

А.А. ПАНОВ, И.В. РОЗАНОВ

**ПРОЕКТ РФФИ «ТЕМП И РИТМ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ
МУЗЫКЕ XVII–XVIII В.»:
НЕСКОЛЬКО СЛОВ О НАУЧНОЙ БАЗЕ ИССЛЕДОВАНИЯ**

**ALEXEI A. PANOV, IVAN V. ROSANOFF
PROJECT OF RFBR ‘TEMPO AND RHYTHM IN WEST-EUROPEAN
MUSIC OF THE XVII – XVIII CENTURIES’: A FEW WORDS
ABOUT THE SCIENTIFIC BASIS OF THE STUDY**

**Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ
в рамках научного проекта 18-012-00208
«Темп и ритм в западноевропейской музыке XVII–XVIII в.»
Funding: The reported study was funded by RFBR,
project number 18-012-00208**

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы, связанные с интерпретацией источников – исторических материалов и документов XVII–XVIII века – в контексте проблем корректного выбора темпа исполнения и практической реализации условностей ритмической нотации в старинной музыке. Сделан краткий обзор современной научной литературы в данной предметной области. Отмечено, что авторы исследований XX–XXI столетий использовали различные, чаще всего – взаимоисключающие методы исследования. Подчеркивается негативное влияние на современную исполнительскую практику разного рода «кратких курсов» интерпретации старинной музыки. Вывод: даже самые авторитетные и фундированные научные издания дают либо неполную, либо половинчатую, либо и вовсе ошибочную картину музыкально–исполнительского искусства далекого прошлого. С середины минувшего столетия исследователями (в основном – американскими) были изучены, переведены и представлены в виде диссертаций практически все наиболее авторитетные трактаты мастеров далекого прошлого. Такие квалификационные работы, снабженные нередко полезными практическими материалами, содержат важную информацию, актуальную как для историков и теоретиков музыкального искусства, так и для музыкантов-практиков. В нашей стране перевод источников с комментариями до сих пор не может быть темой кандидатской или докторской квалификационной работы, что очевидно является одним из атавизмов советской системы аттестации научных кадров и прямо препятствует развитию научного знания в области исторического музыковедения. Далее в статье констатируется наличие существенных разночтений и прямых противоречий в самих исторических источниках – трактатах, словарях и предисловиях к нотным изданиям. Основные указатели темпа исполнения – знаки тактовых размеров – в теории поначалу составляли иерархически организованную (стратифицированную) систему. Однако процессы конвергенции различных стилей и эстетических принципов в Запад-

ной Европе XVIII века последовательно разрушали названную систему. Существенную роль здесь играли итальянские темповые термины, которые, в свою очередь, понимались и интерпретировались авторами старинных руководств по-разному. Таким образом, единой, унифицированной и акцептированной системы определения темпа исполнения в Западной Европе эпохи барокко не было. Однако сравнительный анализ описаний различных точных и относительно точных дومتрономических способов фиксации темпа исполнения позволяет выявить некоторые общие, выходящие за рамки региональных и национальных традиций, тенденции в данной сфере.

Ключевые слова: темп, ритм, барокко, старинная музыкальная терминология, интерпретация старинной музыки, исторически информированное исполнительство

Abstract. The article discusses issues related to the interpretation of sources – historical materials and documents of the XVII – XVIII century – in the context of the problems dealing with the correct choice of tempo and with the practical realization of the rhythmic conventions present in notation of early music. A brief review of modern scientific literature is made in this subject area. It is being noted that the scholars of the XX – XXI centuries applied different, most often mutually exclusive research methods. The authors of this paper emphasize the negative impact of various ‘brief introductions’ to the interpretation of early music on modern performing practice. In conclusion: even the most authoritative and solidly-founded scientific publications give either an incomplete, unconvincing, or an entirely erroneous picture of the musical performing arts practiced in the distant past. Since the middle of the last century, researchers (mostly American) have studied, translated and presented in the form of dissertations practically all the most reputable treatises of masters who wrote in the distant past. Such qualifying works, often provided with useful practical materials, contain important information that is relevant for both historians and theorists of musical art, as well as for practicing musicians. In our country, translation of sources with comments still cannot be a subject of a candidate or doctoral qualification work, which is obviously one of the atavisms of the previous Soviet system of certification of scholarly personnel and directly hinders the development of scientific knowledge in the field of historical musicology. Further, the article states that there are significant discrepancies and direct contradictions in the historical sources themselves – treatises, dictionaries and prefaces to music publications. The main indicators of the tempo of performance – signs of meter – in theory initially formed a hierarchically organized (stratified) system. However, the processes of convergence of various styles and aesthetic principles in XVIIIth century Western Europe consistently destroyed this system. Italian tempo terms played a significant part here, which, in their turn, were differently understood and interpreted by the authors of early music manuals. Thus, there had been no single, unified and accepted system for determining the tempo of performance in Western Europe of the Baroque era. However, a comparative analysis of descriptions of various precise and relatively accurate pre-

metronomic methods of recording the tempo of performance reveals some general trends in this area that go beyond regional and national traditions.

Keywords: tempo, rhythm, Baroque, early music terminology, the interpretation of early music, historically informed performance practice

Проблемы выбора темпа и условностей ритмической нотации в старинной музыке уже второе столетие являются предметом особого интереса, а временами, объектом нескончаемых дискуссий в кругу исследователей – специалистов в области исторического музыкознания. К сегодняшнему дню сформирован внушительный корпус научных и методических публикаций, посвященных названным вопросам. С каждым годом тезаурус в сфере так называемого «исторически информированного исполнительства» прирастает новыми фактами и сведениями. В итоге возникает закономерный, логически вытекающий отсюда результат: исполнители, ради которых, собственно, ведется вся исследовательская работа в данной области, получают не вполне корректные практические рекомендации, и есть все основания утверждать, что избыток информации, когда «за деревьями леса не видно», ничем не лучше недостатка информации.

Сравнивая структуру и контекст наиболее известных и авторитетных трудов XX – начала XXI века, посвященных проблемам интерпретации старинной музыки, несложно установить, что авторы этих трудов использовали различные, чаще всего – взаимоисключающие методы исследования, а сами труды могут быть классифицированы следующим образом:

- Монографии широкого профиля, представляющие все предметные области научного знания, составляющие основу стилистически корректной интерпретации старинной музыки.

В числе таких трудов следует назвать, прежде всего, работы Арнольда Долмеча [3] и Роберта Донингтона [4]. Названные авторы вводят в научный обиход колоссальный массив ценнейших сведений из старинных источников. В то же время внеисторический и антихронологический подход к организации, систематизации и интерпретации данных не только затрудняет восприятие последних, но и нередко дезориентирует исполнителей–практиков, направляя их по заведомо ложному пути. В ряде случаев Долмеч и Донингтон допускают серьезные ошибки в трактовке исторических документов и материалов (см. например: [20, 197]).

- Монографии, посвященные локальным проблемам исторически информированного исполнительства и органологии.

Исследований такого характера великое множество. Чаще всего в контексте темпа и ритма в старинной музыке сегодня упоминают труды Готтхольда Фрочера [6], Эты Харих–Шнайдер [8], Ирмгард Херманн–Бенген [10], Стивена Хефлинга [9], Клауса Милинга [14], Дэвида Понсфорда [22] и др. Перечисленные издания являются источником важных и необходимых для исполнителей

старинной музыки сведений, хотя в некоторых из них обнаруживаются ошибки в интерпретации текстов исторических документов [8; 22], а некоторые – противоречивы и алогически структурированы [9].

- Словари и справочники.

Новейшие публикации в области интерпретации старинной музыки – *Кембриджская энциклопедия исторического исполнительства в музыке* [1] и *Кембриджская история музыкального исполнительства* [2]. Названные солидные и весьма фундированные издания дают общую картину эволюции музыкального исполнительства. Однако музыкант–практик, желающий получить конкретные ответы на конкретные вопросы, касающиеся конкретного исполнительского контекста, будет разочарован: проблемные и дискуссионные вопросы интерпретации старинной музыки авторы этих изданий обходят, как будто таковых и не существует¹. Редкое исключение – великолепно выполненный практико–ориентированный словарь Жана Сент–Арромана [24; 25].

- «Краткие курсы».

С точки зрения авторов настоящей статьи, публикации в указанном жанре приносят больше вреда, нежели пользы. К сожалению, именно такие издания востребованы и пользуются наибольшей популярностью в сообществе исполнителей–практиков. В качестве примера назовем выполненную на крайне низком научном уровне, насыщенную ошибочными выводами и рекомендациями брошюру Жана–Клода Вейана [26], которая, тем не менее, была переведена и опубликована на немецком языке, а также руководства Виктора Рейнджел–Рибейро [23], Антуана Жоффруа–Дешаума [5] и Корнелиуса Фровайна [7].

- Диссертации, в том числе – переводы с комментариями важнейших исторических материалов и документов (главным образом, с немецкого, французского, итальянского и испанского на английский язык).

С середины минувшего столетия исследователями (в основном – американскими) были изучены, переведены и представлены в виде диссертаций практически все наиболее авторитетные трактаты мастеров далекого прошлого. Такие квалификационные работы, снабженные нередко полезными практически материалами, содержат важную информацию, актуальную как для историков и теоретиков музыкального искусства, так и для музыкантов–практиков. В нашей стране перевод источников с комментариями до сих пор не может быть темой кандидатской или докторской квалификационной работы, что очевидно является одним из атавизмов советской системы аттестации научных кадров и прямо препятствует развитию научного знания в области исторического музыковедения.

- Наконец, последняя составляющая – статьи в научной периодике.

Оставив в стороне типологию укажем, что именно в зарубежной научной периодике с удручающей регулярностью публикуются материалы, представляющие «новый взгляд» на старые и хорошо известные вещи, «новые концепции»

¹ Сказанное касается, в частности, проблем исполнительской реализации условностей ритмической нотации в старинной музыке (см., например: [18]).

и т. п. Как правило, эти «новые концепции» не выдерживают сколько-нибудь серьезной проверки, игнорируются впоследствии учеными, но принимаются как руководство к действию исполнителями–практиками¹.

Итак, вывод неутешителен. Даже самые авторитетные и фундированные издания дают либо неполную, либо половинчатую, либо и вовсе ошибочную картину музыкально–исполнительского искусства далекого прошлого. Может быть, сами старинные авторы помогут нам составить полное, исчерпывающее представление об основных, наиболее важных принципах интерпретации музыки своей эпохи?

Увы, не только не помогут, но и вовсе наоборот. Руководства старинных музыкантов содержат противоречивые исполнительские рекомендации. Извлечь оттуда нечто общее возможно, однако это общее, за редкими исключениями (например, кочующая из трактата в трактат инвектива «такт нужно отбивать ровно»), мало что даст музыканту ХХI столетия². «Вкус определяет все», – с завидным единодушием подчеркивают авторы далекого прошлого. Да, все верно, только добавим: все определяет вкус современников этих авторов, приобщиться к которому нам не дано.

Возвращаясь к противоречиям в старинных источниках проиллюстрируем сказанное примерами, связанными с проблемой выбора темпа исполнения. Хорошо известно, что основным указателем темпа исполнения (степени скорости отбивания долей такта в терминологии того времени) в музыке эпохи барокко был знак тактового размера, точнее – число в знаменателе последнего. Знаки тактовых размеров составляли иерархически организованную (стратифицированную) систему. Отношения внутри каждой группы («перфектные», «имперфектные», «составные» тактовые размеры) выстраивались так:

- «Перфектные» – «Y», «'» (вдвое быстрее или «короче» предыдущего, отсюда и название – *alla breve*), «2/4» (во Франции – «2»; вдвое быстрее предыдущего), «2/8» и т. д.
- «Имперфектные» – «3/2», «3/4» (во Франции – «3»; вдвое быстрее предыдущего), «3/8» и т. д.
- «Составные» – «12/4», «12/8» (вдвое быстрее предыдущего) и т. д., и т. п.

Система, казалось бы, предельно четкая, конкретная и понятная. Однако понятная – только на схеме. На практике видим следующее:

- Некоторые композиторы (в особенности – английские) вплоть до XVIII века продолжают пользоваться устаревшей к тому времени системой нотации, в их сочинениях используются знаки, которые отсутствуют в приведенной выше системе (например – «♣»).
- Величайшая путаница образовалась к середине XVIII века во Франции, где композиторы, получившие образование в Италии, стали применять знаки «2/4» и «3/4». Практика мгновенно получила отражение в теоретических руководствах, в результате чего мы располагаем сегодня вза-

¹ См., например: [12] и [19]; [13] и [21].

² Об этой проблеме ранее неоднократно писал Фредерик Нойман [15], [16, 574-576], [17, 3-5].

иногда исключая толкованиями: одни авторы говорят, что «2/4» и «3/4» эквивалентны знакам «2» и «3», другие утверждают, что это разные знаки: при «2» и «3» исполнение должно быть вдвое быстрее, нежели при «2/4» и «3/4».

- Итальянские темповые термины, как правило, предписывали в те времена пропорционально–кратные отклонения от принятых значений степени скорости исполнения при том или ином знаке тактового размера. Это тоже, на первый взгляд, было бы логично и понятно, если бы сами старинные музыканты придерживались единой точки зрения в интерпретации значений итальянских темповых терминов.
- Достаточно рано итальянские темповые термины стали получать самостоятельное значение, при этом значение это понималось разными авторами по–разному (к примеру, вопрос о том, какой термин предписывает более быстрое исполнение – *andante* или *andantino*).
- Музыканты далекого прошлого использовали итальянскую (равно как и французскую) терминологию не только в качестве предписания темпа исполнения, но и в качестве указателя аффекта композиции. Терминология, таким образом, стала полисемантической, число ее интерпретаций к концу XVIII столетия стало равно числу авторов словарей и трактатов. Первая попытка упорядочить и разграничить термины из сферы темпов и из сферы аффектов была предпринята в 1783 году в *Кратком и ясном руководстве по клавирной игре* Георга Фридриха Вольфа [27, 25–26]. Однако попытка оказалась не вполне удачной и последователей у Вольфа в этом опыте не нашлось ни в конце XVIII века, ни в начале XIX века.

Из сказанного следует, что единой, унифицированной и акцептированной системы определения темпа исполнения в Западной Европе эпохи барокко не было. Каждый конкретный случай, как правило, требует индивидуального решения. Решение же определяется множеством интегральных показателей. В некоторой степени мы можем довериться значительному корпусу дометрономических точных (маятниковые системы, «маленькие минутки» карманных часов у англичан и во второй половине XVIII века – у немцев, человеческий пульс и проч.) и относительно точных способах фиксации темпа исполнения (количество шагов человека, проходящего определенный отрезок пути за определенное время)¹. Необходимо отметить, что сравнительный анализ сведений о дометрономических системах XVII – XVIII века из исторических документов дает основания говорить о наличии общих, выходящих за рамки региональных и национальных традиций, тенденций в данной сфере.

¹ Подробные сведения об этом есть в монографиях Харих-Шнайдер [8], Херманн-Бенген [10], Милинга [14] и др.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. The Cambridge Encyclopedia of Historical Performance in Music / ed.: C. Lawson, R. Stowell. 2nd ed. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2019.
2. The Cambridge History of Musical Performance / ed.: C. Lawson, R. Stowell. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
3. Dolmetsch A. The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries: Revealed by Contemporary Evidence. London: Novello and Co., [1915].
4. Donington R. The Interpretation of Early Music. New version. London: Faber & Faber, 1974.
5. Geoffroy–Dechaume A. Les “secrets” de la musique ancienne: Recherches sur l’interprétation. XVI^e–XVII^e–XVIII^e siècles. [Paris:] Editeurs Fasquelle, 1977.
6. Frotscher G. Aufführungspraxis alter Musik. Ein umfassendes Handbuch über die Musik vergangener Epochen für ihre Interpreten und Liebhaber. Locarno: Wilhelmshaven und Amsterdam, Heinrichshofen’s Verlag, [1963].
7. Frowein C. Aufführungspraxis kompakt. Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts stilgerecht interpretieren. Kassel, &c.: Bärenreiter, 2018.
8. Harich-Schneider E. Die Kunst des Cembalospiels, nach den vorhandenen Quellen dargestellt und erläutert. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1939.
9. Hefling S. Rhythmic Alteration in Seventeenth- and Eighteenth-Century Music: Notes inégales and Overdotting. New York; Toronto: Schirmer Books, 1993.
10. Herrmann-Bengen I. Tempobezeichnungen. Ursprung, Wandel im 17. und 18. Jahrhundert. Tutzing: H. Schneider, 1959.
11. Heymann E. Wörterbuch zur Aufführungspraxis der Barockmusik. 2. erweiterte Neuauflage. Köln: Christoph Dohr, 2008.
12. Jerold B. Notes inégales: A Definitive New Parameter // Early Music. Vol. 42. 2014. No. 2. P. 273–289. doi:10.1093/em/cau029.
13. Miehl K. Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik: Die Antwort der Quellen auf ein umstrittenes Thema. 3., Verbesserte und stark erweite Neuauflage. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, ‘Heinrichshofen-Bücher’, 2003.
14. Neumann Fr. The Use of Baroque Treatises on Musical Performance // Music & Letters. 1967. Vol. 48. No. 4. P. 315–324.
15. Neumann Fr. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J. S. Bach. Princeton: Princeton University Press, 1978.
16. Neumann Fr. Ornamentation and Improvisation in Mozart. Princeton: Princeton University Press, 1986.
17. Panov A., Rosanoff I. Essays on Problems of Rhythm in Germany in the XVIIIth Century: Overdotting and the So–Called Taktenlehre (a research of sources). Heilbronn: Musik–Edition Lucie Galland, 1996.
18. Panov A., Rosanoff I. Correspondence // Early Music. Vol. 43. 2015. No. 3. P. 553–555. doi:10.1093/em/cav067
19. Panov A., Rosanoff I. Some Thoughts on the Conventional Alteration of Rhythm // Vestnik of Saint Petersburg University. Arts. Vol. 8. 2018. No. 2. P. 195–213. doi:10.21638/11701/spbu15.2018.203
20. Panov A., Rosanoff I. “L’Ornement mystérieux” and Mark Kroll’s revision of the French baroque performance practice // Vestnik of Saint Petersburg University. Arts. Vol. 8. 2018. No. 3. P. 328–355, doi:10.21638/11701/spbu15.2018.301
21. Ponsford D. French Organ Music in the Reign of Louis XIV. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
22. Rangel–Ribeiro V. Baroque Music: A Practical Guide for the Performer. New York: Schirmer Books, 1981.

23. Saint-Arroman J. L'Interprétation de la musique française 1661–1789. Vol. I: Dictionnaire d'interprétation (Initiation). Genève: Slatkine Reprints, 2016.
24. Saint-Arroman J. L'Interprétation de la musique française 1661–1789. Vol. II: L'Interprétation de la musique pour orgue. Genève: Slatkine Reprints, 2016.
25. Veilhan J.-C. Les Règles de l'Interprétation Musicale à l'Époque Baroque (XVII^e–XVIII^e s.) générales à tous les instruments. Deuxième édition. Paris: Leduc, 1977.
26. Wolf G.F. Kurzer aber deutlicher Unterricht im Klavierspielen. Göttingen: H. W. Grape, 1783.

• **Алексей Анатольевич Панов**

Alexei A. Panov

доктор искусствоведения, профессор
Санкт-Петербургского государственного
университета, Санкт-Петербург, Россия

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Profes-
sor, Saint Petersburg State University, Saint
Petersburg, Russia

a.panov@spbu.ru

• **Иван Васильевич Розанов**

Ivan V. Rosanoff

доктор искусствоведения, профессор
Санкт-Петербургской государственной
консерватории им. Н. А. Римского-
Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Profes-
sor, Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State
Conservatory, Saint Petersburg, Russia

i.rozanov@spbu.ru