., например, [324] и [264], в психологии — [315], [165, 166] и [213]). «Суть измерения <...> заключается в приписывании объектам числовых значений так, чтобы отношения, имеющиеся в эмпирической системе, адекватно *отображались* (т. е. переносились, соответствовали) на числовом множестве» [166, с. 9]. «...Тот факт, что числовые формы могут быть приписаны объектам в соответствии с различными правилами, приводит к использованию различных шкал и различных видов измерений» [315, с. 20]. Говоря о шкалах в метрологическом смысле, мы подразумеваем некую систему стандартизации измерений. В «Большой Российской энциклопедии» шкалы измерений определены как «отображения множества различных проявлений измеряемых свойств на принятые по соглашению множества чисел или других систем логически связанных знаков» [171]. Шкала измерений есть, таким образом, функциональная зависимость в современном понимании: соответствие между множеством объектов (классов эквивалентности, перечисляемых качеств, измеряемых величин) и множеством числовых значений³. Шкалу измерений не следует смешивать со шкалой средства измерений (аналоговым отсчетным устройством по типу линейки с делениями).

Благодаря такому расширенному пониманию шкалирования становятся возможными измерительные процедуры не только для величин (количеств), но и для качественных параметров рассматриваемых объектов. В общей метрологии, психологии и социологии берут за основу систематику шкал, разработанную С.С. Стивенсом. Различают шкалы качественных признаков: номинальные (или шкалы наименований) с использованием чисел-идентификаторов объектов или их классов (примеры — номера игроков спортивной команды, телефонные

углубляясь в ее философский аспект. Автор выражает благодарность А.Ю. Зубову за ценные консультации по математике.

² Ее следует отличать от исторической метрологии, изучающей меры длины, площади, объема, веса, денежные единицы и т. п., существовавшие в прошлом.

³ Здесь и далее мы употребляем термин «функция» в математическом смысле: переменная y называется функцией переменной x — записывается $y = f(x)$, — если каждому значению x из некоторого множества, называемого областью определения функции, отвечает единственное значение y . Мы, стало быть, ищем функцию f для темпов.

номера) и порядковые с использованием чисел для упорядочения объектов (примеры — номера домов, оценки успеваемости в школе, сила ветра в баллах)⁴. «Фактически бóльшая часть шкал, широко и эффективно применяемых психологами, — это шкалы порядка» [315, с. 56]. (Хочется думать, что сказанное относится и к темпам.) Перечислим также шкалы количественных признаков по Стивенсу [там же, с. 51–52]: интервальные с произвольным началом отсчета и произвольной единицей измерения (пример — температура по Цельсию или Фаренгейту), шкалы отношений с заданным началом отсчета и произвольной единицей измерения (примеры — масса, длина, температура по Кельвину, цены). В дополнение к этим двум типам количественных шкал ныне выделяют (см.: [264, с. 157–158], [166, с. 10–18]) шкалы разностей с заданной единицей измерения и произвольным началом отсчета (пример — календарное время) и абсолютные шкалы с заданными единицей измерения и началом отсчета (пример — число роялей в фортепианных классах Московской консерватории). Для каждого типа шкал устанавливают допустимые теоретико-групповые преобразования, сохраняющие инвариантную структуру шкалы. Здесь, разумеется, необходимы пояснения.

Фундаментальное для современной науки понятие группы позволяет видеть общее в теориях, казалось бы, друг с другом не связанных. Группа в математике — это конечное или бесконечное множество (необязательно числовое), в котором задана бинарная операция, то есть отображение (закон), ставящее в соответствие каждому двум элементам множества третий (принадлежащий тому же множеству). Результат применения такой операции к элементам a и b обычно записывается аддитивно (как $a + b$, результат «сложения») или мультипликативно (как ab , результат «умножения»)⁵. Операция ассоциативна, то есть требуется, чтобы выполнялся сочетательный закон $(a + b) + c = a + (b + c)$ в аддитивной записи или $(ab)c = a(bc)$ в мультипликативной записи. Оба варианта записи говорят о том, что результат не зависит от порядка действий и что можно оперировать также тремя и более элементами, а скобки опускать. Помимо этого требуется существование единицы по умножению (или нуля по сложению), а

⁴ Шкалу порядка можно определить строго математически. Это линейно упорядоченное множество, где порядок задается возрастающей вещественнозначной функцией, то есть каждому элементу x множества X приписывается значение $f(x)$ из множества действительных чисел, при этом $x_1 < x_2$ (то есть x_1 предшествует x_2), если $f(x_1) < f(x_2)$ (числовое неравенство). В ослабленном варианте определения вместо отношения строгого порядка ($<$) допускается «предпорядок» (или частичный порядок, обозначается при помощи знака $\leq$; запись $x_1 \leq x_2$ означает « x_1 равно или предшествует x_2 »).

⁵ Законы аддитивной арифметики (лат. «additivus» — «прибавляемый») — это законы суммирования величин и чисел (сложения, модификацией которого является вычитание); мультипликативные законы (от лат. «multiplico» — «умножать, увеличивать») — это законы умножения (и его модификации — деления). Об аддитивной и мультипликативной терминологиях в теории групп см. [89, с. 33–35].

также обратного (или противоположного) элемента для каждого элемента множества⁶. Мы далее рассмотрим некоторые примеры групп, важные с музыкальной точки зрения.

Теория музыки, пограничная между естественнонаучной и гуманитарной областями знания, оказывается в особом положении. Таким многообразием шкал, с каким имеет дело музыкант, не располагает ни один из видов искусства помимо музыки. В теории музыки и музыкальной акустике можно выделить шкалы звуковых волн по интенсивности, слуховых ощущений по громкости, звуков по частоте колебаний, звуковысотных зон по ступеням гаммы, интервалов по отношению частот, интервалов по ступеневой величине, интервалов по числу тонов (полутонов), времени по абсолютной длительности, длительностей по относительной протяженности во времени, нотных знаков по их «весу», тактов по их длине, дольностей по числу долей в такте, скорости по метроному, гармонической пульсации по частоте функциональных смен. Перечень может быть пополнен (например, шкалой художественной ценности). Нас интересует вопрос, к какому типу шкал отнести темпы, поскольку *сами темпы* (не ремарки и не скорости) по-прежнему остаются загадкой. Прежде чем пытаться ее разгадать, взглянем ближе на те из шкал, которые могут влиять на восприятие темпа. Первый пункт мы рассматриваем в одном ряду со шкалами условно (для сравнения).

5.3. Краткий обзор музыкальных шкал, релевантных темпу

5.3.1. Темповые ремарки

Темповые ремарки (традиционно итальянские) возникли в XVI веке, но только в следующем столетии приобрели самостоятельное значение в музыке. О генетической связи темповых ремарок с аффектами⁷ утверждает историческая традиция, но эту связь не следует преувеличивать: она замечена только для *Allegro*, возможно также *Maestoso* и *Moderato* (подробнее об этом см. [199, с. 40–41], [377, с. 104–123] и вторую главу настоящего исследования). Отдельную проблему составляет действительная или мнимая *упорядоченность* множества темповых ремарок. Как пишут А.А. Панов и И.В. Розанов, «индивидуальные

⁶ Среди многих изложений теории групп упомянем «Алгебру» Б.Л. ван дер Вардена (русский перевод [124]; автор — математик, знаток древних языков и историк науки). Неспециалисту доступны обзор [224], научно-популярные книги [89] и [92]. Плодотворность идей симметрии и теории групп для физики, химии, биологии, искусства и искусствоведения вскрыта в лекциях Г. Вейля «Симметрия» [126]; исторически этот сюжет изложен И. Стюартом [318].

⁷ О музыкальных аффектах писали Р. Декарт, А. Кирхер, И. Маттезон и ряд других ученых. Вальтер (1732) вслед за Кирхером описывал восемь аффектов. В XVIII веке перечень аффектов пытались расширить, но какую систематику ни возьми, естественного порядка на множестве аффектов не существует. Р.А. Насонов отмечает, что Кирхер в разделе «Музургии», посвященном риторике, выделил радость, спокойствие и милосердие как основные аффекты и свел к ним все остальные [261, с. 45–46].

представления старинных музыкантов о значении итальянских терминов зачастую радикально различались: например, одни авторы утверждают, что *Largo* является самым медленным темпом, другие — что самый медленный темп предписывается словом *Adagio*, третьи — что *Largo* и *Adagio* фактически являются синонимами, четвертые — что самый медленный темп — это *Grave*. Не было согласия и в отношении термина *Andantino* <...>» [268, с. 52]. Темповые термины упорядочивались различно не только в барочную и раннеклассическую эпохи, но и в последующее время. Даже по шкале метронома не удастся ранжировать темповые термины так, чтобы это всех устраивало. Словесные обозначения в промышленно выпускаемых метрономах — дань коммерческой традиции, смысл изобретения был иным: предоставить композиторам возможность самим устанавливать желаемую скорость исполнения (именно так понимал дело Бетховен, метрономизируя свои сочинения). Математик сказал бы, что множество темповых терминов и множество скоростей не отображаются друг на друга однозначно. Тем не менее таблицы соответствий время от времени публикуются, что косвенно свидетельствует о принятой в профессионально-музыкальной среде конвенции. Согласно этой конвенции существуют базовые, «главные» темповые термины; они присутствуют в наследии всех классиков, и их можно ранжировать в виде цепочки неравенств *Largo* < *Adagio* < *Andante* < *Allegro* < *Presto* (знак «<», то есть «меньше», применительно к темпам означает «медленнее»). Мы воспроизвели здесь пятичленную систематику Ж.-Ж. Руссо с *Largo* в качестве самого медленного темпа [40, р. 306]; Бетховен «главными» называл те же темпы, но без упоминания *Largo*⁸. Темповыми терминами считаются также *Grave*, *Sostenuto*, *Maestoso*, *Moderato*, *Animato*, *Vivace*, но определенность их положения на шкале метронома обманчива. То же относится к суперлативам (с суффиксом *-issimo*) и особенно диминутивам (*-ino*, *-etto*); из них только *Allegretto* свойственна относительная определенность — конвенционально этот диминутив означает темп быстрее *Andante* (и *Andantino*), но медленнее *Allegro*. В том, что касается тонких темповых градаций, отраженных в терминологической системе, вопрос относительной быстроты или медленности (например, является ли *Largo* обозначением самого медленного, а *Prestissimo* — самого быстрого темпа из всех возможных) в большинстве случаев слишком абстрактен, ибо переживание темпа часто зависит не только от скорости как таковой, но и от ритмического контекста. Ни один из итальянских темповых терминов не может считаться вполне определенным.

⁸ *Andante* в середине — второй половине XVIII века считалось средним темпом. «Руссо, поставив этот темп в центр своего пятичленного построения, фактически придал ему значение главного представителя средних темпов», — писал Н.Л. Фишман [332, с. 196]. В первой четверти XIX века *Andante* перешло в разряд медленных темпов (как их умеренная разновидность); нишу среднего темпа занял термин *Allegretto* (мы называем это миграцией темповых терминов, см. вторую главу).

Какая именно скорость в *абсолютном* выражении соответствуют тому или иному термину — ставить вопрос *так* не вполне корректно, даже если термину будет отвечать не какое-то одно число, а некий диапазон числовых значений. В таблице XXIV Л. И. Мальтера [223, с. 63] малоупотребительным *Lentamente*⁹ и *Allegro tranquillo* соответствуют диапазоны скоростей 52–60 и 116–138, неизвестно когда и кем установленные. К тому же диапазон для *Allegro tranquillo* совпадает с диапазоном для *Allegro non troppo*. Стоило ли вносить в отдельные графы таблицы синонимичные термины? Ведь в таком случае нарушается не только декларируемый порядок возрастания, но и элементарное требование к шкалам наименований: «не приписывать одной и той же числовой формы различным классам или различных числовых форм одному и тому же классу» [315, с. 33]. Но если перечень наименований не фиксирован (а именно это наблюдается в случае темповых терминов), то ранжировать их в каком-либо порядке не представляется возможным (разве что по алфавиту). Если исключить синонимию, то итальянские темповые ремарки (в их исторически подвижном облике, нередко ситуативно переменчивом) можно отнести только к номинальному типу шкал, а привязка их к шкале метронома как средству измерения иллюзорна¹⁰. Словесные темповые ремарки не подходят на роль порядковой шкалы. Практика опровергает любой способ рангового упорядочивания итальянской темповой терминологии с помощью цифр метронома, если не указывается величина (длительность) счетной доли, то самое «подлежащее» (в сочетании со «сказуемым» — скоростью), о котором писал М.Г. Харлап в статье «Ритмика Бетховена» [336, с. 410]. Дело в том, что не только длительность в абсолютном выражении зависит от темпа (это можно прочесть во всех курсах теории музыки), но и *темп зависит от способа нотации музыки теми или иными ритмическими знаками*. Это положение мы далее разовьем.

5.3.2. Нотные длительности

Говоря о ритмической длительности, мы подразумеваем продолжительность звука или паузы, то есть промежуток времени. В музыке европейской традиции время звучания (молчания) фиксируется при помощи нотных знаков (пауз) специфическим образом. В тактовой системе

⁹ Согласно трактатам и словарям XVIII — первой половины XIX века *Lentamente* — синоним *Lento*. Первое обозначение у венских классиков не встречается; нам известны только одно *Lento* у В.А. Моцарта и два у Й. Гайдна (см. раздел «*Lento*» во второй главе).

¹⁰ Строго говоря, чтобы корректно описать множество темповых ремарок, необходимо провести статистический анализ соответствующей терминологии по репрезентативной выборке нотных изданий. Употребительность темповых терминов в классическом стиле сильно варьируется (редкость термина *Grave* по сравнению с *Adagio*, *Andante*, *Allegro* очевидна без специальных подсчетов). Для каждого конкретного термина необходимо решать индивидуально, достоин ли он включения в общую шкалу, или данными о его частотности можно дополнить данные его синонимов.

длительности представляют собой либо доли целой (она заполняет собой нормальный такт c , или $4/4$), либо их варианты с точкой, либо те же знаки, понятые как мультиоли¹¹ — триоли, квартоли и т. д. Большинство длительностей получаются делением целой на 2, 4, 8, 16 и т. д. с соответствующей группировкой; они образуют убывающую геометрическую прогрессию, члены которой можно записать в виде $1/2^n$, где n принимает значения 1, 2, 3, ... (эта последовательность натуральных чисел нам еще пригодится). Четверть с точкой, восьмая с точкой, половинная с точкой, редко целая с точкой появляются в фигурах пунктированного ритма либо в качестве счетной единицы тактов $6/16$, $12/16$, $3/8$, $6/8$, $9/8$, $12/8$, и тогда такт делится на 3, 6, 9, реже 12 внутридольных импульсов, группируемых по три («перфектно»¹²). Специфика квалитативного (тактового) ритма — деление (теоретически бесконечное) и счет ударений-разделителей; в этом его существенное отличие от стадияльно предшествующих такту квантитативных ритмических систем (модальной, мензуральной), основанных на аддитивном принципе: средневеково-ренессансные ритмы складываются из длительностей, перечень которых ограничен. «В акцентной ритмике господствует не сложение, а деление времени, которое само по себе представляется непрерывным потоком» [343, с. 178]. Известно и другое отличие тактовой ритмики от мензуральной: в мензуральной системе присутствовало понятие «нормальной длительности»¹³ имеющей стабильное значение, тогда как в тактовой системе длительности относительны.

Присмотримся к математической составляющей элементарной теории ритма. Будучи абстрагированными от темпа, длительности тактовой системы не зависят от общеупотребительных единиц измерения календарного времени (секунда, минута, час, сутки, неделя, месяц, год и т. д.). Тем не менее, в теории это настоящие количества — величины, которые можно складывать друг с другом и умножать на числа. Результат умножения может быть больше, чем любая употребительная длительность, — выдержанные звуки нотируются с помощью заливок. Математически длительности образуют шкалу отношений, инвариантную относительно группы преобразований подобия. Говоря о подобии, мы подразумеваем известное геометрическое преобразование, при котором сохраняется форма плоской или пространственной фигуры, но, возможно, изменяются ее размеры. Если развить элементарную теорию ритма до логического предела, то в музыке тоже обнаружатся такие преобразования

¹¹ Термин предложен А.Ю. Зубовым. Впервые использован в статье С.Н. Лебедева [207а, с. 33].

¹² Поскольку для группировки долей или внутридольных импульсов по три в указанных размерах нет современного термина, а термин «триоль» занят, мы предлагаем пользоваться термином «перфектный» (или «совершенный») по аналогии с перфектным темпусом мензуральной системы. Эпитетом «перфектный» наделяет трехдольный метр Л.В. Кириллина (мы на с. 179 привели фрагмент ее анализа Пятой симфонии Бетховена). Употребительный термин «тройное деление» целесообразно рассматривать как более общий (под него подпадает и триоль).

¹³ Подробнее о понятии и термине «нормальная длительность» см. в следующем разделе.

(увеличение и уменьшение в контрапунктической технике, а также то, что мы называем темповой транспозицией). Здесь срабатывает естественная аналогия ритмических длительностей и геометрических длин, однако абсолютизировать ее неправомерно. Этот круг вопросов мы подробно рассмотрим в разделе 5.4.

5.3.3. «Масса» нотной величины

Как писал М.Г. Харлап, «аксиомы элементарной теории, унаследованные от мензуральной эпохи, в новой музыке XVII–XIX веков оказываются ложными» [343, с. 173]. На многих примерах ученый показал, что «длительности» зачастую невозможно интерпретировать в смысле физического времени и что нотные знаки относятся к особому измерению, «которое не осознается обычной теорией, но интуитивно воспринимается как композиторами, так и читающими ноты, в том числе исполнителями, передающими свою интуицию слушателям» [там же, с. 176]. Предполагается, что в акцентной (тактовой) ритмике XVIII–XIX веков нотная величина (по традиции называемая длительностью) в первую очередь характеризует большую или меньшую ритмическую «массу» (по Харлапу), «вес» (в обыденном словоупотреблении) ноты, и только во вторую очередь — время звучания. «Ритмическое значение нот — четвертей, восьмых и т. д. — лежит в специфически музыкальном измерении, а не во временном» [344, с. 103]. На наш уточняющий взгляд, здесь речь идет о «специфически музыкальном измерении» на определенной стадии исторического развития музыки, когда время в структуре ритма отступает на второй план. Точные временные отношения в виде геометрической прогрессии длительностей, пожалуй, сохраняют свое значение в процессе разучивания музыкальной пьесы, как своего рода строительные леса, но в живом восприятии музыки они не улавливаются слухом¹⁴. Историко-стадиальная специфика тактовой ритмики сказывается в том, что нотные знаки из обозначений строго соизмеримых длительностей постепенно превратились в обозначения психологической весомости [342, с. 83]. Мы, таким образом, имеем дело с недостаточно изученной величиной — ритмическим «весом», записываемым привычными нотными знаками. Между тем представления о дополнительном динамическом эффекте, вызываемом крупными нотными величинами, вошли в практику («ноты большей ритмической

¹⁴ Непосредственно воспринимается не столько ритм в тесном смысле слова, сколько итоговое качество, именуемое ритмичностью и во многом зависимое от метра. О ритме в тесном и широком смысле см.: [356, с. 133–134]. «Без акцентов нет ритма», — писал Б.М. Теплов, имея в виду, очевидно, европейскую классическую музыку [321, с. 270]. По существу о том же говорит учебник анализа музыкальных произведений: «Вне метра не возникает отчетливого ритмического ощущения» [356, с. 135]. Особенно поучителен приводимый В.А. Цуккерманом пример ритмической фигуры, которую можно адекватно воспринять только в контексте четного метра.

стоимости должны играть чуть тяжелее, чем более легкие ноты меньшей стоимости» [145, с. 58]¹⁵).

Из современных учебников нам известен только один, в котором упоминаются весовые характеристики ритма, — «Курс теории музыки» коллектива авторов под редакцией А.Л. Островского [201] (см. также его переработанное издание: [320]). В разделе о ритме (автор — Л.М. Масленкова) наблюдается компромисс между элементарной и «весовой» теориями: «Длительность в ее абсолютном значении зависит от темпа. Вместе с тем длительности обладают свойством *весомости*, которое проявляется в известной степени независимо от темпа: короткие длительности воспринимаются как более легкие, длинные — как более тяжелые. От весомости длительностей зависит бóльшая или меньшая степень слитности рядом стоящих звуков между собой. Более короткие длительности, будучи более легкими, сильнее связаны между собой в музыкальных фразах, более длинные — заметнее отделены одна от другой. Именно эти качества длительностей позволяют различать их на слух в любом темпе» [320, с. 32–33].

Мысль автора учебника о связи ритмического «веса» с артикуляцией представляет безусловный интерес. Однако вряд ли можно безоговорочно согласиться с утверждением, что длительности однозначно опознаются слухом благодаря их отделенности друг от друга (тяжести) или слитности (легкости). Рассмотрим, к примеру, II часть (*Andante con moto*) фортепианной Сонаты Бетховена *f-moll op. 57* («Аппассионаты») начиная с такта 33. Указанная в учебнике связь ритма и артикуляции в данном случае не подтверждается: во второй вариации фигурации нотированы заливочными шестнадцатыми (отмечены авторской ремаркой *sempre legato*), а в третьей — незаливочными тридцатьвторыми. Если слушать *Andante* (как и любые другие фигурационные вариации), не имея перед глазами нот, то о восьмых, шестнадцатых и тридцатьвторых можно догадаться вне связи с артикуляцией, чисто ритмически. С нашей точки зрения, определение длительностей на слух относится к области догадок; при наличии некоторого опыта чтения нот преуспеть в этом можно, зная заранее темп; решающую роль играет не непосредственное ощущение, а память слушателя, его обобщенные представления о зрительном образе нотного текста¹⁶ (см. далее раздел «Подобие ритмическое и геометрическое» и главу 6). Возвращаясь к учебнику, заметим, что правильнее говорить не о «весомости

¹⁵ Эквивалентами термина «длительность» в европейских языках являются *Notenwert* (нем.), *note value* (англ.), *valeur de la note* (фр.), *valore della nota* (ит.), *valor de la nota* (исп.), означающие «стоимость ноты». В русском музыковедческом тексте иногда приходится пользоваться буквальными переводами этих эквивалентов (как это делает Я. Гельфанд в процитированной фразе) или калькировать «*Notenwert*» (М.Г. Харлап и автор этих строк). Такой буквализм бывает оправдан тем, что, как мы видели, «длительность» в тактовой системе музыкального ритма не вполне длительность.

¹⁶ Влияние на восприятие музыки предшествующего опыта слушателя (апперцепция) — ключевая идея монографии Е.В. Назайкинского «О психологии музыкального восприятия» [250].

длительностей», а о ритмической «массе» нотных величин. Мы уделяем много внимания этому параметру потому, что он входит в определение сущности темпа как «количества движения» (по М.Г. Харлапу). Разумеется, и сама ритмическая «масса» нуждается в определении; мы дадим его в разделе о темповых баллах следующей главы.

5.3.4. Такты и их доли

Ранговый порядок темповых терминов на основе цифр метронома не выдерживает практической проверки, если не указывается нотная величина счетной единицы. Это затруднение может быть устранено, если различать композиторские темпы, приняв в качестве изначального разделительного принципа не скорости, а величины счетных долей с дальнейшим делением по их числу в такте (дольности) и только в третью очередь по скоростям¹⁷. Сравнивать темпы-скорости музыкальных отрывков в совпадающих метрах, очевидно, легче, чем темпы вообще.

Вернемся к упомянутой взаимозависимости темпа и ритмической записи. В пояснении к таблице Л.И. Мальтера сказано о четверти (в медленных пьесах — восьмой) как единице счета в размерах 2/4, 3/4, 4/4 и т. п. Также сказано, что «при метрическом обозначении ♩ (*alla breve*) или 2/2 и т. п. в качестве единицы измерения указывается половинная ($\text{♩} = \text{♩}$)» [223, с. 62]. В нотных изданиях, снабженных метрономизациями, по большей части так и есть. Однако тем самым отождествляется дольность такта с числителем, а счетная единица со знаменателем в обозначении размера, что не всегда верно. Как предостерегал Г.Н. Рождественский, «бывают случаи <...>, когда при выставленных при ключе 4/4 ни в коем случае нельзя дирижировать на 4, а можно и необходимо дирижировать только на 2, а то и на 1; когда при выставленных при ключе 6/4 нельзя дирижировать на 6, а можно и необходимо только на 2» [300, с. 4–5]. Это значит, что счетной единицей в такте 4/4 часто служит не четверть, а половинная, иногда даже целая; в такте 2/2 нередко счетная единица не половинная, а четверть; зачастую в такте 6/4 счетная единица не четверть, а половинная с точкой, в такте 6/8 не восьмая, а четверть с точкой и т. д. Таким образом, обозначение размера само по себе не служит индикатором музыкального счета, и метрические единицы (тактовые доли) в исполнительской практике выбираются каждый раз индивидуально. Но это — отдельная исследовательская тема.

Еще труднее уследить за тем, как разбивает такты на метрические единицы слушатель. «Один понимает $\text{♩} = 120$ как очень быстрый темп, потому что представляет себе <...> четыре четверти, другой, возможно, чувствует ту же музыку с тем же самым метрономным числом как

¹⁷ Именно такой принцип положен в основу Атласа-каталога классических темпов.

всего лишь умеренный темп, потому что считает по целым» [529, S. 457]. Однако, коль скоро речь идет о музыке европейской письменной традиции, было бы опрометчиво отдавать уровень метрической пульсации и, соответственно, величину счетной единицы (и темп как частоту чередования счетных единиц) на откуп субъективному произволу слуха; ситуация, безусловно, контролируется «исполнителями, передающими свою интуицию слушателям» [343, с. 176]¹⁸.

5.3.5. Скорости

Практический смысл метрономизации в том и состоит, чтобы дать ориентир интуиции. Конвенциональная таблица — слишком грубый ориентир; большего доверия, особенно в исследовательских целях, заслуживают композиторские обозначения.

Со скоростью музыкального исполнения нередко отождествляют темп, при этом неоднократно отмечалась проблематичность такого отождествления. Об этом говорят, в частности, вышеупомянутый парадокс Вейнгартнера — Штеглиха, а также идентичность МО для первого Allegro и финального Prestissimo Первой фортепианной сонаты Бетховена в изданиях под редакцией Черни и в его же трактате (см. раздел «Источники» первой главы). Вряд ли Бетховен и его ученик Черни считали термины Allegro и Prestissimo синонимами¹⁹. Поэтому иногда, во избежание парадоксов, метрономизации требуют пересчета на величину реального пульса. О крайних частях Четвертой симфонии Бетховена (метрономизированных одинаково, но различающихся по темпу) и о том, что темп включает в себя скоростную составляющую, но не сводится к ней, речь уже шла.

Для имманентной логики темпа первостепенными являются величина счетной единицы, скорость по метроному и ритмическая тесситура (преобладающие длительности) — все это объединяется общим понятием типа (характера) движения.

¹⁸ Гораздо более трудные задачи ставит перед европейски образованным слушателем музыка устной традиции. Показателен эксперимент, который провел болгарский ученый Т. Джиджев. Десяти опытным фольклористам было предложено записать на слух один болгарский напев. Э.Е. Алексеев отмечает: «Девять из десяти участников этого эксперимента, нотировавших одну и ту же магнитофонную запись песни и выбравших в качестве основной ритмической доли четвертную ноту, по-разному определили темп песни, причем метрономические обозначения колеблются у них от 50 до 152 ударов в минуту. И единственная причина тому — совершенно несходное восприятие внутренней пульсации напева <...>» [93, с. 74].

¹⁹ Особенно парадоксально выглядят метрономизации крайних частей Сонаты в редакции А. Шнабеля: Allegro $\text{♩} = 126\text{--}138$, Prestissimo $\text{♩} = 116$. Сам Шнабель играл Allegro сдержаннее — $\text{♩} = 120$, но и этот темп нам представляется чрезмерно быстрым.

5.4. Подобие ритмическое и геометрическое

В эпоху Возрождения знаки мензуральной нотации понимались в смысле абсолютной продолжительности во времени. Это до некоторой степени избавляло музыкантов от забот о темпе: мастерам былых времен проблематика темпа в силу специфики квантитативного ритма не виделась столь актуальной, как музыкантам нового времени, или же вовсе была неведома (мы в первой главе посвятили целый раздел логике истории ритма по В. Апелью). Музыку барокко отличает расширенный диапазон употребительных длительностей: отмирание лонг и бревисов компенсировалось тенденцией к смещению ритма в сторону дробных делений вплоть до двести пятьдесят шестых²⁰. Тем не менее в партитурах XVII века, как и в мензуральных поголосниках XVI, еще не сформировалось современное понятие темпа. Функцию темповых обозначений выполняла нотная запись — то, что мы называем ритмической тесситурой: низкая тесситура (целые, половинные) ассоциировалась с медленным движением, высокая (шестнадцатые, тридцатьвторые и т. д.) — с быстрым. Таким образом, темп в старинной музыке был маркирован внешним видом нотной записи. Мензуральные «пропорции», в отличие от темпов, указывали на *временное отклонение* от предполагавшейся «нормальной длительности», тогда как в зрелой квалитативной (тактовой) системе такой нормы нет. Одна из сфер применения пропорций — контрапунктическая техника: пропорции использовались для расшифровки канонов в увеличении или уменьшении, записывавшихся на одной нотной строке. «Представление о нормальной величине при этом не только не исчезало, но оставалось необходимой предпосылкой определения измененных величин» [343, с. 174]. Словесные обозначения темпов вошли в практику тогда, когда отпало представление о норме. В тактовой системе метрическая сетка способна растягиваться и сжиматься во времени; многообразие темпов — закономерное следствие этой способности.

Мензуральной системе наследовала практика *tempo giusto*, наделявшая тактовые размеры собственными темпами. Ей в большинстве случаев следовал и И.С. Бах, редко пользовавшийся темповыми обозначениями. То, что в сочинениях Баха темповые ремарки все же иногда присутствуют, говорит об актуальной в баховское время ранней стадии квалитативности, непосредственно подготовившей классический такт. Как только отпало понятие «нормальной» длительности, появилась теоретическая возможность записать одну и ту же частоту пульсации разными способами при помощи, условно говоря, крупных длительностей в быстром темпе и мелких в медленном. Рукописные источники сочинений Баха

²⁰ Сцена бури в партитуре оперы «Фетида и Пелей» П. Колласа (1689) изобилует нотами с шестью вязками, то есть двести пятьдесят шестыми (см.: [489], [376, с. 65–66]). На заре профессиональной музыки в США целую разделили на 1024 и 2048 мельчайших долей: курьезный пример нот с восемью и девятью вязками из «Большой хроматической токкаты» Э. Ф. Хайнриха (1825) приводит М.А. Аркадьев [102, с. 122].

иллюстрируют процесс упомянутого перехода. Второй том «Хорошо темперированного клавира» (далее — ХТК II) в издании нового Полного собрания сочинений представлен двумя редакциями — А (рис. 34 а) и В (рис. 34 б), причем в версии В²¹ Прелюдия h-moll ритмически отличается от всем известного варианта.

Рис. 34 И. С. Бах. Прелюдия и fuga BWV 893, начало прелюдии; а) версия А; б) версия В²² (согласно NBA).



Как видим, в отличие от версии А (*Allegro alla breve*) в редакции В Прелюдия h-moll изложена уполовиненными длительностями и вдвое более длинными тактами **с**, причем темп не указан. Мы не настолько хорошо осведомлены о текстологических вариантах позднебарочной музыки, чтобы сопоставлять ритмические эксперименты Баха с опытами его предшественников и современников; попытку теоретически осмыслить эту практику предпринял ученик Баха И.Ф. Кирнбергер (см. далее). Как бы то ни было, именно в ХТК II мы видим исторически одну из первых ситуаций, когда конкурируют два варианта ритмической записи: общепринятый и темпово транспонированный (здесь — в сторону *повышения* ритмической тесситуры)²³.

²¹ Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ser. 5: Klavier- und Lautenwerke. Bd. 6/2: Das Wohltemperierte Klavier. 2: BWV 870–893; Fünf Praeludien und Fughetten: BWV 870a, 899–902 / hrsg. von A. Dürr; Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und Bach-Archiv Leipzig. Kassel [u. a.] : Bärenreiter, 1995. S. 298–300 (далее — NBA). Обе версии воспроизведены также в уртексте издательства Петерс: *Bach J. S. Das Wohltemperierte Klavier. Zweiter Teil / Neue Urtext-Ausgabe nach den Quellen von H. Keller. Leipzig : C. F. Peters, 1990. S. 136–140.*

²² Записана рукой неизвестного копииста (не И.К. Альтниколя, чье имя часто указывается в литературе и в нотных изданиях в связи с данной копией), хранится в Государственной библиотеке Берлина (рукопись Mus. ms. Bach P 402, Faszikel 2). См. https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00068627/00000234.jpg (дата обращения: 09.03.2026).

²³ Как полагают А. Дюрр (редактор тома в NBA) и Д. Ледбеттер [491, р. 8], существовал автограф ХТК II (давно утраченный), частично содержащий более ранние версии прелюдий и фуг, чем те, которые следуют лондонскому автографу и в издании NBA обозначены литерой А. Если версия В Прелюдии h-moll (из рукописи P 402) ранняя [ibid., р. 329], ее следует считать оригинальной, а общепринятую — темпово транспонированной в

Но что представляет собой темповая транспозиция с математической точки зрения? Если допустить аналогию нотных длительностей и геометрических длин, то темповая транспозиция есть преобразование подобия²⁴. В самом деле, уменьшение вдвое всех длительностей в версии *B* сохраняет те же ритмические отношения нот, что и в версии *A*. Предположим, что учащимся на уроке сольфеджио задано начало Прелюдии *h-moll* в качестве двухголосного диктанта. Если не знать заранее тактовый размер и ритмическую тесситуру, то в записи на слух оба варианта *A* и *B* равноправны.

Геометрически подобные фигуры неотличимы друг от друга, если абстрагироваться от масштаба. Точно так же инвариантность ритмических отношений делает версию *B*, казалось бы, неотличимой от *A*. Однако ритмическое подобие весьма специфично. Версии *A* и *B* Прелюдии *h-moll* отличаются друг от друга ритмической тесситурой и вследствие этого внешне *выглядят* по-разному — и в этом коренное отличие ритмического подобия нотаций от подобия геометрических фигур. Для восприятия ритма существенна нотная запись, ее зрительный образ (см. далее высказывания учеников Баха, в особенности нотные примеры, приводимые Кирнбергером). Относительные длительности организованы по закону геометрической прогрессии, благодаря чему нотацию ритма легко подвергнуть преобразованию подобия, не меняющему ритмические отношения. Ритмический «вес» закону геометрической прогрессии подчиняться не обязан, и его определение, возможно, требует иной математики (какой — об этом мы скажем в следующей главе). В различии «весов» нотированных длительностей и состоит разница версий *A* и *B* Прелюдии *h-moll*. Характерно, что в версии *A* (она считается более поздней, чем *B*) добавлено указание «*Allegro*». С точки зрения музыканта XVII века такое указание в версии *B* с ее высокой ритмической тесситурой, пожалуй, излишне. Напротив, средняя ритмическая тесситура версии *A* могла быть истолкована как знак умеренного темпа, провоцирующий медлительность; это, вероятно, и вызвало потребность в корректирующей словесной ремарке (темповой и аффектной).

Упомянутая в 3-й главе сюита Телемана «Гулливер» свидетельствует о том, что новый смысл нотных знаков был ясен уже музыкантам позднего барокко. Как известно, Бах и Телеман — современники и кумовья (Телеман был крестным отцом К.Ф.Э. Баха). О том, как нотные знаки и их новое значение виделись Баху, мы знаем недостаточно, но можем привести

сторону *понижения* ритмической тесситуры. Р. Маршалл воспроизводит начала обеих версий в нотном примере 12 ab [502, р. 22], причем версию *B* указывает в качестве оригинальной (а).

²⁴ Подобие в геометрии — такое преобразование, при котором не меняется отношение расстояний пар точек [391, с. 72]. Инвариантность отношений (пропорциональность) длин отрезков, обозначаемых до преобразования как AB и после как A_1B_1 , выражается в том, что все отношения, записываемые дробями вида A_1B_1 / AB , равны одному и тому же числу — коэффициенту подобия. Совокупность преобразований подобия фигуры (плоскости, пространства) есть бесконечная группа.

высказывания его учеников, говоривших на одном профессиональном языке с учителем. В ближайшем окружении Баха полагали, что выбор на письме тех или иных знаков небезразличен для исполнителя (а значит, и для слушателя, добавим мы).

И. Ф. Агрикола в 1775 году писал о размере 2/1 («большое» *alla breve*): «Действительно, этот размер в наши дни встречается очень редко, и особенно редко в истинном и чистом виде. Тем не менее в нем есть своя особая весомость, требующая при исполнении особой тяжести; уместен же он главным образом в развитой церковной хоровой музыке»²⁵ (перевод В.А. Ерохина цит. по: [110, с. 212]). Прокомментируем: надо думать, что «особым весом» («*besondere Gravität*») отличаются крупные длительности, преобладающие в этом размере (а не сам по себе размер, как можно превратно понять мысль Агриколы с его слов).

Сходную мысль обстоятельно развивает И. Ф. Кирнбергер во второй части трактата «Искусство правильной музыкальной композиции» (1776). Вновь дадим ему слово и прокомментируем уже приводившиеся нами высказывания (в конце 3-й главы) более подробно. Декларируя приверженность практике *tempo giusto*, ученый пишет: «<...> те такты, что <состоят> из больших долей, такие как *alla breve*, 3/2 и 6/4, отличаются более тяжелым и медленным движением, чем те такты, что <состоят> из меньших долей, такие как 2/4, 3/4 и 6/8, а эти, в свою очередь, менее резвы, чем такты 3/8 и 6/16. К примеру, лур в размере 3/2 медленнее, чем менуэт на 3/4, а тот опять-таки медленнее, чем паспье на 3/8» [48, S. 106–107]. Кирнбергер, таким образом, сравнивает по скорости темпы разных композиций и даже разных жанров. Концепция *tempo giusto*, ставшая к 70-м годам XVIII века слишком архаичной, выдерживается им не до конца. В том, что касается скорости исполнения, точка зрения Кирнбергера далека от односторонности *tempo giusto*. Сравнивая *alla breve* и 2/4, Кирнбергер пишет: «Двухчетвертной такт движется в том же <нормальном темпе>, что и такт *alla breve*, но исполняется гораздо легче»²⁶ [ibid., S. 118]. Примером служат два варианта записи одной мелодии (рис. 35).

Рис. 35 Два варианта ритмической записи мелодии в трактате И.Ф. Кирнбергера «Искусство правильной музыкальной композиции» [48, S. 118].



²⁵ «Es ist wahr, diese Tactart <der große Allabrevetakt, 2/1> kömmt heut zu Tage sehr selten, und noch dazu selten ganz recht und unvermicht vor. Sie hat aber doch ihre besondere Gravität, und verlangt ihren besonderen schweren Vortrag, gehöret aber hauptsächlich zu gearbeiteten Kirchengören» [402, S. 75].

²⁶ Таким образом, в трактате Кирнбергера такту *alla breve* не приписывается однозначно медленное движение, как следовало бы ожидать исходя из канонов *tempo giusto*. Тем не менее в контексте рассуждений о *tempo giusto* легче понять мысль Кирнбергера (по всей видимости, воспринятую от Баха): по тяжести различаются не сами по себе размеры, а заполняющие такт нотные знаки.



Кирнбергер поясняет: «Если это построение исполнить надлежащим образом, каждый заметит, что в <записи> *alla breve* оно серьезнее и весомее (*nachdrücklicher*), чем в двухчетвертной» [48, S. 118–119]. Следом за баховской темой в размере 6/16 (Фуга F-dur из II тома ХТК) Кирнбергер переписал ее в размере 6/8 (рис. 36).

Рис. 36 И. С. Бах. Прелюдия и фуга BWV 880. Тема фуги, неточно воспроизведенная И. Ф. Кирнбергером²⁷ в трактате «Искусство правильной музыкальной композиции» [48, S. 119]: а) в оригинальном размере 6/16; б) в понижающей транспозиции ритма на 6/8.



Если не знать контекст, приведенные и аналогичные им примеры могут навести на мысль (мы ее не разделяем) о неоправданной расточительности новоевропейской нотации ритма по сравнению с мензуральной — неопределенности нотных знаков, даже об их избытке²⁸, порождающем неоднозначность в выборе тех или иных длительностей (ситуация, хорошо знакомая всем, записывающим музыкальный диктант). Чувство неопределенности нередко испытывают композиторы: никогда заранее неизвестно, какими длительностями записать музыкальный отрывок или хотя бы мелодию. Правда, на вопрос Р. Крафта о выборе «ритмического масштаба» И.Ф. Стравинский ответил, что это не вопрос выбора и что решение принимается в момент записи [316, с. 230]. Возможно, Стравинский обладал чем-то вроде «абсолютного ритмического слуха». Однако анализ процесса записи, отраженного в эскизах композиторов (Бетховена и даже Моцарта в одном уникальном эскизе — см. выше рис. 30 а и б) свидетельствует о том, что окончательный «ритмический масштаб» (в нашей терминологии — «ритмическая тесситура») нередко устанавливается не сразу, а в результате осознанного выбора после некоторых колебаний (подробнее см. предыдущую главу). Аналогичным образом две

²⁷ Неточность состоит в том, что тема воспроизведена Кирнбергером с затактом (видимо, по памяти). В оригинале начало с паузы на сильной доле (восьмая с точкой).

²⁸ Любой нотный знак, взятый изолированно, вне положения на нотном стане, имеет только ритмический смысл. Мастера былых времен, как уже говорилось, могли обходиться без темповых терминов, ориентируясь на «нормальное» значение каждой длительности. С исчезновением указанной нормы в тактовой системе появилась возможность ритмически нотировать одно и то же разными способами (с сохранением отношений длительностей); как следствие появилась необходимость в темповых обозначениях.

версии Прелюдии Баха h-moll из ХТК II (см. выше рис. 34 а и б) — это результаты двух разных выборов.

Положение, казалось бы, можно упростить, договорившись о нотации быстрого движения мелкими нотами, а медленного — крупными. В монографии «Нотация многоголосной музыки» [394, 396] В. Апель отмежевался от «медлительного» внешнего вида средневековой и ренессансной нотации, настаивая на пропорциональном уменьшении всех длительностей в современных партитурных транскрипциях, то есть (в наших терминах) на повышающей транспозиции ритма. В статье «Tempo marks» Гарвардского музыкального словаря [395, р. 837] Апель пытался распространить подобный же прием на быстрые темпы классиков, а для медленных узаконить понижающую транспозицию. Начало финального Allegro assai (alla breve) Концерта A-dur KV 488 для фортепиано с оркестром Моцарта Апель переписал, вдвое уменьшив длительности и вдвое удлинив такты, а начальную тему Largo e mesto Седьмой сонаты для фортепиано op. 10 № 3 Бетховена нотировал половинными в размере 3/2 вместо восьмых в размере 6/8. Эти действия продиктованы стремлением сделать смысл нотных знаков однозначно определенным, то есть восстановить «нормальную» длительность. Но тогда темповые обозначения становятся излишними²⁹.

Эти соображения возвращают нас в ситуацию XVII или даже XVI века; они опровергаются тем фактом, что «длительности» тактовой системы (то есть на следующей стадии исторического развития), как уже говорилось, не вполне длительности. Показателен опыт Ф. Бузони. Фугу h-moll из I тома ХТК (BWV 869) редактор транспонировал в сторону понижения ритмической тесситуры, надеясь таким способом яснее передать замысел Баха. Тема в его редакции идет четвертями в размере 4/2 (оригинал — восьмые в размере **c**). Бузони, во-первых, хотел избежать «зрительного впечатления allegro», во-вторых, итальянский маэстро вышел за рамки элементарной теории и предвосхитил «весовую» теорию ритма, когда пояснял: «наша нотация способна изобразить более наглядно ту *тяжесть и вескость*³⁰, которые были в намерениях Баха, и содействовать тому, чтобы всюду выдерживалось торжественно-размеренное движение» (цит. по: [344, с. 104]; курсив наш. — Д. Ч.). Современные исследования баховского композиционного процесса не подтверждают обоснованность подобных действий: Бах выражал свою авторскую волю вполне определенно. Когда это требовалось, изменения такого рода он вносил сам³¹. Но можно согласиться с Кирнбергером и Бузони в том, что одно и

²⁹ См. критику [145, с. 58–59] и более детальное рассмотрение вопроса о внешнем облике нотации [376, с. 67, 79].

³⁰ Напрашивается аналогия с «Бробдинггеской жигой» Телемана и выражением «besondere Gravität» у Агриколы.

³¹ Кроме двух редакций ХТК примеры темповой транспозиции у Баха содержит «Искусство фуги»: печатная версия ряда номеров ритмически отличается от рукописи (вплоть до иной расстановки тактовых черт).

то же музыкальное построение, записанное в разных ритмических тесситурах, воспринимается по-разному. По-разному должны восприниматься и темпы пьес, нотированных в разных ритмических тесситурах. Кирнбергер писал: «Что касается нотных длительностей, те танцевальные пьесы, в которых попадают шестнадцатые и тридцатьвторые, медленнее, чем такие, которые в том же размере содержат только восьмые и самое большее шестнадцатые в качестве быстрейших длительностей. К примеру, сарабанда в такте 3/4 медленнее, чем менуэт, пусть и в том же размере» [48, S. 107]. Здесь уже сказывается понимание темпа музыкантами XVIII века, причем не только в области танцевальной музыки. Именно такое понимание, сохранившееся до наших дней, мы имели в виду, говоря о том, что темп зависит от способа нотации музыки теми или иными ритмическими знаками.

Ранее мы упомянули странные на первый взгляд соотношения темповых терминов и скоростей по метроному в сочинениях Бетховена; затем мы разобрали две версии Прелюдии Баха h-moll из ХТК II. Все это вместе с высказываниями учеников Баха (и с нотными примерами) может служить иллюстрацией простого положения, сформулированного М.Г. Харлапом. Мы его процитировали в третьей главе (в разделе о темпах циклической композиции); самое время его повторить и развить. Итак: *чем крупнее счетная единица, тем меньшая скорость* (частота пульсации) *требуется для данного темпа*. И обратно: *при одной и той же объективно измеряемой скорости темп тем скорее, чем крупнее счетная единица*. Так формулируется словами функциональная зависимость, которую мы уточним в следующей главе диссертации.

Радикальной переработке подверглась клавирная Фуга a-moll BWV 894, материал которой вошел в финал Тройного концерта a-moll BWV 1044: размер 12/16 был заменен на alla breve, шестнадцатые в теме превратились в триоли восьмых.

Глава 6

«КЛАВИАТУРА ВРЕМЕНИ» И ТЕМПОВЫЕ БАЛЛЫ

Изучение авторских метрономизаций Бетховена не оставляет места таблицам соответствий «темповый термин — скорость» (в промышленно выпускаемых метрономах и в издании Мальтера). Вместе с тем на слух достаточно хорошо различимы ступени (или степени) быстроты, о которых за 200 лет до Н.А. Гарбузова писал Леопольд Моцарт [38, S. 30]. Какая-то количественная мера этих ощущений все же должна существовать, но какая? Ответом могла бы стать предлагаемая нами система баллов, не сводимая к одной лишь скорости. Во введении и в разделе о темпах циклической композиции мы сопоставили тональность и темп как атрибуты цикла (тональность) и части цикла (темп). Говоря далее о темповой транспозиции, мы еще теснее сблизили темп и тональность. Подобным образом в дальнейшем изложении мы будем сопоставлять звуковысотность и ритм. Объективная основа для такого сопоставления — тот факт, что и частоты европейской интервальной системы, и длительности подчиняются закону геометрической прогрессии: и те и другие пропорциональны степеням числа 2 с целыми показателями.

6.1. Нотные знаки как представления чисел

Как мы теперь знаем, в метрономическом указании важна не только скорость, но и нотная величина счетной единицы (доли такта), присутствующей в стандартном равенстве. Наше переживание темпа зависит не только от скорости движения, но и от ритмического «веса», или, пользуясь словами М.Г. Харлапа, «массы» тактовой доли; сам же темп, по мысли ученого, есть «"количество движения" — произведение скорости на массу» [336, с. 411; 339, стб. 493]. Скорость реального исполнения можно измерить или вычислить «в среднем». Дело, стало быть, за «массой». Чему она равна?

Чтобы подойти к решению этого вопроса, присмотримся внимательнее к ритмическим единицам, которые нам предстоит «взвешивать». Кто в детстве учился музыке, тот раньше

своих сверстников познакомился с дробями: все длительности (кроме самых крупных) принято считать подразделениями единицы — целой¹. Мы настолько привыкли к этому положению вещей, что не замечаем связанных с ним неудобств. Ведь счет долей идет обычно не по целым, а по половинным, чаще по четвертям или восьмым, иногда — по четвертям с точкой (последний случай особенно показателен: четверти с точкой нельзя сгруппировать так, чтобы в сумме получилась целая). Естественнее было бы за единицу длительности принять меньшую величину, например, теперешнюю шестьдесятчетвертую, а всем остальным, начиная с тридцатьвторой, присвоить числовое значение, кратное этой единице. Речь идет, разумеется, не о реформе музыкальной терминологии, а о более удобной исследователю теоретической модели. Длительности с точкой в этой системе займут промежуточные целые значения, равные среднему арифметическому соседних длительностей без точки (табл. 7). Те же числа могут соответствовать и паузам².

Таблица 7. Геометрическая прогрессия времени:
а) для основных длительностей,
б) для длительностей с точкой

а)							
	1	2	4	8	16	32	64
б)							
				12	24	48	

До того, как пытаться определить «веса» нотных величин из Таблицы 7 (и тем более строить систему темповых баллов), кратко переформулируем положения элементарной теории и музыкальной акустики с точки зрения их математической составляющей, в том числе в терминах теории групп³. (Идея обоснования теории музыкальных шкал в подобных терминах, применяемая и к звуковысотности, и к ритму, кажется, предлагается нами впервые.)

¹ В британском английском и в романских языках, в отличие от немецкого, нидерландского и славянских, названия основных длительностей не происходят от числительных. Это, впрочем, не отражается на самом принципе ритмического деления, едином для всей европейской традиции.

² Мы рассматривали разные варианты ответа на вопрос, какое время звучания (молчания) целесообразно принять за единичное (см.: [365, с. 49; 366, с. 174]), приведенный вариант — третий по счету.

³ В дальнейшем изложении мы используем терминологию теории групп и (в собственной формулировке) некоторые идеи статьи Ф. Равдоникаса «Логарифмический счет в традиционной нотации» [295]. Ответственность за попытку распространить идею логарифмического счета на область музыкальной ритмики целиком лежит на авторе настоящего исследования. Предложенная В. Рекцигелем «субъективная мера темпа» [529], выражаемая через логарифм числа ритмических импульсов в единицу времени, исходит из дуалистического противопоставления скорости темпу, трактуемому узко психологически и внеисторически. Мы, напротив, включаем скорость в комплекс темповых параметров и отдаем себе отчет в исторической локальности тактовой

6.2. Взаимосвязь геометрической и арифметической прогрессий в музыке

6.2.1. Изоморфизм $\mathbf{R} \leftrightarrow \mathbf{R}_+$ в применении к звуковысотности

Музыкальные интервалы исчисляются двумя способами — аддитивным и мультипликативным⁴. Аддитивный способ исчисления (в древности его отстаивал Аристоксен) позволяет сравнивать интервалы, не прибегая к коэффициентам того или иного строя. Говоря, что чистая октава больше чистой квинты на чистую кварту, мы подразумеваем, что интервалы можно складывать и вычитать. В случае кварты, квинты и октавы очевидно, что октава есть сумма кварты и квинты, квинта — разность октавы и кварты. Свойства сложения интервалов нетрудно проверить; для этого целесообразно пользоваться не ступеневой цифровой интервалов, а разработанной С. И. Танеевым системой, в которой за единицу берется интервал секунды — только при этом условии получаются корректные равенства $3 + 4 = 4 + 3 = 7$, означающие, что порядок следования слагаемых не влияет на результат сложения (свойство коммутативности, или переместительности) и что кварта плюс квинта есть октава. Аддитивному способу исчисления интервалов, казалось бы, препятствует неравенство секунд (тонов и полутонов) по величине. Однако этот способ лег в основу теории подвижного контрапункта строгого письма [319], свободной от логических противоречий; данный факт свидетельствует о некотором фундаментальном свойстве диатоники (формулировать его здесь неуместно)⁵. Система музыкальных интервалов и вместе с ней вертикально-подвижной контрапункт реализуют аддитивную группу целых чисел (нулю соответствует прима, положительным числам — интервал, на который мелодии отдаляются друг от друга, отрицательным числам соответствует сближение мелодий вплоть до противоположной перестановки и т. д.).

Мультипликативный способ (его культивировали представители пифагорейской школы) исчисляет интервалы посредством коэффициентов — иногда целых, но чаще дробных (в пифагоровом и чистом строях). Целые коэффициенты 2, 3, 4, равные отношению частоты колебаний верхнего звука к частоте колебаний нижнего, соответствуют октаве, дуодециме и квинтдециме (древние, не знавшие частот, описывали интервалы в терминах длин струн и

системы ритма и темпа. Сама по себе идея логарифмировать скорость, как предлагал Рекцигель, может оказаться полезной, однако требует дополнительной аргументации.

⁴ Терминами «аддитивный» и «мультипликативный» в музыкальном контексте пользуется С.Н. Лебедев (см.: [205]). В комментариях к «Основам музыки» Бозция ученый разбирает вопросы сравнения, сложения и вычитания интервалов, в том числе с использованием прилагательных «аддитивный» и «мультипликативный». См.: [208, с. 306, 313].

⁵ Для хроматики в условиях равномерной темперации за единицу измерения можно взять полутон.

говорили о «пропорциях», в современной терминологии это «отношения»). Если брать отношение частоты нижнего звука к частоте верхнего, те же числа окажутся знаменателями дробных коэффициентов: октава — $1/2$, дуодецима — $1/3$, квинтдецима — $1/4$. Частоты звуков, отстоящие на целое число октав, относятся друг к другу как степени двойки: 1, 2, 4, 8, 16 и т. д., то есть по закону геометрической прогрессии 2^m , где m — целое число, положительное, отрицательное или равное нулю (нулевой показатель степени, как известно, превращает в единицу любое число, отрицательным показателям соответствуют дроби вида $1/2^n$, где n — натуральное, то есть целое положительное число). Интервалы пифагорова и чистого строев в пределах октавы имеют только дробные коэффициенты, интервалы различных темпераций в мультипликативном исчислении сложны (так, для равномерной двенадцатиступенной темперации приходится пользоваться иррациональными корнями 12-й степени). В качестве примера представим акустически чистые октаву, квинту и кварту в мультипликативной записи: $3/2 \cdot 4/3 = 4/3 \cdot 3/2 = 2$ (порядок следования сомножителей не существует).

Равенства « $3 + 4 = 7$ » (в аддитивной записи) и « $3/2 \cdot 4/3 = 2$ » (в мультипликативной записи) описывают одно и то же явление: способность пары интервалов (кварты и квинты) складываться в интервал октавы. Как по сходному поводу писал Д. Пойа⁶, две записи «рассказывают один и тот же рассказ на двух разных языках» [288, с. 50]. С точки зрения слухового восприятия интервалов предпочтительна аддитивная запись: слух, воспитанный на европейской звуковой системе, ничего не знает об интервальных коэффициентах и интервалы воспринимает как составленные из тонов и полутонов. В этом смысле нотное письмо (с равномерным расположением линеек на нотоносце) и устройство фортепианной клавиатуры в одинаковой степени отражают аддитивную природу музыкального чувства, для которого последовательности октав и звуков в октаве суть арифметические прогрессии. Но возможность описать один и тот же факт аддитивно и мультипликативно говорит об *изоморфизме* двух числовых систем, лежащих в основе теории музыкальных шкал.

Само по себе понятие изоморфизма неодинаково трактуется психологами и математиками. С.С. Стивенс писал об изоморфизме в контексте проблемы измерительных шкал: коль скоро объектам приписываются числовые значения, на них распространяются свойства операций над числами. В этом смысле отображение множества эмпирических объектов на множество чисел (шкалирование) и есть изоморфизм. «Измерение возможно прежде всего только потому, что существует изоморфизм эмпирических отношений между объектами и событиями, с одной стороны, и, с другой — свойств формальной "игры", в которой числовые формы являются "пешками", а операции — "ходами"» [315, с. 20]. Математики под

⁶ Дьёрдь Пойа (1887–1985) — швейцарский и американский математик, педагог и популяризатор науки (родом из Венгрии).

изоморфизмом понимают взаимно однозначное отображение алгебраических структур (множеств с бинарными операциями) одинакового строения, в частности, групп, сохраняющее операцию. Перечисленные на с. 197 аксиомы группы (ассоциативность операции, наличие единицы или нуля, обратного или противоположного элементов) — это «правила игры», позволившие группам занять особое место в ряду плодотворных абстракций. Множества эмпирических объектов, подчиняющиеся этим правилам, служат реализациями (моделями) абстрактных групп.

Равноправие аддитивного и мультипликативного способов записи интервалов и операций над ними — следствие изоморфизма группы $\mathbf{R}$ действительных чисел (включает нуль, положительные и отрицательные числа) и группы $\mathbf{R}_+$ положительных чисел (о нем см.: [178]). Арифметическая прогрессия на множестве действительных чисел легко преобразуется в геометрическую прогрессию положительных чисел (им соответствуют эмпирически найденные отношения частот для интервалов). И обратно, группа $\mathbf{R}_+$ изоморфно отображается на группу $\mathbf{R}$. И тем и другим мы обязаны известному тождеству $\log(ab) = \log a + \log b$ (сложение вместо умножения). Равенство справедливо для любых положительных чисел a и b при любом основании логарифма⁷. Логарифмы не только радикально облегчили практику вычислений в XVII–XX веках (до повсеместного внедрения компьютеров); вышеприведенная формула *теоретически* значима тем, что обеспечивает изоморфизм групп $\mathbf{R}_+$ (операция — умножение) и $\mathbf{R}$ (операция — сложение). С помощью математического знака взаимно-однозначного отображения $\leftrightarrow$ мы записываем этот изоморфизм в виде $\mathbf{R} \leftrightarrow \mathbf{R}_+$. Изоморфизм примиряет точки зрения пифагорейцев и Аристоксена; нам он представляется более прочным основанием для теории музыкальных шкал, чем физиологические и психологические обоснования. Музыкальный и одновременно психофизический смысл этого изоморфизма в том, что слух оценивает отношения частот как разности высот. Это может быть истолковано как проявление основного психофизического закона, известного как закон Вебера — Фехнера: величина ощущения пропорциональна логарифму интенсивности стимула [217, S. 13]. На Фехнера ссылались акустики и психологи, говоря не только об интенсивностях и громкостях, но и о частотах и высотах [130, с. 13–14] и даже скоростях и темпах [529, S. 457]. В 1960-х годах фехнеровскую формулировку закона пытались пересмотреть; была предложена степенная функция в качестве замены логарифмической («закон Стивенса»), что в свою очередь вызвало критику. «Отдадим должное Фехнеру и отменим его закон» — заголовок статьи [562]. Однако логарифмическую зависимость высоты звука от частоты колебаний отменить нельзя. Высота — не наше субъективное восприятие реальности, а сама реальность, закрепленная в конструкции музыкальных инструментов.

⁷ Им может быть любое положительное число кроме 1.

6.2.2. Изоморфизм $\mathbf{R} \leftrightarrow \mathbf{R}_+$ в применении к ритмике

«Математически не выработанному чувству музыканта покажется странным, что для определения отношения большой септимы ($c — h$) нужно не сложить $2/3$ (квинту) и $4/5$ (терцию), а перемножить их» [533, S. 19]⁸. Странны для слуха и «двойное отношение» звуков октавы, и геометрическая прогрессия частот ступеней звукоряда, отстоящих на чистую квинту (основа пифагорова строя). Напротив, нам не кажется странной геометрическая прогрессия *длительностей* — тот факт, что всевозможные ноты без точки представляют собой последовательность удвоений; без понимания этого невозможно разучить сколько-нибудь сложную пьесу и даже записать простой диктант (не говоря уже о композиции)⁹. Однако знание или незнание того, сколько четвертей в половинной и сколько восьмых в четверти, само по себе не свидетельствует о наличии или отсутствии чувства ритма. Ведь относительные длительности мы не слышим непосредственно как целые, половинные, четверти, восьмые, шестнадцатые и т. д.; слушая музыку, мы, при желании, только догадываемся о них. Ознакомление с нотным текстом догадку может подтвердить, а может и не подтвердить (или подтвердить частично — одной из версий ритмической записи, как в случае Прелюдии h -moll из ХТК II, имеющей две таких версии, см. рис. 34 выше). В любом случае о непосредственном восприятии речь не идет.

Проблематично говорить и о непосредственном слышании ритмического «веса». Из предыдущего изложения ясно, что восприятие «веса» контекстно-зависимо, детерминировано апперцепцией, слуховым и визуальным опытом. Однако «вес» можно смоделировать; первый опыт такого моделирования принадлежит М.Г. Харлапу. На примере обычного такта $4/4$ ученый выстраивает иерархию трех уровней пульсации (целые, половинные и четверти, отранжированные вертикально [344, с. 108]). Уподобляя пульсационные уровни обертонам [там же, с. 109], М.Г. Харлап не идет дальше простой аналогии; он «взвешивает» доли такта, но, возможно, не осознавая этого, ориентируется на геометрическую прогрессию (хотя частоты тонов натурального звукоряда образуют тоже прогрессию, но арифметическую). Четыре доли такта получают условные «веса» 4, 1, 2, 1 (в порядке возрастания это 1, 2, 4); в соответствии с законом геометрической прогрессии выстраивается и общая таблица «весов» от бревиса до стодвадцатьвосьмой. Подчеркнем, что в текстах Харлапа термин «геометрическая прогрессия», насколько мы можем судить, отсутствует, хотя применительно к любым моделям элементарной теории ритма он напрашивается.

⁸ Мы позволили себе слегка отредактировать существующий русский перевод римановского «Катехизиса акустики» [298, с. 21], дав глаголы в совершенном виде.

⁹ Аналогично: без знания отношений частот невозможно сконструировать и изготовить музыкальный инструмент с фиксированным строем.

Думается, что автор «весовой» теории проявил непоследовательность, сохранив в своей модели геометрическую прогрессию и неудобные дробные обозначения (модель исходит из целой, принятой за единицу нотной величины)¹⁰. Мы беремся построить собственную числовую модель ритмических единиц, основываясь не на геометрической, а на арифметической прогрессии и взяв за образец звуковысотность. Этому есть некоторые основания.

Говоря об аддитивности восприятия высот, мы вскользь упомянули нотное письмо и свойственную ему равномерность линеек. Нотные линейки отображают не частоты (их различия слишком велики), а высоты, то есть задают логарифмический масштаб частот; интервалы аддитивны, и равными отрезками по вертикали изображаются равные звуковысотные расстояния (разности высот). В противоположность звуковысотным интервалам время в школьной теории мультипликативно; как и частоты, оно регулируется геометрической прогрессией 2^m . Однако «аксиомы элементарной теории, унаследованные от мензуральной эпохи, в новой музыке XVII–XIX веков оказываются ложными» [343, с. 173]. Эту свою основную мысль, высказанную в начале статьи, М.Г. Харлап не довел до конца. Систему длительностей европейской ритмики характеризует экспоненциальный рост (мы его продемонстрировали в таблице 7, ограничившись диапазоном от шестьдесятчетвертой до целой). Однако наше восприятие времени в тактовой ритмике скорее линейно, чем экспоненциально.

Нелинейность геометрической прогрессии длительностей нередко преодолевается в партитурной нотации: неравномерные ритмические отношения частично выравниваются, тогда как равные отрезки времени далеко не всегда передаются равными расстояниями по горизонтали. Передаче временных соотношений на нотном листе соответствует термин «горизонтальное ранжирование». Проиллюстрировать это понятие можно на примере начала Скрипичной сонаты Бетховена ор. 30 № 2 (рис. 37, подробнее см. [206, с. 174–177]).

Октавное изложение в партии солирующего фортепиано, переходящее в аккордовое (такты 1–8), ритмически ничем не отличается от унисонного. Поэтому нотный текст поначалу (до вступления партии скрипки) ранжирован ритмически, как одnogолосная партия. Разнообразие ритма отражается на длине нотированных тактов: чем меньше «событий», тем они короче, хотя по времени такты принимаются за равные. Наше ритмическое чувство от этого не страдает, хотя, казалось бы, неравенство по длине записанных тактов (равных по времени) должно этому чувству претить.

¹⁰ Делу не помогает перевод дробей вида 2^{-n} в двоичную систему счисления; у столбцов десятичной и двоичной систем в упомянутой таблице перепутаны заголовки (эту ошибку трудно отнести к обычным недочетам корректуры; возможно, сказывается посмертный характер публикации [343, 344]).

В начале ансамблевого изложения в партии фортепиано звучат ровные шестнадцатые. В партии скрипки — мелодия, ранее звучавшая у фортепиано, однако записанная существенно иначе: половинная с точкой занимает положенные ей три четверти такта — так, чтобы остающиеся четыре шестнадцатых по вертикали совпали с соответствующими нотами фортепианной партии. Паузы не влияют на длину нотированного такта у солиста, так как ровный фортепианный аккомпанемент не умолкает. Таким образом, первые восемь тактов отранжированы горизонтально, а в остальных четырех равномерный ранжир аккомпанемент подчиняет себе ранжир мелодии.

Рис. 37 Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано **ор. 30 № 2**, начало первой части. Нотная графика NGA¹¹.

Opus 30 Nr. 2

Violine

Klavier

Allegro con brio

p

cresc.

p

6

10

Горизонтальный ранжир, там, где он есть, имеет целью рациональное и экономное расположение нот и пауз на разных вертикалях нотной системы, что в конечном счете способствует комфортному безошибочному исполнению. Проще всего было бы поделить все такты системы на равные части, соответствующие мельчайшей используемой длительности

¹¹ Beethoven L. van. Werke für Klavier und Violine : II / Hrsg. von S. Brandenburg. München: Henle, 1974. VIII, 184 S. (Beethoven Werke. Abt. V. Bd. 2 / [Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn,] hrsg. von Beethoven-Archiv Bonn unter Leitung von J. Schmidt-Görg).

(например, шестнадцатой), приняв их за единицу; ноты и паузы располагать на вертикалях соответственно их нотной величине, выраженной числом этих единиц. Мы помним, что нотные длительности в тактовой ритмике по времени соотносятся друг с другом в норме как $1 : 2 : 4 : 8$ и т. д. Другой, более привычный вариант: $1/32, 1/16, 1/8, 1/4$ и т. д. И то и другое представляет собой последовательность степеней двойки — геометрическую прогрессию со знаменателем 2; прочие соотношения длительностей производны от нее.

Ритмические вертикали, соответствующие различным музыкальным «событиям», можно было бы расположить по тому же самому принципу геометрической прогрессии с тем же знаменателем — так, чтобы расстояния по горизонтали между нотами равной длительности были равными, а между нотами неравной длительности — неравными: от половинной до следующей ноты — вдвое больше, чем от четверти до любой следующей ноты. Однако такой ранжир (по принципу геометрической прогрессии со знаменателем 2) нас, скорее всего, не удовлетворит: такты, заполненные одними крупными длительностями, в партитуре будут выглядеть неоправданно растянутыми; мелкие же длительности окажутся чрезмерно сгущенными¹². Выходом из этой ситуации может быть замена двойки на меньший знаменатель прогрессии (скажем, 1,5). Более радикален полный отказ от геометрической прогрессии в пользу арифметической. На практике это означает, что половинная занимает больше места, чем четверть, но не вдвое, а на какую-то сравнительно небольшую величину. Такой способ распределения неравных длительностей и занимаемых ими горизонтальных промежутков аналогичен распределению высот по линейкам нотного стана и по клавишам. Клавиатура фортепиано, будучи материальной реализацией арифметической прогрессии, демонстрирует шкалу логарифмов частот. В тактовой системе логарифмы ритмических длительностей могут найти применение в качестве шкалы их «весовых» значений.

Преобразование геометрической прогрессии в арифметическую представляется оптимальным не потому, что оно согласуется с основным психофизическим законом в редакции Фехнера. Причина лежит глубже и может быть понята в терминах абстрактной математики: среди монотонно возрастающих функций только логарифмическая функция обеспечивает упомянутый изоморфизм числовых систем¹³. Уподобляя ритмическое (горизонтальное) ранжирование нотного текста звуковысотной организации музыки, мы действуем не просто по аналогии; мы учитываем то значение, которое приобрели логарифм и экспонента в самых разных областях знания.

¹² Это весьма наглядно демонстрирует компьютерная программа Score — профессиональный нотный редактор, в котором алгоритм ранжирования отделен от первоначального нотного набора.

¹³ Для любого $a > 1$ существует единственная возрастающая функция, отображающая $\mathbf{R}_+$ в $\mathbf{R}$ и удовлетворяющая условиям: $f(xy) = f(x) + f(y)$; $f(a) = 1$, — а именно, логарифм по основанию a [173, с. 100].

Изложенные выше наводящие соображения мотивируют следующее определение: *вес счетной единицы — та же длительность, только в логарифмическом выражении*. Подобно отношениям частот, оцениваемым слухом как разности высот, *отношения длительностей могут быть представлены как разности весов*. Поскольку длительности (без точек) в новоевропейской музыке растут по закону геометрической прогрессии 2^n (n — натуральное число), за основание логарифмов естественно принять число 2. Мы полагаем, что ритмические веса нотных знаков можно выстроить в виде «клавиатуры времени» в соответствии с логарифмической функцией (табл. 8).

Таблица 8. Три варианта «клавиатуры времени». Длительности представлены как знаки, как условные единицы времени (III вариант полностью включает содержание таблицы 7) и в логарифмическом масштабе (в соответствии с данным выше определением веса счетной единицы)¹⁴.

Длительность	I вариант		II вариант		III вариант	
	Время	Вес	Время	Вес	Время	Вес
♪	2	1	64	6	1	0
♪	4	2	128	7	2	1
♪	8	3	256	8	4	2
♪	16	4	512	9	8	3
♪.	24	4,585	768	9,585	12	3,585
♪	32	5	1024	10	16	4
♪.	48	5,585	1536	10,585	24	4,585
♪	64	6	2048	11	32	5
♪.	96	6,585	3072	11,585	48	5,585
о	128	7	4096	12	64	6

В соответствии с определением Харлапа (темп = произведение «массы» на скорость) баллы вычисляются по формуле: балл = вес × метрономическая скорость / 60. (Так как музыкальное движение переживается непосредственно, в считанные секунды, то число ударов в секунду представляется более естественной характеристикой скорости, чем привычный счет ударов в минуту; этим объясняется, почему мы предлагаем делить метрономическое обозначение на 60; деление на 60 также позволяет избежать слишком больших чисел для баллов.) Так как результаты операций по большей части не целые, их нужно аппроксимировать по обычным правилам округления до целых значений (баллы во всех системах выражаются целыми неотрицательными числами). По первому варианту система 25-балльная, по второму —

¹⁴ О трех вариантах выбора условной единицы музыкального счета см. выше пояснение к Таблице 7 (сноска 2).

50-балльная, по третьему — 20-балльная. Для конкретной численной характеристики темпов, позволяющей их сравнивать, необходимо сделать выбор из нескольких вариантов системы баллов в пользу одного из них. Мы сделаем это по результатам нижеследующего опыта сравнений.

6.3. Анализы

Обратимся к примерам того, как работает наша методика сравнительного анализа темпа. Она позволяет уловить достаточно тонкие различия, существенные для восприятия. Для краткости процедуру сравнения темпов мы будем записывать при помощи знаков $>$ («быстрее») и $<$ («медленнее»). Сопоставим отрывки из произведений, соседствующие друг с другом (смежные оперные номера, возможно, отделенные друг от друга «сухими» речитативами, соседние части инструментальных циклов) или имеющие нечто общее в характере движения: это могут быть общий размер либо близкие по значению темповые термины.

Моцарт. «Дон Жуан» (метрономы Томашека).

Особым случаем является равенство темпов. О нем проще всего говорить в условиях структурного тождества (при совпадении метров); отсылаем читателя к дуэтино и арии Церлины из I акта, разобранным нами ранее. Здесь мы ограничимся случаем неравенства.

№ 15 Терцет Andantino, 6/8, $\text{♩} = 104$.

По первому варианту: вес = 4, балл = $104 \times 4 / 60 = 6,93 \approx 7$ (из 25).

По второму варианту: вес = 9, балл = $104 \times 9 / 60 = 15,6 \approx 16$ (из 50).

По третьему варианту: вес = 3, балл = $104 \times 3 / 60 = 5,2 \approx 5$ (из 20).

№ 16 Канцонетта Allegretto, 6/8, $\text{♩} = 80$.

По первому варианту: вес = 5,585, балл = $80 \times 5,585 / 60 = 7,447 \approx 7$ (из 25).

По второму варианту: вес = 10,585, балл = $80 \times 10,585 / 60 = 14,113 \approx 14$ (из 50).

По третьему варианту: вес = 4,585, балл = $80 \times 4,585 / 60 = 6,113 \approx 6$ (из 20).

Баллы для Терцета и Канцонетты по первому варианту равны, а по второму Andantino $>$ Allegretto вразрез с вышеупомянутой конвенцией. Поэтому второй вариант следует отвергнуть. Реальнее всего выглядит сравнение по третьему варианту: верное числовое неравенство $5 < 6$ согласуется с конвенциональным неравенством. Баллы для Канцонетты рассчитывались по вокальной партии, без учета политемповости¹⁵ (чтобы у певца получилось Allegretto, мандолина должна играть Allegro $\text{♩} = 240$).

¹⁵ Политемп, возможно, подтверждается рукописью Моцарта, если только там нет описки. В начале автографа партитуры темп обозначен двояко: Allegretto над верхним и Allegro над нижним нотоносцами.

Бетховен. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели оп. 1 № 2 G-dur

Четвертая часть Presto, 2/4, $\text{♩} = 160$ (по [364, с. 87], в пересчете на четверти).

По первому варианту: вес = 5, балл = $160 \times 5/60 = 13,333 \approx 13$ (из 25).

По второму варианту: вес = 10, балл = $160 \times 10/60 = 26,667 \approx 27$ (из 50).

По третьему варианту: вес = 4, балл = $160 \times 4/60 = 10,667 \approx 11$ (из 20).

Бетховен. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели оп. 1 № 3 c-moll

Четвертая часть Prestissimo, alla breve, $\text{♩} = 152$ [там же, с. 89].

По первому варианту: вес = 6, балл = $152 \times 6/60 = 15,2 \approx 15$ (из 25).

По второму варианту: вес = 11, балл = $152 \times 11/60 = 27,867 \approx 28$ (из 50).

По третьему варианту: вес = 5, балл = $152 \times 5/60 = 12,667 \approx 13$ (из 20).

Приемлемы все три варианта, довольно большую разницу между Presto и Prestissimo (два балла) показывают первый и третий.

Бетховен. Соната для фортепиано оп. 2 № 1 f-moll

Выше мы упоминали кажущуюся «странность» черниевской метрономизации крайних частей.

Первая часть Allegro, alla breve, $\text{♩} = 108$ (по Черни и Мошелесу [536, S. 86]).

По первому варианту: вес = 6, балл = $108 \times 6/60 = 10,8 \approx 11$ (из 25).

По второму варианту: вес = 11, балл = $108 \times 11/60 = 19,8 \approx 20$ (из 50).

По третьему варианту: вес = 5, балл = $108 \times 5/60 = 9$ (из 20).

Четвертая часть: Prestissimo, alla breve, $\text{♩} = 216$ (по Черни, в пересчете на четверти).

По первому варианту: вес = 5, балл = $216 \times 5/60 = 18$ (из 25).

По второму варианту: вес = 10, балл = $216 \times 10/60 = 36$ (из 50).

По третьему варианту: вес = 4, балл = $216 \times 4/60 = 14,4 \approx 14$ (из 20).

Приемлемы все три варианта, но предпочтителен все же третий, в котором баллы первой части и финала расходятся не так сильно, как в первом и втором.

Правомерен вопрос, каким образом одна и та же метрономизация в одном случае (I часть) относится к Allegro, в другом (финал) — к Prestissimo. Объяснение подобных явлений см. в статье [336, с. 410]: помимо «сказуемого» (скорости) в метрономическом обозначении важно также «подлежащее» (величина счетной единицы). Поэтому был необходим пересчет. В третьем варианте системы баллов важность «подлежащего» заметнее всего.

Бетховен. Квартет ор. 18 № 6 B-dur.

Вторая часть *Adagio ma non troppo*, 2/4, ♩ = 40 (по авторской метрономизации, в пересчете на восьмые).

По первому варианту: вес = 4, балл = $40 \times 4 / 60 = 2,667 \approx 3$ (из 25).

По второму варианту: вес = 9, балл = $40 \times 9 / 60 = 6$ (из 50).

По третьему варианту: вес = 3, балл = $40 \times 3 / 60 = 2$ (из 20).

«*La Malinconia*» («Меланхолия», вступление к четвертой части) *Adagio*, 2/4, ♩ = 29 (по авторской метрономизации, в пересчете на четверти).

По первому варианту: вес = 5, балл = $29 \times 5 / 60 = 2,417 \approx 2$ (из 25).

По второму варианту: вес = 10, балл = $29 \times 10 / 60 = 4,833 \approx 5$ (из 50).

По третьему варианту: вес = 4, балл = $29 \times 4 / 60 = 1,933 \approx 2$ (из 20).

Приемлемы все три варианта, но второй неэкономен (слишком велик резерв в виде баллов 1–4).

Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано ор. 30 № 1 A-dur

Третья часть *Allegretto con Variazioni*, тема *alla breve* ♩ = 84 [364, с. 72].

По первому варианту: вес = 6, балл = $84 \times 6 / 60 = 8,4 \approx 8$ (из 25).

По второму варианту: вес = 11, балл = $84 \times 11 / 60 = 15,4 \approx 15$ (из 50).

По третьему варианту: вес = 5, балл = $84 \times 5 / 60 = 7$ (из 20).

Var. VI *Allegro, ma non tanto*, 6/8 ♩. = 88 [там же].

По первому варианту: вес = 5,585, балл = $88 \times 5,585 / 60 = 8,191 \approx 8$ (из 25).

По второму варианту: вес = 10,585, балл = $88 \times 10,585 / 60 = 15,525 \approx 16$ (из 50).

По третьему варианту: вес = 4,585, балл = $88 \times 4,585 / 60 = 6,725 \approx 7$ (из 20).

Хотя по первому и третьему вариантам *Allegretto* в баллах не отличается от *Allegro, ma non tanto*, не следует торопиться с выводами. Возможно, Черни поосторожничал, и скорость для *Allegro* должна быть выше. Но дело может быть и в том, что 1) «совершенное» (тернарное) внутридолевое деление в такте 6/8 выбивается из общей закономерности; 2) движение шестнадцатыми в *Allegro* компенсирует недостаток скорости; 3) такты *alla breve* темы и первых 5 вариаций ненормально длинные, и Бетховен в итальянских терминах подтвердил, что более короткие такты 6/8 воспринимаются как перемена темпа в сторону ускорения; 4) запись *Allegretto* восьмыми и четвертями *alla breve* ошибочна, и требуется нотировать тему и первые 5 вариаций шестнадцатыми и восьмыми как более «легкими». Размер, соответственно, 2/4. Мы, однако, не призываем к новой редакции, только к дополнительным раздумьям. Сами по себе

обозначения *Allegretto* и *Allegro*, *ma non tanto* указывают на темпы, разница между которыми пренебрежимо мала.

Как бы то ни было, следует признать, что такты *alla breve* и 6/8 (в данном случае) несопоставимы, а прогрессия баллов, отвечающая принятому соглашению *Allegretto* < *Allegro*, в 20- и 25-балльной системах в условиях столь различных метров не всегда имеет место. Приходится рассматривать отдельно метры совершенные и несовершенные (с бинарным делением), внутри каждого из которых прогрессия темпов-скоростей соблюдается.

Следующие примеры из «первого» и «второго» стилей Бетховена иллюстрируют указанное различие. Попутно мы разберем крайние участки диапазона темпов — предел медленности и предел быстроты у Бетховена.

Бетховен. Концерт для фортепиано с оркестром № 3 op. 37 c-moll

Вторая часть *Largo*, 3/8, ♩ = 33 (по [364, с. 103] в пересчете на восьмые).

По первому варианту: вес = 4, балл = $33 \times 4 / 60 = 2,2 \approx 2$ (из 25).

По второму варианту: вес = 9, балл = $33 \times 9 / 60 = 4,95 \approx 5$ (из 50).

По третьему варианту: вес = 3, балл = $33 \times 3 / 60 = 1,65 \approx 2$ (из 20).

Если не округлять до целых числа, полученные нами в результате расчета по первому и третьему вариантам, данное *Largo* оказывается самой медленной композицией у Бетховена.

Финал *Rondo Allegro*, 2/4, ♩ = 120 (по Р. Колишу [481, S. 93]).

По первому варианту: вес = 5, балл = $120 \times 5 / 60 = 10$ (из 25).

По второму варианту: вес = 10, балл = $120 \times 10 / 60 = 20$ (из 50).

По третьему варианту: вес = 4, балл = $120 \times 4 / 60 = 8$ (из 20).

Кода финала идет в темпе *Presto*, 6/8, ♩. = 112 [364, с. 104].

По первому варианту: вес = 5,585, балл = $112 \times 5,585 / 60 = 10,425 \approx 10$ (из 25).

По второму варианту: вес = 10,585, балл = $112 \times 10,585 / 60 = 19,76 \approx 20$ (из 50).

По третьему варианту: вес = 4,585, балл = $112 \times 4,585 / 60 = 9$ (из 20).

После округления между *Allegro* и *Presto* в баллах первого и второго вариантов разницы нет, третий показывает разницу в один балл.

Бетховен. Квартет op. 74 Es-dur

Третья часть *Presto*, 3/4, ♩ = 300 (по авторской метрономизации, в пересчете на четверти).

По первому варианту: вес = 5, балл = $300 \times 5 / 60 = 25$ (из 25).

По второму варианту: вес = 10, балл = $300 \times 10 / 60 = 50$ (из 50).

По третьему варианту: вес = 4, балл = $300 \times 4 / 60 = 20$ (из 20).

Più presto quasi prestissimo, 3/4, $\text{♩} = 200$ (по авторской метрономизации, в пересчете на половинные с точкой).

По первому варианту: вес = 6,585, балл = $200 \times 6,585 / 60 = 21,95 \approx 22$ (из 25).

По второму варианту: вес = 11,585, балл = $200 \times 11,585 / 60 = 38,617 \approx 39$ (из 50).

По третьему варианту: вес = 5,585, балл = $200 \times 5,585 / 60 = 18,617 \approx 19$ (из 20).

Несмотря на один и тот же размер, разделы этого быстрее Presto различаются по длине тактов и степени дробления счетной доли. Так как в формуле для определения баллов длина тактов не учитывалась, то оказывается, что Presto > *Più presto*, и во всех трех вариантах весов это темповое указание получает высший балл. По третьему варианту разница между Presto и *Più presto* минимальная.

Анализы показывают, что в качестве универсальной единицы музыкального времени целесообразно принять шестьдесятчетвертую. В переводе на ритмические веса это нуль-пункт третьего варианта; ему соответствует система из 20 темповых баллов. Сама по себе шестьдесятчетвертая вряд ли когда-либо использовалась в качестве счетной единицы, ее «невесомость» (и «единичный» вес тридцатьвторой) вполне естественны. В отношении темпов вообще можно сказать, что они сравнимы в большинстве случаев, но иногда, как в случае несовпадения метров в соседних разделах *alla breve* и 6/8, сравнимость условная.

Исследуем по 20-балльной шкале финал симфонии, темп которого, как свидетельствовал Вейнгартнер, воспринимался парадоксально.

Бетховен. Седьмая симфония op. 92 A-dur

Четвертая часть Allegro con brio, 2/4, $\text{♩} = 72$ (по авторской метрономизации).

По третьему варианту: вес = 5, балл = $72 \times 5 / 60 = 6$ (из 20).

Если следовать букве бетховенской метрономизации, получается довольно низкий балл. Трудно объяснить, почему в данном случае выставлена половинная в качестве счетной доли: значение 144 на шкале первой модели метронома также присутствует. Целесообразно в соответствии с рекомендацией Вейнгартнера изменить уровень счета («на два, а не на раз», если воспользоваться переводом М.В. Юдиной).

Allegro con brio, 2/4, $\text{♩} = 144$ (по авторской метрономизации в пересчете на четверти).

По третьему варианту: вес = 4, балл = $144 \times 4 / 60 = 9,6 \approx 10$ (из 20).

То же, $\text{♩} = 138$ (по Вейнгартнеру).

По третьему варианту: вес = 4, балл = $138 \times 4 / 60 = 9,2 \approx 9$ (из 20)

Скорость как таковая в трактовке Вейнгартнера ниже бетховенской метрономизации, но результат в баллах отличается от авторского не сильно. Критики отмечали «особенно быстрый темп» (видимо, сказывалась учащенная пульсация четвертей).

Если рассчитать по 20-балльной системе темпы всех частей и обособленных разделов Седьмой симфонии Бетховена с учетом авторских метрономизаций, то вырисовывается следующая картина:

1. Poco sostenuto — 5, Vivace — 8;
2. Allegretto — 5;
3. Presto — 12, Assai meno presto — 8;
4. Allegro con brio — 10.

Баллы показывают, что сонатное Allegro первой части (темп обозначен как Vivace) быстрее вступления (Poco sostenuto), а вторая часть (Allegretto) идет примерно в темпе вступления¹⁶. Самой быстрой частью ожидаемо является третья (Presto). Темп финала (Allegro con brio) уступает Presto, но в пределах данного цикла превосходит Vivace. Парадокс Вейнгартнера — Штеглиха разрешился благодаря пересчету авторской метрономизации в соответствии с величиной реального пульса («подлежащим» в финале служит четверть, а не половинная)¹⁷.

Задача сравнения темпов циклической композиции сводится, таким образом, к элементарному сравнению чисел; ее можно считать решенной.

¹⁶ Приближенное равенство в совпадающих метрических условиях (2/4) могло быть точным; для дирижера все же существенна разница авторских метрономизаций $\text{♩} = 69$ в Poco sostenuto и $\text{♩} = 76$ в Allegretto. Эта последняя скорость обычно не соблюдается, из-за чего вторая часть вошла «в репертуар гражданских панихид», как едко писал Харлап.

¹⁷ Описанию темпов позднего, или «третьего» стиля Бетховена целесообразно посвятить отдельное исследование.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Выводы из аналитического раздела. Для интуитивно ясного понятия сравнения темпов потребовалась экспликация: «парадокс Вейнгартнера — Штеглиха» говорит о том, что ясность обманчива. Разрешить парадокс можно, обратившись к известному (в частности, из психологии и общей метрологии) понятию шкалы, уточненному с помощью математики. Проблема шкалирования темпов сводится к поиску некоторой числовой функции. Мы воспользовались тем обстоятельством, что темп в новоевропейской музыке зависит от способа нотации теми или иными ритмическими знаками. Искомая функция, понимаемая как «количество движения», есть вес ритмической величины (длительности счетной доли такта), помноженный на скорость (выраженную числом тактовых долей в секунду). Эту идею, впервые высказанную М. Г. Харлапом, мы конкретизируем. Длительность рассматривается не как дробная доля «целой», заполняющей обычный такт **c**, а как натуральное число (единиц, равных $1/64$ обычного такта). Вес, в отличие от длительности, понимается уже не как относительная, а как абсолютная безразмерная величина; в качестве меры этого веса мы рассматриваем двоичный логарифм длительности. Темповый балл — это «количество движения», округленное до ближайшего целого числа; шкала темпов относится к категории порядковых шкал (по классификации С. С. Стивенса). Таким образом, скорость по метроному находит свое (подчиненное) место: это не сам темп, но один из аргументов искомой функции.

Понятия равенства и неравенства темпов удалось, таким образом, уточнить. О точном равенстве мы говорим в случае совпадения тактовых структур и скоростей, при котором, очевидно, равны баллы (пример такого равенства в «Дон Жуане» разобран в главе 3), о приближенном — в случае равенства баллов в несовпадающих метрических условиях и (или) при близких значениях скорости. Понятия «быстрее» и «медленнее» не всегда удастся объяснить разницей скоростей; более адекватна методика, при которой сравниваются «количества движения», аппроксимируемые баллами. На примере Седьмой симфонии Бетховена мы убедились, что построенный С. С. Скребковым темповый профиль классико-романтической симфонии (за вычетом вступления и трио, см. рис. 19) поддается

экспликации посредством баллов. Есть надежда, что таким способом может быть описан любой метрономизированный цикл.

Что касается темпов как таковых (вне привязки к структуре того или иного цикла), картина не выглядит столь же определенной и однозначной, как конвенциональная таблица «итальянский термин — скорость по метроному». Предварительно (по результатам наших исследований) скажем, что каждому базовому темповому термину соответствует не какой-то один определенный балл, а некоторый набор (или диапазон) баллов (2–5 для *Largo*, 2–6 для *Adagio*, 3–7 для *Andante*, 6–16 для *Allegro*, 8–20 для *Presto*). В отличие от скоростей темповые баллы рассчитывались с учетом реальной пульсации и ее весовых характеристик; это делает их более привлекательными в использовании (в частности, для статистической обработки данных), чем скорости.

Введя систему темповых баллов, мы тем самым еще не построили теорию, но находимся на подступах к теории как темпа, так и разнотемповой (в частности, циклической) композиции. В музыке XVIII–XIX веков темпы воспроизводят нормативные типы движения, но для немногих особо значительных многочастных произведений система темпов, по-видимому, более индивидуализирована.

Темп, тональность и музыкальный смысл. Классический период истории музыкального ритма и темпа — время, когда ритмическая система европейской музыки достигла высшего пункта своего развития. Тогда же в творчестве венских классиков, в частности, Бетховена, имел место неслыханный расцвет тональной гармонии и гомофонных музыкальных форм. В диссертации оба процесса рассматриваются параллельно, с акцентом на темпах, понимаемых как композиторские инварианты, — в области ритма они играют роль, аналогичную тональностям в области звуковысотности. В таком ракурсе рассмотрения темпов заложена перспектива дальнейшего развития морфологии классической музыки, в частности, учения о циклических формах, до сих пор обстоятельно не изложенного. Как подчеркивается в диссертации, классический инструментальный цикл, будучи тонально замкнутым общей тоникой первой части и финала, не является, вообще говоря, темпово замкнутым. Этим наше исследование отличается от зарубежных аналогов, где термин «цикл» понимается чаще всего в буквальном смысле, как замкнутый круг.

Роль триады «темп — метр — тональность» в музыке аналогична роли стихотворного размера в поэзии, где перемена метра в пределах одного стихотворения служит знаком «перемены настроения» (М.Л. Гаспаров). Отсюда естественное стремление автора воспользоваться методологическими наработками отечественных стиховедов, в активе которых публикации каталогов-справочников по метрике и строфике русских поэтов. Современный уровень развития IT позволяет учесть сложную структуру циклических инструментальных и

музыкально-сценических произведений (значительно более сложную, чем метрическая и строфическая организация поэтического текста) в описании их темповых, метрических и тональных характеристик. На формирование исследовательской концепции отчасти повлияли, с одной стороны, идея ступенных градаций темпа, впервые сформулированная Л. Моцартом в «Скрипичной школе» и получившая развитие в XX веке (Н.А. Гарбузов), с другой — практические опыты каталогизации наследия классиков по темпово-характеристическому принципу в зарубежных исследованиях (Р. Колиш, Г. Бек, Ж.П. Марти).

Общий итог. В основе разработанной нами теоретической модели классического темпа лежит идея *изоморфизма* мультипликативной и аддитивной групп (числовых систем), которые преобразуются друг в друга посредством логарифма и экспоненты; именно благодаря этой математической закономерности слух преобразует длительности в ритмические «массы» подобно тому, как частоты музыкальных звуков преобразуются в высоты. Изоморфизм в данном случае обеспечивается тем, что масса-весомость ноты есть двоичный логарифм длительности: геометрической прогрессии степеней двойки соответствует арифметическая прогрессия показателей этих степеней. Музыкальный темп с точки зрения исполнителя и слушателя есть переживаемое качество быстроты — умеренности — медленности, неотделимое от общего характера движения. В количественном выражении темп есть не скорость, а функция скорости, по М.Г. Харлапу, — «количество движения», т. е. произведение массы на скорость. Эта формулировка (с некоторыми оговорками) может быть взята за основу в качестве математического ядра понятия темпа. Принципиально новая классификация, учитывающая «характер тактового движения» (выражение, употреблявшееся Моцартом), представляется значительно более точной, чем классификация по словесным эквивалентам скорости, известная из элементарной теории музыки. Она позволит сравнительно просто решать постоянно волнующий исполнителей, педагогов и учащихся вопрос о выборе верного темпа.

Но дело не только в практической стороне темповой проблематики. Приступая к работе над диссертацией, мы осознавали, что в области изучения музыкального темпа не всё благополучно. Музыкальный темп принято трактовать с узкопрактической позиции — как выразительное средство, находящееся в исключительной компетенции исполнителей. Такой подход к проблеме темпа заведомо устарел. Мы были вынуждены пересмотреть сразу несколько традиционных представлений.

Так, дефиниция темпа как скорости исполнения связана с односторонним, упрощенным пониманием сути дела. Она противоречит историческим фактам (мы показали, что изобретение Мельцелем метронома не связано с отождествлением темпового термина и скорости). Она провоцирует произвольные эксперименты исполнителей со скоростью. Она плохо согласуется с данными музыкального восприятия. Наконец, она логически несовершенна, ибо содержит

пробел: нельзя указывать скорость, не установив пульсирующую ритмическую (счетную) единицу. Последнее обстоятельство, впрочем, поправимо, и некоторые элементарно-хронометрические свойства темпа допускают описание в терминах скорости (что мы и сделали в первых двух главах диссертации).

В большей мере соответствующим музыкальной реальности представляется иное понимание темпа, восходящее к Бетховену: темп есть свойство самой музыки. Это изначально присутствующее в замысле композитора качество ритмического движения — быстрого, умеренного или медленного. Так понимаемый темп классиков обнаруживает типологическое родство с древним *этосом* и вследствие этого входит в круг «вечных тем» музыкальной эстетики. Мы находим соответствие такому пониманию темпа в сравнительно недавно разработанной теории модусов Е.В. Назайкинского.

Категориальная пара «константа — модус» допускает и более конкретную реализацию в виде гештальт-структуры. Темп как структура необходимо включает в себя скоростную составляющую, хотя и не сводим к одной лишь скорости. Недооценка этой стороны темпа ничуть не лучше переоценки, а наблюдаемая в зарубежных (и некоторых отечественных) публикациях последних лет тенденция к игнорированию скорости лишь усугубляет неблагоприятное положение. Частота пульсации, указываемая по метроному, входит в необходимый исследовательский инструментарий, пусть и не является достаточным, все и вся объясняющим инструментом. Структурный подход предполагает комплексное осмысление всех сторон и параметров темпа, включая скорость. В нашем исследовании структурный подход к темпу мыслился как центральный; он открывает пути научной формализации понятия «характер музыки». По ходу исследования уточнялись некоторые термины элементарной теории музыки (пульс, такт, доля, нормативный акцент). Мы настаиваем на том, что рост массы, или весомости ритмических единиц, соотносимых по закону геометрической прогрессии, воспринимается на слух не как экспоненциальный, а линейно, как последовательность двоичных логарифмов длительностей. Это решающим образом сказывается на переживании темпа как характера ритмического движения.

Концепция исследования вырабатывалась параллельно с работой над интерактивной электронной картотекой. Важнейшей составляющей нашего исследования стала технологичная и современная обработка музыкального материала, которая была реализована с помощью прикладной компьютерной программы «Тетро». В формате специальной базы данных мы систематически описали свыше 600 артефактов музыки венских классиков. С учетом наблюдений, выполненных как «консервативными» аналитическими инструментами, так и с применением современных компьютерных технологий, мы предложили новую методику анализа темпов, которую условно обозначили как «система темповых баллов». Мы не считаем

ее окончательной, но вместе с тем уверены, что она дает более рельефную и многомерную научную картину, чем любые прочие аналитические методики. В первом приближении система темповых баллов позволила нам упорядочить темпы внутри классификационных групп, которые мы (также условно) называем имперфектными и перфектными темпами. В соответствии с порядком, как он выстраивается в нашей базе данных, есть возможность из разных метрономизаций выбирать те, которые вписываются в оптимальный диапазон значений. При этом структура данных, поддерживаемая программой «Темпро», позволяет искать закономерности не только распределения темпов в наследии классиков, но и их отношения к тональности. Дальнейшее расширение темповой базы данных (например, с привлечением материала раннеклассической музыки, а также русской музыки XVIII–XIX веков) позволит сравнивать различные исторические и локальные традиции, причем как в аспекте темпа, так и в аспекте тональности.

Разрабатывая эмпирическую и теоретическую базу исследования темпов, мы параллельно много внимания уделяем историко-культурному контексту классического музыкального стиля, а также исторической проблематике темпа и ритма в ее первичном, фактологическом измерении. Больше всего исторических материалов по темповой проблематике содержит наследие Бетховена, и вполне естественно было исходить прежде всего из этих материалов. При этом мы не ограничиваемся одним лишь перечислением фактов и цитированием многочисленных источников, а стараемся выделить стержневую линию развития ритма и темпа в европейской музыке. Наша конечная цель — создать осмысленную картину музыкально-исторического процесса.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Список условных сокращений

- БП 1 *Бетховен Л. ван.* Письма. В 4 т. Т. 1: 1787–1811 / сост. и комм. Н. Л. Фишмана и Л. В. Кириллиной; пер. с нем. Н. Л. Фишмана, Л. В. Кириллиной и Л. С. Товалёвой. — М. : Музыка, 2011. — 616 с.
- БП 2 *Бетховен Л. ван.* Письма. В 4 т. Т. 2: 1812–1816 / сост., авторы вступ. ст. и комм. Н. Л. Фишман и Л. В. Кириллина; пер. Н. Л. Фишмана, Л. В. Кириллиной и Л. С. Товалёвой. — М. : Музыка, 2013. — 560 с.
- БП 3 *Бетховен Л. ван.* Письма. В 4 т. Т. 3: 1817–1822 / сост., авторы вступ. ст. и комм. Н. Л. Фишман и Л. В. Кириллина; пер. Л. С. Товалёвой. Общая ред. Л. В. Кириллиной. — М. : Музыка, 2013. — 656 с.
- БП 4 *Бетховен Л. ван.* Письма. В 4 т. Т. 4: 1823–1827 / сост., перевод и комм. Н. Л. Фишмана и Л. В. Кириллиной; вступ. ст. Л. В. Кириллиной. — М. : Музыка, [2016]. — 784 с. [в макете аннотированной каталожной карточки на обороте титула ошибочно указан 2011 год].
- БРЭ Большая Российская энциклопедия: в 35 т. / председатель науч.-ред. совета Ю. С. Осипов. — М. : Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 2005–2017.
- МЭ 1 Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 1: А — Гонг. — М. : Сов. энциклопедия, 1973. — 1072 стб.
- МЭ 5 Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5: Симон — Хейлер. — М. : Сов. энциклопедия, 1981. — 1056 с[тб].
- МЭ 6 Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 6: Хейнце — Яшугин. — М. : Сов. энциклопедия, 1982. — [1002 стб, 3 с.]
- ОРИиР
НМБТ МГК Отдел редких изданий и рукописей Научно-музыкальной библиотеки им. С. И. Танеева Московской государственной консерватории.
- ПБ-1 Письма Бетховена: 1787–1811 годы. / сост., автор вступ. статьи и коммент. Н. Л. Фишман; пер. Л. С. Товалевой и Н. Л. Фишмана. — М. : Музыка, 1970. — 576 с.
- ПБ-2 Письма Бетховена: 1812–1816 годы. / сост., автор вступ. статьи и коммент. Н. Л. Фишман; пер. Л. С. Товалевой и Н. Л. Фишмана. — М. : Музыка, 1977. — 526 с.

- ПБ-3 Письма Бетховена: 1817–1822 годы. / сост., авторы вступ. статьи и коммент. Н. Л. Фишман и Л. В. Кириллина; пер. Л. С. Товалевой и Н. Л. Фишмана. — М. : Музыка, 1986. — 636 с.
- AMZ Allgemeine musikalische Zeitung (Leipzig).
- BBmS *Beethoven*. Der Briefwechsel mit dem Verlag Schott / hrsg. vom Beethoven-Haus Bonn. — München : Henle, [1985]. — 106 S.
- BG *Beethoven*. Briefwechsel. Gesamtausgabe: In 7 Bdn. / hrsg. von S. Brandenburg. — München : Henle, 1996–1998.
- BKh 1–11 Ludwig van Beethovens Konversationshefte: In 11 Bdn / hrsg. von K.-H. Köhler, D. Beck, G. Herre u. a. — Leipzig : Deutscher Verlag für Musik, 1968–2001.
- BWV Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J. S. Bach / hrsg. von W. Schmieder. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1950. — XXII, 747 S.
- D *Deutsch O. E., Wakeling D. R.* Schubert: Thematic Catalogue of all his Works in chronological order. — New York : Norton, 1951. — XXIV, 556 p.
- DGR 1–2 L. van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis / bearb. von K. Dorfmueller, N. Gertsch u. J. Ronge. Unter Mitarbeit von G. Haberkamp und dem Beethoven-Haus Bonn. — München : Henle, 2014. — Bd. 1–2. — 980, 1016 S.
- GA *Ludwig van Beethovens Werke*: Vollständige, kritisch durchgesehene überall berechnete Ausgabe, mit Genehmigung aller Originalverleger : [25 Serien, 29 Notenbände] / [hrsg. von G. Nottebohm, C. Reinecke, E. F. Richter, J. Rietz, S. Bagge, F. David, F. Espagne, E. Mandyczewski, G. Adler]. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1862–1868, 1890. (Gesamtausgabe).
- Hess *Hess W.* Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke Ludwig van Beethovens. Zusammenestellt für die Ergänzung der Beethoven-Gesamtausgabe. — Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1957. — 116 S.
- Hob. *Hoboken A. van.* Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. — Mainz : Schott's Söhne, 1957–1978. — Bd. 1–3. — XXIV, 848, 602, 424, XXXII S.
- KHV *Kinsky G., Halm H.* Das Werk Beethovens: Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen. — München; Duisburg : Henle, 1955. — 808 S.
- KV Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts <...> / von Dr. Ludwig Ritter von Köchel. Sechste Aufl. bearb. von Fr. Giegling, A. Weinmann, G. Sievers. — Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1964. — CXLIV, 1024 S.
- MGG1 Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopedie der Musik / hrsg. von F. Blume. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1949–1986. — Bd. 1–17.
- MGG2 Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik: in 29 Bde. / hrsg. von L. Finscher. 2., neubearb. Aufl. — Kassel : Bärenreiter; Stuttgart : J.-B. Metzler, 1994–2008.
- MJb Mozart-Jahrbuch 1950– . — Salzburg : Mozarteum, 1951–
- M. M. Mälzels Metronom (Метроном И. Н. Мельцеля)

- MVM Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte / begründet 1959 von Thr. G. Georgiades; hrsg. seit 1977 von Th. Göllner.
- NBA *Johann Sebastian Bach*. Neue Ausgabe sämtlicher Werke : [8 Serien, 96 Notenbände] / hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. — Kassel; Basel : Bärenreiter, 1954–2007. (Neue Bach-Ausgabe).
- NGA *Ludwig van Beethoven*. Werke. Gesamtausgabe / [Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn,] hrsg. vom Beethoven-Archiv Bonn. — München : Henle, 1961– (Neue Gesamtausgabe).
- NGD 2001 The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie & J. Tyrrell. 2nd ed. — Oxford : Oxford University Press, 2001. Vol. 1–29.
- NMA *Wolfgang Amadeus Mozart*. Neue Ausgabe sämtlicher Werke [in 120 Bänden] / hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. — Kassel u. a. : Bärenreiter, 1955–2007. (Neue Mozart-Ausgabe).
- NZfM Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig)
- Riemann ML Riemann-Musiklexikon: 12. völlig Neubearb. Aufl. [Bd. 3:] Sachteil / hrsg. von H. H. Eggebrecht. — Mainz : B. Schott's Söhne, 1967. — XVI, 1088 S.
- Sulzer 1 *Sulzer J. G.* Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. [1. Aufl.] — Leipzig : M. G. Weidmanns Erben und Reich, 1771–1774. — Tl. 1–2. — XII, 1290 S.
- Sulzer 1778–1779 *Sulzer J. G.* Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. 2. verb. Aufl. — Leipzig : Weidmann, 1778–1779 — Tl. 1. — XX, 391 S. — Tl. 4. — 470 S.
- Sulzer 2 *Sulzer J. G.* Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Neue verm. 2. Aufl. — Leipzig : Weidmann, 1792–1794.
Tl. 1: A — Dus. — 1792. — XXIV, 755 S.
Tl. 2: E — Jon. — 1792. — 707 S.
Tl. 3: K — Oui. — 1793. — VIII, 760 S.
Tl. 4: R — Zwi. — 1794. — 814 S.
- TDR I–V *Thayer A. W.* Ludwig van Beethovens Leben / von A.W. Thayer. Auf Grund der hinterlassenen Vorarbeiten und Materialien weitergeführt von H. Deiters. Mit Vorwort, Register, Berichtigungen und Ergänzungen von H. Riemann. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1907–1917. — Bd. 1–5.
- TWV I *Ruhnke M.* Georg Philipp Telemann: thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke. Instrumentalwerke. — Kassel : Bärenreiter, 1984. — Bd. 1.
- WAMZ Allgemeine musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat (Wien)
- WoO Werke ohne Opuszahl (сочинения Бетховена без опусных номеров)

Сокращения для метрономизированных изданий произведений Бетховена с участием фортепиано приведены на с. 70–71.

1. Источники до 1850 года (в хронологическом порядке)

1. *Vicentino N.* L'antica musica ridotta alla moderna prattica. — Roma : A. Barre, 1555. — 321 p.
2. *Gengenbach N.* Musica Nova, neue Singekunst, so wol nach der alten Solmisation... — Leipzig : F. Lanckisch, 1616. — 232 S.
3. *Praetorius M.* Syntagma Musicum. Tomus tertius. — Wolfenbüttel : E. Holwein, 1619. — 16, 260 S.
4. *Mersenne M.* Harmonie universelle, contenant la theorie et la pratique de la musique. — Paris : S. Cramoisy, P. Ballard, 1636–1637. — Vol. 1–2. Reprint: Paris : C.N.R.S., 1965. — 793, 798 p.
5. *Kircher A.* Musurgia universalis, sive Ars magna consoni et dissoni in X libros digesta...: [in 2 t.]. Roma : F. Corbelletti, 1650. — [24], 690 p.
6. *Herbst J.A.* Musica Moderna Prattica, Quero Maniera Del Buon Canto. Das ist: Eine kurze Anleitung, wie Knaben und andere so sonderbare Lust und Liebe zum Singer tragen auff jezige Italienische Manier mit geringer Muhe recht grundlich können unterrichtet werden. [2. Aufl.]. — Franckfurt : G. Müller, 1658. — 76 S.
7. *La Voye-Mignot de.* Traité de musique. — Paris : R. Ballard, R. de Ninville, 1656. — 2me éd. 1666. — 107, [7], 36, [4] p.
8. *Simpson Chr.* A Compendium of practical musick in five parts... — London : W. Godbild for H. Brome, 1667. — [17], 176 p.
9. *Printz W. C.* Compendium Musicae in quo breviter ac succincte explicantur et traduntur omnia ea, quae ad Oden artificiose componendam requiruntur... — Guben : Chr. Gruber, 1668. — 68 f.
10. *Mace Th.* Musick's Monument; or a Remembrancer of the Best Practical Musick... London : T. Ratcliffe, N. Thompson, 1676. — Facs.: Paris : C.N.R.S., 1958. — 2me éd. 1966. — [21], 272 p.
11. *Printz W. C.* Compendium Musicae Signatoriae et Modulatoriae Vocalis, Das ist: Kurzer Begriff aller derjenigen Sachen (so einem) der die Vocal-Music lernen will (zu wissen von nöthen sein). — Dresden : J. C. Mieth, J. Riedel, 1689. — 109 S.
12. *Loulié É.* Éléments ou Principes de Musique, Mis dans un nouvel Ordre. Tres-clair, tres-facile, et tres-court, et divisez en Trois Parties. — Paris : Ballard, 1696. — Reprint: Genève : Minkoff, 1971. — 96 p.
13. *Janowka T. B.* Clavis ad thesaurum magnae artis musicae. — Praha : G. Labaun [J. Laboun], 1701. — 246 f.
14. *Sauveur J.* Principes d'acoustique et de musique ou système général des intervalles des sons <...> — Paris : Académie Royale des Sciences, 1701. — 68, 8 p.

15. *Brossard S. de*. Dictionaire de musique, contenant une explication des Termes Grecs, Latins, Italiens, et François les plus usitez dans la Musique. <...> — Paris : Chr. Ballard, 1703 [без пагинации].
16. *Affillard M. L'*. Principes très faciles pour bien apprendre la musique. — 5me éd. — Paris : Chr. Ballard, 1705. — Reprint: Genève : Minkoff, 1970. — 198 p.
17. *Masson Ch.* Nouveau traité des regles pour la composition de la musique, par lequel on apprend à faire facilement un chant sur des paroles; à composer à 2. à 3. et à 4. parties, etc. — 3me éd. — Paris : Chr. Ballard, 1705. — Reprint: Genève : Minkoff, 1971. — 128 p.
18. *Werckmeister A.* Musicalische Paradoxal-Discourse, oder Ungemeine Vorstellungen, wie die Musica einen hohen und göttlichen Ursprung habe. — Quedlinburg : Th. Ph. Calvisius, 1707. — 120, 2 S.
19. *Brossard S. de*. Dictionaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois les plus usitez dans la Musique... 3-me ed. — Amsterdam : E. Roger, 1708. — 388 p.
20. *Rousseau J.* Méthode claire, certaine & facile pour apprendre à chanter la Musique. — Paris : chez l'auteur, 1683. — 5me éd. Amsterdam : P. Mortier, [1710] . — 96 p.
21. *Niedt F. E.* Musicalische Handleitung, oder Gründlicher Unterricht... — Hamburg : B. Schiller, 1710. — 64 S.
22. *Mattheson J.* Das Neu-Eröffnete *Orchestre*, oder Universelle und gründliche Anleitung Wie ein *Galant Homme* einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen *MUSIC* erlangen... Hamburg : der Autor und B. Schiller, 1713. — [11], 338, [11] S.
23. *Couperin F.* L'Art de toucher le Clavecin. — Paris : [издание автора], 1716. — 2me éd. 1717. — 72 p.
24. *Niedt F. E.* Musicalische Handleitung zur *Variation* des *General-Basses*, samt einer Anweisung, wie man aus einem schlechten *General-Baß* allerley Sachen als *Præludia*, *Ciaconen*, *Allemanden*, etc. erfinden könne. — Die 2te Aufl., Verbessert, vermehret, mit verschiedenen Grund-richtigen Anmerckungen, und einem Anhang von mehr als 60. Orgel-Wercken versehen durch *J. Mattheson*... — Hamburg : B. Schiller und J. Chr. Kißner, 1721. — 12, 204 S.
25. *Rameau J.-Ph.* Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels. — Paris : J.-B.-Chr. Ballard, 1722. — [8], XXIV, 432, 17 p.
26. [Anonyme]. Méthode de musique selon un nouveau système / [*J. Demoz de la Salle*]. — Paris : P. Simon, 1728. — [12], 216, [4] p.
27. *Heinichen J. D.* Der *General-Bass* in der *Composition*, oder: Neue und gründliche Anweisung, wie ein *Music-liebender* mit besonderm Vorthail, durch die *Principia* der *Composition*, nicht allein den *General-Bass* im Kirchen-, Cammer- und *Theatralischen Stylo* vollkommen, & in *altiori Gradu* erlernen; sondern auch zu gleicher Zeit in der *Composition* selbst, wichtige *Profectus*

- machen könne. <...>. — Dresden : bey dem *Autore* zu finden, 1728. — [Abt. 1–2]. — [8], 584, [376], [28] S.
28. *Telemann G. Ph.* Der getreue Music-Meister, welcher so wol für Sänger als Instrumentalisten allerhand Gattungen musicalischer Stücke, so auf verschiedene Stimmen und fast aller gebräuchliche Instrumente gerichtet sind <...>. [Ноты]. — Hamburg : [издание автора], 1728. — [8], 100 S.
29. *Zedler J. H.* Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschafften und Künste. — Leipzig; Halle : J. H. Zedler, 1731–1754. — Bd. 1–64.
30. *Walther J. G.* Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec darinnen nicht allein die Musici, welche so wol in alten als neuern Zeiter, ingleichen bey verschiedenen Nationen., durch Theorie und Praxin sich hervor gethan <...> — Leipzig : W. Deer, 1732. — 659 S.
31. *Pajot L.-L., Comte d'Onzembray.* Description et usage d'un métromètre ou machine pour battre la mesure et le temps de toute sortes d'airs // Histoire de l'Académie Royale des Sciences, Année 1732. — Paris : Imprimerie Royale, 1735. — p. 182–195.
32. *Mattheson J.* Kern melodischer Wissenschaft. — Hamburg : Christian Gerold, 1737. — [18], 190 S.
33. *Mattheson J.* Der Vollkommene Capellmeister. — Hamburg : Chr. Gerold, 1739. — [30], 504 S.
34. *Grassineau J.* A musical dictionary being a collection of terms and characters as well ancient as modern. — London : J. Wilcox, 1740. — XII, 347 p.
35. *Quantz J. J.* Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. — Berlin : J. F. Voß, 1752. — [XIV], 334, [19], [1], [26] S.
36. *Alembert J.-le Rond d'.* Éléments de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau, éclaircis, développés et simplifiés... — Paris : David, 1752. — XVI, 171 p., [tab.]. Nouvelle éd., revue, corrigée et considérablement augmentée. — Lyon : J.-M. Bruyset, 1779. — XXXVI, 236 p., [tab.].
37. *Bach C. Ph. E.* Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten erläutert. — Berlin : Verlegung des Auctoris, 1753–1762. Tl. [1]–2. — [8], 135, [10], 341, [9] S.
38. *Mozart L.* Versuch einer gründlichen Violinschule. — Augsburg : Verlag der Verfassers, 1756. — [16], 264, [10] S.
39. *Choquel H.-L.* La musique rendue sensible par la mécanique, ou nouveau système pour apprendre facilement la musique soi-même. Ouvrage utile et curieux. — Nouv. éd. — Paris : Chr. Ballard, 1762. — [6], [20], [14], 213, [6] p.
40. *Rousseau J. J.* Dictionnaire de Musique. — Paris : Duchesne, 1768. — IX, 548 p.

41. *Mozart L.* Gründliche Violinschule. — 2te vermehrte Aufl. — Augsburg : J. J. Lotter, 1769. — [4], 268, [8] S.
42. Adagio / [J. Ph. Kirnberger] // Sulzer 1. — Tl. 1. — S. 13.
43. Alla Breve / [J. Ph. Kirnberger] // Sulzer 1. — Tl. 1. — S. 27.
44. Allegro / [J. Ph. Kirnberger] // Sulzer 1. — Tl. 1. — S. 43.
45. Методический опыт, каким образом можно выучить детей читать музыку столь же легко, как и обыкновенное письмо / пер. с франц. Е. С. М. — М. : на иждивение книгосодержателя Хр. Л. Вевера: При Университете, 1773. — 88 с.
46. Лёляйн 1773 [*Лёляйн Г.С.*] Клавикордная школа, или Краткое и основательное показание к согласию и мелодии практическими советами изъясненное: [в 2 ч.]. — М. : Печ. при Имп. Моск. ун-те, на иждивение книгосодержателя Хр. Л. Вевера, 1773–1774. — 188 с.
47. *Engramelle M. D. J.* La tonotechnie ou l'art de noter les cylindres, et tout ce qui est susceptible dans les instruments de concerts mécaniques. Ouvrage nouveau. — Paris : P. M. Delaguet, 1775. — [10], XXVIII, 238 p., planches, tables.
48. *Kirnberger J.Ph.* Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Zweiter Teil. Erste Abteilung. — Berlin; Königsberg : G. J. Decker und D. L. Hartung, 1776. — [4], 154 S.
49. *Wolf G. Fr.* Kurzgefasstes musikalisches Lexikon. — Halle : J. Chr. Hendel, 1787. — XIV, 192 S.
50. *Wolf E.W.* Musikalischer Unterricht. — Dresden : P. C. Hilscher, 1788. — [4], 76 S.
51. *Türk D. G.* Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen. — Leipzig; Halle : [издание автора], 1789. — [VIII], 408, [12], 15 S.
52. Encyclopédie méthodique. Musique, publiée par MM. Framery et Ginguené. — T. 1. — Paris : Panckoucke, 1791.— [12], 760 p.
53. *Galeazzi F.* Elementi teorico-pratici di Musica, con un saggio sopra l'arte di suonare il violino, analizzata, ed a dimostrabili principi ridotta. <...>. — T. 1. — Roma : Pilucci, 1791. 328 p.
54. Tact / [J. A. P. Schulz] // Sulzer 1778–1779. — Tl. 4. — S. 258–269; Sulzer 2. — Tl. 4. S. 490–502.
55. Zeiten, Tactzeiten / [J. A. P. Schulz] // Sulzer 1778–1779. — Tl. 4. — S. 466–467; Sulzer 2. — Tl. 4. — S. 757–758.
56. *Cartier J.-B.* L'art du Violon, ou Collection Choisie dans les Sonates des Ecoles Italienne, Française et Allemande <...>. — Paris : Decombe, [1798]. — [10], 287 p., tables.
57. *Clementi M.* Méthode complete pour le pianoforte / trad. par Léluc. — Paris : Carli, [1801]. — 197 p.
58. *Mason C.* Rules on the time, phrases & accent of composition... — London, c.1801.

59. *Thiémé F.* Nouvelle théorie sur les différents mouvements des airs fondée sur la pratique de la musique moderne... — Paris, 1801.
60. *Koch H. Chr.* Musikalisches Lexicon... — Frankfurt am Main, 1802.
61. Clementis Introduction to the Art of playing on the PianoForte Containing the Elements of Music... — London : Clementi & Co, [1803]. — 143 p.
62. *Pleyel I.* Klavierschule. 3. Aufl. — Leipzig : Kühnel und Hoffmeister, 1804.
63. *Schubart C. F. D.* Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst [1784–85]. — Wien, 1806.
64. *Черни Й.* Венский фортепианный учитель... / пер. с нем. — СПб., б.г.
65. *Crotch W.* Specimens of various Styles of music referred to in a course of lectures read at Oxford & London... — London, 1808.
66. *Fink G. W.* Ueber Takt, Taktarten, und ihr Charakteristisches // AMZ. — 1808/1809. — № 13. — Sp. 193–218. — № 14. — Sp. 209–231.
67. *Прач И.* Полная школа для фортепиано... — СПб., 1816.
68. *Busby Th.* A dictionary of music, theoretical and practical. <...>. 4th ed. — London : R. Phillips, 1817. — XXXIV, 331 p.
69. Die Tempo's sämmtlicher Sätze aller Symphonien des H^{er}n L. v. Beethoven, vom Verf^{asser} selbst nach Maelzels Metronom bestimmt / Ludwig van Beethoven // AMZ. — 19. Jahrgang, vom 3. Januar bis 24. December 1817. — No. 51. — Sp. 873–874.
70. Encyclopédie méthodique. Musique, publiée par MM. Framery, Ginguené et Momigny. — T. 2. — Paris : Agasse, 1818. — 552, 74, 114 p.
71. Erklärung / Ludwig van Beethoven, Anton Salieri // WAMZ. — 2. Jahrg. — 1818. — Nr. 7. — Sp. 58–59.
72. Bestimmung des musikalischen Zeitmasses nach Mälzels Metronom. Zweite Lieferung. Beethoven — sämmtliche Quartetten von dem Author selbst bezeichnet / [Ludwig van Beethoven]. — Wien : S. A. Steiner u. Comp., [1819]. — No. 2812.
73. *Hummel J. N.* Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel. 2. Aufl. — Wien : T. Haslinger, [1828]. — XII, 468 S.
74. *Nissen G. N.* Anhang zu W. A. Mozart's Biographie. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1828.
75. *Штейбельт Д.* Полная практическая школа для фортепиано. — СПб., 1830.
76. *Крамер И. Б.* Полная практическая школа для фортепиано. — СПб., 1831.
77. *Schilling G., Fink G. W., Gassner F. S.* Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst. 6 Bde. — Stuttgart : F. H. Köhler, 1835–1838.
78. *Wegeler F. G., Ries F.* Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven. — Coblenz : Bädeker, 1838. — 167 S.

79. *Fink G. W.* Ueber das Bedürfniss Mozarts Hauptwerke unserer Zeit so metronomisiert zu liefern, wie der Meister selbst sie ausführen lies // *AMZ*. — 1839. — № 25. — Sp. 477–481.
80. *Czerny C.* Die Kunst des Vortrages der älteren und neueren Clavierkompositionen oder: Die Fortschritte bis zur neuesten Zeit. Supplement (oder 4-ter Teil) zur grossen Pianoforte-Schule. Op. 500. № 8212. — Wien : A. Diabelli u. Comp., [1846]. — 191 S.
81. *Fischhof J.* Einige Gedanken über die Auffassung von Instrumentalcompositionen in Hinsicht des Zeitmaaßes, namentlich bei Beethoven'schen Werken // *Cäcilia*. — 1847. — Bd. 26. — S. 85–98.

2. Литература

82. *Аберт Г. В.* А. Моцарт / пер. с нем. К. К. Саквы. — М. : Музыка, 1980. — Часть I. — Кн. 2. — 640 С.
83. *Аберт Г. В.* А. Моцарт / пер. с нем. К. К. Саквы. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1988. — Часть I. — Кн. 2. — 608 С.
84. *Аверинцев С. С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. — М. : Наука, 1981. — С. 3–11.
85. *Аверинцев С. С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. — М. : Наука, 1986. — С. 104–116.
86. *Агарков О.* Об адекватности восприятия музыкального метра // Музыкальное искусство и наука. — М. : Музыка, 1970. Вып. 1. — С. 95–135.
87. *Адорно (Визенгруд-Адорно) Т.* Избранное: Социология музыки / пер. с нем. 2-е изд. — М. : РОССПЭН, 2008. — 446 с.
88. *Айзенштадт С.А.* Учитель музыки. Жизнь и творчество Карла Черни. — М. : Композитор, 2010. — 216 с.
89. *Александров П.С.* Введение в теорию групп. — М. : Наука, Главная редакция физико-математической литературы, 1980. — 144 с. (Библиотечка «Квант»; Вып. 7).
90. *Алексеев А.Д.* Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия. — Киев : Музична Україна, 1974. — 165 с.
91. *Алексеев А.Д.* Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия. — М. : Классика-XXI, 2013. — 176 с.
92. *Алексеев В.Б.* Теорема Абеля в задачах и решениях. — М. : МЦНМО, 2001. — 192 с.
93. *Алексеев Э.* Нотная запись народной музыки: теория и практика. — М. : Советский композитор, 1990. — 168 с.

94. *Альшванг А. Л. ван Бетховен. Очерк жизни и творчества.* 5-е изд. — М. : Музыка, 1977. — 448 с.
95. *Ансерме Э.* Статьи о музыке и воспоминания. — М. : Сов. композитор, 1986. — 225 с.
96. *Арановский М.* Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки. — Л. : Сов. композитор, 1979.
97. *Аристоксен.* Элементы гармонии / пер. с древнегреч. и примеч. В. Г. Цыпина. — М. : МГК, 1997. — 136 с.
98. *Аркадьев М. А.* Временные структуры новоевропейской музыки (опыт феноменологического исследования). 2-е изд. — М. : Библос, 1992. — 168 с.
99. *Аркадьев М. А.* Хроноартикуляционные структуры новоевропейской музыки и фундаментальные проблемы ритма. Дисс. ... д-ра искусствоведения. — М., 2002. — 360 с.
100. *Аркадьев М.* Теория ритма и ее базовые предрассудки // *Музыковедение.* — 2005. — № 3. — С. 2–11.
101. *Аркадьев М.* Эскиз философии дирижерского ремесла [электронный ресурс] // Статьи о музыке — Погружение в классику. <http://intoclassics.net/publ/4-3-0-118> (дата обращения: 29.09.2022).
102. *Аркадьев М.* Фундаментальные проблемы музыкального ритма и «незвучащее»: Время, метр, нотный текст и артикуляция. — Saarbrücken : Lambert, 2012. — 398 с.
103. *Арнонкур Н.* Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди. М. : Классика-XXI, 2005. — 280 с.
104. *Асафьев Б. В. (Игорь Глебов).* Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. 2-е изд. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
105. *Бадура-Скода Е. и П.* Интерпретация Моцарта / пер. с нем. Ю. А. Гальперн под ред. Л. Баренбойма и Л. Гаккеля. — М. : Музыка, 1972. — 374 с.
106. *Бадура-Скода Е., Бадура-Скода П.* Интерпретация Моцарта: Как исполнять его фортепианные сочинения. 2-е изд. / пер. с англ. Л. О. Акопяна. — М. : Музыка, 2011. — 464 с.
107. *Балтер Г.* Музыкальный словарь специальных терминов и выражений немецко-русский и русско-немецкий. — Москва; Leipzig : Сов. композитор; VEB Deutsche Verlag für Musik, 1976. — 484 С.
108. *Баренбойм Л.* Как исполнять Моцарта? (Обзор современной литературы) // Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. — М. : Музыка, 1972. — С. 255–367.
109. *Барсова И.* Очерки по истории партитурной нотации (XVI — первая половина XVIII века). — М. : МГК, 1997. — 572 с.

110. И. С. Бах. Жизнь и творчество: Собрание документов / сост. Х.-Й. Шульце; пер. с нем. В. А. Ерохина. — СПб. : Издательство имени Н. И. Новикова; «Галина скрипсит», 2009. — 560 с.
111. Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры / пер. и коммент. Е. Юшкевич. — [СПб.] : EarlyMusic, 2005. — Кн. 1. — 169 с.
112. Берлиоз Г. Мемуары / пер. с франц. 2-е изд. — М. : Музыка, 1967. — 815 с.
113. Берлиоз Г. Дирижер оркестра. Теория его искусства // Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке / пер., ред., вступит. статья и комм. С. П. Горчакова. М. : Музыка, 1972. — Часть II. — С. 510–524.
114. Беседы Фердинанда Гиллера с Россини / пер. А. Н. Серова // Музыкальный и театральный вестник. — 1856. — 13 мая. — № 19.
115. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. — М. : Музыка, 1978. — 334 с.
116. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха / пер. с нем. — М. : Музыка, 1993.
117. Бочаров Ю. С. Увертюра в эпоху барокко. — М. : Композитор, 2005. — 280 с.
118. Бочаров Ю. С. Барочная сюита: от мифологии к историческому аутентизму // Научный вестник Московской консерватории. — 2015. — № 4 (23). — С. 203–215.
119. Бозций А. М. С. Основы музыки / подготовка текста, пер. с лат. и коммент. С. Н. Лебедева. 2-е изд. — М. : Московская консерватория, 2019. — 428 с. (Памятники музыкальной науки I).
120. Брежнева И. В. (сост.) Коллекция С. И. Танеева: книги и ноты. Каталог. Ч. 2. Кн. 2. Ноты. М — Я / ред.-сост. И. В. Брежнева. — М. : МГК, 1993.
121. Бусслер Л. Учебник форм инструментальной музыки / пер. с нем. Н. Д. Кашкина и С. И. Танеева. 2-е изд. — М., 2012. — 186 с.
122. Вагнер Р. О дирижировании / пер. с нем. И. Шрайбера // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика / ред.-сост. Л. Гинзбург. — М. : Музыка, 1975. — С. 87–132.
123. Вальтер Б. О музыке и музицировании / пер. с нем. Н. Аносова // Исполнительское искусство зарубежных стран / сост. и ред. Г. Эдельмана. — М. : Музгиз, 1962. — Вып. 1. — С. 7–118.
124. Варден Б. Л. ван дер. Алгебра / пер. с нем. А. А. Бельского под ред. Ю. И. Мерзлякова. 2-е изд. — М. : Наука, 1979. — 624 с.
125. Вейль Г. Математическое мышление / пер. с англ. и нем. под ред. Б. В. Бирюкова и А. Н. Паршина. — М. : Наука, 1989. — 400 с.

126. *Вейль Г.* Симметрия / пер. с англ. Б. В. Бирюкова и Ю. А. Данилова. 2-е изд. — М. : Едиториал УРСС, 2003. — 192 с.
127. *Вейнгартнер Ф.* О дирижировании / пер. с нем. Е. В. Гиппиуса под ред. Н. А. Малько. Л. : Тритон, 1927. — Переизд. СПб. : Композитор, 2015. — 56 с.
128. *Вейнгартнер Ф.* Исполнение классических симфоний. Советы дирижерам. Т. 1. Бетховен / пер. с нем. М. В. Юдиной. [Послесл. Л. Гинзбурга.] — М. : Музыка, 1965. — 308 с.
129. *Визель З.* От дивертисмента к квартету (К вопросу о становлении жанра квартета в творчестве Й. Гайдна) // От барокко к классицизму: Учебное пособие / отв. ред. Е. А. Рубаха. — М. : РАМ им. Гнесиных, 1993. — С. 77–90.
130. *Володин А.* Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука // Музыкальное искусство и наука. Сб. статей / под ред. Е. В. Назайкинского. — М. : Музыка, 1970. — Вып. 1. — С. 11–38.
131. *Вольф К.* Уроки Шнабеля. — М. : Классика-XXI, 2006. — 176 с.
132. Вспоминая Бетховена. Биографические заметки Ф. Вегелера и Ф. Риса / пер. с нем., вступит. статья, коммент. Л. Кириллиной. — М. : Классика-XXI, 2001. — 224 с.
133. *Галкин О.* Введение в музыкальную психологию (на основе энергетической концепции Эрнста Курта) // Психология музыки и музыкальных способностей: Хрестоматия / сост.-ред. А. Тарас. — М. : АСТ; Минск : Харвест, 2005. — С. 361–616. (Библиотека практической психологии).
134. *Гарбузов Н. А.* Зонная природа темпа и ритма. — М. : Изд-во АН СССР, 1950. — 76 с.
135. *Гарбузов Н. А.* Зонная природа темпа и ритма // Н. А. Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог. — М. : Музыка, 1980.
136. *Гаспаров М. Л.* Семантический ореол трехстопного амфибрахия // Проблемы структурной лингвистики — 1980. — М. : Наука, 1982. — С. 174–192.
137. *Гаспаров М. Л.* «Спи, младенец мой прекрасный»: семантический ореол разновидности хореического размера // Проблемы структурной лингвистики — 1981. — М. : Наука, 1983. — С. 181–192.
138. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика. — М. : Наука, 1984. — 320 с. 2-е изд. — М. : Фортуна Лимитед, 2000. — 351 с.
139. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. — М. : Наука, 1989. — 304 с. 2-е изд. — М. : Фортуна Лимитед, 2003. — 271 с.
140. *Гаспаров М. Л.* Стих и смысл (Семантика 3-ст. хорея) // Гаспаров М. Л. Русский стих 1890-х — 1925-го гг. в комментариях. — М. : Высшая школа, 1993. — С. 220–256.
141. *Гаспаров М. Л.* [Вступительная статья] к публикации: [341].

142. *Гаспаров М. Л.* Избранные труды, том III. О стихе. — М. : Языки русской культуры, 1997. — 608 с.
143. *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. — М. : РГГУ, 1999. — 297 с.
144. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика в 4-х тт. — М. : Искусство, 1968–1973. — Т. 1–4. — 330, 326, 623, 667 с.
145. *Гельфанд Я.* Диалоги о фортепианной нотации и ее интерпретации. — СПб. : Композитор, 2008. — 216 с.
146. *Гервер Л.* Легко ли анализировать Моцарта? // Советская музыка. — 1991. — № 12. — С. 59–64.
147. *Гервер Л.* Ars combinatoria в музыке Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. — М. : РАМ им. Гнесиных, 1996. — Вып. 135.
148. *Гервер Л. Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). Дисс. ... д-ра искусствоведения. — М. : МГК, 1997. — 290 с.
149. *Гервер Л. Л.* Клавирные сонаты Моцарта № 10 (KV 330) и № 13 (KV 333). Опыт интерпретации // Инструментальная музыка классицизма: Вопросы теории и исполнительства. — М. : [МГК], 1998. — С. 89–105 (Науч. тр. МГК. Сб. 22).
150. *Гервер Л.* Музыка в поэзии Михаила Кузмина // Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова. Материалы научных конференций / ред.-сост. Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров. — М. : МГК, 2002. — С. 250–257. (Науч. тр. МГК. — Сб. 36).
151. *Гершкович Ф.* О музыке: [Статьи. Заметки. Письма. Воспоминания] / Филипп Гершкович. — М. : Советский композитор, 1991. — 352 с.
152. *Гинзбург Л. М.* Adagio // МЭ 1. — Стб. 52.
153. *Гинзбург Л.* [Послесловие к переводу «Опыта» И. Кванца] // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика / ред.-сост. Л. Гинзбург. — М. : Музыка, 1975. — С. 56–63.
154. *Гинзбург Л.* Избранное. — М.: Сов. композитор, 1981.
155. *Гирфанова М. Е.* Темповые ремарки в музыке. Дипл. работа. — М., 1986 (маш.).
156. *Гирфанова М. Е.* От tempus к tempo: проблемы музыкального времени в музыкальной теории начала XVII века // Музыкальная наука Среднего Поволжья: Итоги и перспективы: материалы юбилейной научной конференции, Казань, 20 июня 1996 года / Казанская гос. консерватория. — Казань, 1999. — С. 33–38.
157. *Гирфанова М. Е.* Мензуральная теория и практика XIV–XV вв. Дисс. ... канд. иск-ведения / Казанская гос. консерватория. — Казань, 2000.

158. *Гирфанова М. Е.* Учение о такте Михаэля Преториуса // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко / сост. А. М. Меркулов. — М. : МГК, 2001. — С. 78–91 (Науч. тр. МГК. Сб. 32).
159. *Гирфанова М. Е.* Учение о тактусах в немецкой музыкальной теории конца XV–XVI века // Вестн. СПбУ. Сер. 15. — 2012. — Вып. 4. — С. 12–25.
160. *Гирфанова М. Е.* Теория такта Михаэля Преториуса // Вестн. СПбУ. Сер. 15. — 2013. — Вып. 4. — С. 3–15.
161. *Гирфанова М. Е.* Мензуральная система как исторический тип западноевропейского музыкального метра: дис. ... д-ра иск-ведения / Казанская гос. консерватория (академия) им. Н. Г. Жиганова. — Казань, 2015.
162. *Гирфанова М. Е.* Мензуральная система как исторический тип западноевропейского музыкального метра. Автореф. дисс. ... д-ра иск-ведения. — Казань : КГК имени Н. Г. Жиганова, 2015. — 52 с.
163. *Гольденвейзер А. Б.* Тридцать две сонаты Бетховена. Исполнительские комментарии / сост., ред., автор статьи Д. Благой. — М. : Музыка, 1966. — 288 с.
164. *Греймас А. Ж., Фонтаний Ж.* Семиотика страстей: От состояния вещей к состоянию души / пер. с франц. И. Г. Меркуловой; предисл. К. Зильберберга. 2-е изд. — М. : УРСС; ЛЕНАНД, 2015. — 334 с.
165. *Гусев А. Н.* Ощущение и восприятие. 2-е изд. — М. : Академия, 2009. — 416 с. (Общая психология; Т. 2).
166. *Гусев А. Н.* Психологические измерения: Теория. Методы: Общепсихологический практикум / А. Н. Гусев, И. С. Уточкин. — М. : Аспект-пресс, 2011. — 371 с.
167. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка в 4 тт. Репринтное воспроизведение издания 1903–1909 гг. / под ред. И. А. Бодуэна де Куртенэ. — М. : Прогресс; Универс, 1994. — Т. 2: И — О. — 2030 с.
168. *Дегтярева Н., Ефимовский А. Р.* Колиш и его исследование «Темп и характер в музыке Бетховена» // Musicus. — 2019. — № 2. — С. 32–36.
169. *Декарт Р.* Компендий музыки / ред. оригинала, пер. и предисл. С. Н. Лебедева. Комментарий С. Н. Лебедева при участии А. Ю. Зубова и Д. Л. Дорофеева // Научный вестник Московской консерватории. — 2025. — № 4. — С. 616–691.
170. *Дойников А. С.* Измерение // БРЭ. Т. 11: Излучение плазмы — Исламский фронт спасения. — М. : НИ «БРЭ», 2008. — С. 9–10.
171. *Дойников А. С.* Шкалы измерений // БРЭ. Т. 35: Шервуд — Яя. — М. : НИ «БРЭ», 2017. — С. 47.

172. *Друскин М.С.* Зарубежная музыкальная историография: Учеб. пособие. — М. : Музыка, 1994. — 64 с.
173. *Дьедонне Ж.* Основы современного анализа / пер. с англ. И. А. Вайнштейна. — М. : Мир, 1964. — 430 с.
174. *Засимова А. В.* (сост.) Как исполнять Бетховена / сост. А. В. Засимова. — М.: Классика-XXI, 2003. Переизд. 2007. — 236 с.
175. *Зенаишвили Т.* Французская бестактовая прелюдия: импровизация или интерпретация? // Музыкальная академия. — 1999. — № 2. — С.115–118.
176. *Зенаишвили Т.* Некоторые подробности из истории немецкой клавесинной сюиты XVII века // *Fioretti musicali: Материалы науч. конференции в честь И. А. Барсовой* / редкол.: Г. И. Лыжов, Д. Р. Петров, С. И. Савенко. — М. : НИЦ «Московская консерватория», 2011. — С. 57–66. (Науч. тр. МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 66).
177. *Зорин А.* Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века. — 2-е изд. — М. : Новое литературное обозрение, 2024. — 568 с.
178. Изоморфизм в математике // БРЭ. — Т. 11: Излучение плазмы — Исламский фронт спасения. — М. : НИ «БРЭ», 2008. — С. 27.
179. *Катаев В.* Выразительная и конструктивная роль ритма в исполнительской интерпретации оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» // Проблемы творчества Моцарта: материалы науч. конф. / ред.-сост. Е. И. Чигарева. — М. : МГК, 1993. — С. 146–162 (Науч. тр. МГК. Сб. 5)
180. *Катаев В. В.* Ритм в исполнительской интерпретации I части Пятой симфонии Бетховена // Инструментальная музыка классицизма: Вопросы теории и исполнительства / сост. В. В. Березин. — М. : МГК, 1998. — С. 106–118 (Науч. тр. МГК. — Сб. 22).
181. *Кванц И.* Опыт наставления по игре на поперечной флейте / [пер. с нем. И. Шрайбера и Н. Кравец] // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика / ред.-сост. Л. Гинзбург. — М. : Музыка, 1975. — С. 10–56.
182. *Кванц И.* Опыт руководства по игре на поперечной флейте / [пер. с нем. Е. Дрязжиной] // Научный вестник Московской консерватории. — 2011. — № 3, 4. — 2012. — № 1–4. — 2013. — № 1, 2.
183. *Кёлер К.-Х.* «...Прожить тысячу жизней!»: По страницам разговорных тетрадей Бетховена / пер. с нем. и коммент. А. К. Плахова. — М. : Музыка, 1983. — 256 с.
184. *Кириллина Л.* Категория чувства в музыкальной эстетике XVIII века // Старинная музыка в контексте современной культуры: Проблемы интерпретации и источниковедения. Материалы музыковедческого конгресса (МГК, 27 сент. — 1 окт. 1989). — М. : МГК, 1989. — С. 95–104.

185. *Кириллина Л.* Художник и модель («Каменный гость» Бертати — Гаццаниги и «Дон Жуан» да Понте — Моцарта) // Проблемы творчества Моцарта: материалы науч. конф. / ред.-сост. Е. И. Чигарева. — М. : МГК, 1993. — С. 28–45 (Науч. тр. МГК. Сб. 5).
186. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. — М. : МГК, 1996. — [Ч. 1]. — 192 с.
187. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. — М. : Композитор, 2007. — Ч. 2–3. — 224, 376 с.
188. *Кириллина Л.* О семантике тональности E-dur в творчестве Бетховена (2008) [электронный ресурс] // Людвиг ван Бетховен. <http://www.beethoven.ru/node/238> (дата обращения: 01.05.2026).
189. *Кириллина Л. В.* Бетховен. Жизнь и творчество / Л. В. Кириллина. — М. : НИЦ «Московская консерватория», 2009. — Т. 1–2. — 536, 596 с.
190. *Кириллина Л. В.* Предисловие // *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. Вып. 7: Бетховен. Великие творческие эпохи: Песнь воскресения (Торжественная месса и последние сонаты). — М.; СПб. : Музыка; Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга, 2019. — С. 7–32.
191. *Кириллина Л. В.* Предисловие // *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. Вып. 8: Бетховен. Великие творческие эпохи: Девятая симфония; Последние квартеты; Finita comœdia. — М.; СПб. : Музыка; Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга, 2019. — С. 7–14.
192. *Кириллина Л. В.* Бетховен: выражаемое и невыразимое // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. — 2021. — № 1 (11). — С. 43–50.
193. *Кириллина Л. В.* Бетховен: загадочные странствия 1787 года (новые факты и гипотезы) // Научный вестник Московской консерватории. — 2024. — Том 15. — Выпуск 1 (март 2024). — С. 16–45.
194. *Клеонид.* Введение в гармонику / пер. и коммент. В. Цыпина; предисл. С. Лебедева // Научный вестник Московской консерватории. — 2014. — [№] 3 (18). — С. 168–186.
195. *Климовицкий А. И.* О творческом процессе Бетховена. — Л. : Музыка, 1979. — 176 с.
196. *Климовицкий А.* К определению принципов немецкой традиции музыкального мышления. Новое об эскизной работе Бетховена над главной темой Девятой симфонии // Музыкальная классика и современность. — Л. : [ЛГИТМиК], 1983. — С. 94–121.
197. *Корганов В.* Бетховен. Биографический этюд. — М. : Алгоритм, 1997. — 812 с.
198. *Корчмар Л. О.* К проблеме авторских метрономов Л. Бетховена в историческом контексте: учебное пособие / СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Кафедра оперно-симфонического дирижирования. — СПб.; Саратов : Амирит, 2022. — 168 с.

199. *Корыхалова Н. П.* Музыкально-исполнительские термины. 2-е изд. — СПб. : Композитор, 2007. — 328 с.
200. *Кудрявцев А. В.* Музыка и слово в кантовой традиции: к проблеме типологизации канта: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. — Новосибирск, 1997. — 18 с.
201. Курс теории музыки / общая ред. А. Л. Островского. 2-е изд. — Л. : Музыка, 1984. — 152 с.
202. *Курт Э.* Тонпсихология и музыкальная психология / пер. [с нем.] и ред. О. А. Галкина // Психология музыки и музыкальных способностей: Хрестоматия / сост.-ред. А. Тарас. — М. : АСТ; Минск : Харвест, 2005. — С. 617–698. (Библиотека практической психологии).
203. *Кюрегян Т. С.* Форма в музыке XVII–XX веков. — М. : ТЦ «Сфера», 1998. — 344 с.
204. *Лайнсдорф Э.* В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации / пер. с англ. А. К. Плахова. — М. : Музыка, 1988. — 303 с.
205. *Лебедев С. Н.* Учение о хроматике Маркетто из Падуи // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII–XVII вв.) / [отв. ред. Ю.К. Евдокимова]. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1983. — С. 34–59.
206. *Лебедев С.* Русская книга о Finale / С. Н. Лебедев, П. Ю. Трубинов. — СПб. : Композитор, 2003. — 208 с.
207. *Лебедев С. Н.* Загадочный канон Рамоса де Парехи // Sator tenet opera rotas. Ю. Н. Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения): Сб. статей / ред.-сост. В. С. Ценова. — М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2003. — С. 75–82.
- 207а. *Лебедев С. Н.* Умный Шарпай // Музыка для синтезатора. — 2006. — № 2. — С. 31–37.
208. *Лебедев С. Н.* Комментарий // *Бозций А. М. С.* Основы музыки / подготовка текста, пер. с лат. и коммент. С. Н. Лебедева. 2-е изд. — М. : НИЦ «Московская консерватория», 2019. — С. 268–342. (Памятники музыкальной науки I).
209. *Лебедев С. Н.* Преториус Михаэль [онлайн-ресурс] // Научно-образовательный портал «Большая российская энциклопедия». — 2022. <https://bigenc.ru/c/pretorius-mikhael-c30375?v=8015826> (дата обращения: 01.05.26).
210. *Левин Ю. И.* Семантический ореол метра с семиотической точки зрения // Finitis duodecim lustris: сб. статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. — Таллинн, 1982. Перепечатано в кн.: *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл. — С. 291–293 (Послесловие).
211. *Лобанов П. В.* А. Н. Скрябин — интерпретатор своих композиций (Анализ авторского исполнения методом объективной расшифровки записей на Вельте-Миньоне и Фоноле). — М. : Ирис-Пресс, 1995. — 119 с.
212. *Лобанова М.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. — М. : Музыка, 1994. — 320 с.

213. *Логвиненко А. Д.* Измерения в психологии: математические основы. — М. : МГУ, 1993. — 480 с.
214. *Лосев А. Ф.* Проблема художественного стиля. — Киев : Collegium, Киевская академия евробизнеса, 1994. — 286 с.
215. *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики // *Лосев А. Ф.* Форма. Стил. Выражение. — М. : Мысль, 1995. — С. 450–602.
216. *Лосев А. Ф.* Учение о стиле. — СПб. : Нестор-История, 2019. — 456 с.
217. *Лосева О. В.* Теория циклических форм в наследии Е. В. Назайкинского [электронный ресурс] // Журнал Общества теории музыки. — 2016. — № 2 (14).
218. *Лызлов А. В.* Аффективность как структурообразующая основа антропологических пространств: философия, психология, психиатрия / А. В. Лызлов, О. Ф. Серавина, О. Б. Ковалевская // Вопросы психологии. — 2010. — № 3. — С. 65–74.
219. *Лызлов А. В.* Феноменология восприятия и аффективность / А. В. Лызлов, О. Ф. Серавина, О. Б. Ковалевская // Вопросы психологии. — 2011. — № 2. — С. 101–111.
220. *Люси М.* Теория музыкального выражения / пер. с франц. В. А. Чечотта. — СПб. : Бессель, б. г. — 158 с. — Репринт: М. : УРСС, 2012.
221. *Максимов Е. И.* Фортепианное творчество Бетховена в контексте музыкальной критики и исполнительских тенденций конца XVIII — первой трети XIX века. Дисс. ... канд. искусствоведения. — М. : МГК, 2003. — 315 с.
222. *Максимов Е. И.* Тридцать две вариации с-moll Бетховена: особенности драматургии // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. Сб. статей. — М. : МГК, 2012. — Вып. 3. — С. 99–112.
223. *Мальтер Л. И.* Таблицы по инструментоведению / под ред. А. Ю. Радвиловича. — 4-е изд. — СПб. : Композитор, 2014. — 136 с.
224. *Мальцев А. И.* Группы и другие алгебраические системы // Математика, ее содержание, методы и значение. Т. 3 / ред. колл.: А. Д. Александров, А. Н. Колмогоров, М. А. Лаврентьев. — М. : АН СССР, 1956. — С. 248–331.
225. *Мальцев С. М.* О темпе исполнения бетховенских сочинений // *Черни К.* О правильном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена. — СПб. : [СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова], 2010. — С. 188–193.
226. *Мальцев С. М.* О двух музыкально-риторических фигурах повтора. Анафора и эпифора // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация / отв. ред. С. В. Грохотов. — М. : НИЦ «Московская консерватория», 2011. — Вып. 1. — С. 231–260. (Науч. тр. МГК. Сб. 68).

227. *Медушевский В.* Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. — 1979. — № 3. — С. 30–39.
228. *Менделеев Д. И.* [Предисловие и примечания к переводу книги Мона «Метеорология или учение о погоде» (1876 г.)] // *Менделеев Д. И.* Сочинения. Т. 7: Геофизика и гидродинамика. — Л.; М.: Издательство АН СССР, 1946. — С. 201–237.
229. *Меркулов А.* «Эпоха уртекстов» и редакции фортепианных сонат Бетховена // Музыкальное исполнительство и современность. — М.: [МГК], 1997. — Вып. 2. — С. 84–115. (Науч. тр. МГК. Сб. 19).
230. *Меркулов А. М.* (сост.) Как исполнять Моцарта / сост. А. М. Меркулов. — М.: Классика-XXI, 2004. — 184 с.
231. *Меркулов А. М.* (сост.) Как исполнять Гайдна / сост. А. М. Меркулов. — М.: Классика-XXI, 2009. — 204 с.
232. *Милка А., Шабалина Т.* Занимательная бахиана. 2-е изд. — СПб.: Композитор, 2001. — Вып. 1. — 208 с.
233. *Мис П.* Значение эскизов Бетховена для изучения его стиля / пер. с нем. Г. М. Ванькович // Проблемы бетховенского стиля: сб. статей / под ред. Б. С. Пшибышевского. — М.: ОГИЗ; Гос. муз. издательство, 1932. — С. 207–338.
234. *Михайлов А. В.* Бетховен: преемственность и переосмысления // *Михайлов А. В.* Музыка в истории культуры. — М.: МГК, 1998. — С. 7–73.
235. *Михайлов А. В.* Из лекций // *Михайлов А. В.* Обратный перевод / сост., подгот. текста и комм. Д. Р. Петрова и С. Ю. Хурумова. — М.: Языки русской культуры, 2000. — С. 669–804.
236. *Михайлов А. В.* Избранное: Феноменология австрийской культуры. — М.; СПб.: Издательство «Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга», 2009. — 392 с. (Серия «Письмена времени»).
237. *Михайлов М. К.* Стиль в музыке. — Л.: Музыка, 1981. — 264 с.
238. *Мищенко М.* Характер или скорость? (Об одном историческом недоразумении) // *Opera musicologica*. — 2011. — № 3–4. — С. 33–60.
239. *Мищенко М. П.* Опыты мелософии: О непройденных путях музыкальной науки. — СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова; ИД «Галина скрипсит», 2014. — 320, 212 с.
240. *Моцарт В. А.* Полное собрание писем / пер. И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, С. А. Кокошкиной, В. М. Кислова. — М.: Междунар. отношения, 2006. — 536 с.
241. *Моцарт Л.* Фундаментальная школа скрипичной игры / пер. М. А. Куперман. — СПб.: Планета музыки; Лань, 2014. — 214 с.

242. Музыкальная эстетика Германии XIX века / сост. Ал. В. Михайлов и В. П. Шестаков. — М.: Музыка, 1981. — Т. 1. — 415 с.
243. Музыкальная эстетика Германии XIX века / сост. Ал. В. Михайлов и В. П. Шестаков. — М.: Музыка, 1982. — Т. 2. — 432 с.
244. Музыкальные писатели античной Греции / изд. подгот. В. Цыпин. — М. : НИЦ «Московская консерватория», 2019. — 536 с. (Памятники музыкальной науки IV).
245. «Музыковедение постоянно расширяется». Интервью с Р. Тарускиным и М. Фроловой-Уокер / пер. с англ. З. В. Слободзян // *Musicus*. — 2019. — № 2. — С. 50–55.
246. Назайкинский Е. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука / Е. В. Назайкинский, Ю. Н. Рагс // Применение акустических методов исследования в музыкознании. — М. : Музыка, 1964.
247. Назайкинский Е. В. О музыкальном темпе. — М.: Музыка, 1965. Перепечатано в: История в музыке. — С. 9–98.
248. Назайкинский Е. В. Исследования исполнительского творчества // Лаборатория музыкальной акустики. Сб. статей / под ред. Е. В. Назайкинского. — М. : Музыка, 1966. — С. 30–39.
249. Назайкинский Е., Сахалтуева О. О взаимосвязях выразительных средств в музыкальном исполнении // Музыкальное искусство и наука. Сб. статей / под ред. Е. В. Назайкинского. — М. : Музыка, 1970. — Вып. 1. — С. 59–94.
250. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. — М. : Музыка, 1972. — 384 с.
251. Назайкинский Е. В. О константности в восприятии музыки // Музыкальное искусство и наука. Сб. статей / под ред. Е. В. Назайкинского. — М. : Музыка, 1973. — Вып. 2. — С. 59–98. Перепечатано в: История в музыке. — С. 101–140.
252. Назайкинский Е. В. Модус как музыкальная универсалия (1979) // Назайкинский Е. В. История в музыке. Избранные исследования. — М. : НИЦ «Московская консерватория», 2009. — С. 165–171.
253. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. — М. : Музыка, 1982. — 320 с.
254. Назайкинский Е. В. Настройка и настроение в музыке // Воспитание музыкального слуха. — М. : Музыка, 1985. — Вып. 2. Перепечатано в: История в музыке. — С. 213–249.
255. Назайкинский Е. Стиль как предмет теории музыки // Музыкальный язык, жанр, стиль: Проблемы теории и истории. Сб. научных трудов / МДОЛГК имени П. И. Чайковского. Кафедра теории музыки. — М., 1987. — С. 175–185.
256. Назайкинский Е. В. Музыкальные лики истории // Т. Н. Ливанова. Статьи. Воспоминания. — М. : Музыка, 1989.
257. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 248 с.

258. *Назайкинский Е.В.* О многослойности музыкального времени // Музыка и категория времени: сб. материалов 5-й конференции из цикла «Григорьевских чтений» / Московское музыкальное общество; отв. ред. М. С. Скребкова-Филатова и др. — М. : АСМ, 2003. — С. 140–143.
259. *Назайкинский Е.В.* История в музыке: Избранные исследования / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского; ред. О. В. Лосева. — М. : Московская консерватория, 2009. — 392 с.
260. *Насонов Р. А.* Универсальная музургия Афанасия Кирхера: дис. ... кандидата искусствоведения: — 17.00.02. — М. : МГК им. П. И. Чайковского. — 499 с.: ил. (На правах рукописи).
261. *Насонов Р. А.* Теория аффектов Афанасия Кирхера: тройка, восьмерка и бесконечность // РАХ SONORIS: история и современность Вып. III: (Памяти М. А. Этингера) / гл. ред. Е. М. Шишкина. — Астрахань: Государственный фольклорный центр «Астраханская песня», 2008. — С. 44–51.
262. *Нейгауз Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 2-е изд. — М. : Музыка, 1961. — 320 с.
263. *Николаева Н. С.* Бетховен и новые стилистические явления в музыке XIX века // Бетховен. Сб. статей / ред.-сост. [и авт. предисл.] Н.Л. Фишман. — М. : Музыка, 1971. — Вып. 1. — С. 276–297.
264. *Орлов А. И.* Теория измерений как часть методов анализа данных: размышления над переводом статьи П. Ф. Веллемана и Л. Уилкинсона // Социология: методология, методы, математическое моделирование. — 2012. — № 35. — С. 155–174.
265. *Павчинский С. Э.* Образное содержание и темповая интерпретация некоторых сонат Бетховена // Бетховен. Сб. статей / ред.-сост. [и авт. предисл.] Н. Л. Фишман. — М. : Музыка, 1972. — Вып.2. — С. 53–73.
266. *Панов А. А.* Практика немецкого органиста XVII–XVIII столетий в зеркале исторических документов: дис. ... д-ра искусствоведения [Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского]. — М., 2006.
267. *Панов А. А.* Об исполнении ритмических фигур в немецкой музыке XVIII в. / А. А. Панов, И. В. Розанов // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация / отв. ред. С. В. Грохотов. — М. : НИЦ «Московская консерватория», 2011. — Вып. 1. — С. 261–305 (Науч. тр. МГК. Сб. 68).
268. *Панов А. А.* Итальянская темповая терминология в немецкой исполнительской практике барокко, рококо и классицизма / А. А. Панов, И. В. Розанов // Вестн. СПбУ. Сер. 15: Искусствоведение. — 2011. Вып. 4. — С. 3–58.

269. *Панов А. А.* Adagio, Largo, Andantino // Музыка, текст, перевод: материалы секции XL Международной филологической конференции. Санкт-Петербург, СПбГУ, филол. ф-т, март 2011 г. / отв. ред. А. В. Бояркина. — СПб. : СПбГУ, 2012. — С. 17–23.
270. *Панов А. А.* Известные неизвестные: де Сен Ламбер и де Броссар / А. А. Панов, И. В. Розанов // Вестн. СПбУ. Сер. 15: Искусствоведение. — 2012. — Вып. 1. — С. 28–44.
271. *Панов А. А.* Итальянская темповая терминология во французской исполнительской практике барокко, рококо и классицизма. Часть I / А. А. Панов, И. В. Розанов // Вестн. СПбУ. Сер. 15: Искусствоведение. — 2012. — Вып. 2. — С. 64–98.
272. *Панов А. А.* Итальянская темповая терминология во французской исполнительской практике барокко, рококо и классицизма. Часть II / А. А. Панов, И. В. Розанов // Вестн. СПбУ. Сер. 15: Искусствоведение. — 2012. — Вып. 3. — С. 13–46.
273. *Панов А. А.* Итальянская темповая терминология в исполнительской практике Великобритании и США эпохи барокко, рококо и классицизма / А. А. Панов, И. В. Розанов // Вестн. СПбУ. Сер. 15: Искусствоведение. — 2012. — Вып. 4. — С. 82–127.
274. *Панов А. А.* О термине «mouvement» во французских музыкально-теоретических трудах XVIII века / А. А. Панов, И. В. Розанов // Музыка, текст, перевод. Материалы XLI Международной филологической конференции 26–31 марта 2012 г. — СПб. : СПбГУ, 2013. — С. 125–132.
275. *Панов А. А.* О терминах Tactus и Tact в музыкальных трактатах Германии второй половины XVI — начала XVIII в. / А. А. Панов, И. В. Розанов [электронный ресурс] // Журнал Общества теории музыки. — 2014. — № 2 (6). — С. 1–31.
276. *Панов А.* Строй хора несогласный: старинные музыканты о «душе музыки» / А. А. Панов, И. В. Розанов // Старинная музыка. — 2016. — № 1. — С. 11–16.
277. *Панов А. А.* Феноменология vs концептуализация: о терминосистеме исторически информированного исполнительства / А. А. Панов, И. В. Розанов // Старинная музыка. — 2017. — № 1. — С. 20–25.
278. *Панов А. А.* Темп и ритм в западноевропейской музыке XVII–XVIII веков: несколько слов о теоретической базе исследования / А. А. Панов, И. В. Розанов // «Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи»: мат-лы Междунар. науч. конф., 27–30 октября 2020 г. — М. : Российская академия музыки, 2020. — С. 657–664.
279. *Панов А. А.* Система фиксации темпа исполнения музыки Марена Мерсенна («Всеобщая гармония», 1636/37) / А. А. Панов, И. В. Розанов // Science SPbU — 2020: сборник

- материалов Международной конференции по естественным и гуманитарным наукам. — СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2021. — С. 1521–1522.
280. *Панов А. А.* Старинная музыка: параллельные миры теории и практики / А. А. Панов, И. В. Розанов // Термины, понятия и категории в музыковедении: материалы IV Международного конгресса Общества теории музыки. — Казань : Казанская государственная консерватория, 2021. — С. 376–384.
281. *Панов А. А., Розанов И. В.* Французские музыканты XVIII века об интерпретации композиций Жана Батиста Люлли [электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. — 2023. — № 1. — С. 72–86.
282. *Панов А. А.* О темпах исполнения инструментальных менуэтов XVIII века / А. А. Панов, И. В. Розанов // Opera Musicologica. — 2024. — Т. 16. — № 1. — С. 38–53.
283. *Панов А. А., Розанов И. В.* «Основы клавесина» де Сен Ламбера (1702): перевод и комментарии. Часть I // Научный вестник Московской консерватории. — Том 15. — Вып. 1 (март 2025). — С. 20–103.
284. *Пано А. А.* Темп и ритм в музыке барокко, галантного маньеризма и классицизма / А. А. Панов, И. В. Розанов. — СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2025. — 416 с.
285. *Пинкер С.* Лучшее в нас: Почему насилия в мире стало меньше / пер. с англ. — М. : Альпина нон-фикшн, 2021. — 952 с.
286. *Плампер Я.* История эмоций / пер. с англ. К. Левинсона. — М. : Новое литературное обозрение, 2018.
287. *Плутарх.* О музыке / пер. и коммент. В. Цыпина. Предисл. С. Лебедева // Научный вестник Московской консерватории. — 2017. — № 2 (29). — С. 8–55.
288. *Пойа Д.* Математика и правдоподобные рассуждения / пер. с англ. И. А. Вайнштейна под ред. С. А. Яновской. 2-е изд. — М. : Наука, 1975. — 464 с.
289. *Поспелова Р.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2009. — 712 с.
290. *Поспелова Р. Л.* Проблемы расшифровки мензуральной нотации в трактатах Иоанна Тинкториса // *Fioretti musicali*. Материалы научной конференции в честь И.А. Барсовой / редкол.: Г. И. Лыжов, Д. Р. Петров, С. И. Савенко. — М. : НИЦ «Московская консерватория», 2011. — С. 13–28. (Науч. тр. МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 66).
291. Проблемы и методы психофизики. Хрестоматия для студентов, преподавателей и научных работников. Часть 1 / Ред.-сост. А. Г. Асмолов и М. Б. Михалевская. — [М. :] Изд-во Московского университета, 1974. — 252 с.
292. *Протопопов Вл.* Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века. — М. : Музыка, 1979. — 327 с.

293. *Протопопов Вл.* Западноевропейская музыка XVII — первой четверти XIX века. — М. : Музыка, 1985. (История полифонии. Вып.3).
294. *Птолемей К.* Гармоника в трех книгах; *Порфирий.* Комментарий к «Гармонике» Птолемея / изд. подготовил В. Г. Цыпин. М. : НИЦ «Московская консерватория», 2013. — 456 с. (Памятники музыкальной науки II).
295. *Равдоникас Ф.* Логарифмический счет в традиционной нотации // Аспекты теоретического музыкознания. Сб. научных трудов / отв. ред и сост. Ю. Кудряшов. — Л. : ЛГИТМиК, 1989. — С. 44–50. (Проблемы музыкознания. Вып. 2).
296. *Распутина М. В.* Становление клавирного стиля в музыке южнонемецкого барокко / МГК им. П. И. Чайковского, Кафедра теории музыки. — М. : Московская консерватория, 2009. — 220 с.
297. *Риман Г.* Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах / пер. с нем. Ю. Энгеля. — М. : Музсектор Госиздата, 1929. — 242 с.
298. *Риман Г.* Акустика с точки зрения музыкальной науки / пер. с нем. Н. Д. Кашкина. 2-е изд. — М. : Либроком, 2012. — 152 с.
299. *Римский-Корсаков Н. А.* О музыкальном образовании // *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. — М. : Музгиз, 1962. — Т. 2.
300. *Рождественский Г.* Дирижерская аппликатура. — Л. : Музыка, 1974. — 104 с.
301. *Розанов И. В.* Темпы танцев для пения в трактате Мишеля Л'Аффийяра (Париж, 1705) // Вестн. СПбУ. Сер. 15: Искусствоведение. — 2014. — Вып. 2. — С. 5–41.
302. *Роллан Р.* Девятая симфония // *Роллан Р.* Собрание сочинений в 14 т. Т. 12: Бетховен. Великие творческие эпохи. Незавершенный собор / пер. с франц. М. П. Рожицыной, под ред. С. И. Рошаль и Б. В. Левика. — М. : ГИХЛ, 1957. — С. 19–166.
303. *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. Бетховен. Великие творческие эпохи. Вып. 7: Песнь воскресения (Торжественная месса и последние сонаты) / пер. с франц. — М.; СПб. : Музыка; Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга, 2019. — 396 с.
304. *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. Бетховен. Великие творческие эпохи. Вып. 8: Девятая симфония; Последние квартеты; *Finita comoedia* / пер. с франц. — М.; СПб. : Музыка; Центр гуманитарных инициатив : Университетская книга, 2019. — 512 с.
305. *Рубаха Е. А.* Контрданс. Его особенности, истоки и воздействие на музыку венских классиков // Музыка и хореография современного балета. Вып. 4 / сост. Ю. Резанова и Р. Косачева. — М. : Музыка, 1982. — С. 36–56.

306. *Рубаха Е. А.* Форма финала венской классической симфонии как претворение традиций бытовой музыки XVIII века // От барокко к классицизму: Учебное пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» / отв. ред. Е. А. Рубаха. — М. : РАМ им. Гнесиных, 1993.
307. *Руднева А.* Русское народное музыкальное творчество. Очерки по теории фольклора. — М. : Композитор, 1994. — 224 с.
308. *Савицкая Ж. В.* Учение Зета Кальвизия в контексте немецкой музыкальной историографии XVI–XVII вв. Дисс. ... канд. иск. — М. : МГК. им. П. И. Чайковского, 2025. — 270, 204 с.
309. *Сапонов М. А.* Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо // Проблемы музыкального ритма. — М. : Музыка, 1978. — С. 7–47.
310. *Сапонов М. А.* Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. — М. : Музыка, 1982. — 77 с., нот. ил. — (Вопросы истории, теории, методики).
311. *Сапонов М. А.* Менестрели. — М. : Классика-XXI, 2004. — 400 с.
312. *Скребков С. С.* Некоторые данные об агогике авторского исполнения Скрябина // А.Н. Скрябин. К 25-летию со дня смерти. — М.; Л. : Музгиз, 1940.
313. *Скребков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей. — М. : Музыка, 1973. — 448 с.
314. *Софронов Ф.* Взгляд на «старую» музыку с позиций новой: теоретические воззрения Рудольфа Колиша в свете учения А. Шёнберга о форме // Современное исполнительство: к проблеме интерпретации музыки XX века. Материалы научно-практической конференции / редколл.: И. М. Ромащук, С. В. Лукерченко, Ю. И. Карабанова. — М. : ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2003. — С. 65–74.
315. *Стивенс С.* Математика, измерение, психофизика // Экспериментальная психология. Т. 1. / ред.-сост. америк. изд. С. С. Стивенс; ред. и предисл. П. К. Анохина, В. А. Артемова. — М. : Издательство иностранной литературы, 1960. — С. 19–89.
316. *Стравинский И.* Диалоги: Воспоминания, размышления, комментарии / пер. с англ. В. А. Линник, ред. перевода Г. А. Орлова, послесл. и общая ред. М. С. Друскина. — Л. : Музыка, 1971. — 415 с.
317. *Строевой устав Вооруженных Сил Российской Федерации // Общевоинские уставы Вооруженных Сил Российской Федерации: сборник нормативных правовых актов.* — М. : Проспект, 2019. — С. 395–475.
318. *Стюарт И.* Истина и красота: Всемирная история симметрии / пер. с англ. А. Семихатова. — М. : Астрель : CORPUS, 2012. — 461 с. (ЭЛЕМЕНТЫ).
319. *Танеев С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма. — М. : Музгиз, 1959. — 384 с.

320. Теория музыки: учебник для музыкальных училищ и старших классов специальных музыкальных школ / [общ. ред. Т. С. Бершадской]. — СПб. : Композитор, 2003. — 189, [5] с.
321. *Теплов Б. М.* Психология музыкальных способностей / Акад. пед. наук РСФСР. Ин-т психологии. — М.; Л. : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1947. — 336 с.
322. *Тинкторис И.* О музыкальных пропорциях // Пospelова Р. Л. Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. — М. : МГК им. П.И. Чайковского, 2009. — С. 465–516.
323. *Тинкторис И.* Определитель музыки // Пospelова Р. Л. Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. — М. : МГК им. П.И. Чайковского, 2009. — С. 584–627.
324. *Толстова Ю. Н.* Измерение в социологии: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальностям 040201 — «Социология» и 040102 — «Социальная антропология». 2-е изд., перераб. и доп. — М. : КДУ, 2009. — 292 с. (Социология).
325. *Томашевский Б.В.* Стих и язык. Филологические очерки. — М. : Гослитиздат, 1959. — 470 с.
326. *Федотов В.* Учение о модусе в западноевропейской ритмической теории XIII в. // *Laudamus*. К 60-летию Ю.Н.Холопова / ред.-сост. В. С. Ценова. — М. : Композитор, 1992.
327. *Фишман Н. Л.* Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 годы / исследование, публикация факсимиле, расшифровка Н. Л. Фишмана. — М. : Музыка, 1962. — Т. 1–3. — 342, 173, 184 с.
328. *Фишман Н. Л.* Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике // Вопросы фортепианной педагогики / ред.-сост. В. А. Натансон. — М. : Музгиз, 1963. — С. 118–157.
329. *Фишман Н. Л.* Бетховен // МЭ 1. — Стб. 445–459.
330. *Фишман Н.* «Чествование Бетховена — 1977» / Н. Л. Фишман, А. И. Климовицкий, Ю. Н. Холопов // Советская музыка. — 1977. — № 9. — С. 141–144.
331. *Фишман Н.* Бетховен и его время. Заметки // *Фишман Н.* Этюды и очерки по бетховениане. — М. : Музыка, 1982. — С. 144–188.
332. *Фишман Н.* Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике // *Фишман Н.* Этюды и очерки по бетховениане. — М. : Музыка, 1982. — С. 189–214.
333. *Фишман Н. Л.* Шиндлер // МЭ 6. — Стб. 344.
334. *Фортунатов Ю. А.* Оркестр Моцарта // Инструментальная музыка классицизма: Вопросы теории и исполнительства / сост. В. В. Березин. — М. : МГК, 1998. — С. 51–66 (Науч. тр. МГК. Сб. 22).

335. *Фоскамп В.* Классика как историко-литературная эпоха. Типология и функция веймарской классики / пер. А. В. Михайлова // Контекст-1990. Литературно-теоретические исследования / отв. ред. А. В. Михайлов. — М. : Наука, 1990. — С. 115–138.
336. *Харлап М. Г.* Ритмика Бетховена // Бетховен. Сб. статей / ред.-сост. [и автор предисл.] Н. Л. Фишман. — М. : Музыка, 1971. — Вып.1. — С. 370–421.
337. *Харлап М. Г.* Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма / сост. В. Н. Холопова. — М. : Музыка, 1978. — С. 48–104.
338. *Харлап М. Г.* [Воспоминания] // Н. П. Аносов: Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников / сост. В. П. Варунц. — М. : Музыка, 1978. — С. 154–160.
339. *Харлап М. Г.* Темп // МЭ 5: Симон — Хейлер. — Стб. 492–493.
340. *Харлап М.* Квантитативная ритмика. — М. : Музыка, 1986. [Книга издана под назв.: Ритм и метр в музыке устной традиции]. — 102 с. (Вопросы истории, теории, методики).
341. *Харлап М. Г.* Стих и музыка / публ. А. М. Гришиной; вступ. ст. А. М. Гришиной, М. Л. Гаспарова // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. — Т. 55. — № 5. — М., 1996. — С. 75–86.
342. *Харлап М.* Нотные длительности и парадокс их реального значения (заметки о специфике музыкального времени и его нотации) // *Ars notandi*. Нотация в меняющемся мире: Материалы международной научной конференции / ред.-сост. И. А. Барсова. — М. : МГК, 1997. — С. 81–87. (Науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. — Сб. 17).
343. *Харлап М.* Нотные длительности и парадокс их реального значения (Заметки к специфике музыкального времени и его нотации) / автор вступ. слова А. Гришина-Харлап; текст подготовил М. Аркадьев // Музыкальная академия. — 1997. — № 1. — С. 173–181.
344. *Харлап М.* Нотные длительности и парадокс их реального значения (Заметки к специфике музыкального времени и его нотации) / текст подготовил М. Аркадьев // Музыкальная академия. — 1997. — № 2. — С. 99–109.
345. *Харлап М. Г.* Метр в музыке / М. Г. Харлап, Д. О. Чехович // БРЭ. — Т. 20: Меотская археологическая культура — Монголо-татарское нашествие. — М. : БРЭ, 2012. — С. 138–140.
346. *Холопов Ю. Н.* Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма / сост. В. Н. Холопова. — М. : Музыка, 1978. — С. 105–163 (перепечатано в изд.: [349, с. 266–323]).
347. *Холопов Ю. Н.* Ступень // МЭ 5: Симон — Хейлер. — Стб. 341.
348. *Холопов Ю. Н.* Введение в музыкальную форму. — М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2006. — 432 с.

349. *Холопов Ю. Н.* Музыкальные формы классической традиции. Статьи. Материалы / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. — М. : НИЦ «Московская консерватория», 2012. — 564 с.
350. *Холопова В.* Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. — М. : Музыка, 1971. — 304 с.
351. *Холопова В.* Музыкальный ритм. — М. : Музыка, 1980. — 72 с.
352. *Холопова В.* Русская музыкальная ритмика. — М. : Сов. композитор, 1983. — 281 с.
353. *Холопова В.* Теория музыки: Мелодика. Ритмика. Фактура. Тематизм. — СПб. : Лань, 2002. — 368 с.
354. *Царева Е. М.* Иоганнес Брамс. — М. : Музыка, 1986. — 383 с.
355. *Царева Е. М.* Книга о Бетховене // Научный вестник Московской консерватории. — 2010. — № 1. — С. 182–192. (Рец. на кн.: [189]).
356. *Цуккерман В. А.* Метр и ритм // Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. — М. : Музыка, 1967. — С. 133–236.
357. *Цуккерман В. А.* Бетховенский динамизм в его структурных и формообразующих проявлениях // Бетховен. Сб. статей / ред.-сост. Н. Л. Фишман. — М. : Музыка, 1972. — Вып. 2. — С. 275–291.
358. *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. — М. : Музыка, 1980. — 296 с.
359. *Чередниченко Т.* Проблемы музыкальной эстетики. — М. : Сов. композитор, 1988. — 320 с. [Книга издана под назв.: Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства. Проблемы и перспективы развития].
360. *Чередниченко Т. В.* Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке. — М. : Музыка, 1989. — 222 с.
361. *Чередниченко Т. В.* Ценностный анализ музыки и поэтический текст // *Laudamus*. Сб. статей к 60-летию Ю. Н. Холопова. — М. : Композитор, 1992.
362. *Чередниченко Т.* Композиция и интерпретация: три среза проблемы // *Чередниченко Т.* Избранное / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. — М. : НИЦ «Московская консерватория», 2012. — С. 187–212.
363. *Черни К.* О правильном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена / пер. С. М. Мальцева, Р. Г. Лепковской; науч. ред., вступ. ст., коммент. С. М. Мальцева. — СПб. : [СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова], 2010. — 197 с.
364. *Черни К.* О верном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена / пер. с нем. Д. Е. Зубова. — СПб. : Планета Музыки; Лань, 2011. — 118 с.

365. *Чехович Д. О.* О классически-характерном (к методологии изучения музыкального темпа) // Инструментальная музыка классицизма: Вопросы теории и исполнительства / сост. В. В. Березин. — М. : МГК, 1998. — С. 26–50. (Науч. тр. МГК. Сб. 22).
366. *Чехович Д.* Как систематизировать классику? // Музыка и информатика / сост. Ю. Н. Рагс. М. : МГК, 1999. — С. 158–181. (Науч. тр. МГК. Сб. 24).
367. *Чехович Д.* О мнимом постоянстве композиторского темпа // Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Е. В. Назайкинского 12 августа 2001 года / сост. Л. Н. Логинова. — М. : МГК, 2001. — С. 120–125.
368. *Чехович Д. О.* Семантический ореол темпа в музыке венских классиков // Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова. Материалы научных конференций / ред.-сост. Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров. — М. : МГК, 2002. — С. 291–299. (Науч. тр. МГК. Сб. 36).
369. *Чехович Д. О.* Агогика // БРЭ. Т. 1: А — Анкетирование. — М. : БРЭ, 2005. — С. 188.
370. *Чехович Д. О.* Венская классическая школа // БРЭ. Т. 5: Великий князь — Восходящий узел орбиты. — М. : БРЭ, 2006. — С. 133.
371. *Чехович Д. О.* Классика в музыке // БРЭ. Т. 14: Киреев — Конго. — М. : БРЭ, 2009. — С. 221–222.
372. *Чехович Д.* К эволюции представлений о темпе в XVIII — начале XIX в. // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация / отв. ред. С. В. Грохотов. — М. : НИЦ «Московская консерватория», 2011. — Вып. 1. — С. 306–345. (Науч. тр. МГК. Сб. 68).
373. *Чехович Д. О.* Метроном // БРЭ. Т. 20: Меотская археологическая культура — Монголо-татарское нашествие. — М. : БРЭ, 2012. — С. 148.
374. *Чехович Д. О.* Ритм музыкальный // БРЭ. Т. 28: Пустырник — Румчерод. — С. 541–542.
375. *Чехович Д. О.* Темп // БРЭ. Т. 32: Телевизионная башня — Улан-Батор. — М. : БРЭ. — С. 24.
376. *Чехович Д.* Ритмическая тесситура и темповая транспозиция ритма / Д. О. Чехович // Научный вестник Московской консерватории. — 2018. — № 1 (32). — С. 54–83.
377. *Чехович Д.* Темпы в инструментальном наследии Бетховена. Исторический контекст и современный взгляд // Научный вестник Московской консерватории. — 2019. — № 1 (36). — С. 92–147.
378. *Чехович Д. О.* «Дон Жуан» и его темпы // Моцарт в пространстве и времени: Сб. материалов научной конференции. — М. : НИЦ «Московская консерватория», 2019. — С. 98–116.
379. *Чехович Д. О.* Легко ли сравнивать темпы? [электронный ресурс] // Журнал Общества теории музыки. — Вып. 2020/1 (29). — С. 43–86.

380. *Чехович Д. О.* Темп (в музыке) [онлайн-ресурс] // Научно-образовательный портал «Большая российская энциклопедия». — 2022. <https://bigenc.ru/c/temp-v-muzyke-75822d> (дата обращения: 01.05.2026).
381. *Чехович Д. О.* Композиторский инвариант музыкального темпа (на материале инструментальной музыки Л. ван Бетховена) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. — 2025. — № 1. — С. 113–129.
382. *Чигарева Е. И.* Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. — М. : УРСС, 2000. — 280 с.
383. *Шатский П.* Фортепианные вариации Бетховена. Особенности жанра и эволюция интерпретаторских концепций. — М. : Музыка, 2013. — 216 с.
384. *Штейнпресс Б.* Из записной книжки моцартоведа. I. Темпы «Дон Жуана» // Советская музыка. — 1961. — № 2. — С. 84–86.
385. *Штейнпресс Б. С.* Очерки и этюды. — М. : Сов. композитор, 1980. — 352 с.
386. *Штокмар М. П.* Исследования в области русского народного стихосложения. — М. : АН СССР, 1952. — 422 с.
387. *Щерба Т.* Музыкально-научное наследие А. В. Михайлова. Дипломная работа. — М. : МГК, 1999 (на правах рукописи).
388. *Щуров В. М.* Стилиевые основы русской народной музыки. — М. : МГК, 1998. — 464 с.
389. *Эйништейн А.* Моцарт: Личность. Творчество / пер. с нем. Е. М. Закс, авт. предисл. П. В. Луцкер. — М. : Классика-XXI, 2007. — 472 с.
390. *Яворский Б. Л.* Сюиты Баха для клавира. — М. : Классика-XXI, 2002. — С. 1–81.
391. *Яглом И. М.* Геометрические преобразования. Т. 1: Движения и преобразования подобия. 2-е изд. — М. : ЛЕНАНД, 2018. — 282 с.
392. *Abravaya I.* On Bach's rhythm and tempo. 2nd corrected printing. — Kassel a. o. : Bärenreiter, 2011. — 243 p.
393. *Angermüller R.* Aus der Frühgeschichte des Metronoms: Die Beziehungen zwischen Mälzel und Salieri // Österreichische Musikzeitschrift. — 1971. — Jahrgang 26.— Heft 3. — S. 134–140.
394. *Apel W.* The notation of polyphonic music. 900–1600. — 4th ed. — Cambridge (Mass.) : The Mediaeval Academy of America, 1953. — XXVI, 522 p.
395. *Apel W.* Harvard Dictionary of Music. — 2nd ed. Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, (c) 1944 and 1969. — 8th Printing, 1974. — 833 p.
396. *Apel W.* Die Notation der polyphonen Musik 900–1600. [Deutsche Fassung]. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1981. — 020, 528 S.

397. *Apfel E.* Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik / E. Apfel, C. Dahlhaus. — München : E. Katzbichler, 1974. — 561 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Bd. 1).
398. *Auhagen W.* Chronometrische Tempoangaben im 18. und 19. Jahrhundert // Archiv für Musikwissenschaft. — 1987. — Jahrgang 44. — Heft 1. — S. 40–57.
399. *Auhagen W.* Zur Theorie des variablen Metronomgebrauchs // Die Musikforschung. 1989. — Jahrgang 42. — Heft 1. — S. 55–60.
400. *Auhagen W.* Eine wenig beachtete Quelle zur musikalischen Tempoauffassung im frühen 19. Jahrhundert // Archiv für Musikwissenschaft. — 1993. — Jahrgang 50. — Heft 4. — S. 291–308.
401. *Auhagen W.* „Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik. Die Antwort der Quellen auf ein umstrittenes Thema.“ By Klaus Miebling // Performance Practice Review. — 1995. — Vol. 8. — No. 1. — P. 96–98.
402. J. S. Bach. Leben und Werk in Dokumenten. Eine Antologie in 25 Themenkreisen / zusammengestellt von H.-J. Schulze. 4. Aufl. — Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1989. — 206 S.
403. *Badura-Skoda E.* Interpreting Mozart. The performance of his piano pieces and other compositions / E. Badura-Skoda, P. Badura-Skoda. 2nd ed. — New York; London : Taylor & Francis Group, 2008.
404. *Baensch O.* Zur Neunte Symphonie. Einige Feststellungen // Neues Beethoven-Jahrbuch / hrsg. von A. Sandberger. — Augsburg, 1925. — Jahrgang 2.
405. *Baensch O.* Zur Neunte Symphonie. Nachträgliche Feststellungen // Neues Beethoven-Jahrbuch / hrsg. von A. Sandberger. — Augsburg, 1930. — Jahrgang 4.
406. *Beck H.* Studien über das Tempoproblem bei Beethoven. (Diss.). — Erlangen, 1954.
407. *Beck H.* Bemerkungen zu Beethovens Tempi // Beethoven-Jahrbuch 1955/1956. — Bonn : Beethovenhaus, 1956. — S. 24–54.
408. *Beck H.* Die Proportionen der Beethovenschen Tempi // Festschrift W. Gerstenberg zum 60. Geburtstag / hrsg. von G. Dadelsen und A. Holschneider. — Wolfenbüttel; Zürich : Mösseler, 1964. — S. 6–16.
409. *Beck D.* Einige Zweifel an der Überlieferung der Konversationshefte / D. Beck, G. Herre // Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß 20. bis 23. März 1977 in Berlin. — Leipzig : Deutscher Verlag für Musik, 1978. — S. 257–274.
410. *Beck D.* Anton Schindlers fingierte Eintragungen in den Konversationsheften / D. Beck, G. Herre // Zu Beethoven. Aufsätze und Annotationen / hrsg. von H. Goldschmidt. — Berlin : Neue Musik, 1979. — [Bd. 1.] — S. 11–89.

411. Beethoven: Das Problem der Interpretation. — 2. Aufl. — München : Text + Kritik, 1985. — 111 S. (Musik-Konzepte / hrsg. von H.-K. Metzger u. R. Rien. — Heft 8).
412. *Bengen I.* Tempo / I. Bengen, W. Frobenius, K.-E. Behne // MGG 1. — Bd. 16: Supplement 2: Eardsen — Zweibrücken. — Kassel u. a. : Bärenreiter, 1976. — Sp. 1820–1842.
413. *Bengen I.* Tempo / I. Bengen, W. Frobenius, K.-E. Behne // MGG 2. Sachteil. — Bd. 9: Sydney — Zypern. — Kassel : Bärenreiter, 1998. — Sp. 443–470.
414. *Besseler H.* Studien zur Musik des Mittelalters II. Die Motette von Franco von Köln bis Philipp von Vitry // Archiv für Musikwissenschaft. — Jahrgang 8. 1927. — Heft 2. — S. 137–258.
415. *Besseler H.* Schriftbild der mehrstimmigen Musik / H. Besseler, P. Gülke. — 2te Aufl. — Leipzig: VEB Deutsche Verlag für Musik, [1981]. — 183 S. (Musikgeschichte in Bildern. — Bd.III. — Lfg.5).
416. *Bockmaier C.* Die instrumentale Gestalt des Taktes: Studien zum Verhältnis von Spielvorgang, Zeitmaß und Betonung in der Musik. — Tutzing : H. Schneider, 2001. — 336 S. (MVM. Bd. 57).
417. *Borrel E.* Les indications métronomiques laissées par les auteurs français du XVIII^{me} siècle // Revue de musicologie. — 1928. — No 26. — P. 149–153.
418. *Brandenburg S.* Über die Bedeutung der Änderungen von Taktvorschriften in einigen Werken Beethovens // Beiträge '76-78. Beethoven-Kolloquium 1977. Dokumentation und Aufführungspraxis / Hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik. — Kassel : Bärenreiter, 1978. — S. 37–51.
419. *Brandenburg S.* Zur Textgeschichte von Beethovens Violinsonate op. 47 // Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift G. Henle. — München : Henle, 1980. S. 111–124.
420. *Brandenburg S.* Die Skizzen zur Neunten Symphonie // Zu Beethoven 2: Aufsätze und Dokumente / hrsg. von H. Goldschmidt. — Berlin : Neue Musik, 1984.
421. *Breidenstein H.* Mälzels Mord an Mozart. Die untaugliche Versuche, musikalische Zeit zu messen // Das Orchester. — 2007. — Nr. 11. — S. 8–15.
422. *Breidenstein H.* Mozarts Tempo-System. Ein Handbuch für die professionelle Praxis. — Tutzing : H. Schneider, 2011. — 380 S.
423. *Breidenstein H.* Mozarts Tempo-System. Ein Handbuch für die professionelle Praxis. — 2. Aufl. — Marburg : Tectum-Verlag, 2015. — 391 S.
424. *Breidenstein H.* Mozart's Tempo-System. A Handbook for Practice and Theory / transl. by L. Friend. — Baden-Baden : Tectum, 2019. — 384 p.
425. *Busse Berger A. M.* Mensuration and proportion signs: origins and evolution. — Cambridge : Cambridge University Press, 1993. — XI, 271 p.

426. *Busse Berger A. M.* The evolution of rhythmic notation // The Cambridge history of Western music theory / ed. by T. Christensen. — Cambridge : Cambridge University Press, 2002. — P. 628–656.
427. *Caplin W. E.* Theories of musical rhythm in the 18th and 19th centuries // The Cambridge history of Western music theory / ed. by T. Christensen. — Cambridge : Cambridge University Press, 2002. — P. 657–694.
428. *Christensen D.* Inner tempo and melodic tempo // *Ethnomusicology*. — Vol. 4. 1960. — No 1. — P. 9–14.
429. *Cole H.* Sound and Signs. Aspects of Music Notation. — London : Oxford University Press, 1974. — VI, 162 p.
430. *Czerny C.* Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke: Czerny's „Erinnerungen an Beethoven“ sowie das 2. und 3. Kapitel des IV. Bandes der „Vollständigen theoretisch-practischen Pianoforte-Schule, op. 500“. Faksimile-Nachdruck / hrsg. von P. Badura-Skoda. — Wien; New York : Universal Edition, 1963. — 121 S. (Urtext Edition).
431. *Czerny C.* Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule, op. 500. — W., 1839. — 3. Band. Faksimile-Nachdruck / hrsg. von W. Kolneder. — Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1991.
432. *Dahlhaus C.* Über das Tempo in der Musik des späten 16. Jahrhunderts // *Musica*. — 1959. — Jg. 13. — Nr. 12. — S. 767–.
433. *Dahlhaus C.* Zur Rhythmik der Mensuralmusik // *Musik und Kirche*. — Bd. 29. — 1959. — S. 118–123.
434. *Dahlhaus C.* Zur Theorie des Tactus im 16. Jahrhundert // *Archiv für Musikwissenschaft*. — 1960. — Jahrg. 17. — S. 22–39.
435. *Dahlhaus C.* Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert // *Archiv für Musikwissenschaft*. — 1961. — Jahrg. 18. — S. 223–240.
436. [*Dahlhaus C.*] [Реплика на «круглом столе», без названия] The present state of music psychology and its significance for historical musicology. Round table // Report of the Eighth Congress of the International Musicological Society New York 1961. — Kassel a. o. : Bärenreiter, 1962. — Vol. 2. — P. 92.
437. *Dahlhaus C.* Zur Taktlehre des Michael Praetorius // *Die Musikforschung*. — 1964. — Jahrg. 17. — S. 162–174.
438. *Dahlhaus C.* Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität. — Kassel u. a. : Bärenreiter, 1968. — 298 S.
439. *Dahlhaus C.* Zur Geschichte des Taktschlagens im frühen 17. Jahrhundert // *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of A. Mendel* / ed. R. L. Marshall. — Kassel; Hackensack (NJ) : Bärenreiter, 1974. — S. 117–123.

440. *Dahlhaus C.* Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhunderts. — Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984–1986. (Geschichte der Musiktheorie / hrsg. von F. Zaminer. — Bd. 10–11).
441. *Dahlhaus C.* Die Tactus- und Proportionenlehre des 15. bis 17. Jarhunderts // Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit. — Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. — S. 333–361. (Geschichte der Musiktheorie / hrsg. von F. Zaminer. — Bd. 6).
442. *Dahlhaus C.* Zum Taktbegriff der Wiener Klassik // Archiv für Musikwissenschaft. — Jahrg. 45. — 1988. — S. 1–15.
443. *Dahlhaus C.* Metrik und Rhythmik. Antike kategorien und moderne Phänomene // Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. 2. Teil: Deutschland. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989. S. 157–203. (Geschichte der Musiktheorie / hrsg. von F. Zaminer. — Bd. 11).
444. *Danckwardt M.* Die langsame Einleitung. Ihre Herkunft und ihr Bau bei Haydn und Mozart. — Tutzing : H. Schneider, 1977. — 435 S. (MVM. — Bd. 25).
445. *Deutsch O. E.* Beethovens gesammelte Werke. Des Meisters Plan und Haslingers Ausgabe // Zeitschrift für Musikwissenschaft. — 1930. — Jahrg. 13. — Heft 2. — S. 60–79.
446. *Dolmetsch A.* The interpretation of the music of the 17th and 18th centuries as revealed by contemporary evidence. 2nd ed. — Seattle; London : University of Washington Press, 1969. — XVI, 494 p.
447. *Eggebrecht H. H.* Versuch über die Wiener Klassik. Die Tanzszene in Mozarts "Don Giovanni". — Wiesbaden : Steiner, 1972. — 61 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Bd. 12).
448. *Eggebrecht H. H.* Musik als Zeit / hrsg. von A. von Massow, M. Nanni, S. Obert. — Wilhelmshaven : Noetzel, 2001. — 118 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Bd. 143).
449. *Fallows D.* Grave // NGD 2001. — Vol. 10. — P. 315
450. *Fallows D.* Lento // NGD 2001. — Vol. 14. — P. 549–550.
451. *Fallows D.* Presto // NGD 2001. — Vol. 20. — P. 306.
452. *Fallows D.* Tempo and expression marks // NGD, 2001. — Vol. 25. — P. 271–279.
453. *Fallows D.* Vivace // NGD 2001. — Vol. 26. — P. 816–817.
454. *Fechner G. T.* Elemente der Psychophysik. Zweiter Theil. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1860. — 572 S.
455. *Gelfand Y.* On tempo indications: based on Beethoven's music // College music symposium. — 1985. — Vol. 25. — P. 92–129.
456. *Georgiades Thr. G.* Nennen und Erklingen: Die Zeit als Logos / Aus dem Nachlaß hrsg. von I. Bengen. Mit einem Geleitwort von H.-G. Gadamer. — Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985. — 301 S. (Sammlung Vandenhoeck).

457. *Gerstenberg W.* Die Zeitmasse und ihre Ordnungen in Bachs Musik. — Einbeck : C. Schleicher & Schüll, 1951. — 30 S.
458. *Gerstenberg W.* Authentische Tempi für Mozarts "Don Giovanni"? // *MJb* 1960/61. — S. 58–61.
459. *Gleich C. von.* Die Theorie des variablen Metronomgebrauchs // *Die Musikforschung*. — 1988. — Jahrg. 41. — H. 1. — S. 46–49.
460. *Gleich Cl.-Chr. von.* Mozart, Takt und Tempo. — München; Salzburg : E. Katzbichler, 1993. — 152 S.
461. *Hanslick E.* Geschichte des Concertwesens in Wien. — Wien : W. Draumüller, 1869. — XV, 438 S.
462. *Harding R. E. M.* The metronome and its precursors // *Harding R. E. M.* Origins of musical time and expression. — London; New York; Toronto: Oxford University Press, 1938. — P. 1–35.
463. *Harris-Warrick R.* Interpreting pendulum markings for French Baroque dances // *Historical performance: the journal of early music America*. — 1993. — Vol. 6. — No 1. — P. 9–16.
464. *Heckmann H.* Der Takt in der Musiklehre des 17. Jahrhunderts // *Archiv für Musikwissenschaft*. — 1953. — Jahrg. 10. — S. 116–139.
465. *Hegel G. W. F.* Vorlesungen über die Ästhetik. www.textlog.de/hegel_aesthetik.html (дата обращения: 16.05.2026).
466. *Hell H.* Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: N. Porpora — L. Vinci — G. B. Pergolesi — L. Leo — N. Jommelli. — Tutzing : H. Schneider, 1971. — 623 S. (MVM. Bd. 19).
467. *Herrmann-Bengen I.* Tempobezeichnungen: Ursprung; Wandel im 17. und 18. Jahrhunderts. — Tutzing : H. Schneider, 1959. — 210 S. (MVM. Bd. 1).
468. *Houle G.* Meter in music, 1600–1800: performance, peception, and notation. — Bloomington; Indianapolis : Indiana University Press, 1987. — IX, 174 p.
469. *Howell S.* Beethoven's Maelzel canon: another Schindler forgery? // *The Musical Times*. — 1979. — P. 987–990.
470. *Howell S.* Der Mälzelkanon — eine weitere Fälschung Schindlers? // *Zu Beethoven 2: Aufsätze und Dokumente* / hrsg. von H. Goldschmidt. — Berlin : Verlag Neue Musik, 1984. — S. 163–171.
471. *Jander O.* Tessitura // *NGD* 2001. — Vol. 25. — P. 315–316.
472. *Johnson D.* Nottebohm // *NGD* 2001. Vol. 18. — P. 203–204.
473. *Kapp R.* Tempo und Charakter in der Musik Schumanns // *Schumanns Werke — Text und Interpretation. 16 Studien* / hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf durch A. Mayeda u. K. W. Niemöller. — Mainz u. a. : Schott, 1987. — S. 193–222. (Bericht über das

2. Internationale Schumann-Symposion am 17. und 18. Mai im Rahmen des 2. Schumann-Festes, Düsseldorf 1985).
474. *Kerman J.* (ed.) Ludwig van Beethoven. Autograph miscellany from circa 1786 to 1799. British Museum Additional Manuscript 29801, ff. 39–162 (The ‘Kafka sketchbook’) / ed. J. Kerman. — Vol. II: Transcription. — London : British Museum, 1970. — 296 p.
475. *Kerman J.* The Beethoven quartets. — London a. o. : Norton, 1978. — 386 p.
476. *Kerst E.* (Hrsg.) Die Erinnerungen an Beethoven / hrsg. von E. Kerst. — Stuttgart : J. Hoffmann, 1913. — Bd. 1–2. — XV, 294, 364 S.
477. *Kirkpatrick R.* Eighteenth-century metronomic indications // Papers read by members of the American Musicological Society at the Annual meeting Washington, D.C. December 29th and 30th, 1938. — [Washington], [1940]. — P. 30–50.
478. *Kolinski M.* The evaluation of tempo // *Ethnomusicology*. — 1959. — Vol. 3. — No 2. — P. 45–57.
479. *Kolinski M.* The structure of melodic movement: a new method of analysis // *Studies in ethnomusicology* / ed. by M. Kolinski. — New York, 1965. — Vol. 2. — P. 95–120.
480. *Kolisch R.* Tempo and character in Beethoven’s music / transl. by A. Mendel // *The Musical Quarterly*. — Vol. 29. — Nos. 2–3. (Apr., Jul., 1943). — P. 169–187, 291–312.
481. *Kolisch R.* Tempo und Charakter in Beethovens Musik. — München : Text + Kritik, 1992. — 169 S. (Musik-Konzepte. Heft 76/77).
482. *Kolisch R.* Tempo and character in Beethoven’s music // *The Musical Quarterly*. — Vol. 77. — Nos. 1–2. (Spring, Summer, 1993). — P. 90–131, 268–342.
483. *Kolneder W.* Zur Geschichte des Metronoms // *HIFI-Stereophonie*. — Jahrgang 19. — 1980. — S. 152–162.
484. *Krones H.* u. a. Interpretation in «Klassischen Tempo»? Reaktionen auf einem umstrittenen Artikel // *Österreichische Musikzeitschrift*. — 1986. — № 10. — S. 489–505.
485. *Kunze S.* Mozarts Opern. 2te Aufl. — Stuttgart : Reclam, 1996. — 685 S.
486. *Kurth E.* Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme. — Bern : M. Drechsel, 1913. — 148 p.
487. *Kurth E.* Musikpsychologie. — Berlin : M. Hesse, 1931. — 324 S.
488. *Lacombe H.* (éd.) Le mouvement en musique à l’époque baroque / sous la direction d’H. Lacombe. — Metz : Serpenoise, 1996. — 243 p.
489. *La Gorce J. de.* Tempêtes et tremblements de terre dans l’opéra français sous le règne de Louis XIV // *Le mouvement en musique à l’époque baroque* / sous la direction d’H. Lacombe. — Metz : Serpenoise, 1996. — P. 171–188.

490. *Laizé M.* Une application de l'étude du pendule: la mesure du tempo dans les airs de mouvement français. Catalogue musical // Le mouvement en musique à l'époque baroque / sous la direction d'H. Lacombe. — Metz : Serpenoise, 1996. — P. 35–71.
491. *Ledbetter D.* Bach's Well-tempered Clavier: the 48 Preludes and Fugues. — New Haven; London : Yale University Press, 2002. — 414 p.
492. *Lenz W. von.* Beethoven. Eine Kunststudie. Kritischer Katalog sämtlicher Werke Ludwig van Beethovens mit Analyse derselben. Zweite verbesserte Aufl. — Tl. 1–4 [mit Anh., Tab.]. — Hamburg : Hoffmann & Campe, 1860. — 191, 322, 304, 457 S.
493. *Levin Th. J.* Integral interpretation: introductory notes to Beethoven, Kolisch and the question of the metronome // The Musical Quarterly. — 1993. — Vol. 77. — No 1. — P. 81–131.
494. *Lüthy W.* Mozart und die Tonartencharakteristik. — Strassburg : Heitz & Cie, 1931 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 3). Reprint: Baden-Baden, 1974.
495. *Machatus F. J.* Die Tempi in der Musik um 1600 (Fortwirken und Auflösung einer Tradition). — Laaber : Laaber-Verlag, 1977. — 304 S.
496. *Maier S.* Studien zur Theorie des Taktes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. — Tutzing : H. Schneider, 1984. — 173 S.
497. *Malloch W.* Carl Czerny's metronome marks for Haydn and Mozart symphonies // Early Music. — 1988. — Vol. 16. — No 1. — P. 72–81.
498. *Malloch W.* The minuets of Haydn and Mozart: goblins or elephants? // Early Music. — 1993. — Vol. 21. — P. 437–444.
499. *Marshall R. L.* Tempo and dynamic indications in the Bach sources: a review of the terminology // Bach, Handel, Scarlatti, tercentenary essays / ed. by P. Williams. — Cambridge [Cambridgeshire]; New York : Cambridge University Press, 1985. — P. 259–75.
500. *Marshall R. L.* The music of Johann Sebastian Bach: the sources, the style, the significance. — New York : Schirmer Books, 1989. — XXI, 375 p.
501. *Marshall R.* Bach's *tempo ordinario*: A Plaine and Easie Introduction to the System // Critica Musica: Essays in Honor of P. Brainard / ed. J. Knowles. — Amsterdam : Gordon and Breach, 1996. — P. 249–278.
502. *Marshall R.* Bach's *Tempo Ordinario*: A Plaine and Easie Introduction to the System [электронный ресурс] // Performance Practice Review. — 2008. — Vol. 13. — No. 1. — Article 5. — 33 p. <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol13/iss1/5> (дата обращения: 12.05.2021).
503. *Marty J.-P.* The tempo indications of Mozart. — New Haven; London : Yale University Press, 1988. — XVI, 279, 112 p.

504. *Mead A.* On Tempo Relations // Perspectives of New Music. — Vol. 45. — Number 1 (Winter 2007). — P. 64–108.
505. *Mendel A.* A Note on Proportional Relationships in Bach Tempi // The Musical Times. — 1959. — No. 1402. — P. 683–685.
506. *Metzger H.-K.* Zur Beethoven-Interpretation // Beethoven: Das Problem der Interpretation. — 2. Aufl. — München : Text + Kritik, 1985. — S. 5–8.
507. *Metzger H.-K.* Restitutio Musicae. Zur Intervention Kolischs // Beethoven: Das Problem der Interpretation. — 2. Aufl. — München : Text + Kritik, 1985. — S. 54–69.
508. *Miehling K.* Die Wahrheit über die Interpretation der vor- und frühmetronomischen Tempoangaben. Einige Beweise gegen die ‚metrische‘ Theorie // Österreichische Musikzeitschrift. — 1989. — Jahrg. 44. — S. 81–89.
509. *Miehling K.* Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik: die Antwort der Quellen auf ein umstrittenes Thema. — Wilhelmshaven : F. Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, 1993. — 528 S.
510. *Miehling K.* William Tans'ur (1700–1783) über Takt und Tempo // Concerto: Das Magazin für Alte Musik. — 1998. — Jahrg. 15. — Nr. 133. — S. 21–24.
511. *Miehling K.* Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik. Die Antwort der Quellen auf ein umstrittenes Thema. 3., Verbesserte und stark erweiterte Neuausgabe. — Wilhelmshaven : F. Noetzel, 2003. — 458 S.
512. *Mies P.* Der Charakter der Tonarten. Eine Untersuchung. — Köln; Krefeld : Staufien-Verlag, 1948. — 228 S.
513. *Mozart.* Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe / Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt und erläutert von W. Bauer und O. E. Deutsch. — Bd. II: 1777–1779. — Kassel; Basel; London; New York : Bärenreiter, 1962.
514. *Müller-Reuter Th.* Lexicon der deutschen Konzertliteratur. Ein Ratgeber für Dirigenten, Konzertveranstalter, Musikschriftsteller und Musikfreunde. Nachtrag zu Band I. — Leipzig : C. F. Kahnt, 1921. — VIII, 238 S.
515. *Münster R.* Authentische Tempi zu den sechs letzten Sinfonien W.A. Mozarts? // MJB 1962/1963. — S. 185–199.
516. *Newmann W. S.* A Chronological Checklist of Collected Editions of Beethoven's Solo Piano Sonatas Since His Own Day // Notes. — 1976/77. — Vol. 33. — No. 3. — S. 503–530.
517. *Newman W. S.* Das Tempo in Beethovens Instrumentalmusik — Tempowahl und Tempoflexibilität // Die Musikforschung. — 1980. — Jahrg. 33. — Heft 2. — S. 161–183.
518. *Newman W. S.* Beethoven on Beethoven: Playing His Piano Music His Way. — New York : W. W. Norton & Co., 1988. — 336 p.

519. *Noorduyn M. A.* Beethoven's Tempo Indications. A thesis ... D. Phil. / University of Manchester, 2016. — 321 p.
520. *Noorduyn M.* Re-examining Czerny's and Moscheles's metronome marks for Beethoven's piano sonatas // *Nineteenth-Century Music Review*. — 2018. — Vol. XV. — P. 209–235.
521. *Noorduyn M.* The metronome marks for Beethoven's Ninth Symphony in context // *Early Music*. — 2021. — Vol. 49. — Issue 1 (February). — P. 129–145.
522. *Nottebohm G.* Beethoveniana. Aufsätze und Mitteilungen. — Leipzig; Winterthur : J. Rieter-Biedermann, 1872. — 203 S.
523. *Nottebohm G.* Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze. — Leipzig : Peters, 1887. — 590 S.
524. *Osthoff W.* Monteverdi-Studien I: Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis. — Tutzing : H. Schneider, 1960. — 267 S. (MVM. Bd. 3).
525. *Panov A. A., Rosanoff I. V.* Essays on Problems of Rhythm in Germany in the XVIIIth Century: Overdotting and the So-Called Taktenlehre (a research of sources). — Heilbronn : Musik-Edition Lucie Galland, 1996. — 165 p.
526. *Panov A. A., Rosanoff I. V.* Sébastien de Brossard's Dictionnaire of 1701: A comparative analysis of the complete copy // *Early Music*. — 2015. — Vol. 43. — No. 3. — P. 417–430.
527. *Prévost P.* Les signes rythmiques dans les notations des préludes non mesurées pour clavecin au XVII^e siècle // *Le mouvement en musique à l'époque baroque / sous la direction d'H. Lacombe*. — Metz : Serpenoise, 1996. — P. 99–108.
528. *Ratner L.* Classic music: expression, form, and style. — New York; London : Shirmer Books, 1980. — XVII, 475 p.
529. *Reckziegel W.* Ein subjektives Tempomass // *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Leipzig 1966 / hrsg. von C. Dahlhaus u. a.* — Kassel u. a. : Bärenreiter, 1970. S. 457–458.
530. *Rehm W.* [Don Giovanni]. — Kassel u. a. : Bärenreiter, 2003. — 250 S. (NMA. Serie II. Werkgruppe 5. Kritische Berichte. Bd. 17).
531. *Reidemeister P.* Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung. — Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988. — 204 S.
532. *Reutter J.* Die Zeichen Punkt und Strich unter besonderer Berücksichtigung der Lehrwerke von J. J. Quantz und J. F. Agricola // *MJb* 1995. — S. 59–77.
533. *Riemann H.* Katechismus der Akustik (Musikwissenschaft). — Leipzig : M. Hesse, 1891. — VI, 128 S.
534. *Riemann H.* System der musikalischen Rhythmik und Metrik. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1903. — XII, 316 S.

535. *Rien R.* Beethovens Verhältnis zum Metronom / Eine Dokumentation von R. Rien // Beethoven: Das Problem der Interpretation. — 2. Aufl. — München : Text + Kritik, 1985. — S. 70–84.
536. *Rien R.* Beethovens originale, Czernys und Moscheles' auf Erinnerung gegründete, Kolisch und Leibowitz' durch Vergleiche der Charaktere erschlossene Metronomisierungen // Beethoven: Das Problem der Interpretation. 2. Aufl. — München : Text + Kritik, 1985. — S. 85–96.
537. *Rom U.* Ein ›Es-Dur-Gedanke‹? Zum Zusammenhang von Motivik und Tonart bei Mozart // Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie. — 2009. — Jahrg. 6. — Ausgabe 1. — S. 9–50.
538. *Rosen Ch.* The Classical Stile: Haydn, Mozart, Beethoven. — London : Faber and Faber, 1976. — 474 p.
539. *Rothschild F.* Musical performance in the times of Mozart and Beethoven. — London; New York : Adam & Ch. Black; Oxford University Press, 1961. — IX, 122 p. (The Lost Tradition in Music. Part II).
540. *Rudolf M.* Pamina's aria, questions of tempo // A Musical Life: Writings and Letters. — Hillsdale; New York : Pendragon Press, 2001. — P. 207–210.
541. *Rusinek B.-A.* Quellenkritik und -interpretation. Auf die Fragen kommt es an // Spurensucher. Ein Praxisbuch für historische Projektarbeit. — Weinheim; Basel : Beltz Verlag, 1997. — S. 142–149.
542. *Sachs C.* Rhythm and tempo. A study in music history. — New York : W. W. Norton and Co., 1953. — 391 p.
543. *Saint-Arroman J.* L'interprétation de la musique française: 1661–1789. Vol. I: Dictionnaire d'interprétation (Initiation). — Genève : Slatkine Reprints, 2016. — 508 p.
544. *Saslav I.* The alla breve "March": its evolution and meaning in Haydn's string quartets // Haydn studies: proceedings of the International Haydn conference 1975. — New York: W. W. Norton, 1981. — P. 308–314.
545. *Schindler A.* Biografie von Ludwig van Beethoven / hrsg. von J. Mainka. — Leipzig : Reclam, 1970. — 680 S.
546. *Schmitz A.* Das romantische Beethovenbild: Darstellung und Kritik. — Berlin; Bonn : Dümmler, 1927. — XII, 183 S.
547. *Schmitz H.-P.* Die Tontechnik des Père Engramelle. — Kassel; Basel : Bärenreiter, 1953. — 24 S.
548. *Schmitz H.-P.* Quantz heute: der »Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen« als Lehrbuch für unser Musizieren. — Kassel : Bärenreiter, 1987. — 2. Aufl. 1991. — 83 S.
549. *Schünemann G.* Geschichte des Dirigierens. — Leipzig : Breikopf & Härtel, 1913. — 359 S. (Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen / hrsg. von H. Kretzschmar. — Bd. X).

550. *Schwandt E.* L’Affilard on the French court dances // *The Musical Quarterly*. — 1974. — Vol. 60. — No. 3. — P. 389–400.
551. *Seidel W.* Rhythmus, Metrum, Takt // *MGG2. Sachteil*. — Bd. 8. — Sp. 272–276.
552. *Seifert H.* Beethovens Metronomisierungen und die Praxis // *Beiträge ’76–78. Beethoven-Kolloquium 1977. Dokumentation und Aufführungspraxis* / hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik. — Kassel : Bärenreiter, 1978. — S. 183–189.
553. *Seifert H.* Czernys und Moscheles’ Metronomisierungen von Beethovens Werken für Klavier // *Studien zur Musikwissenschaft* 34. — Tutzing : H. Schneider, 1984. — S. 61–83.
554. *Siegele U.* « La Cadence est une qualité de la bonne Musique » // *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel* / ed. R. L. Marshall. — Kassel; Hackensack (NJ) : Bärenreiter, 1974. — S. 124–135.
555. *Sondheimer R.* Die Theorie der Sinfonie und die Beurteilung einzelner Sinfoniekomponisten bei den Musikschriftstellern des 18. Jahrhunderts. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1925. — 99 S.
556. *Stadlen P.* Beethoven and the metronome. I // *Music & Letters*. — 1967. — Okt. — P. 330–349.
557. *Stadlen P.* Schindler’s Beethoven forgeries // *The Musical Times*. — 1977. — Vol. 98. — P. 549–52.
558. *Stadlen P.* Beethoven und das Metronom // *Beethoven: Das Problem der Interpretation*. 2. Aufl. — München : Text + Kritik, 1985. — S. 12–33.
559. *Steglich R.* Die elementare Dynamik des musikalischen Rhythmus. Habilitationsschrift. — Leipzig : C. Merseburger, 1931. — 70 S.
560. *Steglich R.* Über den Mozart-Klang // *MJb* 1950. — S. 62–75.
561. *Steglich R.* Über Mozarts Adagio-Takt // *MJb* 1951. — S. 90–111.
562. *Stevens S. S.* To honor Fechner and repeal his law // *Science. New series*. — 1961. — Vol. 133. — No. 3446. — P. 80–86.
563. *Talsma W. R.* Wiedergeburt der Klassiker. Bd. 1: Anleitung zur Entmechanisierung der Musik. — Innsbruck : Wort und Welt, 1980. — 270 S.
564. *Tetzel E.* Rhythmus und Vortrag. — Berlin : Wölbing-Verlag, 1926. — 109 S.
565. [Thayer A.W.] *A.W.T. Maelzel, Johann Nepomuk* // *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*. 5th ed. / ed. by E. Blom. — London : Macmillan & Co; New York : St. Martin’s Press, 1954. — Vol. 5. — P. 500–501.
566. *Thayer A. W., Harvey D.* Maelzel, Johann Nepomuk // *NGD* 2001. — Vol. 15. — P. 574–575.
567. *The New Oxford History of Music: The Age of Enlightenment 1745–1790* / ed. E. Wellesz, Fr. Sternfeld. — Oxford : Oxford University Press, 1973. — Vol. 7. — 744 p.
568. *The New Oxford History of Music: The Age of Beethoven 1790–1830* / ed. G. Abraham. — Oxford : Oxford University Press, 1982. — Vol. 8. — XIX, 747 p.

569. Tyson A. Moscheles and his "Complete Edition" of Beethoven // *The Music Review*. — 1964. — Vol. 25. — S. 136–141.
570. Vignal M. (éd.) *Dictionnaire des grands musiciens / sous la direction de M. Vignal*. — Paris : Larousse, 1985. — Vol.2.
571. Weber W. The contemporaneity of eighteen-century musical taste // *The Musical Quarterly*. — 1984. — Vol. 70. — № 2 (Spring). — P. 175–194.
572. Wehmeyer G. Interpretation in „Klassischen“ Tempo // *Österreichische Musikzeitschrift*. — 1985. — № 7–8. — S. 369–376. (Antwort: [484]).
573. Wehmeyer G. Prestiðißimo. Die Wiederentdeckung der Langsamkeit in der Musik. — Reinbeck bei Hamburg : Rowohlt, 1993. — 175 S.
574. Weingartner F. Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1906. — 197 S.
575. Weingartner F. Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien. Band III: Mozart. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1923. — 28 S.
576. Weinmann A. Tobias Haslingers „Gesamtausgabe der Werke Beethovens“ // *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie: Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky-Halm*. — München : Henle, 1978. — S. 269–279.
577. Wentz J. Les indications de tempo de J. S. Bach à la lumière de *Die Kunst des reinen Satzes* de J. Ph. Kirnberger // *Le mouvement en musique à l'époque baroque / sous la direction d'H. Lacombe*. — Metz : Serpenoise, 1996. — P. 109–121.
578. Wolff H. Chr. Das Metronom des Louis-Leon Pajot 1735 // *Festschrift J. P. Larsen*. — Copenhagen : W. Hansen, 1972. — S. 205–217.
579. Young L. D. Problems regarding the metronome markings in the music of Beethoven: A thesis in music history and literature. — S. l. : Texas Tech University, 1991. — VI, 83 p.
580. Zaslav N. Mozart's Tempo Conventions // *Report of the Eleventh Congress of the International Musicological Society Copenhagen 1972*. — Vol. II. — P. 720–733.
581. Zenck C.M. Vom Takt: Untersuchungen zur Theorie und kompositorischen Praxis im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert. — Wien u. a. : Bhlau, 2001. — 346 S.

СПИСОК ТАБЛИЦ

1. Темповая терминология Н. Вичентино, А. Кирхера и Ж. Демо де ла Саля	36–37
2. Бетховен. Струнный квартет ор. 74, III часть. Сравнительный анализ темпов исполнений по шести коллективам	110
3. Свод темповых систематик второй половины XVIII — начала XIX века (по Н. Заславу)	111–112
4. Хронометраж мажорных симфоний Бетховена (сводка результатов)	118–119
5. Моцарт. «Дон Жуан». Дуэттино и ария Церлины из I действия (сопоставительный анализ).....	153
6. Авторские метрономизации Бетховена для «главных темпов».....	190
7. Геометрическая прогрессия времени: а) для основных длительностей, б) для длительностей с точкой.....	214
8. Три варианта «клавиатуры времени». Длительности представлены как знаки, как условные единицы времени (III вариант полностью включает содержание таблицы 7) и в логарифмическом масштабе	222

СПИСОК РИСУНКОВ

1. Письмо Бетховена фирме «Сыновья Шотта» от 13.10.1826, первая страница	63
2. «Обозначения по метроному темпов новейшей бетховенской симфонии, ор. 125. Сообщены композитором». Публикация в журнале «Saecilia»	64
3. «Обозначения по метроному темпов последней симфонии Бетховена, ор. 125». Копия журнальной публикации, выполненная Антоном Шиндлером.....	65
4. а) (эскиз); б) Бетховен. Трио ор. 1 № 2 для фортепиано, скрипки и виолончели, финал (начало)	68
5. Бетховен. Концерт ор. 61 для скрипки с оркестром, I часть в сопоставлении с I частью Сонаты ор. 69 для виолончели и фортепиано. Пример из книги Р. Колиша.....	81
6. Бетховен. Соната ор. 2 № 1 для фортепиано, IV часть, переход к репризе.....	95
7. Моцарт. Концерт KV 466 для фортепиано с оркестром, II часть	97
8. Моцарт. Концерт KV 491 для фортепиано с оркестром, II часть	97

9. Моцарт. Маленькая серенада KV 525, II часть (начало)	125
10. Моцарт. Маленькая серенада KV 525, II часть (эпизод)	125
11. Бетховен. Соната ор. 47 для скрипки с фортепиано, финал (такты 122–152).....	126
12. а) Палестрина. Magnificat tertii toni, Gloria, начало (в издании Ф. Кс. Хаберля)	135
б) То же в современной транскрипции (Интернет, 2016).....	135
13. Телеман. Сюита для двух скрипок D-dur. Лилипутская чакона	138
14. Телеман. Сюита для двух скрипок D-dur. Бробдингневская жига	138
15. Схемы пульсации в некоторых употребительных размерах.....	140
16. Бетховен. Соната ор. 111 для фортепиано, II часть (такты 131–132); пример из книги В. Апеля.....	142
17. Моцарт. Соната KV 333 для фортепиано, финал	151
18. Моцарт. Квинтет KV 452 для фортепиано и духовых, финал (партия фортепиано).....	151
19. Темповые профили четырехчастного сонатно-симфонического цикла: а) раннеклассического; б) классико-романтического (по С.С. Скребкову, с изменениями)	157
20. Моцарт. Концерт KV 449 для фортепиано с оркестром, финал	161
21. Моцарт. Квинтет KV 452 для фортепиано и духовых, финал	161
22. Моцарт. Симфония KV 543, финал	164
23. Моцарт. Струнный квинтет KV 614, финал	164
24. Шуберт. Первая симфония, I часть (вступление)	177
25. Шуберт. Первая симфония, I часть (начало репризы).....	177
26. а) (извлечение из эскиза с добавленной сигнатурой размера).....	178
б) Бетховен. Пятая симфония, II часть	178
27. а) (тема фуги).....	178
б) (одна из промежуточных версий).....	178
в) Бетховен. Девятая симфония, II часть.....	179
28. а) (эскиз).....	179
б) Бетховен. Девятая симфония, III часть	179
29. а) (первоначальная версия).....	180
б) Бетховен. Торжественная месса. «Et ascendit» (окончательная версия).....	180
30. а) (эскиз).....	181
б) Моцарт. Струнный квартет KV 458, финал.....	181
31. Бетховен. Струнный квартет ор. 59 № 1, III часть (переход к финалу) и финал (начало).....	184
32. Бетховен. Струнный квартет ор. 59 № 1, финал (окончание экспозиции)	184
33. Бетховен. Струнный квартет ор. 132, II часть (фрагмент трио)	192

34. И. С. Бах. Прелюдия и fuga BWV 893, начало прелюдии:	
а) версия А; б) версия В (согласно NBA).....	207
35. Два варианта ритмической записи мелодии в трактате И.Ф. Кирнбергера	
«Искусство правильной музыкальной композиции»	209–210
36. И. С. Бах. Прелюдия и fuga BWV 880. Тема фуги, неточно воспроизведенная	
И. Ф. Кирнбергером в трактате «Искусство правильной музыкальной композиции»:	
а) в оригинальном размере 6/16; б) в понижающей транспозиции ритма на 6/8	210
37. Бетховен. Соната ор. 30 № 2 для скрипки с фортепиано, I часть (начало).	
Нотная графика NGA	220

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

АТЛАС-КАТАЛОГ КЛАССИЧЕСКИХ ТЕМПОВ (фрагменты)

Содержание

Вводные замечания	280
Раздел I. НЕСОВЕРШЕННЫЕ (ИМПЕРФЕКТНЫЕ) ТЕМПЫ	282
I.1. Счет по тридцатьвторым	282
I.1.1. Двенадцать долей в такте («двенадцать тридцатьвторых»)	
I.2. Счет по шестнадцатым	283
I.2.1. Шестнадцать долей в такте («шестнадцать шестнадцатых»)	283
I.2.2. Восемь долей в такте («восемь шестнадцатых»)	284
I.2.3. Шесть долей в такте («шесть шестнадцатых»)	285
I.3. Счет по восьмым	286
I.3.1. Восемь долей в такте («восемь восьмых»)	286
I.3.2. Шесть долей в такте («шесть восьмых»)	289
I.3.3. Четыре доли в такте («четыре восьмых»)	293
I.3.4. Три доли в такте («три восьмых»)	317
I.4. Счет по четвертям	328
I.4.1. Четыре доли в такте («четыре четверти»)	328
I.4.2. Три доли в такте («три четверти»)	364
Раздел II. СОВЕРШЕННЫЕ (ПЕРФЕКТНЫЕ) ТЕМПЫ	383
II.1. Счет по четвертям с точкой	383
II.1.1. Две доли в такте («две четверти с точкой»)	383

Вводные замечания

Атлас-каталог — музыковедческий справочник нового типа, основанный на классификации наследия венских классиков по темпово-характеристическому принципу. Справочник существует в электронном виде, перевести его в текстовый формат полностью невозможно (он задуман как альтернатива справочникам, издаваемым в виде книг). Информация заносилась в компьютерную базу данных (далее — БД) при помощи программы «Темпо» Вячеслава Цыпина последовательно, для каждогоopusного или каталожного номера в порядке следования частей цикла (для оперы «Дон Жуан» — в порядке следования оперных номеров). Преимущество технологии БД в том, что записи («карточки») автоматически перетасовываются программой в заданном порядке, отражающем структуру такта и скоростные характеристики тех или иных отрывков, на которые заведена «карточка». Записи в БД, таким образом, могут быть отсортированы, сгруппированы и перенумерованы по тому или иному принципу.

В основу сортировки может быть положен, к примеру, темповый балл, и тогда все занесенные в БД характеристики выстраиваются в соответствии с ростом «количества движения» (то есть массы, помноженной на скорость). Подчеркнем: этот количественный аспект зависит от метрономической скорости (авторской или Черни — Мошелеса), но не сводится к ней. Если расположить наследие, скажем, Бетховена в порядке возрастания баллов от низшего к высшему, то первыми двумя записями оказываются два Largo: II часть Третьего концерта для фортепиано с оркестром op. 37 и II часть Седьмой сонаты для фортепиано op. 10 № 3 (округленно в баллах — 2). Темповые баллы этих двух Largo, как и ожидалось, не отличаются друг от друга, при том что Черни метрономизировал их по-разному ($\text{♩} = 66$ для Largo Концерта и $\text{♩} = 72$ для Largo e mesto Сонаты); в пересчете на основной пульс метрономические скорости разнятся довольно сильно и даже меняют порядок расположения двух Largo на шкале скоростей ($\text{♩} = 33$ и $\text{♩} = 24$ соответственно). Система баллов (в данном конкретном случае) сглаживает эту разницу и дает числовой эквивалент нашему субъективному переживанию темпа Largo, более точный, чем метрономическая скорость, взятая сама по себе. На противоположном полюсе по количеству баллов оказываются два Presto: III часть Десятого струнного квартета op. 74 и 32 такта Presto из скерцо Двадцать девятой сонаты op. 106 (по 20 баллов); это самые быстрые композиции Бетховена и всей истории музыки (авторские

метрономизации $\text{♩} = 100$ и $\text{♩} = 152$, из которых мы исходили в расчетах, на пределе физических возможностей исполнителей).

Одно полезное качество шкалы темповых баллов состоит в том, что она помогает соотнести немецкие обозначения темпа и характера (Бетховен пользовался ими с 1810 года) с общепринятыми итальянскими терминами, не подменяя первые вторыми (см. ниже, например, записи 31 и 32); тем не менее не следует связывать с ней излишние ожидания. Такими чисто количественными оценками ограничиться нельзя: если на крайних полюсах система баллов в целом адекватна картине темпов, то со средними темпами (*Andante*, *Maestoso*, *Moderato*, *Allegretto*, *Allegro ma non troppo*, *Tempo di Menuetto*) положение сложнее: они смешиваются и между собой (записи 64–68), и частично с медленными темпами (запись 103). Одной из причин этого обстоятельства могут быть миграции темпов на рубеже XVIII–XIX веков, о чем говорилось во 2-й главе диссертации (см., например, записи 56 и 57–58). По-прежнему смешиваются также *Allegro* и *Presto*.

Как бы то ни было, важны и качественные различия темпов, обусловленные различиями метра и ритма. Исходя из этих соображений представляется целесообразным отсортировать БД по следующему маршруту: величина счетной единицы — дольность такта — скорость по метроному — автор. Итоговая классификация ясна из рубрик атласа-каталога (см. Содержание и недостающие рубрики ниже). Основное разделение на совершенные и несовершенные темпы подсказано тем, что счетной единицей может быть длительность с точкой или без точки. Внутри этих двух больших рубрик существенно разделение по числу долей такта (дольности). Внутри рубрик по дольности мы выделяем ячейки, где действует режим «что на что похоже». Самое дробное деление — по скоростям. Все баллы в записях БД вычислены программой «Темпо» по третьему варианту (см. основной текст диссертации, гл. 6) и аппроксимированы нами по правилам округления. Встречающиеся ниже обозначения *Com* и *Cut* являются сокращениями английских терминов “common time” и “cut time”, которые расшифровываются соответственно как размеры 4/4 (с) и 2/2 (ф, *alla breve*). Сокращенные обозначения голосов и инструментов заимствованы нами из монографических статей словаря NGD 2001. В примечаниях к записям о произведениях Бетховена почти всюду даются ссылки на темповые классы Рудольфа Колиша (по немецкому изданию Kolisch 1992). Мы здесь воспроизводим около 250 первых записей с небольшими сокращениями.

Перечислим рубрики, которые не вошли в текст. Несовершенные темпы продолжают рубрики: две доли в такте (размер 2/4); счет по половинным (ф, «две вторых»); счет по целым («одна первая»). Совершенные темпы: счет по восьмым с точкой (такты 12/16, 9/16), счет по четвертям с точкой (такты 12/8, 9/8, 6/8, 3/8), счет по половинным с точкой (такты 6/4, однодольный 3/4). Такт 6/8 на две доли представлен фрагментом (темп *Presto*).

По мере заполнения картотеки картина будет все более полной. Подчеркнем: помимо собственно картотеки накапливается информация и в списочных базах. Таков, например, список всевозможных наименований темпов, как итальянских, так и немецких (в ряде сочинений Бетховена). В настоящее время таких наименований около 200.

Раздел I. НЕСОВЕРШЕННЫЕ (ИМПЕРФЕКТНЫЕ) ТЕМПЫ

I.1. Счет по тридцатьвторым

I.1.1. Двенадцать долей в такте («двенадцать тридцатьвторых»)

У классиков нам известен единственный случай.

ЗАПИСЬ 1 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.111

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

Год: 1822

Склад: гомофонный

Темповый термин: L'istesso tempo

Размер: 12/32

Счетная единица: 2

Весомость: 1,000

Скорость: 240

Балл: 4

Дольность: 24

Примечания:

1. Третья вариация Ариетты (Adagio molto semplice e cantabile) наглядно демонстрирует разницу между *tempo* и темпом (как переживаемым качеством). Под *tempo* подразумевается счетная единица, в Ариетте равная восьмой с точкой (12 по нашей номенклатуре, саму Ариетту было бы логично рассматривать в разделе II — «Совершенные темпы»); неизменность *tempo* следует понимать как единый пульс темы и вариаций, с неизменной трехдольностью такта. Темп в нашем понимании меняется, ибо шестикратное учащение *основного* пульса трансформирует характер движения до

неузнаваемости. Более того, как только счетной единицей становится длительность без точки, темп имперфецируется.

2. Метрономизация по Черни (1850) и Мошелесу (1858) в пересчете на тридцатьвторые.

3. Матис Люси в «Теории музыкального выражения» [220, с. 19 (сноска 3)] усмотрел ошибку в записи размера и предложил заменить бетховенские $12/32$ дробью $36/64$. Однако возможен и размер $12/32$, если подгруппы из тридцатьвторой и шестьдесятчетвертой объявить триолями.

I.2. Счет по шестнадцатым

I.2.1. Шестнадцать долей в такте («шестнадцать шестнадцатых»)

Единственный случай.

ЗАПИСЬ 2 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.106

Жанр: Соната

Название: Grosse Sonate für das Hammer-Klavier

Исп. состав: pf

Год: 1818

Склад: смешанный

Темповый термин: Largo

Размер: Com

Счетная единица: 4

Весомость: 2,000

Скорость: 76

Балл: 3

Дольность: 16

Примечания:

1. Авторская метрономизация (1819): $\text{♩} = 76$ (письмо Бетховена Рису от 16 июня 1819, согласно уточненной датировке; и так во всех изданиях уртекста).

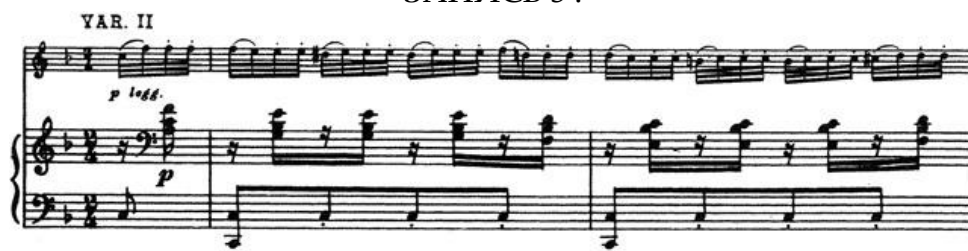
2. Расстановка тактовых черт не соответствует обозначению размера с. (Влияние жанра фантазии?)

3. Ремарки: Un poco più vivace... Tempo I (т. 2)

1.2.2. Восемь долей в такте («восемь шестнадцатых»)

Хотя размер 8/16 неупотребителен, на практике такая структура такта, пусть и редко, встречается. Два нижеследующих примера занимают одну и ту же темповую ячейку.

ЗАПИСЬ 3 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.47

Жанр: Соната

Название: Var. II

Исп. состав: pf vn

Год: 1803

Склад: гомофонный

Темповый термин: —

Размер: 2/4

Счетная единица: 4

Весомость: 2,000

Скорость: 176

Балл: 6

Дольность: 8

Примечания:

1. Колиш 11 (в указателе ♩ = 60)
2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 88
3. Орнаментирование влияет на восприятие темпа, поэтому вариации и тема могут оказаться в разных ячейках (то же — в Ариетте из op. 111).

ЗАПИСЬ 4 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.93

Жанр: Симфония

Исп. состав: 2fl 2ob 2cl 2bn 2hn str

Год: 1812

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegretto scherzando

Размер: 2/4

Счетная единица: 4

Весомость: 2,000

Скорость: 176

Балл: 6

Дольность: 8

Примечания:

1. Колиш 19

2. Авторская метрономизация (1817): ♩ = 88

3. Согласно Шиндлеру, тематической основой Allegretto scherzando 8-й симфонии послужил канон «Ta ta ta...» (WoO 162), сочиненный в честь И.Н.Мельцеля и имитирующий щелчки метронома. После графологической экспертизы, выявившей фальсифицированные Шиндлером записи в разговорных тетрадах, была оспорена документальная обоснованность большей части шиндлеровской биографии Бетховена (1840); фактически доказана и апокрифичность канона. См.: Howell 1979, 1984; примечание Л.В. Кириллиной № 53 к вступительной статье Н.Л.Фишмана в БП 2 (с. 58).

I.2.3. Шесть долей в такте («шесть шестнадцатых»)

ЗАПИСЬ 5 :

L'istesso tempo

Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.111

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

Год: 1822

Склад: гомофонный

Темповый термин: L'istesso tempo (Adagio molto semplice e cantabile)

Размер: 6/16

Счетная единица: 4

Весомость: 2,000

Скорость: 120

Балл: 4

Дольность: 6

Примечания:

1. Вторая вариация Ариетты
2. Метрономизация по Черни (1850) и Мошелесу (1858) в пересчете на шестнадцатые.

ЗАПИСЬ 6 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.26

Жанр: Соната

Название: Var. II

Исп. состав: pf

Год: 1801

Склад: гомофонный

Темповый термин: —

Размер: 3/8

Счетная единица: 4

Весомость: 2,000

Скорость: 200

Балл: 7

Дольность: 6

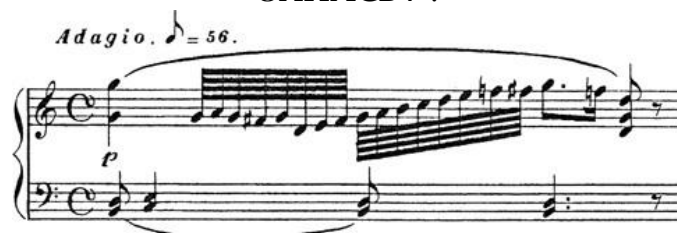
Примечания:

1. Колиш 16 (♩ = 92)
2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 92; его же (1850): ♩ = 100; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 104

I.3. Счет по восьмым

I.3.1. Восемь долей в такте («восемь восьмых»)

ЗАПИСЬ 7 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.102 №1

Жанр: Соната

Исп. состав: pf vc

Год: 1815

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio

Размер: Com

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 56

Балл: 3

Дольность: 8

Примечания:

1. Колиш ? (в указателе ♩ = 56)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 56

ЗАПИСИ 8–10¹ :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.13

Жанр: Соната

Название: Grande sonate pathétique

Исп. состав: pf

Год: 1799

Склад: гомофонный

Темповый термин: Grave

Размер: Com

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 63

Балл: 3

Дольность: 8

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 92; его же (1850): ♩ = 63; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 60.

2. Редкий у Бетховена пример записи «двойными тактами» (по Х. Риману — Х. Хеллю).

3. Ремарка на фермате: Attacca subito il Allegro

¹ В тех случаях, когда темпово-обособленные эпизоды (включая вступления) проходят неоднократно в разных тональностях или с несовпадающими обозначениями, на них в БД имеется несколько записей. То же для разнотональных и (или) по-разному инструментованных частей составных форм (менуэт — трио и т.п.).

ЗАПИСЬ 11 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.110

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

Год: 1821

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio ma non troppo

Размер: Com

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 66

Балл: 3

Дольность: 8

Примечания:

1. [Колиш условно 1, т.к. у него нет отдельного типа Adagio с (в указателе ♩ = 32)].
2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 66; его же (1850): ♩ = 69; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 69
3. Ремарки: Recitativo più adagio, Andante (т.4), Adagio, ritardando (т.5), Meno adagio, Adagio (т.6). В речитативе тактовые черты условные.

ЗАПИСЬ 12 :



Автор: Моцарт

Номер по каталогу: KV527

Жанр: Опера

Название: Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni. Atto Secondo. [Scene XII.] No.23

Recitativo accompagnato

Исп. состав: S (Донна Анна) str

Год: 1787

Склад: гомофонный

Текст: Troppo mi spiace

Темповый термин: Larghetto

Размер: Com

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 69

Балл: 3

Дольность: 8

Примечания:

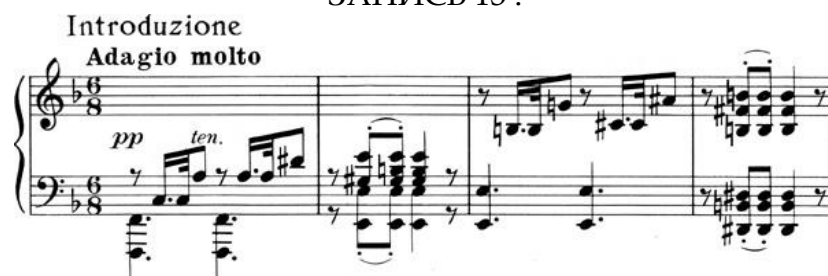
1. Томашек ♩ = 69

2. Скрытая разнотемповость (♩/♩ = 35/69) в следующем далее Рондо превратится в политемп (см. запись 49).

1.3.2. Шесть долей в такте («шесть восьмых»)

В отношении второго из нижеследующих примеров мы позволили себе воспользоваться сравнительным методом, поместив Adagio espressivo 10-й скрипичной сонаты в ту же ячейку, что и интродукцию к финалу «Вальдштейн-сонаты».

ЗАПИСЬ 13 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op. 53

Жанр: Соната

Название: Introduzione

Исп. состав: pf

Год: 1804

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio molto

Размер: 6/8

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 60

Балл: 3

Дольность: 6

Примечания:

1. Колиш — в указателе ♩ = 62 1/2

2. Метрономизации Черни (1846): ♩ = 56; его же (1850): ♩ = 60; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 60.

ЗАПИСЬ 14 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op. 96

Жанр: Соната

Исп. состав: pf vn

Год: 1812

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio espressivo

Размер: 6/8

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 60

Балл: 3

Дольность: 6

Примечания:

1. 5-я вариация.

ЗАПИСИ 15–16 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op. 102 №1

Жанр: Соната

Исп. состав: pf vc

Год: 1815

Склад: гомофонный

Темповый термин: Andante (Tempo d'Andante)

Размер: 6/8

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 66

Балл: 3

Дольность: 6

Примечания:

1. Колиш 4 (Adagio 6/8, 12/8 ♩ = 24-30; в указателе ♩ = 88)
2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 66

ЗАПИСЬ 17 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.1 №2

Жанр: Трио

Исп. состав: pf vn vc

Год: 1794

Склад: гомофонный

Темповый термин: Largo con espressione

Размер: 6/8

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 80

Балл: 4

Дольность: 6

Примечания:

1. Колиш 4 (Adagio 6/8 ♩ = 24-30; в указателе 26)
2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 80

ЗАПИСИ 18–20 :



Автор: Гайдн

Номер по каталогу: Hob I:95

Жанр: Симфония

Исп. состав: str

Год: 1791

Склад: гомофонный

Темповый термин: Andante

Размер: 6/8

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 104

Балл: 5

Дольность: 6

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1845): ♩ = 104

ЗАПИСЬ 21 :

The musical score is for a scene from Mozart's opera 'Il dissoluto punito'. It features Donna Elvira (soprano) and the orchestra. The tempo is marked 'Andantino' and the time signature is 6/8. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes vocal lines for Donna Elvira and piano accompaniment for the orchestra. The lyrics 'Ah ta-ci, ingiusto co-re,' are written under the vocal line.

Автор: Моцарт

Номер по каталогу: KV527

Жанр: Опера

Название: Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni. Atto Secondo. Scena II. No.15 Terzetto

Исп. состав: S (Донна Эльвира) Bar (Дон Жуан) B (Лепорелло) 2fl 2cl 2bn 2hn str

Год: 1787

Склад: гомофонный

Текст: Ah taci, ingiusto core

Темповый термин: Andantino

Размер: 6/8

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 104

Балл: 5

Дольность: 6

Примечания:

1. Томашек ♩ = 104 (Andante)

ЗАПИСИ 22–23 :



Автор: Гайдн

Номер по каталогу: Hob I:96

Жанр: Симфония

Исп. состав: 2fl 2ob 2bn 2hn [2tp 2timp] str

Год: 1791

Склад: гомофонный

Темповый термин: Andante

Размер: 6/8

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 116

Балл: 6

Дольность: 6

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1845): ♩ = 116

2. Почти все кадансы приходятся на середину "двойного такта" (термин Х. Римана) 6/8, тогда как морфологически, кажется, естественнее было бы записать в тактах 3/8 (сказанное относится не только к этому примеру).

I.3.3. Четыре доли в такте («четыре восьмых»)

ЗАПИСЬ 24 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.18 №6

Жанр: Квартет

Исп. состав: 2vn a vc

Год: 1799

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio ma non troppo

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 40

Балл: 2

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 3

2. Авторская метрономизация (1818): ♩ = 80 (совпадает с "нормальным пульсом" Adagio у Кванца)

ЗАПИСЬ 25 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.59 №1

Жанр: Квартет

Исп. состав: 2vn a vc

Год: 1806

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio molto e mesto

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 44

Балл: 2

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 3

2. Авторская метрономизация (1818): ♩ = 88

3. Сонатная форма

4. В конце - переход к финалу, следующему без перерыва.

ЗАПИСЬ 26 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.70 №1

295

Жанр: Трио

Исп. состав: pf vn vc

Год: 1808

Склад: гомофонный

Темповый термин: Largo assai ed espressivo

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 50

Балл: 3

Дольность: 4

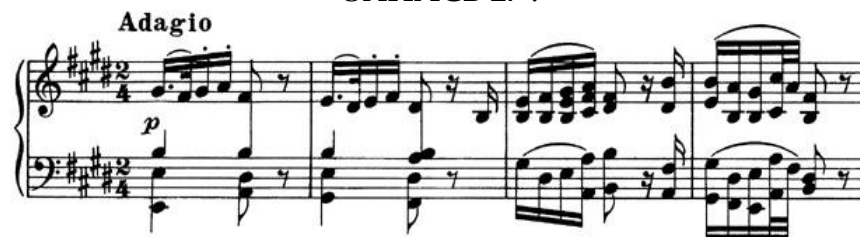
Примечания:

1. Колиш 3 (♩ = 40-50; в указателе ♩ = 40)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 50

3. Демоническая мрачность этого Largo дала повод Карлу Черни сравнить его с появлением на сцене Тени отца Гамлета. Впоследствии все трио получило название "Призраки".

ЗАПИСЬ 27 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.2 №3

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

Год: 1796

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 4,000

Скорость: 56

Балл: 3

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 3 (♩ = 40-50; в указателе ♩ = 50)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 50; его же (1850): ♩ = 56; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 56

ЗАПИСЬ 28 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.34

Жанр: Вариации

Исп. состав: pf

Год: 1802

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio molto

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 56

Балл: 3

Дольность: 4

Примечания:

1. Возврат темы - собственно кода всего цикла
2. Метрономизация Черни в издании С 1: ♩ = 56

Кода op. 34 оказывается в одной ячейке со вступлением к финалу квартета f-moll op. 95.

ЗАПИСЬ 29 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.95

Жанр: Квартет

Исп. состав: 2vn a vc

Год: 1812

Склад: гомофонный

Темповый термин: Larghetto espressivo

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 56

Балл: 3

Дольность: 4

Примечания:

1. Авторская метрономизация (1818): ♩ = 56

ЗАПИСЬ 30 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.96

Жанр: Соната

Исп. состав: pf vn

Год: 1812

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio espressivo

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 58

Балл: 3

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 2 (Adagio 2/4 ♩ = 32-40; в указателе 36)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 58

3. Ремарка на фермате: Attacca lo Scherzo

ЗАПИСЬ 33 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.13

Жанр: Соната

Название: Grande sonate pathétique

Исп. состав: pf

Год: 1798

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio cantabile

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 60

Балл: 3,000

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 2 (♩ = 32-40; в указателе 36)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 54; его же (1850): ♩ = 60; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 60 (?)

Та же темповая ячейка у позднего Бетховена:

ЗАПИСЬ 31 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.101

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

Год: 1816

Склад: гомофонный

Темповый термин: Langsam und sehnsuchtvoll

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 60

Балл: 3

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш - ? (в указателе ♩ = 48)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 60; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 60

3. Репарка: non presto (т. 20).

Вступление к финалу сонаты op. 101 — в одной ячейке с медленной частью сонаты op.102 №2.

ЗАПИСЬ 32 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.102 №2

Жанр: Соната

Исп. состав: pf vc

Год: 1815

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio con molto sentimento d'affetto

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 60

Балл: 3

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 3 (♩ = 40-50; в указателе 44)
2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 60
3. Реплика в конце: attacca l'Allegro

ЗАПИСЬ 34 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.21

Жанр: Симфония

Исп. состав: 2fl 2ob 2cl 2bn 2hn 2tpi timp str

Год: 1799

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 63

Балл: 3

Примечания:

1. Медленное вступление к финалу
2. Авторская метрономизация (1817): ♩ = 63.

В этой же ячейке тема вариаций и первая вариация op. 34:

ЗАПИСЬ 35 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.34

Жанр: Вариации

Название: Sechs Variationen Opus 34. Thema

Исп. состав: pf

Год: 1802

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 63

Балл: 3

Дольность: 4

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 63 (в издании Т.Хаслингера С 1 ♩ = 62)
2. Первая в истории музыки форма свободных вариаций обязывает исследователя каталогизировать данные не только по теме, но и по каждой вариации отдельно.

ЗАПИСЬ 36 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.34

Жанр: Вариации

Название: Var. I

Исп. состав: pf

Год: 1802

Склад: гомофонный

Темповый термин: —

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 63

Балл: 3

Дольность: 4

Примечания:

1. Метрономизация Черни в издании С 1: ♩ = 63

ЗАПИСЬ 39 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.30 №1

Жанр: Соната

Исп. состав: pf vn

Год: 1802

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio molto espressivo

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 72

Балл: 4

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 2 (♩ = 32-40; в указателе 36)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 72

Если серьезно относиться к метрономизациям Черни, то в одной ячейке с приведенным *Adagio molto espressivo* оказывается *Andante espressivo*. Не это ли имел в виду Бетховен, говоря о «характере композиции» и словесно выражаемом «духе сочинения», не укладывающемся в прокрустово ложе «главных темпов»?

ЗАПИСЬ 40 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.81a

Жанр: Соната

Название: L'absence

Исп. состав: pf

Год: 1810

Склад: гомофонный

Темповый термин: Andante espressivo

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 72

Балл: 4

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 12 (♩ = 72-88, в указателе 72)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 72; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 72

Незначительные расхождения в метрономизации не влияют на общий характер маршеобразности следующих двух Andante.

ЗАПИСЬ 41 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.20

Жанр: Септет

Исп. состав: cl bn hn vn a vc b

Год: 1799

Склад: гомофонный

Темповый термин: Andante con moto alla Marcia

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 76

Балл: 4

Дольность: 4

Примечания:

1. Вступление к финалу
2. Авторская метрономизация (1817): ♩ = 76
3. Реплика на фермате: *attacca subito*.

ЗАПИСЬ 42 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.58

Жанр: Концерт

Исп. состав: pf str

Год: 1806

Склад: гомофонный

Темповый термин: Andante con moto

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 84

Балл: 4

Дольность: 4

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 84

В одной ячейке — мажорная средняя часть Andante сонаты op. 28, первая вариация на Andante «Крейцеровой» (обе с триольными фигурами), два моцартовских Andante, его же Andantino и Larghetto:

ЗАПИСЬ 43 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.28

Жанр: Соната

Название: Grande sonate pour le pianoforte

Исп. состав: pf

Год: 1801

Склад: гомофонный

Темповый термин: —

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 88

Балл: 4

Дольность: 4

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 84; его же (1850): ♩ = 88; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 104

ЗАПИСЬ 44 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.47

Жанр: Соната

Название: Var. I

Исп. состав: pf vn

Год: 1803

Склад: гомофонный

Темповый термин: —

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 88

Балл: 4

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 11 (в указателе ♩ = 60)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 88

ЗАПИСИ 45–46 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.47

Жанр: Соната

Название: Var. III Minore. Var. IV. Maggiore

Исп. состав: pf vn

Год: 1803

Склад: гомофонный

Темповый термин: —

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 88

Балл: 4

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 11 (в указателе ♩ = 60)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 88

ЗАПИСЬ 47 :



Автор: Моцарт

Номер по каталогу: KV527

Жанр: Опера

Название: Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni. Atto Primo. No.7 Duetтино

Исп. состав: S (Церлина) Bar (Дон Жуан) fl 2ob 2bn 2hn str

Год: 1787

Склад: гомофонный

Текст: La ci darem la mano

Темповый термин: Andante

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 88

Балл: 4

Дольность: 4

Примечания:

1. Томашек ♩ = 88

2. Лит.: Marty 37, 12

ЗАПИСЬ 48 :

Andante grazioso.
Zerlina.

Bat-ti, bat-ti, o bel Ma-set-to, lu tua po-ve-ra Zer-li-na:

p

Автор: Моцарт

Номер по каталогу: KV527

Жанр: Опера

Название: Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni. Atto Primo. No.12 Aria

Исп. состав: S (Церлина) fl ob bn 2hn str vc obligato

Год: 1787

Склад: гомофонный

Текст: Batti, batti, o bel Masetto

Темповый термин: Andante grazioso

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 88

Балл: 4

Дольность: 4

Примечания:

1. Томашек ♩ = 88

2. Лит.: Marty 38, 116 (Марти исходит из словесного обозначения темпа, отсюда нежелательная дробность систематики; «La ci darem la mano» и «Batti, batti» лучше было бы описать в одном месте)

Автор: Моцарт

Жанр: Опера

Исп. состав: S (Донна Анна) fl 2cl 2bn 2hn str

Год: 1787

Склад: смешанный

Текст: Non mi dir, bel l'idol mio

Темповый термин: Larghetto

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 88

Балл: 4

Доляность: 4

Примечания:

1. Томашек ♩ = 88 (Andante)
2. Политемп ♩/♩ = 44/88 начиная с т.13 (тридцатьвторые у скрипок; т.9, считая от начала вокальной партии)

ЗАПИСЬ 50 :

Andantino sostenuto

Dal - la sua pa - ce la mia di - pen - de, quel che a lei pia - ce vi - ta mi ren - de,

Автор: Моцарт

Номер по каталогу: KV540a

Жанр: Опера

Название: Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni. Atto Primo. [Scene XIV.] No.10a Aria

Исп. состав: Т (Дон Оттавио) fl 2ob 2bn 2hn str

Год: 1788

Склад: смешанный

Текст: Dalla sua pace

Темповый термин: Andantino sostenuto

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 88

Балл: 4

Дольность: 4

Примечания:

1. Томашек ♩ = 88 (Andante)

На грани между Andante и Allegretto оказываются:

ЗАПИСЬ 51 :

Andante con moto

Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.18 №3

Жанр: Квартет

Исп. состав: 2vn a vc

Год: 1798

Склад: гомофонный

Темповый термин: Andante con moto

309

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 92

Балл: 5

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 19 (Allegretto 2/4 (4/8))
2. Авторская метрономизация (1818): ♩ = 92
3. Рондо-соната с обратным порядком тем в репризе

ЗАПИСЬ 52 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.1 №3

Жанр: Трио

Название: Var. V

Исп. состав: pf vn vc

Год: 1794

Склад: гомофонный

Темповый термин: Un poco più Andante

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 104

Балл: 5

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 11 (♩ = 50-66; в указателе 60)
2. Темповое указание говорит о том, что 5-я вариация должна исполняться немного подвижнее темы (сама тема идет четвертями и описана в другом темповом классе).

Снова маршеобразность:

ЗАПИСЬ 53 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.34

Жанр: Вариации

Название: Var. V.

Исп. состав: pf

Год: 1802

Склад: гомофонный

Темповый термин: Marcia. Allegretto

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 104

Балл: 5

Дольность: 4

Примечания:

1. Метрономизация Черни в издании С 1: ♩ = 104

2. Повторяются обе части, в конце 6-тактовая кода - переход к последней вариации

ЗАПИСЬ 54 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.12 №1

Жанр: Соната

Название: Var. III Minore

Исп. состав: pf vn

Год: 1798

Склад: смешанный

Темповый термин: —

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 108

Балл: 5

Дольность: 4

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 108

2. Двухступенная вариация (по В.В.Протопопову) — все повторения варьированы

ЗАПИСЬ 55 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.57

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

Год: 1805

Склад: гомофонный

Темповый термин: —

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 112

Балл: 6

Дольность: 4

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 108; его же (1850): ♩ = 112; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 92

2. Третья вариация в характере Allegretto 4/8 (двухступенная, по В.В.Протопопову, т.е. с варьированными повторениями).

ЗАПИСЬ 56 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.70 №2

Жанр: Трио

Исп. состав: pf vn vc

Год: 1808

Склад: смешанный

Темповый термин: Allegretto

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 116

Балл: 6

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 18 (♩ = 66-76; в указателе 66)
2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 116
3. Начало с октавной перестановкой (неточно).

В одной ячейке с бетховенским Allegretto оказываются гайдновские «Часы» Andante. Черни не виноват: темповый термин «Andante» на рубеже столетий действительно мигрировал.

ЗАПИСИ 57–58 :



Автор: Гайдн

Номер по каталогу: Hob I:101

Жанр: Симфония

Исп. состав: 2fl 2ob 2cl 2bn 2hn 2tpt 2timp str

Год: 1794

Склад: гомофонный

Темповый термин: Andante

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 116

Балл: 6

Дольность: 4

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1845): ♩ = 116

2. Ровный фон восьмых, напоминающий покачивание маятника, дал имя симфонии, известной как «Часы».

ЗАПИСИ 60–62 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.20

Жанр: Септет

Название: Tema con Variazioni

Исп. состав: cl bn hn vn a vc b

Год: 1799

Склад: гомофонный

Темповый термин: Andante

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 120

Балл: 6

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 11

2. Авторская метрономизация (1817): ♩ = 120

3. Название и обозначение по старому СС. В КНВ: Tema. Andante con Variazioni

ЗАПИСЬ 63 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.7

Жанр: Соната

Название: Rondo

Исп. состав: pf

Год: 1797

Склад: гомофонный

Темповый термин: Poco Allegretto e grazioso

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 132

Балл: 7

Дольность: 4

Примечания:

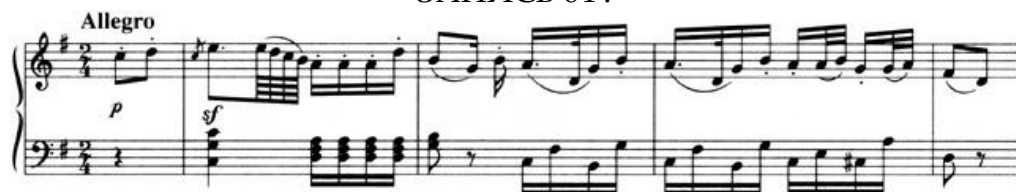
1. Колиш 18 (♩ = 66-76; в указателе 69)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 60; его же (1850): ♩ = 132; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 132

3. Ремарки: ritard. (т.95), a tempo (т.97)

Далее в классе «четыре восьмых» по мере постепенного роста скорости Allegretto чередуется с Allegro.

ЗАПИСЬ 64 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.5 №2

Жанр: Соната

Название: Rondo

Исп. состав: pf вс

Год: 1797

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 144

Балл: 7

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 35 (Allegro 2/4 (4/8) ♩ = 152-176; в указателе 152)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 72

ЗАПИСЬ 65 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.22

Жанр: Соната

Название: Rondo

Исп. состав: pf

Год: 1800

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegretto

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 152

Балл: 8

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 18 (♩ = 66–76; в указателе 69)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 69; его же (1850): ♩ = 76; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 76

ЗАПИСЬ 66 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.14 №2

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

Год: 1799

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 160

Балл: 8

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 27 (♩ = 92–96; в указателе 92)
2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 80; его же (1850): ♩ = 160; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 160

ЗАПИСЬ 67 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.31 №3

Жанр: Соната

Название: Scherzo

Исп. состав: pf

Год: 1802

Склад: смешанный

Темповый термин: Allegretto vivace

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 176

Балл: 9

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 35 (♩ = 152-176; в указателе 176)
2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 80; его же (1850): ♩ = 88; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 92
3. Ремарки: poco ritard. (т.14, 33, 119, 138), ritardando (т.104-105), a tempo (т.16, 35, 106, 121, 140)
4. NB! Тираты тридцатьвторыми и шестьдесятчетвертыми.
5. Сонатная форма с ярким контрапунктом в главной теме

Шутливый характер имеет и финал Трио op. 97 — пьеса-сестра по отношению к скерцо из Op.31 №3.

ЗАПИСЬ 68 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.97

Жанр: Трио

Исп. состав: pf vn vc

Год: 1811

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro moderato

Размер: 2/4

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 176

Балл: 9

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 25 (♩ = 84–90; в указателе 84)
2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 88

I.3.4. Три доли в такте («три восьмых»)

Если бы мы попытались расположить классические темпы строго по мере роста баллов, то Largo из Третьего фортепианного концерта Бетховена оказалось бы в самом начале списка как самая медленная пьеса у классиков.

ЗАПИСЬ 69 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.37

Жанр: Концерт

Исп. состав: pf 2fl 2bn 2hn str

Год: 1800

Склад: гомофонный

Темповый термин: Largo

Размер: 3/8

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 33

Балл: 2

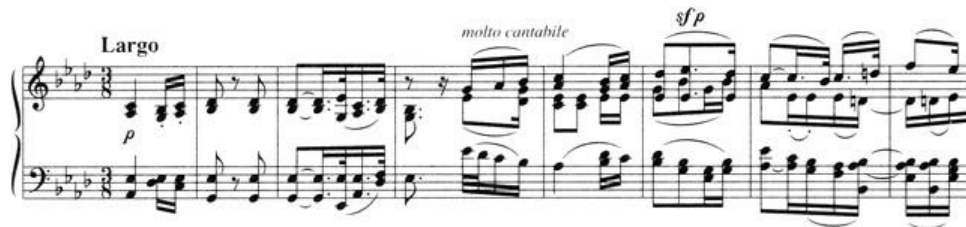
Дольность: 3

Примечания:

1. Колиш 7 (Adagio 3/8 ♩ = 52, ♩ = 72; в указателе 52)
2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 66
3. Т. 81-82 - краткая каденция.
4. Рекордно низкий балл.

Сходное по тактовой структуре Largo Тройного концерта заметно подвижнее:

ЗАПИСЬ 70 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.56

Жанр: Концерт

Исп. состав: vn vc pf 2cl 2bn 2hn str

Год: 1804

Склад: гомофонный

Темповый термин: Largo

Размер: 3/8

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 52

Балл: 3

Дольность: 3

Примечания:

1. Колиш 7 (Adagio 3/8 ♩ = 52; ♩ = 72; в указателе 52)
2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 52
3. Реплика в конце: attacca

ЗАПИСЬ 71 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.74

Жанр: Квартет

Исп. состав: 2vn a vc

Год: 1809

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio ma non troppo

Размер: 3/8

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 72

Балл: 4

Дольность: 3

Примечания:

1. Колиш 7

2. Авторская метрономизация (1818): ♩ = 72

Вариации, открывающие 12-ю сонату Бетховена, по воспоминаниям Черни, частично различались в темповом отношении:

ЗАПИСЬ 72 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.26

Жанр: Соната

Название: Var. III

Исп. состав: pf

Год: 1801

Склад: гомофонный

Темповый термин: —

Размер: 3/8

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 76

Балл: 4

Дольность: 3

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 76; его же (1850): ♩ = 92; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 92

ЗАПИСЬ 73 :

In gehender Bewegung ♩ = 76 M.M.
Mit Empfindung, jedoch entschlossen, wohl akzentuiert und sprechend vorgetragen

Lisch aus, lisch aus, mein
Licht! Was dir ge - bricht, das ist nun fort; an die-sem Ort kannst du's nicht wie-der fin - den!

Автор: Бетховен

Номер по каталогу: WoO 149

Жанр: Песня

Название: Resignation

Исп. состав: S pf

Год: 1817

Склад: гомофонный

Текст: Lisch aus, mein Licht!

Темповый термин: *In gehender Bewegung*

Размер: 3/8

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 76

Балл: 4

Дольность: 3

Примечания:

1. Авторская метрономизация (1817?): ♩ = 76
2. Автор текста - Пауль фон Хаугвиц (Paul Graf von Haugwitz), безвестный поэт.
3. Ремарки: nach und nach etwas langsamer (т. 42–43), etwas langsamer (т. 45–46).

ЗАПИСЬ 74 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.26

Жанр: Соната

Название: Grande Sonate pour le clavecin ou pianoforte

Исп. состав: pf

Год: 1801

Склад: гомофонный

Темповый термин: Andante con Variazioni

Размер: 3/8

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 80

Балл: 4

Дольность: 3

Примечания:

1. Колиш 16 (♩ = 92)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 76; его же (1850): ♩ = 80; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 80

ЗАПИСЬ 75 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.26

Жанр: Соната

Название: Var. V

Исп. состав: pf

Год: 1801

Склад: гомофонный

Темповый термин: [Andante con Variazioni]

Размер: 3/8

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 80

Балл: 4

Дольность: 3

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 76; его же (1850): ♩ = 80; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 80
2. Заключительная вариация и кода

ЗАПИСЬ 76 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.26

Жанр: Соната

Название: Var. I

Исп. состав: pf

Год: 1801

Склад: гомофонный

Темповый термин: —

Размер: 3/8

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 88

Балл: 5

Дольность: 3

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 76; его же (1850): ♩ = 88; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 88.

Оказывается, *Larghetto* во Второй и *Andante con moto* в Пятой симфониях Бетховена — пьесы-сестры.

ЗАПИСЬ 77 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.36

Жанр: Симфония

Исп. состав: 2fl 2ob 2cl 2bn 2hn str

Год: 1802

Склад: гомофонный

Темповый термин: Larghetto

Размер: 3/8

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 92

Балл: 5

Дольность: 3

Примечания:

1. Колиш 16
2. Авторская метрономизация (1817): ♩ = 92
3. Сонатная форма без повторения экспозиции.

ЗАПИСЬ 78 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.67

Жанр: Симфония

Исп. состав: 2fl 2ob 2cl 2bn 2hn 2tpt 2timp str

Год: 1808

Склад: гомофонный

Темповый термин: Andante con moto

Размер: 3/8

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 92

Балл: 5

Дольность: 3

Примечания:

1. Колиш 16
2. Авторская метрономизация (1817): ♩ = 92
3. Форма - вариации на 2 темы (вторая тема в том же темпе, модулирует в C-dur).

ЗАПИСЬ 79 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.26

Жанр: Соната

Название: Var. IV

Исп. состав: pf

Год: 1801

Склад: гомофонный

Темповый термин: —

Размер: 3/8

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 100

Балл: 5

Дольность: 3

Примечания:

1. Колиш 16 (♩ = 92)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 92; его же (1850): ♩ = 100; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 100

ЗАПИСЬ 81 :

Автор: Моцарт

Номер по каталогу: KV527

Жанр: Опера

Название: Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni. Atto Secondo. [Scena VI.] No.18 Aria

Исп. состав: S (Церлина) 2fl 2cl 2bn 2hn str

Год: 1787

Склад: гомофонный

Текст: Vedrai, carino

Темповый термин: Grazioso

Размер: 3/8

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 116

Балл: 6

Дольность: 3

Примечания:

1. Томашек ♩ = 116

ЗАПИСЬ 82 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.21

Жанр: Симфония

Исп. состав: fl 2ob 2cl 2bn 2hn 2tpst 2timp str

Год: 1799

Склад: полифонический

Темповый термин: Andante cantabile con moto

Размер: 3/8

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 120

Балл: 6

Дольность: 3

Примечания:

1. Колиш 16

2. Авторская метрономизация (1817): ♩ = 120

3. Сонатная форма.

Мигрирующий темп, перешедший у Бетховена из разряда Andante в Allegretto (записи 84 и 85 — пьесы-сестры):

ЗАПИСЬ 84 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.18 №4

Жанр: Квартет

Исп. состав: 2vn a vc

Год: 1799

Склад: полифонический

Темповый термин: Andante scherzoso quasi Allegretto

Размер: 3/8

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 168

Балл: 8

Дольность: 3

Примечания:

1. Колиш 22

2. Авторская метрономизация (1818): ♩. = 56

3. Сонатная форма с преобладанием имитационности

ЗАПИСЬ 85 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.59 №1

Жанр: Квартет

Исп. состав: 2vn a vc

Год: 1806

Склад: смешанный

Темповый термин: Allegretto vivace e sempre scherzando

Размер: 3/8

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 168

Балл: 8

Дольность: 3

Примечания:

1. Колиш 22

2. Авторская метрономизация (1818): ♩. = 56

3. Сонатная форма

Среди малоизвестных произведений Бетховена с авторской метрономизацией значится Фуга ор. 137 для струнного квартета в темпе Allegretto 3/8. При этом указывается скорость ♩. = 168 (приводится и в книге Колиша). Это сомнительно: вряд ли Бетховен указал число 168 (шкала метронома в его время доходила только до 160). Приводимая Рином в ВРІ якобы авторская метрономизация ♩. = 137 соответствует очень быстрому движению, не Allegretto.

Настоящее Allegro на 3/8 у классиков — редкость (у Бетховена представлено единичным примером). Бетховенское скерцо в форме, непривычной для скерцо (замыкает собой сонатный цикл):

ЗАПИСЬ 86 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.14 №2

Жанр: Соната

Название: Scherzo

Исп. состав: pf

Год: 1799

Склад: гомофонный

Темповый термин: Scherzo. Allegro assai

Размер: 3/8

Счетная единица: 8

Весомость: 3,000

Скорость: 240

Балл: 12

Дольность: 3

Примечания:

1. Колиш S2 (♩. = 63-84; в указателе 84)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩. = 80; его же (1850): ♩. = 88; метрономизация Мошелеса (1858): ♩. = 88

I.4. Счет по четвертям

I.4.1. Четыре доли в такте («четыре четверти»)

ЗАПИСЬ 90 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.21

Жанр: Симфония

Исп. состав: 2fl 2ob 2cl 2bn 2hn 2tpt 2timp str

Год: 1799

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio molto

Размер: Сом

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 44

Балл: 3

Дольность: 4

Примечания:

1. Авторская метрономизация (1817): ♩ = 88

ЗАПИСИ 94–95 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.31 №2

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

Год: 1802

Склад: гомофонный

Темповый термин: Largo

Размер: Cut

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 50

Балл: 3

Дольность: 4

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1850): ♩ = 50; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 50

2. Здесь арпеджированный первый аккорд главной темы перерастает в речитатив.

ЗАПИСЬ 96 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.5 №2

Жанр: Соната

Исп. состав: pf vc

Год: 1797

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio sostenuto e espressivo

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 50

Балл: 3

Дольность: 4

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 50

ЗАПИСЬ 97 :



Автор: Гайдн

Номер по каталогу: Hob I:104

Жанр: Симфония

Исп. состав: 2fl 2ob 2cl 2bn 2hn 2tpt 2timp str

Год: 1795

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 52

Балл: 3

Дольность: 4

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1845): ♩ = 104

2. Трубы названы "clarini"

ЗАПИСЬ 100 :

Adagio sostenuto
Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino

sempre pp e senza sordino

Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.27 №2

Жанр: Соната

Название: Sonata quasi una fantasia per il clavicembalo o pianoforte

Исп. состав: pf

Год: 1801

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio sostenuto

Размер: Cut

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 54

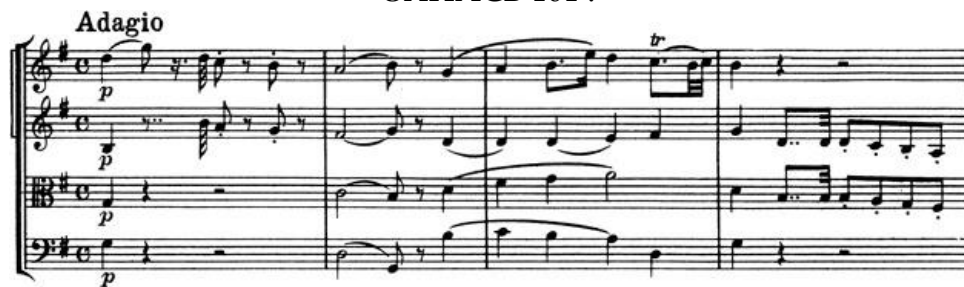
Балл: 4

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 1 ($\text{♩} = 30\text{--}33$; в указателе 30)
2. Метрономизация Черни (1846): $\text{♩} = 54$; его же (1850): $\text{♩} = 60$; метрономизация Мошелеса (1858): $\text{♩} = 60$
3. Если следовать не С 3, а более поздним метрономизациям, это Adagio попадает в одну ячейку с Andante интродукции моцартовского «Дон Жуана» (в том же размере и с такими же триольными фигурами восьмых, запись 114).
4. Ремарка на фермате: Attacca subito il seguente

ЗАПИСЬ 101 :



Автор: Гайдн

Номер по каталогу: Hob I:100

Жанр: Симфония

Исп. состав: fl 2ob 2bn 2hn 2tpt 2timp str

Год: 1794

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 54

Балл: 4

Дольность: 4

Примечания:

Метрономизация Черни (1845): $\text{♩} = 108$

ЗАПИСЬ 103 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.111

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

Год: 1822

Склад: гомофонный

Темповый термин: Maestoso

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 56

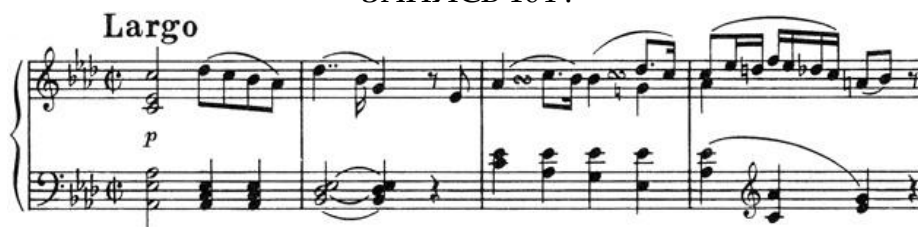
Балл: 4

Дольность: 4

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 108; его же (1850): ♩ = 56; метрономизация Мошелева (1858): ♩ = 56

ЗАПИСЬ 104 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.15

Жанр: Концерт

Исп. состав: pf 2cl 2bn 2hn str

Год: 1795

Склад: гомофонный

Темповый термин: Largo

Размер: Cut

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 58

Балл: 4

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 1 (Adagio ♩ = 30-33; в указателе 30)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 58

ЗАПИСИ 106–108 :

Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.125

Жанр: Симфония

Исп. состав: 2cl 2bn 3hn 2timp str

Год: 1824

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio molto e cantabile

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 60

Балл: 4

Дольность: 4

Примечания:

1. Первая тема и первые две ее вариации

2. Колиш 1

3. Авторская метрономизация (1826): ♩ = 60

4. Во второй вариации есть основание предположить скорость медленнее, чем у темы (подключение триольной пульсации, которая вскоре реализуется в размере 12/8).

ЗАПИСЬ 109 :

Adagio cantabile



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.30 №2

Жанр: Соната

Исп. состав: pf vn

Год: 1802

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio cantabile

Размер: Cut

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 60

Балл: 4

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 1 (♩ = 30-33; в указателе 30)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 60

ЗАПИСЬ 110 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.59 №2

Жанр: Квартет

Исп. состав: 2vn a vc

Год: 1806

Склад: гомофонный

Темповый термин: Molto Adagio. Si tratta questo pezzo con molto di sentimento

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 60

Балл: 4

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 1

2. Авторская метрономизация (1818): ♩ = 60

ЗАПИСЬ 112 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.73

Жанр: Концерт

Исп. состав: pf fl 2ob cl 2bn 2hn str

Год: 1809

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio un poco moto

Размер: Cut

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 60

Балл: 4

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 1 (♩ = 30-33; в указателе 32)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 60 (сам исполнял)

ЗАПИСЬ 114 :

Andante

Don Giovanni *(a parte)*
sotto voce

Ah... già cad - de il scia - gu - ra - to...

Il Commendatore
(mortalmente ferito)

Ah... soc - cor-so!... son tra - di-to!... l'as - sas - si...

Leporello *(a parte)*
sotto voce

Qual mi - sfat - to!

Andante

pp *simile*

Автор: Моцарт

Номер по каталогу: KV527

Жанр: Опера

Название: Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni. Atto Primo. [Scena I. No.1 Introduzione]

Исп. состав: Bar (Дон Жуан) 2B (Командор, Лепорелло) 2fl 2ob 2bn 2hn str

Год: 1787

Склад: полифонический

Текст: Ah... soccorso!...

Темповый термин: Andante

Размер: Cut

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 60

Балл: 4

Дольность: 4

Примечания:

1. Томашек ♩ = 60

2. Сложный темп, по многим характеристикам совпадающий с Adagio sostenuto из Сонаты cis-moll op. 27 № 2 Бетховена (запись 100).

ЗАПИСЬ 115 :

Larghetto

DON OTTAVIO
Or che tut - ti, o - mio te - so - ro, ven - di - ca - ti - siam dal cie - lo.

Автор: Моцарт

Номер по каталогу: KV527

Жанр: Опера

Название: Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni. Atto Secondo. [Scena ultima] No.24
Finale

Исп. состав: 3S (Донна Анна, Донна Эльвира, Церлина) Т (Дон Оттавио) 2В (Мазетто, Лепорелло) 2fl 2ob 2cl 2bn 2hn str

Год: 1787

Склад: гомофонный

Текст: Or che tutti, o mio tesoro

Темповый термин: *Larghetto*

Размер: Cut

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 60

Балл: 4

Дольность: 4

Примечания:

1. Томашек ♩ = 60

ЗАПИСЬ 117 :

Mit innigem, andächtigem Gefühl, in ziemlich langsamer Bewegung

Solo
Sopran

Die Flam-me lo - dert, mil - der Schein

Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.121b

Жанр: Хор

Название: Opferlied

Исп. состав: S SATB 2cl 2bn 2hn str

Год: 1824

Склад: гомофонный

Текст: Die Flamme lodert, milder Schein

Темповый термин: Mit innigem andächtigem Gefühl, in ziemlich langsamer Bewegung

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 66

Балл: 4

Дольность: 4

Примечания:

1. Авторская метрономизация (1826?): ♩ = 66
2. Автор текста - Фридрих фон Маттисон (Friedrich von Matthisson).

ЗАПИСЬ 118-119 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.26

Жанр: Соната

Название: Marcia funebre sulla morte d'un Eroe

Исп. состав: pf

Год: 1801

Склад: гомофонный

Темповый термин: —

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 66

Балл: 4

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 1 (Adagio ♩ = 30–33, в указателе 30)
2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 72; его же (1850): ♩ = 66; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 60
3. Все повторения выписаны.

ЗАПИСЬ 120 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.27 №1

Жанр: Соната

Название: Sonata quasi una fantasia per il clavicembalo o pianoforte

Исп. состав: pf

Год: 1801

Склад: гомофонный

Темповый термин: Andante

Размер: Cut

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 69

Балл: 5

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 10 (♩ = 46-50; в указателе 46)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 66; его же (1850): ♩ = 69; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 76

3. Ремарка на фермате: Attacca subito l'Allegro

ЗАПИСЬ 122 :

Adagio

Di ri - der fi - ni - rai pria dell' au - ro - ra.

Автор: Моцарт

Номер по каталогу: KV527

Жанр: Опера

Название: Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni. Atto Secondo. [Scene XI.]

Исп. состав: В (Статуя Командора) 2ob 2cl 2bn 3trbn vc b

Год: 1787

Склад: гомофонный

Текст: Di rider finirai pria dell' aurora

Темповый термин: Adagio

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 69

Балл: 5

Дольность: 4

Примечания:

1. Томашек ♩ = 69

ЗАПИСЬ 123 :

Ziemlich anhaltend ♩ = 76 M. M.

Wenn die Son - ne nie - der sin - ket und der Tag zur Ruh sich neigt;

p *pp* *sempre pp*

Автор: Бетховен

Номер по каталогу: WoO 150

Жанр: Песня

Название: Abendlied unterm gestirnten Himmel

Исп. состав: S pf

Год: 1820

Склад: гомофонный

Текст: Wenn die Sonne nieder sinket

Темповый термин: Ziemlich anhaltend

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 76

Балл: 5

Дольность: 4

Примечания:

1. Авторская метрономизация (1820?): ♩ = 76

2. Автор текста - Х.Гёбле (H. Goeble).

3. Перевод темпового термина: «довольно протяжно».

4. Только метроном обеспечивает определенность темпа.

ЗАПИСЬ 124 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.70 №2

Жанр: Трио

Исп. состав: pf vn vc

Год: 1808

Склад: полифонический

Темповый термин: Poco sostenuto, Tempo I

Размер: Сом

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 80

Балл: 5

Дольность: 4

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 80

ЗАПИСЬ 126 :

MEERESSTILLE
Sostenuto ♩=84

Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.112

Жанр: Кантата

Название: Meeresstille

Исп. состав: SATB 2fl 2ob 2cl 2bn 4hn 2tpt 2timp str

Год: 1815

Склад: гомофонный

Текст: Tiefe Stille herrscht im Wasser

Темповый термин: Sostenuto

Размер: Cut

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 84

Балл: 6

Дольность: 4

Примечания:

1. Обозначение Sostenuto - по GA. В KHV - Poco sostenuto.
2. Колиш 26 (класс Allegro ma non troppo ♩, в данном случае Poco sostenuto ♩ = 84. Неясно, откуда половинная в указании метронома; в пересчете с четвертей на половинные должно было быть ♩ = 42, что ближе к классу Колиш 10 — Andante ♩.
3. Авторская метрономизация (1817): ♩ = 84 (так в GA)
4. Автор текста — Иоганн Вольфганг Гёте.

ЗАПИСЬ 127 :



Автор: Моцарт

Номер по каталогу: KV527

Жанр: Опера

Название: Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni. Atto Primo. No.13 Finale

Исп. состав: 3S (Донна Эльвира, Донна Анна, Церлина) Т (Дон Оттавио) Ваг (Дон Жуан)
2В (Лепорелло, Мазетто) + 2fl 2ob 2cl 2bn 2hn str

Год: 1787

Склад: гомофонный

Текст: Ecco il birbo

Темповый термин: Andante maestoso

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 84

Балл: 6

Дольность: 4

Примечания:

1. Десятый раздел финала
2. Томашек ♩ = 84

ЗАПИСЬ 128 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.34

Жанр: Вариации

Название: Var. III

Исп. состав: pf

Год: 1802

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegretto

Размер: Cut

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 88

Балл: 6

Дольность: 4

Примечания:

1. Третья вариация

2. Метрономизация Черни в издании С 1: ♩ = 88 (у Хаслингера размер c)

3. Вторая часть повторяется

ЗАПИСЬ 130 :



Автор: Моцарт

Номер по каталогу: KV527

Жанр: Опера

Название: Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni. Ouverture

Исп. состав: 2fl 2ob 2cl 2bn 2hn 2tpt 2timp str

Год: 1787

Склад: гомофонный

Темповый термин: Andante

Размер: Cut

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 92

Балл: 6

Примечания:

1. Томашек ♩ = 92

ЗАПИСЬ 131 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.14 №2

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

Год: 1799

Склад: гомофонный

Темповый термин: Andante

Размер: Cut

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 96

Балл: 6

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 10 (♩ = 46-50; в указателе 50)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 116; его же (1850): ♩ = 112; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 96

3. В теме и вариациях (кроме последней) повторяется вторая часть.

ЗАПИСЬ 132 :



Автор: Моцарт

Номер по каталогу: KV527

Жанр: Опера

Название: Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni. Atto Primo. No.9 Quartetto

Исп. состав: 2S (Донна Эльвира, Донна Анна), Т (Дон Оттавио), Bar (Дон Жуан) fl 2cl 2bn 2hn str

Год: 1787

Склад: гомофонный

Текст: Non ti fidar, o misera

Темповый термин: Andante

Размер: Cut

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 96

Балл: 6

Дольность: 4

Примечания:

1. Томашек ♩ = 96

Довольно близко к моцартовским Andante подступает темповый класс «Allegro cantabile», открытый Колишем у Бетховена.

ЗАПИСЬ 138 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.12 №3

Жанр: Соната

Исп. состав: pf vn

Год: 1798

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro con spirito

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 116

Балл: 8

Дольность: 2

Примечания:

1. Колиш 24 («Allegro cantabile» с ♩ = 120–138; в указателе 126)

Метрономизация Черни (1846): ♩ = 116

345

ЗАПИСЬ 139 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.58

Жанр: Концерт

Исп. состав: pf fl 2ob 2cl 2bn 2hn 2trpt 2timp str

Год: 1806

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro moderato

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 116

Балл: 8

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 24 ("Allegro cantabile" с $\text{♩} = 120-138$; в указателе 120)
2. Метрономизация Черни (1846): $\text{♩} = 116$

<...>

ЗАПИСЬ 147 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.97

Жанр: Трио

Исп. состав: pf vn vc

Год: 1811

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro moderato

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 132

Балл: 9

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 24 (♩ = 120–138; в указателе 132)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 132

ЗАПИСЬ 148 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.78

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

Год: 1809

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro ma non troppo

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 138

Балл: 9

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 24 ("Allegro cantabile" с, ♩ = 120–138, в указателе 126)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 116; его же (1850): ♩ = 138; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 138

3. Разница между двумя метрономизациями Черни слишком велика. По-видимому, затруднение вызвано сложностью внутритактовой структуры — не alla breve, не 4/4, а гибридный вариант, на что правильно обратил внимание Колиш (однако со скоростью в указателе он поосторожничал). Таким образом, движение четвертями в этом Allegro ma non troppo фактически быстрее, чем в следующем Allegro vivace Сонаты.

4. Повторяются обе части сонатной формы.

<...>

ЗАПИСЬ 155 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.14 №1

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

Год: 1799

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro

Размер: Сом

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 144

Балл: 10

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 32 (♩ = 144–176; в указателе 152)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 132; его же (1850): ♩ = 144; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 152

ЗАПИСЬ 156 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.2 №2

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

Год: 1796

Склад: гомофонный

Темповый термин: Grazioso

Размер: Сом

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 144

Балл: 10

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 17 (♩ = 100-120; в указателе 120); не совсем верное представление об этом Grazioso как разновидности Allegretto.

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 132; его же (1850): ♩ = 144; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 144

ЗАПИСЬ 157 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.30 №2

Жанр: Соната

Исп. состав: pf vn

Год: 1802

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro con brio

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 144

Балл: 10

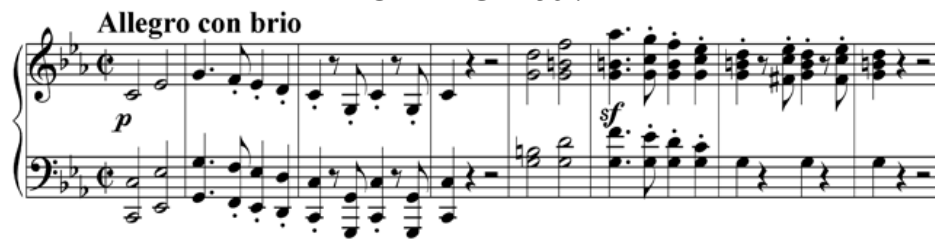
Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 38 (♩ = 152-200; в указателе 160)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 144

ЗАПИСЬ 158 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.37

Жанр: Концерт

Исп. состав: pf 2fl 2ob 2cl 2bn 2hn 2tpt 2tmp str

Год: 1800

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro con brio

349

Размер: Сом

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 144

Балл: 10

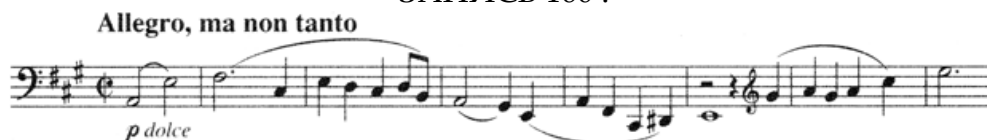
Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 38 (♩ = 152-200; в указателе 160)
2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 144
3. Фермата в т. 416 каденционная.

<...>

ЗАПИСЬ 160 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.69

Жанр: Соната

Исп. состав: pf vc

Год: 1808

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro ma non tanto

Размер: Cut

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 144

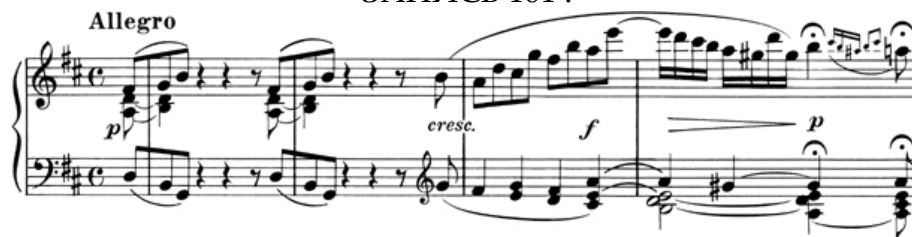
Балл: 10

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 26 (♩ = 69-88; в указателе 72)
- Метрономизация Черни (1846): ♩ = 72

ЗАПИСЬ 161 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.10 №3

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

350

Год: 1798

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 152

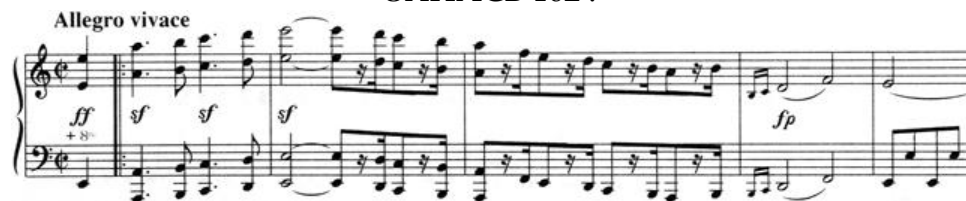
Балл: 10

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 34 (♩ = 120-132; в указателе 132)
2. Метрономизация Черни (1846 и 1850): ♩ = 152; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 152
3. Обилие фермат и краткие каденции при неукоснительном сохранении такта — предвестие 5-й симфонии; вязки через тактовую черту — sic!

ЗАПИСЬ 162 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.102 №1

Жанр: Соната

Исп. состав: pf vc

Год: 1816

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro

Размер: Cut

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 152

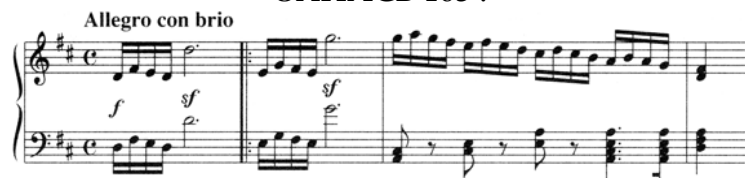
Балл: 10

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 32 (Allegro C ♩ = 144-176; в указателе 144)
2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 76

ЗАПИСЬ 163 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.102 №2

Жанр: Соната

Исп. состав: pf vc

Год: 1816

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro con brio

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 152

Балл: 10

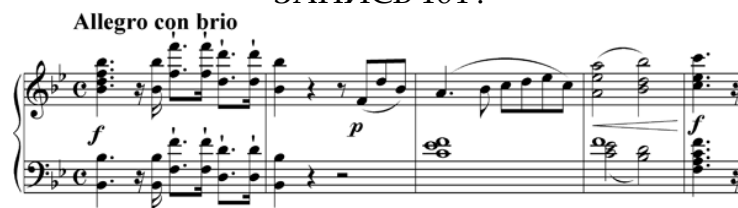
Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 38 (♩ = 152-200; в указателе 168)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 152

ЗАПИСЬ 164 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.19

Жанр: Концерт

Исп. состав: pf fl 2ob 2bn 2hn str

Год: 1798

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro con brio

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 152

Балл: 10

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 38 (♩ = 144-176; в указателе 160)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 152

3. Первый вариант концерта мог быть создан еще в Бонне в 1787–90 годах, до издания 1801 концерт неоднократно перерабатывался (см.: Beethoven. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Abt. III, Bd. II: Klavierkonzerte. Kritischer Bericht / Hrsg. von H.-W.Küthen. Münch., 1984. S.5; Кириллина 2009. I. С. 439, сноска)

ЗАПИСЬ 165 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.24

Жанр: Соната

Исп. состав: pf vn

Год: 1801

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro ma non troppo

Размер: Cut

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 152

Балл: 10

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 26 (♩ = 69-88; в указателе 84)
2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 76

ЗАПИСЬ 168 :



Автор: Моцарт

Номер по каталогу: KV527

Жанр: Опера

Исп. состав: В (Лепорелло) 2fl 2ob 2bn 2hn str

Год: 1787

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 152

Балл: 10

Дольность: 4

Примечания:

1. Томашек ♩ = 152

2. Ария Лепорелло со списком

<...>

ЗАПИСЬ 177 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.1 №1

Жанр: Трио

Исп. состав: pf vn vc

Год: 1794

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 168

Балл: 11

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 32 (♩ = 144-176; в указателе 176)
2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 84
3. Тональность и гармоническая схема совпадают с началом Allegro brillante Квинтета op. 44 Шумана, но там — стремительная смена гармоний, у Бетховена ритм гармонических смен гораздо спокойнее.

ЗАПИСЬ 178 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.18 №4

Жанр: Квартет

Исп. состав: 2vn a vc

Год: 1799

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro ma non tanto

Размер: Com

Счетная единица: 16

354

Весомость: 4,000

Скорость: 168

Балл: 11

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 32

2. Авторская метрономизация (1818): $\text{♩} = 84$

ЗАПИСЬ 179 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.22

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

Год: 1800

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro con brio

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 168

Балл: 11

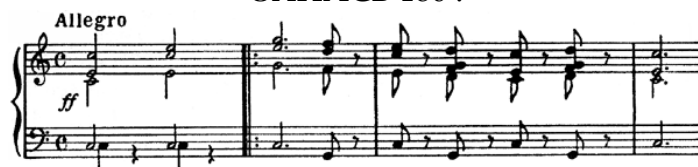
Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 38 ($\text{♩} = 152-200$; в указателе 160)

2. Метрономизация Черни (1846): $\text{♩} = 76$; его же (1850): $\text{♩} = 84$; метрономизация Мошелеса (1858): $\text{♩} = 84$

ЗАПИСЬ 180 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.67

Жанр: Симфония

Исп. состав: pic 2fl 2ob 2cl 2bn dbn 2hn 2tpt 3trbn 2timp str

Год: 1808

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 168

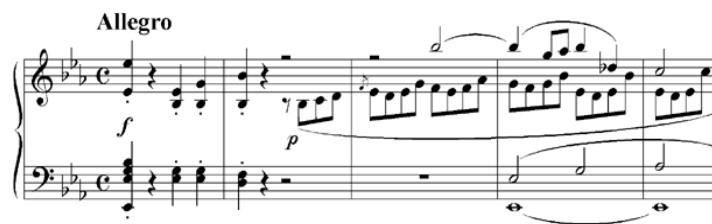
Балл: 11

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 32
2. Авторская метрономизация (1817): ♩ = 84
3. За 9 т. до Presto ремарка sempre più Allegro.

ЗАПИСЬ 181 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.74

Жанр: Квартет

Исп. состав: 2vn a vc

Год: 1809

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro

Размер: Сом

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 168

Балл: 11

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 32
2. Авторская метрономизация (1818): ♩ = 84

ЗАПИСЬ 182 :



Автор: Моцарт

Номер по каталогу: KV527

Жанр: Опера

Исп. состав: S (Донна Эльвира) Bar (Дон Жуан) B (Лепорелло) 2cl 2bn 2hn str

Год: 1787

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 168

Балл: 11

Дольность: 4

Примечания:

1. Томашек $\text{♩} = 84$

2. Обозначение Allegro в автографе рукой не установленного лица.

ЗАПИСЬ 183 :

Allegro con brio



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.11

Жанр: Трио

Исп. состав: pf cl vc

Год: 1798

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro con brio

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 176

Балл: 12

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 38 ($\text{♩} = 152-200$; в указателе 168)

2. Метрономизация Черни (1846): $\text{♩} = 88$

ЗАПИСЬ 184 :

Allegro con brio



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.12 №1

Жанр: Соната

Исп. состав: pf vn

Год: 1798

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro con brio

Размер: Сом

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 176

Балл: 12

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 38 (♩ = 152-200; в указателе 168)

Метрономизация Черни (1846): ♩ = 88

ЗАПИСЬ 185 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.15

Жанр: Концерт

Исп. состав: pf fl 2ob 2cl 2bn 2hn 2tpt 2timp str

Год: 1795

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro con brio

Размер: Сом

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 176

Балл: 12

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 38 (♩ = 144-176; в указателе 168)

Метрономизация Черни (1846): ♩ = 88

ЗАПИСЬ 186 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.53

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

Год: 1804

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro con brio

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 176

Балл: 12

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 38* ($\text{♩} = 152\text{--}200$; в указателе 176)
2. Метрономизации Черни (1846) и Мошелеса (1858): $\text{♩} = 88$
3. Ремарки: ritardando (т.293-294), a tempo (т.295)
4. Форма главной темы — предложение с ускорением (см. «Введение в музыкальную форму» Ю.Н. Холопова со ссылкой на Э. Праута [Холопов 2006. С. 193–197])

ЗАПИСЬ 187 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.59 №1

Жанр: Квартет

Исп. состав: 2vn a vc

Год: 1806

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 176

Балл: 12

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 32
2. Авторская метрономизация (1818): $\text{♩} = 88$
3. Экспозиция не повторяется.

ЗАПИСЬ 188 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.59 №3

Жанр: Квартет

Исп. состав: 2vn a vc

Год: 1806

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro vivace

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 176

Балл: 12

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 32

2. Авторская метрономизация (1818): ♩ = 88

ЗАПИСЬ 190 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.27 №2

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

Год: 1801

Склад: гомофонный

Темповый термин: Presto agitato

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 184

Балл: 12

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 45 (♩ = 112-144; в указателе ♩ = 176)

2. Метрономизация Черни (1846): $\text{♩} = 80$; его же (1850): $\text{♩} = 92$; метрономизация Мошелеса (1858): $\text{♩} = 92$

3. Т. 163-189 — каденция. Ремарки: Adagio (т. 188), Tempo I (т. 190)

ЗАПИСЬ 191 :

Allegro con brio



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.95

Жанр: Квартет

Исп. состав: 2vn a vc

Год: 1812

Склад: гомофонный

Темповый термин: *Allegro con brio*

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 184

Балл: 12

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 38

Авторская метрономизация (1818): $\text{♩} = 92$

ЗАПИСЬ 193 :

Allegro con brio



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.20

Жанр: Септет

Исп. состав: cl bn hn vn a vc b

Год: 1799

Склад: гомофонный

Темповый термин: *Allegro con brio*

Размер: Cut

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 192

Балл: 13

Примечания:

1. Колиш 38

Авторская метрономизация (1817): ♩ = 96

ЗАПИСЬ 195 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.36

Жанр: Симфония

Исп. состав: 2fl 2ob 2cl 2bn 2hn 2tpt 2timp str

Год: 1802

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro con brio

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 200

Балл: 13

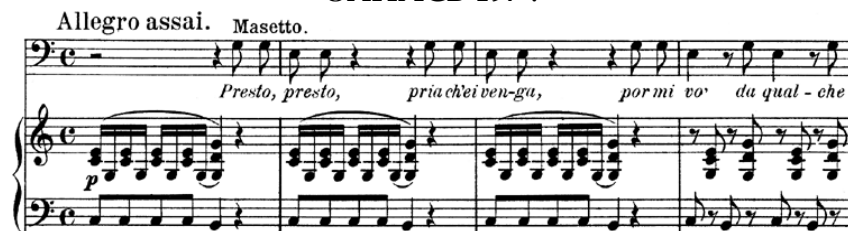
Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 38

2. Авторская метрономизация (1817): ♩ = 100

ЗАПИСЬ 197 :



Автор: Моцарт

Номер по каталогу: KV527

Жанр: Опера

Исп. состав: S (Церлина) Bar (Дон Жуан) B (Мазетто) ТВ (четверо слуг) 2fl 2ob 2cl 2bn 2hn 2tpt 2timp str

Год: 1787

Склад: гомофонный

Темповый термин: Allegro assai

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 200

Примечания:

1. Томашек ♩ = 100
2. Первый раздел финала I действия

ЗАПИСЬ 199 :



Автор: Моцарт

Номер по каталогу: KV527

Жанр: Опера

Исп. состав: S (Донна Анна) Bar (Дон Жуан) 2B (Лепорелло, Командор) 2fl 2ob 2bn 2hn str

Год: 1787

Склад: гомофонный

Темповый термин: Molto Allegro

Размер: Com

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 208

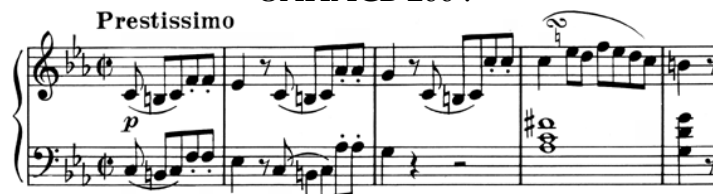
Балл: 14

Дольность: 4

Примечания:

1. Томашек ♩ = 104
2. Марти выводит счетную долю ♩ из слогонот, исходя из синлабичности строения. На деле счетная доля определяется не столь однозначно (ею может быть и ♩; нередки случаи, когда слоги текста дробят основной пульс — как в скороговорке здесь же, т. 60–63). В пользу четверти — пульса говорят тираты мелкими нотами в оркестре (вплоть до шестидесятчетвертых — также в сцене поединка d-moll в конце) и гл. обр. триольные фигурации восьмыми в т. 20–24 и 45–49. Ритм вокальной партии Лепорелло с ее непредсказуемыми переходами от скандирования к скороговорке и неожиданными ферматами придает началу интродукции дух высокого комизма.
3. Начало интродукции послужило Бетховену материалом для иронического цитирования в XXII вариации на вальс Диабелли (op. 120).

ЗАПИСЬ 200 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.10 №1

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

Год: 1798

Склад: гомофонный

Темповый термин: Prestissimo

Размер: Cut

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 216

Балл: 14

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 50 ($\text{♩} = 144-160$; в указателе 100*)

2. Метрономизация Черни (1846): $\text{♩} = 96$; его же (1850): $\text{♩} = 100$; метрономизация Мошелеса (1858): $\text{♩} = 108$

3. Ремарки: ritardando (т.106–111), Adagio (т.113), Tempo I (т.114).

ЗАПИСЬ 201 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.2 №1

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

Год: 1796

Склад: гомофонный

Темповый термин: Prestissimo

Размер: Cut

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 216

Балл: 14

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 50 ($\text{♩} = 144-160$; в указателе 144)

2. Метрономизация Черни (1846): $\text{♩} = 104$; его же (1850): $\text{♩} = 108$; метрономизация Мошелеса (1858): $\text{♩} = 112$

3. Правомерен вопрос: каким образом одна и та же метрономизация в одном случае (I часть) относится к Allegro, в другом - к Prestissimo. Объяснение подобных явлений см. в статье М.Г. Харлапа "Ритмика Бетховена" (Харлап 1971): помимо "сказуемого" (скорости) в метрономическом обозначении важно также "подлежащее" (величина

счетной единицы). Черни и Мошелес не учли разницу в величине "подлежащего", написав оба раза половинную (сказался авторитет Кванца?). Колиш не спас положение, предписав скорость финала $\text{♩} = 144$ (в журнальном варианте 1943 — $\text{♩} = 184$, что вряд ли исполнимо).

4. Повторяются обе части.

ЗАПИСЬ 202 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.20

Жанр: Септет

Исп. состав: cl bn hn vn a vc b

Год: 1799

Склад: гомофонный

Темповый термин: Presto

Размер: Cut

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 224

Балл: 15

Дольность: 4

Примечания:

1. Колиш 45

2. Авторская метрономизация (1817): $\text{♩} = 112$

I.4.2. Три доли в такте («три четверти»)

ЗАПИСЬ 206 :



Автор: Гайдн

Номер по каталогу: Hob I:97

Жанр: Симфония

Исп. состав: 2fl 2ob 2bn 2hn 2tpt 2timp str

Год: 1792

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio

365

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 32

Балл: 2

Дольность: 3

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1845): ♩ = 96

ЗАПИСИ 207–208 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.109

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

Год: 1820

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio espressivo

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 33

Балл: 2

Дольность: 3

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 66; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 72

ЗАПИСЬ 209 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.18 №2

Жанр: Квартет

Исп. состав: 2vn a vc

Год: 1799

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio cantabile

366

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 36

Балл: 2

Дольность: 3

Примечания:

1. Колиш 5

2. Авторская метрономизация (1818): ♩ = 72

3. 1-й период со структурой 3+3.

ЗАПИСЬ 210 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.20

Жанр: Септет

Исп. состав: cl bn hn vn a vc b

Год: 1799

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 36

Балл: 2

Дольность: 3

Примечания:

1. Авторская метрономизация (1817): ♩ = 72

2. Репарка на фермате: attacca subito

ЗАПИСИ 211–212 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.27 №1

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

Год: 1801

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio con espressione

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 36

Балл: 2

Дольность: 3

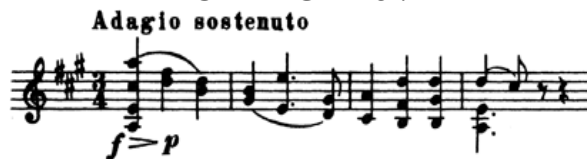
Примечания:

1. Колиш 5 (♩ = 36-44; в указателе 36)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 66; его же (1850): ♩ = 72; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 76

3. Репарка на фермате: Attacca subito l'Allegro vivace

ЗАПИСЬ 213 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.47

Жанр: Соната

Исп. состав: pf vn

Год: 1803

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio sostenuto

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 36

Балл: 2

Дольность: 3

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 72

2. Вступление к I части сонаты, известной как «Крейцера».

ЗАПИСЬ 214 :



368

Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.12 №3

Жанр: Соната

Исп. состав: pf vn

Год: 1798

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio con molta espressione

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 40

Балл: 3

Дольность: 3

Примечания:

1. Колиш 5 (♩ = 36-44; в указателе 40)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 80

ЗАПИСЬ 215 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.19

Жанр: Концерт

Исп. состав: pf fl 2ob 2bn 2hn str

Год: 1798

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 42

Балл: 3

Дольность: 3

Примечания:

1. Колиш 5 (♩ = 36-44; в указателе 40)

Метрономизация Черни (1846): ♩ = 84

ЗАПИСЬ 216 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.2 №1

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

Год: 1796

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 42

Балл: 3

Дольность: 3

Примечания:

1. Колиш 5 (♩ = 36-44; в указателе 40)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 80; его же (1850): ♩ = 84; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 50

ЗАПИСЬ 217 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.24

Жанр: Соната

Исп. состав: pf vn

Год: 1801

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio molto espressivo

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 42

Балл: 3

Дольность: 3

Примечания:

1. Колиш 5 (♩ = 36-44; в указателе 42)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 84

ЗАПИСЬ 218 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.36

Жанр: Симфония

Исп. состав: 2fl 2ob 2cl 2bn 2hn 2tp 2timp str

Год: 1802

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio molto

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 42

Балл: 3

Дольность: 3

Примечания:

1. Авторская метрономизация (1817): ♩ = 84

ЗАПИСЬ 219 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.60

Жанр: Симфония

Исп. состав: fl 2ob 2cl 2bn 2hn 2tp 2timp str

Год: 1806

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 42

Балл: 3

Дольность: 3

Примечания:

1. Колиш 5
2. Авторская метрономизация (1817): ♩ = 84

ЗАПИСЬ 220 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.7

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

Год: 1797

Склад: гомофонный

Темповый термин: *Largo, con gran espressione*

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 42

Балл: 3

Дольность: 3

Примечания:

1. Колиш 5 (♩ = 36-44; в указателе 40)

Метрономизация Черни (1846): ♩ = 80; его же (1850): ♩ = 84; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 50

ЗАПИСЬ 221 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.11

Жанр: Трио

Исп. состав: pf cl vc

Год: 1798

Склад: гомофонный

Темповый термин: *Adagio*

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 44

Балл: 3

Дольность: 3

Примечания:

1. Колиш 5 (♩ = 36-44; в указателе 40)
2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 88

ЗАПИСЬ 222 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.2 №2

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

Год: 1796

Склад: гомофонный

Темповый термин: Largo appassionato

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 44

Балл: 3

Дольность: 3

Примечания:

1. Колиш 5 (♩ = 36-44; в указателе 40)
2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 80; его же (1850): ♩ = 88; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 88

ЗАПИСЬ 223 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.5 №1

Жанр: Соната

Исп. состав: pf vc

Год: 1797

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio sostenuto

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 44

Балл: 3

Дольность: 3

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 88

ЗАПИСЬ 224 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.31 №2

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

Год: 1802

Склад: смешанный

Темповый термин: Adagio

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 46

Балл: 3

Дольность: 3

Примечания:

1. Колиш 5 (♩ = 36-44; в указателе 44)

2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 84; его же (1850): ♩ = 92; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 92

ЗАПИСЬ 226 :



Автор: Гайдн

Номер по каталогу: Hob I:94

Жанр: Симфония

Исп. состав: 2fl 2ob 2bn 2hn 2trpt 2timp str

Год: 1791

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio

374

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 48

Балл: 3

Дольность: 3

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1845): ♩ = 96

ЗАПИСЬ 227 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.1 №2

Жанр: Трио

Исп. состав: pf vn vc

Год: 1794

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 50

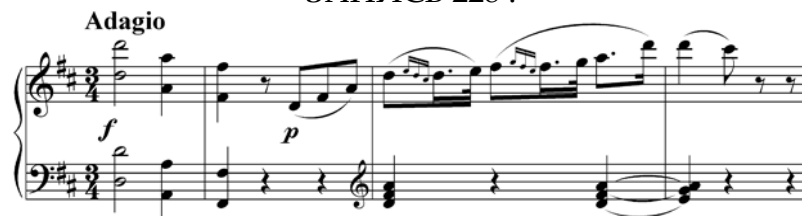
Балл: 3

Дольность: 3

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 50

ЗАПИСЬ 228 :



Автор: Гайдн

Номер по каталогу: Hob I:96

Жанр: Симфония

Исп. состав: 2fl 2ob 2bn 2hn [2tp 2timp] str

Год: 1791

Склад: гомофонный

375

Темповый термин: Adagio

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 50

Балл: 3

Дольность: 3

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1845): ♩ = 100

ЗАПИСЬ 229 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.97

Жанр: Трио

Исп. состав: pf vn vc

Год: 1811

Склад: гомофонный

Темповый термин: Poco più adagio

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 52

Балл: 3

Дольность: 3

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 52

2. 4-я вариация.

ЗАПИСЬ 230 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.1 №1

Жанр: Трио

Исп. состав: pf vn vc

376

Год: 1794

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio cantabile

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 54

Балл: 4

Дольность: 3

Примечания:

1. Колиш 5 (♩ = 36-44; в указателе 44)
2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 54

ЗАПИСЬ 231 :



Автор: Гайдн

Номер по каталогу: Hob I:101

Жанр: Симфония

Исп. состав: 2fl 2ob 2cl 2bn 2hn 2tpt 2timp str

Год: 1794

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 54

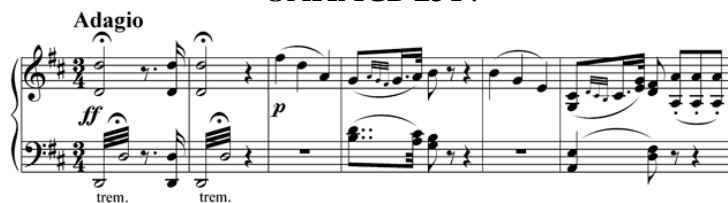
Балл: 4

Дольность: 3

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1845): ♩ = 108

ЗАПИСЬ 234 :



Автор: Гайдн

Номер по каталогу: Hob I:93

Жанр: Симфония

Исп. состав: 2fl 2ob 2bn 2hn 2trpt 2timp str

Год: 1791

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 56

Балл: 4

Дольность: 3

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1845): ♩ = 112

ЗАПИСЬ 235 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.97

Жанр: Трио

Исп. состав: pf vn vc

Год: 1811

Склад: гомофонный

Темповый термин: Andante cantabile, ma però con moto

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 58

Балл: 4

Дольность: 3

Примечания:

1. Колиш 14 (♩ = 120-138; в указателе 132)

Метрономизация Черни (1846): ♩ = 58

ЗАПИСЬ 237 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.110

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

Год: 1821

Склад: гомофонный

Темповый термин: Moderato cantabile molto espressivo

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 63

Балл: 4

Дольность: 3

Примечания:

1. Колиш 14 (в указателе ♩ = 76).
2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 76; его же (1850): ♩ = 63; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 63
3. Ремарки: *ritenente* (т.78), *a tempo* (т.79).
4. Автоцитату из II части скрипичной сонаты op.30 №3 в тт. 5-8 отметил Колиш.

ЗАПИСИ 238–239 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.125

Жанр: Симфония

Исп. состав: 2fl 2ob 2cl 2bn 2hn str

Год: 1824

Склад: гомофонный

Темповый термин: Andante moderato

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 63

Балл: 4

Дольность: 3

Примечания:

1. Авторская метрономизация (1826): ♩ = 63
2. 2-я тема.

ЗАПИСИ 240–241 :
Gesangvoll, mit innigster Empfindung
Andante molto cantabile ed espressivo



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.109

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

Год: 1820

Склад: гомофонный

Темповый термин: *Andante molto cantabile ed espressivo*

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 66

Балл: 4

Дольность: 3

Примечания:

1. Колиш 14 (*Andante* 3/4 ♩ = 60-76; в указателе 63)
2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 63; его же (1850): ♩ = 66; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 66
3. Тема вариаций и первая вариация (*Molto espressivo*)
4. Хронометраж Шнабеля — 2'38" в теме и 2'27" в вариации (очень свободно агогически)

ЗАПИСЬ 242 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.109

Жанр: Соната

380

Исп. состав: pf

Год: 1820

Склад: гомофонный

Темповый термин: Tempo I del tema

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 66

Балл: 4

Дольность: 3

Примечания:

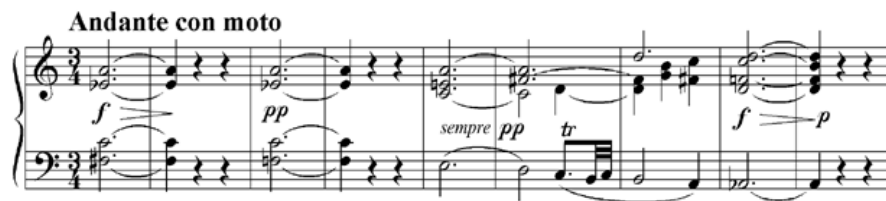
1. Колиш 14 (Andante 3/4)

2. Последняя (шестая) вариация. Смена фактуры каждые 2 такта (в среднем) вплоть до перемены размера с сохранением дольности: 9/8 (тт. 5-8). Последние 16 тактов — проведение темы без повторений.

3. Ремарка: ritard. (т. 51)

4. Хронометраж Шнабеля: тт. 1–35 — 2'04" (каждый фактурный вариант — в своем темпе; требуется детальный анализ); тт. 36–51 — 1'28" (колоссальное замедление начинается задолго до последнего такта)

ЗАПИСЬ 243 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.59 №3

Жанр: Квартет

Исп. состав: 2vn a vc

Год: 1806

Склад: гомофонный

Темповый термин: Andante con moto

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 69

Балл: 5

Дольность: 3

Примечания:

1. Авторская метрономизация (1818): ♩ = 69

ЗАПИСИ 244–245 :



Автор: Гайдн

Номер по каталогу: Hob I:103

Жанр: Симфония

Исп. состав: 2fl 2ob (2cl) 2bn 2hn 2trpt 2timp str

Год: 1794

Склад: гомофонный

Темповый термин: Adagio

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 69

Балл: 5

Дольность: 3

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1845): ♩ = 69
2. Вступление (без кларнетов) и повтор первых 12 тактов вступления (с кларнетами).
3. Начало (т.1) — соло литавры Es (тремоло на тонике, давшее имя симфонии)

ЗАПИСЬ 247 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.30 №3

Жанр: Соната

Исп. состав: pf vn

Год: 1802

Склад: гомофонный

Темповый термин: Tempo di Minuetto ma molto moderato e grazioso

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 76

Примечания:

1. Колиш 14 (Andante 3/4 ♩ = 60-76; в указателе 76)
2. Черни (1846) эту часть не метрономизировал; в данном случае вполне приемлем вариант Колиша ♩ = 76, совпадающий с метрономизацией Черни I части фп. сонаты ор. 110 (там цитируется вторая тема этой части, на что обратил внимание Колиш, см. запись 237).
3. Двухтемное рондо с варьированными повторами частей

ЗАПИСЬ 249 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Ор.109

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

Год: 1820

Склад: гомофонный

Темповый термин: Leggiermente

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 84

Балл: 6

Дольность: 3

Примечания:

1. Метрономизация Черни (1850): ♩ = 84; метрономизация Мошелеса (1858): ♩ = 84
2. Вторая вариация — трехступенная 2*(8+4+4)! Склад вначале очень напоминает первое Vivace (беспедальный вариант).
3. Хронометраж Шнабеля: 1'45" (требуется детальный анализ)

ЗАПИСЬ 250 :



Автор: Моцарт

Номер по каталогу: KV527

Жанр: Опера

Исп. состав: S (Церлина) Bar (Дон Жуан) 2fl 2ob 2bn 2hn str

Год: 1787

Склад: гомофонный

Темповый термин: Andante

Размер: 3/4

Счетная единица: 16

Весомость: 4,000

Скорость: 84

Балл: 6

Дольность: 3

Примечания:

1. Томашек ♩ = 100

2. Второй раздел финала I действия.

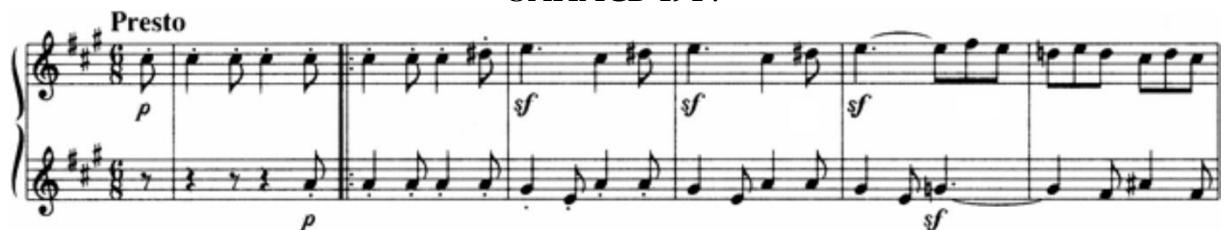
<...>

РАЗДЕЛ II СОВЕРШЕННЫЕ (ПЕРФЕКТНЫЕ) ТЕМПЫ (фрагмент)

II.1. Счет по четвертям с точкой

II.1.1. Две доли в такте («две четверти с точкой»)

ЗАПИСЬ 494 :



Примечания:

1. Колиш 48 (в указателе ♩ = 192)
2. Метрономизация Черни (1846): ♩ = 88
3. Ремарки: a tempo (т.128, 271, 385), ritard. (264, 267), Adagio (т.449, 457), Tempo I (т.461).
4. Финал сочинен годом ранее первых двух частей (для сонаты A-dur op. 30 № 1; ее окончательный вариант — с другим финалом).

ЗАПИСЬ 495 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.18 №3

Жанр: Квартет

Исп. состав: 2vn a vc

Год: 1798

Склад: гомофонный

Темповый термин: Presto

Размер: 6/8

Счетная единица: 24

Весомость: 4,585

Скорость: 192

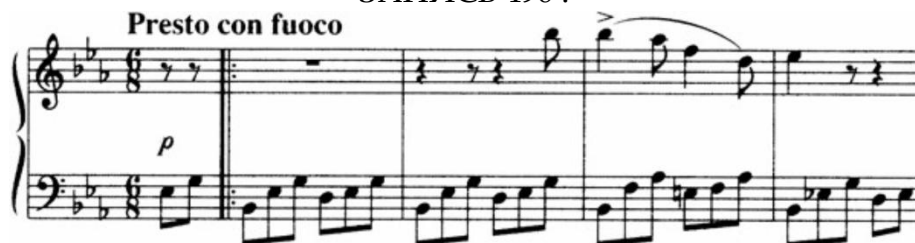
Балл: 15

Дольность: 2

Примечания:

1. Колиш 48
2. Авторская метрономизация (1818): ♩ = 96

ЗАПИСЬ 496 :



Автор: Бетховен

Номер по каталогу: Op.31 №3

Жанр: Соната

Исп. состав: pf

Год: 1802

Склад: гомофонный

Темповый термин: Presto con fuoco

Размер: 6/8

Счетная единица: 24

Весомость: 4,585

Скорость: 192

Балл: 15

Дольность: 2

Примечания:

1. Колиш 48 (♩. = 176-192; в указателе 176)
2. Метрономизация Черни (1846): ♩. = 100; его же (1850): ♩. = 96; метрономизация Мошелева (1858): ♩. = 96
3. Ремарки: poco ritardando (т. 319–322), a tempo (т. 323)

Приложение 2

ПЕРЕВОДЫ

От переводчика

Здесь представлены тексты середины и второй половины XIX века.

Йозеф Фишхоф — австрийский пианист, композитор, педагог, музыкальный писатель, современник М.И. Глинки (совпадают их годы жизни 1804–1857), Ф. Шопена и Р. Шумана. Собирает рукописи и биографические материалы о композиторах. Принял участие в журнальной полемике, по-видимому, инициированной Антоном Шиндлером. Автору «Биографии Людвига ван Бетховена» было важно заявить о себе как об истинном ценителе бетховенского наследия и хранителе памяти о том, как Бетховен сам исполнял свои сочинения. Фишхоф оспаривает право Шиндлера на монопольное владение истиной. В этом ценность его публицистики, которую можно охарактеризовать как прогрессистски-романтическую по своей направленности.

Статья Фишхофа, опубликованная в журнале «Cäcilia» (1847. Bd. 26. S. 85–98), — первоисточник сведений о темпе исполнения бетховенской песни «So oder so» («Так или иначе») WoO 148. Автограф песни если и был известен, то ограниченному кругу лиц, в научной бетховениане не описан и скорее всего не сохранился. Фишхоф не опубликовал этот автограф, ограничившись указанием метронома и цитатой якобы бетховенского примечания к этому указанию («100 по Мельцелю etc.»). Но именно это недокументированное свидетельство часто приводится в качестве аргумента для спорного утверждения, будто метрономизации Бетховена всегда относятся лишь «к первым тактам». В полемическом запале автор статьи искажает фамилию изобретателя метронома, причем представляет дело так, будто сам Бетховен писал «Мельцль», а не «Мельцель». Перевод выполнен по журнальной публикации.

Густаву Ноттебому мы посвятили небольшой раздел первой главы диссертации. Статья о темпе Allegretto Седьмой симфонии Бетховена написана в характерном для ученого лаконичном стиле, впервые опубликована в одном из номеров AMZ за 1869 год. Перевод выполнен по изданию [522, S. 21–22].

Обе статьи могли бы войти в рубрику «Анти-Шиндлер» воображаемой антологии, где Фишхоф представлял бы публицистику, а Ноттебом — науку.

Д. Ч.

Йозеф Фишхоф

НЕКОТОРЫЕ МЫСЛИ
ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ КОМПОЗИЦИЙ
С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ТЕМПА, ОСОБЕННО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ БЕТХОВЕНА
(1847)

*Tempora mutantur, et
nos mutamur in illis.*

(Вена, перед Бетховенскими торжествами)

Ряд дискуссионных вопросов о подлинных и правильных темпах в сочинениях Бетховена побудили меня написать в моем музыкальном дневнике следующие заметки.

Мне было очень больно видеть, как шельмуют европейски знаменитых музыкантов, чье высокое искусство в царстве звуков общепризнано. Этого, конечно же, не следовало делать людям, которые постоянно твердят, что приобрели своего рода монополию на правильные темпы благодаря традиции; и это, вероятно, служит опорой тем инвективам, с которыми они изводят гораздо более выдающихся знаменитостей. Иначе эти люди, способные во многих других отношениях, не стали бы, как я думал, намеренно подвергать себя справедливому негодованию музыкальной читающей среды. Иные также считали, что благоговение перед Бетховеном оправдывает этот фанатический пыл. Это мне не совсем понятно, ибо истинное благоговение перед Бетховеном проистекает все же из глубочайшего почитания поэзии и настоящего искусства. Тот, кто хотя бы однажды почувствовал бесконечность этого искусства, не сможет и никогда не будет почитать исключительно кого-то одного, будь то даже один из самых лучших, великолепных. И даже в этом случае это не настоящее почитание, раз оно может быть выражено лишь путем уничижения других.

Живя в Вене с 1819 года, я попытался собрать некоторые исторические данные, которые могут относиться к этим малоприятным притязаниям, тщательно изучив все источники по этому вопросу. Отсюда и эти заметки. Я действительно не занимаюсь так называемым догматизмом и не хочу никого несправедливо обвинять; но исключительно в интересах искусства я хотел бы, чтобы этот вопрос был тщательно

изучен, честный и исчерпывающий разбор его должен положить конец этой склочной суете, так же как, с другой стороны, он приведет к еще более глубокому проникновению в дух композитора.

Каждый композитор привык снабжать свои произведения указанием темпа (меры времени, движения), звучавшего в его внутреннем мире во время создания, и которое он поэтому хочет рассматривать как ориентир для исполнения.

Этот тип обозначения используется при помощи итальянских, а в последнее время, особенно в вокальных композициях, и немецких слов. Первые, согласно общепринятому употреблению, это *Grave*, *Lento*, к ним позже были добавлены *Adagio* и *Largo*, которые со всеми оттенками интенсивности в дальнейшем переходят в *Prestissimo*.

В оригинальных изданиях старых композиторов XVI века (таких как Анимучча, Жоскен, Моралес, Палестрина и т.д.) вообще нет никаких указаний на темп. Эти великие мастера придерживались в своей церковной музыке стиля, соответствующего достоинству предмета, простого благочестия, исключаящего как бурную страсть, так и холодную рассудочность, поэтому всегда в строгом темпе. Исполнители, в значительной степени певцы папской капеллы, были людьми умелыми и талантливыми, и среди них часто встречались значительные композиторы, которые, следуя почтенной традиции и компетентным требованиям выбранного ими дирижера, не могли ошибиться в этом отношении.

О том, что упомянутый итальянский способ обозначения был признан слишком расплывчатым, свидетельствует последующее¹ пополнение его многими другими более подробными предписаниями, которые, как я полагаю, известны. Там, где их не хватает, благоразумный, талантливый руководитель знает, как дополнить их своей интуицией и вкусом². Если ему дано проникнуть в дух композиции, то мы обязаны также непременно отдать ему должное в правильном понимании ее темпа. — Иначе он будет

¹ Начиная со среднего периода неаполитанской и венецианской школ, около 1700 года.

² Рохлиц говорит: смысл и выразительность композиции указывают на темп каждого произведения гораздо точнее, чем любое словесное дополнение. Эта выразительность уже присутствует и частично преобладает в тексте, который сначала конкретизирует ее, затем передает ее в распоряжение понимающего разума и таким образом ясно указывает на нее каждому, кто хочет ее использовать.

работать неправильно, а то и механически, несмотря на безошибочное указание правильной скорости.

Подлинно квалифицированный дирижер еще и подтвердит и обезопасит свою художественную свободу (истинный критерий эстетического развития) тем, что сможет вложить в исполнение своеобразную концепцию (*eigenthümliche Auffassung in die Darstellung*), не нарушая необходимого характера, который он также должен угадать без малейшего обозначения; и даже это, при самом полном понимании, все же находится в зависимости от волнений дирижера, который, как душа, оживляет и согревает оркестровое тело. Поэтому математической точности не стоит ожидать от обладающих чувством дирижеров, а там, где я обнаружил ее меньше всего, это было особенно заметно у композиторов, которые сами играли и дирижировали своими произведениями. И, тем не менее, утверждают, что А или Б плохо исполнили это произведение, потому что Бетховен брал другой темп.

Позже, чтобы облегчить передачу намерений композитора, было найдено средство, которое должно было предотвратить нарушение темпа, а именно метроном Мельц<е>ля.

С педагогической точки зрения метроном, возможно, полезен; но артист перестает быть учеником и поэтому не будет ни подчиняться ему буквально, ни жертвовать своей индивидуальностью (не говоря уже о других меняющихся обстоятельствах, таких как разнородность помещений, количество участников, уровень музыкального образования слушателей и т. д.) и результатом своего замысла, проверенного практикой, методу обозначения, который, в конце концов, лишь указывает темп, в котором должно начинаться произведение. Ибо живая поступь, декламация, страстная нюансировка, случайные подъемы, а также законы нарастания, благодаря которым высшее художественное исполнение оказывает восхитительное воздействие, делают следование ему невозможным в любом случае.

Только в редких сомнительных случаях, с композиторами, характер которых еще не распознан должным образом, обозначение метронома может облегчить понимание³.

³ Согласно Рохлицу, метроном предназначен только для того, чтобы предотвращать грубые ошибки.

И, наконец, не отличаются ли некоторые метрономы, скопированные в других местах, от венского? не изменяли ли авторы впоследствии свой первоначальный темп <?>⁴.

Поначалу меня беспокоил более высокий берлинская строй, из-за которого я слышал увертюру оперы «Йессонда» <Шпора> в E-dur вместо Es-dur, но постепенно все тональные отношения в моем ухе пошли в этом направлении. И разве привычки, которые трудно искоренить, также не должны приниматься во внимание? Например, я видел, что сочинения Бетховена почти по всей Германии всегда исполняются быстрее, чем здесь, в Вене, но я далек от того, чтобы на этой разнице основывать какое-либо порицание. Хотя сначала моя привычка сопротивлялась такому изменению темпа, после прослушивания в течение некоторого времени я почувствовал, что она не нарушена⁵.

Инструментальная музыка также достигла невероятного прогресса за последние 40 лет; она усовершенствовала свою цель — максимально приблизиться к пению, и, расширив сферу применения и используя новые комбинации, особенно в симфониях Бетховена, она взлетела на самые поразительные высоты. Старые композиторы описали бы некоторые из своих темпов совершенно иначе, если бы имели в виду возможность более быстрого и в то же время ясного и точного исполнения. — Хорошо известно, что в превосходной Пражской консерватории темпы частей Allegro в симфониях Моцарта шли гораздо быстрее (под управлением Вебера), чем они исполнялись в соответствии с традицией и прежним обычаем, и при этом духовное содержание ничуть не менялось по своей сути, что является достаточным доказательством возможности изменения темпа. Кстати, чем более знакомо произведение, тем менее пагубно ускорение темпа, более того, в скерцо оно даже востребовано во время повторений; то же самое в меньшей степени относится к чрезвычайной задержке.

⁴ Сам Шиндлер признает (см. Neue Leipziger Musikzeitung, Vol. 13, Pag. 147), что Бетховен вносил изменения в темп вопреки ранее существовавшим предписаниям. Там же Шпор упоминает о некоторых изменениях, которые он попытался внести в этом отношении в свои произведения. У меня также есть свидетельства об этом у Шуберта.

⁵ Так бывает с иностранцами поначалу.

Поэтому темповые обозначения старых авторов следует воспринимать отчасти как более точное определение характера, отчасти, что нельзя упускать из виду, как подсказку, указывающую на границы возможного в то время.

Как уже говорилось, влияние Бетховена на совершенствование инструментальной музыки было самым значительным; однако на этом оно не остановилось, и в новейшее время уже произошли изменения в исполнении даже его творений, которые следует рассматривать как настоящий прогресс. Кто сегодня сомневается, что нынешние исполнения его творений в Париже, Вене или Берлине не более цельны, более совершенны, более артистичны, чем когда-либо при его жизни? По единодушному мнению всех знатоков, его симфонии будут исполнены в Париже непревзойденным образом под руководством достославного Хабенека. Теперь, однако, эти эксперты говорят, что темп в быстрых частях обычно ускорен на значительную величину, чем в Вене, и что в оркестровой игре имеют место нюансы, которые до сих пор не считались возможными и которые, следовательно, не могли быть предписаны композитором. Это еще одно доказательство того, что изменение темпа не оказало отрицательного воздействия, и что оно было в определенной степени необходимо для такой завершенности исполнения.

Такая свобода еще более к месту в сольных композициях, которые предоставляют профессиональному артисту свободное поле для независимого художественного выражения. Такой свободе, рассчитанной на отдельного человека, не мешает то, что часто недостижимо в сотрудничестве многих. Трудность фортепианных произведений Бетховена общеизвестна; то, что она не основана на этом, несмотря на своеобразную технику, достаточно доказано неадекватными выступлениями многих современных виртуозов, способных решать гораздо более сложные технические задачи. Эти промахи следует приписать не только торопливой скорости, но отчасти слишком уж увлеченному изучению приемов и аппликатуры, из-за чего теряется цель правильно передать дух композиции, а отчасти греху против великого гения, которого этим унижают. Если бы, кстати, Бетховен был свидетелем современного прогресса в фортепианной технике, он, конечно, не только включил бы его в свои средства, но и указал бы более быстрый темп, поскольку страстный характер отдельных

произведений вполне может это выдержать. Но здесь имеется в виду скорее внешняя техника (позвольте мне использовать это выражение); Бетховен, как и любой гений своего времени, спешил вперед, и посвященные все больше понимают полет его мысли, но это не относится к его последним сочинениям в широком кругу, даже в Вене, где он работал сам. Для лучшего понимания этих сложнейших творений все еще в значительной степени не хватает той духовной механики, того совершенного взаимодействия, через которое ясно и чисто вырисовывается поэтическая идея композитора.

Поэтому Бетховен требует фантастического метода передачи, сопоставимого с этими творениями, короче говоря, <исполнительской> интерпретации (Auffassung), достойной его. Давайте немного остановимся на этом вопросе. Что такое интерпретация? Это духовное проникновение в произведение искусства? Что такое правильная музыкальная интерпретация? Проникновение в произведение искусства, поднятое до уровня эстетической идеи, которая реализуется через аналогичную репрезентацию. Это становится настоящим художественным исполнением (Kunstleistung), когда дух и характер композиции образуют единое целое с индивидуальностью исполнителя. Такое сочетание необходимо, иначе симфонию Моцарта, сыгранную отличным музыкальным автоматом с использованием валиков, тоже пришлось бы назвать художественным исполнением.

То, что тип интерпретации может быть разным, так же естественно, как различно впечатление, которое производит произведение искусства на самого знатока. Что она должна быть другой даже в интересах стимулирования критики, требует старое правило искусства, которое отрицает реальную художественную ценность любой копии, какой бы точной она ни была. Если он получил от музыкального произведения своеобразную, даже новую сторону, к которой нередко приводит более свободное обращение с темпом, то это можно считать обогащением только после того, как достигнуто духовное единство с темпом. Это можно рассматривать как обогащение только тогда, когда духовное единство оказывается эстетически связанным с техническим совершенством.

В этом смысле разумный учитель не должен вмешиваться в развитие индивидуальности обучающегося в сфере профессионального искусства и, напротив, должен ценить ее выше, чем обезьяноподобное подражание.

И действительно, музыкальный язык не состоит из иероглифов, объяснительный ключ к которым, например, в творчестве Бетховена, можно найти только в руках отдельных людей⁶. Именно поэтому инструментальная музыка — самое романтическое из всех искусств, ведь ее содержание может быть многократно понято (*gedeutet*), прочувствовано (*gefühlt*), интерпретировано (*aufgefasst*) и воспроизведено (*wiedergegeben*) без ущерба для себя.

Темп, как пульс произведения, будет так же меняться в зависимости от его содержания и смены чувств.

Кроме того, подходит ли только один темп для фантастических композиций? И разве небольшое отклонение от этого уже делает исполнение ошибочным? Если мы признаем это (правда, только на время), то это *conditio sine qua non* должно быть настолько доступно инстинкту каждого настоящего художника, что для него было бы немислимо ошибиться. Поэтому традиция не может быть значимым аргументом в спорах о темповой интерпретации. Откуда черпать это у старых, давно умерших мастеров, чья школа уже давно исчезла?

В случае с Бетховеном, в частности, традиция сложна даже в биографическом плане. Будучи слабослышащим около 1810 года, а вскоре после этого полностью оглохшим⁷, он был труднодоступен и малообщителен из-за своего печального опыта и меланхолии. Ранний отказ от техники игры на своем инструменте, а также гениальное изменение стиля исполнения, что, естественно, повлияло и на темп, теперь делают совершенно невозможным определение темпа с математической точностью по памяти стольких лет, которые как таковые могут быть им датированы. В ходе известной атаки Шиндлера на всеми уважаемого Шпора выяснилось, что этот великий мастер в 1813

⁶ Господин Шиндлер хотел бы присвоить себе право выдавать дипломы (вероятно, в обмен на единовременную выплату и пенсию) в понимании Бетховена. То, что он в этой связи осмеливается писать о знаменитом Мошелесе, поистине ужасает.

⁷ В частности, репетиции и дирижирование "Битвой при Виттории" во время последнего конгресса, как говорят, дали окончательный, но, к сожалению, слишком эффективный толчок к глухоте.

году участвовал под руководством Бетховена в исполнении Симфонии in A (о которой идет речь) и, таким образом, близко познакомился с ней. Поэтому он имеет право помнить об этом так же, как и все остальные. В своем ответном письме (см. *Neue Leipz. Zeitschrift für Musik*, Vol. 8, Pag. 180) Шпор так реагирует на заверения Шиндлера о том, будто Бетховен позднее, в 1823 году, хотел, чтобы темп был другим: "К сожалению, Бетховен, не слышавший своих произведений из-за давней глухоты, да и вообще никогда не слышавший многих из них, имел бы меньше права, чем любой другой композитор, определять их темп в более поздние годы иначе, чем при первоначальном замысле". Если, более того, эта приверженность традиции была столь важной, поистине незаменимой помощью в понимании, почему же тогда знатоки этого Арканума так долго не решались поделиться своим априорным взглядом на усовершенствование мира? Они извлекали свою мудрость только тогда, когда нужно было умалить важное художественное достижение или (говоря откровенно) придать себе значимости⁸, и в этом случае авторитет Бетховена, привлекаемый с целью порицания, выглядит как мотивация из партийных соображений и поэтому не несет в себе полного доказательства истины.

Другие выдающиеся артисты, которые, судя по местным исполнениям прежних времен, не хуже знают оригинальные темпы Бетховена, не страдают от этого упрека в отсутствии посредничества; ведь они в большинстве своем придерживаются того же мнения по этому вопросу, которое более подробно развито в этих строках⁹. — И я твердо настаиваю на своем утверждении, что за 25 лет, в течение которых я

⁸ Воистину омерзительно видеть преданность Бетховену в паре с собственным сомнением; второе полностью опровергает первое; ведь если сам не достиг чего-либо значительного, не следует постоянно говорить об учителе — ученике — апостоле и т.д.; это позорит великого человека. Фамулус не всегда ученик.

⁹ Несмотря на то, что я резко высказывался по поводу этих неуместных вторжений в тонкости искусства, я с готовностью признаю всё то великое благоговение и жертвенность, которые Шиндлер, в частности, проявил по отношению к Бетховену. Выдержать недоверие этого великого человека было нелегкой задачей. Скрипач Крумхольц, доктор Бертолини, Хольц и еще несколько человек присоединились к нему с таким же энтузиазмом. Именно они должны устанавливать биографические моменты и опровергать ошибки. Это предоставит исследователю психологии искусства богатое поле для изучения. Однако для эстетического взгляда его творения служат лучше, чем что-либо другое; и они, несомненно, будут наиболее беспристрастно оценены теми, кто более отдален от времени их создания. Только потомки судят правильно, и это подтверждается ежедневно.

внимательно и с музыкантским слухом посетил множество оркестровых, квартетных и фортепианных концертов Бетховена, были существенные различия в темпе, не ослабляющие впечатления на слушателей и ценителей. Это мое утверждение не может быть опровергнуто простым отрицанием; ведь вы зафиксировали темп в то время? записали его? И воспоминания! Вы уверены в их свежести и хотите отказать в этом Шпору? И разве сравнение темповых определений тех, кто претендует на звание авторитетов традиции, не выявило бы множество поразительных различий? Кто в итоге окажется прав?

В дополнение ко всему этому есть еще и то примечательное обстоятельство, что Бетховен пренебрег просьбой г-на Мельц^еля использовать метроном в своих сочинениях¹⁰. Просьба Мельц^еля была поначалу проигнорирована, поскольку он презирал эти оковы свободного исполнения¹¹ и слишком хорошо знал, как в его образных творениях, особенно для фортепиано, проявляются лишь краткие моменты строгого соблюдения ритма, и как даже его собственное исполнение (особенно в период его расцвета) зависит от соответствующего настроения.

Теперь я нашел интересный пример этого из рук самого Бетховена. Осенью 1844 года господин Артария (глава известного в Вене магазина искусств) попросил меня привести в порядок его богатую коллекцию рукописей Бетховена. Это, попросту говоря, самое важное, что может быть в распоряжении одного человека, содержит несколько неизвестных произведений Бетховена¹². На автографе песни «Nord oder Süd» (также под названием «So oder so») оп. 103¹³, F-dur, четко читается: «100 по Мельц^елю, но это может относиться только к первым тактам, потому что чувство также имеет свой

¹⁰ Но теперь хорошо известно, что это неправда. Сказывается незнание переписки Бетховена. — *Примеч. переводчика.*

¹¹ Почему <партитура> Девятой симфонии не метрономизирована? Причины, о которых здесь говорят, заключаются в том, что Бетховен дважды сообщил Шотту цифры метронома, которые между собой различались в немалой степени, так что в этом сомнительном случае г-н Шотт воздержался от внесения их в партитуру. Впоследствии в 6-м томе *Cäcilä*, стр. 158, приводится только один список.

(Иначе и не могло быть: метрономизации присланы Бетховеном Сыновьям Шотта однократно, но с задержкой. — *Д. Ч.*)

¹² В ближайшее время я опубликую его каталог.

¹³ Песня «So oder so» (ее автограф неизвестен) была опубликована в венском «Журнале мод» и относится к внеопусным сочинениям Бетховена. Опусной номер 103 был присвоен раннему Октету для духовых Es-dur (1792–93). — *Примеч. переводчика.*

такт, но он не может быть выражен в такой степени (а именно 100)»¹⁴. В качестве дальнейшего доказательства я хотел бы привести любезные сообщения господина К. Черни, ее превосходительства госпожи генеральши баронессы фон Эрдман и других, которые много общались с Бетховеном и единодушно уверяли меня в том, что Бетховен почти каждый раз исполнял свои собственные сочинения по-разному¹⁵.

Разве исполнительство не способно к прогрессу? Разве сам Бетховен, будь он жив, пренебрег бы тем, как стремительно расширяется и совершенствуется техника исполнения, улучшается конструкция инструментов и, особенно, повышается восприимчивость публики? Возможно, в предвидении будущего прогресса он осознанно избежал того множества других обозначений, которое часто раздражает нас в новых сочинениях? Можно ли будет хорошо и безупречно исполнить Бетховена через 100 лет, когда все непосредственные традиции уже давно угасли? Неужели все остальные места, кроме Вены или любого другого города, должны лишиться шанса на успешное исполнение его композиций, потому что там отсутствует традиция, пусть и неоднозначная?

Хотя я должен чтить благоговение, с которым его память отмечают все, кому посчастливилось жить рядом с ним¹⁶, глубокое и целомудренное почитание божественного искусства само по себе требует, чтобы различные интерпретации обсуждались беспристрастно, без пренебрежительного придирательства. Конечно, трудно изменить привычку к стереотипной манере исполнения, которая порой становится второй натурой, когда это может даже пойти на пользу искусству (? — Д. Ч.). (В конце концов, даже бессмертный гений Бетховена некоторое время испытывал

¹⁴ Насколько нам известно, Бетховен не искажал на письме фамилию Мельцель пропуском буквы. Не придумана ли от начала до конца вся эта история с несохранившимся автографом? — *Примеч. переводчика.*

¹⁵ Такого рода свидетельства Карла Черни и Доротеи фон Эртман, чью фамилию Фишхоф воспроизвел искаженно, нам неизвестны. — *Примеч. переводчика.*

¹⁶ Если же признанные язвительные музыкальные критики, учителя и т.д., словом, люди, имеющие право сказать хоть слово о музыке, намеренно или по незнанию совершают несправедливость по отношению к великому современнику (возможно, именно потому, что он велик), то в дальнейшем они могут быть наказаны, поскольку в качестве предостережения будут как можно чаще ссылаться на эту слепоту. — С другой стороны, первые ценители и почитатели великого духа могут, по крайней мере, отнести себя к числу тех, кто заслуживает похвалы сверх меры.

на себе сопротивление закоренелой привычки к старым схемам, и лишь позднее получил полное признание.) Однако в Вене уже достигнут значительный прогресс: прежняя искаженная манера исполнения его квартетов, которая часто переходила в дурашливую, теперь, к счастью, отброшена¹⁷.

Даже если я оцениваю метрономные обозначения в последних изданиях Бетховена как вероятное свидетельство первоначально задуманного темпа, они могут быть полезны только начинающим исполнителям. Мастера же, в высоком смысле этого слова, могут смело приступать к исполнению этих великолепных произведений, не рискуя утратить смысл задуманного после тщательного изучения по той причине, что случайность лишила их возможности пообщаться с великим музыкантом в одно и то же время и в одном и том же городе.

Жизненно важный элемент настоящего искусства — эстетическая свобода интерпретации и воплощения — защищает его от непонимания. Ибо только истинный художник подтверждает свое посвящение через эманацию божественной искры, которая верно выражает себя своему первоисточнику (вечному) через независимое творчество, чуждое всякому копированию. Подобно дельфийской жрице, он должен излучать это божество в лирическом энтузиазме и таким образом оживлять каждое произведение, уже созданное другими, так, чтобы в нем сам дух представляемой вещи проявился с индивидуальным художественным выражением в самой прекрасной гармонии.

Наконец, я хотел бы добавить, что мои слова не следует понимать так, будто я проповедую отсутствие организующей роли такта и необоснованный произвол; я также не хочу защищать действительно ошибочные, неаккуратные и небрежные исполнения прежних времен; ведь говорить о таких неудачах не стоит усилий, да и темп редко делает такие исполнения плохими. Поэтому ученик строго придерживается такта, ради ритмического воспитания — и всех правил, с традицией или без — всех указаний авторитетов и тех, кому нравится, чтобы с ними считались. —

¹⁷ Темпы были верными, но желательно было бы вместо жалоб на допущенные ошибки жаловаться только на измененные темпы.

Он должен принять все это в себя; время, в своем процессе брожения, само уже уберет ненужное, несостоятельное. Однако мастера должны быть не рабами, а хозяевами такта.

(После бетховенских торжеств)

Было бы очень желательно по такому случаю, когда собралось столько прекрасных и знаменитых музыкантов, обсудить некоторые моменты, которые часто вызывают жаркие споры, на организованных встречах и привести их к окончательному удовлетворительному решению. Существовало множество различных взглядов на исполнение композиций Бетховена: венский, парижский и северогерманский. Как много интересного выявило бы сравнение нюансов, включая, конечно, темп! Я взял эти строки с собой как попытку что-то подсказать — спокойного обсуждения не было. Как жаль, что то, что я как частное лицо узнал от Хабенека в Париже, и то, что я слышал от знаменитых немецких дирижеров, не стало общеизвестным!

Тем временем господин Шиндлер снова бродит по журналам. Однако это баловство, вероятно, будет продолжаться еще долгое время, поскольку никому из знающих людей не придет в голову приструнить его или даже вступить с ним в разумное общение. Так что пусть пишет, как хочет, и так часто, как у него чешутся пальцы¹⁸; я никогда не отвечу ему. Скорее, я призван задать следующий вопрос ряду серьезных критиков для моего наставления: почему вы находите столько поводов для критики в исполнении произведений Бетховена, которые мы слышали от Клары Вик, м-ль Вартель, фройляйн Борер, Мошелеса, Листа, Вильмерса, Эверса, Боклета и Дрейшока, но при этом не называете имен, которые казались вам идеалами единственно верного исполнения?

Йоз. Фишхоф,

профессор Венской консерватории.

¹⁸ В небольшом вольном имперском городе однажды выпало такое огромное количество снега, что мудрый магистрат, не любивший связываться с неудобными элементами, собрал горожан вместе, чтобы поручить уборку снега, часть которого уже превратилась в грязь, наименее требовательной стороне. Но никто из горожан не хотел и не желал браться за эту работу, пока, наконец, самый бедный человек в городе не предложил взять на себя уборку снега бесплатно, если ему заранее пообещают оставить снег до праздника Пятидесятницы. *Hiat applicatio.*

VII.

Темп второй части Седьмой симфонии <Бетховена>

(Одно опровержение)

(1869)

Бетховен обозначил вторую часть симфонии A-dur как «Allegretto ♩ = 76». Шиндлер рассказывает на странице 210 первого издания своей «Биографии»: «Во время одного из исполнений этой симфонии в последние годы его жизни Бетховен заметил с досадой, что эту часть (Allegretto) играют чрезвычайно быстро, чем полностью уничтожается ее характер. Он полагал, что исправит ошибку в этом темпе, если в будущем обозначит его как Andante quasi Allegretto с прибавлением метронома ♩ = 80, как это указано в имеющейся у меня нотной книжке (Notaten-Buch) его <эскизов>». Шиндлер противоречит здесь сам себе. Очевидно, «Andante quasi Allegretto» означает темп, более медленный, чем «Allegretto»; однако метроном, если его установить на 80, напротив, щелкает скорее, чем если бы он был установлен на 76. Кажется, Шиндлер позднее заметил несообразность, так как в третьем издании своей «Биографии» он представил дело иначе. А именно, он говорит здесь (I, S. 192): «На первоначальное обозначение второй части этой (Седьмой) симфонии как Andante следует обратить особое внимание. Сначала в напечатанных <оркестровых> голосах появилась эта замена на Allegretto, что повсеместно <является> причиной ошибки, наносящей ущерб характеристичности. Поэтому в поздние годы Мастер рекомендовал вновь первое обозначение». Однако утверждение, что только в напечатанных голосах эта часть получила обозначение «Allegretto», тоже неверно, ибо в сохранившихся рукописных оригиналах, которые позднее были напечатаны и которыми пользовались при первых исполнениях симфонии 8 и 12 декабря 1813 под управлением Бетховена¹⁹, над второй частью с самого начала не стояло никакого иного слова, кроме «Allegretto».

¹⁹ В архиве Венского общества любителей музыки имеются 24 партии. На одном из голосов можно прочесть дату, поставленную кем-то из участников: «Вена, 12 декбр. 1813». — Примеч. Г. Ноттебома.

Конечно, могло быть и так, что Бетховен эту часть представлял себе медленнее, чем в услышанном позднее исполнении, о чем он высказался в указанном смысле. Что Бетховен сам брал относительно медленный темп для этой части, следует из некоторых сообщений. Венские »Friedensblätter« от 6 декабря 1814 извещают о данном Бетховеном концерте, в котором была исполнена симфония A-dur; и в этом сообщении говорится о второй части этой симфонии как о «простом Adagio a-moll». Это высказывание необъяснимо, если <допустить, что> пьеса не воспринималась репортером как Adagio. В сообщении лейпцигского «AMZ» (Bd. XVI, Nr. 4) эта часть упомянута как «Andante»²⁰. И Л. Шпор, участвовавший в первом исполнении симфонии под управлением Бетховена, играл <вторую> часть в довольно медленном темпе. В «NZfM» от 1840 года (С. 180) взятый им темп обозначен как «М.М. ♩ = 72». Это самое медленное из имеющихся метрономических обозначений. Быстрее всего (М.М. ♩ = 88) [темп] обозначен в партитуре, изданной Т. Хаслингером в Вене в конце 1831 года; однако Шиндлер (Biogr., 3. Aufl., II, 250) ошибочно утверждает, что содержащиеся в ней темповые определения исходят от Бетховена.

Ложные мудрствования Шиндлера о второй части Седьмой симфонии соответствуют тому, что <действительно произошло> со второй частью Шестой симфонии, ибо эта часть сначала имела обозначение «Andante molto moto, quasi Allegretto», однако позднее «quasi Allegretto» было снято.

²⁰ Ошибки рецензентов в определении темпа — довольно распространенное явление в музыкальной печати. Примеры, приводимые Ноттебмом, можно дополнить рецензией на исполнение Восьмой симфонии в газете «Sammler» № 1 за 1818 год. Об Allegretto scherzando рецензент писал: «Andante показалось слишком кратким; впрочем, этот упрек может расцениваться как комплимент». Цит. по: [БП 3, с. 199] (комментарий 1 к письму № 896). Аналогичную неточность допустил Ф. Рис в своих воспоминаниях, говоря о сонате для скрипки и фортепиано op. 47 («Крейцеровой»). «Перепишите-ка мне быстренько скрипичную партию первого allegro», — будто бы попросил Риса Бетховен за 3 часа до намеченного концерта. «Партия фортепиано, — вспоминал Рис, — была написана лишь отрывочно. И дивно прекрасную тему с вариациями F-dur Бриджтауэр вынужден был играть на концерте, состоявшемся в Аугартене в 8 утра, по собственной рукописи Бетховена, поскольку времени на переписку не оставалось. Партии же последнего allegro A-dur на 6/8 были, напротив, переписаны очень хорошо, поскольку оно первоначально относилось к первой из сонат со скрипкой op. 30 (A-dur), посвященных императору Александру. Потом Бетховен заменил финал теперешними вариациями, ибо он был слишком виртуозен для той сонаты» [132, с. 96]. Ценность этого чрезвычайно интересного свидетельства, однако, не должна заслонять дважды допущенной ошибки: в действительности обе быстрые части «Крейцеровой» обозначены как Presto. В описании музыки герой Л.Н. Толстого Позднышев («Крейцера соната») не в пример более точен. — Примеч. переводчика.

Приложение 3

ФАКСИМИЛЕ АВТОРСКИХ МЕТРОНОМИЗАЦИЙ БЕТХОВЕНА

А. Симфонии № 1–8

(источник: [68]¹)Die Tempo's sämtlicher Sätze aller Symphonien
des Hrn L.v. Beethoven,

vom Verf. selbst nach Maelzels Metronom bestimmt.

Symph. I. Op. 21.

Adagio molto
38 = ♩

All.^o con brio
112 = ♩

Cantabile
And.^{te} con moto
120 = ♩

Menuetto All.^o
molto vivace
108 = ♩

Finale Adagio
63 = ♩

Allegro molto
vivace
88 = ♩

Symph. III. Op. 55.

All.^o con brio
60 = ♩

Marcia funebre
Adagio assai
80 = ♩

Scherzo Allegro
vivace
116 = ♩

Allabreve
116 = ♩

Finale
Allegro molto
76 = ♩

Poco Andante
108 = ♩

Presto
116 = ♩

Symph. II. Op. 36.

Adagio
84 = ♩

All.^o con brio
100 = ♩

Larghetto
92 = ♩

Scherzo All.^o
100 = ♩

Allegro molto
152 = ♩

Symph. IV. Op. 60.

Fl.²
Adagio
66 = ♩

All.^o vivace
80 = ♩

Adagio
Cantabile
84 = ♩

¹ Воспроизводится по [535, S. 78–79].

Menuetto.
All.^o vivace.
100 = ρ .
ff

Trio. Un poco meno Allegro.
88 = ρ .
Oboe

Tempo 1^{mo}.
100 = ρ .

Allegro, ma non troppo.
80 = ρ .

A tempo All.^o
132 = ρ .
ff *sf*

Allegro.
80 = ρ .
Bassi
pp

Allegretto.
60 = ρ .
Clarinetto

Symph. V. Op. 67.

All.^o con brio
108 = ρ .

Andante con moto.
92 = ρ .
p dol

Pizz. moto.
116 = ρ .

Allegro.
96 = ρ .
Bassi soli
pp

Allegro.
84 = ρ .
ff

Tempo 1^{mo}.
96 = ρ .

Allegro.
84 = ρ .

Presto.
112 = ρ .
pp *p*

Symph. VII. Op. 92.

Poco sostenuto
69 = ρ .

Vivace.
104 = ρ .

Allegretto.
76 = ρ .

Presto.
132 = ρ .

Presto meno assai.
84 = ρ .

Allegro.
72 = ρ .
1

Symph. VI. Op. 68

Allegro, ma non troppo

Pastorale.
66 = ρ .

And.^{te} con moto.
50 = ρ .
p

Allegretto.
108 = ρ .
pp

Symph. VIII. Op. 93.

Allegro vivace.
69 = ρ .

Allegretto
88 = ρ .

Tempo di Menuetto
126 = ρ .

Allegro vivace.
84 = ρ .

Б. Струнные квартеты № 1–11
(источник: [71]²)

Bestimmung
des
musikalischen Zeitmaßes
nach
MÄLZEL'S
Metronom.

Zweite Lieferung
Beethoven
sämmliche Quartetten
von dem Author selbst bezeichnet
*
W I E N
bei S. A. Steiner u. Comp.



2

2611 1902

3

VI. QUATUOR Op. 18 Liv. 1.

Nr I

Allegro.
 $\rho = 54$.

Adagio
 $\rho = 138$.

All^o molto.
 $\rho = 112$.

Allegro.
 $\rho = 120$.

Nr II

Allegro.
 $\rho = 96$.

Adagio.
 $\rho = 72$.

Allegro.
 $\rho = 69$.

Allegro.
 $\rho = 52$.

All^o Presto *Violono*
 $\rho = 92$.

2811

² Воспроизводится по [481, S. 101–104].

N^o III

Allegro.
♩ = 120.

Andante.
♩ = 92.

Allegro.
♩ = 100.

Presto.
♩ = 96.

N^o V.

Allegro.
♩ = 104.

Menuetto.
♩ = 76.

And^{te} Cantabile.
♩ = 100.

poco Adagio.
♩ = 88.

Allegro.
♩ = 76.

VI QUART. Op. 19 Liv. 2.

N^o IV

Allegro.
♩ = 84.

And^{te} Scherzo.
♩ = 56.

Men: Allegretto.
♩ = 84.

Allegretto.
♩ = 66.

Prestissimo.
♩ = 84.

2811.

N^o VI

All^o con brio
♩ = 80.

Adagio.
♩ = 80.

Scherzo All^o
♩ = 63.

Adagio.
♩ = 53.

Allegretto.
♩ = 88.

Prestissimo.
♩ = 112.

2811.

III QUATUORS Op. 59 N° I

Allegro. *Violone.*
 $\rho = 88$. *mf dolc.*

Allegretto viv. *Violone Solo*
 $\rho = 56$. *pp*

Adagio.
 $\rho = 88$. *f*

Cantabile.
 $\rho = 88$. *f*

Allegro.
 $\rho = 126$. *Com. piano.*

Adagio.
 $\rho = 69$. *f*

Presto.
 $\rho = 92$. *ff*

10

N° III

Andante
 $\rho = 69$. *f*

All: vivace
 $\rho = 88$. *p*

Andante
 $\rho = 56$. *f*

Men. grazioso
 $\rho = 116$. *f*

All: molto.
 $\rho = 84$. *p*

N° II

Allegro.
 $\rho = 84$. *pp*

Adagio.
 $\rho = 60$. *f*

Allegretto.
 $\rho = 69$. *ff*

Presto.
 $\rho = 88$. *ff*

piu Presto.
 $\rho = 112$. *f*

2811.

10^{tes} QUARTETT Op. 74.

Adagio.
 $\rho = 60$. *sf*

Allegro.
 $\rho = 84$. *f*

Adagio.
 $\rho = 72$. *Cant.*

Presto.
 $\rho = 100$. *leggermente.*

piu Presto.
 $\rho = 100$. *ff*

Allegretto.
 $\rho = 100$. *f*

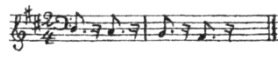
Un poco piu viv.
 $\rho = 76$. *pp*

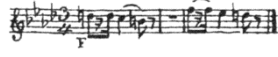
Allegro.
 $\rho = 84$. *f*

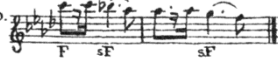
11

ii^{tes} QUARTETT op. 95

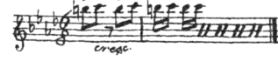
Allegro.
 ♩ = 92. 

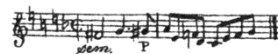
Allegretto.
 ♩ = 66. 

Allegro.
 ♩ = 69. 

piu Allegro.
 ♩ = 80. 

Larghetto.
 ♩ = 50. 

Allegretto.
 ♩ = 92. 

All^o molto.
 ♩ = 92. 

Приложение 4

**МЕТРОНОМИЗАЦИИ КАРЛА ЧЕРНИ И ИГНАЦА МОШЕЛЕСА
ПРОИЗВЕДЕНИЙ БЕТХОВЕНА С УЧАСТИЕМ ФОРТЕПИАНО**

(по Х. Зайферту, с исправлениями)¹

Фортепианные сонаты

- WoO 47: Allegro cantabile com: C 1, 2, 5: 69 ♩
Andante 2/4: C 1, 2, 5: 108 ♩
Vivace 6/8: C 1, 2, 5: 104 ♩.
- WoO 48: Larghetto maestoso cut: C 1, 2, 5: 72 ♩
Allegro assai com: C 2, 5: 80 ♩
Andante 2/4: C 1, 2, 5: 104 ♩
Presto 2/4: C 1, 2, 5: 92 ♩
- WoO 49: Allegro com: C 1, 2, 5: 152 ♩
Sostenuto 3/4: C 1, 2, 5: 108 ♩
Scherzando 4: C 1, 2, 5: 80 ♩
- op. 2, 1: Allegro cut: C 3: 104 ♩, C 4: 108 ♩; M 2, 3, 5–7: 108 ♩
Adagio 3/4: C 3: 80 ♩, C 4: 84 ♩; M 2, 3, 5–7: 50 ♩
Menuetto. Allegretto 3/4: C 3: 69 ♩., C 4: 72 ♩.; M 2, 3, 5–7: 72 ♩.
Prestissimo cut: C 3: 104 ♩, C 4: 108 ♩; M 2, 3, 5–7: 112 ♩
- op. 2, 2: Allegro vivace 2/4: C 3: 132 ♩, C4: 138 ♩; M 2: 112 ♩, M 3, 5–7: 144 ♩
Largo appassionato 3/4: C 3: 80 ♩, C 4: 88 ♩; M 2: 96 ♩, M 3, 5–7: 88 ♩
Scherzo. Allegretto 3/4: C 3: 63 ♩., C 4: 66 ♩.; M 2: 144 ♩, M 3, 5–7: 60 ♩.
Grazioso com: C 3: 132 ♩, C 4: 144 ♩; M 2: 120 ♩, M 3, 5: 144 ♩, M 6, 7: 132 ♩
- op. 2, 3: Allegro con brio com: C 3, 4: 80 ♩; M 3, 5–7: 76 ♩
Adagio 2/4: C 3: 50 ♩, C 4: 56 ♩; M 3, 5–7: 56 ♩
Scherzo. Allegro 3/4: C 3: 80 ♩., C 4: 76 ♩.; M 3: 88 ♩., M 5–7: 76 ♩.
Allegro assai 6/8: C 3, 4: 116 ♩.; M 3, 5–7: 116 ♩.
- op. 7: Allegro molto e con brio 6/8: C 3: 116 ♩., C 4: 126 ♩.; M 3, 8: 116 ♩., M 5, 6: 126 ♩.,
M 7: 112 ♩.
Largo con gran espressione 3/4: C 3: 80 ♩, C4: 84 ♩; M 3, 5–8: 50 ♩
Allegro 3/4: C 3: 72 ♩., C4: 80 ♩.; M 3, 5, 6, 8: 80 ♩., M 7: 72 ♩.
Poco Allegretto e grazioso 2/4: C 3: 60 ♩, C 4: 132 ♩; M 3, 5, 6, 8: 138 ♩; M 7: 126 ♩

¹ Список сокращений см. на с. 70–71 диссертации. Правке подверглись немногочисленные ошибки в определении счетной единицы, когда с очевидностью требовалось добавить точку. — Д. Ч.

- op. 10, 1: Allegro molto e con brio 3/4: C 1: 80 ♩, C 2: 69 ♩, C 3: 72 ♩, C 4: 76 ♩; M 3, 5, 6, 8: 76 ♩.
Adagio molto 2/4: C 1: 63 ♩, C 2, 4: 72 ♩, C 3: 69 ♩; M 3, 5, 6, 8: 72 ♩
Prestissimo cut: C 1: 112 ♩, C 2, 3: 96 ♩, C 4: 100 ♩; M 3, 5, 6, 8: 108 ♩
- op. 10, 2: Allegro 2/4: C 1, 4: 108 ♩, C 3: 104 ♩; M 1–4, 8: 96 ♩, M 5, 6: 112 ♩
Allegretto 3/4: C 1, 4: 76 ♩, C 3: 72 ♩; M 1–6, 8: 72 ♩.
Presto 2/4: C 1: 96 ♩, C3: 80 ♩, C4: 160 ♩; M 1–6, 8: 160 ♩
- op. 10, 3: Presto cut: C 1: 152 ♩, C 2, 4, 5: 132 ♩, C 3: 126 ♩; M 3–6, 8: 132 ♩
Largo e mesto 6/8: C 1: 66 ♩, C 2, 4, 5: 76 ♩, C 3: 72 ♩; M 3–6, 8: 72 ♩
Menuetto. Allegro 3/4: C 1, 4: 84 ♩, C 2, 5: 80 ♩, C 3: 76 ♩; M 3–6, 8: 72 ♩.
Allegro com: C 1: 160 ♩, C 2–5: 152 ♩; M 3–6, 8: 152 ♩
- op. 13: Grave com: C 1, 2: 58 ♩, C 3: 92 ♩, C 4: 63 ♩, M 3–6, 8: 60 ♩
Allegro molto e con brio cut: C 1, 2: 152 ♩, C 3–4: 144 ♩; M 3–6, 8: 144 ♩
Adagio cantabile 2/4: C 1, 3: 54 ♩, C 2, 4: 60 ♩; M 3–6, 8: 60 ♩
Allegro cut: C 1: 112 ♩, C 2: 100 ♩, C 3: 96 ♩, C 4: 104 ♩; M 3–6, 8: 104 ♩
- op. 14, 1: Allegro com: C 1, 4: 144 ♩, C 2, 3: 132 ♩; M 3, 5–6: 152 ♩
Allegretto 3/4: C 1, 2, 4: 72 ♩, C 3: 69 ♩; M 3, 5–6: 72 ♩.
Allegro commodo cut: C 1–2: 100 ♩, C 4: 96 ♩; M 3, 6: 80 ♩, M 5: 160 ♩
- op. 14, 2: Allegro 2/4: C 1: 88 ♩, C 2, 3: 80 ♩, C4: 160 ♩; M 3, 6: 80 ♩, M 5: 160 ♩
Andante cut: C 1, 2: 66 ♩, C 3: 116 ♩, C 4: 112 ♩; M 3: 84 ♩, M 5–6: 96 ♩
Scherzo. Allegro assai 3/8: C 1, 2, 4: 88 ♩, C 3: 80 ♩; M 3, 5, 6: 88 ♩.
- op. 22: Allegro con brio com: C 1, 4: 84 ♩, C 2: 80 ♩, C 3: 76 ♩; M 3: 94 ♩, M 5–6: 84 ♩
Adagio con molta espressione 9/8: C 1: 112 ♩, C 2: 104 ♩, C 3: 100 ♩, C 4: 116 ♩;
M 3: 132 ♩, M 5, 6: 116 ♩
Menuetto 3/4: C 1, 4: 126 ♩, C 2, 3: 120 ♩; M 3: 132 ♩, M 5, 6: 126 ♩
Allegretto 2/4: C 1, 4: 76 ♩, C 2, 3: 69 ♩; M 3, 5, 6: 76 ♩
- op. 26: Andante 3/8: C 1, 2, 4, 5: 80 ♩, C 3: 76 ♩; M 1, 3, 5, 6, 8: 80 ♩
1. Var.: C 2: 96 ♩, C 3: 76 ♩, C 4: 88 ♩; M 5–6: 88 ♩
2. Var.: C 1–3, 5: 92 ♩, C 4: 100 ♩; M 1, 3, 5, 6, 8: 104 ♩
3. Var.: C 1, 2: 84 ♩, C 3: 76 ♩, C 4: 92 ♩; M 5, 6: 92 ♩
4. Var.: C 1, 2, 4, 5: 100 ♩, C 3: 92 ♩; M 5–6: 100 ♩
5. Var.: C 1, 2, 4, 5: 80 ♩, C 3: 76 ♩; M 1, 3, 8: 92 ♩, M 5, 6: 80 ♩
Scherzo. Allegro molto 3/4: C 1, 2: 104 ♩, C 3, 5: 92 ♩, C 4: 88 ♩; M 1, 3, 5, 6, 8: 88 ♩.
Marcia funebre com: C 1–3, 5: 72 ♩, C 4: 66 ♩; M 1, 8: 80 ♩, M 3, 5, 6: 60 ♩
Allegro 2/4: C 1, 2: 70 ♩, C3, 5: 132 ♩, C4: 120 ♩; M 1, 3, 6, 8: 120 ♩, M 5: 108 ♩
- op. 27, 1: Andante cut: C 1, 2: 72 ♩, C 3: 66 ♩, C 4: 69 ♩; M 3, 4, 6, 8: 69 ♩, M 5: 76 ♩
Allegro 6/8: C 1: 116 ♩, C 2: 108 ♩, C3, 4: 104 ♩; M 3–6, 8: 104 ♩.
Allegro molto vivace 3/4: C 1: 138 ♩, C 2: 126 ♩, C 3: 112 ♩, C 4: 120 ♩; M 3–6, 8: 126 ♩.
Adagio con espressione 3/4 : C 1: 69 ♩, C 2, 3: 66 ♩, C 4: 72 ♩; M 3–6, 8: 76 ♩
Allegro vivace 2/4: C 1: 160 ♩, C 2: 138 ♩, C3, 4: 132 ♩; M 3, 4, 6, 8: 132 ♩, M 5:

- 120 ♩
- op. 27, 2: Presto 2/4: C 1, 2: 120 ♩, C4: 96 ♩; M 3, 4, 6, 8: 96 ♩, M 5: 88 ♩
 Adagio cut: C 1, 4: 60 ♩, C 2: 63 ♩, C 3: 54 ♩; M 1, 3-6, 8: 60 ♩
 Allegretto 3/4: C 1: 84 ♩, C 2, 4: 80 ♩, C 3: 76 ♩; M 1, 3-6, 8: 76 ♩
 Presto agitato com: C 1, 4: 92 ♩, C 2: 84 ♩, C 3: 80 ♩; M 1, 3-6, 8: 92 ♩
- op. 28: Allegro 3/4: C 1: 76 ♩, C 2-4: 72 ♩; M 1, 3, 5, 6, 8: 69 ♩.
 Andante 2/4: C 1, 2: 92 ♩, C 3: 84 ♩, C 4: 88 ♩; M 1, 3, 5, 6, 8: 104 ♩
 Scherzo. Allegro vivace 3/4: C 1: 104 ♩, C 2: 92 ♩, C 3: 96 ♩, C 4: 100 ♩; M 1, 3, 5, 6, 8: 100 ♩.
 Allegro ma non troppo 6/8: C 1: 96 ♩, C 2: 84 ♩, C 3, 4: 88 ♩; M 1, 3, 5, 6, 8: 92 ♩.
 Più Allegro quasi Presto 6/8: M 1, 5, 6, 8: 112 ♩.
- op. 31, 1: Allegro vivace 2/4: C 1, 2: 80 ♩, C 3: 72 ♩, C 4: 152 ♩; M 3, 5, 6, 8: 160 ♩
 Adagio grazioso 9/8: C 1, 4: 126 ♩, C 2, 3: 116 ♩; M 3, 5, 6, 8: 132 ♩
 Allegretto cut: C 1: 108 ♩, C 2, 4: 100 ♩, C 3: 96 ♩; M 3: 76 ♩, M 5, 6, 8: 84 ♩
 Adagio cut: M 6, 8: 69 ♩
- op. 31, 2: Largo cut: C 1, 2: 88 ♩, C 4: 50 ♩; M 3, 5, 6, 8: 50 ♩
 Allegro cut: C 1: 112 ♩, C 2, 3: 104 ♩, C4: 108 ♩; M 3, 5, 6, 8: 126 ♩
 Adagio 3/4: C 1, 2, 4: 92 ♩, C 3: 84 ♩; M 3, 5, 6, 8: 92 ♩
 Allegretto 3/8: C 1: 84 ♩, C 2, 3: 76 ♩, C 4: 88 ♩; M 3, 5, 6, 8: 88 ♩.
- op. 31, 3: Allegro 3/4: C 1: 60 ♩[,], C 2, 4, 5: 152 ♩, C3: 144 ♩; M 3, 5, 6, 8: 160 ♩
 Scherzo. Allegretto vivace 2/4: C 1, 4: 88 ♩, C 2, 3, 5: 80 ♩; M 3, 5, 6, 8: 92 ♩
 Menuetto. Moderato e grazioso 3/4: C 1, 2, 4, 5: 96 ♩, C 3: 88 ♩; M 3, 5, 6, 8: 112 ♩
 Presto con fuoco 6/8: C 1: 116 ♩, C 2, 5: 104 ♩, C 3: 100 ♩, C 4: 96 ♩; M 3, 5, 6, 8: 96 ♩.
- op. 49, 1: Andante 2/4: C 1: 92 ♩, C 2: 88 ♩, C 4: 60 ♩ [sic]; M 1, 3, 6, 8: 60 ♩ [sic], M 5: 69 ♩
 Allegro 6/8: C 1: 108 ♩, C 2: 100 ♩, C 4: 60 ♩; M 1, 3, 6, 8: 60 ♩, M 5: 100 ♩.
- op. 49, 2: Allegro ma non troppo cut: C 1, 2, 4: 104 ♩; M 3, 5, 8: 160 ♩, M 6: 104 ♩
 Tempo di Menuetto 3/4: C 1, 2, 4: 112 ♩; M 3, 5, 8: 126 ♩, M 6: 112 ♩
- op. 53: Allegro con brio com: C 1-4: 88 ♩; M 3, 5, 6, 8: 88 ♩
 Adagio molto 6/8: C 1, 2: 108 ♩, C 3: 56 ♩, C 4: 60 ♩; M 3, 5, 6, 8: 60 ♩
 Allegretto moderato 2/4: C 1, 4: 100 ♩, C 2: 92 ♩, C 3: 88 ♩; M 3, 5, 6, 8: 112 ♩
 Prestissimo cut: C 1, 3: 88 ♩, C 2: 80 ♩, C 4: 84 ♩; M 3, 6, 8: 84 ♩, M 5: 80 ♩
- op. 54: In tempo di Menuetto 3/4: C 1, 2, 4: 120 ♩, C 3: 108 ♩; M 1, 3, 6, 8: 126 ♩, M 5: 120 ♩
 Allegretto 2/4: C 1, 2: 76 ♩, C 3: 144 ♩, C4: 108 ♩; M 1, 3, 5, 6, 8: 108 ♩
 Più Allegro 2/4: M 1: 116 ♩
- op. 57: Allegro assai 12/8: C 1, 4: 120 ♩, C 2, 3: 108 ♩; M 1, 3, 6, 8: 138 ♩, M 5: 126 ♩.
 Più Allegro 12/8: M 1, 3, 5, 6, 8: 160 ♩.
 Andante con moto 2/4: C 1: 120 ♩, C 2, 3: 108 ♩, C 4: 112 ♩; M 1, 3, 5, 6, 8: 92 ♩
 Allegro ma non troppo 2/4: C 1, 2: 138 ♩, C 3: 132 ♩, C 4: 144 ♩; M 1, 3, 6, 8: 152 ♩, M 5: 132 ♩
 Presto 2/4: C 2, 3: 92 ♩, C 4: 90 ♩; M 1, 3, 5, 6, 8: 100 ♩

- op. 78: Adagio cantabile 2/4: C 1, 2, 4: 76 ♩, C 3: 72 ♩; M 3, 5, 6, 8: 76 ♩
 Allegro ma non troppo com: C 1, 2: 132 ♩, C 3: 116 ♩, C 4: 138 ♩; M 3, 5, 6, 8: 138 ♩
 Allegro assai 2/4: C 1: 144 ♩, C 2: 138 ♩, C 3, 4: 132 ♩; M 3, 5, 6, 8: 132 ♩
- op. 79: Presto alla tedesca 3/4: C 1: 88 ♩., C 2, 4: 84 ♩.; M 3, 5: 84 ♩., M 6: 88 ♩.
 Andante 9/8: C 1, 2, 4: 56 ♩.; M 3, 5: 138 ♩., M 6: 56 ♩.
 Vivace 2/4: C 1: 152 ♩, C 2, 4: 138 ♩; M 3: 160 ♩, M 5: 138 ♩, M 6: 152 ♩
- op. 81a: Adagio 2/4: C 1, 4: 72 ♩, C 2: 66 ♩, C 3: 63 ♩; M 3, 6, 8: 76 ♩, M 5: 72 ♩
 Allegro cut: C 1, 4: 126 ♩, C 2: 116 ♩, C 3: 112 ♩; M 3, 5, 6, 8: 108 ♩
 Andante espressivo 2/4: C 1, 3, 4: 72 ♩, C 2: 66 ♩; M 3, 6, 8: 76 ♩, M 5: 72 ♩
 Vivacissimamente 6/8: C 1 : 116 ♩., C 2-4: 108 ♩.; M 3, 5, 6, 8: 108 ♩.
 Poco Andante 6/8: C 4: 69 ♩.; M 3, 5, 6, 8: 69 ♩.
- op. 90: Mit Lebhaftigkeit... Empfindung und Ausdruck (Allegro) 3/4: C 1, 3: 160 ♩, C 4: 66 ♩.; M 1, 3, 6, 8: 60 ♩.; M 5: 66 ♩.
 Nicht zu geschwind und sehr singbar (Allegretto; Moderato) 2/4: C 1: 92 ♩, C 3: 80 ♩, C 4: 90 ♩; M 1, 3, 5, 6, 8: 96 ♩
- op. 101: Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung (Allegretto ma non troppo, con intimissimo sentimento) 6/8: C 1, 2: 80 ♩., C 3, 4: 72 ♩.; M 3, 6: 66 ♩., M 5: 72 ♩.
 Lebhaft, marschmäßig (Vivace alla Marcia) com: C 1: 84 ♩, C 2: 72 ♩, C 3: 76 ♩, C 4: 132 ♩; M 3, 5: 132 ♩
 Langsam und sehnsuchtsvoll (Adagio ma non troppo, con affetto) 2/4: C 1: 54 ♩, C 2: 58 ♩, C 3, 4: 60 ♩; M 3, 5, 6: 60 ♩
 Geschwinde, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit (Allegro) (ma non troppo) 2/4: C 1, 3, 4: 132 ♩, C 2: 120 ♩; M 3, 5: 132 ♩, M 6: 138 ♩
- op. 109: Vivace, ma non troppo 2/4: C 1-3: 100 ♩, C 4: 112 ♩; M 3, 5, 6: 112 ♩
 Adagio espressivo 2/4: C 1-4: 66 ♩; M 3, 5, 6: 72 ♩
 Prestissimo 6/8: C 1: 152 ♩., C 2: 138 ♩.; C 3: 80 ♩., C 4: 160 ♩.; M 3, 5, 6: 160 ♩.
 Gesangvoll, mit innigster Empfindung (Andante molto cantabile ed espressivo) 3/4: C 1, 2: 72 ♩, C 3: 63 ♩, C 4: 66 ♩; M 3, 5, 6: 66 ♩
 2. Var. Leggieramente 3/4: C 4: 84 ♩; M 3, 5: 84 ♩
 3. Var. Allegro vivace 2/4: C 1, 2: 152 ♩, C 3: 132 ♩, C 4: 138 ♩; M 3, 6: 120 ♩, M 5: 138 ♩
 4. Var. Etwas langsamer als das Thema 9/8: C 1, 2: 66 ♩., C 4: 56 ♩.; M 3, 5, 6: 56 ♩.
 5. Var. Allegro ma non troppo cut: C 1, 2: 69 ♩, C 4: 76 ♩; M 3, 5, 6: 76 ♩
- op. 110: Moderato cantabile, molto espressivo 3/4: C 1, 2: 80 ♩, C 3: 76 ♩, C 4: 63 ♩; M 3, 5: 63 ♩, M 6: 80 ♩
 Allegro molto 2/4: C 1-3: 120 ♩, C 4: 112 ♩; M 3: 108 ♩, M 5: 112 ♩, M 6: 120 ♩
 Adagio com: C 1-3: 66 ♩, C 4: 69 ♩; M 3, 5: 69 ♩, M 6: 66 ♩
 Adagio ma non troppo 12/16: C 1, 2: 58 ♩, C 4: 60 ♩; M 3, 5: 60 ♩, M 6: 58 ♩
 Allegro ma non troppo 6/8: C 1-3: 100 ♩., C 4: 92 ♩.; M 3: 76 ♩., M 5: 92 ♩., M 6: 100 ♩.
- op. 111: Maestoso com: C 1, 3: 108 ♩, C 2: 120 ♩, C 4: 56 ♩; M 3, 5: 56 ♩, M 6: 120 ♩

Allegro con brio ed appassionato com: C 2, 3: 132 ♩, C4: 126 ♩; M 3, 5: 126 ♩, M 6: 132 ♩

Adagio molto semplice e cantabile 9/16: C 1-3: 63 ♩, C 4: 60 ♩; M 3: 52 ♩, M 5: 60 ♩, M 6: 63 ♩

Другие фортепианные сочинения

Прелюдия

WoO 55: Tempo giusto 3/4: C 1: 96 ♩

Andante favori

WoO 57: Andante grazioso con moto 3/8: C 1, 3: 92 ♩; M 3: 84 ♩

Вариации

WoO 64: Andante con moto com: M 3: 138 ♩

WoO 65: Allegretto 2/4: C 3: 108 ♩

WoO 66: Allegretto 2.4: M 3: 88 ♩

7. Var. Allegro non molto 6/8: M 3: 80 ♩.

9. Var. Con spirito 2/4: M 3: 100 ♩

11. Var. Allegro 6/8: M 3: 84 ♩.

12. Var. Allegro non tanto, con grazia com: M 3: 108 ♩

Andante 6/8: M 3: 66 ♩.

13. Var. Marcia vivace com: M 3: 132 ♩

WoO 68: Allegretto com: M 3: 120 ♩

12. Var. Allegro 3/4: M 3: 152 ♩

WoO 70: 6/8: M 3: 144 ♩

6. Var.: M 3: 100 ♩.

WoO 71: Allegretto 2/4: C 3: 100 ♩; M 3: 160 ♩

12. Var. Allegro 6/8: M 3: 92 ♩.

WoO 72: Allegretto 3/4: M 3: 144 ♩

8. Var. Allegro 2/4: M 3: 144 ♩

WoO 73: Andante con moto cut: C 3: 80 ♩; M 3: 132 ♩

1. Var.: M 3: 144 ♩

10. Var. Allegretto 3/8: M 3: 80 ♩.

WoO 75: Allegretto 2/4: M 3: 84 ♩

[8. Var.] Allegro molto 2/4: M 3: 144 ♩

WoO 76: Andante, quasi Allegretto 3/8: M 3: 132 ♩

7. Var. Adagio molto ed espressivo 3/8: M 3: 56 ♩

8. Var. Allegro vivace 2/4: M 3: 126 ♩

Adagio 3/8: M 3: 72 ♩

WoO 77: Andante quasi Allegretto 2/4: C 3: 120 ♩; M 3: 104 ♩

WoO 78: 3/4: C 1: 88 ♩; M 3: 80 ♩

6. Var. Alla Marcia. Allegro com: C 1: 144 ♩; M 3: 112 ♩

7. Var. com: M 3: 120 ♩

Adagio 3/4: M 3: 72 ♩

- Allegro 2/4: M 3: 104 ♪
- WoO 79: Tempo moderato 2/4: C 1: 96 ♪; M 3: 144 ♪
5. Var.: M 3: 104 ♪
- WoO 80: Allegretto 3/4: C 2, 3: 88 ♪; M 3: 96 ♪
- Менуэт
WoO 82: Moderato 3/4: C 1: 138 ♪
- Багатели
- op. 33, 1: Andante grazioso quasi allegretto 6/8: C 2: 66 ♪.
- op. 33, 2: Scherzo. Allegro 3/4: C 2: 76 ♪.
- op. 33, 3: Allegretto 6/8: C 2: 84 ♪.
- op. 33, 4: Andante 2/4: C 2: 108 ♪
- op. 33, 5: Allegro ma non troppo 3/4: C 2: 112 ♪
- op. 33, 6: Allegretto quasi andante 2/4: C 2: 72 ♪
- op. 33, 7: Presto 3/4: C 2: 116 ♪.
- Вариации
- op. 34: Adagio cantabile 2/4: C 1, 3: 63 ♪; M 3: 69 ♪
2. Var. Allegro ma non troppo 6/8: C 1: 69 ♪; M 3: 160 ♪
3. Var. Allegretto com: C 1: 88 ♪; M 3: 112 ♪
4. Var. Tempo di Menuetto 3/4: C 1: 96 ♪; M 3: 138 ♪
5. Var. Marcia. Allegretto com: C1: 104 ♪; M 3: 80 ♪
6. Var. Allegretto 6/8: C 1: 66 ♪; M 3: 160 ♪
Adagio molto 2/4: C 1: 56 ♪, M 3: 58 ♪
- op. 35: Allegretto vivace 2/4: M 3: 66 ♪
15. Var. Largo 6/8: M 3: 96 ♪
Allegro con brio 2/4: M 3: 138 ♪
- op. 76: Allegro risoluto 2/4: C 3: 112 ♪; M 3: 108 ♪
6. Var. Presto 3/4: M 3: 160 ♪
- Фантазия
- op. 77: Poco adagio com: M 3: 58 ♪
Allegro ma non troppo 6/8: M 3: 88 ♪.
Allegro con brio 2/4: M 3: 152 ♪
Adagio 2/4: M 3: 76 ♪
Presto 2/4: M 3: 160 ♪
Più presto 6/8: M 3: 126 ♪.
Allegretto 2/4: M 3: 84 ♪

*Сонаты для фортепиано и одного инструмента <соло>***Виолончель**

- ор. 5, 1: Adagio sostenuto 3/4: C 3: 88 ♩; M 3: 96 ♩
 Allegro com: C 3: 160 ♩; M 3: 160 ♩
 Adagio com: M 3: 80 ♩
 Presto cut: M 3: 96 ♩
 Allegro vivace 6/8: C 3: 104 ♩; M 3: 108 ♩.
- ор. 5, 2: Adagio sostenuto com: C 3: 50 ♩; M 3: 84 ♩
 Allegro molto quasi presto 3/4: C 3: 84 ♩; M 3: 84 ♩.
 Allegro 2/4: C 3: 72 ♩; M 3: 160 ♩

Скрипка

- ор. 12, 1: Allegro con brio com: C 3, 4: 88 ♩; M 3: 92 ♩
 Andante con moto 2/4: C3: 108 ♩, C 4: 104 ♩; M 3: 108 ♩
 3. Var.: M 3: 138 ♩
 Allegro 6/8: C 3: 112 ♩, C 4: 104 ♩; M 3: 108 ♩.
- ор. 12, 2: Allegro vivace 6/8: C 3, 4: 108 ♩; M 3: 116 ♩.
 Andante più tosto Allegretto 2/4: C 3: 70 ♩, C 4: 80 ♩; M 3: 138 ♩
 Allegro piacevole 6/8: C 3: 112 ♩, C 4: 104 ♩; M3: 108 ♩.
- ор. 12, 3: Allegro con spirito com: C 3: 116 ♩, C 4: 120 ♩; M 3: 126 ♩
 Adagio con molt'espressione 3/4: C 3: 80 ♩, C 4: 92 ♩; M 3: 80 ♩
 Allegro molto 2/4: C 3: 72 ♩, C4: 144 ♩; M3: 152 ♩

Валторна

- ор. 17: Allegro moderato com: C 1, 3: 138 ♩; M 3: 152 ♩
 Poco Adagio, quasi Andante 2/4: C 1: 88 ♩, C 3: 80 ♩; M 3: 69 ♩
 Allegro moderato cut: C 1, 3: 152 ♩; M 3: 76 ♩

Скрипка

- ор. 23: Presto 6/8: C 1: 138 ♩, C 3: 132 ♩; M 2, 3: 138 ♩
 Andante scherzo, più Allegretto 2/4: C 1, 3: 92 ♩; M 2: 92 ♩, M 3: 84 ♩
 Allegro molto cut: C 1: 76 ♩, C 3: 138 ♩; M 2: 76 ♩, M 3: 160 ♩
- ор. 24: Allegro com: C 1, 5: 76 ♩, C 3: 66 ♩, C 4: 132 ♩; M 3: 144 ♩
 Adagio molto espressivo 3/4: C 1, 5: 92 ♩, C 3: 84 ♩, C 4: 88 ♩; M 3: 96 ♩
 Scherzo. Allegro molto 3/4: C 1, 3, 5: 80 ♩, C 4: 76 ♩; M 3: 92 ♩.
 Allegro ma non troppo cut: C 1, 5: 84 ♩, C 3, 4: 76 ♩; M 3: 88 ♩
- ор. 31, 1: Allegro 3/4: C 1, 3: 144 ♩; M 3: 160 ♩
 Adagio 2/4: C 1: 76 ♩, C 3: 72 ♩; M 3: 63 ♩
 Allegretto cut: C 1, 3: 84 ♩; M 3: 144 ♩
 6. Var. Allegro, ma non tanto 6/8: C 1: 92 ♩, C 3: 88 ♩; M 3: 92 ♩.
- ор. 31, 2: Allegro con brio com: C 1: 152 ♩, C 3: 144 ♩; M 3: 88 ♩
 Adagio cantabile cut: C 1: 66 ♩, C 3: 60 ♩; M 3: 63 ♩
 Scherzo. Allegro 3/4: C 1, 3: 70 ♩; M 3: 84 ♩.

- Allegro cut: C 1: 144 ♩, C 3: 132 ♩; M 3: 152 ♩
 Presto cut: M 3: 88 ♩
- op. 31, 3: Allegro assai 6/8: C 1, 3: 112 ♩.; M 3: 112 ♩.
 Tempo di Menuetto 3/4: C 1: 92 ♩; M 3: 112 ♩
 Allegro vivace 2/4: C 1, 3: 76 ♩; M 3: 160 ♩
- op. 47: Adagio sostenuto 3/4: C 1: 80 ♩, C 3: 72 ♩; M 3: 84 ♩
 Presto cut: C 1: 160 ♩, C 3: 144 ♩; M 3: 80 ♩
 Andante 2/4: C 1, 3: 88 ♩; M 3: 88 ♩
 Presto 6/8: C 1: 92 ♩., C 3: 88 ♩.; M 3: 88 ♩.

Виолончель

- op. 69: Allegro ma non tanto cut: C 3: 72 ♩; M 3: 144 ♩
 Scherzo. Allegro molto 3/4: C 3: 108 ♩.; M 3: 104 ♩.
 Adagio cantabile 2/4: C 3: 66 ♩; M 3: 69 ♩
 Allegro vivace com: C 3: 88 ♩; M 3: 160 ♩

Скрипка

- op. 96: Allegro moderato 3/4: C 1: 138 ♩, C 3: 132 ♩; M 3: 160 ♩
 Adagio espressivo 2/4: C 1: 56 ♩, C 3: 58 ♩; M 3: 63 ♩
 Allegro 3/4: C 1: 96 ♩., C 3: 80 ♩.; M 3: 80 ♩.
 Poco Allegretto 2/4: C 1: 120 ♩, C 3: 100 ♩; M 3: 116 ♩
 Adagio espressivo 6/8: C 1: 72 ♩; M 3: 63 ♩
 Allegro 2/4: C 1: 152 ♩<?>; M 3: 76 ♩
 Presto 2/4: M 3: 160 ♩

Виолончель

- op. 102, 1: Andante 6/8: C 3: 66 ♩; M 3: 72 ♩
 Allegro vivace cut: C 3: 76 ♩; M 3: 88 ♩
 Adagio com: C 3: 56 ♩; M 3: 56 ♩
 Allegro vivace 2/4: C 3: 126 ♩; M 3: 138 ♩
- op. 102, 2: Allegro con brio com: C 3: 152 ♩; M 3: 84 ♩
 Adagio con molto sentimento 2/4: C 3: 60 ♩; M 3: 66 ♩
 Allegro 3/4: C 3: 63 ♩.; M 3: 63 ♩.

Фортепианные трио

- op. 1, 1: Allegro com: C 1: 88 ♩, C 3: 84 ♩; M 3: 88 ♩
 Adagio cantabile 3/4: C 1: 88 ♩, C 3: 54 ♩; M 3: 100 ♩
 Scherzo. Allegro assai 3/4: C 1: 132 ♩., C 3: 126 ♩.; M 3: 116 ♩.
 Presto 2/4: C 1: 100 ♩, C 3: 92 ♩; M 3: 88 ♩
- op. 1, 2: Adagio 3/4: C 1: 92 ♩, C 3: 50 ♩; M 3: 100 ♩
 Allegro vivace 2/4: C 1, 3: 132 ♩; M 3: 126 ♩
 Largo con espressione 6/8: C 1, 3: 80 ♩; M 3: 80 ♩
 Scherzo. Allegro 3/4: C 1: 90 ♩., C 3: 88 ♩.; M 3: 100 ♩.

- op. 1, 3: Presto 2/4: C 1: 96 ♩, C 3: 80 ♩; M 3: 160 ♩
 Allegro con brio 3/4: C 1: 63 ♩., C 3: 60 ♩.; M 3: 66 ♩.
 Andante cantabile 2/4: C 1, 3: 104 ♩; M 3: 100 ♩
 Menuetto. Quasi Allegro 3/4: C 1: 60 ♩., C 3: 58 ♩.; M 3: 69 ♩.
 Prestissimo cut: C 1: 160 ♩, C 3: 152 ♩; M 3: 152 ♩
- op. 11: Allegro con brio com: C 1, 3: 88 ♩; M 3: 100 ♩
 Adagio 3/4: C 1: 84 ♩, C 3: 88 ♩; M 3: 52 ♩
 Allegretto com: C 1: 76 ♩, C 3: 72 ♩; M 3: 120 ♩
- op. 70, 1: Allegro vivace e con brio 3/4: C 3: 152 ♩; M 3: 66 ♩.
 Largo assai ed espressivo 2/4: C 3: 50 ♩; M 3: 56 ♩
 Presto cut: C 3: 144 ♩; M 3: 160 ♩
- op. 70, 2: Poco sostenuto com: C 3: 80 ♩; M 3: 63 ♩
 Allegro ma non troppo 6/8: C 3: 80 ♩.; M 3: 88 ♩.
 Allegretto 2/4: C 3: 116 ♩; M 3: 112 ♩
 Allegretto ma non troppo 3/4: C 3: 126 ♩; M 3: 160 ♩
 Allegro 2/4: C 3: 144 ♩; M 3: 84 ♩
- op. 97: Allegro moderato com: C 1: 138 ♩, C 3: 132 ♩; M 3: 152 ♩
 Scherzo. Allegro 3/4: C 1, 3: 80 ♩.; M 3: 88 ♩.
 Andante cantabile 3/4: C 1: 63 ♩, C 3: 58 ♩; M 3: 54 ♩
 Poco più Adagio 3/4: C 1, 3: 52 ♩
 Allegro moderato 2/4: C 1, 3: 88 ♩; M 3: 104 ♩
 Presto 6/8: C 1, 3: 90 ♩.; M 3: 92 ♩.

Фортепианные концерты

- op. 15: Allegro con brio com: C 1-3: 88 ♩; M 3: 152 ♩
 Largo cut: C 1, 2: 108 ♩, C 3: 58 ♩; M 3: 56 ♩
 Allegro scherzando 2/4: C 3: 72 ♩; M 3: 152 ♩
- op. 19: Allegro con brio com: C 3: 152 ♩; M 3: 100 ♩ <?>
 Adagio 3/4: C 3: 84 ♩; M 3: 84 ♩
 Allegro molto 6/8: C 3: 112 ♩.; M 3: 112 ♩.
- op. 37: Allegro con brio com: C 2: 138 ♩, C 3: 144 ♩; M 3: 152 ♩
 Largo 3/8: C 2: 72 ♩, C 3: 66 ♩; M 3: 92 ♩
 Allegro 2/4: C 2: 116 ♩; M 3: 112 ♩
 Presto 6/8: C 3: 112 ♩.; M 3: 100 ♩.
- op. 58: Allegro moderato com: C 3: 116 ♩; M 3: 144 ♩
 Andante con moto 2/4: C 3: 84 ♩; M 3: 144 ♩
 Vivace 2/4: C 3: 138 ♩; M 3: 138 ♩
 Presto cut: C 3: 100 ♩
- op. 73: Allegro com: C 3: 132 ♩; M 3, 4a: 138 ♩
 Adagio un poco moto cut: C 3: 60 ♩; M 3, 4a: 69 ♩
 Allegro ma non troppo 6/8: C 3: 96 ♩.; M 3, 4a: 100 ♩.

Приложение 5

ТАБЛИЦЫ ПЕРЕВОДА СЕКУНД В ДЕСЯТИЧНЫЕ ДОЛИ МИНУТЫ И ОБРАТНО

В большинстве вопросов приемлемая точность — 3 с (0,05 мин), с таким шагом все доли минуты точные:

секунды	3	6	9	12	15
минуты	0,05	0,10	0,15	0,20	0,25
секунды	18	21	24	27	30
минуты	0,30	0,35	0,40	0,45	0,50
секунды	33	36	39	42	45
минуты	0,55	0,60	0,65	0,70	0,75
секунды	48	51	54	57	60
минуты	0,80	0,85	0,90	0,95	1,00

Если требуется несколько большая точность, десятичные доли минуты находим из чуть более подробной таблицы (для чисел секунд, не делящихся на 3, значения долей минуты приближенные):

с	мин	с	мин	с	мин
00	0,000	20	0,333	40	0,667
01	0,017	21	0,350	41	0,683
02	0,033	22	0,367	42	0,700
03	0,050	23	0,383	43	0,717
04	0,067	24	0,400	44	0,733
05	0,083	25	0,417	45	0,750
06	0,100	26	0,433	46	0,767
07	0,117	27	0,450	47	0,783
08	0,133	28	0,467	48	0,800
09	0,150	29	0,483	49	0,817
10	0,167	30	0,500	50	0,833
11	0,183	31	0,517	51	0,850
12	0,200	32	0,533	52	0,867
13	0,217	33	0,550	53	0,883
14	0,233	34	0,567	54	0,900
15	0,250	35	0,583	55	0,917
16	0,267	36	0,600	56	0,933
17	0,283	37	0,617	57	0,950
18	0,300	38	0,633	58	0,967
19	0,317	39	0,650	59	0,983