

На правах рукописи

ЧЕХОВИЧ

Дмитрий Олегович

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

Специальность 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва

2026

Работа выполнена в **ФГБОУ ВО**
«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

Научный руководитель:

Лебедев Сергей Николаевич,
кандидат искусствоведения, доцент

Официальные оппоненты:

Коробова Алла Германовна,
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Уральская государственная консер-
ватория имени М. П. Мусоргского», профессор
кафедры теории музыки

Панов Алексей Анатольевич,
доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой органа, клавесина и ка-
рильона ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский го-
сударственный университет»

Ведущая организация:

ФГБОУ ВО «Российская академия музыки
имени Гнесиных»

Защита состоится «12» ноября 2026 года в 16 часов на заседании диссертационного совета 23.2.009.01 при ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского» (125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 13).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и на сайте:

<https://www.mosconsv.ru/ru/eventdet/203027>

Автореферат разослан « ___ » июня 2026 года

Ученый секретарь диссертационного совета

кандидат искусствоведения

Моисеев Григорий Анатольевич

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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

Степень разработанности темы. Исследовательский интерес к темпу со стороны множества авторов¹ подогревается раздражающей неуловимостью проблемы. Темпы в музыке барокко и ранней классики, интенсивно изучаемые в последние десятилетия, по-прежнему занимают первое место среди интерпретаторских загадок. Историки исполнительского искусства констатируют, что вопросов в данной области много больше, чем ответов. «В отечественной музыкальной науке комплексное исследование проблемы до сих пор не состоялось, большинство важнейших исторических источников ждут перевода на русский язык и неизвестны широкому кругу читателей»². Не утихают споры и по поводу темпов в произведениях эпохи высокой классики — Моцарта и особенно Бетховена, причем вовсе не из-за недостаточного числа опубликованных исторических материалов.

Основная линия размежевания — практически насущный вопрос о том, как реагировать на указания темпов по метроному, которыми Бетховен снабдил свои сочинения, по большей части самые значительные (например, все симфонии). Исследователи начиная с Г. Ноттебома рассматривают авторские метрономизации как важный аспект бетховенистики. Работы, затрагивающие исполнительские проблемы, как правило, непринужденно используют метрономные обозначения (Г. Бек, Н.А. Гарбузов, Р. Колиш, Н.П. Корыхалова, Е.В. Назайкинский, Ф. Ротшильд, М.Г. Харлап, П. Штадлен). Не может

¹ См. подробные библиографии при статьях: *Bengen I., Frobenius W., Behne K.-E.* Tempo // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2., neubearb. Aufl. Sachteil. Bd. 9. Kassel, 1998; *Fallows D.* Tempo and expression marks // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. Vol. 25. L., 2001; также в кн.: *Бадюра-Скода Е. и П.* Интерпретация Моцарта. М., 2011; *Панов А.А., Розанов И.В.* Темп и ритм в музыке барокко, галантного маньеризма и классицизма. СПб., 2025.

² *Панов А.А., Розанов И.В.* Итальянская темповая терминология в немецкой исполнительской практике барокко, рококо и классицизма // Вестник СПбУ. Сер. 15: Искусствоведение. 2011. Вып. 4. С. 3–4.

обойтись без этих обозначений этномузыковедение, коль скоро музыка устной традиции записывается нотами, — в противном случае слишком заметна неопределенность темпа.

Стали общим местом суждения о «неисполнимости» бетховенских метрономов как слишком быстрых. Однако Г. Бек в статье, основанной на результатах диссертационного исследования на эту тему, отмечает задаваемые метрономизациями Бетховена не только быстрые, но и крайне медленные темпы³. В книге Э. Лайнсдорфа «В защиту композитора», помимо прочего, берутся под защиту бетховенские метрономизации⁴. Тем не менее, публикации, посвященные исполнению, порой навязывают читателю мнение о метрономизациях как о чем-то несущественном и даже вредном. О том, что Бетховен на склоне лет отказался от метрономизации, писал Антон Шиндлер, автор «Биографии Людвига ван Бетховена». Многие сведения из его книги давно опровергнуты, и странно выглядят попытки реанимировать некоторые из них в XXI веке. Версия о «разочаровании» Бетховена в метрономе прямо противоречит фактам, а поддерживающие ее музыковеды вынуждены прибегать к подменам и фальсификациям. Противостоять этому *могли бы* научные разработки последних десятилетий, более критичные к укоренившимся представлениям. В капитальном двухтомном труде Л.В. Кириллиной⁵, в ее же вступительной статье и комментариях к четвертому тому писем композитора (в русском переводе), наконец, внятно сказано, что Шиндлер не был и не мог быть учеником Бетховена, а также подробно освещена неблагоприятная роль Шиндлера — фальсификатора, о чем ранее на русском языке писали лишь кратко⁶. Однако Л.В. Кириллина, в свою очередь, оценивает метрономизации «совершенно оглохшего после 1818 года композитора» как «трудноисполнимые или совсем неисполнимые»; соответственно, «темпы оказываются чрезмерно быстрыми, и при

³ Beck H. Bemerkungen zu Beethovens Tempi // Beethoven-Jahrbuch 1955/56. Bonn, 1956. S. 24.

⁴ Лайнсдорф Э. В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации / пер. с англ. А. К. Плахова. М., 1988. С. 144–147.

⁵ Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество. М., 2009. Т. 1–2.

⁶ В 1970-х годах графологическая экспертиза установила, что ряд записей Шиндлера в разговорных тетрадах внесены им задним числом, спустя годы после смерти Бетховена. Так Шиндлер, владевший тетрадами, пытался поднять свой авторитет, назвавшись учеником и близким другом Бетховена, придать видимость документальности сообщаемым в «биографии» сведениям и свести счеты с рядом лиц из окружения композитора. См.: Фишман Н., Климовицкий А., Холопов Ю. «Чествование Бетховена — 1977» // Советская музыка. 1977. № 9; Beck D., Herre G. Einige Zweifel an der Überlieferung der Konversationshefte // Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß 20. bis 23. März 1977 in Berlin. Leipzig, 1978. S. 257–274; Beck D., Herre G. Anton Schindlers fingierte Eintragungen in den Konversationsheften // Zu Beethoven. Aufsätze und Annotationen / hrsg. von H. Goldschmidt. Berlin, 1979. [Bd. 1.] S. 11–89; Фишман Н.Л. Шиндлер // Музыкальная энциклопедия. Т. 6. М., 1982. Стб. 344; Кириллина Л.В. Бетховен. Т. 1. С. 21–22. Т. 2. С. 322; Бетховен Л. ван. Письма. Т. 4. М., [2016]. С. 56–61, 137–138, 173, 247, 307–308, 398, 600, 628, 644, 669–670. См. также предисловия Л.В. Кириллиной в изд.: Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Бетховен. Великие творческие эпохи. М.; СПб., 2019. Вып. 7, 8.

точном следовании им получается сумбурная невнятица»⁷. Это категоричное утверждение вряд ли согласуется с фактами. Бетховен метрономизировал первые 8 симфоний в 1817 году; говорить в связи с этим о полной глухоте преждевременно. Среди метрономизаций, опубликованных позже, порой встречаются проблемные, и оценивать их приходится индивидуально. «Неисполнимость» в целом ряде случаев опровергается реальными исполнениями⁸, однако суровый вердикт Л.В. Кириллиной («сумбурная невнятица») переводит дискуссию в плоскость спора о вкусах, что равносильно попытке закрыть тему. (Справедливости ради отметим, что позиция автора книги смягчена в позднейших публикациях.)

Сложившееся положение трудно назвать благополучным, и причины неблагополучия глубже частных разногласий: просматривается недооценка спорящими сторонами научно-методологического инструментария. Он включает эмпирические методики, теоретическую терминологию и историзм как условие всякого исследования в области музыки. Проблема темпа имеет *комплексный междисциплинарный характер*. Историческое развитие темпа неотрывно от эволюции европейской музыкальной ритмики. Между тем в большинстве публикаций темп рассматривается как сфера компетенции исполнителей. Это заметно ограничивает горизонт исследователя-практика, вынужденного изучать темп главным образом на материале близкого ему репертуара (исключения единичны). Ценные сами по себе исследования частных проблем интерпретации фортепианной (клавирной), скрипичной, вокальной, ансамблевой, симфонической музыки не достигают того уровня обобщения, при котором возможна *теория* темпа, отвечающая общим методологическим требованиям историзма, системности и объективности. Вряд ли случаен тот факт, что теория музыкальных форм анализирует циклические сочинения по частям, в то время как форма инструментального цикла поныне не имеет опубликованной теории. Чтобы преодолеть трудности описания цикла в целом, необходим новый взгляд на музыкальный темп и прежде всего логически расчленяющий анализ понятия темпа независимо от жанра и состава исполнителей. В частности, необходимо четко различать *ритм исполнения* и *темп композиции*. Темп интересует нас с *композиторской* точки зрения, абстрагированной от многовариантности трактовок и агогических отклонений. В диссертации показано, что темп обладает, как и тональность, специфической устойчивостью. В определенных

⁷ Кириллина Л.В. Бетховен. Т. 2. С. 217.

⁸ Бетховенским метрономизациям следуют Р. Норрингтон с оркестром «London Classical Players» (все симфонии, записи 1999 и 2007–09 годов), Р. Шайи с оркестром Гевандхауза (симфонии, записи 2007–09 годов), Т. Курентзис с оркестром «musicAeterna» (Пятая симфония, 23 марта 2008 года, Большой зал Московской консерватории), Б. Зандер с хором и оркестром «Philharmonia» (Девятая симфония, запись 2017 года) и др. Что касается начала (Presto) финала Девятой симфонии, почти во всех известных нам записях игнорируется авторское обозначение $\downarrow = 96$ (мы не считаем это число результатом опечатки).

условиях, например, в случае перемены размера и (или) ритмической тесситуры (т. е. длительностей, преобладающих в данном отрывке), он же теряет постоянство для восприятия. На композиторский инвариант темпа имеются прямые указания в письмах Бетховена.

Отвлекаясь от агогики, мы не вправе отвлекаться от метра, ритма и нотации (в ряде случаев приходится брать в расчет и артикуляцию). Важность этого обстоятельства учитывают исследователи, прокладывая пути постижения темпа. Первым шагом закономерно становится систематика темпов: их классификация и инвентаризация. При этом исходят из предположения, что в итальянской терминологии отражена некая упорядоченность темпов (Р. Колиш, Г. Бек, Ж.П. Марти и М. Нордэйн строят систематику в виде таблиц соответствий между терминами, метрами и скоростями⁹). В современных Гайдну, Моцарту и Бетховену трактатах и словарях единого порядка нет; следовательно, задача систематики не может считаться окончательно решенной.

Бетховен, скрупулезно метрономизируя части и разделы своих инструментальных циклов (64 метрономизации по симфониям, 61 по квартетам, 8 по Септету, 5 по Сонате ор. 106), возможно, преследовал не только узкопрактические цели. Ритмическое чувство тесно связано с чувством формы, и темп композиции, предписанный автором словесно и (или) численно, обеспечивает необходимое единство целого. Недаром Ф. Вейнгартнер направил острие критики на исполнительскую манеру Х. фон Бюлова и порожденную ею генерацию «tempo-rubato-дирижеров»: «Если Вагнер боролся с бездушным формализмом, то я предостерегаю от столь же бездушной бесформенности»¹⁰. И в плане содержания, и в плане формы первостепенную важность приобретают общие характеристики темпа, влияющие на восприятие целого; в циклическом сочинении — не только темпы отдельных частей, но и соотношения частей, различных по темпу. Классический инструментальный цикл, как показывают исследования С.С. Скребкова, Е.В. Назайкинского и Т.С. Кюрегян, 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 цикла¹¹. Сам же цикл, его темповый профиль ре-

⁹ Beck H. Op. cit. S. 43, 46, 50, 51; Marty J.-P. The tempo indications of Mozart. New Haven; London, 1988; Kolisch R. Tempo und Charakter in Beethovens Musik. München, 1992; Noorduyn M. A. Beethoven's Tempo Indications. A thesis ... Dr. of Philosophy. Manchester, 2016. Вариант систематики, предложенный Э. Бодки, устанавливает соответствие между метрами и темпами у И.С. Баха (*Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И.С. Баха. М., 1993*). Такая редукция темпов к знакам размера вызвана, по-видимому, малым числом словесных обозначений в баховских автографах. При всей ее спорности, она имеет точки соприкосновения с практикой tempo giusto первой половины XVIII века.

¹⁰ Вейнгартнер Ф. О дирижировании / пер. Е.В. Гиппиуса. СПб., 2015. С. 31.

¹¹ Об этом подробнее говорится в третьей главе. См.: Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973. С. 167; Лосева О.В. Теория циклических форм в наследии Е.В. Назайкинского // Журнал Общества теории музыки. 2016. Вып. 2 (14). С. 5; Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. М., 1998. С. 129.

презентирует грани классического музыкального стиля в целом. Трудно судить, обладал ли Бетховен «абсолютным слухом» в отношении шкалы скоростей и годился ли метроном, которым он пользовался, на роль камертона; это, однако, не дает нам права огульно отвергать бетховенские и иные метрономизации, не изучив их возможные внутренние связи, диктуемые «относительным» темповым слухом. Если же признать в качестве первоочередной задачи изучение темпов как таковых, вне зависимости от привязки к структуре цикла, то метрономизации и в этом случае — закономерный шаг в направлении от неопределенности к определенности. Отказ от этого орудия равносильен отказу от записи мелодий в этномузыковедении.

Исполнительское искусство демонстрирует многовариантность темповых интерпретаций, подобно тому, как многовариантны напевы, которыми народные исполнители расппевают текст. Темп исполнения тем самым представляет собой устную традицию внутри письменной. Многовариантность не может служить препятствием для записи вариантов и для поиска общего инварианта, в нашем случае — композиторского темпа. Мы по большей части не знаем, к примеру, с какой скоростью исполнял свои сочинения Моцарт. Тем не менее любой профессионал исполняет музыку с *определенной* скоростью, а практика звукозаписи показывает, что скорость у одного и того же исполнителя — устойчивый параметр интерпретации¹². Очевидно, что композиторский инвариант темпа также предполагает определенную скорость.

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

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

¹² См.: Лобанов П.В. А.Н.Скрябин — интерпретатор своих композиций (Анализ авторского исполнения методом объективной расшифровки записей на Вельте-Миньоне и Фоноле). М., 1995. С. 20.

татам ведения базы данных представить систематику темпов в виде структурированного и комментированного каталога.

Объектом исследования является классический стиль в музыке. Стиль венских классиков хорошо изучен в отношении гармонического языка, фактуры, мелодики, тематизма; что касается ритма и особенно темпа, то именно здесь сосредоточен комплекс нерешенных проблем.

Предмет исследования. В диссертации изучаются композиторские темпы — качественно определенные типы («характеры») ритмического движения. Тип движения может быть описан двояким образом: как скорость (точнее — «количество движения» как функция скорости) и в смысловом плане — с точки зрения вызываемого им эффекта. Обе позиции присутствуют в исследовании как порознь, так и в единстве, отражая разные стороны классического стиля, его внутреннюю диалектику. Коль скоро мы изучаем стиль классиков как таковой, приходится отвлекаться от исторически изменчивых постклассических (особенно романтических) интерпретаций классического наследия, в том числе от позднейшего пересмотра классических темпов (наиболее ярким выразителем произошедших в XIX веке перемен был, как хорошо известно, Рихард Вагнер).

В качестве **материала исследования** избраны инструментальные произведения Бетховена раннего венского, центрального и частично позднего периодов творчества, аутентичные темпы которых можно изучать по историческим свидетельствам: все симфонии, струнные квартеты № 1–11, Септет (для них известна авторская метрономизация), а также фортепианные сонаты (по имеющимся свидетельствам К. Черни и И. Мошелеса; Соната ор. 106 метрономизирована самим композитором), вариации (частично), рондо, концерты и ансамбли с фортепиано (свидетельства Черни). Для сравнения привлекаются метрономизации Черни в его четырехручном фортепианном переложении 12 Лондонских симфоний Й. Гайдна и метрономные обозначения И.Я. Томашека («Дон Жуан» Моцарта).

Научная новизна исследования. В диссертации:

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

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

Методология исследования. Трудности на пути систематического исследования темпов преодолимы, если выйти на определенный уровень философско-методологического осмысления темповых проблем, в чем-то аналогичных проблемам тональной структуры целого. Семантически значима тональность, указываемая в концертных программах, «титульная». Так понимаемая тональность — атрибут всей циклической формы. Соотнесенность композиторского темпа и тональности можно адекватно выразить, следуя идеям Е.В. Назайкинского и пользуясь категориальной парой «константа — модус»¹³. Темп является атрибутивным свойством одночастной композиции (части цикла) и поэтому может считаться константой, тогда как тональность часто подвержена модуляционным изменениям и в этом смысле оказывается модусом («преходящим состоянием»). Явная (обозначенная соответствующей ремаркой) или скрытая перемена темпа аналогична перемене тональности и также может быть истолкована как «смена модуса», но на более высоком уровне композиционной структуры (обычно в формах циклических или имитирующих цикл). Атрибутивность темпа на уровне части цикла определяет приоритетную значимость разработки теории темпа в круге вопросов композиции и музыкальной семантики (включая семантику тональностей).

Предмет исследования диктует привлечение эмпирических методик, связанных с анализом и интерпретацией количественных данных. В свое время И. Маттезон относил темп к «музыкальной математике». Мы применяем математику в современном смысле широко трактованного метода координат, как результативный инструмент, избавляющий исследователя и практика от «магии» имен¹⁴. И если **методологической основой** работы в целом является феноменология, понимаемая как изучение предмета в его «существенной структуре» (А.Ф. Лосев), то для нас существенны изоморфные числовые структуры, служащие глубинным фундаментом музыкального ритма и его восприятия. В математике XX века сформулирована идея *изоморфизма* групп (специфически структурированных мно-

¹³ См.: Назайкинский Е.В. О константности в восприятии музыки // Назайкинский Е.В. История в музыке: Избранные исследования. М., 2009. С. 101–140; *Его же*. Модус как музыкальная универсалия // там же. С. 165–171; *Его же*. Логика музыкальной композиции. М., 1982. С. 193–200, 236–249; *Его же*. Настройка и настроение в музыке // История в музыке. С. 213–249.

¹⁴ См.: Вейль Г. Математическое мышление. М., 1989. С. 9, 195.

жеств). В частности, изоморфны группы всех действительных чисел по сложению и положительных действительных чисел по умножению¹⁵. Этот изоморфизм имеет непосредственное отношение к механизмам человеческого восприятия в целом и, как показано в настоящей работе, переживания ритмического движения в частности. Более того, в ритмической и звуковысотной системах обнаруживается общность: и та и другая *в теории* демонстрируют экспоненциальный рост, так как звуковые частоты и длительности регулируются степенями числа 2 с целыми показателями (геометрическая прогрессия), однако слух воспринимает и звуковысотность, и ритмические величины линейно (по закону арифметической прогрессии). Взаимосвязь арифметической и геометрической прогрессий в музыке проливает свет на проблемы музыкальной теории — и очень старые (такие, как исчисление интервалов), и сравнительно новые (оптимальная нотация ритма). Вследствие этого представляется уместным выявлять структурно-определяющие сходства и различия частот и длительностей, высот и ритмических «масс» (по М.Г. Харлапу), тональностей и темпов.

Теоретическая значимость диссертации выявляется именно в методологической плоскости. Мы выделяем два аспекта темповой проблематики: первый связан с методологией анализа темпа, второй с логикой музыкально-исторического процесса и методологией его исследования. Разработанный нами алгоритм может лечь в основу сравнительного анализа многих произведений, частей и разделов, сходных в некоторых существенных моментах, имеющих отношение к темпу (таких, например, как метр). Наша задача, в простейшей формулировке, — обосновать применимость понятий «быстрее», «медленнее» и «равно» к сравниваемым произведениям, частям и разделам формы (а не только к разным исполнениям одного произведения). На этом простота заканчивается, ибо метроном временами преподносит труднообъяснимые сюрпризы. Но, по нашему убеждению, *отказ от стандартных метрономных обозначений — это отказ от исследовательской методологии как таковой*. Теория темпа, сколько-нибудь претендующая на научность, обязана исходить из объективных данных. По слову Д. И. Менделеева, «наука начинается <...> с тех пор, как начинают измерять»¹⁶. Познание музыкального темпа отвечает критериям системности и объективности только тогда, когда опирается на метрономизации.

В задачи исследования не входит построение современной законченной теории такта; тем не менее, мы затрагиваем основные ее положения, поскольку проблему темпа в отрыве от проблемы такта интерпретировать невозможно. Термин и понятие такта последние 60 лет стали объектом повышенного исследовательского внимания

¹⁵ См.: Изоморфизм в математике // Большая Российская энциклопедия: в 35 т. Т. 11. М., 2008. С. 27.

¹⁶ Менделеев Д.И. Сочинения. Л.; М., 1946. Т. 7. С. 210.

(З. Бранденбург, К. Дальхауз, М. Г. Харлап, М. Е. Гирфанова и др.). Ю. Н. Холопов, развивая теорию метра Хуго Римана, ввел термин «метрический такт» (МТ)¹⁷. Так понимаемый метр тесно связан с теорией мотива, периода и песенных форм. Однако по логике теории МТ выходит, что «графический такт» (ГТ), если он не совпадает с «метрическим», к метру отношения не имеет, что вряд ли справедливо. Тесная спаянность теорий гармонии, формы и метра в римановском понимании не оставляет места для выявления отличительных качеств темпа. Их выявляет только *композиторская* запись, и тогда «квадратный» музыкальный период в медленном темпе может занимать 4, а в быстрых — 16, 32 и 64 такта. Теория «метрического периода», приняв за норму восьмитакт, от темпа сознательно абстрагируется. В результате «метрическими тактами» зачастую оказываются не реальные такты партитурной записи, а синтаксические функции на микроуровне музыкальной формы. Не отказываясь от самого этого понятия, мы предлагаем именовать его «морфологическим тактом»; тем самым за обычным «графическим» тактом сохраняется его метрический смысл — ведь метр изначально есть *мера*, а мерой в тактовой ритмике могут быть и такт, и доля такта, и тактовая группа. Обычное словоупотребление позволяет фокусироваться на непрерывности музыкального движения — а именно этим качеством новоевропейская музыка, особенно симфоническая, обязана тактовой системе организации ритма.

Положения, выносимые на защиту:

1) Во всех курсах теории музыки можно прочесть, что длительность в абсолютном выражении зависит от темпа; мы же убеждены в том, что и *темп зависит от способа нотации музыки теми или иными ритмическими графемами*. В музыке XVI–XVII веков крупные длительности ассоциировались с медленным движением, мелкие — с быстрым. Нотные знаки понимались в смысле абсолютной продолжительности во времени. Начиная с XVIII века они, напротив, стали различаться по тяжести. Без учета этой историко-стадиальной специфики темпы и связанная с ними атрибутика могут показаться излишне расточительным усложнением нотного письма. Ревизия нотации с целью обойтись одной лишь ритмической записью без темпов обречена на неудачу. «Парадокс реального значения» нотных длительностей (М. Г. Харлап) в том и состоит, что знаки, привычно именуемые длительностями, означают «ритмическую массу». Одним из следствий указанной зависимости от ритмической записи являются случаи скачкообразной перемены темпа в восприятии даже тогда, когда словесная ремарка в нотном тексте отсутствует.

¹⁷ Холопов Ю.Н. Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма. М., 1978. С. 105–163; Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII–XX веков. М., 1998. С. 36; Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму. М., 2006. С. 129; Холопов Ю.Н. Музыкальные формы классической традиции. Статьи. Материалы. М., 2012. С. 12.

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

3) Н.Л. Фишман привел бетховенские метрономизации для «главных темпов» (Adagio, Andante, Allegro, Presto) к «общему знаменателю», пересчитав их на четверти. Величины скоростей в составленной им таблице перекрываются¹⁸. Напрашивающийся вывод об отсутствии объективных границ между Adagio и Andante, Allegro и Presto верен лишь отчасти. Границы между Allegro и Presto у Бетховена действительно размыты, однако детальный анализ показывает, что если классифицировать темпы по величине основного пульса (необязательно четверти), то это в подавляющем большинстве случаев позволяет отделить Andante от Adagio в произведениях, метрономизированных Бетховеном.

4) Классический темп есть целостная структура (гештальт) движения в музыке; в структуру темпа входит метр. Темповый гештальт в ходе истории приобретает смысловую окраску, ассоциативный «семантический ореол» (в том же смысле, что и у стихотворного размера¹⁹), отсюда аффектная трактовка Маттезоном, Кванцем, Ж.-Ж. Руссо и Моиньи темповых терминов, первоначально нейтральных. Известный тезис о том, что темповые термины в прошлом обозначали аффекты, прямолинейно упрощает реальную картину.

5) Темп не тождествен скорости, но его количественную характеристику (балл) можно определить математически как функцию двух аргументов: скорости и ритмической массы счетной доли. К определению понятия темпа, данному М.Г. Харлапом (количество движения = произведению массы на скорость), мы добавляем: «вес» счетного времени есть логарифм длительности. Иными словами, слух преобразует геометрическую прогрессию нотных длительностей в арифметическую прогрессию «весов» (так же, как геометрическая прогрессия частот музыкальных звуков превращается слухом в арифметическую прогрессию высот). Основанная на этой закономерности система темповых баллов лишает почвы спекуляции о «неизмеримости» музыкального времени и недоступности темпа рациональному познанию.

Степень достоверности полученных результатов. Стараясь по возможности дать высказаться самой музыке, мы при помощи компьютерной программы «Темпо» сформи-

¹⁸ Фишман Н. Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике // Фишман Н. Этюды и очерки по бетховениане. М., 1982. С. 198.

¹⁹ «Семантический ореол» — понятие и термин, активно используемые в стиховедении (К.Ф. Тарановский, М.Л. Гаспаров, А.К. Жолковский и др.).

ровали базу данных, служащую объективной эмпирической основой наших выводов; представление о ней можно составить по прилагаемому к диссертации атласу-каталогу классических темпов. Темпы удастся уверенно сравнивать благодаря методике шкалирования, входящей в необходимый научный багаж психологов.

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

Апробация результатов работы. По теме диссертации автор выступал с докладами и сообщениями на междисциплинарном семинаре «Акустические среды», на научных конференциях памяти Н.А. Гарбузова, «Лосевские чтения», «Слово и музыка» (памяти А.В. Михайлова), «Келдышевские чтения», «От барокко к романтизму», «Моцарт и его время», «Бетховен и Россия» (Москва), на Международных конгрессах Общества теории музыки «Термины, понятия и категории в музыковедении» (Казань), «Генетические общности теории музыки: жанр, стиль, язык в динамике истории» (Екатеринбург), на X Европейском конгрессе по музыкальному анализу «ЕугоМАС-10» (Москва); на Международной конференции «Термин и номен. Музыкальный текст поверх барьеров» (Москва); им опубликованы статьи в сборниках научных трудов Московской консерватории, а также в рецензируемых изданиях из Перечня, рекомендованного ВАК при Минобрнауки Российской Федерации. Диссертация обсуждалась на заседаниях Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания при кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского 1 декабря 2016, 11 ноября 2025 и 17 марта 2026 года.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, шести глав, сгруппированных в три части, заключения, научного аппарата (списки условных сокращений, источников, литературы, иллюстративного материала включая таблицы) и приложений. К диссертации прилагаются: 1) атлас-каталог классических темпов, снабженный нотными инципитами; 2) комментированные переводы малоизвестных иноязычных текстов по теме диссертации; 3) факсимиле авторских метрономизаций, публиковавшихся при жизни Бет-

ховена в музыкальной периодике и отдельным выпуском; 4) сводка метрономизаций произведений Бетховена с участием фортепиано; 5) таблицы перевода секунд в десятичные доли минуты и обратно, облегчающие определение темпа исходя из хронометража.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность темы исследования, определяется степень ее научной разработанности, очерчен круг затрагиваемых исследовательских проблем, формулируются цели, задачи и научная новизна, характеризуются материал исследования, его методологическая база, теоретическая, практическая значимость, перечисляются положения, выносимые на защиту.

Глава 1. Темп в новоевропейской музыке: линия развития и история осмысления

Итальянское слово «tempo» буквально означает «время», в специальном смысле — «счетное время» (долю такта). Буквальный смысл термина взят за основу словарного определения: Tempo в Музыкальном словаре Х. Римана — «абсолютное значение нотных длительностей»²⁰. Перейдя в другие языки, термин претерпел перенос значения и ныне в английском, немецком (Tempo) и русском (темп) языках употребляется для обозначения скорости (частоты чередования ритмических импульсов). Понятие темпа в близком современном смысле в XVIII веке обозначалось большей частью не tempo, а *фр.* mouvement, *англ.* movement (букв. «движение»), термин поныне сохраняет значения «темп» и «часть цикла»), *нем.* Bewegung, Zeitmaß (Zeitmaß). Мы держимся общепринятого понимания термина «темп» в первых двух главах диссертации, но в дальнейшем оно подвергается критическому анализу.

Практическая музыкальная эстетика 2-й половины XVIII века в лице В.А. Моцарта утверждала, что tempo (а следовательно и темп) — главное в музыке. Термин tempo поставлен Моцартом в непосредственную связь с тактом²¹; это значит, что Моцарт-клавирист был привержен учению, содержащемуся в «Скрипичной школе» Л. Моцарта. Образованные музыканты XVIII столетия рассматривали темп в единстве с метрической структурой; сказанное, однако, не означает, что скорость в ту эпоху никак не обособливалась в качестве отдельного понятия.

Обозначения размера происходят из знаков «пропорций», которые в мензуральной ритмике указывали на перемену реальной длительности нот и пауз, а значит, и скорости

²⁰ Riemann-Musiklexikon. Sachteil. Mainz, 1967. S. 944.

²¹ Моцарт писал об игре юной пианистки: «Она никогда не приобретет самого необходимейшего и самого наиобязательнейшего и главного в музыке, а именно темпа, ибо с детства она изо всех сил старается играть поперек такта» (цит. по: *Аберт Г. В. А. Моцарт. М., 1988. Т. I, ч. 2. С. 60).*

движения. Многообразие этих знаков в эпоху барокко было чрезмерным. А. Веркмейстер в трактате «Парадоксальные беседы о музыке» (1707) призывал сократить их количество, предлагая взамен темповые термины²². Век спустя темповые термины понимались в том же смысле — как обозначения скорости движения. Их недостаточная определенность вызвала критику со стороны Бетховена (в известном письме И.Ф. Мозелю, 1817²³). Таким образом, в начале XVIII века анахронизмом была давно отжившая мензуральная терминология, и итальянские термины, характеризовавшие скорость движения, виделись как адекватная замена; в начале XIX века Бетховену казались «варварскими» уже сами темповые термины. Обзор источников позволяет проследить динамику отношения к темповой терминологии более детально. Мы рассматриваем следующие группы источников: словари и энциклопедии; музыкально-теоретические трактаты; письма и биографические материалы.

Если «Музыкальный словарь» С. де Броссара (1703, 1708) ориентирован во многом на прошлое, то «Музыкальный словарь» Ж.-Ж. Руссо (1768) содержит актуальную для своего времени информацию. Руссо — родоначальник конвенции, согласно которой главные темповые термины выстраиваются в цепочку в порядке возрастания скорости: Largo — Adagio — Andante — Allegro — Presto²⁴. Авторитет словаря, выдержавшего множество изданий, способствовал закреплению этой конвенции в профессионально-музыкальной среде; ей в основном следовал и Бетховен, относившийся к итальянской темповой терминологии в целом критически.

«Всеобщая теория изящных искусств» И.Г. Зульцера (1773–1775, 1792–1794) сочетает в себе признаки толкового словаря и энциклопедии. Авторами статей о музыкальных (в частности, темповых) терминах были И.Ф. Кирнбергер и его ученик И.А.П. Шульц. Для новоевропейского темпа существенное теоретическое значение имеет статья Шульца «Такт», в которой в полной мере проявляется историко-стадиальная специфика тактовой ритмики, в частности, представление о весомости длительностей²⁵.

В трактатах европейских теоретиков прослеживается тенденция к постепенной замене мензуральных пропорций тактовыми размерами. Постепенность нарушена в «Музыкальном компендии» Р. Декарта (1618) — не предназначенный для печати, этот трактат вводит в науку понятие метрического акцента. Итальянские темповые термины берут начало в теории музыки XVI века. В трактате Н. Вичентино «Древняя музыка, приведенная

²² *Werckmeister A.* Musicalische Paradoxal-Discourse, oder Ungemeine Vorstellungen, wie die Musica einen hohen und göttlichen Ursprung habe. Quedlinburg, 1707. S. 77–78.

²³ *Бетховен Л. ван.* Письма. В 4 т. Т. 3: 1817–1822. М., 2013. С. 180 (письмо № 869).

²⁴ *Rousseau J.J.* Dictionnaire de Musique. Paris, 1768. P. 306.

²⁵ *Sulzer J.G.* Allgemeine Theorie der Schönen Künste <...>. Neue verm. 2. Aufl. Leipzig, 1794. Tl. 4. S. 493–494.

к современной практике» (1555) термины *Tardo*²⁶, *Presto*, *Veloce* имеют вполне определенный смысл ритмического движения теми или иными длительностями, вплоть до самых мелких. В связи с распространением темповых терминов М. Преториус в 3-м томе трактата «Устройство музыки» (1619) предостерегает от путаницы, «когда итальянские слова *adagio* и *presto* <...> употребляются вместо столь часто вводимых знаков С и Ф». Мензуральные обозначения в XVII веке еще сохраняли свои позиции. В.К. Принц в «Музыкальном компендии» (1668) построил систему соответствий между знаками мензур и итальянскими терминами: знаку С соответствует *Adagio*, знаку Ф *Allegro*, знакам перфекции («триплам») Ф и ⊙ — *Presto*.

В XVII веке понятия «ритм», «метр», «темп» поначалу не разделялись, что видно, в частности, на примере французской музыкальной терминологии. М. Мерсенну принадлежит афоризм «Кто умеет задать правильные движения, владеет лучшей частью Музыки». В контексте системы Мерсенна допустим буквальный перевод *фр.* *mouvement*: «движениями» он называет не только темпы, но и музыкальные стопы («Всеобщая гармония», 1636). По всеохватности научной проблематики трактату Мерсенна в Германии могла составить конкуренцию только «Универсальная музургия» А. Кирхера (1650). Общеизвестно, что Кирхер — адепт теории аффектов. Тем показательнее тот факт, что латинская темповая терминология Кирхера, эквивалентная системе Вичентино, с аффектами не связана; эта терминология не прижилась²⁷.

Информация о темпах французского барокко содержится в «Трактате о Музыке» Де ла Вуа Миньо (1656, 1666), в «Ясной, определенной и легкой методе научиться петь Музыку» Ж. Руссо (1683, 5-е изд. ок. 1700; не путать с Ж.-Ж. Руссо). В «Новом трактате о правилах музыкальной композиции» Ш. Массона (1694, переиздан в 1705) есть сведения о темпах-движениях: медленном, легком, быстром и очень быстром (в двухдольном такте); разница между быстрым и медленным темпами заключается, по мнению автора трактата, в длительностях долей. «Начала, или Принципы музыки, заново приведенные в порядок» Э. Лулье (1696), содержат определения, напоминающие итальянские (где *tempo* — величина счетной единицы). Имеется описание изобретенного автором «Хронометра» — маятника, совмещенного со шкалой. Ж. Совёр в «Принципах акустики и музыки» (1701)

²⁶ *Tardo* (*ит.*), букв.— медлительный; термин во 2-й половине XVIII века вышел из употребления. В характеристике учений о темпе XVII века мы пользуемся данными обзоров А.А. Панова и И.В. Розанова (Вестник СПбУ. Сер 15: Искусствоведение. 2011. Вып. 4; 2012. Вып. 2–4).

²⁷ См. таблицу соответствий между системами Вичентино, Кирхера и Ж. Демо де ла Саля (1728): *Miehling K.* *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik: die Antwort der Quellen auf ein umstrittenes Thema.* Wilhelmshaven, 1993. S. 23. Мы ее воспроизводим в нашей редакции вместе с переводом словесных характеристик.

описал «эхометр» — линейку с набором шкал для определения длительностей звуков и отыскания интервалов и их отношений. Измерительная шкала Совёра, в отличие от линейной шкалы Лулье, логарифмическая. Метод определения темпа по Совёру практически применил М. Л'Аффилар (Л'Аффийяр) в трактате «Очень легкие принципы хорошего обучения музыке». В расширенном 5-м издании (1705) помещено множество «танцев для пения», некоторые из них с указанием точного tempo (в терциях, т. е. шестидесятых долях секунды)²⁸. Шаг вперед в деле упорядочения французской ритмической терминологии представляет собой «Искусство игры на клавесине» Ф. Куперена (1717).

И. И. Кванц в «Опыте руководства по игре на поперечной флейте» (1752) трактовал итальянские темповые термины в духе теории аффектов, а музыкальный счет связал с частотой человеческого пульса, приравненного им к 80 ударам в минуту. В соответствии с этим темпы делятся ученым музыкантом на четыре большие категории (в размере 4/4): *Allegro assai* (один удар — половинная), *Allegretto* (удар — четверть), *Adagio cantabile* (удар — восьмая), *Adagio assai* (два удара — восьмая). Л. Моцарт писал о темпах в своей «Школе» (1756), употребляя термин «*Bewegung*». Одним из первых Моцарт-отец попытался навести порядок в существовавшей в то время темповой терминологии. Сходные попытки предприняли Д.Г. Тюрк, автор популярной в конце XVIII — начале XIX вв. клавирной школы (1789, 1802), М. Клементи («Метода игры на фортепиано», 1801) и, наиболее обстоятельно, ученик Моцарта И.Н. Гуммель («Подробное теоретическое и практическое руководство по игре на фортепиано», 1828).

Опера «Дон Жуан» — единственное произведение Моцарта, о темпах исполнения которого, близких авторским, есть обстоятельное свидетельство. В. Я. Томашек составил по памяти подробный список темпов «Дон Жуана», указав метрономические скорости не только для начал номеров, но и для всех перемен темпа, даже тех, которые не закреплены словесно. (Мы воспроизводим этот список, сохраняя особенности немецкой публикации 1839 года.) В Отделе редких изданий и рукописей Научно-музыкальной библиотеки имени С.И. Танеева хранится экземпляр «Дон Жуана», принадлежавший Танееву; на форзаце выписаны от руки темпы по метроному, имеются и соответствующие пометки на страницах партитуры. Полное совпадение этих текстов говорит об их едином происхождении.

²⁸ Драматической истории изучения трактата посвящена статья И.В. Розанова «Темпы "танцев для пения" Мишеля Л'Аффийяра» (Вестник СПбУ. Сер. 15. 2014. Вып. 2). Исследователями XX века предписания Л'Аффилара переведены в стандартные обозначения темпа по метроному, в результате была реконструирована позднебарочная система темпов. Однако в 1970–80-х годах заявила о себе так называемая метрическая теория темпа, согласно которой расчеты Г. Шюнемана, Э. Борреля, Р. Хардинг, Р. Кёркпатрика, К. Закса и др. неверны, а величина tempo должна соответствовать целому периоду колебаний маятника. На практике это означает исполнение пьес вдвое медленнее, чем это было установлено ранее. Ныне «метрическая» теория темпа признана ошибочной. (Наши доводы против взглядов «метристов» изложены в главе 2.)

19 февраля 1813 года Бетховен писал Г. Томсону, заказчику обработок британских песен, что не привык перерабатывать свои сочинения. «Будучи уверенным в том, что всякое частичное изменение влечёт за собой искажение характера композиции, я никогда этого не делал». На примере частного темпового термина *Andantino* мы убеждаемся, что Бетховен считал темп не сугубо исполнительским средством, а свойством самой музыки, творческим заданием для композитора, в чём-то аналогичным тональности²⁹. В своих рукописях Бетховен почти не оставил информации об уточненных темпах; кое-что мы знаем только с чужих слов. В отечественной бетховенистике много внимания уделяется песне «So oder so» («Так или иначе») WoO 148. Й. Фишхоф утверждал, что в автографе песни (несохранившемся) есть запись: «100 по Мельцелю, но это должно относиться только к первым тактам, так как чувство также имеет свой такт, а он не может быть выражен полностью в этой мере (именно 100)»³⁰. Частное замечание о том, что метрономизация относится только к началу, переносят целиком на творчество Бетховена многие авторы. Между тем документированные метрономные обозначения Бетховена относятся не только к началам произведений и их частей, но и ко всем темпово обособленным (порой даже не обособленным) разделам вплоть до отдельных групп тактов.

Большинство произведений Бетховена с авторскими указаниями метронома созданы до изобретения И.Н. Мельцелем этого прибора (патент получен в 1815 году); их метрономизации при жизни композитора публиковались не в нотных изданиях, а специальными выпусками. Метрономизации первых 8 симфоний появились в лейпцигской «Allgemeine musikalische Zeitung» (17 декабря 1817) и впоследствии были перенесены в партитуры старого Полного собрания сочинений и в карманные партитуры издательств Eulenburg и Peters. Метрономизации квартетов № 1–11 изданы в виде буклета. Списки метрономизаций для каждой части и значимого раздела (сюда входят, например, вступления) снабжены музыкальными инципитами (по одной короткой нотной строчке). Из инструментальных циклов Бетховена только Соната op. 106 уже в первом издании (1819) содержала указания метронома непосредственно в нотах³¹. В 1825–26 годах, переписываясь с издателями, Бетховен высказывал намерение метрономизировать Девятую симфонию, Торжественную мессу, квартеты op. 127 и 131, но успел это сделать только для Девятой симфонии. Список словесных и метрономных обозначений темпов отослан издательству

²⁹ Бетховен Л. ван. Письма. Т. 2: 1812–1816. М., 2013. С. 143–144 (письмо № 424).

³⁰ Fischhof J. Einige Gedanken über die Auffassung von Instrumentalcompositionen in Hinsicht des Zeitmaßes, namentlich bei Beethoven'schen Werken // Cäcilia. 1847. Bd. 26. H. 102. S. 94.

³¹ В новом незавершенном издании Полного собрания сочинений Бетховена метрономизации также присутствуют: данные по симфониям (к 2025 году выпущены № 1–6) имеются в примечаниях, по квартетам — в предисловиях к соответствующим томам, по Сонате op. 106 — в нотном тексте.

«Сыновья Шотта» 13 октября 1826 года³². Он опубликован в журнале «Caecilia» (декабрь 1826) с одним разночтением: начало финала симфонии (Presto) в письме обозначено метрономом $\text{♩} = 66$, в журнальной публикации фигурирует вариант $\text{♩} = 96$, впоследствии принятый в большинстве изданий партитуры. В определении скорости финального Presto Девятой мы солидарны с М.Г. Харлапом и выбираем второй вариант. Эту же точку зрения разделяет М. Нордэйн³³. Нет сомнений в лживости Шиндлера, писавшего о «расхождении во всех частях» между первым (для «Сыновей Шотта») и вторым (для Лондонского филармонического общества) списками — этот рассказ опровергается документально³⁴.

Сведения о темпах сочинений Бетховена с участием фортепиано содержат трактат Карла Черни³⁵ и редакции, осуществленные Черни и Игнацем Мошелесом. Оба в юности слышали игру Бетховена и воспроизвели метрономические скорости по памяти. Пятый концерт и поздние сонаты Черни исполнял сам, вероятно, руководствуясь указаниями автора. Тот факт, что цифры Черни и Мошелеса не всегда совпадают, — не довод против метрономизаций как таковых, а дополнительная возможность выбора. В Шести вариациях ор. 34 Черни метрономизировал тему, а для самих вариаций (разнотональных и разнотемповых) рекомендовал обозначения метронома в своей редакции, изданной Т. Хаслингером.

Подлинные бетховенские метрономизации были малоизвестны до тех пор, пока их не ввел в научный оборот Г. Ноттебом³⁶. Обращение к первоисточникам позволило исследователю вскрыть ряд несообразностей в шиндлеровской биографии Бетховена; эта критика по-прежнему актуальна. В начале XX века Феликс Вейнгартнер, ретушируя бетхо-

³² *Бетховен Л. ван.* Письма. Т 4: 1823–1827. С. 630–631 (письмо № 1611).

³³ *Noorduyn M.* The metronome marks for Beethoven's Ninth Symphony in context // *Early Music*. Vol. 49. Issue 1 (February 2021). P. 129–145.

³⁴ *Stadlen P.* Beethoven and the metronome. I // *Music & Letters*. 1967. Okt. P. 334–335 (facsimile I–II); *Харлап М.Г.* Ритмика Бетховена // *Бетховен. Сб. статей / ред.-сост. [и автор предисл.] Н. Л. Фишман.* М., 1971. Вып. 1. С. 408–409. Мы приводим факсимиле обоих списков.

³⁵ «Полную теоретическую и практическую фортепианную школу» («Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule») ор. 500 Черни дополнил большим разделом об исполнении клавирных сочинений. См. переводы: *Черни К.* О правильном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена / науч. ред., вступ. ст., коммент. С.М. Мальцева. СПб., 2010; *Черни К.* О верном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена / пер. с нем. Д.Е. Зубова. СПб., 2011. Подробные сведения о метрономизированных изданиях фортепианных сочинений Бетховена содержатся в статье Х. Зайферта «Czernys und Moscheles' Metronomisierungen von Beethovens Werken für Klavier» (*Studien zur Musikwissenschaft* 34. Tutzing, 1984. S. 61–83) и в упомянутой диссертации М. Нордэйна (*Noorduyn M. A. Beethoven's Tempo Indications.* Manchester, 2016. P. 36–46, 304–321).

³⁶ *Nottebohm G.* Beethoveniana. Aufsätze und Mitteilungen. Leipzig; Winterthur, 1872; *Nottebohm G.* Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze. Leipzig, 1887.

венские метрономизации, прибегал к доводу о глухоте³⁷. Между тем в 1817 году, когда Бетховен метрономизировал симфонии № 1–8, состояние его слуха еще позволяло ему дирижировать. Теоретически значим пересмотр Вейнгартнером ритмических единиц, по которым ведется счет, т. е. «дирижерской аппликатуры»³⁸.

Первооткрывателем сравнительного метода в изучении музыкального темпа явился Рудольф Колиш, применивший эталон бетховенских метрономизаций к произведениям (или их частям), сходным с эталоном по темповым терминам и по тактовым размерам. Исследователь открыл ряд темповых классов, в частности, «Allegro cantabile», включающий относительно сдержанные по характеру движения первые части инструментальных циклов Бетховена (скрипичной Сонаты Es-dur op. 12 № 3, Четвертого фортепианного концерта, фортепианной Сонаты Fis-dur op. 78, Трио op. 97 и т. д.)³⁹. Колиш реализовал подход к наследию классиков, который можно кратко обозначить «что на что похоже» — эта методологическая установка, привлекающая многих музыковедов, имела и противника в лице А. Шнабеля.

Понятия темпа и метрономической скорости окончательно разведены в теоретически значимых работах М.Г. Харлапа. «Мы должны начать с того, что в метрономическом обозначении, кроме "сказуемого" — числа ударов, имеется еще и "подлежащее" — соответствующая удару метронома нотная величина, или счетная единица. Чем крупнее эта единица, тем меньшая частота требуется (в общем случае) для данного названия темпа, а при той же частоте тем более "скорым" представляется темп»⁴⁰. Вступая в полемику по вопросам бетховенских темпов, Харлап сохраняет строго научную позицию по отношению к метрономизациям. «Для нас существенно лишь то, что Бетховен хотел, и первой задачей, во всяком случае, должно быть понимание авторского текста, в котором метрономические обозначения являются такой же составной частью, как и все остальное»⁴¹ (разрядка Харлапа. — *Д.Ч.*). Такт не расчленяет музыку; «наоборот, назначение его — создавать непрерывный ток, не давать музыке распадаться на отдельные фразы и мотивы, динамизировать ее и придавать ей многоплановость»⁴². Длительности тактовой системы, по Харла-

³⁷ Вейнгартнер Ф. Исполнение классических симфоний. Советы дирижерам. Т. 1. Бетховен / пер. с нем. М.В. Юдиной. [Послесл. Л. Гинзбурга]. М., 1965. С. 13.

³⁸ Это понятие, введенное в практику обучения дирижированию Н. П. Аносовым, раскрыто в книге: Рожественский Г. Дирижерская аппликатура. Л., 1974.

³⁹ Kolisch R. Tempo und Charakter in Beethovens Musik. München, 1992. S. 37.

⁴⁰ Харлап М.Г. Ритмика Бетховена. С. 410.

⁴¹ Там же. С. 409.

⁴² Харлап М.Г. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма / сост. В.Н. Холопова. М., 1978. С. 103.

пу, несводимы к физическому времени, на деле являясь маркерами уровней акцентной структуры⁴³. В нашем исследовании эти положения развиты и дополнены.

Глава 2. Основной темп и задачи композиционной хронометрии

Основным мы называем темп как объединяющее начало: общий характер одночастной композиции или части цикла. В разделе **«Имена темпов»** рассмотрены все употребительные в конце XVIII — начале XIX века итальянские темповые термины (кроме относящихся к исполнительской нюансировке темпа). Затрагиваемые проблемы могут иметь отношение к разным терминам, но ради удобства изложения мы концентрируем их вокруг *Alla breve* (связь дирижерской аппликатуры и темпа), *Andante* (темповые миграции), *Maestoso* (семантика тональностей и мнимое неприятие транспозиции Бетховеном) и *Presto* (пресловутая «неисполнимость»). Скоростные и аффектные характеристики темпа *Largo* (предельно медленный у Ж.-Ж. Руссо, не медленнее *Adagio*, но с большей «гордостью» у Ж.-Ж. де Моиньи) невозможно ни обосновать, ни опровергнуть. Свод различных систематик (по Н. Заславу⁴⁴) демонстрирует разброс мнений теоретиков и практиков. В разделе **«Классический инструментальный цикл и его хронометраж»** по метрономизациям симфоний Бетховена рассчитана продолжительность их звучания; на этой основе делается вывод о несостоятельности «метрической» теории темпа, ее несовместимости с историческими реалиями (насыщенными программами академий конца XVIII — начала XIX века).

В **Главе 3 («О сущности темпа. Постановка проблемы. Историчность темпа»)** теоретически обосновывается взгляд на темп как свойство музыкальной композиции, ранее отмеченный в письмах Бетховена. Вскрыта историческая локальность тактовой системы, ее отличие от количественной ритмики и связанная с этим историческая специфика классических темпов. Сам по себе темп рассматривается теперь как определенное эстетическое качество ритмического движения — быстрого, умеренного или медленного, — необходимо включающее в себя скоростную составляющую, но не сводимое к одной лишь скорости. По мысли Х. Римана темп типологически родственен этосу древних греков. В этой смысловой ипостаси поэзия и музыка имеют много общего: глубинное генетическое родство поэтического и музыкального метра сохраняется в общности терминологии.

В **Главе 4 («Трудности анализа»)** обосновывается перенос терминов «тесситура» и «транспозиция» в область музыкального ритма. В процессе сочинения музыки, записи

⁴³ Харлан М. Нотные длительности и парадокс их реального значения // Музыкальная академия. 1997. № 1, 2.

⁴⁴ Zaslav N. Mozart's Tempo Conventions // Report of the Eleventh Congress of the International Musicological Society Copenhagen 1972. Vol. II. P. 720–733.

музыкального диктанта, записи «с голоса» народного напева, при подготовке к изданию старинного манускрипта у пишущего возникает необходимость принять решение в пользу, условно говоря, половинных и четвертей (низкая тесситура), четвертей и восьмых (средняя тесситура), восьмых и шестнадцатых (высокая тесситура). Иногда приходится пересматривать свой выбор, тем самым прибегая к темповой транспозиции. Термины «ритмическое увеличение» и «ритмическое уменьшение» здесь не подходят, так как принадлежат системе понятий контрапунктической техники и означают перемену длительностей в одном или нескольких голосах (необязательно только в повышающую или только в понижающую сторону), вообще говоря, без перемены темпа (например, в сложных канонах и стреттах). Напротив, темповая транспозиция предполагает тотальное одностороннее преобразование ритмической тесситуры *всех* голосов *с переменной темпа*. Случаи темповой транспозиции (без самого этого термина) лучше изучены в исследованиях творческого процесса Бетховена, отраженного в его эскизах, и хуже — в законченных композициях (в качестве примера мы приводим Квартет op. 59 № 1; две версии Прелюдии h-moll из ХТК II И.С. Баха мы рассматриваем в главе 5). Раздел **«Систематика темпов в сочинениях, частях и разделах сочинений Бетховена, имеющих авторскую метрономизацию»** содержит пересмотр результатов наблюдения Н.Л. Фишмана, согласно которым числа демонстрируют объективный рубеж между Andante и Allegro — и только. Приведя все бетховенские метрономизации «к общему знаменателю», Н.Л. Фишман чрезмерно заострил парадоксальность соотношений скорости и темпа: в действительности счетной единицей у Бетховена далеко не всегда является четверть, ею могут быть четверть с точкой, половинная, половинная с точкой, восьмая, шестнадцатая (см. табл. 1). Тем не менее, даже по новой методике выходит, что Бетховен, несмотря на зафиксированное в письме Мозелю четырехбалльное деление шкалы скоростей, на практике пользовался трехбалльным делением, в котором Allegro и Presto составляли одну группу быстрых темпов. Привлекший наше внимание «парадокс Вейнгартнера — Штеглиха» касается субъективного восприятия темпа (при относительно медленной метрономической скорости аудитория отмечала «особенно быстрый темп»). Разрешить парадокс можно, обратившись к понятию шкалы, уточненному в метрологии.

Табл. 1. Авторские метрономизации Бетховена для «главных темпов»

Пульс	Дольность	Размеры	Четыре главных темпа			
			Adagio	Andante	Allegro	Presto
♪	8	2/4	80			
♪	3	3/8	72	92–120		
	4	2/4	44–69	76–120	192	
	6	6/8	92			
♩	2	2/4	40–44	50–54	88–184	116–184
	3	3/4	36–42	63–69	144–252	288–300
	4	c, c̣	44–66		160–200	224
♩	1	3/8				112
	2	6/8		56	84–168	192
	3	9/8	44–46			
	4	12/8	(60)	50		
♩	1	2/4			108	
	2	c̣			112–184	116–224
	3	3/2	60	72		
♩	1	3/4			84–126	132–200
	2	6/4			84	

В Главах 5 («Музыкальный темп и методы шкалирования в психологии») и 6 («"Клавиатура времени" и темповые баллы») шкалирование темпов сводится к поиску некоторой числовой функции. Мы воспользовались тем обстоятельством, что темп в новоевропейской музыке зависит от способа нотации теми или иными ритмическими знаками. Искомая функция, понимаемая как «количество движения», есть масса ритмической величины (счетной доли такта), помноженная на скорость (выраженную числом тактовых долей в секунду). Эту идею, впервые высказанную М. Г. Харлапом в статье «Ритмика Бетховена»⁴⁵, мы конкретизируем. Длительность рассматривается не как дробная доля «целой», заполняющей обычный такт **c**, а как натуральное число (единиц, равных 1/64 обычного такта). Вес, в отличие от длительности, понимается уже не как относительная, а как абсолютная безразмерная величина; в качестве меры этого веса мы рассматриваем двоичный логарифм длительности. Темповый балл — это «количество движения», округленное до ближайшего целого числа; шкала темпов относится к категории порядковых шкал (по

⁴⁵ Харлап М.Г. Ритмика Бетховена. С. 411; он же. Темп // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т. 5: Симон — Хейлер. М., 1981. Стб. 493.

классификации С. С. Стивенса⁴⁶). Таким образом, скорость по метроному находит свое (подчиненное) место: это не сам темп, но один из аргументов искомой функции. Понятия равенства и неравенства темпов удалось, таким образом, уточнить. О точном равенстве мы говорим в случае совпадения тактовых структур и скоростей, при котором, очевидно, равны баллы (пример такого равенства в «Дон Жуане» разобран в главе 3), о приближенном — в случае равенства баллов в несовпадающих метрических условиях и (или) при близких значениях скорости. Понятия «быстрее» и «медленнее» не всегда удается объяснить разницей скоростей; более адекватна методика, при которой сравниваются «количества движения», аппроксимируемые баллами. На примере Седьмой симфонии Бетховена мы убедились, что построенный С. С. Скребковым темповый профиль классикоромантической симфонии (иллюстрация приведена в главе 3) поддается экспликации посредством баллов. Есть надежда, что таким способом может быть описан любой метрономизированный цикл. Темповые баллы рассчитывались с учетом реальной пульсации; это делает их более привлекательными в использовании (в частности, для статистической обработки данных), чем скорости.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ритм, метр и темп в ранних трактатах и словарях не были терминологически разграничены, но представление о скорости музыкального движения было достаточно ясным. Мы видим два подхода к уточнению темпов путем метрономизации: один связан с воспоминаниями современников, слышавших оперную постановку моцартовского времени (свидетельство Томашека) или игру Бетховена (свидетельства Черни и Мошелеса); другой подход предполагает сравнительный анализ произведений (отрывков из произведений), имеющих сходные характеры (Р. Колиш, Г. Бек, отчасти М. Г. Харлап, Ж.-П. Марти, М. Нордён). Слуховое восприятие ритмического движения в старину определялось абсолютной продолжительностью ритмических графем во времени: чем мельче длительности, тем быстрее воспринимаемая музыка. Стадиальная специфика тактовой системы музыкального ритма подразумевает, напротив, зрительное восприятие нотных величин, многоплановый метр и весовые представления. Переосмысление нотных знаков непосредственно касается темпа. Классический темп целесообразно понимать не в смысле скорости, а в смысле «количества движения», как функцию двух аргументов: скорости и ритмической «массы» счетной единицы. Скорость (частота пульсации) сохраняет свою детерминирующую

⁴⁶ *Стивенс С.* Математика, измерение, психофизика // Экспериментальная психология. Т. 1. / ред.-сост. америк. изд. С. С. Стивенс; ред. и предисл. П. К. Анохина, В. А. Артемова. — М., 1960. С. 55–56.

щую роль в восприятии темпа, однако это восприятие корректируется зрительным фактором, влияющим на моторные и кинестетические ощущения. Введя систему темповых баллов, мы тем самым еще не построили теорию, но находимся на подступах к теории как темпа, так и разнотемповой (в частности, циклической) композиции. Можно предположить, что в музыке XVIII–XIX веков (время расцвета регулярной тактовой ритмики) темпы воспроизводят нормативные типы движения, но для немногих особо значительных многочастных произведений система темпов каждый раз индивидуальна.

Классический период истории музыкального ритма и темпа — время, когда ритмическая система европейской музыки достигла высшего пункта своего развития. Тогда же в творчестве венских классиков, в частности, Бетховена, имел место неслыханный расцвет тональной гармонии и гомофонных музыкальных форм. В диссертации оба процесса рассматриваются параллельно, с акцентом на темпах, понимаемых как композиторские инварианты, — в области ритма они играют роль, аналогичную тональностям в области звуковысотности. В таком ракурсе рассмотрения темпов заложена перспектива дальнейшего развития морфологии классической музыки, в частности, учения о циклических формах, до сих пор обстоятельно не изложенного. Как подчеркивается в диссертации, классический инструментальный цикл, будучи тонально замкнутым общей тоникой первой части и финала, не является, вообще говоря, темпово замкнутым. Этим наше исследование отличается от зарубежных аналогов, где термин «цикл» понимается чаще всего в буквальном смысле, как замкнутый круг.

Роль триады «темп — метр — тональность» в музыке аналогична роли стихотворного размера в поэзии, где перемена метра в пределах одного стихотворения служит знаком «перемены настроения» (М.Л. Гаспаров). Современный уровень развития ИТ позволяет учесть сложную структуру циклических инструментальных и музыкально-сценических произведений (значительно более сложную, чем метрическая и строфическая организация поэтического текста) в описании их темповых, метрических и тональных характеристик.

Публикации по теме диссертации в изданиях, включенных в Перечень ВАК РФ:

1. *Чехович Д.* Ритмическая тесситура и темповая транспозиция ритма // Научный вестник Московской консерватории. — 2018. — Т. 9. — № 1 (32). — С. 54–83.
2. *Чехович Д.* Темпы в инструментальном наследии Бетховена. Исторический контекст и современный взгляд // Научный вестник Московской консерватории. — 2019. — Т. 10. — № 1 (36). — С. 92–147.

3. *Чехович Д. О.* Легко ли сравнивать темпы? // Журнал Общества теории музыки. — 2020. — № 1 (29). — С. 44–86.
4. *Чехович Д. О.* Композиторский инвариант музыкального темпа (на материале инструментальной музыки Л. ван Бетховена) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. — 2025. — № 1 (58). — С. 113–129.

Прочие публикации:

5. *Чехович Д. О.* О классически-характерном (к методологии изучения музыкального темпа) // Инструментальная музыка классицизма: вопросы теории и исполнительства / МГК имени П.И. Чайковского; сост. В. В. Березин. — М. : МГК, 1998. — С. 26–50. — (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского; сб. 22).
6. *Чехович Д.* Как систематизировать классику? // Музыка и информатика / МГК имени П.И. Чайковского; сост. Ю. Н. Рагс. — М. : МГК; Биоинформсервис, 1999. — С. 158–181. — (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского; сб. 24).
7. *Чехович Д.* О мнимом постоянстве композиторского темпа // Двенадцать этюдов о музыке: к 75летию со дня рождения Е. В. Назайкинского / МГК имени П. И. Чайковского; сост. Л. Н. Логинова. — М. : МГК, 2001. — С. 120–125.
8. *Чехович Д. О.* Семантический ореол темпа в музыке венских классиков // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова. Материалы научных конференций / МГК имени П.И. Чайковского. Кафедра истории русской музыки; ред.-сост. Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров. — М. : МГК, 2002. — Вып. 1. — С. 291–299. — (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского; сб. 36).
9. *Чехович Д.* К эволюции представлений о темпе в XVIII — начале XIX вв. // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация: сб. статей. Вып. 1 / МГК имени П.И. Чайковского. Кафедра истории и теории исполнительского искусства; отв. ред. С. В. Грохотов. — М. : НИЦ «Московская консерватория», 2011. — С. 306–345. — (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского; сб. 68).
10. *Чехович Д. О.* «Дон Жуан» и его темпы // Моцарт в пространстве и времени: сб. статей по материалам научной конференции / МГК имени П.И. Чайковского; Кафедра истории зарубежной музыки; ред.-сост. С. Г. Мураталиева. — М. : НИЦ «Московская консерватория», 2019. — С. 98–116.