Российская академия музыки имени Гнесиных

Министерство культуры Российской Федерации
федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Российская академия музыки имени Гнесиных»

Ministry of Culture of the Russian Federation
Gnesin Russian Academy of Music

№ 1380 от «23» 10 2026 г.

на № _____ от «____» ____ 20___ г.

УТВЕРЖДАЮ

Врио ректора
Российской академии музыки
имени Гнесиных
Булычева Дарья Александровна
«22» 10 2026 г.

ОТЗЫВ ВЕДУЩЕЙ ОРГАНИЗАЦИИ

о диссертации Чеховича Дмитрия Олеговича
«Темп музыкальной композиции как теоретическая и историческая проблема (на материале венской классики)», представленной на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по научной специальности
5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение)

Диссертация Дмитрия Олеговича Чеховича посвящена *темпу* — одному из наиболее сложных для систематического изучения параметров музыки. Уверенное владение избранной темой и сформировавшийся за время работы собственный взгляд на феномен темпа позволили автору создать серьезное масштабное исследование, девизом которого служит заявленная в первых строках мысль Моцарта: *tempo* — «самое нужное, самое трудное и самое главное в музыке».

Диссертация начинается с рассмотрения вопросов в рамках «общепринятого понимания термина “темп”» (дис:24). Этот модус выдержан в Первой части, состоящей из двух глав: глава I посвящена *истории и осмыслению темпа в новоевропейской музыке*, глава II — обсуждению представлений об *основном темпе* и формулировке *задач композиционной хронометрии*. Среди

121069, Москва, Поварская ул., 30-36
30-36, Povarskaya str., Moscow, 121069, Russia
ОГРН 1027739774589
ИНН 7704018247
+7 (495) 691-15-54
gnesin-academy.ru
mailbox@gnesin-academy.ru

локальных сюжетов отметим обзор данных о темпе в музыкально-теоретических трактатах XVII в. из главы I и особенно — оценку «Компендия музыки» Рене Декарта (1618), где «сходу заявляет о себе новоевропейская (тактовая) система музыкального ритма»: «Декарт не только явно указывает на метрический акцент, тактовой чертой маркируемый, но и различает такты по их длине, влияющей на восприятие, с современной точки зрения, темпа» (дис:35). Отдельного упоминания заслуживают и неизменно интересные музыкальные частности, впервые появляющиеся в конце главы I. Среди них — пункт «Темпы “Дон Жуана”», в котором рассмотрен список Вацлава Яна Томашека, знатока и страстного почитателя Моцарта: Томашек, который «слышал оперу в Праге в том же составе исполнителей, что и на премьере спектакля», по памяти указал «метрономические скорости не только для начала каждого из номеров, но и для всех перемен темпа» (дис:45). За моцартовским сюжетом следуют пять бетховенских, посвященных взглядам Бетховена на темп и, далее, темпам и метрономическим указаниям его сочинений. Несомненное преобладание в диссертации бетховенской линии — даже по сравнению с ярко прочерченной моцартовской — объясняется уникальной ролью Бетховена в истории существования *авторской метрономизации* (дис:49–68 и др.). Приведем характерный пример наблюдений за темповой «стратегией»: «Бетховен посчитал нужным метрономизировать четыре такта репризы скерцо (III симфонии — Л. Г.), выделенные знаком ¢ и словесным указанием Alla breve» (дис:57).

Вторая и Третья части диссертации — область критики существующих взглядов. Здесь утверждаются собственные «эмпирические и теоретические подходы к изучению музыкального темпа» (дис:12). Новизна авторской позиции проявляется уже в выборе обсуждаемых вопросов, далее — в характере их постановки и решения, а затем и в переосмыслении существующих понятий. Свои «точки над i» получают известные и, казалось бы, само собой разумеющиеся вещи. К примеру, из простого факта: темп задается композитором, а реализуется исполнителем, — вырастает антитеза *композиторского* и *исполнительского* темпов. Д. О. подчеркивает: то, чему посвящена его работа, — это «темп композиции, предписанный автором», «композиторский темп». И далее, со ссылкой на М. В. Распутину, пишет: «Темп исполнения тем самым представляет собой устную традицию внутри письменной» (дис:11). Таким же образом обстоит дело и с привычной триадой *ритм — метр — темп.* Классический темп, по Чеховичу, это «целостная структура (гештальт) движения в музыке» (дис:21), цель исследования формулируется как «познание классического темпа и характера музыки *в аспекте ритмического движения*» (дис:12), а *метр* — как *элемент структуры темпа* (дис:21). Ключевым моментом в

трактовке метра является отказ от «римановской идеологии» и тесно связанной с ней «теории “метрического периода”», которая, «приняв за норму восьмитакт, от темпа сознательно абстрагируется» (дис:17) — неожиданное и важное уточнение! Решительно пересматривая ранги значений (и значительности) темпа, Д. О. предлагает и новые ряды соответствий для этого понятия, используя рядоположение типа *темп и…* (*…тональность*, *…специфика тактовой системы*), *темп как* (*…свойство музыкальной композиции, …компонент музыкальной структуры*), а иногда решает сразу две задачи, включая темп в терминологическую группу, чтобы сопоставить эту группу с категориями, с которыми темп сложно связать напрямую: «Темп, тональность и музыкальный смысл».

Из-за пересмотра общепринятых установок во Второй части рассмотрение темы исследования начинается как бы заново. В главе III автор задается вопросом о *сущности темпа*, объясняет, почему постоянство темпа — мнимое свойство, напоминает о роли темпа как важнейшего параметра музыкальной композиции и о связи между темпом и историко-стадиальной спецификой тактовой системы. Глава IV получила название «Трудности анализа». Речь идет о существовании зазоров между понятиями, которые, казалось бы, обозначают одно и то же. Д. О. убеждает читателя в *нетождественности*: ▪ *метра* и размера, ▪ *темпа* и физической скорости исполнения, ▪ *словесных* обозначений темпа и метрономических скоростей, ▪ *реальной* скорости исполнения и воспринимаемого темпа. Но затем переходит от констатации трудностей к способам их преодоления. Ключевое понятие предлагаемого подхода — т. н. *ступеневые качества*: «Таким многообразием шкал, с каким имеет дело музыкант, не располагает ни один из видов искусства помимо музыки. В теории музыки и музыкальной акустике можно выделить шкалы звуковых волн по интенсивности, слуховых ощущений по громкости, звуков по частоте колебаний, звуковысотных зон по ступеням гаммы, интервалов по отношению частот, интервалов по ступеневой величине, интервалов по числу тонов (полутонов), времени по абсолютной длительности, длительностей по относительной протяженности во времени, нотных знаков по их “весу”, тактов по их длине, дольностей по числу долей в такте, скорости по метроному, гармонической пульсации по частоте функциональных смен» (дис:198).

Заключительная часть этого перечня, посвященная шкалам времени, длительностей, тактов и т. д., раскрыта в Третьей (последней) части диссертации, где предложены условия и инструменты *измерения* музыкального темпа. Глава V посвящена заимствованным из психологии методам шкалирования: введение шкал позволяет осуществить сравнение и соизмерение темпов. Здесь

же вводится понятие музыкальных шкал, релевантных темпу: это темповые ремарки, нотные длительности, «масса» нотной величины, такты и их доли и скорости. В главе VI изложен алгоритм анализа на основе *системы темповых баллов* и принцип классификации темпов. Здесь же вводится сама система баллов, позволяющая находить числовое выражение для всей совокупности факторов темпа в каждом отдельном случае.

Новизна и актуальность результатов исследования Дмитрия Олеговича Чеховича представляются несомненными. Важно подчеркнуть, что речь идет не о каких-то ранее неизвестных вещах, но о ранее неизвестных возможностях понимания того, что всем известно. Главная из новаций — «положение о темпе как ключевом моменте теоретического анализа». Логика построения, убедительность замысла и оснащенность его воплощения позволяют считать диссертацию изложением *целостной концепции музыкального темпа*.

Концепция создавалась с учетом данных целого ряда научных дисциплин: теории и истории музыки, источниковедения, стиховедения (т. н. «русский метод»), музыкальной акустики, психологии, математики («в современном смысле широко трактованного метода координат»). Об основательности исследования говорят списки источников и литературы: 81 позиция в списке источников и 581 — в списке литературы. Важная для темы информация содержится и в нотных изданиях с уже появившимися метрономическими обозначениями, а также в многочисленных примерах музыкального *звучания* — с его темпами, тактами, дольностью, особенностями тактирования при исполнении… Не осталось незамеченным и звучание музыкальных автоматов конца XVIII в., темповые показатели которых были приведены в качестве аргументов при обсуждении вопроса о предельных темпах в эпоху венской классики. Подобное внимание к частным деталям — одно из важных качеств диссертации. Периодически возникающий «крупный план» облегчает восприятие информационно насыщенного текста: в таких моментах проявляется и музыкальность Д. О. — аналитика. Среди особенных аналитических удач отметим констатацию существования «темпово-ритмических моделей, непременно включающих метр» (дис:152) и сравнение «пьес-сестер», таких как образцы моцартовского ми бемоль мажора в финале сонатного цикла в фортепианном концерте KV 449 и квинтете для фортепиано и духовых KV 452.

Не всякая диссертация читается как книга, но в данном случае это именно так. Интерес вызывает не только основной текст, но и приложения, в которых сосредоточены основные темповые «коллекции» Д. О.: главная из них — «Ат-

лас-каталог — музыковедческий справочник нового типа, основанный на классификации наследия венских классиков по темпово-характеристическому принципу».

Хотелось бы видеть обсуждаемый труд опубликованным. Предлагаемые ниже замечания и вопросы, возможно, будут полезны автору при подготовке текста к печати.

ЗАМЕЧАНИЯ:

1) О недостаточном соответствии между Введением и Заключением: в каждом из этих стратегически важных разделов свои акценты. Исследование, которому посвящено Введение, не вполне тождественно исследованию, о котором говорится в Заключении.

2) О терминологии: как следует из Введения, автор ставит перед собой задачу «сформировать адекватный предмету язык научного описания темпов — понятийный и терминологический аппарат» (дис:12). Этой задаче соответствует словарик под названием «Терминология классической тактовой ритмики». Предлагается и «перенос терминов звуковысотности в ритмическую область» или, иначе говоря, использование метафор звуковысотного происхождения в качестве характеристик ритма. Как можно догадаться, такая терминотворческая инициатива призвана упрочить аналогию между ступеневыми свойствами звуковысотности и ритма. Но насколько необходимы термины-метафоры и насколько они жизнеспособны?

3) Сложно признать необходимым и деление темпов на перфектные и имперфектные. Прежде всего, вызывают вопрос избранные обозначения: в чем именно состоит совершенство или несовершенство темпа? Если в диссертации предложен метод *измерения* темпа, почему бы не воспользоваться числовыми эпитетами «тернарный» и «бинарный», фигурирующими в тексте, как основными? Это было бы в духе концепции.

ВОПРОСЫ:

1) При обсуждении мысли М. Г. Харлапа о том, что «ритмическое значение нот — четвертей, восьмых и т. д. — лежит в специфически музыкальном измерении, а не во временно́м», Д. О. пишет: «в акцентной (тактовой) ритмике XVIII–XIX веков нотная величина (по традиции называемая длительностью) в первую очередь характеризует большую или меньшую ритмическую “массу” (по Харлапу), “вес” (в обыденном словоупотреблении) ноты, и только во вторую очередь — время звучания». И далее: «На определенной стадии исторического развития музыки <…> точные временные отношения в виде геометрической прогрессии длительностей, пожалуй, сохраняют свое значение в процессе

разучивания музыкальной пьесы, как своего рода строительные леса, но в живом восприятии музыки они не улавливаются слухом» (дис:202). Позиция Д. О., представленная здесь, парадоксально перекликается по лексике с важнейшими формулировками Г. Э. Конюса, который главным своим достижением считал открытие «закона равновесия временных величин» и ориентировался именно на «точные временные отношения», когда высчитывал пропорции формы в тактах или длительностях. — Сравним с *не* временным измерением нот в цитате из Харлапа и сопоставим «равновесие временных величин» Конюса с «весом» нотной величины в цитате из диссертации Д. О.!

Конюс учитывал и фактор темпа. Один из его аналитических приемов получил обозначение rall(entando)[1], отсылающее к исполнительской практике. Указание «rall.» или записанное нотами ритмическое замедление использовалось в концовках графических композиций Конюса — т. н. планов — в тех случаях, когда «не хватало» тактов для полного равновесия временных величин[2]. Конюс ориентировался на звучание, на слышимость пропорций, и его «rall.» подразумевало замедление в буквальном смысле, ведь результаты метротектонического анализа понимались как «задачи для исполнителя». — Какова, по мнению Д. О., природа отмеченных нами лексических совпадений? Как он оценивает «темповый» аналитический прием Конюса и саму идею «регулирования» пропорций формы при исполнении?

Диссертация Дмитрия Олеговича Чеховича «Темп музыкальной композиции как теоретическая и историческая проблема (на материале венской классики)» представляет собой завершенное самостоятельное научное исследование, выполненное на высоком научном уровне. Основные положения и результаты диссертационного исследования отражены в автореферате и научных публикациях соискателя, в том числе в четырех статьях, опубликованных в рецензируемых научных изданиях, включенных в перечень ВАК. Диссертация соответствует требованиям, установленным пунктами 9–11, 13 и 14 Положения о присуждении ученых степеней, утвержденного постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 года № 842 (в действующей редакции), предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук, а ее автор, Дмитрий Олегович Чехович, несомненно заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по научной специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

---

[1] *Гервер Л. Л.* Идея и ее графическое выражение: метротектонические планы баховских фуг в архиве Георгия Конюса // Музыкальная академия. 2025. № 2. https://mus.academy/articles/the-idea-and-its-graphical-demonstration-metrotectonic-schemes-of-bachs-fugues-in-the-archive-of-georgi-conus

[2] Там же.

Отзыв о диссертации Дмитрия Олеговича Чеховича «Темп музыкальной композиции как теоретическая и историческая проблема (на материале венской классики)» по поручению кафедры аналитического музыкознания составлен Гервер Ларисой Львовной, доктором искусствоведения, профессором, профессором кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных, обсужден и одобрен на заседании кафедры аналитического музыкознания (протокол № 2 от 29.09.2026 г.).

22.10.2026

Доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры аналитического музыкознания
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных»

_____ Гервер Лариса Львовна

Доктор искусствоведения, профессор,
заведующая кафедрой аналитического музыкознания
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных»

_____ Сусидко Ирина Петровна

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных»
Адрес организации: 121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 30–36.
Телефон: +7 (495) 691-15-54
Факс: +7 (495) 690-49-08
Электронная почта: mailbox@gnesin-academy.ru
Веб-сайт: https://gnesin-academy.ru/

Подпись удостоверяю Старший специалист Александрова Н.А.

Отдел кадрового обеспечения