

Характер или скорость? (Об одном историческом недоразумении)*

Предмет статьи — феномен движения в музыке, его разнообразный характер, подмена понятия «движение» понятием «темп». Автор обращается к музыкально-риторическим истокам темпа/характера и показывает историческую незавершенность риторического плана характеров, вследствие чего последние стали жертвой понятия «скорость» и метронома. Раскрывается содержание (композиционный регламент) разных темпов/характеров.

Ключевые слова: темп, движение, характер, скорость, andante, lento, largo, grave, vivace, presto, allegro, adagio, moderato.

Сочинение характера

Судьба темпа/характера была предreshена задолго до века романтической экспрессии. Простой и суетный вопрос «что быстрее?» («что медленнее?») зазвучал весьма рано и регулярно, так что музыканты вскоре забыли про характеры в увлечении скоростями. К согласию о скоростной шкале темпов пришли не сразу. Но даже долгое отсутствие единства в этом вопросе не заставило музыкальный мир повернуть обратно, к началам движения, к характеру.

Переко́с в сторону скорости — верный признак того, что исторический ход дискуссии о темпах принимал сомнительное направление. Едва ли можно было избежать крайностей. Старая история: трудное задание

* Фрагмент исследования «О движении. Приготовительный опыт мелософии». Работа выполнена при поддержке Американского Совета научных сообществ (ACLS, 2009).

упрощается до грубых, примитивных рецептов. Трудно избежать оппозиции характера и скорости и сомнительного перекоса в любую (!) сторону. Заманчивым может показаться ниспровержение скорости характером. Куда труднее воспринять скорость как материальную субстанцию характера. Скорость и характер — двуединая часть великого целого экспрессии, ритма, формы. Но эту часть дважды лишили целого — как само целое и как часть. Тогда уже скорость можно было сколько угодно измерять по метроному.

Урон, который нанесло всему делу музыки «полезное» изобретение под названием «метроном Мельцеля», непоправим. Со времени его появления в 1815 году не было, наверное, композитора, который не подчинился хотя бы ненадолго всеохватной власти метронома. Казалось, механизм способен осуществить мечту музыкантов об абсолютном эталоне темпа. Числовой формализм и здесь сыграл роковую роль.

Руководитель [капельмейстер] не может определить наиболее правильную скорость по одному лишь темповому обозначению; не может этого и автор; это доступно лишь поэту в частном случае вокальной музыки. Поэт, точнее обозначая страсть, окрашивая ее, полнее доносит характер движения до сердца капельмейстера. Если пьеса не вокальная, то капельмейстер должен определить характер движения по ее содержанию¹.

Это сказано до появления универсального механизма измерения темпов. Капельмейстерская реплика из XVIII века обозначает момент хрупкого недолгого равновесия на пути к метроному, между неведением о скорости и требованием ее. Кажется, еще можно остановиться и повернуть к содержанию композиции, в нем отыскать характер движения. Правильная скорость не «по одному лишь темповому обозначению»? Эта задача решалась кратчайшим и наименее приемлемым способом, по метроному.

Распад движения на «скорость» и «характер» вследствие вмешательства метронома привел к тому, что здравомыслящему (здоровослышающему) музыканту пришлось специально настаивать на ложности этого раздвоения:

Видите ли, «переживание темпа» (das Tempoerleben) — это и есть доказательство того, что дуализма не существует. Вы рассматриваете темп как скорость, с одной стороны, и как движущуюся

¹ Юнкер К. Некоторые важнейшие обязанности капельмейстеров (1782) // Дирижерское исполнительство / Ред.-сост., вст. ст., доп. и ком. Л. Гинзбурга. М., 1975. С. 64.

материю, — с другой: это неверно! Темп есть скорость существующего в партитуре многообразия, есть структура этого многообразия. Темп — это условие, при котором физически существующее многообразие редуцируется, очищается, становится единым целым. Если многое нужно редуцировать, то темп будет медленным, если мало — более оживленным².

В этом взгляде на темп открывается перспектива, о которой музыкальная наука, кажется, еще недавно даже не догадывалась. Темп — структура композиции. Если угодно, темп — форма, и подлежит он изучению как музыкальная форма. Для этого необходимо преодолеть самостоятельное, или, лучше сказать, самовольное понятие темпа-скорости в пользу движения и его характера. Вернуться к позабытому прошлому и продолжить путь от «прерванного каданса» традиции. Пережить композиционно-техническое содержание характера-темпа, а значит, и содержание образное, подражательное.

Невозможно не думать о том, сколь глубоко и прочно со времен барочных музыкально-риторических фигур вошли в западную музыку изображение и символ. Поистине, в музыке все — аффект, все — подобие вещей и явлений.

Четыре голоса, по мнению ученых, напоминают четыре элемента. Бас выражает истинную природу земли, которая тяжелее и ниже всех элементов и дает основание всему остальному. Тенор подобен воде, альт — воздуху и верхний голос — огню. Сверх того, насколько вода легче земли, настолько воздух легче воды и огонь легче воздуха³.

Такой анимизм в представлениях о музыке кажется достоянием истории, как и связанная с ними музыкально-риторическая эпоха. Однако никакие эстетические потрясения не смогли поколебать глубоко и прочно утвердившийся принцип подражания природе. Только распознавая в музыкальной композиции мир подобий, мир, подобный реальности, постигаем характер сочинения. Равно как и сочинение характера.

² Челибидахе С. «Лишь немногие находят дорогу к музыке...» / Пер. с нем. и вст. текст С. Рогового // Музыкальная академия. 1999. № 3. С. 153.

³ *Campion Th.* The Art of Descant, or Composing of Musick in Parts // John Playford. An Introduction to the Skill of Musick. [Book 3]. 8th ed. London, 1679. P. 2.

Одушевленная композиция. Драгоценные отголоски ее слышим в позднейших теориях. Как, например, поразительное наблюдение о соотношении голосов:

Предмет в воздухе — мелодия с аккомпанементом (снизу предмет в воздухе высоко (перспектива с земли)); сверху — предмет внизу на земле (перспектива в высоте — птичья перспектива, пересекаемая аккомпанементом — арпеджио, гаммы)⁴.

Или изумляющая подробность характера связи человека с землей:

...Со всей землей родственна человеческая голова — не ноги, а именно голова родственна земле. Когда человек начинает свое становление земного человека, в материнском теле, у него вначале есть почти только одна голова. С головы он начинается. Голова воссоздает весь Космос, но также и Землю⁵.

Земля! Возглас обетования, ликующий клич странника посреди океанской пустыни. Вместе с твердой почвой под ногами странствие обретает смысл. Так же и движение композиции, и исследование его достигают точки, в которой восклицаем: земля!

Строго говоря, композиция, подобно зданию, имеет основание в обширной области земли. Образ земли — вот точка отсчета всякого движения в музыке.

Andante. Lento

Иными словами: музыка начинается с движения на земле и, значит, с движущегося баса. Так появилось *Andante*, музыка шага, вышагивания.

Шагающий бас — шагающий равнодольно и поступенно — необходимое условие классического (старинного) *Andante*. Но недостаточное. Длительности распределяются по голосам определенным способом. Метрические категории верхних голосов по отношению к нижним отстоят на одну меру крупнее. Если басовый голос шагает восьмыми длительностями, то основные метрические категории верхних голосов — это четверти

⁴ Яворский Б. Конструкция. С. 2. (Машинопись.)

⁵ Штайнер Р. Природные основы питания / Пер. с нем. Н. В. Маловой. Калуга, 2003. С. 148–149.

и половинные, как в *Andante* баховской Прелюдии *h-moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира». Соседние метрические категории существенны для образа цельности и простоты, в которой нераздельны видимое и слышимое. Мерность и равнодольность выдерживаются через отступления к широте (лигатура) или сжатию (дробление до шестнадцатых и тридцатьвторых длительностей). Отступления — незначительные, «на ходу» — не тормозят, не ускоряют движение, но сообщают ему трепет аритмической неправильности, этой приметы жизни.

Задача *Andante* в том, чтобы растворить крупнодлительные pedalные звучания в мелкодлительной мерности шага, чтобы выдержать прямое ведение голоса мелодическими опорами. *Andante* проявляется в равноотчетливой линейной перспективе его голосоведения. Поэтому действие басового шага не ограничено самим нижним голосом. Как фундамент музыкального здания, шагающий бас задает характер движения всему, что находится выше его. Он увлекает за собой верхние голоса в стихию неспешного, но неуклонного, ничем не прерываемого продвижения шагом. Но все же отчетливо выражено расслоение: текучая подвижная стихия сосредоточена в шагающем мелкодлительном голосе, внизу; медлительное и неподвижное покоится в крупнодлительных педальобразных верхних голосах.

Старинное *Andante* стремится удерживать равновесие. Как форма равновесия, как движение вышагивающего равновесия, *Andante* есть мера человека, человека странствующего. *Andante* — музыка странника, свершающего путь жизни. Однако к XIX веку шагающее движение все чаще прорастает вверх или меняется местами со статикой верхних голосов. *Andante* свершает свой путь между крайностями сфер обитания, между быстрым и медленным, между вязким (твердым) и летучим. Так *Andante* утрачивает свою легкую поступь. Это происходит с распространением романтического мирочувствия.

Уже у позднего Моцарта бас выталкивает шаг в верхний слой вертикали, чтобы самому застыть, окостенеть (клавирное Рондо *a-moll*). Такое вытеснение «шагающего» элемента вверх одновременно с окостенением низа, того, что должно было шагать, знаменательно для всей музыки XIX века. *Andante* оседает и, в то же время, воспаряет, на место его движущего элемента заступает «туманная облачность» выдержанных басов и педально-фигуративного фона.

Мерность, которую *Andante* сообщают рисунки ритмический равнодольный и мелодический поступенный, все более расплывается в силу подъема шагающего голоса в мелодический план. Именно переход в мелодическое состояние требует отказываться от равнодольного и посту-

пенного. Мелодическому необходимо расширение и увеличение, непрерывное перетекание краткого в долгое, узкого в широкое. Это новое устройство *Andante* определенно и выразительно закрепляют Экспромты и Музыкальные моменты Шуберта, Песни без слов Мендельсона.

Во взаимных перемещениях потоков движения в *Andante* происходит необыкновенное: обычный порядок вышагивания ногами по земле переворачивается буквально с ног на голову. Из реального вышагивание превращается в символическое. На смену музыке, шагающей «ногами по земле», то есть в басу, приходит ее отражение, движение в «воздушных сло-ях», в мелодии верхнего голоса.

Подъем существенной части *Andante* вверх не есть механический процесс. Здесь меняется само качество шагающего голоса. Перемена обусловлена тем, что мелодический голос принимает вид басового. Наивная размеренность поступенного, прямолинейного и равнодольного голоса-шага переходит в ведение голоса изысканно-прерывное, орнаментальное, в сбоях размеренного движения. Шаг отступает перед плавным, текучим потоком. *Andante* шагающее превращается в *Andante*, созерцающее шаг со стороны. Романтическое *Andante* стремится к покойному созерцанию движения. Романтическое *Andante* — как движущаяся картина.

Каков же смысл этого символического переворота *Andante* «с ног на голову»? Возможно ли было дальнейшее существование чистого *Andante*, в его безыскусной форме старинного трио? Смысл происшедшего будем искать в макрокосме, во всеобщем соотношении низа и верха, низшего и высшего. Штейнер говорил когда-то о противонаправлении взглядов физического (вверх) и духовного (вниз) и непрерывном обращении их направлений, о перекрещивании взоров духа и взоров тела⁶. В основе этих соотношений лежит восхождение низшего мира к высшему. «В природе все, что внизу, все, что материально, непрерывно восходит к духовному. На одном полюсе — нижнем — находятся царства природы: минеральное, растительное и животное, на другом полюсе — верхнем — находятся духовные Иерархии» (Р. Штейнер)⁷. Философ наблюдает решающее качество в перекрещивании верха и низа, которое можно назвать исполнением смысла и, значит, жизненностью. Само непрерывное движение и его противонаправление есть условие различия низшего и высшего.

Смысл происходящего в истории *Andante* будем искать в отношениях низшей и высшей природы, в связанности музыкальных символов для

⁶ Штейнер Р. Человек как единое звучание творящих Мировых Слов. Ереван, 2007. С. 43.

⁷ Там же. С. 202.

сферы земной тверди с ее вышагиванием (бас) и воздушно-парящей, или водянисто-текучей, стихии (средние голоса и мелодия).

Задержим взгляд на самом осуществлении этой взаимосвязи. История *Andante* начинается внутри отдельно взятой композиции *Andante*. Нет ничего легче, чем рассматривать этот процесс в основном в «исторической перспективе». Такова привычка музыкальной науки — смотреть либо вовне, либо вовнутрь, в то время как только сочетание этих взглядов приводит к плодотворной полноте. Конечно, из этой односторонности получается необходимая до некоторой степени специализация. Из-за этой односторонности музыкальная наука делится на теорию (и только теорию) и историю (только историю). Как далеко можно зайти в этом разделении, если не направлять взоры и вовне, и вовнутрь композиции, не уравнивать взаимно эти взгляды, — отчетливо видно по современному состоянию музыкальной науки. Всеохватное знание — все еще недостижимая цель (искомая ли цель?). Универсальное единое знание все еще находится вне задач, которые музыкальная наука ставит перед собой в первую очередь. Во внутренней структуре произведения едва различаем историю музыки. И, напротив, в истории музыки не различаем движение внутренней структуры композиции.

Противостоящие друг другу и противодвижущиеся сферы *Andante* связаны не только внутри единичной композиции и не только вообще в истории, в движении от одной композиции к другой. Они пронизывают отдельно взятую композицию *Andante* и выходят за ее пределы, в историю *Andante*, и вновь приходят обратно в композицию *Andante*. Только благодаря внутреннему самоопровержению, благодаря началу распада *Andante* и его последующему восстановлению возможна история *Andante*.

Видимое развоплощение *Andante* вело к новой композиции узнаваемых элементов *Andante*, к иной мере и качеству медленного движения. Размывание основы *Andante* замедляло его ход, оно растекалось и улечивалось. Напомним: это изменение *Andante* не случилось бы в истории, если бы к тому не было предпосылок внутри самой композиции *Andante*, если бы *Andante* изначально не стремилось вверх. Оно фрагментарно проявляло способность растекаться, воспарять и витать. Реюще-текучая пластика движения существовала не только внутри *Andante*, на его периферии и в качестве эпизода или даже конечной цели становления, но также автономно, вне *Andante*, как преобладающий и господствующий характер движения. Речь идет о *Lento*.

Lento. Largo

Индивидуальность *Lento* наиболее отчетливо раскрывается в его отношениях с *Andante* и *Largo*. Между ними нет непроходимой границы, скорее область перехода. Сравнивая эти три темпа, лучше уясняем суть каждого из них.

Этимология *Lento* дает ключ к пониманию технико-экспрессивной сущности движения. *Lento* привычно переводят как «протяжно». Именно протяжно, заметим, не широко, что по недоразумению нередко приписывают *Lento*, смешивая его тем самым с *Largo*. Понятие широты относится к *Lento* самым общим образом. *Lento* — не сама широта, но способ освоить ее. Прояснить суть протяжности в *Lento* помогают прочие значения этого слова. Латинский глагол *lento* означает «гнуть», «сгибать», «растягивать», «затягивать». Существительное *lentitia* имеет значения «вязкость», «гибкость», «тягучесть». Протяжное означает качество действия внутри широты, именно — образование перспективы, просвета, протягивающего вдаль то, что попадает в его конфигурацию. *Lento* растягивается, изгибается, петляет.

Плавность, округлость отдаляют *Lento* от земли, обнаруживают его водно-воздушную природу. *Lento* не шагает, оно плывет, струится, парит. Протяжная музыка будто бы отдаляется от человека, но только внешне: она воспаряет над его земной оболочкой, возносит его очищенную суть. Земная сфера вышагивания уступает место духовно-душевной сфере струения. *Lento* высвобождает субстанцию духовного-душевного из гравитационного уплотнения *Andante*.

Классические образцы *Lento* появились в музыке Себастьяна Баха. То, что композиторы последних двух столетий обычно подразумевали в *Lento*, было найдено Бахом. До него и в его время музыканты имели дело с французским *Lentement*, которое стало общеупотребительным благодаря Жану-Батисту Люлли. Можно сказать, Бах совершил поворот к новоевропейскому *Lento*, музыке подлинно протяжной.

Понять, что происходило с превращением *Lentement* в *Lento*, важно не только для уяснения частного события темпа, но для понимания сути темпа и его истории. Различия *Lentement* и *Lento* — не формальные различия французского и итальянского обозначений одного и того же движения. В них различия характеров, стало быть, и письма. Старофранцузское *Lentement* мало чем напоминает позднейшее *Lento*. Оно обладает определенными приметам широты, не протяжности. В широком движении *Lentement* узнаем то, что привычно называют *Largo*, именно — выдержан-

ное педальное звучание аккорда с кратким и мелкодлительным выходом из него, то есть в пунктирном ритме, который был условием *Lentement/Largo*. Пунктирный ритмический рисунок дает эффект широкого движения по контрасту, на фоне кратчайшего, мелкого жеста. Однако, как уже видно из характеристики *Lentement*, помимо пунктира весьма желательным «многоэтажное» уплотнение аккорда. Идеальной, полносмысленной для *Lentement/Largo* является широта в двух измерениях, и по горизонтали, и по вертикали. Таково *Lentement* в начальном разделе увертюры Люлли (что стало правилом «французской увертюры»), в аллемандах или сарабандах французских клавесинистов.

Казалось, ничто в старофранцузском *Lentement/Largo* не обнаруживает позднейшей протяжности *Lento*. И все же в некоторых образцах *Lentement* в моменты выхода из долгой ноты с точкой мелкодлительное пролонгируется, будто остановленное мгновение, до мелодического орнамента, в мотивах обхода и отталкивания. Именно орнаментальная пролонгация пунктира в *Lentement/Largo* была началом *Lento*. Эту идею развил Себастьян Бах в своем оригинальном *Lentement* из *Piece d'orgue* (BWV 572; известна также как Фантазия G-dur). В этом финальном разделе триптиха мелодический голос имеет вид стремительно воспаряющих, как языки пламени, тридцатьвторых длительностей.

Редкой особенностью этого *lento*-образного *ostinato* является его строго выдержанная прямая линия восхождения. Но и пунктир *Lentement/Largo* здесь сохраняется в ритмизованном органном пункте доминанты (голос органной педали). Можно сказать, Бах предложил универсальное решение французского *Lentement*: то, что в старофранцузской манере было представлено последовательно, мелодически и фрагментарно (пунктир и орнамент), в баховской пьесе развито до равноправных элементов и совмещено одномоментно, в контрапункте. Текучая фигура *Lentement* в буквальном смысле прямолинейна. И однако в ее правильно, строго равномерно распределенных волнах явственно проступает ломаный рисунок орнаментального *ostinato*. Орнамент получился благодаря скорой смене фигур, окончания которых обрываются и падают к нижней точке следующего начала.

Баховское органное *Lentement* — пример в своем роде единственный. Он отчетливо фиксирует направление баховского *Lento* — от широты и основательности к протяжности и эфирной хрупкости. Притом у Баха есть и традиционное французское *Lentement*, как, например, в заключительном разделе Увертюры из оркестровой Сюиты (Увертюры) *h-moll* (BWV 1067). Начиная с Баха характеру *Lento* отвечает все, что способствует текучему и струящемуся, в чем есть мелкость, хрупкость, осторожное

осуществление поворотов обходами и кружением. Непревзойденный образец среди баховских *lenti* находится в Мессе *h-moll*, в хоре *Qui tollis* (№ 8). Здесь многообразие конфигураций воздушно-водного текучего движения: реющие, парящие мотивы раскачивания в мелодической терции и других интервалах и медленная репетиция; кружение, обход и отталкивание в орнаментальной вязи шестнадцатых.

В этимологии и экспрессии *Lento* есть некоторое противоречие между тягучим и гибким, растянутым и ломаным. Эти качества действительно противоречили бы друг другу, если бы ломаное имело резко угловатый характер. Резкий контур редко встречается в *Lento*. Опыт *Lento*, в котором наряду с гибким и плавным выводится подчеркнуто ломаный контур, также находим у Баха. Например, во II части органной Трио-сонаты № 6 (BWV 530). В этом *Lento*, в отличие от других баховских образцов, отчетливо выражена основа *Andante* — равномерно шагающий восьмыми бас (размер 6/8). Угловатый мелодический контур получается вследствие синкоп вокруг многочисленных точек поворота. Хромающий ритм и ломаная линия мелодии действуют сообща для эффекта угловатых изгибов. Единство мелодического и ритмического элементов *Lento* не случайно и не исключительно, оно находится в ряду закономерных параллелизмов мелоса и ритма в тональной музыке.

Гибкая, извилистая пластика протяжного движения была усвоена в качестве *Lento* сравнительно поздно, в XIX веке. К этому времени название *Lento* закрепилось за соответственной техникой протяжно-извилистого движения и стало общим достоянием.

Наиболее выразительные образцы послебаховского *Lento* принадлежат Шопену (ноктюрны *Des-dur*, op. 27 № 2; *As-dur*, op. 32 № 2; *c-moll*, op. 48 № 1; *Es-dur*, op. 55 № 2; *E-dur*, op. 62 № 2; мазурки *a-moll*, op. 17 № 4; *f-moll*, op. 63 № 2; прелюдии *a-moll*, op. 28 № 2; *h-moll*, op. 28 № 6; *Fis-dur*, op. 28 № 13). Шопен, без преувеличения, — первый по значению композитор *Lento* в XIX веке. Последующие образцы *Lento* следуют бахо-шопеновскому обычаю. *Lento* Шопена делается пластичнее, мягче посредством хроматического орнамента и рамплиссажно-продолженного мотива или фразы. Оно может быть особенно вязким и тягучим из-за двойных нот или мелодии, изложенной по принципу тон-аккорд. Впоследствии такое движение принимало также форму аккордового параллелизма («ленточное» голосоведение), что было характерно для Дебюсси («Мертвые листья», «Терраса, посещаемая лунным светом»).

Единственное в своем роде решение *Lento* можно найти в шопеновском Ноктюрне *g-moll* (op. 15 № 3). *Lento* в этой композиции весьма необычно. Мягкость и пластика протяжного движения проводятся здесь намеком

и фоном, то усиливаются по ходу композиции, то отступают в тень. Lento в буквальном смысле тянется и медлит, долго не решается на мелкодетальное орнаментальное движение — в ожидании, на пороге событий.

В этом Ноктюрне Lento не вполне состоялось. В становлении оно проходит через все присущие ему образы. Отправная точка — угловатый изгиб и вуалирование его. Фигура сопровождения (бас-аккорд) дает главный эффект изгиба: она прерывиста, останавливается на четвертную паузу в конце такта на три четверти. Кроме того, основной вид формулы аккомпанемента чередуется с ее обращением, *rubato*’ным видом «аккорд-бас». (*Rubato* здесь — авторская ремарка, дополнительная к Lento.) Такая игра вариантов, паузы, протяженные педали в мелодии умножают эффект изгиба, ломаной линии Lento. Шопеновское решение протяжной музыки в Ноктюрне *g-moll* близко напоминает баховское Lento из органной Сонаты *G-dur*. Впрочем, Lento Шопена, скорее, многозначно. Контрапункт прерывности и протяжности имеет характер томления. (*Languido* — томо, изнемогающая — еще одна дополнительная ремарка в Ноктюрне.)

Эффект изломанного Lento, в роде шопеновского Ноктюрна *g-moll* и баховской Сонаты *G-dur*, присутствует во вступительном Lento I части Симфонии *d-moll* Франка. Преобладающий характер этой интродукции тягучий, вязкий. Но в основном мотиве, тематически значимом для Симфонии в целом, «мотиве вопроса» и его производных точка поворота мелодии приходится на пунктирный ритмический рисунок, окончание мотива уходит в паузу. Изогнутая, «надломанная» линия из вступительного Lento дает всходы уже в *Allegro* I части. Орнаментальный ломаный рисунок как оппозиция к прямой, строго однонаправленной линии играют важную роль в конструкции и экспрессии этой Симфонии.

Экспрессивно точное Lento сочинил Римский-Корсаков в «Злой колыбельной» Царевны из оперы «Кашей Бессмертной». Постепенно стелющаяся, в хроматике и диатонике, движение голосов обрывается в конце двутакта «падающей» секстой и на повороте упирается в секунду. Традиционный колыбельный рефрен «баю-бай» ложится на веерообразную фигуру схождения скрытых голосов. Позднее, во второй строфе, появляются риторически ключевые слова, разъясняющие фигуру и производные от нее (выделены курсивом): «Пусть от слез моих всегда тебя *корчит ломота*, и по телу *разлита* будет дрожь да сухота!» От веерообразного «мотива ломоты» происходят все последующие фигуры шестнадцатыми длительностями во второй и третьей строфах, фигуры льющегося потока и дрожи. В отличие от примеров Баха, Шопена и Франка, особенность корсаковского сочетания ломаного и текучего в Lento в том, что изгиб ни на мгновение не прерывает протяжного хода Lento, изгиб накладывается

на неизменно тягучий фон хроматически скользящих голосов: «Колыбельная» сочинена в форме вариаций *ostinato*, где все голоса по очереди, иногда одновременно, колорируются.

Задержим взгляд на одном существенном свойстве, которое роднит *Andante* и *Lento*. Оба выражают не одну сферу обитания и, соответственно, не один тип движения. *Andante* имеет земную опору, легко шагает и, отталкиваясь от земли, парит над нею. Так оно устремляется ввысь, в сферу *Lento*. Протяжная музыка еще больше, чем музыка шагающая, растекается, расплывается, улетучивается, устремляется ввысь. В *Andante* и, особенно, *Lento* существенно соприкосновение земного и воздушного элементов. Собственно, и тот и другой характеры осуществляются в области перехода; противоположности взаимно преломляются и один элемент является через становление другого.

Такая подвижность символически выражена в соотношении метрических категорий и голосов. Для *Andante* преобладающая область движения — бас (земля), там сосредоточено мелкодлительное вышагивание в противоположность преимущественно крупнодлительным, педально выдержанным верхним голосам. Верх в *Andante* реющий, парящий, но суммарно, в подробностях не различаемый, либо подобный шагающему басу. *Lento* в определенном техническом отношении противоположно *Andante*. *Lento* движется главным образом в верхнем голосе. Преобладающие шестнадцатые длительности в орнаментальном верхнем голосе *Lento* — как ясно различаемые детали рельефа или траектории в вышине, над общим видом земли (образ крупнодлительных нижних голосов). Однако и в *Lento* возможно проникновение крупного в верхний план, как в *Andante* — мелкого в верхний. Похоже, в метаморфозах мелкого и крупного надо искать смысл *Andante* и *Lento*. Двубытие их суть.

Если выходить из сфер *Andante* и *Lento*, то оставляем свойственное им многообразие и получаем ту или иную из возможных крайностей характера, которые в самих *Andante* и *Lento* выражены умеренно. Одна из крайностей, которые находятся «по ту сторону» музыки шагающей и музыки протяжной, — это крайность широты. Как выражению музыки шагающей и парящей (протяжной) служит многообразие метрических категорий, так выражению музыки широкой, *Largo*, служит метрическое единообразие голосов или отчетливое стремление к таковому.

Известное во времена Руссо отождествление итальянского *Largo* и французского *Lentement* было правомерным для старофранцузской техники *Lentement*, для его пунктированного хора. В нем с наибольшей ясностью и полнотой открывался феномен широкого движения, имен-

но — движения к широте. Смысл пунктирного ритма как условия Largo заключается в обретении широкого, через преодоление мелкого, узкого. Крупная длительность (нота с точкой) соседствует с мелкой ради обнаружения широты через ее противоположность. Соотношение противоположностей в Largo особого свойства, не похожее на Lento или Andante. Главенствующая широта крупных длительностей имеет основу в моноритмическом сложении голосов. Мелкодлительное в Largo, в основном, фрагментарно, оно не действует самостоятельно в отведенном ему пространстве, как шагающий бас в Andante или извилисто текучее сопрано в Lento. Краткий выход из ноты с точкой в Largo остается последним напоминанием о качестве, которое предшествовало широте и затем преобразовалось в нее, то есть о протяжности Lento и также о самом процессе расширения.

Largus значит «щедрый», «обильный». Как в щедром изобилии даров могут потеряться мелочи, так мелкодлительное малозаметно в Largo. Восьмые или шестнадцатые растворяются в широте долгих нот. Механика счета и регулярной атаки растворяется в статике дления, суммируется в широту.

Широту движения задает не только ритм. Largo становится не обязательно в музыке долгих нот, не обязательно в пунктирном ритме. Названные элементы могут вовсе отсутствовать в музыке Largo. Тогда в действие вступают чисто мелодические силы.

Подобно Lento, особый мелос Largo был открыт, по-видимому, также Себастьяном Бахом. Среди немногих авторских указаний темпа у Баха привлекают внимание два образца Largo. Финальный цикл в I части «Хорошо темперированного клавира», Прелюдия и фуга h-moll, — единственный в этом двухтомном собрании цикл с оригинальными обозначениями темпов. Прелюдии предписано движение Andante, фуге — Largo. Фуга h-moll далека от широко распространенного пунктированного Largo. Тема фуги полностью построена на равнодольном движении восьмых, только в завершении темы оно останавливается на половинной ноте с трелью. Равнодольность этого Largo имеет мало общего с размеренным Andante, существенно различаются рельефы их равнодольного продвижения, что видно в сравнении прелюдии и фуги h-moll'ного цикла. Если Andante Прелюдии осуществляется в интервалике шага, преимущественно прямой линии, то Largo Фуги — в интервалике скачка, в мелодии ломаной, орнаментальной. Тема Фуги — одна из редких баховских мелодий. Шёнберг указал на нее как ранний пример двенадцатитоновой музыки.

Замысел Баха в том, чтобы вокруг некоей точки или области очертить концентрические круги. Центр кругового хождения — *fis* и кварта *fis-h*.

Хождение по кругу протекает контрапунктически, в скрытом двухголосии, исходное пространство зыблется в раскачивающих кварту мотивах *g-fis* и *h-ais*. Далее исходный круг последовательно расширяется секундовыми шагами *e-dis* и *c-h, fis-eis* и *d-cis*. Кварта оказывается внутри сексто-септового кольца.

Второе Largo — тоже fuga в *h-moll*, Kyrie из Высокой мессы. В этом примере фрагментарно представлен элемент пунктированного Largo. В теме fugи есть одиночный пунктир, в репетиции начального тона *h*. Главная идея темы та же, что в клавирной fugе *h-moll*, идея ступенчатого расширения. Отличительная особенность Kyrie в том, что раздвигается только «верхний этаж», от *h* к *cis*, далее *cis-d* и *dis-e*, нижний неподвижен, закреплён на секунде *g-fis*. Кроме того, секундовые шаги, отстоящие друг от друга на широкие интервалы, зеркально симметричны. Восходящие наверху «отражаются» в нисходящих внизу.

В обеих темах Largo раздвигание звучащего пространства имеет характер трудного подъема. Симметричное расширение завершается сходным образом, как если бы с высоты открывался вид долины. Там, на вершине, все разбросанное, широко расставленное связывается и воссоединяется. Секундовые шаги низа и верха заполняют середину: группеттообразный ход *d-cis-his-cis* в клавирной fugе, нисхождение с мордентообразным выходом *e-d-c-h-ais-h-ais* в fugе инструментально-хоровой.

Описываемый рельеф Largo характеризуется баховскими свойствами в буквальном смысле: это музыка баховского росчерка, секундовые мотивы здесь взаимосвязаны по принципу именованного мотива *b-a-c-h*. Баховский мотив содержит в сжатом виде идею расхождения, раздвигания. Образ движения *b-a-c-h* обладает характером Largo и раскрывается в символике Страстей, в образе крестного восхождения на Голгофу⁸.

Largo мелодического типа *b-a-c-h* сочиняли также композиторы после Баха. Таковы Largo *e mesto* в фортепианной Сонате D-dur, op. 10 № 3 (II ч.) Бетховена, вступительные такты Largo в Сонате № 3 *h-moll* (III ч.) Шопена. Своего рода парафраз на баховское Largo звучит в Largo Вступления к опере «Садко» Римского-Корсакова — как план возможных решений широкой музыки, заявленных, но не вполне осуществленных.

Послеклассическое Largo претерпевало перемены в направлении, общем для медленной музыки XIX века. Широта утрачивала действенность. Становящаяся широта уступала место широте ставшей, расплывшейся в статике чистого мелодического континуума. Позднеромантическое

⁸ См.: Мищенко М. О смысле мотива *b-a-c-h* (из опытов мелософии) // Opera musicologica. 2010. № 1 (3). С. 18–35.

Largo освобождалось от элементов, еще напоминавших Lento, и ограничивалось выдерживанием хорала и гармонической педали. Largo все более становилось собственно тяжелой музыкой, то есть Grave.

Grave. Larghetto. Andantino / Allegretto

Grave — область тяжести, сил притяжения. Само слово Grave одного корня с «гравитацией». Название этого характера указывает на происходящее в области земли, на устремленное вниз, под воздействием земного притяжения. Grave малоподвижно. В хоровой практике XVII века так назывался нижний хор, плотное изложение нижних голосов. Бас Grave идет в удвоении в октаву или сексту (или терцию). В этом архаическом роде решено Grave в среднем разделе органной Фантазии G-dur И. С. Баха.

Ко времени Баха сложился иной тип Grave, музыки не столько тяжелой, сколько широкой. Оно приобрело признаки Largo, прежде всего регулярный пунктирный ритм. Таково Grave/Largo французской увертюры. Или, к примеру, интродукция в I части Патетической сонаты Бетховена. Признаками обоих типов Grave обладает Прелюдия c-moll Шопена: строго хоральное изложение, октавное удвоение баса, регулярный пунктир на третьей доле такта. Признаки старинного Grave явно преобладают над признаками Grave/Largo. Авторское обозначение темпа в этой миниатюре другое, Largo. Шопеновское обозначение — не бесспорное, но и не вполне обосновательное.

Grave имеет вид крайнего расширения и утяжеления Largo. Меняясь в обратном направлении, то есть уменьшаясь и облегчаясь, оно принимает форму Larghetto. Пунктированный ритмический рисунок в Larghetto обычно менее регулярен, чем в Largo, и нередко смягчается тернарной пульсацией $3/8$ и $6/8$. Такие примеры часто встречаются у Генделя. Позднее, в XIX столетии, в Larghetto заметно прорастали побеги мелкодлительного орнаментального движения. По сути, Larghetto сравнялось с Lento. Шопен, раскрывший богатство Lento, в совершенстве осуществил и Larghetto в узорчатом кантабильном мелосе.

Grave ставит точку в определенном направлении движения. В Grave достигает предела расширение пространства и приближение к земле. От широты и тяжести Grave возможно движение только в противоположном направлении, отрываясь от земли, ввысь, через широту и раздвигание вширь в Largo; через протяжное, но и текучее и воспаряющее движение в Lento; наконец, через шаг Andante, эту середину, уравнивающую

широкие просторы и высоты. Преодолевая последовательно гравитацию земных образов движения в Grave, Largo, Andante, попадаем в область, еще связанную с землей и уже переходящую в стихию воздуха, Lento. Продолжая Lento, неизбежно преодолеваем гравитацию и оставляем окончательно стихию земли. Однако то, что граничит с Lento в чисто воздушном элементе, находится в тесном родстве с протяжным движением. По сути, оно есть форма Lento в изменившейся среде.

Вытягивание Lento (и Larghetto) ввысь заставляет нас обращать внимание на Andantino и Allegretto. Природа этих «уменьшительных» характеров — протяжно-текучая. Lento их основа. Не Andante, не Allegro; пусть названия не вводят нас в заблуждение. Смысл одного и другого характеров лучше всего раскрывается в сбивающих с толку обозначениях Andantino quasi Allegretto, Allegretto quasi Andantino, Andante quasi Allegretto, Allegretto quasi Andante.

Ключевое здесь quasi между Allegretto и Andantino/Andante красноречиво указывает на характер капризный, переходно-неустойчивый. Капричности Andantino/Allegretto благоприятствуют нередкие здесь метры 3/8, 6/8, 2/4. Таковы бетховенские багатели op. 33, «Прялка» и Сицилиана из музыки к драме «Пеллеас и Мелизанда» Форе, III часть «Шехеразады» Римского-Корсакова. Andantino и Allegretto раскрывают область «отанцованного» Larghetto или Lento. Баркарола, пастораль, вся область текучих мелкодлительных кантилен принадлежит характерам Andantino и Allegretto. Явно выражена протяжность и в излюбленных Andantino и Allegretto у Франка (например, в сочинениях для органа — обеих Фантазиях, Пасторали, Молитве).

Скоро или медленно

О продолжении и преодолении Lento можно было бы сказать: оставляем пределы медленных темпов и вступаем в область быстрых. Здесь отчетливо проявляется определенный тип скорого движения, Vivace. Иначе говоря, Lento близко связано с Vivace, сколь бы странным это ни казалось на первый взгляд. В привычном представлении скорости между Lento и Vivace стоит как минимум Andante. Но по сути движения они связаны прямо, непосредственно, в обход Andante и любого другого темпа.

Чтобы понять их связанность, обратим внимание на то, что барочная музыка знала умеренное Vivace, вроде Andante vivace. Так же привычны в ней случаи Andante largo или Andante allegro. Что означают «странные сближения» темпов? Пока они выступают самостоятельно, их привычно

медленный или быстрый характер не вызывает сомнений. Однако неожиданные сочетания тревожат видимой бессмыслицей. Наверное, нетрудно понять переходное качество движения *Andante/Lento* или *Lento/Largo*. Но *Lento/Vivace* кажется несуразным.

Что если в их связанности несуразного не больше, чем в привычных спорах на тему «медленнее или быстрее?» Бесконечные на протяжении истории темпа, эти споры основываются на идее абсолютной скорости. Темп как абсолютное выражение скорости?!

Не разумно ли предположить, что скорость *Lento* определяется по тому, насколько многообразны модификации *Lento*? Разве не бессмысленны выражения вроде «*Lento* медленнее *Andante*» или «*Lento* быстрее *Largo*»? Несомненно, найдется *Lento*, которое медленнее *Largo* или быстрее *Andante*. Покуда темп привычно воспринимают как абстрактную скорость, он остается непонятным в своей сути. Погоня за шкалой скоростей в систематизации темпов на каждом шагу приводит к недоразумениям. Однако эти недоразумения составляют историю темпа!

Вот пример. Ж.-Ж. Руссо считал французское *Lent[ement]* тождественным итальянскому *Largo*. Действительно, старофранцузское *Lentement* времен Люлли соответствует технике широкой музыки, *Largo*. Но позднейший комментатор видит всего лишь только букву перевода и домысливает его: поскольку *Largo* было для Руссо самым медленным темпом, то его мнение о равенстве *Lentement* и *Largo* разделяли не все⁹. Это видно якобы из партитуры Себастьяна Баха. В Полонезе оркестровой Сюиты *h-moll* партия скрипки обозначена *lentement*, а партия флейты, играющей то же самое октавой выше, обозначена *moderato e staccato*. Поэтому, по логике комментатора, Бах приравнивал *Lento* к *Moderato*, то есть *Lento* для него сравнительно подвижно, в манере *Moderato*. По этой логике, заметим, с тем же успехом можно сказать: для Баха *Moderato* было непривычно медленным, в роде *Lento*. Но вот вопрос: к чему такая возня с разными обозначениями темпов для голосов, которые играют в унисон? Разве они заведомо не играют в одной скорости? Зачем композитору запутывать исполнителей? До этих вопросов (не говоря об ответах) дело не дойдет, если не отвлекаться от отвлеченности темпа ради самой сути темпа — характера, письма. Если не искать образы движения.

В новой истории западной музыки были случаи, когда музыканты интуитивно пытались обойти недоразумение скорости. На исходе XVIII века

⁹ *Fallows D. Lento // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. Ed. by St. Sadie. Vol. 14. London, 2001. P. 549–550.*

в обычаи начинали входить подробные обозначения темпа, точнее, обозначения разновидностей экспрессии, а тогда в памяти музыкантов еще было свежо само открытие экспрессии.

Из следующего фрагмента явно следует, что *Allegro* может быть разной скорости:

Ставя в начале пьесы обозначение *Allegro*, композитор тем самым определяет, что имеет в виду заметно оживленное или даже быстрое движение; однако какие ощущения, какие страсти кроются в его *Allegro*? Общительность или мизантропия? И какая из форм общительности? Разве радость, любовь, благожелательность, удивление, благодарность, восторг имеют одинаковое выражение, одинаковые признаки?¹⁰

Шаткое положение темпа-скорости все чаще подтверждалось с распространением в XIX веке метронома. Известны случаи, когда композиторы отказывались от фиксации темпа по метроному, находя его по тем или иным соображениям бесполезным. Есть много примеров тому, как переживание скорости в одном и том же темпе меняется в зависимости от времени суток, от возраста музыканта, от эпохи. В этих сдвигах хроноса, в столкновениях экспрессии и метронома темп-скорость разоблачал себя. Музыкант, казалось, получил возможность разрешить историческое недоразумение абсолютной скорости. Но этого не случилось. И как тогда, так и сейчас читаем в музыкальных словарях и специальных трудах: «Темп — это скорость», «*Allegro* — быстро, *Adagio* — медленно».

В музыкантской среде известна реплика иронично-дидактичного свойства: *Allegro* означает не «соро», а «весело». Продолжение ряда: *andante* — шагом; *lento* — протяжно, *largo* — широко и т. д. Из этой банальной очевидности явствует: обозначение темпа относится не к скорости как таковой. Сделаем поправку: так называемые обозначения темпа сделались обозначениями темпа, стало быть скорости, в силу языкового недоразумения. Темп — это именно скорость, если только исходить из исторически первого значения понятия — размер скорости движения такта, то есть понятие метра (*нем.* *Zeitmaß*).

То, что сегодня привычно считаем «темпом», некогда было движением. Старая русская музыкальная терминология различала их, следуя буквальным и точным значениям понятий *Zeitmaß* и *Bewegung*, темпа и движе-

¹⁰ Юнкер К. Некоторые важнейшие обязанности капельмейстеров (1782) // Дирижерское исполнительство. С. 64.

ния. Но второе понятие было вскоре поглощено первым. Образ движения потерялся за понятием скорости. «Пропажа» не имела бы столь плачевных последствий, если бы в то же самое время скорость не превратилась в оторванный от всего самодвижущийся механизм. Если бы понятие скорости сохранило за собой не количество, а качество, если бы содержанием скорости был характер, то случившийся поворот к темпу-скорости обрел бы смысл.

Латинское слово *tempus* означает не только «время». Это еще и обстоятельство, положение вещей. Темп обозначает образ движения и соответствующий ему способ музыкальной взаимосвязи. Темп говорит о том, как связывать тоны, интервалы, аккорды, чтобы получить движение требуемого характера. Скорость выражает вовеки тот образ связанности, на который указывает обозначение темпа. Притом здесь нет ограничения единственно возможной скоростью. Темп осуществляется в некотором диапазоне скоростей.

Верно и обратное: разные темпы могут совпасть в отношении скорости, или — в некоей скорости встречаются разные темпы. Вовсе не бессмысленно *Andante largo* и тому подобные барочные предписания темпа. В них смысла не меньше, чем в более привычном позднейшем казусе *Andantino quasi Allegretto* или *Allegretto quasi Andantino*.

Сближаются не только темпы, стоящие рядом в привычной прогрессии скоростей, но и те, что взаимно удалены к полюсам.

В очень приближенном смысле *Allegro* можно считать крайним результатом отхода от чистого *Adagio* с помощью подвижной фигуры. И если проследить за главными мотивами *Allegro*, можно обнаружить, что в них всегда доминирует напевность, заимствованная у *Adagio*. В самых значительных построениях *Allegro* у Бетховена в большинстве случаев господствует какая-либо главная мелодия, которая в своей основе присуща именно *Adagio*¹¹.

Уже на примере *Andante*, *Lento*, *Largo*, *Grave* видно, что эти четыре характера движения не просто охватывают разнообразие техник медленного движения. Они связаны единством становления. Содержание этого становления делается внятнее, если исходить из природы *Andante*. Переживаемые преобразования голосов *Andante* и способов их связывания, то есть преобразования по вертикали и горизонтали, мы включаемся в процесс,

¹¹ Вагнер Р. О дирижировании // Дирижерское исполнительство. С. 104.

который можно считать пролонгацией *Andante*. Импульсы роста действуют здесь в разных направлениях — ввысь, вглубь и вширь. Как воспарение *Andante* дает *Lento*, так расширение, раздвигание, даже восхождение дают форму *Largo*, а нисхождение, притяжение дают *Grave*.

Сколь бы далеко и по-разному ни отстояли друг от друга формы медленной музыки, в основе их неизменно находится шагающая музыка, *Andante*. Вообще, первооснова *Andante* носит исторический характер: вплоть до романтизма западная музыка, по меньшей мере, от начала тактовой ритмики разворачивается в неторопливой поступи *Andante*. Через разные стадии медленной музыки, в становлении, *Andante* проходит путь к подлинному *Adagio*. Путь *Andante* к *Adagio* открывала романтическая эпоха. Новое *Andante* XIX века раскрывалось как процесс движения к *Adagio*, но привычным в музыке XIX века было и *Adagio*, которое называлось по старинке *Andante*.

Так, медленная часть Третьей симфонии Брамса обозначена *Andante*. Однако обозначение шагающей музыки верно здесь только для первой темы. Концепция целого много больше *Andante*. *Andante* Брамса проходит все стадии пролонгации, расширяется в *Largo*, смягчается и растягивается в *Lento*, наконец, через подвижную фигурацию оно устремляется вверх, в сферу скорого движения. Так исходное *Andante*, давшее наименование всей части симфонии, вырастает до подлинного *Adagio*. Наивное, следуя шиллеровскому определению, *Andante* модулирует в сентиментальное *Adagio*. Здесь мы наблюдаем процесс темпа в микромире, аналогичный макропроцессу темпа от классицистской к романтической эпохе. Таков образ подлинной истории темпа, единой внутри и вне музыкальной композиции.

Vivace. Presto

Модуляции *Andante/Adagio* в скорые движения не обязательно происходят последовательно от медленного к скорому. Разные темпы связывает способ движения, а не совпадение или соседство скоростей. Обстоятельства, при которых сближаются *Andantino* и *Allegretto*, *Andante* и *Allegro*, *Andante* и *Largo*, надо искать в способе музыкальной взаимосвязи. Так же обстоит дело с единством *Lento* и *Vivace*: если оно действительно, а не фиктивно, то обоснованием его будет характер письма. *Lento* совпадает с *Vivace* в ключевом элементе, именно — во вьющейся, струящейся пластичной линии, во многих мелких возвратах и обходах. Родство *Lento* и *Vivace* обнаруживается уже у И. С. Баха.

В баховской музыке есть классические образцы *Vivace*. Струющийся поток мелкодлительной мелодии *Vivace* особого свойства — чисто инструментальный, не связанный вокально-голосовой природой, не ограниченный узким диапазоном. Характерная мелодия *Vivace* стремится к многооктавному объему. Она может быть основой и подвижного баса, и дисканта, и переходить из голоса в голос. Вид басового *Vivace* имеет хор *Sind Blitze, sind Donner* («Неужели молния, неужели гром?», № 33 из баховских «Страстей по Матфею»). Дискантовое *Vivace* находится также в баховской Сонате № 6 *G-dur* для скрипки и клавира (I часть).

Сцепление в темпе *Vivace* баса и дисканта через орнаментальный бег мелодии имеет значение символа, как в необъявленном фактическом *Vivace* в Прелюдии из баховской Английской сюиты № 3 *g-moll*. Многооктавность выступает как форма преодоления границ голоса. В многооктавном диапазоне осуществляется инструментально-этюдное движение единой фазы (этюдный принцип октавной транспозиции). Мелодическая энергия *Vivace* подобна бурному потоку, который сметает заграждения на своем пути. Так едины «верх и низ» звучащего пространства *Vivace*. Осуществление этого единства в энергичном движении предполагается самим значением итальянского слова *vivace*: процветающий; бурно растущий; исполненный жизни. *Vivace* исполнено жизни и духа.

Баховское *Vivace* нередко — славильная, ликующая, полетная мажорная музыка. Мелкодлительный бег *Vivace* может сопровождаться гимнично-фанфарной фигурой нагромождения (*congeries*) или чередоваться с ней. Баховский образ полетного *Vivace* проглядывает в Прелюдии *G-dur* Шопена, в «Охотничьей песне» (Песня без слов № 3 *A-dur*) Мендельсона. Динамически и фактурно диминированное минорное *Vivace* находится также у Мендельсона в музыке эльфов в увертюре «Сон в летнюю ночь».

При всей стремительности этим и многим другим образцам *Vivace* присуще качество, которое в умеренной и медленной скорости звучало бы как *Lento*. Мелкодлительный орнаментальный голос *Vivace* обладает протяженностью в фактурной или тематической формуле; его развертывание обстоятельно. Таков эффект плавно и незаметно становящейся широты в мелодическом рисунке, с обходами и опеваниями точек поворота. При том, что *Vivace* в общем сохраняет пластику текучего *Lento*, музыка животворящего духа и процветания уже порывает с протяжностью и широтой и устремляется ввысь. *Vivace* — полетная музыка, парящая на высотах.

В понятии скорости *Vivace* кажется ступенью на пути к *Presto*. Нередко *Vivace* ошибочно приравнивают к *Presto*. Но при внешнем сходстве скорости в случаях *Vivace* и *Presto* связанность их элементов разная.

Presto — движение сжатия, спрессовывания, стремительное движение в характере погони. Presto беспокойно и неуравновешенно в сравнении с Vivace, музыкой живой, бурной, но без крайностей спешки, музыкой спокойно-подвижного бега. Мелодический рельеф Presto может быть мелкосегментным (в крайнем выражении репетитивным), с характерными упорами в точки поворота. Мелодия Vivace протяжна и извилиста, мелодия Presto обрывиста, угловата, прямолинейна. Vivace присуще пластичное, закругляюще-расширяющее движение, если можно так сказать, прогрессия пространства. Presto требует, напротив, подчеркнуто определенных упоров, акцентов, элементарной простоты и прямолинейности. Последнее в буквальном смысле: прямая линия (незатейливая гамма) нередко есть мелодическое условие Presto. Здесь, в протяженных прямых Presto рождается эффект прямой же, ничем не перекрытой «перспективы» движения. И, наконец, главное: «бедность» гармонии в Presto в сравнении с «богатством» ее в Vivace.

Представим Vivace, которое редуцировано спрессовыванием, так что оно утрачивает протяжность и изворотливость. Это и будет Presto, редуцированное Vivace, как вид сверху, когда детали теряются, и остаются общие очертания. Presto обнаруживает свой элементарный и прямолинейный характер особенно отчетливо, если его играть нарочито медленно. Тогда проступает бедность экспрессии. Взамен в Presto наиболее непосредственно (еще более ясно в Prestissimo) действует импульс скорости.

Если выразить кратчайшим образом содержание различий Vivace и Presto, то это будет мера инерции. Предельная стремительность Presto есть следствие инертной, формульно-монотонной организации материала в роде «вечного движения». Сравнительная умеренность Vivace следует из многообразия переходов, модуляций движения.

Allegro u Adagio

Поднимаясь от Grave к Presto через Largo, Andante, Lento и Vivace, через универсальные области Adagio и Allegro, мы охватываем все многообразие темпа. Оно открывается в истории музыки вместе с духом гуманности, музыкой человеческой души. Не случайное совпадение, не каприз времени. Темп и есть одна из форм вочеловечивания музыки. В иерархии темпов мера человека находится в «золотой середине». Это Andante, символ человека вышагивающего. Конфигурация человека и его среды, Andante — середина в буквальном выражении: человек Andante — в окружении природы снизу и сверху, слева и справа. Он приходит в соприкос-

новение со всеми окружающими его элементами — тяжестью Grave, широтой Largo, протяжностью и текучестью Lento, живостью Vivace, сжимающей стремительностью Presto. Как человек Нового времени обретает себя заново в пространстве, организует свою жизненную среду, так новое качество движения — темп, — раскрывается в шаге и беге, скольжении и полете, раздвигании вширь, вглубь и ввысь.

Только в теории можно провести отчетливую границу между разными способами движения. На практике темп не был субстанцией непроницаемо замкнутой. Ни в начале истории, в XVII веке, когда сами значения характеров, их соотношения еще не были определены, ни впоследствии, когда многообразные перемены быстрого и медленного в рамках одного произведения подтвердили модуляционную природу темпа. Редкий темп удерживается вне модуляций.

Только так, преодолевая границы темпов, начинаем по-настоящему различать типы движения и соответственные преобладающие элементы. Тогда начинаем различать и выражение движущих человеком стихий и самого стихийно меняющегося человека. «Человек действительно всякий раз оказывается другим, в зависимости от того, стоит ли он, идет или, скажем, плывет»¹². Присутствием человека объясняется сложное осуществление темпа, во взаимо- и противодействии разных движений. Как единое существо человека соткано из многообразия действий, так и постоянство темпа композиции есть композиция темпов. И наоборот: внешне видимое сопоставление темпов в музыкальном целом, как правило, — область единого темпа.

Представление о темповом единстве позволяет воспринимать не сумму темпов, но органичную, родовую их связанность. Подобно монотональности Шёнберга многообразие характеров движения можно обозначить как монотемп. Видимое постоянство темпа расслаивается на многие темповые события, как по горизонтали, так и по вертикали. Темп в произведении осуществляется в двуедином процессе, в расслоении, разграничении темпов, с одной стороны, и в связывании, перетекании — с другой.

Темп осуществляется не только как композиция, но и контрапункт темпов, контратемп. По этой причине сложившаяся некогда оппозиция равномерных и неравномерных темпов не отражает подлинного существа темпа. Равномерность — всего лишь фикция умозрения, которое не принимает во внимание не только микровременные процессы (агогику), но и события композиционного плана. Вероятно, исторически длительное

¹² Штайнер Р. Духовнонаучные аспекты терапии / Пер. с нем. О. В. М., 2003. С. 30.

формирование шкалы темпов имело своей перспективой формирование областей неравномерного движения. Регламенты темпов устанавливаются примерно в одно время с их же модуляциями, на рубеже XVIII–XIX веков.

Вспомним удивительные слова Рихарда Вагнера о том, что «Allegro можно считать крайним результатом отхода от чистого Adagio с помощью подвижной фигурации». Они выводят нас далеко за пределы привычной оппозиции «медленно-быстро» к самой сути темпа. Adagio и Allegro у Вагнера — не случайные примеры скорого и медленного темпов. При внимательном взгляде обнаружится, что Allegro и Adagio сближает не только качество «напевности», но им обоим присущ элемент «подвижной фигурации». Один и другой характеры осуществляются в многообразии техники, которая формует и скорое, и медленное движение. Оба, Allegro и Adagio, представляют арену взаимо- и противодействия скорого и медленного, сложных, нередко неуловимых взаимных их переходов. Allegro и Adagio идут встречными путями, отталкиваясь от полюсов, к общей цели, к тому, что можно назвать темпом универсального свойства, темпом, который стремится к своей первооснове, самому времени.

Allegro и Adagio и пришли в конце концов к универсуму темпа в позднеклассической симфонии. Он был двуполюсным, этот универсум Allegro и Adagio, наподобие композиционных тяготений в симфоническом целом. Прокладывая путь сонате и симфонии, они становились темпами-жанрами. Allegro стало главенствующей (первой) частью сонатно-симфонического целого на основе скорых движений, Adagio дало основу медленных движений цикла.

Два темпа как два мира, между которыми в свое время отчетливо проступило напряжение, знаменательное в истории симфонии, между «симфонией первого Allegro» и «симфонией медленной части». В Allegro и Adagio наиболее последовательно и многообразно осуществлены принципы соответственно «соро-медленно-соро» и «медленно-соро-медленно». Симфонические Allegro (I часть) и Adagio (средняя часть) у позднего Моцарта и особенно Бетховена собираются из разных источников, во многих манерах письма, характерах. За ними стоит не просто многообразие способов музыкальной взаимосвязи, но богатство экспрессии, стремление к единству, подлинно симфоническая стихия.

Moderato

И Adagio, и Allegro с противоположных сторон подходят к общей задаче — осуществить темп как процесс и построить музыкальное целое. Это процесс, в котором Adagio и Allegro обнаруживают свой противоречивый характер. Они не замкнуты в неподвижном, неизменном качестве, но разворачиваются в противодвижениях и движении встречном.

Композитор отчетливо сознает единство полюсов медленного и быстрого:

Нет такого медленного темпа, в котором не попало бы место, требующее ускорения, чтобы избежать впечатления тягучести. Наоборот, нет такого Presto, в котором бы не было места, требующего спокойного исполнения, иначе за быстротой исчезнет и выразительность (К. М. Вебер) ¹³.

Встречное движение Allegro и Adagio, действие импульсов одного темпа внутри другого возможно благодаря еще одному типу движения. Третий участник действует привычно и как будто неприметно. Но участие его обязательно, без него Allegro и Adagio не могли бы взаимодействовать. Речь идет о Moderato. Оно теряется не случайно, не по недоразумению. Его неочевидность закономерна в силу его несамостоятельности: Moderato связывает темпы Adagio и Allegro, «переводит» и «заполняет». Moderato упорядочивает взаимосвязь Allegro и Adagio, растворяясь между ними.

За привычным в Moderato представлением об умеренной скорости теряется более существенное — смысл *размеренного* движения. Размеренность не сводится к умеренной скорости, но предполагает, как в прочих темпах, определенное качество движения.

Размеренной по сути была музыка мензуральной ¹⁴ ритмики. Связывание старого типа, в неизменно пульсирующей или педально-выдержанной ткани, можно считать простейшим, «наивным» (следуя шиллеро-вагнеровской дихотомии). Метрическая прогрессия здесь определенно последовательна, «горизонтальна». Соответственно, такая статическая размеренность тоже «наивна».

¹³ Цит. по: *Вейнгартнер Ф.* О дирижировании / Пер. с 5-го нем. изд. Е. В. Гиппиуса. Под ред. Н. А. Малько. Л., 1927. С. 45.

¹⁴ *Mensura* (лат.) — мера, расстояние, протяжение.

Абсолютная весомость длительностей в мензуральной традиции была чем-то большим, нежели только фиксированными временными соотношениями и скоростью. Абсолютная мера действовала параллельно мелодическим отношениям, в размеренной взаимосвязи вокально-полифонического типа, в голосовой замкнутости движения. Мерность дотактовой ритмики определяла весь строй композиции.

Moderato новоевропейской музыки закономерно следует из мензурального прошлого европейской ритмики, но в то же время порывает с ним. Метрические категории пересекаются и смешиваются более разнообразно и свободно, выстраивают конструкцию, прочную в долговременном напряжении между скорым и медленным.

Размеренность нового типа — не готовая форма, но процесс формирования. Многообразные формы собственно Moderato принимают вид незаметно прогрессирующего дробления метрических категорий. Новую размеренность можно назвать динамической, «сентиментальной». Ее оформление в композиции — процесс сложный и незримый/неслышимый. Метрическая прогрессия краткодлительного действия, внутри мотива (фразы), осуществляется за счет мелких, почти случайных, будто импровизированных украшений, колорированных мотивных повторов, орнаментального дробления тона (репетиций) и т. д., всего, что заключает в себе в свернутом виде движение заполняющее и связывающее, орнаментальное, движение мелкими длительностями.

Подобно тому, как позднейшую размеренность отличает незаметное дробление длительностей, то есть избегаются торможение и перерыв движения, столь же незаметно происходит обратное: укрупнение метрических весомостей. В этом пункте принципиально отличие барочного мелкодлительного *ostinato* и классического: различаются смыслы выключения-включения звучащего мелкого пульса. В классическом типе мелкая пульсация включается и выключается, не останавливая движение, без ущерба для целого. В едва заметных в метрической прогрессии сдвигах и остановках происходят существенные события.

В доклассической размеренности выключение мелкой пульсации означает сильное торможение, глубокую цезуру, основательное исчерпание ресурсов движения. Это каданс-разрыв. Достижение классической размеренности как раз в том, чтобы уводить мелкий пульс в неслышимое, оставляя в слышимом его инерционную «тень». Доклассическая размеренность балансирует на грани полной остановки движения. Классическая размеренность парит над всеми возможными обрывами, она разрывоустойчива. И Moderato дает метрическую основу незаметным, пластичным встречным модуляциям Allegro и Adagio. Незримое действие разме-

ренности имеет эффект постепенного и трудного роста и развития, как если бы дело шло об органической природе.

Незаметность метрических прогрессий, это неперемненное условие классического *Moderato*, имеет смысл не само по себе, не как произвольное требование хроноса, но в полноте целого, в условиях мелоса. Речь идет о понимании насущного для *Moderato* единства мелоса и хроноса. Подобно тому как архаическая (доклассическая) размеренность мыслима в границах вокально-полифонической, голосовой взаимосвязи, классическая размеренность (то есть *Moderato*) осуществляется в чисто инструментальном типе взаимосвязи, когда певческие границы голоса расширяются и голосовое ведение композиции размывается.

Удивительно, что ослабление подлинного *ведения композиции голосами* (до полного исчезновения в перспективе XX века) приходится на время расцвета искусства гармонии и культуры голосоведения. Скорее, однако, это была только видимость расцвета. По сути, голос отступал перед *партитурой*, или, вернее, внутриголосовой моделью партитуры, в которой голос способен модулировать в разнообразные типы музыкальной взаимосвязи. Примечательно, что природа голоса разрушалась в условиях неравенства голосов и подчеркнуто определенного расслоения ткани на фон и рельеф, на ведущее и сопровождающее. Здесь открывались особые возможности межголосового взаимодействия по вертикали и горизонтали, возможности диагонали, по сути контрапункта, принимавшего формы многообразно взаимодействующих пластов. Так, контрапунктическая (она же гомофонная) диагональ была открыта заново как форма размеренности и метрической прогрессии.

Описываемый тип музыкальной взаимосвязи, тип мелодический, только кажется элементарным и упрощенным. Нечто непостижимое есть в том, что исчезновение голоса с его эффектом диагонально-контрапунктических «просветов» и «разрывов» происходит в самом что ни на есть голосовом образовании, в гомофонии, попросту говоря, в мелодии с аккомпанементом. Это внутреннее противоречие гомофонии и есть условие *Moderato*.

Литература

1. Вагнер Р. О дирижировании // Дирижерское исполнительство / Ред.-сост., вст. ст., доп. и ком. Л. Гинзбурга. М.: Музыка, 1975. С. 87–132.
2. Вейнгартнер Ф. О дирижировании / Пер. с 5-го нем. изд. Е. В. Гиппиуса. Под ред. Н. А. Малько. Л.: Тритон, 1927. 46 с.

3. Мищенко М. О смысле мотива b–a–c–h (из опытов мелософии) // Opera musicologica. 2010. № 1 [3]. С. 18–35.
4. Челибидахе С. «Лишь немногие находят дорогу к музыке...» / Пер. с нем. и вст. текст С. Рогового // Музыкальная Академия. 1999. № 3. С. 151–157.
5. Штайнер Р. Духовнонаучные аспекты терапии / Пер. с нем. О.В. М.: Энигма, 2003. 192 с.
6. Штайнер Р. Природные основы питания / Пер. с нем. Н.В. Маловой. Калуга: Духовное познание, 2003. 216 с.
7. Штайнер Р. Человек как единое звучание творящих Мировых Слов / Пер. с нем. С. Шнитцера. Ереван: Лонгин, 2007. 224 с.
8. Юнкер К. Некоторые важнейшие обязанности капельмейстеров (1782) // Дирижерское исполнительство / Ред.-сост., вст. ст., доп. и ком. Л. Гинзбурга. М.: Музыка, 1975. С. 64–67.
9. Яворский Б. Конструкция. (Машинопись.)
10. *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.
11. *Campion Th. The Art of Descant, or Composing of Musick in Parts* // John Playford. An Introduction to the Skill of Musick. [Book 3]. 8th ed. London, A. G. and J. P. for John Playford, 1679.