

ЧЕХОВИЧ ДМИТРИЙ ОЛЕГОВИЧ*dochekh@mail.ru*

Научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания при кафедре истории зарубежной музыки Московской консерватории

125009 Москва
ул. Большая Никитская, 13/6

DMITRY O. CHEKHOVICH*dochekh@mail.ru*

Research Fellow of the Research Center for Methodology of Historical Musicology at the Subdepartment of Foreign Music History of Moscow State Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
125009 Moscow
Russia

АННОТАЦИЯ<https://doi.org/10.26176/MSC.2019.36.1.006>**Темпы в инструментальном наследии Бетховена. Исторический контекст и современный взгляд**

Статья содержит систематическое изложение основных сведений о темпах Бетховена, в том числе тех произведений, для которых композитор указал скорости исполнения по метроному. В общую теорию ритма внесены некоторые коррективы (неоднозначность размеров, возможность однодольных тактов). Прослежен генезис итальянских темповых терминов, поставлена под сомнение зависимость большинства их от теории аффектов; обсуждаются «миграции темпов» (когда один и тот же темп обозначен разными терминами). На примере Третьей симфонии Бетховена продемонстрирована авторская методика расчета продолжительности звучания исходя из метрономизаций. В результате сопоставления хронометража симфоний с фактами истории публичных венских концертов вскрыта несостоятельность так называемой метрической теории темпа, согласно которой быстрая музыка должна исполняться вдвое медленнее. Предложенная методика может быть использована в практике нотоиздания. В приложении воспроизведены некоторые факсимиле авторских метрономизаций Бетховена.

Ключевые слова: Бетховен, основной темп, основной пульс, внутридольная пульсация, «дирижерская аппликатура», метроном, сравнительный анализ, хронометраж, музыкальная терминология, *alla breve*

ABSTRACT<https://doi.org/10.26176/MSC.2019.36.1.006>**The Tempi in Beethoven's Instrumental Works: Historical Evidence and Modern Considerations**

This article gives a systematic account of the Beethoven's tempi including works with metronome marks assigned by the composer himself. Some corrections are made to general theory of (musical) rhythm which e. g. apply to ambiguity of time signatures and potential 1-beat measures. Studies of origins of the well-known Italian tempo terms detect independence of most of these terms from the doctrine of the affections; additionally tempo 'migrations' (different terms attached to one and the same tempo) are discussed. The new approach to calculate a (musical) work duration, with respect to metronome markings, is exemplified by the *Eroica* Symphony. Comparison of timing of symphonies with historical documents on Viennese public concerts reveals shortcomings of the so-called 'half-speed' theory of tempo, according to which fast music should have been performed twice as long slower. The new calculation approach is offered as a useful tool to contemporary music publishers. Appendix includes some facsimiles of the original Beethoven's metronomic indications.

Keywords: Beethoven, main tempo, beat level (music), rhythmic division levels, conductor's "fingering", metronome, comparative analysis, timing (music), music terminology, cut time (*alla breve*)

Дмитрий Чехович

ТЕМПЫ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ НАСЛЕДИИ БЕТХОВЕНА. ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ И СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД¹

ВВЕДЕНИЕ

Когда Бетховен готовил свои сочинения к печати, он, как правило, тщательно указывал темпы. В основном, это словесные обозначения, но в некоторые опусы (все симфонии, первые одиннадцать струнных квартетов, Септет ор. 20, Большую сонату В-dur для фортепиано ор. 106, кантату «Морская тишь и Счастливое плавание», Фугу для струнного квинтета ор. 137) и в несколько песен он внес метрономизации. Так как большинство упомянутых произведений созданы до изобретения И. Н. Мельцелем метронома (патент получен в 1815 году), их метрономизации при жизни композитора публиковались не в нотных изданиях, а специальными выпусками. Метрономизации первых восьми симфоний появились в лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете» [56] и впоследствии были перенесены в партитуры старого Полного собрания сочинений² и в карманные партитуры издательств Eulenburg и Peters. Метрономизации квартетов изданы

¹ Автор выражает признательность доктору искусствоведения Л. В. Кириллиной, кандидату искусствоведения С. Н. Лебедеву и кандидату физико-математических наук А. Ю. Зубову, ознакомившимся с первоначальным вариантом статьи, за ценные консультации, замечания и предложения, способствовавшие ее улучшению.

² Ludwig van Beethovens Werke: Vollständige, kritisch durchgesehene überall berechtigte Ausgabe, mit Genehmigung aller Originalverleger. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862–1868, 1890. 29 Bde.

в виде буклета [58]³. Списки метрономизаций для каждой части и значимого раздела (сюда входят, например, вступления) снабжены музыкальными инципитами (по одной короткой нотной строчке; см. Приложение 1). Авторство не вызывает сомнений: Бетховен сотрудничал как с Г. К. Гертелем, издававшим «Всеобщую музыкальную газету», так и с венским издательством З. А. Штейнера, причем выпуск буклетов (в литературе кратко именуемых Steiner-Listen) композитор мог контролировать лично⁴. Из инструментальных циклов Бетховена только Соната op. 106 уже в первом издании (Wien: Artaria, 1819) содержала указания метронома непосредственно в нотах. В новом незавершенном издании Полного собрания сочинений Бетховена (München: Henle, 1961–) метрономизации также присутствуют: данные по симфониям (до начала 2019 года выпущены № 1–6) имеются в примечаниях, по квартетам — в предисловиях к соответствующим томам, по Сонате op. 106 — в нотном тексте. Метрономизация Девятой симфонии образует отдельный сюжет; его мы коснемся позже.

Сведения о темпах сочинений Бетховена с участием фортепиано содержат трактат К. Черни⁵ и редакции фортепианных сонат, осуществленные Черни (1850) и И. Мошелесом (1858). Будучи учениками Бетховена, они в юности слышали его игру и воспроизвели метрономические скорости по памяти [105]⁶. Пятый концерт и поздние сонаты Черни исполнял сам,

³ Существовал также буклет с метрономизациями восьми симфоний и Септета, однако ни один экземпляр не сохранился [93, 118]. Метрономизации Септета теперь известны только по старому Полному собранию сочинений.

⁴ Квартеты № 4–6 представлены в буклете под неверным опусным номером 19 (в действительности все шесть ранних квартетов — op. 18); Бетховен не раз ошибался подобным образом [6. III, 3–4].

⁵ «Полную теоретическую и практическую фортепианную школу» (*Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule*) op. 500 Черни дополнил большим разделом об исполнении клавирных сочинений (его принято датировать 1842 годом). В 1963 году были изданы факсимильно главы о сольных и ансамблевых сочинениях Бетховена [67]; в 2010 и 2011 годах в Санкт-Петербурге вышли сразу два русских перевода: [46] (с подробными комментариями, публикацией биографических материалов и избранных глав третьей части Школы — об исполнении вообще) и [47] (более удачный в литературном отношении). В обеих публикациях комментаторы чересчур доверчивы к писаниям А. Шиндлера; о статье [19] еще пойдет речь. Ранее, в 1974 году, издательство «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. переиздание: [1]).

⁶ «...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» (из предисловия Черни; перевод Д. Е. Зубова; цит. по: [47, 10, сноска]). О Мошелесе как об ученике Бетховена пишут Н. Л. Фишман и Л. В. Кириллина; см.: [26, 536] (повторено в [6. I, 576]), [37, 202, 206], [9, 208]. В предисловии к своей редакции сонат Мошелес вспоминал, как в пору проживания в Вене (1808–1815) следил за появлением

вероятно, руководствуясь указаниями учителя. Тот факт, что цифры Черни и Мошелеса не всегда совпадают, — не довод против метрономизаций как таковых, а дополнительная возможность выбора. Для фортепианных Вариаций ор. 34 (разнотональных и разнотемповых) Черни рекомендовал метрономизации в издании Т. Хаслингера [47, 60]. Поздние струнные квартеты метрономизировал К. Хольц — второй скрипач квартета И. Шуппанцига, входивший в ближайшее окружение Бетховена (о его метрономизациях см.: [100, 302–303]).

Бетховенские темпы и метрономизации — остро дискутируемая тема. Исследователи начиная с Г. Ноттебома, впервые описавшего метрономные указания Бетховена, относятся к ним серьезно (см.: [37], [38], [55], [86], [87], [88], [100], [101], [102], [113], [116], [117]), однако у такого подхода немало противников. Чаще всего отмечают слишком быстрые темпы, выходящие за мыслимый технический предел. Мы не придаем решающего значения технике как таковой, однако в наше время, когда техника инструментального исполнительства творит чудеса, открывается возможность пересмотреть укоренившиеся представления⁷. Тем не менее, во втором томе лучшей и наиболее полной на сегодняшний день отечественной монографии о Бетховене Л. В. Кириллиной можно прочесть апелляции к глухоте, суждения о «неисполнимости» авторских метрономных указаний и «сумбурной невнятице» аутентичных (в смысле метрономической скорости) исполнений [14. II, 217]. Ранее к доводу о глухоте прибегал Вейнгартнер, ретушируя метрономизации симфоний (к слову сказать, не все)⁸. Но «такого рода аргументами можно было бы скорее оправдывать исправления в мелодии и гармонии, чем в области ритма, тесно связанной с моторикой и кинестетическими ощущениями» [38, 408]. Учтем и время, когда Бетховен метрономизировал первые восемь симфоний: 1817 год, говорить о полной глухоте преждевременно⁹.

новых произведений Бетховена и имел счастье слышать их в авторском исполнении [105, 85, *Ann.* 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 гастролями Мошелеса в Вене. Черни и Мошелес — адресаты дружеских посланий Бетховена.

⁷ Исполнение Пятой симфонии 23 марта 2008 года в аутентичных темпах под управлением Теодора Курентзиса (оркестр «musicAeterna», Большой зал Московской консерватории) вызвало неоднозначную реакцию публики; нам оно представляется художественно убедительным.

⁸ «Изобретение Мельцеля 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 правильность слухом! Попытки исполнять симфонии Бетховена в соответствии с его метрономическими обозначениями в очень многих случаях доказали несостоятельность последних» [8, 13]. О «многих случаях» сказано в предисловии, но в основном тексте Вейнгартнер пишет и о тех немногих, где авторская метрономизация, на его взгляд, приемлема и даже превосходна [там же, 23, 79, 95, 124, 126, 138, 143, 145, 155, 171, 187, 280].

⁹ В тот год Бетховен еще мог дирижировать: в программу благотворительной академии 25 декабря 1817 года была включена Восьмая симфония под управлением автора;

Более серьезна, казалось бы, отсылка к психологическому эффекту спешки «внутренних часов» при мысленном проигрывании музыки [14. II, 218]. Этот аргумент, однако, теряет силу, коль скоро существуют хорошие (по Вейнгартнеру) метрономизации. Получается, что «внутренние часы» спешат не всегда. И как психологически объяснить впечатляющий разброс значений скорости для *Allegro*? (Некоторые подробности см. ниже.) Спору нет, общий массив метрономизаций включает проблемные моменты и, возможно, требует дифференцированной оценки. Но — не огульного отрицания. Ситуацию, при которой авторские метрономные указания большинство музыкантов игнорирует, трудно назвать благополучной.

Не способствует прояснению истины распространенный общий взгляд на метрономизации как на нечто несущественное и даже вредное. Один из доводов «против» касается музыкального наследия дометрономной эпохи. Утверждается, что к сочинениям Гайдна и Моцарта метрономные обозначения неприменимы, так как композиторы той поры не знали метронома¹⁰. Если следовать логике этой аргументации до конца, то недопустима и нотная запись музыки устной традиции (к аналогиям скорости и высоты, метрономизации и нотной записи мы еще вернемся).

Противники метронома нередко пытаются зачислить в свои ряды самого Бетховена, ссылаясь при этом на малое количество метрономизированных произведений¹¹. Возразим: Бетховену было безразлично, какие темпы скорости соответствуют его замыслам. 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. В перечень авторских метрономизаций входят произведения (включая значительнейшие) *для инструментов, на которых сам автор не играл*. Эти опусы понадобилось метрономизировать в первую очередь. Объем проделанной работы, конечно, несопоставим с творческими достижениями; тем не менее, только по симфониям мы насчитали 64 метрономизации, почти столько же по квартетам.

Отсутствие достоверных фактов вынуждает сторонников версии «Бетховен против Мельцеля» прибегать к подменам и фальсификациям. Так, книга В. Р. Тальсмы «Возрождение классиков. Том первый. Инструкция к освобождению музыки от механистичности» [119] начинается с подлога. Прикрываясь авторитетом Бетховена и будто бы цитируя письмо композитора Ф. Рису от 16 июля 1823 года, Тальсма подменяет текст письма произвольным его толкованием из «Биографии Людвиг ван Бетховена» А. Шиндлера ([ibid., 7]; ср.: [110, 445]). Неблаговидная роль Шиндлера — фальсификатора

на это исполнение положительно отозвались «Венская всеобщая музыкальная газета» и *Sammler* [6. III, 199].

¹⁰ Так в разделе «Метроном» на сайте «Mozart Tempri» Х. Брайденштайна; см.: <http://www.mozarttempri.de/metronom.html> (дата обращения: 19.01.19).

¹¹ См. статью Брайденштайна, доступную по приведенной интернет-ссылке.

освещена в книге Л. В. Кириллиной [14. I, 21–22] и в ее же вступительной статье к недавно вышедшему четвертому тому переводов на русский язык писем композитора [6. IV, 56–61]; там же подчеркивается, что скрипач Шиндлер не был и не мог быть учеником Бетховена¹². В самом же письме сказано следующее: «Что касается *allegri di bravura*, то мне сперва надо будет посмотреть 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 лишь одной механистичности» (перевод Л. В. Кириллиной; цит. по: [9, 146]; см. также другую редакцию перевода: [6. IV, 213]). Здесь Бетховен, очевидно, писал не о вреде метронома, как пытаются внушить нам Шиндлер и Тальсма¹³, а о виртуозных пьесах. В 1817–1818 годах композитор словом и делом поддержал изобретение Мельцеля (см.: [6. III, 180], [57]), в 1825–1826 годах, переписываясь с издателями, неоднократно высказывал намерение метрономизировать Девятую симфонию, Торжественную мессу, квартеты ор. 127 и 131 [6. IV, 402, 467, 525, 538, 564, 575, 586, 597, 631, 648, 652, 667]. Он успел это сделать только для симфонии [6. IV, 630–631]; полностью реализовать план помешало роковое стечение обстоятельств в последние месяцы жизни.

Известно, что концепция Тальсмсы (так называемая метрическая теория темпа) только запутала и без того непростую проблему. В частности, им утверждается, будто метроном в быстрых темпах (начиная с *Allegretto*) следует применять иначе, чем в медленных; предлагается определять скорость счета, руководствуясь ударами маятника через один, а значит, исполнять быстрые пьесы вдвое медленнее вопреки нормальному слуховому опыту.

¹² Репутация Шиндлера как биографа обрушилась в 1977 году: было доказано, что он сфальсифицировал ряд записей в разговорных тетрадах, внося их задним числом спустя годы после смерти Бетховена. Целью Шиндлера было поднять собственный авторитет, назвавшись учеником и близким другом композитора, придать видимость документальности рассказам о якобы имевших место беседах гения с «учеником, другом и секретарем» на эстетико-музыкальные темы, а также свести счеты с рядом лиц из окружения Бетховена [35, 144], [14. II, 322], [6. IV, 600].

¹³ Сопоставим текст письма, его толкование Шиндлером и то, что у Тальсмсы 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» [123, 157–158]. Шиндлер: «Der große Prophet weissagte schon damals, daß der Mechanismus alle Wahrheit der Empfindung aus der Musik verbannen werde» [110, 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*» [119, 7; курсивом Тальсма выделил якобы слова Бетховена. — Д. Ч.] («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»). Выдавать свои мысли за чужие — известный манипулятивный прием; это усугубляется тем, что истинный источник цитирования (книга Шиндлера) скрыт от читателя.

Прилагательным «метрическая» автор книги обозначил свою методику, противопоставив ее обычной «математической» [119, 80–81]¹⁴. 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. Вполне объяснимо, почему «метрическая» теория темпа имела (имеет?) приверженцев, в том числе в России и сопредельных странах. Но Тальсма — не единственный творец «метрической» концепции.

История вопроса изложена И. В. Розановым (см.: [30]). Начиная с 1910-х годов исследователи танцевальной музыки барокко обращались к французским трактатам конца XVII — XVIII века, в которых описываются механические приспособления, предшествовавшие метроному. Приведя старинные обозначения к стандарту «М. М.», Г. Шюнеман [111], Э. Боррель [62], Р. Хардинг [79], Р. Кёркпатрик [84] и К. Закс [108]¹⁵ помогли воскресить барочную исполнительскую практику, однако их выводы были оспорены. Полемика, насчитывающая более сорока лет, инициирована в 1974 году Э. Швандтом [112]. По его мнению, расчеты названных ученых неверны, а измеряемая величина тактовой доли должна соответствовать не полупериоду колебаний маятника, как принято, а целому периоду. На практике это означает исполнение пьес вдвое медленнее, чем это было установлено ранее¹⁶. В итоге «после публикации статьи Швандта <...> многие музыканты, хореографы и авторы работ по старинной музыке стали пересматривать свои позиции и начали интерпретировать старинные танцы значительно медленнее, чем это делалось раньше. Одним из первых, кто доверился новой теории Швандта, был Виллем Ретце Тальсма, <...> перенесший идею Швандта о “вибрации” маятника и на итальянскую темповую терминологию (например, на термины *Allegro*, *Presto* и др.)» [30, 35]. Эта характеристика, данная И. В. Розановым работе Тальсмы, представляется

¹⁴ «Mathematisch oder metrisch?» — так озаглавлен раздел в критической части книги К. Милинга [97, 39–42]. Название «метрическая теория» закреплено за взглядами Э. Швандта, В. Р. Тальсмы, Г. Вемайер и др. — их мы вслед за Милингом для краткости объединяем собирательным термином «метристы» (у Милинга нем. *Metriker*). К теориям метра М. Хауптмана, Х. Римана и Т. Вимайера эта концепция не имеет отношения. Применительно к книге Тальсмы К. фон Гляйх апологетически писал о «теории переменного применения метронома» [76], но в 1990-х годах отмежевался от нее. В англоязычных текстах употребителен термин *half-speed theories* («теории ополовиненной скорости»); см., например, рецензию на книгу Милинга: [54].

¹⁵ К списку упомянутых И. В. Розановым исследователей мы бы добавили также А. Долмечу [69].

¹⁶ Эти взгляды без веских оснований проникли в Новый музыкальный словарь Гроува 1980 года издания (статья Швандта *L’Affilard*; то же в издании 2001 года).

излишне мягкой: автор книги, воспользовавшийся не допустимым в науке приемом, заслуживает более жесткой критики¹⁷.

«Метрические» представления породили множество публикаций сомнительной ценности и лавину критики¹⁸. В числе рациональных контраргументов — существование исполнительской традиции. В ней не было замечено удвоение темпов-скоростей, а значит, необходимость их «ополовинивания» по меньшей мере сомнительна. Расчеты по «метрической» методике принципиально критикуются в ряде статей разных авторов ([30], [53], [90]) и в книге К. Милинга [97]; собственные соображения мы выскажем в конце данной публикации. Сначала необходимо напомнить читателю основы теории (а в чем-то и скорректировать устоявшиеся представления); затем мы изложим важнейшие сведения о классических темпах и напоследок хронометрируем симфонии Бетховена по авторским метрономизациям.

Если оставить в стороне фантазии Шиндлера и «метристов», то причина неблагополучия видится нам в недооценке спорящими сторонами научно-методологического инструментария. Он включает эмпирические исследовательские методики, теоретическую терминологию и историзм как условие всякого исследования в области музыки. 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 анализы частных проблем интерпретации фортепианной (клавирной), скрипичной, вокальной, ансамблевой, симфонической музыки не достигают того уровня обобщения, при котором возможна теория темпа. 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 теории¹⁹. Чтобы преодолеть трудности описания цикла, необходим новый взгляд на музыкальный темп и прежде всего логически расчлняющий анализ понятия темпа независимо от жанра и состава исполнителей.

В данной статье мы не ставим целью выработать искомую теорию темпа. Наша задача скромнее: мы предлагаем не совсем обычный ракурс анализа. Темп интересует нас с более общей композиционной точки зрения. Мы сознательно акцентируем «телесную» сторону тактовой ритмики, ее скоростные характеристики, поскольку они напрямую влияют на

¹⁷ К тому же, Г. Вемайер утверждает, что Тальсма пришел к своей концепции в 1970 году, то есть ранее первой публикации Швандта — ее она уличает в неупоминании Тальсмы [125, 167, Anm. 166].

¹⁸ См., например, популяризаторскую статью Г. Вемайер [124] и отклики на нее [89]; ранее сюжет дискутировался на нидерландском языке в нескольких номерах журнала «Mens & Melodie» за 1982–1983 годы.

¹⁹ Эту теорию разрабатывал, но не успел довести до печати Е. В. Назайкинский; см.: [16].

восприятие крупномасштабных, тектонических закономерностей. Именно здесь проходит методологический рубеж, отделяющий нашу работу от большинства публикаций о темпе, включая насыщенную фактами и колоритными деталями книгу Н. П. Корыхаловой [15]. Ряд сведений о темпах XVIII века мы почерпнули из книги «Интерпретация Моцарта» Е. и П. Бадура-Скода, оба издания которой переведены на русский язык (см.: [3], [4]), из статей Д. Фэллоуза во втором издании Нового музыкального словаря Гроува ([73] и статьи о конкретных терминах), а также из монографии Л. В. Кириллиной о классическом стиле в музыке [13], специально о темповой терминологии — из источниковедческих обзоров, предпринятых А. А. Пановым и И. В. Розановым ([22], [23], [24], [25])²⁰. Ранее близкий нам подход (со стороны композиции) был реализован в диссертации и монографии И. Бенген (Херман-Бенген) [81]. Для истории исполнительства сохраняет значение статья Н. Л. Фишмана [37], для теории ритма и темпа важна работа М. Г. Харлапа [38], попутно разоблачающая один из апокрифов Шиндлера²¹. Специально метрономизациям сочинений Бетховена посвящены публикации П. Штадлена [116], [117], Х. Зайферта [113], [114], К. Брауна [64]. Наиболее развернутую критику «метрической» теории темпа дал К. Милинг; в своей положительной части его книга [97], выдержавшая два издания, — непревзойденное по полноте источниковедческое исследование темпов XVII–XVIII веков. Из работ последних лет заслуживает внимания диссертация М. Нордена [100] — на данный момент это самое детальное исследование бетховенских темпов и связанных с ними метрономизаций²².

Особняком стоит Рудольф Колиш — скрипач и теоретик из круга Шёнберга. Журнальный вариант (в переводе на английский язык) его исследования «Темп и характер в музыке Бетховена» [86] и переработанную (но не вполне завершённую) версию, вышедшую на немецком языке в виде книги [87]²³, можно считать изложением научно-теоретических взглядов Новой венской школы на одну из животрепещущих проблем исполнительства²⁴. Подход Колиша, не будучи узко инструментально-исполнительским, весьма

²⁰ Доступ к теоретическим источникам ныне значительно облегчен благодаря интернету — с большинством текстов мы ознакомились вживую 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. Обращаем внимание читателя на полузабытый перевод важнейших глав трактата о флейте И. И. Кванца, опубликованный в 1975 году в хрестоматии «Дирижерское исполнительство» [12].

²¹ Наши наработки в области темпов в некоторых существенных моментах развивают идеи М. Г. Харлапа (1913–1994), чьи публикации [38], [39] и [40] мы бы рекомендовали к первоочередному прочтению.

²² Подробную библиографию см. в статьях *Темпо* немецкой энциклопедии «Музыка в истории и современности» (первое и второе издания): [60]; [61].

²³ Вслед за немецкой публикацией издан новый английский перевод в журнале *Musical Quarterly* [88].

²⁴ О Колише как теоретике см. статью Ф. М. Софронова: [33].

перспективен. Пользуясь методом сравнительного анализа, Колиш пришел к настоящему открытию устойчивых типов движения в музыке. Им, в частности, выделен класс *Allegro cantabile* **C**, включающий относительно сдержанные по характеру движения первые части циклов Бетховена (скрипичной Сонаты *Es-dur* op. 12 №3, Четвертого фортепианного концерта, фортепианной Сонаты *Fis-dur* op. 78, Трио *B-dur* op. 97 и т. д.) — все в размере **C** [ibid., 37–38]. Учет метрических характеристик при классификации темпов — краеугольный камень концепции Колиша, хотя в теорию метра он не углубляется. Сравнительный метод Колиша привлекателен тем, что устанавливает ранее незамеченные контекстные связи произведений, родственных по темпу-характеру; в спорных случаях это помогает выбрать адекватную метрономизацию (необязательно совпадающую с метрономизацией самого Колиша).

Из классификационных таблиц Колиша, Ж.-П. Марти [95], М. Нордена [100] видно, что проблему темпа невозможно интерпретировать в отрыве от теории тактового метра. Не претендуя на полноту, затронем основные ее положения и прежде всего договоримся о терминах. 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 менюэтах и скерцо венских классиков пульсация четвертей в размере $3/4^{25}$ обычно внутридольная²⁶; в медленных темпах число уровней внутридольной пульсации теоретически бесконечно). Под акцентом здесь понимается не усиление громкости (не на всех инструментах возможно), а «сильное время» (на письме — нормативное место сильной доли)²⁷. Природа этой силы видна из приводимых ниже схем: сильное время — момент максимума совпадений регулярно повторяющихся импульсов.

²⁵ Дробь без черты в обозначении тактового размера (ранее — «пропорции»), мы, как обычно, заменяем дробью с косой чертой.

²⁶ Трехдольность такта свойственна относительно медленным бальным менюэтам. Как пишут Е. и П. Бадура-Скода, «“Аристократический” менюэт 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» [4, 87, 88]. Мы вернемся к этому в связи с обозначением *Tempo ordinario d'un Menuetto* у Бетховена.

²⁷ Признавая наличие в такте только одного метрического акцента, мы не пользуемся выражением «два (три, четыре) акцента в такте», замеченным нами в литературе (см.: [13, 74–76]). Ударам основного пульса соответствуют ит. *battuta* (неоднократно встречается в партитурах Бетховена), англ. *beat* — термины, вошедшие и в русский язык (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 [18, 11]. В странах французского языка это, естественно, *temps* (вариант орфографии *tems*) — калька ит. *tempo*, означающего тактовую долю; о различии сильного (*fort*) и слабого (*foible*) времен писал Ж.-Ж. Руссо в статье *Tems* [107, 507].

Анализируя европейскую музыку XVIII–XX веков, мы имеем дело с метрической сеткой, охватывающей всю многоголосную ткань. Сама по себе метрическая сетка необязательно реализуется в звуках, может перебиваться неметрическими акцентами, однако все равно присутствует в регулярной тактовой ритмике как внутренний каркас, норматив, с которым постоянно сверяется реальное течение музыки. Обобщенным выражением метрического норматива, регулирующего ритмическое движение, могут служить обычный такт **C** (англ. *common time*), **♩** (ит. *alla breve*, англ. *cut time*) и другие распространенные размеры (в схемах 1–3 число уровней пульсации ограничено тремя²⁸):



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*²⁹. Другим специфическим качеством метрической (тактовой) сетки, отличающим ее от стадильно предшествующих квантитативных ритмических систем (модальной, мензуральной), является ее *способность растягиваться и сжиматься во времени*. Сказанное относится к основным темпам, 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. Мы сосредоточимся на основных темпах и основном пульсе³⁰.

²⁸ Схемы построены с учетом правил вертикального ранжира: на первом месте начальные вертикали, соответствующие сильному времени. Как и схемы в книге В. Н. Холоповой [43, 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 [40, №2, 108–109], — один из аргументов в пользу предпринятого нами переноса некоторых понятий и терминов звуковысотности в область ритма [49].

²⁹ Бесконечную делимость нотных длительностей и связанную с ней специфику такта прекрасно осознают филологи; см., напр.: [34, 36–38].

³⁰ Идею основного темпа терминологически оформили музыканты, бывшие одновременно композиторами и дирижерами. В партитурах Малера встречаются синонимичные пояснения на немецком языке *Haupttempo*, *Hauptzeitmaß*, переводимые как «главный темп» или «первый темп». С точки зрения итогового целого такой объединяющий темп необходим в неменьшей степени, чем главная тональность, — с той раз-

Какой из уровней пульсации считать основным? Многоплановость метра предоставляет исполнителю известную свободу выбора, в связи с чем приходится говорить о неоднозначности тактовых размеров³¹, о «дирижерской аппликатуре» (конкретной исполнительской реализации идеи метра) и о долности тактов включая однодолность. Так, в схеме 1 основной уровень может быть представлен четвертями (четырёхдолность), половинными (двухдолность) или целыми (однодолность), в схеме 2, соответственно, восьмыми (3×2-долность), четвертями (трехдолность) или половинными с точкой (однодолность), в схеме 3 — восьмыми (2×3-долность³²) или четвертями с точкой (двухдолность); однодолность в такте 6/8 теоретически допустима, но на практике нам не встречалась.

Допуская однодолность, мы поступаем в согласии с техникой дирижирования, но при этом осознанно расходимся с авторитетной теорией. Хуго Риман писал: «...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*» ([28, 13]; выделено Риманом. — Д. Ч.). Аналитически реконструируемый «метрический такт» (его, с нашей точки зрения, правильнее было бы называть морфологическим; в дальнейшем — МТ) часто, особенно в быстрых темпах, крупнее реально записанных «графических тактов» (ГТ). Короткие однодолные такты совпадают, таким образом, с долями «тактов высшего порядка» — лишь за последними римановская теория признает метрическое качество. Однако «сливать в одно» понятия такта и мотива — значит смешивать метр и синтаксис. отождествлять мотив и такт неправомерно хотя бы потому, что в отличие от границ тактов границы мотивов зачастую зыбки и допускают произвол в аналитической интерпретации. В. Н. Холопова признает существование однодолных тактов, но только тех, которые обозначены размером с единицей в числителе ([44, 15], [45, 119]). Из наблюдений Г. Н. Рождественского [29, 4–5] следует, что долность такта не всегда совпадает с числителем размера: «Бывают случаи <...>, когда при выставленных при ключе 4/4 ни в коем случае нельзя

нищей, что тональность есть свойство классической композиции, а темп, как принято считать, характеризует исполнение. Основной темп указывается в начале произведения (части, обособленного раздела) при помощи словесной ремарки и/или метрономического обозначения. В тех редких у классиков случаях, когда указаний в начале нет, основной темп подразумевается сам собой; у Бетховена темп не указан в Романсе G-dur op. 40 для скрипки с оркестром, что является редчайшим исключением.

³¹ Придирчивый читатель, возможно, возразит против того, чтобы такты \mathfrak{C} и \mathfrak{C} изображались одной и той же схемой; вопрос о сходствах и различиях этих размеров мы затронем ниже.

³² Мы здесь не пишем «шестидолность», так как на микроуровне восьмых требуется конкретизация: разные группировки $\mathfrak{A} \mathfrak{A} \mathfrak{A} \mathfrak{A}$ и $\mathfrak{A} \mathfrak{A} \mathfrak{A} \mathfrak{A}$ маркируют существенно различные тактовые структуры. На композиционном уровне группировка не важна, и долность можно интерпретировать просто как число долей (см. расчеты в конце статьи).

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 (то есть дирижер не осознает разницу между двухдольностью и трехдольностью такта)». О реальной однодольности говорит распространенный в дирижерской практике счет «на раз» в быстрых темпах при сигнатуре размера \mathcal{C} ; $2/4$ или $3/4$. Не пересмотреть ли нам, теоретикам, всеобщее убеждение в исключительной редкости однодольных тактов?

ИМЕНА ТЕМПОВ

Темповая терминология — детище XVI века; на излете эпохи мензуральной нотации родились такие старые обозначения, как ит. *presto*. Общеизвестные итальянские термины, которые принято связывать с темпами, не несут следов мензурального мышления; только обозначение *alla breve* отсылает нас к длительности «бревис». Прочие термины историческая традиция возводит к теории аффектов (см.: [10]; [20, 151]; [106]; [115])³³, что, на наш взгляд, верно лишь отчасти. 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) и *presto* (пресловутая «неисполнимость»). Мы ограничимся только теми терминами, которыми пользовались композиторы середины XVIII — первой четверти XIX века. Начнем с самого древнего.

Alla breve. Это наименование первоначально относилось к знаку белой мензуральной нотации ($2/1$, $\mathcal{C}2$ или \mathcal{C}), предписывавшему певцам уменьшить вдвое абсолютные ритмические значения нот («две вместо одной»). Тот же смысл имел термин «двойная пропорция» (лат. *proportio dupla*). Мензур, образуемую нормальными длительностями (*integer valor*), итальянские теоретики XVI века называли *tactus alla semibreve*, а мензур с вдвое ускоренными нотами той же стоимости — *tactus alla breve*³⁴. В тактовой ритмике (с XVII века) знаки \mathcal{C} , $\mathcal{C}2$, 2 служили в качестве обозначений размера $2/2$ («малое» *alla breve*). Даже в классическую эпоху композиторы могли обходиться одним лишь знаком \mathcal{C} без словесной конкретизации темпа (примеры из музыки Моцарта см. ниже). В отличие от ренессансных мензуралистов,

³³ Это мнение ранее разделял и автор настоящей статьи.

³⁴ Подробнее о «пропорциях» см.: [52, 155–211]; [66]; [68]; из первоисточников — «Музыкальные пропорции» Тинкториса [27, 465–519]. Пропорции не были полноценными указаниями темпа: в условиях «нормальной длительности» каждого нотного знака перемена его продолжительности — лишь временное отклонение от нормы. В зрелой тактовой системе музыкального ритма подобная норма отсутствует, а темпы имеют самостоятельное значение.

композиторы нового времени проставляли эти знаки не только при перемене значения нот, но и в начале произведения. Тем не менее, знак C в сочетании с преобладающими крупными длительностями (не мельче восьмой) был приметой 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 вести счет половинными на 2 вместо счета четвертями на 4.

В классическую эпоху сигнатура C , вообще говоря, не означает ни быстрого темпа, ни обязательной двухдольности. Вопреки стереотипу, принятому в учебниках, у C много общего с C : в такте *alla breve* могут быть как 2 доли (счет половинными), так и 4 (счет четвертями), например, в средних частях инструментальных циклов Моцарта, где уже ничто не напоминает стиль *antico* (см. примеры 2 и 3). Эти размеры различаются только в контексте того или иного темпа: обычный такт C в быстрых темпах двухдольный или четырехдольный, в умеренных четырехдольный, в медленных восьмидольный; такт C 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 связанной с ней вопрос о выборе счетной единицы — то есть о том, что Н. П. Аносов и Г. Н. Рождественский называли дирижерской аппликатурой. В следующем примере эта неоднозначность осознанно обыгрывается:

- 1 Бетховен. Соната f-moll op. 2 №1 для фортепиано, IV часть, переход к репризе (на дополнительной линейке схема — основного уровня пульсации)

[Prestissimo]

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked [Prestissimo] and begins with a piano (pp) dynamic. The treble clef part consists of chords, while the bass clef part features a triplet eighth-note pattern. The second system continues with a fortissimo (sf) dynamic, showing a change in the bass line's rhythmic pattern, which illustrates the ambiguity of the 2/4 time signature mentioned in the text.

Черни в 1842 году указал для первой части и финала общую скорость $\text{♩} = 104$ [47, 13], в 1850-м — $\text{♩} = 108$ [105, 86] (разница несущественна). Правомерен вопрос: как возможно, что эта метрономизация в первой 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 метрономном обозначении важно также «подлежащее» (величина счетной единицы) [38, 410]. В Первой сонате Бетховена необходимо различать счетные единицы — половинную (для *Allegro*) и четверть (для *Prestissimo*)³⁵. 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 первой части); в переходе к репризе (и к основному темпу!) чередуются оба варианта пульсации (пример 1). 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 весомостью счетных единиц — тех, по которым дирижируется музыка³⁶. Дирижерская аппликатура стала темой самостоятельного исследования (Г. Н. Рождественский рассматривал ее на примерах из музыки XX века; см.: [29]). Она, как видим, говорит о внутреннем устройстве самой музыки и поэтому имеет отношение ко всем исполнительским специальностям.

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 ♩ : «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 [21, 380]). Возможно, что Клементи играл недостаточно быстро для *Prestissimo*; четырехдольность в ♩ как мы только что видели, вполне допустима. При относительно медленном движении четырехдольное *alla breve* находим и у Моцарта (пример 3) — в том редком у классиков случае, когда темповая ремарка в размере ♩ отсутствует³⁷.

³⁵ Таким образом, метрономизация Черни корректна для первой части, а в четвертой 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 (см.: [101, 127, сн.], [106, 103]).

³⁶ Подробнее о ритмическом «весе» нотных знаков и влиянии зрительного образа нотной записи на восприятие темпа см.: [38, 379, 410–411], [40], [49].

³⁷ Здесь можно усмотреть след позднебарочной теории и практики *tempo giusto*, наделявшей тактовые размеры (не только ♩) собственными темпами-скоростями (подробнее об этом см.: [49, 68–69]). На примере концертов Моцарта мы видим, что классический гомофонный синтаксис эту практику расшатывает.

2 Моцарт. Концерт d-moll KV 466 для фортепиано с оркестром. II часть

3 Моцарт. Концерт c-moll KV 491 для фортепиано с оркестром. II часть³⁸

Опытный глаз аналитика уловит тонкое синтаксическое различие двух приводимых нами примеров моцартовского *alla breve*. Во второй части Концерта d-moll (пример 2) границы МТ и ГТ совпадают, благодаря чему первое предложение периода занимает положенные 4 такта; во второй части Концерта c-moll (пример 3) один ГТ равен двум МТ, поэтому в 4 записанных такта укладывается весь период³⁹. 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 четвертям⁴⁰. Если воспользоваться терминологией Римана, второй случай — классический пример записи в «двойных тактах»⁴¹. Сравнительный анализ, помимо прочего, демонстрирует вышеупомянутую многоплановость тактового метра.

³⁸ В автографе чьей-то рукой вписана темповая ремарка *Larghetto*. В медленной части Концерта B-dur KV 527 (также *alla breve*) обозначение *Larghetto* — авторское.

³⁹ Этим наблюдением любезно поделилась с нами доктор искусствоведения Т. С. Кюрегян, за что приносив ей сердечную благодарность.

⁴⁰ Ж.-П. Марти в книге о темпах Моцарта относит обе рассматриваемые части к «сложным темпам» (англ. *composite tempi*), для которых указывает метрономические скорости в двух вариантах (через косую черту) по разным единицам счета. Так, естественная скорость для второй части ре-минорного Концерта примерно $\downarrow/\downarrow = 80/40$, для второй части до-минорного — не быстрее $\downarrow/\downarrow = 30/60$ [95, 206].

⁴¹ 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 оперных увертюрах неаполитанской школы [80, 75–93]. Х. Хелль пишет, что подобная особенность композиторской нотации прослеживается не только в музыке первой половины XVIII века, но и у венских классиков [ibid., 75]. Это верно для Гайдн и Моцарта; у Бетховена такая запись встречается редко. Признаком *Doppeltaktnotierung* могут быть гармонические кадансы на слабых (по записи) долях (именно это демонстрирует пример 3), которые мы слышим как сильные, на сей раз в согласии с римановским учением о «метрическом периоде»,

Так называемое большое *alla breve* (♩) — обозначение размера 4/2 (2/1), также мензурального происхождения (пример — хор *Credo* из Мессы *h-moll* И. С. Баха⁴²). В музыке Бетховена, насколько нам известно, этот размер не встречается.

В итоге можно констатировать, что знак ♩ 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 (терминология, относимая к исполнительской нюансировке темпа, в статье не рассматривается).

Adagio (ит. «тихий», «спокойный») — 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 и, в отличие от некоторых других темповых терминов, не произошел от определенного аффекта (здесь мы вынуждены не согласиться с Л. М. Гинзбургом [10], опиравшимся на ист. точники 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» [22, 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 [63, 8]. Первые аффективные характеристики *Adagio* появились не ранее XVIII века: И. Маттезон [96, 67] с тавил в соответствии *Adagio* аффект скорби (*Betrübniß*). Спустя столетия об этом же аффекте *Adagio* писал И. Ф. Кирнбергер в энциклопедии И. Г. Зульцера («подходит <...> для нежно-скорбных с трагедий») [118, 17]. Как темп, требующий «пения, нежности, покоя», характеризовал *Adagio* И. Н. Гуммель [82, 428]. Скоростные характеристики *Adagio* не совпадают у разных авторов. В XVIII веке встречались толкования *Adagio* как умеренного и среднего темпа (Ж.-Ж. Руссо [107, 27]), но преобладают — как очень медленного. По Дж. Грассино, *Adagio* — самый медленный темп [77, 8, 119] или находящийся на второй ступени после *Grave* [ibid., 3]; согласно Г. Ф. Вольфу [126, 4] и Кирнбергеру [118, 17] *Adagio* — среднемедленный темп.

И. И. Кванц, расслышавший в *Adagio* «вкрадчивую мольбу» [12, 20], посвятил характеру исполнения *Adagio* главу XIV своего «Опыта руководства по игре на поперечной флейте» (1752); композиторам, пишущим *Adagio*,

в норме — восьмитактовом (см. статью и соответствующий раздел книги Ю. Н. Холопова: [41], [42]).

⁴² О размере 2/1 И. Ф. Агрикола писал: «Действительно, этот размер в наши дни [1775 год] 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» [5, 212].

адресованы специфические рекомендации в главе XVIII «Опыта», касающиеся выбора тональности, характера ведущей мелодии, дополнительных обозначений аффекта и т. п. [там же, 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) [там же, 38].

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

Lento (ит. «медленный») — одно из обозначений медленного темпа, близкого Adagio, Largo. Другие обозначения: Lente, Lentamente (у Л. Моцарта [98, 49]). Термин восходит к XVI веку (Дж. Царлино упоминал «протяжные и медленные движения» — *movimenti tardi e lenti* [71]); несмотря на большую определенность словарного значения в сравнении с другими терминами, относительно редок. Единственный случай использования этого термина у Моцарта — Маленький траурный марш *c-moll* для клавира KV 453a. 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). Лексикографы XVIII века (Ж.-Ж. Руссо) считали Lento синонимом самого медленного темпа — Largo [107, 265], эта точка зрения долгое время господствовала. Обозначение Adagio non lento у Й. Гайдна (вторая часть первого «Прусского» струнного квартета *Ноб. III: 44*), вероятно, требует медленного, но не слишком затянутого темпа.

Grave (ит. «тяжелый», «серьезный») — обозначение характера движения, главным образом в медленном темпе. В начале XVII века оно употреблялось не терминологически, в том числе как название хора в многохорном стиле венецианской школы (*acuto* — верхний, *grave* — нижний хоры [70]); как исполнительское указание впервые фигурирует в «Свадьбе Фетиды и Пелея» Ф. Кавалли (1639). Согласно Броссару Grave — «наречие, означающее, что следует отбивать такт и петь или играть тяжело, степенно, величаво и поэтому почти всегда медленно» [63, 43]. Иной трактовки Grave придерживался Кванц: «Grave, при котором мелодия состоит из пунктированных нот, должно играть несколько приподнято, оживленно и иногда также украшаться пассажами, прерываемыми аккордами» [103, 142] (цит. в переводе Л. В. Кириллиной по: [13, 78]). По И. Н. Гуммелю, термин «Grave» следует понимать «грузно, серьезно» [82, 56]; по Д. Штейбельту, он означает

«важно и горделиво» (цит. по: [15, 56]). В скоростных характеристиках имеются расхождения. Согласно анонимному французскому автору (1771), в итальянской музыке Grave — самый медленный темп, во французской — самый медленный после *Lentement* [там же, 55] (см. *Lento*). Т. Басби считал его самым медленным после *Adagio* [там же]. Вступление (*Grave*) к первой части Восьмой («Патетической») фортепианной сонаты Бетховена кажется предельно медленным не столько из-за скорости как таковой⁴³, сколько из-за вдвое более длинных тактов, чем в *Adagio* второй части (влияние длины тактов на восприятие темпа — тема отдельной статьи).

Largo (ит. «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. Согласно Ж.-Ж. Руссо, темп *Largo* — предельно медленный [107, 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» [75, II, 95]⁴⁴. Подобные характеристики невозможно ни обосновать, ни опровергнуть. Согласно Г. К. Коху, *Largo* свойственна «торжественная медлительность» [85, 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; см.: [47, 103]). Демоническая мрачность *Largo assai ed espressivo* 2/4 из Фортепианного трио ор. 70 № 1 дала повод Черни сравнить его с появлением на сцене Тени отца Гамлета [47, 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* (ит., 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* [107, 265]. Руссо также отмечал, что уменьшительный суффикс в обозначении *Larghetto* по смыслу противоположен

⁴³ Метрономизация Черни [47, 26] ♩ = 92 (в пересчете на основной пульс ♩ = 46) впоследствии существенно скорректирована им в редакции фортепианных сонат: ♩ = 63. Мошелес в своей редакции указал почти ту же скорость ♩ = 60 [105, 88].

⁴⁴ Свое ощущение характера *Largo* Моминьи полемически противопоставляет цитатам из Руссо.

суффиксу в обозначении *Andantino* и служит указанием «большей веселости такта», чем в темпе *Largo* [ibid., 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). *Larghetto* Бетховена немногочисленны: первый раздел «Аделаиды», вторая часть Второй симфонии, вторая часть Скрипичного концерта, вступление к финалу Квартета op. 95 (*Larghetto espressivo*).

Andante (ит., букв. «идуший шагом», от *andare* — «идти», «ходить») — 1) обозначение темпа (характера движения), среднего или ниже среднего по скорости; 2) пьеса, ария или часть цикла, исполняемая в этом темпе. Термин употребляется с середины XVII века, первоначально характеризовал только движение баса [63, 5] и лишь со временем стал относиться ко всем мелодическим голосам. Примеры такого рода из музыки И. С. Баха: Прелюдия *h-moll* из первого тома Хорошо темперированного клавира, вторая 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» (Броссар; [63, 5]), «ноты должны быть сыграны отчетливо» (Дж. Грассино; [77, 4]), «движение четкое без веселости» (Ж.-Ж. Руссо; [107, 31]); со временем эта трактовка *Andante* была забыта. В русских изданиях учебных руководств начала XIX века (Йозефа Черни, И. Плейеля, Н. Финагини) термин *Andante* переводили «прохаживаясь», «шегновенно» [15, 46, сн. 2].

Скоростные характеристики XVIII века противоречивы — от «весьма медленно» у Ф. Э. Нидта [22, 5] до «движения шагом, смыкающегося на пограничной линии с *allegro*» у К. Ф. Д. Шубарта (перевод Л. В. Кириллиной; цит. по: [13, 79]). До начала XIX столетия преобладало толкование *Andante* как темпа, среднего по скорости: «среднее движение, не очень медленное и не быстрое» — Д. Г. Тюрк (1789) [122, 108]; «тактовое движение, среднее между быстрым и медленным» — Кох (1802) [85, 142]. 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 от 9 июня 1784 года; цит. по: [3, 38]). Трактовка *Andante* как среднего по скорости и даже подвижного темпа способна помочь в переводе с виду загадочных словосочетаний и 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 темповых миграциях, ранее, насколько нам известно, не поднимавшийся.

Миграция из *Andante* в *Allegretto*. 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. В данном случае это говорит о непосредственном соседстве указанных градаций темпа и о ситуативности в выборе словесных темповых обозначений при небольшой разнице в скорости. В XIX веке термин Andante постепенно утратил прежнее значение и приобрел ныне общепринятое: умеренная разновидность медленного темпа. Средний темп стали отождествлять с Allegretto, и эту перемену засвидетельствовал Бетховен в 1818 или в 1819 году, метронормировав струнные квартеты op. 18 №4 (1799) и op. 59 №1 (1806): Andante scherzoso quasi Allegretto Четвертого квартета и Allegretto vivace e sempre scherzando Седьмого уравниваются одной и той же скоростью ♩ = 56 (обе части — в размере 3/8). Сходную миграцию из Andante в Allegretto можно обнаружить, сравнивая вторую часть Симфонии Й. Гайдна D-dur Hob. I:101 (знаменитые «Часы» Andante) и Allegretto Трио Бетховена op. 70 №2; Черни метронормировал их одинаково: ♩ = 116 ([94, 78], [47, 93]).

Встречные миграции темповых терминов и самих темпов — возможный довод против логоцентризма в понимании темпов и в пользу метронормизаций. Особенно характерна судьба диминутива **Andantino** (ит., уменьшительное от Andante), означающего темп и характер движения, близкий Andante. Термин употребляется с XVIII века. Трудность его понимания отмечал Бетховен в письме Г. Томсону от 19 февраля 1813 года: «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, играет почти как Adagio» [6, II, 144]. Эта просьба, помимо прочего, красноречиво доказывает, что темп — не сугубо исполнительская, но также и композиторская проблема. У Бетховена обозначения Andantino единичны: это песня «Проснись, голубка» (*Horch auf, mein Liebchen* WoO 158) и обработка британской народной песни «Алет 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. Бадура-Скода полагали Andantino Моцарта более подвижным, чем Andante [3, 44], но теперь придерживаются противоположного мнения [4, 86–87]. Более медленным его считали Ж.-Ж. Руссо («менее веселый» такт [107, 31–32]), Д. Г. Тюрк [122, 109], Ф. Тьеме [121, 43], Т. Басби [65, 19], И. Плейель и И. Прач (по данным Н. П. Корыхаловой [15, 52]), И. Н. Гуммель [82, 56]; более быстрым — Г. Ф. Вольф [126, 9], Г. К. Кох [85, 143]. Более скорым Andantino, по-видимому, представлял себе Шуберт (ремарка во второй части фортепианной Сонаты a-moll op. 164 — Allegretto quasi Andantino).

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» [2, 125]). Примечательно указание *Modo dorio. Maestoso, e grave* («Дорийский лад. Торжественно и весома») в партитуре музыки Дж. Сартти к «Начальному управлению Олега» Екатерины II (хор из «Алкесты» Еврипида)⁴⁵.

Бетховену приписывается следующая характеристика поэзии Ф. Г. Клопштока: «Всегда *maestoso! Des-dur! Не так ли?»* [83, 286]; достоверность этого свидетельства Ф. Рохлаца сомнительна. Сам Бетховен редко применял ремарку *Maestoso*; показательные случаи — вступление к первой части Фортепианной сонаты ор. 111 (*Maestoso*) и первая часть Девятой симфонии (*Allegro ma non troppo, un poco maestoso*), имеющие характер трагической ораторской речи. Еще одно *Maestoso* находим в зачине Квартета *Es-dur* ор. 127.

Moderato (ит. «умеренно») — исполнительский термин, преимущественно связанный с умеренным, спокойным темпом (характером ритмического движения). 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.» (С. де Броссар [63, 61]). Умеренность — один из восьми аффектов (по А. Кирхеру), вызываемых музыкой в человеке. Лексикографы XVIII века не связывали *Moderato* с какой-либо определенной скоростью. Ж.-Ж. Руссо приравнивал *Moderato* (точнее, фр. *Modéré*) к *Andante* [107, 298], и оба термина до начала XIX века указывали на средний по скорости темп. У венских классиков ремарка «*moderato*» обычно уточняет основной темповый термин: Бетховен обозначил *Allegro moderato* (умеренно скоро) начальные части Четвертого фортепианного концерта, Десятой скрипичной сонаты и Трио ор. 97 (также финал этого трио), *Allegretto moderato* — финал Фортепианной сонаты ор. 53, *Andante moderato* (не торопясь) — вторую тему третьей части Девятой симфонии. *Moderato* в самостоятельном значении — весьма оживленный менуэт в Симфонии *Nov I: 100* Гайдна ($\text{♩} = 66$ по Черни [94, 78]) и более спокойная первая часть Фортепианной сонаты ор. 110 Бетховена (*Moderato cantabile molto espressivo* 3/4), по-разному метронизированная Черни в 1842 ($\text{♩} = 76$) и 1850 ($\text{♩} = 63$) годах [47, 56], [105, 94].

Allegretto (ит., уменьшительное от *Allegro*) — 1) разновидность аффекта *Allegro*; умеренная живость и веселость в музыке XVIII века; 2) обозначение

⁴⁵ О близости *Maestoso* и *Grave* нам доводилось читать также и в теоретических источниках.

темпа, среднего или немного выше среднего по скорости; 3) музыкальная пьеса или часть цикла, исполняемая в этом темпе. Термин употребляется с первой 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: [15, 44–45]), «приятная веселость» (Г. К. Кох [85, 130]).

В теории И. И. Кванца *Allegretto* — темп, соответствующий «нормальному пульсу» (80 ударов в минуту), отбиваемому четвертями в такте **C** и половинными в такте **Ф** [12, 38]. На практике скорость *Allegretto* менее определена, а счетными 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 *Allegro* и *Andante*. Так понимали этот термин Л. Моцарт, первым заговоривший о «ступенях» [98, 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 Фортепианной сонаты ор. 53 (*Allegretto moderato*), Шестой симфонии, струнных квартетов — ор. 74 и ор. 95 (*Allegretto agitato* — возбужденно); уникальны *allegretti* — средние части симфоний: скорбно-элегическая в Седьмой и юмористическая в Восьмой (*Allegretto scherzando*).

Термин *Allegro* (ит., букв. — «веселый», «оживленный») имеет три значения: 1) один из основных аффектов; радость и веселье как предмет изображения в музыке XVII–XVIII веков; 2) скорый темп; 3) музыкальная пьеса, ария или часть цикла, исполняемая в этом темпе. Толкования термина: «весело и живо, очень часто быстро и легко; но иногда также в умеренном движении, хотя и весело и оживленно» (С. де Броссар [63, 9]), «основной характер *Allegro* — это бодрость и живость» (И. И. Кванц [12, 18]). Ж.-Ж. Руссо в своем словаре расширил круг значений: наряду с «весело» он приводит и другие аффективные характеристики — «ярость, горячность, отчаяние» [107, 30]. У Моцарта обозначение *Allegro* нередко может быть истолковано буквально, в смысле господствующего аффекта, например, в первой сцене «Свадьбы Фигаро» — «весело, живо, бодро, радостно» [51, 17⁴⁶]. Две группы значений термина (аффектная и скоростная) со временем стали восприниматься как трудносовместимые. Бетховен в письме И. Ф. Мозелю (1817) объявил бессмысленным термин *Allegro*, как и другие итальянские термины: «Что может быть, к примеру, нелепее, нежели *Allegro*, раз и навсегда означающее “весело”, хотя мы часто настолько отдалены от этого понятия о темпе, что сочиненная пьеса вступает в полное противоречие

⁴⁶ На наш взгляд, Б. С. Штейнпресс здесь ближе к истине, чем Ф. Ротшильд, схематично разграничивший *Allegro* «галантного стиля» (всегда означает «весело»), и *Allegro* венских классиков, ставшее обозначением быстрого темпа [106, 5].

со своим обозначением» [6, III, 180]. 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 века), 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, от ритмических длительностей, в которых изложена музыка. По Л. Моцарту темп *Allegro* — оживленный, но не слишком торопливый [98, 48], по Г. К. Коху — «умеренно быстрый» [85, 130–131]. Современники В. А. Моцарта отмечали в его игре умеренную скорость *Allegro* (по-настоящему быстрый темп он обозначал *Allegro assai* или *Presto*) [4, 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 Моцарта определение *Allegro aperto* (букв. — открытый, свободный, ясный) труднопереводимо. Суперлатив *Allegriissimo* означает весьма скорый темп. Счетными долями в *Allegro* могут 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 (например, в систематике Кванца, исходившего из расчета 1 минута = 80 ударов, пульсирующая единица для *Allegro assai* в такте \mathbf{C} половинная, а для *Allegro* в такте \mathbf{C} — целая; см.: [103, 264], [12, 38]).

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 диапазон скоростей в пересчете на единицу основного пульса весьма велик: от 84 до 252 ударов в минуту [48, 344]).

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 (контрданс⁴⁷).

Vivace (ит., букв. — «живой»; франц. *vif*) — оживленный характер движения, не обязательно в быстром темпе. Термин употребителен с середины XVII века и первоначально не был связан с определенной скоростью.

⁴⁷ Подробнее о претворении контрданса в финалах классических симфоний см.: [31], [32].

В темповых ремарках XVIII — начала XIX века встречается преимущественно как дополнительное указание при определяющем термине: *Andante vivace* (часто у Н. Пиччинни [74]), *Allegretto vivace*, *Allegro vivace* (самое распространенное сочетание), *Allegro molto e vivace* (в Первой симфонии Бетховена дважды: менуэт и финал) и т. д. В самостоятельном значении появляется в фортепианных сонатах Бетховена ор. 79 (финал), 106 (скерцо — *Assai vivace*) и 109 (первая часть — *Vivace, ma non troppo*). Словосочетание *Molto vivace* (вторая часть Девятой симфонии), суперлатив *Vivacissimo*, а также изобретенное Бетховеном наречие *Vivacissimamente* (финал Фортепианной сонаты ор. 81a) означают превосходную степень живости при скорости, не достигающей *Presto*.

Presto (ит. «быстро») — обозначение быстрого, стремительного темпа. Вариант написания термина — *Praesto* (у Шютца). Один из старейших темповых терминов, *Presto* известен в теории с XVI века, причем, в отличие от аффектного термина *Allegro*, термин *Presto* изначально характеризовал ритмическое движение мелкими нотами (семиминимами; см.: [81, 24], [97, 23]). В значении, близком современному, термин впервые появляется в пьесе «Битва» А. Банкьери, опубликованной им в трактате *L'Organo suonarino* (1611) [72]. Если в XVII — начале XVIII века быстрое движение опознавалось по мелким длительностям, то в классическую эпоху картина скорее обратная: в качестве счетных 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)⁴⁸. Параллельно этому процессу шло превращение темпа *Presto* в самый скорый. Если Дж. Грассино (1740) еще связывал термин *Presto* с аффектом веселья и умеренной скоростью («быстро или живо, весело, хотя и без спешки»; цит. по: [15, 66]), то Ж.-Ж. Руссо (1768) трактовал темп *Presto* как быстрейший [107, 391]. Обозначение *Allegro (ma) non presto* в позднебарочной и раннеклассической музыке — очевидная реакция на закрепившееся значение *Presto* как очень быстрого темпа.

У Моцарта *Presto* встречается во всех жанрах (кроме церковных) начиная с первых симфоний. Бетховен относил *Presto* к числу «главных темпов» (наряду с *Adagio*, *Andante* и *Allegro* — [6, III, 180]). В произведениях, для которых сам композитор поставил обозначения метронома, четкая граница между темпами *Allegro* и *Presto*, однако, не прослеживается (см.: [37, 198]; [48, 344]). Тем не менее, среди бетховенских *Presto* действительно имеются рекордно быстрые: третья часть Струнного квартета ор. 74 и начало финала Девятой симфонии (в размере 3/4) должны, согласно авторским метрономизациям, исполняться с близкими скоростями $\downarrow = 100$ и $\downarrow = 96$ ⁴⁹, причем частота пульсации счетных единиц (ими в обоих случаях является четверть)

⁴⁸ «Старые» (ренессансно-барочные) и «новые» (классико-романтические) особенности восприятия темпов мы проанализировали в статье [49].

⁴⁹ По поводу метрономизации финального *Presto* Девятой велись дискуссии. Мы выскажем свое мнение в следующем разделе статьи.

уходит далеко за пределы шкалы метронома: перерасчет дает, соответственно, $\downarrow = 300$ (для Квартета) и $\downarrow = 288$ (для Симфонии).

Приведенные числа способны вызвать сомнение с точки зрения исполнимости. Ответом может быть только обращение к исполнительской практике. Хотя сравнительный анализ конкретных исполнений не есть задача статьи, для самого быстрого Presto во всей истории музыки мы готовы сделать исключение.

Бетховен. Струнный квартет Es-dur op. 74
 III часть. Presto – Più presto quasi prestissimo

Введем обозначения. А — основной раздел Presto $\downarrow = 100$, c-moll. В — средний раздел Più presto quasi prestissimo $\circ = 100$, C-dur. Схема формы: А В А В А + переход к финальному Allegretto (attacca). Автор недвусмысленно указал на резонансное соотношение темпов А и В⁵⁰. Размер обоих разделов 3/4, но в А пульсируют четверти ($\downarrow = 300$), а в В — половинные с точкой ($\downarrow = 200$). 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 (и несоблюдение) предписанных автором повторов.

НАИМЕНОВАНИЕ, ГОД	ПОВТОРЫ	А	В
Budapest, 1960	не все	$\downarrow = 90-93$	$\circ = 88$
Им. Бетховена, 1961	все	$\downarrow = 90-91$	$\circ = 85,5-90$
Amadeus, ca. 1963	все	$\downarrow = 88-89$	$\circ = 76$
Alban Berg, 1978	все	$\downarrow = 90-93$	$\circ = 88$
Melos, 1983	все	$\downarrow = 99-100$	$\circ = 78,5-80,5$
Takács, 2001	все	$\downarrow = 94-96$	$\circ = 94$
Метрономизация Бетховена		$\downarrow = 100$	$\circ = 100$

Таблица 1. Сравнительный анализ темпов исполнений по шести коллективам⁵¹

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

⁵⁰ Понятие темпового резонанса мы ввели в связи с политемпом в моцартовском «Дон Жуане» [50]. Темповый резонанс может наблюдаться не только в одновременности, но и в соотношениях частей составной или циклической композиции. Однако явление это встречается не так часто, как обычно думают, исходя из популярных представлений о «кратных» соотношениях темпов и «едином пульсе».

⁵¹ В определении темпов мы исходили из объективного критерия — хронометража. Подробнее о соответствующей методике см. последнюю главу настоящей статьи. Данные по разделу В чуть менее точные из-за фермат — их разные коллективы выдерживают по-разному.

разделов А у нас в хорошем смысле перехватывает дыхание. В плюс другим исполнениям (кроме записи Amadeus-Квартета) засчитаем попытки приблизиться к предписанному автором соотношению $\downarrow = \circ$. на гранях разделов А и В. Его можно соблюсти и при следовании цифрам метронома в абсолютном выражении.

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ МЕТРОНОМИЗАЦИИ ДЕВЯТОЙ СИМФОНИИ. *TEMPI ORDINARI*

Указания метронома для Девятой симфонии достойны отдельной, возможно, не одной статьи. Мы выделим три наиболее дискуссионных момента: существование двух списков (якобы противоречащих друг другу), темп финального Presto и исторический контекст бетховенского замечания о необходимости метрономизации, сделанного постфактум.

Письмо Бетховена издательству «Сыновья Шотта» от 13 октября 1826 года (написано рукой племянника Карла и завизировано композитором) содержит список словесных и метрономных обозначений темпов Девятой симфонии [6. IV, 630–631]. Этот список опубликован в журнале «Цецилия» (Caecilia. 6. Band, Heft 22, декабрь 1826) с разночтением в одной цифре. Начало финала симфонии (presto) в письме обозначено метрономом $\downarrow = 66$, в журнальной публикации фигурирует вариант $\downarrow = 96$, принятый в старом Полном собрании сочинений и повторенный в других изданиях партитуры. Первое значение ($\downarrow = 66$) нам представляется ошибочным. Черновик списка зафиксирован в 122-й разговорной тетради [92, 243–244] двумя различными почерками; по-видимому, Бетховен сам выписал итальянские названия, а затем надиктовал метрономизации Карлу. Племянник ошибся в одном нотном знаке (\downarrow вместо \downarrow в метрономизации скерцо), так что нельзя исключить и другую ошибку — его или дяди⁵² (отметив очевидную и предполагаемую ошибки, констатируем, что обе они исправлены в журнальной публикации; Бетховен, выписывавший комплект журнала и читавший его, насколько нам известно, не возражал).

В определении скорости финального Presto Девятой мы, таким образом, солидарны с М. Г. Харлапом [38, 408–409, *сн.*]. Иное мнение возобладало в западной бетховенистике: обозначение $\downarrow = 96$ принято считать результатом опечатки в журнальной публикации списка [92, 391, *Anm.* 680], [93, 819]. Заметим однако, что список, предназначавшийся Лондонскому филармоническому обществу и отосланный Мошелесу 18 марта 1827 года [6. IV, 686], повторяет «опечатку» — $\downarrow = 96$. Вейнгартнер считал этот темп слишком быстрым, причем не для начальной «фанфары ужаса» (выражение Вагнера), а для речитатива струнных басов начиная с восьмого такта [8, 269–270]. Однако этому месту есть аналог в более ранней метрономизации. Начальный пассаж в трио Пятой симфонии, также исполняемый струнными басами,

⁵² См. факсимиле на сайте Берлинской государственной библиотеки. https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN1029767564&PHYSID=PHYS_0028&DMDID=DMDLOG_0001 (дата обращения: 25.01.19).

по Вейнгартнеру, не требует замедления по сравнению с основным темпом *Allegro* $\downarrow = 96$ третьей части, метрономизированной «превосходно» [там же, 124]. Как видим, *Allegro* в Пятой и *Presto* в Девятой симфониях (оба на 3/4) уравниваются одной и той же метрономизацией, подобно тому как в Первой сонате аналогичным образом уравнивались *Allegro alla breve* первой части и *Prestissimo* финала. Объяснение то же самое — разница в величине счетной единицы («подлежащем» по М. Г. Харлапу): в Пятой половинная с точкой для *Allegro*, в Девятой четверть для *Presto*.

Согласованность цифр черновика и чистовика ($\downarrow = 66$) говорит скорее против метрономизации, принятой в старом Полном собрании сочинений ($\downarrow = 96$). Выбор в пользу последней сделан М. Г. Харлапом и нами по результатам сравнительного анализа композиций; он может быть подтвержден практически либо оспорен с применением других методов исследования. В чем, однако, нет сомнений, так это в лживости Шиндлера, спекулировавшего на «расхождениях во всех частях». Расхождения, по его версии, были между первым (для издательства «Сыновья Шотта») и вторым (для Лондонского филармонического общества) списками, что опровергается документально (факсимиле обоих списков опубликованы; см.: [116]). Сравнение списков показывает, что второй из них — простая копия журнальной публикации; она выполнена самим Шиндлером и отправлена в Лондон Мошелесу 18 марта 1827 года за несколько дней до смерти композитора (см. комм. 6 к письму № 1657: [б. IV, 686]). По совокупности обстоятельств (прежде всего — состояния здоровья Бетховена) мы полагаем, что не было ни повторной метрономизации, ни вызванной мнимыми «расхождениями» вспышки гнева, красочно описанной Шиндлером, ни тиражируемого в литературе восклицания «Никакого метронома!» [110, 481]⁵³.

⁵³ Странно выглядит попытка С. М. Мальцева реанимировать давно опровергнутый шиндлеровский апокриф (опровержение см. в статье М. Г. Харлапа; он, впрочем, допускал возможность повторной метрономизации [38, 408]). В статье «О темпе исполнения бетховенских сочинений» повторена этикетка «ученик, секретарь и первый биограф» [19, 189] (как уже говорилось, Шиндлер не был учеником Бетховена); столь же некритически воспроизведена прямая речь композитора из книги Шиндлера [там же, 190]. Берясь защитить достоверность упомянутого рассказа Шиндлера о расхождениях «во всех частях», автор путается в хронологии (по мнению С. М. Мальцева, дело происходило в 1819 году) и ссылается на автограф Девятой симфонии, где «указан метроном: четверть равна 108 или (!) 120» [там же, 190–191; знаки в скобках добавлены С. М. Мальцевым. — Д. Ч.]. Источник в статье не указан. В Берлинской государственной библиотеке хранится автограф Девятой, где на первой странице партитуры после словесного указания *Allegro ma non troppo un poco maestoso*, действительно, имеется приписка на немецком языке: «108 oder 120 mälzel» без указания счетной единицы. Корректнее было бы не домысливать за Бетховена то, чего нет в автографе («четверть равна»). Хотя авторская метрономизация в итоге совсем другая ($\downarrow = 88$), данная явно (и грубо) прикидочная карандашная пометка, разумеется, не доказывает правдивость версии о «расхождении во всех частях». Автограф оцифрован и доступен в Интернете: <http://beethoven.staatsbibliothek-berlin.de/beethoven/de/sinfonien/9/1/5.html> (дата обращения: 25.01.2019).

Мы не приписываем Бетховену ригористичную приверженность строго метризованной манере исполнения в одной раз навсегда избранной скорости⁵⁴ и вполне допускаем возможность перемены настроений. Эмоциональное «черт бы побрал все механизмы» действительно присутствует в одном из писем (от 19 августа 1826 года) [6. IV, 597]. Является ли это эстетической декларацией, направленной против изобретения Мельцеля? Думается, что едва ли, так как приведенные слова можно объяснить чрезмерной настойчивостью корреспондентов. Не следует забывать контекст: письмо отправлено через тринадцать дней после попытки суицида Карла, когда композитору было не до просьб о метрономизации. Прямо противоречит тому, что пишет Шиндлер, другое письмо Бетховена «Сыновьям Шотта» (декабрь 1826 года): «Метрономические указания [для Мессы] — в следующий раз, только дождитесь их. В наш век такие указания, безусловно, необходимы. Из Берлина мне тоже писали, что первое исполнение там [Девятой] симфонии прошло с энтузиастическим успехом, и я приписываю это в большой мере метрономическим обозначениям. Для нас уже почти не существуют более *tempo ordinari*, так как приходится соображаться с идеями свободного гения» [6. IV, 652–653].

Последние процитированные слова нуждаются в комментарии не только потому, что отсылают к малоупотребительному термину *tempo ordinario*, но и по общему смыслу сказанного: не сразу понятно, какая может быть связь между «идеями свободного гения» и необходимостью указывать темпы по метроному. Отсылка к старинному термину может показаться загадочной, если не принимать во внимание осведомленность Бетховена во многих вопросах теории и истории музыки — свои познания он пополнял, штудировав трактаты. Смысл последней фразы можно реконструировать в свете эволюции европейской ритмики, что и делают современные исследователи. Как видно из старинных трактатов, в прошлом нотные знаки указывали на абсолютную длительность (лат. *integer valor*; в дальнейшем ит. *tempo ordinario*); определенность темпуса задавалась нормативом, регулирующим величину семибравеса (целой) [81, 187], [97, 23]. В эпоху Нового времени 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 думать об определенности.

Наша интерпретация отличается от толкования, приводимого в книге Л. В. Кириллиной [14. II, 215–217] и в обширном комментарии к русскому переводу письма [6. IV, 654]. Наблюдения Л. В. Кириллиной верны в той части, где говорится о возросшей роли экспрессивных словесных ремарок у венских классиков (особенно у Бетховена) по сравнению с их

⁵⁴ *Tempo rubato* в игре Бетховена по-разному описывали Шиндлер и другие меуаристы. Мы не останавливаемся на этом, поскольку статья не о ритме исполнения, а о темпе композиции. Отдельный сюжет — перемены темпа вариаций по отношению к теме, зафиксированные в метрономизациях Т. Хаслингера, отчасти Черни.

непосредственными предшественниками. Этого нельзя сказать о трактовке комментатором термина *tempi ordinari*. Зарубежные издания писем Бетховена (английский перевод Э. Андерсон, Боннское собрание переписки) воздерживаются от комментариев по интересующему нас термину. В литературе (см., в частности, [87], [91]) *tempi ordinari* иногда сближают с выделенными Бетховеном в письме Мозелю (декабрь 1817, [6. III, 180]) «четырьмя главными темпами» — Adagio, Andante, Allegro, Presto. Это — недоразумение. Во-первых, первоначальное значение ит. *tempo* не есть темп в общеупотребительном смысле⁵⁵; во-вторых, Бетховен до конца дней обозначал темпы по-итальянски и вряд ли в 1826 году мог считать «несуществующим» то, чем он на деле пользовался. Если принять версию о Largo, Adagio, Andante, Allegro, Presto и т. д. как о *tempi ordinari* [14. II, 215], то бетховенское обозначение Tempo ordinario d'un Menuetto в Серенаде для флейты, скрипки и альта D-dur op. 25 труднообъяснимо. Заметим, что Бетховен в письме 1817 года употребил термины *Bewegung* (нем., букв. — «движение») и *Zeitmaß* (*Zeitmaab*, букв. — «мера времени»), а не *Tempo* [59, 130–131]. В статье *Tempo* словаря С. де Броссара *tempo ordinario* связывается с размером \mathbb{C} в противоположность \mathbb{C} [63, 175]. В русле этой традиции (в паре с термином *tempo alla breve*) трактовал термин *tempo ordinario* М. Г. Харлап [38, 414, 417]⁵⁶. В согласии с таким толкованием более понятным становится обозначение Tempo ordinario d'un Menuetto: оно скорее всего указывает на четверть в качестве счетной единицы и на бальный характер менуэта (трехдольный такт, умеренный темп) в отличие от симфонических менуэтов венских классиков, где счетная единица (*tempo*) — половинная с точкой [4, 88]. Ит. *tempo* означает время и тактовую долю — единицу основного пульса. Недоразумение вызвано тем, что в других языках слово *tempo* стало ассоциироваться со скоростью, то есть имеет место перенос значения. Наш «темп» и ит. *tempo* — понятия близкие, связанные и взаимозаменяемые, как частота и длина волны, но их содержание не совпадает [39, 85].

Бетховен, вероятно, тяготел к итальянской трактовке перешедшего в немецкий язык термина *Tempo* (принятой также Риманом за основу словарного определения), а для обозначения темпа предпочитал термин *Zeitmaß* («мера времени»). Это видно, в частности, по буклету метрономизаций венского издательства Штейнер и К^о (см. Приложение 1) и по ремаркам в печатном тексте песни *So oder so* («Так или иначе») WoO 148. Название песни на слова К. Лаппе часто переводится по началу первого куплета — «Север или Юг». В двух последних куплетах предписаны отклонения от основного темпа: *Etwas verzögernd* («Немного замедлив»), *Etwas verzögernd bis zum ersten Zeitmaß* («Немного замедлив, прежде чем

⁵⁵ Напомним: согласно определению в терминологической части словаря Х. Римана, «*Tempo* <...> абсолютная продолжительность нотных величин» [120].

⁵⁶ Сомнение вызывает буквальный перевод «обычный темп» — темпу в общепринятом смысле соответствует итальянский термин *movimento*, на чем настаивал сам Харлап [38, 409], [39, 85].

[восстановить] первый темп»), *Erstes Zeitmaß* («Первый темп»). В литературе о Бетховене эти ремарки обычно не цитируются, в отличие от указания из несохранившегося автографа песни: «100 по Мельцелю», с пояснением, что «данное указание относится лишь к первым тактам, поскольку у чувства есть собственный такт, который невозможно выразить однозначно как 100» (переводческая редакция Л. В. Кириллиной; цит. по: [б. III, 104]). Нет сомнения, что Бетховен мог написать такое примечание. Но показательно также то, что он не стал его навязывать читателям *Wiener Modenzeitung* при публикации песни (номер от 15 февраля 1817), ограничившись частными ремарками о переменах темпа в *словесном* тексте⁵⁷.

АФФЕКТ ИЛИ СКОРОСТЬ?

«...С самого раннего времени итальянские термины, как правило, определяли не только темп исполнения, но и аффект композиции» [22, 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, термин *Adagio* первоначально был нейтральным, эмоционально не окрашенным, и только в XVIII веке обогатился дополнительными смыслами. Даже по отношению к аффектному термину *Allegro* картина не выглядит однозначной. Как пишет Н. П. Корыталова, 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» [15, 40–41]. Таким образом, тезис о том, что темповые термины в прошлом обозначали аффекты, чересчур прямолинейен; в историческом аспекте соотношение между теорией аффектов и итальянской темповой терминологией достаточно сложно; смысл слов если и менялся, то необязательно в одном направлении от аффекта к темпу-скорости; процесс смыслообразования-обесмысливания терминов был двусторонним.

Возвращаясь к метрономизациям, зададимся вопросом: только ли практически-исполнительскими целями руководствовался Бетховен, скрупулезно метрономизируя части и разделы своих инструментальных циклов? Ритмическое чувство тесно связано с чувством формы, и темп композиции, предписанный автором (указанный словесно и/или путем метрономизации), обеспечивает необходимое единство целого. И в плане содержания, и в плане формы первостепенную важность приобретают общие

⁵⁷ Нотный текст, приложенный к журналу, содержит только общее указание «*Ziemlich Lebhaft und Entschlossen*» («Довольно живо и решительно»).

характеристики темпа, влияющие на восприятие целого; в циклическом сочинении — не только темпы отдельных частей, но и соотношения частей, различных по темпу. Классический инструментальный цикл, как известно, незамкнут в темповом отношении, 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, и музыканты конца XVIII — начала XIX века на интуитивном уровне прекрасно это понимали. 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.

Рассмотрим, каковы следствия скоростного понимания темповых терминов. Такое ограничение исследовательского ракурса оправдано тем обстоятельством, что современная философия и психологическая наука, в чьем ведении находится человеческая аффективность, до последнего времени не дали общепризнанной типологии аффектов⁵⁸. Главное сейчас — показать, что скорость и хронометраж взаимосвязаны в музыке так же, как и в жизни. Ниже следуют расчеты; мы постараемся осмыслить их в свете исторических фактов, что позволит нам объективно оценить популярную до недавнего времени «метрическую» теорию темпа.

КЛАССИЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ЦИКЛ И ЕГО ХРОНОМЕТРАЖ

Измерить средний темп музыкального исполнения можно и без метронома. 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» (перевод Д. Е. Зубова; цит. по: [47, 117, см.]). Выказанная Черни идея ныне актуальна как никогда. В компьютерную эру нет нужды в каких-либо механических приспособлениях (часы, секундомер), помогающих определить хронометраж: 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 нотоиздания и в теоретических анализах. Необходимо учитывать, что скорость и время исполнения — обратно

⁵⁸ Впрочем, в наше время эта тема активно разрабатывается; см.: [11]; [17].

пропорциональные величины⁵⁹. 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 (в единицах длины) к времени t :

$$v = s/t.$$

В классической музыке s — 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:

$$v = nd/t, \quad (1)$$

откуда

$$t = nd/v, \quad (2)$$

С помощью формулы (1) мы по известному хронометражу можем определять темп исполнения, используя стандарт «М. М.» и при этом не прибегая к метроному физически (для исследований этого вполне достаточно⁶⁰; чтобы воспроизвести полученный темп на практике, ничто не мешает завести прибор позже, когда расчет уже произведен). По формуле (2) мы, зная темп-скорость, можем вычислить хронометраж.

Следует учитывать, что метроном может быть выставлен не по долям тактов, а по целым тактам или по внутридольным импульсам. В первом случае d (дольность) 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, минут и секунд числами, разделенными

⁵⁹ 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» [7, 96]. Как видим, Вагнеру была ясна простая зависимость между скоростью и временем исполнения (чем выше скорость, тем меньше требуется времени).

⁶⁰ Именно так мы убедились, что упомянутая в самом начале (сноска 7) Пятая симфония Бетховена действительно исполнялась Т. Курентзисом в соответствии с авторской метрономизацией; то же касается и *Presto* из Квартета *op. 74* в записи *Melos-Quartett* (таб. 1).

двоеточием. Мы, решая хронометрические вопросы, будем пользоваться 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 2.

Проверим, нет ли противоречия между авторскими метрономизациями и хронометражами, предпосланными издательством Peters учебным партитурам симфоний Бетховена⁶¹. 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 2.

Симфония №3 Es-dur Op. 55

I. Allegro 3/4. Авторское указание $\downarrow = 60$ 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 $\downarrow = 80$. В такте 2/4 четыре восьмых. Всего 247 тактов. По формуле (2) $t = 247 \times 4 / 80 = 12,35$ мин = $12'21''$.

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

IV. Finale. Allegro molto 2/4. Poco andante 2/4. Presto 2/4. Финал разнотемповый, поэтому необходимо хронометрировать каждый темпово обособленный раздел (учитывая повторы и ферматы) и результаты сложить. Первому разделу Allegro molto предпослана авторская метрономизация $\downarrow = 76$. 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) $t = 389 / 76 = 5,118$ мин = $5'07''$. Второй раздел Poco andante метрономизирован $\downarrow = 108$. 82 такта 2/4 (или 4/8) дают время $t = 82 \times 4 / 108 = 3,037$ мин = $3'02''$. Кода Presto

⁶¹ Суммарные хронометражи симфоний у Петерса совпадают с теми, что приведены в «Лексиконе немецкой концертной литературы» Т. Мюллера-Ройтера (дополнение к первому тому) [99, 8, 12, 14, 18, 24, 27, 30, 32], и, вероятно, заимствованы отсюда. Чем руководствовался Мюллер-Ройтер, нам пока неизвестно. Даже тогда, когда хронометражи в сумме те же, что и у нас (как в случаях Второй и Шестой симфоний, см. таб. 2), временная продолжительность отдельных частей по Мюллеру-Ройтеру отличается от расчетной.

$2/4$ — 44 такта (с учетом заключительной ферматы). Авторский метроном $\text{♩} = 116$. $t = 44 \times 2 / 116 = 0,759$ мин = $0'46''$.

Общий хронометраж финала $8,914$ мин = $8'55''$. 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 времени⁶². Противоречие налицо. Возможно, этим вызвана непоследовательность издателей с метрономизациями частей⁶³.

Так называемая метрическая теория темпа утверждает, что метрономные обозначения повсеместно трактуются неверно, и требует считать удары маятника через один. Представим себе академию, на которой исполнялась *Eroica*, и вообразим, будто быстрые части и разделы 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 $11,03$ мин = $11'02''$.

IV. Finale. Allegro molto $2/4$. Poco andante $2/4$. Presto $2/4$. Первый раздел — Allegro molto. $t = 389/38 = 10,24$ мин = $10'14''$. Хронометраж для Poco andante будем считать таким же, как и раньше — $3'02''$. Presto. $t = 44 \times 2 / 58 = 1,517$ мин = $1'31''$. Складывая времена, получаем хронометраж финала, равный $14'47''$. Общий хронометраж «Героической симфонии», если исходить из буквы «метрической теории» темпа, равен (на сей раз округляем с недостатком) $28 + 12 + 11 + 14 = 1$ ч 05 мин — и это без учета перерывов между частями!

В рецензиях осуждалась длина симфонии, но, кажется, никого не удивляла диспропорция между продолжительностью первой части и всех остальных частей. Эта диспропорция, по логике «метрической теории», должна быть разительной (коль скоро первой части, с учетом повтора

⁶² Вряд ли рецензент лейпцигской «Всеобщей музыкальной газеты» 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: [6, I, 539]). Масштаб «Героической симфонии» был оговорен в предисловиях к прижизненным изданиям: «Ввиду того, что в соответствии с намерением автора эта симфония длится дольше, 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 <...>» (оригинал на итальянском языке; перевод предположительно Н. Л. Фишмана) [26, 463; там же между с. 448 и 449 вклейка с факсимиле XLV]; [6, I, 538].

⁶³ В имеющемся у нас экземпляре партитуры Петерса указаны только метрономы второго и кодового разделов финала.

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 архитектоники 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 века 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 концерта⁶⁴. 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 [6. I, 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 и адепты «метрической» теории темпа к выносливости венских меломанов — современников Гайдна, Моцарта и Бетховена? Верят ли они сами в свою теорию, несостоятельность которой теперь, кажется, прояснена?⁶⁵

⁶⁴ Распространенность подобных программ видна из материалов исследования Э. Ганслика [78]. 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 [78, 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» (перевод Л. В. Кириллиной) [9, 93]. Программы бетховенских академий перечисляет Н. Л. Фишман: [36, 160–161].

⁶⁵ И еще один факт. В музыкальных автоматах XVIII — начала XIX века использовались валики с записями популярных пьес, в том числе венских классиков. Запредельные темпы быстрых пьес, которые нам доводилось слышать, полностью опровергают «метрическую» теорию.

№	ОСНОВНЫЕ ТЕМПЫ	М. М.	ХРОНОМЕТРАЖ	
			РАСЧЕТНЫЙ	ПЕТЕРС
1	1. Adagio molto C	♩ = 88	1'05"	
	Allegro con brio C	♩ = 112	6'50"	
	2. Andante cantabile con moto 3/8	♩ = 120	6'29"	
	3. Menuetto. Allegro molto e vivace 3/4	♩ = 108	3'16"	
4.	Adagio 2/4	♩ = 63	0'34"	
	Allegro molto e vivace 2/4	♩ = 88	4'30"	
			Σ = 25'	28'
2	1. Adagio molto 3/4	♩ = 84	2'22"	
	Allegro con brio C	♩ = 100	8'34"	
	2. Larghetto 3/8	♩ = 92	9'00"	
	3. Scherzo. Allegro 3/4	♩ = 100	3'26"	
4.	Allegro molto C	♩ = 152	5'52"	
			Σ = 30'	30'
3	I. Allegro 3/4	♩ = 60	14'02"	
	II. Marcia funebre. Adagio assai 2/4	♩ = 80	12'21"	
	III. Scherzo. Allegro vivace 3/4	♩ = 116	5'31"	
	IV. Finale. Allegro molto 2/4	♩ = 76	5'07"	
Poco andante 2/4	♩ = 108	3'02"		
	Presto 2/4	♩ = 116	0'46"	
			Σ = 43'	52'
4	I. Adagio C	♩ = 66	2'18"	
	Allegro vivace C	♩ = 80	7'47"	
	II. Adagio 3/4	♩ = 84 ⁶⁶	7'26"	
	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 ⁶⁷ 12/8	♩ = 50	11'12"	
	III. Allegro 3/4	♩ = 108	3'36"	
	In tempo d'Allegro 2/4	♩ = 132	1'14"	
	IV. Allegro C	♩ = 80	3'53"	
V.	Allegretto 6/8	♩ = 60	8'50"	
			Σ = 40'	40'

⁶⁶ У Петерса ошибочно: ♩ = 84.

⁶⁷ В первой публикации метрономных обозначений Бетховена Andante con moto [56].

№	ОСНОВНЫЕ ТЕМПЫ	М. М.	ХРОНОМЕТРАЖ	
			РАСЧЕТНЫЙ	ПЕТЕРС
7	I. Poco sostenuto ♩ Vivace 6/8	$\text{♩} = 69$ $\text{♩} = 104$	3'36" 9'44"	
	II. Allegretto 2/4	$\text{♩} = 76$	7'19"	
	III. Presto 3/4 Assai meno presto 3/4	$\text{♩} = 132$ $\text{♩} = 84$	3'35" 1'22"	
	IV. Allegro con brio 2/4	$\text{♩} = 72$	8'58"	
			$\Sigma = 36'$	38'
8	I. Allegro vivace e con brio 3/4	$\text{♩} = 69$	6'55"	
	II. Allegretto scherzando 2/4	$\text{♩} = 88$	3'41"	
	III. Tempo di Menuetto 3/4	$\text{♩} = 126$	4'08"	
	IV. Allegro vivace ♩	$\text{♩} = 84$	6'01"	
			$\Sigma = 23'$	26'

 Таблица 2. Сводка результатов по мажорным симфониям Бетховена⁶⁸

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 семи минутам. Тем не менее, из таблицы 2 видно, что большинство указаний по продолжительности мажорных симфоний Бетховена в карманных партитурах Петерса превышают рассчитанный нами хронометраж, а значит, противоречат 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).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итальянская терминология лишь опосредованно связана с аффектами. Большинство темповых терминов обязаны своим происхождением позднеренессансному и новоевропейскому представлению о скорости движения. Сама же скорость, вопреки «метрической» теории, должна пониматься так же, как и всегда — по щелчкам метронома без пропусков, то есть с учетом полупериода колебаний маятника. Констатируя это, мы пока не говорим ничего принципиально нового о темпах. Основную задачу мы видели в том, чтобы систематизировать наличный фактический материал и очистить его от заблуждений и заведомых измышлений. По ходу дела выяснилось, что одни положения школьной теории музыки сохраняют силу (сам факт

⁶⁸ Серым выделен суммарный хронометраж согласно авторским метрономизациям и по Петерсу.

присутствия музыкального счета, метрической сетки), другие же приходится ревизовать: мы настаиваем на неоднозначности тактовых размеров и допускаем однодольность тактов. Вообще теория ритма в долгу перед исполнителями: всему, что касается дирижерской аппликатуры, еще только предстоит найти свое место в учебниках (мы изложили свое видение проблемы в разделе *Alla breve*).

Можно сколько угодно критиковать метрономные обозначения как «в большинстве случаев ошибочные»; легко говорить об ошибках, если порог допустимой погрешности достаточно велик (а среднюю скорость музыкального исполнения никто не измеряет с астрономической точностью). Но можно также вспомнить затруднения Бетховена из-за неопределенности итальянских терминов, в частности *Andantino*, трактуемого то как более медленный, то как более оживленный темп по сравнению с *Andante*. В отношении тонких темповых градаций вопрос о том, что быстрее, а что медленнее, в большинстве случаев некорректен, ибо переживание степени быстроты или медленности зависит не только от скорости как таковой («сказуемого»), но и от ритмического контекста, прежде всего от нотной величины (длительности) счетной доли («подлежащего», по М. Г. Харлапу), а также от длины тактов и связанного с тем и другим зрительного образа нотации. Сравнению (и сравнимости) темпов мы намерены посвятить отдельную статью.

Судить об ошибочности тех или иных метрономизаций вправе только тот, кто обладает критерием, позволяющим отличать безошибочные метрономизации от ошибочных. Зная о существовании безошибочных метрономизаций (пусть даже они и составляют меньшинство), впору задуматься о статусе метронома. Это не просто прибор, отсчитывающий равные промежутки времени для определения и контроля темпа музыкального исполнения, — это еще и средство (разумеется, вспомогательное) исследовательского проникновения в одну из существенных сторон музыки как таковой; строго говоря, исследовательским орудием является даже не сам прибор, а сложившийся стандарт обозначения скорости. Сознательный отказ от этого орудия, подобно публикациям народных песен без нот, равносильно отказу от исследовательской методологии как таковой. Как многовариантны напевы, которыми народные исполнители расппевают текст, так и в профессиональном исполнительстве многовариантны темповые интерпретации. Многовариантность не может служить препятствием для записи вариантов и для поиска общего инварианта, в нашем случае — композиторского темпа.

«...Для нас существенно лишь то, что Бетховен х о т е л, и первой задачей, во всяком случае, должно быть понимание авторского текста, в котором метрономические обозначения являются такой же составной частью, как и все остальное» [38, 409].

Использованная литература

1. *Алексеев А. Д.* Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века). Хрестоматия. М.: Классика-XXI, 2013. 176 с.
2. *Арнонкур Н.* Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди / пер. с нем. С. В. Грохотова. М.: Классика-XXI, 2005. 279 с.
3. *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.
4. *Бадура-Скода Е., Бадура-Скода П.* Интерпретация Моцарта: Как исполнять его фортепианные сочинения. 2-е изд. / пер. с англ. Л. О. Акоюяна. М.: Музыка, 2011. 464 с.
5. *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 скрипит», 2009. 560 с.
6. *Бетховен Л. ван.* Письма: в 4 т. Т. I: 1787–1811; Т. II: 1812–1816; Т. III: 1817–1822; Т. IV: 1823–1827 / 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–[2016]. 616, 560, 656, 784 с.
7. *Вагнер Р.* О дирижировании / пер. И. Шрайбера // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика / ред.-сост. Л. Гинзбург. М.: Музыка, 1975. С. 87–132.
8. *Вейнгартнер Ф.* Исполнение классических симфоний. Советы дирижерам. Бетховен / пер. с нем. М. В. Юдиной под ред. Л. М. Гинзбурга; послесл. Л. Гинзбурга. М.: Музыка, 1965. Т. 1. 308 с.
9. Вспомяная Бетховена. Биографические заметки Ф. Вегелера и Ф. Риса / пер. с нем., вступит. статья, коммент. Л. Кириллиной. М.: Классика-XXI, 2001. 224 с.
10. *Гинзбург Л. М.* Adagio // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1973. Кол. 52.
11. *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.
12. *Кванц И.* Опыт наставления по игре на поперечной флейте / пер. И. Шрайбера и Н. Кравец, коммент. Л. Гинзбурга // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика / ред.-сост. Л. Гинзбург. М.: Музыка, 1975. С. 10–63.
13. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX в. М.: Композитор, 2007. Ч. 2. 224 с.
14. *Кириллина Л. В.* Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. Т. I. 536 с. Т. II. 596 с.
15. *Корыхалова Н. П.* Музыкально-исполнительские термины. 2-е изд. СПб.: Композитор, 2007. 328 с.
16. *Лосева О. В.* Теория циклических форм в наследии Е. В. Назайкинского [Электронный ресурс] // Журнал Общества теории музыки. Вып. 2016/2 (14). [http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2016_2\(14\)_2_Лосева_\(final\).pdf](http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2016_2(14)_2_Лосева_(final).pdf) (дата обращения: 8.10.2018).

17. *Лызлов А. В., Серавина О. Ф., Ковалевская О. Б.* Аффективность как структурообразующая основа антропологических пространств: философия, психология, психиатрия // Вопросы психологии. 2010. №3. С. 65–74.
18. *Люси М.* Теория музыкального выражения: Акценты, оттенки и темпы в музыке вокальной и инструментальной / пер. с франц. В. А. Чечотта. СПб.: Бессель, б. г. 158 с. Репринт: М.: УРСС, 2012.
19. *Мальцев С. М.* О темпе исполнения бетховенских сочинений // *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. С. 188–193.
20. *Милка А., Шабалина Т.* Занимательная бахиана: в 2 вып. Вып. 1. 2-е изд. СПб.: Композитор, 2001. 208 с.
21. *Моцарт В. А.* Полное собрание писем / пер. на русский яз. И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, С. А. Кокошкиной, В. М. Кислова. М.: Международные отношения, 2006. 536 с.
22. *Панов А. А., Розанов И. В.* Итальянская темповая терминология в немецкой исполнительской практике барокко, рококо и классицизма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 15: Искусствоведение. 2011. Вып. 4. С. 3–58.
23. *Панов А. А., Розанов И. В.* Итальянская темповая терминология во французской исполнительской практике барокко, рококо и классицизма. Часть I // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 15: Искусствоведение. 2012. Вып. 2. С. 64–98.
24. *Панов А. А., Розанов И. В.* Итальянская темповая терминология во французской исполнительской практике барокко, рококо и классицизма. Часть II // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 15: Искусствоведение. 2012. Вып. 3. С. 13–46.
25. *Панов А. А., Розанов И. В.* Итальянская темповая терминология в исполнительской практике Великобритании и США эпохи барокко, рококо и классицизма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 15: Искусствоведение. 2012. Вып. 4. С. 82–127.
26. Письма Бетховена: 1787–1811 годы. Пер. с нем. / Сост., ред. перевода, автор вступ. статьи и коммент. Н. Л. Фишман. М.: Музыка, 1970. 576 с.
27. *Поспелова Р.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2009. 712 с.
28. *Риман Г.* Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах / пер. с нем. Ю. Д. Энгеля. 2-е изд. М.: Музсектор Госиздата, 1929. 242 с.
29. *Рождественский Г.* Дирижерская аппликатура. Л.: Музыка, 1974. 104 с.
30. *Розанов И. В.* Темпы танцев для пения в трактате Мишеля Л'Аффийера (Париж, 1705) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 15. 2014. Вып. 2. С. 5–41.
31. *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.

32. *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.
33. *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. Ромашук, С. В. Лукерченко, Ю. И. Карабанова. М.: ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2003. С. 65–74.
34. *Томашевский Б. В.* Стих и язык: Филологические очерки. М.: Художественная литература, 1959. 472 с.
35. *Фишман Н., Климовицкий А., Холопов Ю.* «Чествование Бетховена — 1977» // *Советская музыка*. 1977. №9. С. 141–144.
36. *Фишман Н.* Бетховен и его время. Заметки // *Фишман Н.* Этюды и очерки по бетховениане. М.: Музыка, 1982. С. 144–188.
37. *Фишман Н.* Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике // *Фишман Н.* Этюды и очерки по бетховениане. М.: Музыка, 1982. С. 189–214.
38. *Харлап М. Г.* Ритмика Бетховена // *Бетховен: Сб. статей. Вып. 1.* / ред.-сост. Н. Л. Фишман. М.: Музыка, 1971. С. 370–421.
39. *Харлап М. Г.* Тактовая система музыкальной ритмики // *Проблемы музыкального ритма*. М.: Музыка, 1978. С. 48–104.
40. *Харлап М.* Нотные длительности и парадокс их реального значения (Заметки к специфике музыкального времени и его нотации) // *Музыкальная академия*. 1997. № 1. С. 173–181. № 2. С. 99–109.
41. *Холопов Ю. Н.* Метрическая структура периода и песенных форм // *Проблемы музыкального ритма*. М.: Музыка, 1978. С. 105–163.
42. *Холопов Ю. Н.* Введение в музыкальную форму. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.
43. *Холопова В.* Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М.: Музыка, 1971. 304 с.
44. *Холопова В.* Музыкальный ритм. М.: Музыка, 1980. 72 с.
45. *Холопова В.* Теория музыки: Мелодика. Ритмика. Фактура. Тематизм. СПб.: Лань, 2002. 368 с.
46. *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.
47. *Черни К.* О верном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена / пер. с нем. Д. Е. Зубова. СПб.: Планета Музыки; Лань, 2011. 118 с.
48. *Чехович Д.* К эволюции представлений о темпе в XVIII — начале XIX в. // *От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. Вып. 1.* / отв. ред. С. В. Грохотов. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. С. 306–345 (Науч. тр. МГК. Сб. 68).
49. *Чехович Д.* Ритмическая тесситура и темповая транспозиция ритма // *Научный вестник Московской консерватории*. 2018. № 1. С. 54–83.

50. Чехович Д. О. «Дон Жуан» и его темпы // Моцарт и его время: Сб. материалов научной конференции. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2019. С. 98–116 (в печати).
51. Штейнпресс Б. С. Очерки и этюды. М.: Советский композитор, 1980. 352 с.
52. *Apel W.* Die Notation der polyphonen Musik 900–1600. [Deutsche Fassung]. 3. Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1981. 20, 526 S.
53. *Auhagen W.* Chronometrische Tempoangaben im 18. und 19. Jahrhundert // Archiv für Musikwissenschaft. Jg. 44 (1987). S. 40–57.
54. *Auhagen W.* „Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik. Die Antwort der Quellen auf ein umstrittenes Thema.“ By Klaus Miehling: [Review] // Performance Practice Review. Vol. 8. No. 1 (Spring, 1995). P. 96–98.
55. *Beck H.* Bemerkungen zu Beethovens Tempi // Beethoven-Jahrbuch. 1955/1956. Bonn: Beethovenhaus, 1956. S. 24–54.
56. [*Beethoven L. van.*] Die Tempo's sämtlicher Sätze aller Symphonien des Hrn. L. v. Beethoven, vom Verf[asser] selbst nach Maelzels Metronom bestimmt // Allgemeine musikalische Zeitung (Leipzig). 19. Jahrg. 1817. No. 51. Sp. 873–874.
57. *Beethoven L. van, Salieri A.* Erklärung // Allgemeine musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat (Wien). 2. Jahrg. 1818. Nr. 7. Sp. 58–59.
58. [*Beethoven L. van.*] Bestimmung des musikalischen Zeitmasses nach Mälzels Metronom. Zweite Lieferung. Beethoven — sämtliche Quartetten von dem Author selbst bezeichnet. Wien: S. A. Steiner u. Comp., [1819]. No. 2812.
59. Beethoven-Briefwechsel. Gesamtausgabe: in 7 Bde. / hrsg. von S. Brandenburg und Beethoven-Haus Bonn. Bd. 4: 1817–1822. München: Henle, 1997. 560 S.
60. *Bengen I., Frobenius W., Behne K.-E.* Tempo // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik / hrsg. von F. Blume. Bd. 16: Supplement 2: Eardsen — Zweibrücken. Kassel u.a.: Bärenreiter, 1976. Sp. 1820–1842.
61. *Bengen I., Frobenius W., Behne K.-E.* Tempo // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2., neubearb. Aufl. / hrsg. von L. Finscher. Sachteil. Bd. 9: Sydney — Zypern. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: J.-B.-Metzler, 1998. Sp. 443–470.
62. *Borrel E.* Les indications métronomiques laissées par les auteurs français du XVIII^e siècle // Revue de musicologie. 1928. No 26. P. 149–153.
63. *Brossard S. de.* Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois les plus usitez dans la Musique... P.: Chr. Ballard, 1703 [без пагинации]. 3^{me} ed. Amsterdam: E. Roger, 1708. 388 p.
64. *Brown C.* Historical Performance, Metronome Marks and Tempo in Beethoven's Symphonies // Early Music. Vol. 19. No. 2 (May, 1991). P. 247–258.
65. *Busby Th.* A Dictionary of Music, Theoretical and practical... 4th ed. London: R. Phillips, 1817. XXXIV, 331 p.
66. *Busse Berger A. M.* Mensuration and Proportion Signs: Origins and Evolution. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. XI, 271 p.
67. *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).
68. *Dahlhaus C.* Die Tactus- und Proportionenlehre des 15. Bis 17. Jahrhunderts // Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. S. 333–361 (Geschichte der Musiktheorie / hrsg. von F. Zaminer. Bd. 6).
 69. *Dolmetsch A.* The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries Revealed by Contemporary Evidence. 2nd ed. Seattle; London: University of Washington Press, 1969. XVI, 494 p.
 70. *Fallows D.* Grave // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. / ed. by St. Sadie. Vol. 10. London: Oxford University Press, 2001. P. 315.
 71. *Fallows D.* Lento // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. / ed. by St. Sadie. Vol. 14. London: Oxford University Press, 2001. P. 549–550.
 72. *Fallows D.* Presto // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. / ed. by St. Sadie. Vol. 20. London: Oxford University Press, 2001. P. 306.
 73. *Fallows D.* Tempo and expression marks // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. / ed. by St. Sadie. Vol. 25. London: Oxford University Press, 2001. P. 271–279.
 74. *Fallows D.* Vivace // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. / ed. by St. Sadie. Vol. 26. London: Oxford University Press, 2001. P. 816–817.
 75. *Framery, Ginguéné et de Momigny.* Encyclopédie méthodique. Musique. Paris: Agasse, 1791–1818. Vol. 1. Parties 1–2. XII, 760 p. Vol. 2. 552, 74, 114 p.
 76. *Gleich C. von.* Die Theorie des variablen Metronomgebrauchs // Die Musikforschung. Jg. 41. H. 1 (Januar–März 1988). S. 46–49.
 77. *Grassineau J.* A Musical Dictionary Being a Collection of Terms and Characters as well Ancient as Modern. London: J. Wilcox, 1740. XII, 347 p.
 78. *Hanslick E.* Geschichte des Concertwesens in Wien. Wien: W. Draumüller, 1869. XV, 438 S.
 79. *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.
 80. *Hell H.* Die neapolitanische Opersinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: N. Porpora — L. Vinci — G. B. Pergolesi — L. Leo — N. Jommelli. Tutzing: Schneider, 1971. 623 S. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Bd. 19).
 81. *Herrmann-Bengen I.* Tempobezeichnungen: Ursprung; Wandel im 17. und 18. Jahrhunderts. Tutzing: Schneider, 1959. 210 S. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Bd. 1).
 82. *Hummel J. N.* Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel. 2. Aufl. Wien: T. Haslinger, [1828]. XII, 468 S.
 83. *Kerst E.* Die Erinnerungen an Beethoven / hrsg. von E. Kerst. Bd 1. Stuttgart, 1913. 294 S.

84. *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.
85. *Koch H. Chr.* Musikalisches Lexicon, welches die theoretische und praktische Tonkunst encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält. Frankfurt am Main: A. Hermann d. J., 1802. XVI S., 1802 Sp., [3 S.].
86. *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.
87. *Kolisch R.* Tempo und Charakter in Beethovens Musik. München: Text + Kritik, 1992. 169 S. (Musik-Konzepte. Heft 76/77).
88. *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.
89. *Krones H. u. a.* Interpretation in «Klassischen Tempo»? Reaktionen auf einem umstrittenen Artikel // Österreichische Musikzeitschrift. 1986. № 10. S. 489–505.
90. *Laisé 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.
91. *Levin Th. Y.* Integral Interpretation: Introductory Notes to Beethoven, Kolisch and the Question of the Metronome // The Musical Quarterly. Vol. 77. No 1 (Spring, 1993). P. 81–89.
92. Ludwig van Beethovens Konversationshefte / hrsg. von K.-H. Köler, G. Herre, G. Brosche u. a. Leipzig: Deutsche Verlag für Musik, 1993. Bd. 10: Hefte 114–127. 427 S.
93. Ludwig van Beethoven: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis / bearb. von K. Dorfmueller, N. Gertsch und J. Ronge. Unter Mitarbeit von G. Haberkamp und dem Beethoven-Haus Bonn. Bd. 1: Werke mit Opuszahl: Opus 1–138. München: Henle, 2014. 69, 907 S.
94. *Malloch W.* Carl Czerny's Metronome Marks for Haydn and Mozart Symphonies // Early Music. Vol. 16 (1988). No 1. P. 72–81.
95. *Marty J.-P.* The Tempo Indications of Mozart. New Haven; London: Yale University Press, 1988. XVI, 279, 112 p.
96. *Mattheson J.* Kern melodischer Wissenschaft. Hamburg: Christian Gerold, 1737. [18], 190 S.
97. *Miehling K.* Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik: die Antwort der Quellen auf ein umstrittenes Thema. Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, 1993. 528 S.
98. *Mozart L.* Versuch einer gründlichen Violinschule. Augsburg, 1756. [16], 264, [8] S.
99. *Müller-Reuter Th.* Lexikon der deutschen Konzertliteratur. Ein Ratgeber für Dirigenten, Konzertveranstalter, Musikschriftsteller und Musikfreunde. Nachtrag zu Band I. Leipzig: C. F. Kahnt, 1921. VIII, 238 S.
100. *Noorduyn M.* Beethoven's Tempo Indications. A thesis... Dr. of Philosophy. University Manchester, 2016. 321 p.

101. *Nottebohm G.* Metronomische Bezeichnungen // *Nottebohm G.* Beethoveniana. Aufsätze und Mitteilungen. Leipzig; Winterthur: J. Rieter-Biedermann, 1872. S. 126–137.
102. *Nottebohm G.* Metronomische Bezeichnung der ersten elf Streichquartette // *Nottebohm G.* Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze. Leipzig: Rieter-Biedermann, 1887. S. 519–521.
103. *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. 2te Aufl. Breslau: J. F. Korn d. ä., 1780. 334, [19], [1], [26] S.
104. *Rien R.* Beethovens Verhältnis zum Metronom / Eine Dokumentation von R. Rien // Beethoven: Das Problem der Interpretation. 2-te Aufl. München: Text + Kritik, 1985 (Musik-Konzepte / hrsg. von H.-K. Metzger u. R. Rien. Heft 8). S. 70–84.
105. *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-te Aufl. München: Text + Kritik, 1985 (Musik-Konzepte / hrsg. von H.-K. Metzger u. R. Rien. Heft 8). S. 85–96.
106. *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).
107. *Rousseau J. J.* Dictionnaire de Musique. Paris: Duchesne, 1768. IX, 548 p.
108. *Sachs C.* Rhythm and Tempo. A Study in Music History. New York: W. W. Norton., 1953. 391 p.
109. *Schenker H.* Beethovens metronomische Bezeichnungen // Die Tonwille. 1923. Heft V. S. 52–54.
110. *Schindler A.* Biographie von Ludwig van Beethoven. Leipzig: Philipp Reclam, 1970. 680 S.
111. *Schünemann G.* Geschichte des Dirigierens. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913. 359 S. (Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen / hrsg. von H. Kretzschmar. Bd. X).
112. *Schwandt E.* L'Affilard on the French Court Dances // The Musical Quarterly. Vol. 60. No. 3 (Jul., 1974). P. 389–400.
113. *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.
114. *Seifert H.* Czernys und Moscheles' Metronomisierungen von Beethovens Werken für Klavier // Studien zur Musikwissenschaft 34. Tutzing: Schneider, 1984. S. 61–83.
115. *Sondheimer R.* Die Theorie der Sinfonie und die Beurteilung einzelner Sinfonikkomponisten bei den Musikschriftstellern des 18. Jahrhunderts. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1925. 99 S.
116. *Stadlen P.* Beethoven and the Metronome. I // Music & Letters. Vol. 48. No. 4 (Oct., 1967). P. 330–349.
117. *Stadlen P.* Beethoven und das Metronom // Beethoven: Das Problem der Interpretation. 2-te Aufl. München: Text + Kritik, 1985. S. 12–33. (Musik-Konzepte / hrsg. von H.-K. Metzger u. R. Rien. Heft 8).

118. *Sulzer J. G.* Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. 2te verbesserte Aufl. Leipzig: Weidmann, 1778. Tl. 1. XX, 391 S.
119. *Talsma W. R.* Wiedergeburt der Klassiker. Bd. 1: Anleitung zur Entmechanisierung der Musik. Innsbruck: Wort und Welt, 1980. 270 S.
120. Tempo // Riemann-Musiklexikon. Sachteil. Mainz: Schott, 1967. S. 944.
121. *Thiéme Fr.* Nouvelle théorie sur les différents mouvements des airs fondée sur la pratique de la musique moderne... Paris: Laurens, 1801. 72 p.
122. *Türk D. G.* Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen. Leipzig; Halle: Auf Kosten des Verfassers, 1789. [VIII], 408, [12], 15 S.
123. *Wegeler F. G., Ries F.* Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven. Coblenz: Bädeker, 1838. 167 S.
124. *Wehmeyer G.* Interpretation in «Klassischen» Tempo // Österreichische Musikzeitschrift. 1985. Nr. 7–8. S. 369–376.
125. *Wehmeyer G.* Prestiößimo. Die Wiederentdeckung der Langsamkeit in der Musik. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1993. 175 S.
126. *Wolf G. Fr.* Kurzgefasstes musikalisches Lexikon. Halle: J. Chr. Hendel, 1787. XIV, 192 S.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1
АВТОРСКИЕ МЕТРОНОМИЗАЦИИ БЕТХОВЕНА

А. СИМФОНИИ № 1–8

Источник: [56]. Факсимиле: [104, 78–79]

Symph. I. Op. 21.

Adagio molto
88 = ♩

All.^o con brio
112 = ♩

Cantabile
Ani.^o con molto
120 = ♩

Violino 2^{te}

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
30 = ♩

Scherzo Allegro vivace
116 = ♩

Allabreve
116 = ♩

Oboe

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.

Fz.

Adagio.
66 = ♩

All.^o vivace.
80 = ♩

Adagio.
84 = ♩

Cantabile

Menuetto.
All.^o vivace.
100 = ρ . *sf*

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 *sf 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*

Più moto.
116 = ρ

Allegro.
96 = ρ *Bassi soli pp*

Allegro.
84 = ρ *sf*

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

Symph. VI. Op. 68

Pastorale.
66 = ρ *Allegro, ma non troppo*

And.^o 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: [58]. Факсимиле: [87, 101–104]

Bestimmung
des
musikalischen Zeitmaßes
nach
MÄLZEL'S
Metronom.

Zweite Lieferung
Beethoven
sämmtliche Quartetten
von dem Verthor selbst bezeichnet

WIEN

bei S. A. Steiner u. Comp.

Nr. 2812.



Drexel
3613
Malzell

2 2611 1902

VI. QUATUOR Op.18 Liv. 1.

№ 1

Allegro. $\rho = 54.$

Adagio $\rho = 138.$

All: molto. $\rho = 112.$

Allegro. $\rho = 120.$

№ 2

Allegro. $\rho = 96.$

Adagio. $\rho = 72.$

Allegro. $\rho = 69.$

Allegro. $\rho = 52.$

All: Presto *Molto* $\rho = 92.$

2811

VI QUART: Op. 19 Liv. 2.

Nº IV

Allegro.
♩ = 84.
p sf.

And.^{te} Scherzo
Viv.^{te} 2^{da}
♩ = 56.
pp

Men: Allegretto
♩ = 84
p sf sf

Allegretto.
♩ = 66.
p

Prestissimo.
♩ = 84
ff

2811.

Nº III

Allegro.
♩ = 120.
p

Andante.
♩ = 92.
p

Allegro.
♩ = 100.
p

Presto.
♩ = 96.
p

N° VI

All^o con brio
♩ = 80.
FP.

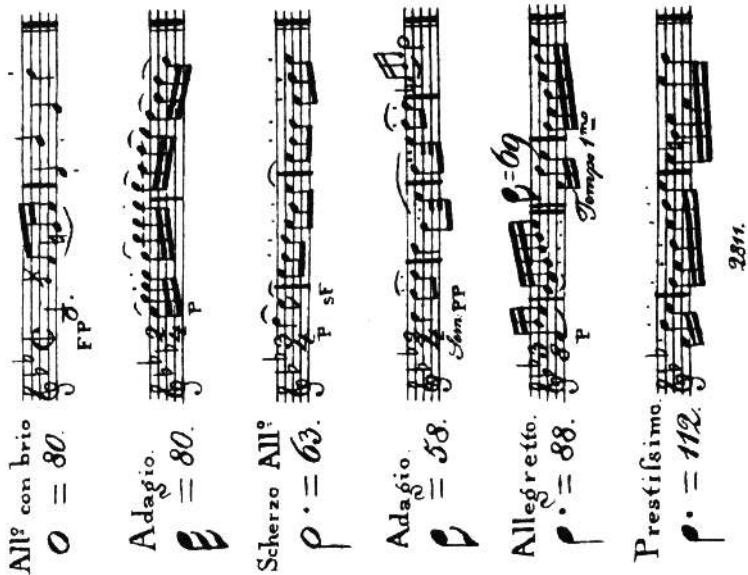
Adagio.
♩ = 80.
p

Scherzo All^o
♩ = 63.
p sf

Adagio.
♩ = 58.
Smm, pp

Allegretto.
♩ = 88.
p
Tempo 1^{mo}

Prestissimo.
♩ = 112.
2811.



N° V.

Allegro.
♩ = 104.
F sff

Menuetto.
♩ = 76.
p

And^{te} Cantabile.
♩ = 100.
p

poco Adagio.
♩ = 88.
p

Allegro.
♩ = 76.
p



III QUARTETS Op. 59 N° I

Allegro. *Violini.*
 $\rho = 88$
mf adob.

Allegretto viv.
 $\rho = 56$
Violone/Clarin.
pp

Adagio.
 $\rho = 88$
fz

Cantabile.
 $\rho = 88$

Allegro.
 $\rho = 126$
Violini.
ppiano

Adagio.
 $\rho = 69$
f
F *p*

Presto.
 $\rho = 92$
ff

N° II

Allegro.
 $\rho = 84$
pp

Adagio.
 $\rho = 60$
p

Allegretto.
 $\rho = 69$
pp

Presto.
 $\rho = 88$
ff

piu Presto.
 $\rho = 112$
ff

2811.

10

№ III

Andante $\rho = 69.$

All^o vivace $\rho = 88.$

Andante $\rho = 56.$

Men. grazioso $\rho = 116.$

All^o molto. $\rho = 84$

11

10^{tes} QUARTETT Op 74.

Adagio. $\rho = 60.$

Allegro. $\rho = 84.$

Adagio. $\rho = 72.$

Presto. $\rho = 100.$

piu Presto. $\rho = 100.$

Allegretto. $\rho = 100.$

Un poco piu viv. $\rho = 70.$

Allegro. $\rho = 84.$



Приложение 2

Перевод секунд в десятичные доли минуты и обратно

В большинстве вопросов композиционной хронометрии приемлемая точность — 3" (0,05'), с таким шагом все доли минуты точные:

Секунды	3	6	9	12	15	18	21	24	27	30
минуты	0,05	0,10	0,15	0,20	0,25	0,30	0,35	0,40	0,45	0,50
Секунды	33	36	39	42	45	48	51	54	57	60
минуты	0,55	0,60	0,65	0,70	0,75	0,80	0,85	0,90	0,95	1,00

Если требуется несколько большая точность, десятичные доли минуты находим из более подробной таблицы (для чисел секунд, не кратных 3, доли минуты приближенные):

С	мин	С	мин	С	мин	С	мин	С	мин	С	мин	С	мин	С	мин
00	0,000	08	0,133	16	0,267	24	0,400	32	0,533	40	0,667	48	0,800	56	0,933
01	0,017	09	0,150	17	0,283	25	0,417	33	0,550	41	0,683	49	0,817	57	0,950
02	0,033	10	0,167	18	0,300	26	0,433	34	0,567	42	0,700	50	0,833	58	0,967
03	0,050	11	0,183	19	0,317	27	0,450	35	0,583	43	0,717	51	0,850	59	0,983
04	0,067	12	0,200	20	0,333	28	0,467	36	0,600	44	0,733	52	0,867		
05	0,083	13	0,217	21	0,350	29	0,483	37	0,617	45	0,750	53	0,883		
06	0,100	14	0,233	22	0,367	30	0,500	38	0,633	46	0,767	54	0,900		
07	0,117	15	0,250	23	0,383	31	0,517	39	0,650	47	0,783	55	0,917		