

С. М. Мальцев

ОБХОДЯ СУТЬ ПРОБЛЕМЫ

Научная полемика, если она ведется по существу, с опорой на факты и с соблюдением этических норм научного спора, всегда приносит пользу и способствует более глубокому постижению сути проблемы. Поэтому я с интересом ознакомился с рецензией на мою книгу «Внутритактовая агогика в немецком учении о такте XVII–XVIII веков» [1] А. А. Панова и И. В. Розанова [2], двух заведующих кафедрами старинной музыки, уже в силу этих должностей считающихся специалистами в своей области; к тому же И. В. Розанова я давно знаю как редкого, если не уникального, специалиста в области библиографии старинных трактатов, поскольку проработал с ним на одной кафедре около 20 лет.

Для начала необходимо изложить суть развиваемой в моей книге концепции, подлежащей обсуждению и оценке при рецензировании.

О концепции книги

В основе немецкого учения о такте лежит фундаментальная связь между просодией стиха (ритмом его стоп при скандировании¹) и музыкальным метром. Поскольку подтекстовка была исторически более ранним способом обозначения в нотной записи регулярной музыкальной пульсации [3], неудивительно, что именно она была положена в основу немецкого учения о такте. Подавляющее большинство известных немецких аутентичных разъяснений музыкального такта и метра (В. К. Принц, И. Г. Вальтер и др.) построено на подтекстовке латинских слов, словосочетаний или немецких стихов, используемых в качестве модели музыкального произнесения [4, S. 18–20; 5, S. 23–24; 6, S. 76–77; 7, S. 485, 99–102, 106–108; 8, S. 120; 9, S. 7, 50–51; 10, S. 41; 11, S. 65–66; 12, T. 2, S. 273–276]. Таким образом, барочная латинская и немецкая просодия выступает в этих объяснениях в качестве решающего смыслового ключа. Квантитативная просодия латинского языка (как античной, так и «новой», барочной, латыни) однозначно не допускала равной длительности в произнесении длинных и коротких слогов, длительность которых определялась кратно и точно: две и одна моры соответственно [13, с. 487–488; 14, с. 20; 15, с. 191–192; 16, с. 11]. Единство просодии античной и новой латыни обеспечивалось переизданием в течение почти тысячи лет словаря латинской просодии с диакритическими знаками длинных и коротких слогов и цитатами из античных авторов, подкреплявшими нормативное произношение примерами [17].

Просодия немецкого стиха XVII–XVIII веков определялась соотношением трех видов слогов: длинного (*lang*, две моры), короткого (*kurz*, одна мора) и среднего (*mittelzeitig*, точная длина колеблется в зависимости от контекста). Крупнейший немецкий барочный лингвист и один из создателей литературного немецкого языка И. Г. Шот-

¹ Скандирование (от лат. *scando* — размеренно читаю) — необходимый прием при чтении античных (гекзаметр), силлабических (александрийский) стихов, а также былин, частушек и других стихов, построенных на метрическом принципе.

© С. М. Мальцев, 2012

телиус (1656) пишет: «Словесное время, которое слышится в правильном произнесении немецкого языка, является длинным или коротким. Я говорю согласно правильному произношению, а не так, как кому-то вздумается, или на собственный манер... Соответственно этому в каждом немецком слове живет время; это означает, что для произнесения и слышания слов требуется соответствующее время и что слоги слов не выходят из наших уст одинаковой длины и краткости, а должны вытекать точно и благозвучно по требованию их происхождения [Urankunfft] и свойств. И того требует не только совершенство языка, но особенно поэтическая манера, потому что излюбленное ею искусство голоса должно возникать не из одинакового — либо длинного, либо короткого — звучания, а из узаконенного искусного чередования долгого и короткого звука, — не иначе как приятная гармония может быть найдена посредством правильной совместной настройки низких и высоких звучаний. Но словесное время в немецком языке бывает тройким: более длинное, более короткое и усредненное [mittlerere], как это известно также у греков и латинян. Более короткое словесное время является звучанием слова, которое выговаривается в быстрое короткое время и поэтому выпадает (felt) как *ge*richt / *er*weisen / *lieb*liche

Трохеически:

— — — — —

Gottes Wille stehet feste /
Ist der erste bleibt der beste.

Ямбически:

— — — — —

Nur Gottes Wille muß geschehen
Es mag auch / wie es gehet / gehen.

В анапесте:

— — — — —

In diesem und jenem / in jedem und allen
Muß alles geschehen nach Gottes Gefallen.

Таким образом, также из этих примеров можно видеть присоединенные сюда манеры рифм, что [значком] (–) обозначенные слоги должны быть выговорены с большей длиной, чем стоящие до или после [daß die mit (–) gezeichnete Silben müssen mit mehrer Länge / als die vor / oder nachstehende außgesprachen werden].

Среднее словесное время является таким же звуком, который выговаривается не с такой сильно подчеркнутой краткостью или длиной и потому из-за этого, согласно нахождению перед или после последующего словесного времени, присоединяется то длинно, то коротко, как: Befordeniß / Ermessigung / Anwesenheit / etc. Здесь можно, пожалуй, сказать ямбически:

— — — — —

Und thut ^{beforderniß} item:

— — — — —

Nicht ohn ^{ermessigung} item:

— — — — —

Harr auff ^{anwesenheit} etc.

Равным образом можно присоединить все здесь также правильно дактилически:

— — — — —
Gönne beforderniß allen von Hertzen / item:
— — — — —
Wolle mit reiffer ermessigung achten / item:
— — — — —
Hoffet anwesenheit liebste Freude. etc.

Из этих трех для примера сюда присоединенных слов Befoderniß / ermäßigung / Anwesenheit можно одновременно видеть, что их последние слоги могли бы быть употреблены длинно и коротко, и тем самым найти названное выше среднее словесное время в немецком языке» [18, S. 5–9].

Данные о диахронической стороне фонетики немецкого языка, полностью совпадающие с описанием И. Г. Шоттелиуса, обнаруживаются в ориентированной на классицизм поэтике И. Х. Готшеда (1742) [19, S. 455f.], в 68-томной фундаментальной энциклопедии И. Г. Цедлера (1732–1754) [20, Bd. 20, S. 1385; Bd. 30, S. 72] и в трактате о времяизмерении в немецком языке поэта, просветителя и переводчика И. Г. Фосса (1802) [21, S. 9, 10, 15, 39–40, 49]. Отсюда понятно, что просодия барочного немецкого литературного языка в диахроническом аспекте была ближе к квантитативной латыни, чем просодия современного силлаботонического (в некоторых научных интерпретациях — тонического) немецкого языка, не случайно в энциклопедии Цедлера *немецкая* просодия иллюстрировалась *латинскими* примерами [20, Bd. 30, S. 72]. Подчеркну, что квантитативная разница между долгим и коротким слогами при декламации стиха, согласно аутентичным источникам, была совершенно реальной и выявлялась скандированием, то есть чтением стиха соответственно длине и краткости слогов [20, Bd. 30, S. 72]. Один из крупнейших немецких музыкальных теоретиков XVIII в. В. Ф. Марпург определяет скандирование именно как чтение стихов соответственно длине и краткости слогов [22, S. 463].

Немецкое учение о такте излагалось в эпоху барокко в так называемых *музыкальных поэтиках*. И. Г. Вальтер (1708) определял этот жанр музыкального трактата так: «*Musica Poetica*, или музыкальное поэтическое искусство *à poïéw* [от греч.: делать, поэт], *effingo* [лат.: представлять, изображать], так называется оттого, что композитор не только должен понимать просодию так хорошо, как поэт, с тем, чтобы он нигде опять не нарушал бы правила количества [quantitaet] слогов; [но] особенно также, если он также нечто сочиняет, а именно мелодию, отчего [он] также называется *Melopoëta* или *Melopoëus*» [23, S. 75].

Церковный композитор эпохи барокко, перед которым стояла задача сочинить музыку на стихотворный текст так, чтобы пастве было легко его воспринимать на слух, должен был обязательно принимать во внимание просодию и метрику стиха. Здесь у него было две принципиальных возможности: (1) точно отображать разницу в длине слогов с помощью ритма кратными нотными стоимостями; (2) делать это косвенно с помощью тактовой метрики.

Первый способ, уходящий корнями в эпоху Возрождения, назывался пропорциональным (*proportionatus*) и заключался в том, что длинный латинский слог (2 моры) передавался с помощью ноты, вдвое более длинной, чем нота, передающая короткий слог (1 мора). Второй способ был нововведением эпохи барокко и назывался простым

или обычным (*vulgaris*); в этом случае и длинный, и короткий слоги передавались с помощью нот одинаковой стоимости, однако длинный слог размещался на сильной доле такта, а короткий слог — на слабой.

Вот примеры отображения в музыке обоими способами стоп ямба и хорей (троя) у В. К. Принца [24, Appendix]:

The image shows four musical examples of Latin meters. The first two are Iambus vulgaris, with variations Ecclesiasticus, Hypochematicus, and Melismatic. The next two are Iambus proportionatus, with variations Primae divisionis, Secundae divisionis, and Tertiae div. The fifth and sixth are Trochaicus vulgaris, with variations Ecclesiasticus, Hypochematicus, and Melismatic. The last two are Trochaicus proportionatus, with variations Primae divisionis, Secundae divisionis, and Tertiae divisionis. Each example shows a sequence of notes on a staff, with some notes marked with a tilde (~) to indicate long syllables and others with a breve (˘) to indicate short syllables.

Пропорциональный (*proportionatus*) принцип передачи просодии стиха представлял собой учение о ритмопее (*rhythmoreoia*), содержанием которого был поиск типовых музыкально-ритмических эквивалентов для самых разнообразных поэтических стоп *квантитативного* стиха: ямба, хорей, дактиля, амфибрахия, анапеста, спондея, молосса, всех видов пеонов и т. д. Последовательное применение пропорциональный способ получил в так называемых *композициях од*, в которых античные метры со строгой передачей квантитативных размеров нотными стоимостями по принципу 2:1 (длинный слог — 2, короткий — 1 мора) перекладывались на музыку (Гафорис, Гларенан, Цельтис, Колинус и др.) [3; 5, S. 806; 25, S. 39], как в следующем примере:

The image shows a musical example of a Latin meter. The text is "om - nes gen - tes ser - vi.ent e [-i]". The notes are placed on a staff, with long notes (two stems) for "om", "nes", "tes", and "vi.ent", and short notes (one stem) for "gen", "ser", and "e [-i]".

Царлино (1552) писал: «Длинные и короткие слоги должны быть связаны с соответствующими нотными знаками» [26, S. 442]. Этот способ передачи просодии, сформировавшийся еще до учения о такте², обсуждался и у М. Мерсенна (1636–1637), который приводит целую таблицу ритмических музыкальных эквивалентов античным стопам [27]. Подобные таблицы находим у А. Кирхера (1650) [28, р. 30–79] и у В. К. Принца (1696) [4]; в XVIII в. — у И. Матесона (1739) [29, S. 160–170], М. Шписа (1745) [30, S. 164–166], И. Ф. Кирнбергера (1776) [8]; в начале XIX в. — у Г. Х. Коха (1802) [31] и А. Рейха (1834) [32]³.

Показательно, что *немец* Матесон в «Совершенном капельмейстере» (1739) объясняет принцип передачи стихотворных стоп *квантитативно*, начиная раздел «О длине и краткости звуков, или О изготовлении звуковых стоп» следующими словами:

«§ 1. Что такое ритм, этому учит нас просодия, или такое указание в искусстве слова, посредством которого устанавливается, как правильно привносятся акценты и как следует

² Исторический очерк процесса отображения квантитативного метра в поэзии и в музыке барокко можно найти в книге: [24, р. 62–77].

³ Фундаментальный трактат А. Рейха был написан в 1813 г. и содержит воззрения, сложившиеся именно к этому времени.

произносить длинное или короткое. Но значение слова *ритм* есть не что иное, как число, а именно известное измерение или исчисление, там — слогов, здесь — звуков, не только в отношении их множества, но также ввиду их *краткости* и *длины*.

§ 2. То, что означают стопы в искусстве поэзии, то представляют собою ритмы в искусстве звуков, поэтому мы хотим их назвать также звуковыми стопами, поскольку мелодия переходит одновременно на них. Но составление и прочее соответствие этих звуковых стоп называется искусственным словом *Rhythmopöie*, и об этом идет речь в настоящей главе» (выделено Матесоном. — С. М.) [29, S. 253].

Простой или обычный (*vulgaris*) способ передачи просодии и метрики стиха был для середины XVII в. исторически новым; он возник именно в связи с учением о такте и почти полтора века параллельно существовал с постепенно отмирающим пропорциональным способом, до тех пор пока не вытеснил его.

Первое краткое изложение учения о такте в 1668 г. в латинском трактате дал В. К. Принц [33, 34]. Привожу полностью более развернутое изложение этого учения по немецкому трактату Принца 1696 г.⁴:

«§ 6. Далее нужно знать, что число имеет особую силу и достоинство, которые имеют своей причиной [то], что среди нот и звучаний, по времени имеющих равную длительность, одни производят впечатление более длинных, другие более коротких: какие [из них] особенно хорошо заметны, [понятно] посредством текста, так же как и посредством консонансов и диссонансов.

§ 7. Эта различная длина таких нот, по времени или стоимости одинаково длинных, называется *Quantitas Temporalis Intrinseca*, внутренняя временная длительность.

§ 8. Что это имеет свое основание *re ipsâ*, на самом деле каждый может легко увидеть и услышать, если подставит под одинаковыми нотами текст. Например:



В этом слове первый и третий слоги длинные, второй и четвертый короткие⁵. Если такое слово поется на звуки ABCD, то это хорошо дойдет до слуха, и каждый слог будет иметь свою правильную длину⁶. Но если переменить числа нот, хотя сами ноты я сохраняю, например:



то это будет восприниматься слухом совсем некрасиво и неприятно, потому что долгие слоги *Chri* и *a* будут произнесены и спеты на короткие звуки *E* и *G*; напротив того, короткие слоги *sti* и *nus* будут произнесены и спеты на длинные звуки *F* и *H*: чего не могло бы быть, если бы звуки *EFGH* не имели бы никакой разницы по внутренней временной длительности.

⁴ Всё в квадратных скобках в цитате добавлено мной, все комментарии в сносках к цитированному тексту принадлежат мне. — С. М.

⁵ В рассматриваемом примере речь идет о мысленном сопоставлении равных по длительности четвертных нот и латинской подтекстовки с чередованием длинного (две моры) и короткого (одна мора) слогов у *знающего* латынь и *говорящего* на латыни музыканта, что не может не приводить к *реальному* едва заметному агогическому исполнительскому удлинению и укорочению нот, без чего, в свою очередь, и слушатель пресловутые «особую силу и достоинство» нот воспринять не смог бы.

⁶ Как видим, Принц хорошо осознает, что слоговая ритмика просодии должна влиять на исполнительскую ритмику нотных длительностей.

§ 9. Чтобы эту Quantitæet [длительность] правильно распознавать, нужно знать, что каждая нота могла бы быть разделена на две или на три равные части.

§ 10. Если делитель ноты число два, то все ноты, считаемые на нечетные числа, как 1, 3, 5, 7 и т. д., длинные; напротив того, те, которые считают на четные числа, как 2, 4, 6, 8 и т. д., короткие. Например:



Это хорошо согласуется с Quantitæet [длительностью] текста⁷; так как, напротив тому, если числа изменяют, происходит противоположное, и это причиняет слуху отвратительное раздражение. Verbibi gratiâ:



§ 11. Отсюда ясно, что каждый Semibrevis или целый такт по внутренней Quantitæet [длительности] также длинный, так как он всегда считается с нечетного числа, а именно с [числа] 1: ибо всегда счет должен начинаться в такте с удара вниз [Niederschlag].

§ 12. Равным образом все и каждая синкопированная нота длинная, потому что в ней встречаются и объединяются нечетное и четное числа.

§ 13. Если число делителя три, то первая [нота] длинная, вторая и третья короткие.

§ 14. Но если первая молчит⁸, то вторая длинная, третья короткая⁹.

§ 15. Если применяется очень медленный такт, обычно каждый удар соблюдается как длинный¹⁰; однако в Sesquialtera minore [полуторном малом] [такте] иначе, так как на один такт [здесь] поется шесть четвертей» [4, S. 18–20].

Общее правило у Принца таково: «Композитор должен обращать особое внимание на акцент каждого слова и не сочинять к длинному слогу короткое, а к короткому — длинное, что является постыдной ошибкой» [4, S. 114].

Как видим, Принц исходит из наблюдения, что движение одинаковых по написанию нот в исполнении обычно воспринимается на слух как не совсем ровное: какие-то ноты кажутся более длинными, а какие-то более короткими. Такое слуховое впечатление не кажимость, а прямое следствие исполнительского интонирования, которым

⁷ Обращаю особое внимание на форму 3-го лица единственного числа глагола *bringen* — *bringet*, которая к концу XVIII в. превратилась в *bringt*. Выпадение гласной в окончании, закрепленное новой орфографией, несомненно свидетельствует о том, что эта гласная в окончаниях практически не произносилась. Именно о подобных сокращениях слога (и даже его выпадении) в просодии и писал Шоттелиус (см. выше).

⁸ То есть вместо первой ноты стоит пауза.

⁹ То есть пауза передает акцент второй доле, отчего возникающая здесь синкопа акцентируется.

¹⁰ Отсюда видно, что степень внутритактового агогического укорочения и удлинения у Принца прямо связана с изменением темпа и от него зависит.

руководит латинская квантитативная подтекстовка мелодии, когда на сильные доли такта приходятся длинные слоги (равные двум морам), а на слабые доли — короткие (равные одной море). З. Майер (1984) справедливо подчеркивает, что Принц в рассуждениях о «естественном акценте», которому должна соответствовать музыкальная ритмика [4, Theil III, S. 183], имеет в виду именно *латинский* язык, показывая в качестве примера музыкальный эквивалент акцентуации латинской прозы из Магнификата [25, S. 40]. Этот на первый взгляд малозначительный факт для интерпретации излагаемого Принцем учения о такте принципиально важен, поскольку проясняет длиннотную сущность акцента в понимании самого Принца. Итак, запомним: рассуждая об акценте и акцентуации, Принц имеет в виду именно *квантитативный* (длиннотный) акцент. Принц свободно владел латынью, опубликовал на латинском языке музыкальный трактат, в котором впервые кратко изложил свое учение о такте [33], а потому безо всяких сомнений ясно осознавал квантитативность латинской просодии в примерах, на которых он это учение объяснял в трактате 1696 г. [4]. Естественно, он рассчитывал на то, что его правильно поймет и любой образованный современник-читатель, владевший латынью и, конечно же, знавший основы латинской просодии. Между тем, из приведенного выше латинского примера однозначно явствует, что нотация, где ноты визуально равны одна другой, приходит в серьезное противоречие с неровной квантитативной просодией подтекстовки, скрыто указывающей (разумеется, только для *знающих* латинскую просодию) на ритмическое неравенство равных по написанию нот. Возникает следующее парадоксальное отношение арифметического ритма нотации и слогового ритма текста: $(1:1) = (2:1)$. То есть исполнитель видит в нотации $1:1:1:1$, а читает (с мысленной корректирующей подтекстовкой) $2:1:2:1$. Между латинскими и немецкими подтекстовками в процессе объяснения в трактате 1696 г. Принц не делает никаких различий, из чего можно понять, что соотношения длинных и коротких слогов в обеих подтекстовках сопоставимы, а значит — примерно равны 2:1 (отметим, что это точно соответствует трактовке длинных и коротких слогов немецкого языка в поэтике Шоттелиуса) [18, S. 5–6]. Так выявляется условность арифметического обозначения нотных длительностей в нотации вокальной музыки. Разницу в длительности между арифметическим обозначением нот и их действительным звучанием Принц называет *внутренней временной длительностью* [Quantitas Temporalis Intrinseca]. Само различие внешней и внутренней стоимости нот у Принца терминологически заимствовано из учения о метрике стиха. Таким образом, речь идет о значительной и системной агогической *коррекции* длительностей долей такта, когда *визуально одинаковые ноты* исполняются неровно, как тяготеющие к *триолям*. Степень и мера этого тяготения из самого объяснения Принца не ясны, но здесь достаточно указать на само существование такого тяготения.

Отсюда понятно, что оба способа нотации ритма: пропорциональный и простой — по-разному отображали в музыке разную длину слогов и стопы стиха, но в пропорциональном длина слогов передавалась с кратной точностью через внешнюю стоимость ноты, а в простом — более сглаженно и мягко, с помощью агогического противоречия между пропорциями одинаковых нот ($1:1$) и просодии ($2:1$), что трактовалось как внутренняя стоимость нот.

Помимо *правила* неровности исполнения ровных нот у Принца речь идет и об *исключениях* из этого правила: очень компактно и даже изящно изложено обоснование обязательного агогического удлинения любой синкопы.

Сопоставим теперь разъяснения Принца с разъяснениями И. Г. Вальтера (1708), крупнейшего музыкального теоретика XVIII в. и близкого друга И. С. Баха¹¹:

«§ 23. Теперь нам необходимо знать, что Quantitæet [длительность] нот бывает или Extrinseca [внешняя], или Intrinseca [внутренняя].

§ 24. Quantitas Extrinseca Notarum [внешняя длительность ноты] — это такая длительность, когда одна нота соответствует 1-му или более целых тактов, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ [такта] и т. д. и в пении или игре выдерживается ровно так долго, как другие ей равные; поэтому она также называется Quantitas tactualis [тактовая длительность]. Об этом Quantitæet или стоимости [Geltung] уже было сказано¹².

§ 25. Quantitas Intrinseca Notarum [внутренняя длительность ноты] (которая также называется Quantitas accentualis [акцентная длительность]) — это такая длительность, когда одинаковые по valore [по ценности]¹³ и в остальном одинаковые по стоимости ноты трактуются совсем не одинаково: так, что одна против других, ей равных, является то длинной, то короткой. Например:



В этом примере — как раз ноты, по внешней стоимости друг с другом равные (потому что они являются именно восьмыми), но по внутренней стоимости 1, 3, 5, 7-я является длинной, а 2, 4, 6, 8-я — короткой¹⁴. И это выводится из скрытой силы чисел. Поэтому надо заметить.

(а) Если делителем является число 2 (чтобы 1 такт мог делиться именно на две части, $\frac{1}{2}$ на две части, $\frac{1}{4}$ на две части), то всегда та равная по стоимости нота, на которую приходятся нечетные цифры, является длинной, а та, на которую попадают четные числа, является короткой. Videatur Exemplum antecedens [наглядный пример впереди].

(а) Если 1 целый, половинный или четвертной удар состоит из трех нот, то, если на большую [ноту] все время попадают две цифры, она является длинной, но остальные — являются длинной и короткой, соответственно тому, как приходятся цифры.



(β) Если появляются паузы и точки, то их считают вместо нот, а разделение соотносят соответственно этому. Поэтому следующий пример был бы неправильным, если бы паузу не захотели оттянуть.

¹¹ Встречающиеся в тексте моего перевода круглые скобки и слова в них принадлежат Вальтеру, все в квадратных скобках добавлено мной; все комментарии в сносках мои.

¹² Имеется в виду широко известная схема двоичного соотношения различных стоимостей нот, согласно которому целая нота равна двум половинным, половинная — двум четвертным, четвертная — двум восьмым и т. д.

¹³ Valore (от франц.: *valoir* — стоить) — стоимость, цена.

¹⁴ И здесь обращаю внимание на форму 3-го лица единственного числа глагола *schreyet*, которая к концу XVIII в. превратилась в *schreyt* (*schreit*). Выпадение гласной в окончании, закрепленное новой орфографией, несомненно свидетельствует о том, что эта гласная в окончаниях практически не произносилась. Именно о подобных сокращениях слога (и даже его выпадении) в просодии и писал Шоттелиус; см. выше также аналогичный пример в разъяснениях Принца.

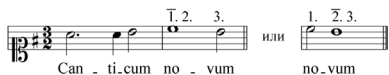


Так пауза делается наполовину больше, и это опять хорошо. E. G. Lin ultimo [лат: пример в конце].

(b) Но если делитель — число 3 (как это происходит в тройных тактах), то из трех нот равной стоимости первая — длинная, средняя — короткая, а третья может быть или длинной, или короткой¹⁵. Но если вместо первой стоит пауза, то значит следующая [нота] длинная, а 3-я короткая. E. G. [например]



(a) Но если тройной такт состоит только из двух нот, так как первая стоит еще раз столько, сколько другая, то первая — длинная (потому что над ней стоят 2 цифры), а другая — короткая; но если большая нота поставлена в конце, они обе длинные. Например¹⁶:



(β) Это учение об акцентной длине имеет свою особую пользу как для вокальной, так и для инструментальной [музыки], ибо отсюда вытекает изящное изменение [manierliche moderation]¹⁷ голоса или [движений] пальца, чтобы именно такая нота, которая, согласно числу, является длинной, ударялась сильно; напротив, такая нота, которая, согласно числу, является короткой, исполнялась также несколько короче и тише [etwas kürtzer und leiser]¹⁸.

(γ) Польза для музыкальных композиций — в том, чтобы как раз не ставили бы долгие слоги под короткими нотами, и короткие слоги — под длинными.

NB. Но об акцентах слогов судят не столько по просодии¹⁹, а главным образом — по обычному произношению или выговору²⁰. Например:

¹⁵ Вальтер мог иметь в виду здесь вариабельность акцентуации в различных трехдольных старинных танцах: в чаконе, в менуэте, в двух типах курант, в немецком полонезе, в жигах.

¹⁶ В обоих примерах рассматривается случай ритмической синкопации в трехдольном такте, когда синкопирующие голоса могут принимать на себя акцент, тяжесть и длину сильного времени и, возможно, даже несинхронно несколько опережать (антиципировать) появление баса, как в связанном *rubato*.

¹⁷ То есть: изменение с помощью манер, украшений.

¹⁸ Обращаю особое внимание на то, что Вальтер, применяя здесь сравнительную степень термина *kurtz* — *kürtzer*, тем самым однозначно показывает, что короткие доли в реальном исполнительском воплощении действительно являются более короткими, чем длинные; а ввиду того, что примеры вокальны, такое укорочение никоим образом нельзя интерпретировать как артикуляционное, ибо оно приходится на середину слова. Этот момент принципиально важен, поскольку многие современные музыковеды — и среди них мои рецензенты — совершенно не принимают во внимание это прямое аутентичное свидетельство и ошибочно считают, что термины *kurz* и *lang* не связаны с реальным агогическим сокращением или удлинением соответствующей доли такта.

¹⁹ То есть: не столько по нормативному количественному соотношению длительности слогов.

²⁰ Отсюда очевидно, что акцентуация в произношении латинского текста в 1708 г. у немцев не всегда совпадала с длинным слогом, чего требовала просодия.



Несмотря на то что в этом примере слог *mi*, согласно просодии, является коротким, все-таки из-за произношения и согласно числу [этот слог] соединен с длинной нотой и является хорошим²¹.

NB. Общее замечание: короткая, согласно числу, нота не должна скакать вверх (но может идти вверх поступенно), иначе она становится длинной.



§ 26. Этого было бы о внутренней *quantitaet* [стоимости] таких нот на данный момент достаточно» [23, S. 23–24].

Это объяснение внутритактовой агогики полностью подтверждено и совокупностью словарных статей фундаментального словаря Вальтера (1732) [26, S. 507, 592, 598], и статьями в энциклопедии Цедлера (1741), совпадающие текстуально с вальтеровскими и, вероятно, написанными также Вальтером [20, Bd. 30, S. 71].

Сопоставляя приведенные разъяснения Вальтера с концепцией Принца, можно видеть, что в целом они полностью согласуются и в определенных частностях друг друга дополняют. Так, между интерпретацией примеров с латинской и с немецкой подтекстовкой Вальтер, как и Принц, не делает никаких различий; это принципиально важно: в учении о такте в основу музыкальной пульсации обоими авторами было заложено произношение *латинских* слов, согласно латинской просодии с соотношением длинного и короткого слогов 2:1, и *скандирование* стоп немецкого *стиха*, в котором удлинение одних слогов делается за счет укорочения других, приблизительно с тем же, что и в латыни, соотношением. Это типовое произнесение ритмического сочетания длинных и коротких слогов стиха — стопы — выполняло функцию своего рода идеальной агогической модели, с которой соотносились длительности отдельных, равных по написанию, нот. Таким образом, музыкальный такт был тогда всегда в определенной степени ориентирован на скандирование метрически упорядоченных стиховых стоп. Естественно, что он и сегодня *имплицитно* для нас это скандирование, являясь его преобразованным музыкальным эквивалентом (аналогом). Поскольку абстрактно-арифметическое двоичное подразделение нотных стоимостей в нотации обычно не до конца соответствовало агогике нотных длительностей в живом исполнении, возникала типовая ситуация, когда в нотах написано было одно, а реально звучало заметно другое. Чтобы осмыслить это ощутимое различие, было введено принципиально важное для учения о такте различие внешней и внутренней стоимости ноты, заимствованное

²¹ «Хороший» — здесь это эпитет, относящийся к слогу, к ноте или доле такта, приходящимся на сильное время, синонимичный эпитетам «длинный», «акцентированный», «тяжелый» или «сильный»; антонимами здесь является аналогичный ряд эпитетов, относящихся к слогу, к ноте или тактовой доле, приходящимся на слабое время: «плохие», «короткие», «легкие», «проходящие» или «слабые» (ноты, доли, слоги). Отсюда в контексте рассуждения Вальтера и имеет место странное, на первый взгляд, противопоставление «короткого» слога — не «длинному», а «хорошему» (нужно помнить, что для музыкантов эпохи барокко «хороший» слог и есть «длинный»). Последнее предложение в цитате Вальтера в моей книге [1, с. 25] было переведено неточно. Приношу благодарность моим рецензентам, указавшим на это [2, с. 96].

из учения о метрике стиха²². *Внешняя* стоимость ноты представляла собой *абстрактный* арифметический счет, согласно которому каждая четверть в нотации равна любой другой четверти, каждая восьмая — любой другой восьмой, любые две восьмые — четверти и т. д. вне зависимости от местоположения этих нот в музыкальной ткани. *Внутренняя* стоимость ноты представляла собою *реальные* музыкальные длительности, приобретаемые нотами в исполнении; здесь длительности нот уже зависели не только от внешней стоимости нот, но и *от местоположения в такте*, и им окончательно определялись. Система внешних стоимостей нот в нотации служила для исполнителя как бы первичным грубым ориентиром в определении метроритма, а обозначенная таким образом система внутренних стоимостей нот представляла собою алгоритм упорядоченных исполнительских *поправок* к прямолинейной арифметической системе внешних стоимостей нот. Тем самым в исполнительском восприятии возникала запланированная композитором агогическая неровность исполнения, при которой акцентированными и более длинными в двухдольном (прямом) такте становились нечетные доли и ноты, а безударными и более короткими — четные. Поскольку неравенство длительности слогов в письменности внешне не визуализировано, а вытекает из знания просодии, в целом эта картина была аналогична прочтению любого вербального текста: читатель, читая сейчас данный текст, привычно произносит его про себя с различной длительностью слогов, хотя визуально эта разница в письменности никак не выявлена.

Акцентуация в процессе скандированного произнесения стихов, да и в обыденной речи, всегда в той или иной мере сопутствовала удлинению длинных слогов — об этом ясно говорит цитированное выше прямое развернутое аутентичное свидетельство И. Г. Шоттелиуса (1656) [18, S. 5–9], а также замечание Ф. Клопштока (1779) о том, что сам по себе акцент «не делает ни длины, ни краткости, а только выговаривается длинно» [36, S. 24].

Аналогичное удлинение акцентированных нот имело место и в музыке. Показательно, что все аутентичные разъяснения учения о такте сделаны в терминологии *акцентности* долей; акцент же в понимании музыкантов XVIII в. был связан с некоторым агогическим удлинением. Этот важнейший момент, к сожалению, при интерпретации учения о такте многими музыковедами и, в частности, моими рецензентами, совершенно не учитывается. Приведу соответствующие аутентичные свидетельства.

И. Матесон (1722) дает следующее определение акцента: «Акцент в нотах есть их внутренняя стоимость и подчеркивание, он так размещается, что с его помощью нота в определенное время выделяется среди других, не принимая во внимание ее внешнюю форму и обычную стоимость. Это дефиниция» [37, S. 43]. В 1739 г. он пишет: «Общее правило, которое нужно соблюдать при акценте, таково: *что относящаяся к нему нота должна быть длинной или ударной*». И далее добавляет: «К разъяснению этого правила необходимо сказать, что ни повышение, ни также одна внешняя стоимость в современном понимании не могла бы сделать ноту длинной или ударной, но решающее значение для этого имеют внутренняя стоимость и певческий акцент» [29, S. 176] (подчеркнуто Матесоном). Как видим, по Матесону, при акцентировании моменту ударности обязательно сопутствует *агогическое удлинение* ноты. Аналогичную трактовку акцента на-

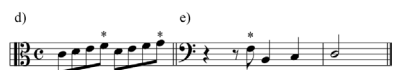
²² В учении о метрике стиха этому соответствовала *Quantitas syllabarum* [длительность слогов] (см. выше). Но поскольку длина или краткость слога визуально в письменности обычно никак не выражается, то это качества психологически представляли перед знающим просодию языка всегда как *внутренние*. Отсюда, видимо, возник этот термин.

ходим у Матесона в иных контекстах [37, S. 43; 28, S. 176]. З. Майер (1984), реферируя позицию Матесона, верно отмечает, что у Матесона также и речевой акцент должен создавать длину, краткость, повышение или понижение в произношении [25, S. 41].

Реальность исполнительского удлинения сильных долей в аутентичных разъяснениях учения о такте XVIII в. вытекает не только из имплицитруемой в этих разъяснениях Матесона агогической стороны акцентуации, но дополнительно подтверждается и прямым употреблением в характеристике долей такта сравнительных степеней прилагательных *lang* и *kurz*, не допускающих никакого иного толкования. Более того, агогическая сторона акцента или проходящих нот прямо затрагивается в процессе разъяснения сравнительной длительности акцентированных и проходящих нот. Матесон приводит следующий нотный пример (a):



с таким комментарием: «но каждый, кто только захочет говорить разумно, должен признаться, что все четвертые [ноты в группах] по внутренней стоимости [valore intrinseca] короткие, не имеют акцента и являются проходящими» [37, S. 40]. Другой пример (d)



им комментируется так: «тут ни один человек не скажет, что эти отмеченные звездочками ноты длинные, или акцентированные, или ударные»; относительно примера (e) он высказывается еще более эмоционально: «ничего на всем свете нельзя найти более короткого, еще менее акцентированного», чем отмеченная звездочкой нота, и «...этим *пред-нотам* [Vor-Noten] (если мне позволено так сказать) присуще такое же свойство, как *пред-слогам* [Vor-Sylben] в поэзии²³, которые ни одна душа не считает длинными или акцентированными» [37, S. 41–42].

Аналогичные описания акцента в иных контекстах находим и у других немецких авторов. Я. Адлунг (1758) пишет: «Сегодня обычно много говорят об акцентированных нотах, посредством чего понимаются более длинные [*längern*] [ноты] или [ноты] проходящиеся на *thesis*. Это учение называется *de quantitate notarum intrinseca* [внутренняя стоимость нот] и является весьма важным [und hat sehr viel auf sich]», при этом Адлунг прямо ссылается на часть I главу VI трактата Принца «Сатирический композитор», где это учение разъяснено, а также на Яновку, Кирхера, де Шале [de Chales] ряд других барочных авторов [38, S. 206]. В. Ф. Марпург (1769–1763) пишет: «§ 2. Все слоги являются либо длинными, либо короткими, либо одинаковыми. Знак длинных слогов —, коротких слогов —, а одинаковых слогов —. К этому последнему виду относятся почти все односложные слова²⁴. § 3. Длительность и краткость слогов называется словом акцент, слоговая или звуковая мера [Sylben = oder Tonmaaß], длительность [Quantität]

²³ Vor-Noten — неологизм, буквально переводимый как «предшествующие ноты», по образцу слова *Vorschlag* — «предудар»; Vor-Sylben — буквально: «предшествующие слоги» — С. М.

²⁴ Обращаем внимание на полное соответствие классификации слогов по их длине у Марпурга приведенным выше классификациям слогов Шоттелиуса, Цедлера и Фосса.

или величина звуков [Tongrösse], равно как мера времени [Zeitmaß] слогов или слов²⁵. § 4. Длина слогов бывает двух видов, просодическая и риторическая. Например, в слове *geneigt* последний слог естественным образом просодически длинный, потому что требует в произношении больше времени, чем первый. Но если бы это слово встретилось в фразе, где со словом *geneigt* должно было бы быть связано особенное подчеркивание, то последний слог был бы одновременно еще и риторически длинным. Обычно мы имеем дело только с просодическим или метрическим акцентом слогов, без того чтобы особенно принимать во внимание риторический или ораторский акцент, который для всех случаев здесь везде отмечается. Но этого не следует также забывать и в учении о риторическом акценте. § 5. Сочинение, будь это в прозе или в стихах, читаемое [ablesen] соответственно длительности и краткости слогов, называется *скандированием* [scandieren]. Если мы объединяем со скандированием одновременно риторический акцент, то это называется его [сочинение] декламировать. В применении к музыке это легко сделать, если мы вместо слова читать [ablesen] поставим слово сочинять [componieren]» [7, Bd. 1, S. 463]. Как видим, никаких сомнений в отношении реального удлинения слогов или звуков при просодическом акценте здесь не остается. И. А. Хиллер (1780), характеризуя средства для акцентирования, объединяющих музыканта с декламатором, также употребляет сравнительную степень слова *lang* и не оставляет никаких сомнений в реальности удлинения: «Грамматический акцент, который отмечает только различие коротких и длинных слогов, удовлетворяется несколько более длинным затягиванием на длинном слоге, или, говоря о том музыкально, на одной ноте, которая попадает на длинную тактовую долю или на удар вниз» [39, S. 28]. Сошлюсь также на словоупотребление сравнительной степени прилагательных при характеристике длинных и коротких нот *lang — länger* у И. Кванца [40, S. 105–106] и Л. Моцарта [41, S. 124, 146] (об этом подробнее — ниже), не оставляющее никаких сомнений в реальности агогического удлинения при акцентуации.

Подчеркну, что реальность агогического удлинения сильных или акцентированных долей во всех перечисленных случаях устанавливается не путем каких-либо догадок или сложных умозрительных спекуляций, а на основании *прямых аутентичных свидетельств*, с которыми обязан считаться любой исследователь, занимающийся данной проблемой.

Главный смысл разграничения внешней и внутренней стоимости нот в контексте учения о музыкальной поэтике у Принца и Вальтера был прежде всего в том, чтобы обратить внимание композитора на общность нормативной просодической длины или краткости слогов поэтического текста и реальной (исполнительской) длины или краткости долей избранного тактового размера в сочиняемой на этот текст музыке. Задача композитора — добиться возможно большего соответствия одного и другого: «На акцент каждого слова композитор должен обращать особое внимание, с тем, чтобы он на длинный слог не сочинял коротко, а на короткий слог — длинно», — пишет Вальтер, повторяя рекомендацию Принца [23, S. 158].

Таким образом, запомним: акцент в понимании барочных музыкантов есть *подчеркивание (ударение) + удлинение*.

Отсюда и учение о такте, изложенное в терминологии акцентности, всегда *имплицитно* барочное агогическое понимание акцента. Длинные или короткие доли такта,

²⁵ Обращаем внимание на выраженную агогическую сторону подчеркивания в акценте — удлинение, вытекающую из этого разъяснения, а также на последовательно выдерживаемый терминологический параллелизм между учением о метрике стиха и учением о такте.

ноты и паузы были именно агогически длинные или короткие по времени продолжительности в прямом смысле этих слов, а *долгие ноты в такте в пении, как и в вербальной речи, удлинялись всегда за счет коротких*. Степень такого удлинения в каждом конкретном случае нуждается в уточнении, что является одной из важных задач исследования. Именно в таком удлинении смысл влияния на музыкальную ритмику ритмики речевой просодии. Сама эта терминология — *длинный, короткий; внутренняя и внешняя стоимость* — не является по своему происхождению музыкальной, а, как было уже сказано, была заимствована в музыкальную поэтику из барочной теории стиха, где эта терминология характеризовала реальную длину слогов и их отношения друг к другу и отнюдь не была условной. В целом немецкое учение о такте (Принц, Вальтер) хорошо соотносится с важнейшими барочными и классицистскими немецкими теориями стихосложения (Опиц, Шоттелиус, Готшед-Цедлер, Фосс): *длинная и короткая* доли такта соответствуют *длинным и коротким* слогам стихотворной стопы; *внешняя и внутренняя* длительность ноты соответствуют *внешней*, то есть визуализируемой при чтении, и *внутренней*, определяемой согласно учению о просодии, длительности слога.

Естественно, что таким образом организованный композитором метроритм сочиненной музыки имплицитно диктует агогические правила ее исполнения. Оценивая точность информации об исполнительском метроритме, зафиксированную в барочном учении о такте, мы видим, что внутритактовая агогика принималась во внимание еще триста лет назад и определялась в нотной записи достаточно точно.

Латинские и немецкие подтекстовки, положенные в основу объяснения сравнительной длительности и акцентности долей такта, в определенной мере воздействовали на реальную исполнительскую длительность равных (по написанию) долей такта либо в сторону удлинения (сильная доля), либо укорочения (слабая доля). Поскольку латынь тогда знали все (на латыни велось образование в университетах, И. С. Бах даже преподавал латынь в Thomasschule) [42], эту разницу в реальной длительности тогда чувствовал каждый музыкант. Неизвестное (такт) объяснялось в трактатах через хорошо известное (латинскую и немецкую просодию), и этого объяснения *тогда* было достаточно — проблемы толкования возникли лишь в новое время в связи с диахроническим усилением акцентности немецкой просодии (тонический стих К. М. Брентано, Г. Гейне, И. Эйхендорфа) [14, с. 173–184] и с изменением тезауруса у исследователей в XX в. Разница между закрепленной в нотации абстрактной арифметической длительностью (*quantitas extrinseca notarum*) и живой исполнительской длительностью возникала из-за местоположения тактовой доли в такте и определялась как внутренняя длительность ноты (*quantitas intrinseca notarum*) [4, S. 18–20; 23, S. 23–24]. В нашей терминологии эта разница может быть определена как *внутритактовая агогика*, то есть правильно упорядоченная неровность живого исполнения, в котором длинные доли несколько удлиняются за счет коротких, подобно слогам в словесной речи.

Из сказанного очевидно, что исследование немецкого учения о такте находится на стыке филологии (поэтики, германистики, латинистики, общего языкознания) и теоретического и исторического музыкознания и не может быть успешно осуществлено только традиционным для музыкознания подходом, что, к сожалению, обычно сегодня имеет место, а осуществимо только комплексно.

Немецкое учение о такте исторически возникло как правило применения просодии сакрального текста в *вокальной* музыке: церковь внимательно следила за тем, что-

бы текст при богослужении был наилучшим образом понятен пастве. Из вокальной музыки это учение через ораториальные формы проникло в музыку инструментальную. *Единство* учения о такте для *вокальной* и для *инструментальной* музыки подтверждается как прямыми авторитетными аутентичными свидетельствами [23, S. 24; 7; 35; 28], так и полным совпадением (а иногда даже и плагиатом [ср.: 4, S. 18–20; 11, S. 65–66]) концепций такта в вокальных и инструментальных трактатах. Никакого отдельного учения о такте для инструментальной (в частности, органной или клавирной) музыки не существовало.

Поскольку учение о такте первоначально было сформулировано именно в *вокальной* музыке, противопоставление внешней и внутренней стоимости нот никак не могло пониматься чисто артикуляционно — то есть как противопоставление додержанного до конца звука на сильных долях такта и отрывистого (недодержанного до конца) исполнения нот, приходящихся на слабые доли. Для вокальной музыки это *абсолютно исключено*: певец никак не может икать внутри пропеваемого слова, искусственно недодерживая слабые доли такта. Это общее понимание распространяется и на инструментальную музыку.

Учение о такте в указанном смысле является одним из важных практических аспектов фундаментальной для музыкальной эстетики барокко общей аналогии — пониманием музыки как звуковой речи. Более того, так понимаемое учение о такте являлось важнейшей основой музыкальной выразительности.

О чисто артикуляционном понимании внутренней стоимости нот

Я был вынужден кратко изложить выше основную концепцию моей книги, ибо эта концепция не получила в отзыве моих рецензентов *абсолютно никакого обсуждения*. В силу этого назвать отзыв рецензией на книгу никак невозможно: содержанием отзыва является ряд частных критических замечаний, мало связанных или вообще не связанных с основной проблематикой книги, сопровождаемых малосодержательными и, как мне кажется, ненужными спекуляциями о том, читал ли я такие-то списки книг, и о том, являюсь ли я вообще специалистом в области исполнения старинной музыки. Кто из нас и в чем именно является специалистом определяют не звания и должности, а реально достигнутый научный результат.

Не утруждая себя критическим разбором изложенной выше основной концепции моего исследования, рецензенты с порога заявляют, что содержание книги их не убеждает, поскольку «даже при поверхностном чтении в работе обнаруживаются многочисленные несуразности» [2, с. 93]. Оставляя пока в стороне эти обнаруженные при поверхностном чтении «несуразности» (подробно о них — ниже), сразу констатирую: ввиду того, что никаких аргументов против основной концепции в отзыве нет, то несогласие рецензентов с нею a priori может быть интерпретировано либо как нежелание вникать в суть проблемы, либо просто как факт их личного понимания/непонимания — и только.

Теперь обращусь к тексту отзыва и попытаюсь оценить приведенные в нем аргументы — как каждый в отдельности, так и в отношении степени их влияния на основную концепцию книги.

Главный полемический заряд отзыва, вероятно, связан с тем, что я в своей книге критикую концепцию рецензентов о *чисто артикуляционном* понимании внутренней

стоимости нот и, в частности, их основной тезис о том, что термины *длинный* и *короткий* по отношению к долям такта *чисто условны* и совсем не отображают реального исполнительского удлинения или укорочения доли.

Этот тезис о чистой условности терминологии *длинно/коротко*, насколько мне известно, был до рецензентов сформулирован Ф. Нойманом (1965) [43, р. 337], выведшим эту ошибочную и противоречащую всей совокупности указанных выше фактов и авторитетных свидетельств констатацию только лишь из одного вскользь брошенного частного замечания в компилятивном трактате И. С. Петри (1767; 1782). Петри пишет: «...хорошие и плохие тактовые доли], которые некоторые музыканты любят также называть длинными и короткими, хотя и без основания. Ибо время не изменяется, а разница лежит только в силе исполнения и приходящей [ей] на смену слабости, и более сильно исполняющиеся ноты называют хорошими, а, напротив того, плохими называют те, которые должны исполняться несколько более слабо» [44, S. 160]. Как видим, это замечание Петри приходит в явное противоречие со всеми цитированными выше авторитетными аутентичными источниками, в которых длинные и короткие ноты однозначно характеризованы посредством сравнительной степени соответствующих прилагательных (Вальтер, Матесон, Адлунг с прямой ссылкой на Принца, Марпург, Л. Моцарт, Кванц, Хиллер).

Свидетельство свидетельству рознь, тем более когда речь идет о такой тонкой материи, как агогические удлинения долей такта. Хорошо известно, что талантливые музыканты воспринимают эти агогические удлинения значительно тоньше менее одаренных. Мало того, даже выдающиеся музыканты могут весьма по-разному воспринимать агогические тонкости живого музицирования. Показательна история с исполнением мазурок Шопена [цит. по: 45, р. 185]. И. Мошелес сообщает, что его дочь Эмили, бравшая уроки у Шопена в 1848 г., исполняла новую шопеновскую мазурку с таким *rubato*, что вся пьеса производила впечатление написанной на 2/4, а не 3/4. Однажды В. Ленц исполнял на уроке перед Шопеном мазурку ор. 33 № 3 *C-dur* в присутствии Мейербера. «Но ведь Вы играете на две четверти!» — воскликнул Мейербер. Шопен рассердился, стал отстукивать ритм 3/4 карандашом, потом сам сыграл мазурку и отстукал такт ногой. Но Мейербер упорно стоял на том, что слышит две четверти, а не три. Взаимопонимание так и не было достигнуто. Случай показателен: видимо, Мейербер, а возможно и Мошелес, с трудом воспринимали на слух агогические тонкости незнакомого музыкального стиля. Надо полагать, что если бы все эти музыканты, включая Шопена, оставили бы нам только *словесные* описания живого метроритма исполнения данной мазурки, эти описания существенно разнились бы, хотя за каждым из этих отличающихся описаний стояло бы то же самое исполнение. А какой-нибудь Нойман, прочитав 150 лет спустя описание одного только Мейербера, всерьез убеждал бы нас сегодня в том, что в мазурке Шопена две четверти...

Эта ситуация — типологическая. Агогика — вообще самое сложное, что может быть слышано в исполнении. Имея это в виду, вполне логично предположить, что Петри — музыкант, как известно, ничем особенным не прославившийся, — просто хуже различал на слух агогические тонкости исполнения, чем перечисленные выше его именитые предшественники Вальтер, Матесон, Марпург, Адлунг и др. Не забудем к тому же, что Петри, ученик В. Ф. Баха, не был барочным музыкантом, а был воспитан на музыке уже иного стиля, когда с появлением фортепиано акцентность начинала мало-помалу вытеснять агогическое удлинение, характерное для барочного клавесина и органа.

К тому же Петри точно не проясняет, какой именно музыки — вокальной или инструментальной, каких именно нот, каких тактовых подразделений, долей и в каком размере или темпе касается его вскользь брошенное замечание. Такая конкретизация очень важна, поскольку из подробнейшего разъяснения внутренней стоимости нот Шейбе (1773), целиком построенного на фундаментальной аналогии между просодией стиха и музыкальным произнесением, явствует, что реальная исполнительская длина или краткость длинных и коротких нот *подвижна*, а в случаях *alla breve* или при увеличении темпа и укрупнении исполнительской пульсации агогическое удлинение переходит с более мелких внутренне длинных нот на более крупные доли такта и может в этих мелких нотах *исчезать совсем* [46, § 103]. Если Петри имел в виду именно последний случай, то его наблюдение нужно признать верным, но лишь для определенного темпа и типа движения; но тогда уже это наблюдение имеет отнюдь не всеобщий, а *частный* характер.

Но в таком случае отсюда уже никоим образом не вытекает, что пресловутое замечание Петри, как хочет убедить нас Нойман, распространяется на всю музыку XVIII в. и вообще является ключом ко всей теории такта; что оно может быть экстраполировано на авторитетные свидетельства перечисленных барочных музыкантов, в частности на прямые их указания о реальности укорочения, и только на этом основании позволительно опровергать или подвергать сомнению эти прямые указания.

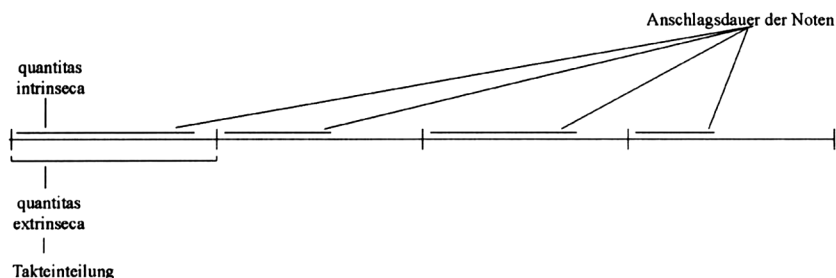
Этого мало. Развивая и разъясняя тезис о чистой условности терминологии *длинно/коротко*, Нойман проговаривается и невольно обнаруживает следующие весьма любопытные и в данном контексте симптоматичные собственные представления о латинской и немецкой просодии: «Это очень напоминает символы, используемые для длинных и коротких слогов в поэзии (—), где их настоящее значение связано *не с долготой, а с ударением* [курсив мой. — С. М.]. Слова, подобные *utmost* [англ.: конец], *insight* [англ.: осознание] и *upstart* [англ.: вскакивать, выскокка], все еще демонстрируют *quantitate intrinseca* образцом длинно—коротко — даже если, согласно настоящей долготе слогов *quantitate extrinseca*, они короткие—длинные» [43, p. 337]. Это заявление в филологическом отношении вопиюще безграмотно — как мы имели возможность убедиться, приведенные выше аутентичные материалы авторов барочных поэтов и энциклопедий однозначно свидетельствуют именно о том, что долгота и краткость при скандировании стихов была *совершенно реальной*. Видимо, Нойман просто не имел никакого представления о филологической научной литературе по данному вопросу. А уж его попытка иллюстрировать акцентность барочной латыни и барочного немецкого языка на примерах из современного английского языка (!) выглядит просто анекдотично. Если все же попытаться комментировать это заявление в непосредственной связи с самой концепцией Принца, то возникает простой вопрос: как тогда можно объяснить исторически сложившийся *пропорциональный* способ передачи неровной просодии стиха музыкальными длительностями, описываемый самим Принцем (см. выше)? Ведь этот способ потому в свое время и был назван ренессансными и барочными музыкантами *пропорциональным*, что точно кратными нотными стоимостями (то есть пропорционально) выявлял *слоговую неровность* латинской просодии! Понятно, что с такими невежественными исходными филологическими представлениями о просодии латыни и немецкого языка, какие продемонстрировал Нойман, серьезно интерпретировать немецкое учение о такте просто невозможно. Удивительно, как этот на факт не обратили внимания его многочисленные американские оппоненты.

Неоспоримым доказательством, свидетельствующим об условности терминов *длинно—коротко* в применении к учению о такте, Нойман считает случаи, когда в такте имеются две длинные доли. Цитирую его комментарии к разъяснениям Принца: «В очень медленном движении, продолжает Принц, например в размере 6/4, обе части такта можно рассматривать как длинные. Применение терминов „длинно“ и „коротко“ *quantitate intrinseca* ко всем длительностям или к двум „длинным“ нотам в размере 6/4 предельно ясно объясняет, что речь идет не о реальном продлении (удлинении), а только о вопросе акцентуации (выразительности)» [43, р. 338]. Возражаю: вовсе нет. Само по себе появление двух длинных долей в такте совсем не является свидетельством в пользу чистой условности терминов *длинно—коротко*, а просто говорит о том, что в медленном темпе исполнительская агогическая пульсация *длинно—коротко* становится более мелкой и *переходит с целого такта на отдельные его доли*. Такое переключение пульсации хорошо известно каждому практикующему исполнителю. Две длинные доли в одном такте при медленном движении передают стихотворный размер с двумя длинными слогами, в данном случае — спондей. При скандировании стиха эти длинные слоги именно *длинно* и произносятся, что отображается и в музыке. Мало того, бывают и такты, состоящие из трех длинных долей, отображающие другой стихотворный размер, — молосс. Противоположный переход метроритмической пульсации в сторону укрупнения связан с увеличением темпа, появлением *alla breve* или же пульсацией тактовых групп.

Как видим, уже сама попытка однозначно определить вопрос об агогическом удлинении или укорочении тактовой доли или ноты *сразу для всех случаев* неверна принципиально, поскольку в разных случаях это удлинение *подвижно*, как подвижна сама пульсация, и при увеличении темпа или при пульсации *alla breve* в мелких тактовых подразделениях может исчезать совсем, перемещаясь на главные доли такта. *Такт не всегда соответствует реальной исполнительской пульсации*. Это хорошо знают дирижеры, которым обычно приходится дробить доли такта в медленном темпе или, напротив, в размере 4/4 *alla breve* объединять одним движением полтакта, а при быстром темпе и дирижировании тактовыми группами — и целый такт и иногда даже два (как в скерцо бетховенских симфоний). Музыка значительно богаче любого общего правила. На исполнительскую пульсацию могут одновременно влиять многие разнонаправленные факторы: темп (на что прямо указывает Принц); величина счетной доли такта (Шейбе); характер акцентуации (Матесон); обострение ритма в пунктире (Кванц и К. Ф. Э. Бах); повтор ритмоформулы или ее разрушение; танцевальный жанр или, наоборот, отсутствие танцевальности; поддержка или отсутствие поддержки тактовой доли сменой гармонии; просодия текста в вокальной музыке; импровизационная фантазийность с широким использованием энгармонических модуляций и музыкально-риторических фигур (*interrogatio, exclamatio, anaphora, gradatio, abruptio, tmesis* etc.) [47, S. 46, 47, 49–50] и т. д.

Ошибочный тезис Ф. Ноймана произвел в свое время впечатление на многих, в частности на Дж. Хула [24, р. 81], считавшего, что Принц не имел в виду реального удлинения и укорочения сильных и слабых долей такта в исполнении, и на Л. Ломана [48, S. 52f.], построившего на основе этого тезиса концепцию о чисто артикуляционном понимании внутренней стоимости нот. Смысл этой концепции прост: все доли такта исполняются по временной продолжительности ровно, но ноты на сильных долях такта додерживаются до конца, а на слабых снимаются раньше отведенного на эту долю

времени, и возникает маленькая пауза. Сказанное можно проиллюстрировать следующей схемой из работы А. Пеннингера, преобразовавшего похожую схему из книги Л. Ломана [48, S. 53] в следующий вид [49]:



Показательно, что в подкрепление своей концепции Ломан не приводит ни одного барочного немецкого трактата, в котором имелось бы именно такое объяснение. Из того же набора как бы подкрепляющих его концепцию аутентичных материалов находим ссылки на трактовку эмфазиса англичанином Р. Нортон (1725/1726) (мою критику такой отсылки см.: [1, с. 75]) и на расшифровку неровной игры у француза М. Энграмеля — обе ссылки не имеют к проблеме внутренней стоимости нот в немецком учении о такте никакого отношения; находим также ссылку на руководство к фортепианной игре И. Ф. Нагеля (1791), принадлежащем совсем другому времени и стилю, равно как и другому инструментарию; здесь внутренняя стоимость нот действительно трактуется в плане артикуляции, но и это не имеет никакого отношения к барочной концепции такта Принца—Вальтера, а отображает уже субъективные домыслы Нагеля. Другие материалы (итальянские и английские), которые приводит Ломан, напротив, трактуют проблему внутритактовой агогики уже совсем в духе Принца—Вальтера и «работают» как раз против развиваемой Ломаном концепции [48, S. 52–55].

Тем не менее, не подкрепленная ссылками на серьезные аутентичные источники концепция Л. Ломана произвела на моих рецензентов большое впечатление, и они приняли ее в качестве основы целого ряда своих работ [50–54] (комментарии И. В. Розанова к книге: [55]).

Проследим за логикой рассуждений рецензентов в их работе 1991 г.: «Поскольку слово „коротко“ („kurz“) полисемично и может означать не только *краткость* звучания ноты (понимаемую в артикуляционном аспекте, то есть по внутренней стоимости), но и *краткость* ноты, подразумевающую скорость исполнения (то есть изменение ритмического рисунка или *краткости* по внешней стоимости), то здесь зачастую и был заложен корень принципиальных разногласий между исследователями XX столетия» [50, с. 6; (курсив мой. — С. М.)]. Во всех примерах употребления слова *kurz* в трактате И. Кванца, приведенных авторами [50, с. 7–13, 15–16, 21–23, 27], оно, в соответствии со своим *прямым* смыслом, обозначает не артикуляционное, а *ритмическое укорочение* времени, что признают и сами авторы [50, с. 8–9]. Укорочение ноты, понимаемое «лишь в артикуляционном плане», является только их «предположением», возникшим из рассматривания одного из параграфов трактата отдельно, «вне связи с содержанием других разделов трактата Кванца» [50, с. 14]. Но незаметно от страницы к странице — причем без всякого аргументированного обоснования, а просто путем неоднократного

«внушающего» повтора — это предположение постепенно перерастает в уверенность ввиду нового произвольного толкования другого слова — *scharf* [остро], которое хотя в принципе также допускает двойственное понимание (артикуляционное либо ритмическое), но почему-то однозначно переводится только как «*staccato*» [50, с. 15], а значит, по мысли авторов, является видом артикуляции и имеет отношение к внутренней стоимости нот.

Сначала о мнимой полисемии термина «коротко». Приходится пояснить авторам, что применение определения *коротко* к разным объектам (к артикуляции или к ритму, к юбке или к брюкам) вовсе не является признаком полисемии, поскольку во всех этих случаях слово *сохраняет* свой прямой смысл (укорочение чего-то); полисемия же предполагает *наличие* у слова *разных*, но в какой-то мере связанных значений. Утверждая же, что *коротко* в каких-то устоявшихся словоупотреблениях (например, в рамках теории такта) *всегда* означало вовсе *не* коротко, а *ровно*, авторы вслед за Ф. Нойманом и Л. Ломаном по сути дела, пытаются создать своего рода искусственную *омонимию* термина *коротко*, отличающуюся от полисемии тем, что одинаково звучащая единица языка приобретает *разные* значения, у которых отсутствуют общие семантические элементы (оппозиция *коротко/долго*, с одной стороны, и отсутствие этой оппозиции, то есть *ровно*, — с другой стороны, как смысловые элементы языка — антонимы) [56].

На самом же деле полисемичным здесь является вовсе не слово *коротко*, как думают авторы, а термин *артикуляция*, имеющий по крайней мере два смысла: (1) поскольку для каждой ноты нужен какой-то исполнительский прием (артикул, штрих), в широком смысле слова артикуляцией является абсолютно все, что исполнено на инструменте или спето; (2) артикуляцией в узком смысле слова, с точки зрения органиста И. А. Браудо, является момент прекращения звука в процессе длительности конкретной ноты, что может наступать по желанию исполнителя или несколько раньше, или позже [57, с. 191]. Авторы не только путают нормативное употребление слова *коротко* и полисемию, но к тому же еще не проясняют, в каком именно смысле они понимают термин *артикуляция*, и из-за этого при употреблении последнего в разных контекстах происходит незаметная — как при игре в наперсток — подмена одного значения другим. Так, ремарка *scharf* [остро] в контексте исполнения пунктира совсем необязательно должна означать *staccato* с более ранним прекращением звука *внутри* стоимости самой ноты (то есть когда тактовая доля *не* сокращается, а нота, приходящаяся на эту долю, сокращается, и после нее возникает маленькая пауза на время этого сокращения — см. рисунок выше) и, следовательно, относиться к артикуляции во *втором*, узком значении слова; — *scharf* может предполагать и динамически атакованное и *ритмически* укороченное исполнение второй ноты со сменой смычка, когда нота сокращается *вместе с долей* или *с частью доли* такта, на которую приходится. Именно это однозначно и является из рекомендаций Кванца и из разъясняющих эти рекомендации нотных примеров пунктира, где короткая нота, будучи записана каким-то композитором как 16-я или 32-я, в предлагаемом Кванцем исполнительском варианте записана как 64-я [40, S. 58, 116]. Но поскольку и ритмически укороченная нота все равно в конечном счете всегда требует в исполнении *какого-то* исполнительского штриха (в данном случае варианты: *non legato*, *staccato*, *spiccato*, *détaché* и т. п.), потому и здесь можно говорить об артикуляции, но только уже в *первом*, обычном, широком значении.

Проясняю логику авторов, пронумеровав этапы их рассуждений. *Требуется доказать*, что термин *kurz* не отображает реального укорочения тактовой доли в исполне-

нии. Известно, (1) что артикуляция (*a*) может пониматься либо широко, как совокупность штрихов или какой-либо конкретный штрих (*a*¹), либо узко, только как снятие ноты (*a*²); (2) установлено, что у Кванца термин *kurz* (*b*) не есть артикуляция (*a*), а есть ритм (*c*); тем не менее (3) предполагается, что *kurz* (*b*) все-таки есть артикуляция в узком смысле (*a*²), поскольку (4) *scharf* [остро] (*d*) — что может пониматься либо как артикуляция в узком смысле (*a*²), либо как ритм (*c*) — произвольно толкуется только как артикуляция (*a*²); (5) поэтому *kurz* (*b*) есть артикуляция (*a*). Перед нами классический пример наперсточной логики согласно поговорке: в огороде — бузина, а в Киеве — дядько.

К тому же непонятно, причем тут внутренняя стоимость нот — Кванц вообще не употребляет этот термин.

Эта же концепция, но уже более ясно и подробно, излагается рецензентами в опубликованной на английском языке монографии 1996 года [49], а также в комментариях И. В. Розанова к книге М. С. Друскина (2007) [55, с. 519–523]. Пытаясь опровергнуть точку зрения ряда современных исследователей, понимающих термины *kurz* [коротко] и *lang* [длинно] в соответствии с их прямым смыслом и связывающих проблему внутренней стоимости нот с французской традицией неровного исполнения, Розанов искусственно придает этим словам смысл только артикуляционно короткого и длинного исполнения: «...слова „lang“ и „kurz“ в контексте учения о такте не могут означать изменения стоимости ноты, а означают артикуляционно долгое (и динамически подчеркнутое) или артикуляционно короткое исполнение. Звуки действительно являются „внутренне“ долгими и короткими, но их реальная длительность не выходит за пределы отведенной им стоимости. Артикуляционно долгий „хороший“ звук занимает всю стоимость ноты, в то время как артикуляционно короткий „плохой“ — лишь часть ее стоимости» [55, с. 522].

Эта же концепция излагается в последней публикации рецензентов, где приведена следующая выдержка из трактата Принца (1714) [58, Theil II, Cap. III, § 2]: «Поскольку спондеический такт подразделяется на четыре абсолютно равные части²⁶ [gantz gleiche Theile], а именно на нидершлаг и ауфцуг, и каждая из этих частей подразделяется вновь на две равные, в результате чего целый спондеический такт подразделяется на четыре абсолютно²⁷ равные части [gantz gleiche Theile], певец должен очень точно следовать за тем, чтобы удерживать целые ноты столь долго, как были бы выдержаны четыре таких части, половинные [ноты] — столь долго, как две, и четверти — столь долго, как одна такая часть была совершенно точно²⁸ выдержана [als ein solcher Theil wäret gantz richtig aushalte]²⁹ <...> — так, чтобы ни одна часть не была бы даже на миг дольше или короче, нежели другая [keine einen Augenblick länger oder kürtzer wäre als andere» [54, с. 300]. Эта выдержка, переведенная рецензентами с явным «драматизирующим» под-

²⁶ Здесь у Принца несомненная опечатка: не «четыре», а «две совсем равные части»; в другом трактате Принца (1678) перифраза этой выдержки сформулирована так: «сначала на две совсем равные части» [59, 36]; относительно же перевода цитированной рецензентами выдержки отмечу, что наречие «абсолютно» в оригинале отсутствует.

²⁷ И здесь наречие «абсолютно» в оригинале отсутствует; точный перевод и здесь — «четыре совсем равные части».

²⁸ И здесь новое искусственное усиление в переводе — в оригинале не «совершенно точно», а «совершенно правильно».

²⁹ В переводе здесь у рецензентов снова неточность — отсутствует *Konjunktiv*; точный перевод этой фразы такой: «как была бы совершенно правильно выдержана одна такая часть».

черкиванием «абсолютной точности», отсутствующем в оригинале, трактуется рецензентами ни больше, ни меньше как «четкая инвектива» (!). При таком устрашающем понимании сказанное Принцем нужно было бы трактовать просто как антимузыкальное указание точной игры всех долей такта под метроном. Между тем в приведенной выдержке *нигде не сказано*, что речь идет именно о *внутренней* стоимости нот; здесь всего лишь просто и примитивно, на уровне элементарной теории музыки и ликвидации потенциальной безграмотности хоровых певцов (напомню, что половина из них тогда — полуграмотные мальчишки!), обязанных петь в ансамблевом отношении вместе, объясняется *внешняя* арифметическая структура спондеического такта — равным образом как это сделано и в перифразе приведенной цитаты в другом трактате Принца (1678), на который также ссылаются рецензенты [59, S. 36–37]. *Внутренняя* стоимость нот и ее принципиальное отличие от внешней стоимости объясняется Принцем во все не в этих двух книгах, написанных в жанре компендиума (то есть сокращенного и сжатого изложения учения) и имеющих адресатом полуграмотного хориста, а в его музыкальной поэтике, обращенной к профессиональным композиторам, — в трактате «Фринис» (1696) [4, S. 18–20] (см. мой перевод и комментарий выше). Неудивительно, что эти примитивные по сути своей разъяснения Принца в трактатах-компендиумах *внешней* стоимости нот в спондеическом такте не до конца соответствуют подробному разъяснению *внутренней* стоимости нот в музыкальной поэтике — поскольку не до конца соответствует друг другу в понимании Принца сами внешняя и внутренняя стоимости нот. Причем у Принца не внешняя стоимость нот поясняет внутреннюю, а как раз *наоборот* (см. выше), равным образом как и не сжатое изложение учения о такте поясняет развернутое, а наоборот. Но рецензенты же, непонятно на каких основаниях приняв описание внешней стоимости нот за характеристику внутренней (неплохо бы услышать здесь от них пояснения), приходят к следующему ложному выводу: «Согласно определению Принца, продолжительность звучания той или иной ноты может и должна изменяться по отношению к ее абсолютной, предписанной в нотации длительности, иначе говоря, каждая отдельно взятая нота последовательности, состоящей из равных по стоимости длительностей, будет звучать либо в полном соответствии с предписанной в нотации продолжительностью, либо сколько-нибудь короче. Таким образом, речь в данном случае идет об артикуляции» [54, с. 298]. И далее формулируется общий вывод для всей старинной музыки: «Итак, что же имели в виду старинные музыканты, когда обсуждали в своих трудах особенности соподчинения длительностей в рамках метрической структуры такта? Прежде всего *артикуляцию и акцентуацию*. То есть в условном воспроизведении равно записанные ноты (♩♩♩) в исполнении становились неравными (♩♩♩), но неравными *не ритмически, как пытаются представить это многие современные исследователи, а артикуляционно и динамически*». [54, с. 305, курсив авторов].

Я считаю такое понимание принципиально ошибочным.

Прежде всего обращаю внимание на то, что термин *внутренний* (intrinsic, innerlich) в немецких трактатах XVIII в. употребляется *не в буквальном, а в переносном* смысле — ср. аутентичный, встречающийся в ряде трактатов синоним термина *внутренний*: virtualiter, виртуальный [60, S. 238–239; 61, S. 30; 46, S. 229–230]; или же другой его синоним Gehalt, часто употребляемый И. А. Шейбе и понимаемый как содержание (чего-то в чем-то) [46, S. 225–266], то есть: *внутренний, или виртуальный, мыслимый как внутреннее, внутренний по содержанию*. Рецензенты же вслед за Ломаном понимают

термин *внутренний* не в переносном смысле, а в *буквальном*, примитивно-механистически, предметно, наподобие внешней и внутренней стороны какого-либо полого предмета — ботинка, тыквы, ореха и т. п. — не как внутреннее *вообще*, а как *внутреннюю часть* (в нашем случае — *часть* обозначенного стоимостью ноты звучания). Цитирую: «Аналогия: внутри коробки лежит некоторый предмет. Предмет может быть большим или небольшим, он может занимать весь объем коробки или же часть его. Но размеры самой коробки остаются прежними». [54, с. 300] Отсюда и возникает построенная на этой логической ошибке механистичная концепция, согласно которой длительности каждой доли такта арифметически равны (независимо от того, как исполняются входящие на эти доли ноты или паузы); *длинные* ноты на сильных долях додерживаются до конца своей доли, *короткие* ноты на слабых долях такта укорачиваются и *раньше снимаются*, чем заканчивается их доля (как это видно на схеме выше). Иначе говоря, речь идет о невыразительной *метрономически ровной игре* с искусственным более ранним снятием нот, входящих на слабое время такта. В подтверждение своей точки зрения рецензенты, как и Ломан, не дают ни одной ссылки на какой-либо немецкий барочный трактат, в котором имелось бы именно такое объяснение.

Слабость аргументации или ее полное отсутствие в обоснование подобной точки зрения меня совсем не удивляют, поскольку действительно ни в одном из известных мне немецких барочных трактатов я не встретил ничего похожего. Между тем чисто артикуляционное толкование внутренней стоимости нот опровергается совсем просто. Учение о такте возникло прежде всего в *вокальной* музыке, а искусственное более раннее снятие звуков, технически возможное и легко осуществимое на органе и клавире, *абсолютно несовместимо с пением*: певец не может *икать* на слабых долях такта *посреди пропеваемого слова*. Вот базисные примеры из цитированных выше аутентичных объяснений такта у самого Принца [4]:



и у Вальтера [23]:



где длинные, короткие и длинно-короткие ноты обозначены Вальтером диакритическими знаками длины слогов, употребляемыми в поэзии. Как Ломан, а вслед за ним мои рецензенты и Пеннингер мыслят здесь артикуляционное сокращение ноты на слабых долях *внутри слова*? Какой певец стал бы *икать* на этих нотах неизвестно во имя чего? Никакого удовлетворительного объяснения здесь нет и быть не может. Точно также невозможно никакое артикуляционное сокращение на слабых долях такта в многочисленных длиннейших и выходящих за рамки такта колоратурных распевах одного слога, предложенных Принцем в его вокальном трактате (1678) [59]. Но если речь здесь идет не об артикуляции, то тогда о чем? Зачем вообще Принцу нужно было морочить всем голову таким сложным объяснением, если на самом деле все обстояло именно так просто и примитивно, как в цитированном рецензентами метрономичном

по духу объяснении арифметической структуры спондеического такта!? Приведу один из бесчисленного множества барочных примеров, где именно эта проблема и встает, — фрагмент из первого хора баховской мессы h-moll:

The image shows a musical score for the first chorus of the h-moll Mass by J.S. Bach. It includes vocal parts (T., Cont.), woodwinds (Ob., I, II, A.), and strings. The lyrics are "Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, e-le-i-son". Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Спрашивается, как мыслят здесь рецензенты икающие артикуляционные вокальные сокращения на слабых долях такта при повторяющихся во всех голосах распевах слова *eleison*, на которых композиционно построен весь хор? А ведь это пример типичный — именно так построено подавляющее число баховских хоров или арий в его кантатах, в мессе или Страстях, да и произведения названных жанров всех его современников. Приходится со всей определенностью признать, что чисто артикуляционная трактовка внутренней стоимости нот *совершенно не применима в вокальной музыке барокко*. Да и в инструментальной музыке она в качестве основного принципа исполнительской интерпретации, по сути дела, также неприменима: как, например, с точки зрения рецензентов, нужно тогда артикулировать напевные темы баховских клавирных фуг в ХТК — в 1 томе C-dur, f-moll, fis-moll, es-moll, b-moll и им подобные? Снимая раньше положенного ноты на всех слабых долях такта и неизвестно зачем разрывая общую линию фразы? Мало того, если это — *принцип* исполнения, тогда окажется, что при отсутствии авторских лиг любые две ноты одинаковой стоимости всегда и везде (!) должны исполняться как парная лига...

Конечно же, на деле это совсем не так.

Не случайно в большой и специально посвященной подробнейшему разъяснению внутренней стоимости нот главе трактата И. А. Шейбе (1773) [46, S. 225–266] слово артикуляция вообще не встречается, а само это разъяснение полностью построено на параллелизме между длиной слогов в стихе (где длиннота и краткость слогов, вопреки безграмотному утверждению Ноймана, совершенно несомненна, а после коротких слогов при скандировании стиха тоже не икают) [18, S. 5–9] и аналогичной длиной долей

такта в музыке. Как явствует из примеров Принца и Вальтера, из детальных разъяснений Шейбе и из аналогичных разъяснений Ф. В. Марпурга [6, S. 76–77], наконец из самой идеи последовательной двоичной делимости такта 4/4 на две главные доли, этих долей — на четверти, четвертей — на восьмые и т. д., где первая из названных подразделений доля всегда длинная, а вторая — короткая, аутентичная барочная концепция такта как раз *полностью исключает* артикуляционное толкование внутренней стоимости нот. Создается впечатление, что рецензенты недостаточно осмыслили имеющийся в трактатах материал в применении к *вокальной* музыке, а, будучи пианистами по образованию, по привычке думают о нажимании клавиш и поднимании пальцев. Неудивительно, что развиваемое рецензентами вслед за Ломаном чисто артикуляционное толкование внутренней стоимости нот предстает надуманным, искусственным, совершенно бездоказательным и, главное, практически неприменимым в вокальной музыке.

Голословно оспаривая основную концепцию моей книги, рецензенты и в отзыве опять-таки не приводят *ни одной ссылки* на какой-либо немецкий барочный источник, в котором подтверждалось бы чисто артикуляционное толкование внутренней стоимости нот, а сразу же, ловко уходя от сути вопроса, переводят свои рассуждения на то, читал ли я шесть недавно опубликованных (!) работ (среди них — уже упоминавшаяся книга Ломана [48] и книга, написанная самими рецензентами [51]) [2, с. 96]. Смысл такого оборота критики понятен: мол, не от специалиста слышим. А казалось бы, чего проще: процитировал источники, и вопрос был бы снят (или, возможно, заново поставлен). Но, видимо, такие источники даже обладающему редкими знаниями в области библиографии старинных трактатов И. В. Розанову не известны. Да и существуют ли они?

О «несуразностях» в моей книге

Оценим теперь другие имеющиеся в отзыве замечания.

Выражаю благодарность рецензентам за три совершенно правильных частных уточнения переводов в моей книге (И. Г. Вальтера, одной из цитат Л. Моцарта, Дж. Грассино) [1, с. 25, 57, 70], а также за другие мелочи: указания на опечатки в тексте, на ссылки на старые немецкие трактаты с употреблением современной орфографии. По поводу последнего полагаю, что рецензентам должно быть хорошо известно, что орфография в XVII–XVIII вв. в немецком языке вообще была совершенно неупорядочена. Выдающийся немецкий поэт Ф. Клопшток (1779) писал в плане сегодняшних норм орфографии на редкость безграмотно [36] — и это в книге о языке и поэтике! Как ни странно, несколько лучше обстояли дела у музыкантов барокко, но и у них полно орфографических ошибок: так, например, у И. Г. Але в названии книги, изданной в 1676 г., есть слово *musicalisch*, а в книге 1687 г. — *musikalisch*. Неудивительно, что в новой и старой орфографии путаются даже немцы³⁰. Но желание рецензентов быть святее самого папы я приветствую. При публикации книг (а я одновременно опубликовал четыре) у меня не было корректора, а сам я указанных опечаток не заметил. Естественно, я внесу перечисленные поправки во второе расширенное издание книги об агогике, которое сейчас готовлю, и обязательно сошлюсь в нем на помощь рецензентов — тем более, что эти уточнения не только не ослабляют мою аргументацию, а лишь ее усиливают. Вообще

³⁰ Ф. Нойман, немец по рождению, в ссылке на трактат И. А. Шейбе 1773 г. пишет *Komposition*, тогда как в оригинале *Composition*; в ссылке на словарь Вальтера он пишет *musikalisches* вместо *musicalisches* [43, р. 335, 336]. Подобных примеров — тьма.

же, переводы старинных текстов, как известно, представляют собою особую трудность, и ошибки здесь делают практически все (на ошибки других ученых справедливо указывают в своих работах и в отзыве рецензенты [2, с. 38–40]). Не делает никаких ошибок в переводах только тот, кто ничего не переводит. Сам И. В. Розанов тоже не без греха, и мне уже приходилось поправлять его переводы в одной из моих последних книг [62, с. 93–94], на множество мелких неточностей в переводе цитаты Принца в последней публикации рецензентов я указал выше. Обсуждение переводов и их взаимное уточнение — это живая научная «кухня», способствующая лучшему уяснению сути дела. Этот процесс можно только приветствовать и надеяться, что он продолжится и в будущем.

С замечаниями рецензентов относительно моего перевода другой выдержки из трактата Л. Моцарта согласиться не могу. Цитирую: «Первая из двух, трех, четырех или более связанных нот должна всегда браться несколько сильнее и выдерживаться несколько длиннее; но следующие, несколько теряя в звуке, тащатся после этого немного позднее [etwas später daran geschleifet werden]. Однако это должно происходить под таким хорошим контролем, чтобы такт [в целом] также ни в малейшем не потерял своей ровности. Несколько более длинное выдерживание первой ноты посредством искусного разделения немного быстрее следующих за этим нот должно быть не только переносимым для слуха, но быть действительно приятным» [41, S. 146]. Общий (в терминологии теории перевода — глубинный) смысл разъяснения Моцарта не оставляет никаких сомнений в том, что более длинная первая нота удлинится *не за счет артикуляции* (все ноты исполняются на одном смычке одним и тем же штрихом legato), а именно *за счет агогического укорочения* последующих нот при сохранении общей ровной тактовой пульсации, что выражено здесь как значением глагола schleifen, так и сравнительными степенями слов «длиннее», «позднее», «несколько более длинное выдерживание». Рецензенты хорошо понимают, что это авторитетное свидетельство подрывает их концепцию чисто артикуляционного толкования внутренней стоимости нот. Но поскольку с Моцартом не поспоришь, им остается только критиковать мой перевод, настаивая на своем, «правильном», а точнее — *их устраивающим* варианте, в котором агогический смысл высказывания *сглаживается*. Имея в виду некую замкнутую традицию перевода глагола schleifen в музыковедении, хорошо известную всем посвященным (может быть, кафедральную?), но не известную мне, рецензенты без особой вежливости иронически поучают меня, что в этом контексте этот глагол должен переводиться только как *связывать* или *играть связно*; в подтверждение же рекомендуют заглянуть в изданный в 1948 году английский (!) перевод трактата [63]. Что и говорить, озадачивающий способ уточнения перевода с немецкого! Приходится напомнить не являющиеся ни для кого тайной основные значения глагола schleifen для XVIII в., включающие и музыкальное словоупотребление. В фундаментальном словаре Hochdeutsch И. Х. Аделунга (1793) читаем: «schleifen, временное слово, которое так, как и все, является непосредственным подражанием своеобразному звуку и отсюда употребляется для обозначения *всех тех действий, которые связаны с этим звуком или даже только под ним мыслились*. Поэтому речь идет о том, что оно употребляется *во многих, по кажимости, таких различных значениях*» [64] (курсив мой. — С. М.)³¹.

³¹ „Schleifen, ein Zeitwort, welches so, wie alle, eine unmittelbare Nachahmung eines eigenthümlichen Lautes ist, und hernach zu Bezeichnung aller derjenigen Handlungen gebraucht wird, welche mit diesem Laute verbunden sind, oder doch zuerst unter demselben gedacht wurden. Daher kommt es denn, daß es in mehrern, dem Anscheine nach so verschiedenen Bedeutungen gebraucht wird.“

Глагол имеет две формы: сильную (schliff, hat geschliffen) в общем значении *точить, обострять* (отсюда русское *шлифовать*), которая здесь нас не интересует; и слабую (schleifte, hat/ist geschleift), употребленную Моцартом в Passiv в орфографии XVIII в. (geschleifet werden). Вот семантический спектр ее возможных значений: «тащиться, волочась, двигаться по поверхности в сторону [от наблюдателя]» (sich ziehen, schleppend über eine Fläche dahinbewegen) [65, Bd. 5, S. 3232–3233]; растягивать (слова), произносить нараспев (что-либо), подобным же образом связывать звуки; волочиться (по земле, также — о платье); отсюда название музыкального украшения Schleifer (буквально: *тащащийся, волокущийся*) и русское слово *шлейф* (часть платья). Именно с этими значениями и, главное, с их *совокупностью* обязан считаться любой переводчик — русский или англичанин. Замена в данном контексте глагола «тащатся» на предложенное рецензентами гладко звучащее выражение: «*связываются* немного *позднее*» или «*играются* *связно* немного *позднее*», рождает абракадабру — ведь с первой-то нотой эти две, три, четыре или более исполняемые на одном смычке ноты *тоже связываются*, но *раньше*, а не *позднее*! Заодно стоит конкретизировать, *как* именно связывались ноты при игре на скрипке во времена Л. Моцарта: смычок был полукруглым, а степень натяжения волоса регулировалось пальцем во время игры, так что при игре legato нескольких нот на одном смычке смычок действительно *тащили* по струнам, натягивая одновременно пальцем волос с требуемой силой. Поэтому мой перевод по смыслу совершенно точен. Напоминаю, что мы здесь заняты не литературными красотами стиля, а научным уточнением смысла рекомендации Моцарта и вытекающей отсюда верностью практического применения. А вот первое предложение § 3: „Wenn zwo und zwo Noten mit dem Herabstriche und Hinausstriche zusammen geschleifet werden“ [41, S. 124] (буквально: «когда две и две ноты тащатся вместе штрихом вниз и штрихом вверх»), не включенное мною в книгу, пожалуй, можно было бы, как предлагают рецензенты, перевести более свободной перифразой — «вместе связываются (или «исполняются legato») штрихом вниз и вверх», хотя и здесь очевидно, что основное имплицитное значение глагола (*тащить, волочить*), которое подсознательно мыслит каждый немец (вспомним известную гипотезу Сепира—Уорфа) [66, 67]³², при этом в русском переводе сильно сглаживалось бы, если не исчезало совсем. Переводя, нужно всегда помнить, *зачем* вообще мы обращаемся к данному тексту. Из примера ясно, что поверхностная (словесная) сторона перевода никак не может определяться механистически формально, нужно обязательно учитывать еще и глубокий имплицитный смысл, и прагматику высказывания.

Теперь о других «несуразностях».

Рецензенты отмечают, что я называю Вальтера учеником И. С. Баха, полагая с едкой иронией, что я делаю при этом «значительное открытие мирового масштаба» [2, с. 93; на бездоказательность этого утверждения они указывают и в последней статье: 54, с. 300]. Напоминаю, что слово *ученик* в применении к двум композиторам может применяться в двух смыслах: в прямом — как констатация реального процесса ученичества; и в переносном — как констатация значительного художественного влияния. Одно не обязательно предполагает другое. Поэтому я могу предложить моим рецензентам точно так же всерьез обсудить еще несколько моих аналогичных «открытий»: Скрябин

³² Имею в виду так называемую гипотезу лингвистической относительности, согласно чему структура языка определяет мышление и способ познания реальности.

в своих ранних сочинениях был замечательным учеником Шопена; Рахманинов в оркестровке своих симфоний был учеником Римского-Корсакова. В этих моих утверждениях нет ни капли иронии. Относительно Вальтера напомним, что он был близким другом И. С. Баха, много лет тесно общался с ним в Веймаре; Бах был даже крестным отцом старшего сына Вальтера. Факт прямого влияния творчества И. С. Баха на творчество Вальтера (не наоборот!) широко известен и установлен не мной [68]. Поэтому я вновь подтверждаю, что Вальтер, несмотря на то что был на год старше И. С. Баха, был его учеником (поясняю специально для рецензентов: во *втором* значении). Да и можно ли было не учиться у этого величайшего гения, близко общаясь с ним? В контексте развития основной концепции моей книги это утверждение призвано подчеркнуть очевидный факт близости теоретических воззрений Вальтера и И. С. Баха. В этом же смысле могу назвать учеником И. С. Баха и Ф. В. Марпурга как автора самого серьезного в XVIII в. трактата о фуге, обобщившего практические достижения баховского ХТК и Искусства фуги.

Уличая меня еще в одной несурзности — на этот раз в области исторической периодизации, рецензенты задают мне каверзный вопрос: «неужели “барочные трактаты” сочиняли вплоть до конца XVIII века?» [2, с. 96] Отвечаю. Я ссылаюсь в анализе барочных представлений о такте отнюдь не на какие-то «барочные трактаты конца XVIII века», а только на конкретный, написанный в начале 60-х годов трактат И. А. Шейбе, опубликованный в 1773 г. [46], в котором более подробно разъясняется его точка зрения, до этого *уже изложенная* в трактате 1745 г. [69]. Может быть, рецензенты думают, что Шейбе (1708–1776), прямой ученик Готшеда, прославившийся своей несправедливой критикой И. С. Баха, пережив 1750 год, сразу превратился из барочного музыканта в небарочного? Но граница эпохи барокко, условно проводимая в немецком историческом музыкознании по дате смерти И. С. Баха, — не рубильник по переключению с эпохи на эпоху. Имея это в виду, считаю, что трактат Шейбе 1773 г. [46] можно считать барочным, а вот, например, компилятивный трактат Петри 1767 г. [44], принадлежащий уже другому времени, — нельзя.

Рецензенты поправляют меня в транскрипции фамилии *Houle* [24], указывая, что нужно произносить ее как Хьюле. Я проконсультировался с П. Уильямсом, высококвалифицированным переводчиком на английский, урожденным англичанином, и услышал от него иную возможную транскрипцию: Хул. Так что не все здесь однозначно. Кстати, я обратил внимание в отзыве и на акустически точную транскрипцию рецензентами фамилии *Lölein* как Лёлайн (в нашем музыкознании еще с 1773 г. эта фамилия традиционно транскрибируется как Лелейн) [11]. Но я бы предостерег рецензентов от дальнейших шагов в этом направлении, ибо этот путь неминуемо приведет к критике всего нашего музыкознания, называющего Бёетовена — Бетховеном, Хэнделя — Генделем, Хассе — Гассе; всего нашего литературоведения, называющего Хайнриха Хайне — Генрихом Гейне, Айхендорфа — Эйхендорфом; всех наших географических карт, где Ландн называется Лондоном, Пари — Парижем, Виин — Веной, Ляйпциг — Лейпцигом, Байройт — Байретом; а Пекин! — стоит только начать...

Относительно уточнения рецензентов, что законченное учение о такте у Принца возникло не в 1696 г., а появилось в более ранних изданиях его трактата (1676–1677), должен в свою очередь поправить моих критиков: нет, не в названных ими более ранних изданиях, а еще восемью годами раньше — в латинском трактате *Compendium musicae* (1668) [33], на что я уже указал выше. В тексте книги общий приоритет Принца

в сравнении с трактатом И. Г. Але (1695) как раз и утверждается, а техническое указание при этом в скобках на год «(1696)», размещенное *буквально рядом* с датой издания трактата Але, всего лишь информирует читателя о годе издания конкретного источника, облегчая чтение и избавляя от обращения к сноске. Но само это мелочное уточнение не имеет для концепции моей книги ровно никакого значения, поскольку Принц излагает во всех упомянутых трудах то же самое учение о такте; это лишь излишняя демонстрация рецензентами собственной эрудиции и очередной *уход* в сторону от обсуждения *сути* проблемы.

Немецкая традиция внутренней стоимости нот и французское *Notes inégales*

Главным объектом критики в отзыве стала почему-то не основная концепция моей книги, связанная с исследованием немецкого учения о такте, а небольшая дополнительная реферативная главка «Немецкая традиция внутренней стоимости нот и французская традиция неровной игры» [1, с. 62–71], выводящая полученные мною результаты на более широкий уровень осмысления. Рецензенты тратят немало сил и аргументов, чтобы доказать, что я не являюсь специалистом в области изучения *французской* традиции. У меня это вызывает улыбку: рецензенты правы — не являюсь. Вероятно, поверхностное (как они признались) чтение моей книги не позволило им уловить, что в данной главе *вообще нет исследования* проблемы. Смысл главы всего лишь в том, чтобы аргументировано *поставить вопрос* о самой возможности связи между двумя национальными традициями, что и явствует из названия главы. Для этого я, не будучи специалистом в области французской традиции и не пытаясь самостоятельно ее исследовать, обратился, как и положено делать в таких случаях, к *реферированию* существующих в мировой науке концепций о связи между немецкой и французской традициями — причем обратился отнюдь не к случайным работам.

Как известно, в мировом музыкознании существуют три самые авторитетные фундаментальные многотомные музыкальные энциклопедии, аккумулирующие и обобщающие достижения мирового музыкознания во всех областях: немецкоязычные Новый Риман и «Музыка в истории и современности» и англоязычный Новый Гров. Статьи в этих энциклопедиях поручаются крупнейшим специалистам в той или иной области и подводят итог коллективного изучения тех или иных проблем поколениями ученых. Содержание этих статей в обязательном порядке серьезно обсуждается на редколлегиях, куда входят крупнейшие музыковеды мира. Изложенные во всех этих трех энциклопедиях точки зрения на проблему связи немецкого учения о такте и французской традиции неровных нот я и привел в упомянутой главе. Эти рефераты плюс отдельные интересные факты, которыми я посчитал возможным дополнить те или иные концепции, составляют содержание главы³³. Последовательно воздерживаясь от личной оценки реферированных концепций, я лишь отметил, что с ними нужно считаться при постановке вопроса о взаимовлиянии немецкой и французской традиций.

Рецензентам все приведенные мною *чужие* авторитетные точки зрения на проблему представляются однозначно неверными, а факт, что я реферировал эти концепции

³³ Эти факты можно было бы дополнить большим количеством аналогичных и не менее показательных, подобранных Л. Ломаном в его содержательной книге [48, S. 52f.].

в моей книге, они почему-то интерпретируют так, что я эти концепции полностью разделяю. В выражениях они не стесняются: «Мальцев в полной мере следует ахронологической и антиисторической методологии Эрвина Якоби» [2, с. 95]. Приходится напомнить: статья Э. Якоби [70], известного специалиста в данной области, была написана для Нового Римана по заказу главного редактора энциклопедии Г. Г. Эггебрехта, выдающегося исследователя старинной музыки, автора знаменитого исторического словаря музыкальной терминологии и в значительной мере *создателя* современного немецкого исторического музыкознания. Нет никаких оснований сомневаться, что Эггебрехт знал и предшествующие работы Якоби по данной теме и внимательно читал саму статью. Интересно, осмелились бы рецензенты *лично* высказать в таких отдающих сталинщиной выражениях свои претензии этим двум ученым?!

Автор статьи в фундаментальной энциклопедии «Музыка в истории и современности» М. Харрас [71] излагает точку зрения близкую концепции Э. Якоби. Не разделяют рецензенты и концепцию автора энциклопедической статьи в Новом Гроуве Д. Фуллера [72]. Считая все эти энциклопедические точки зрения совершенно ошибочными, рецензенты заявляют: «В англоязычной научной литературе четко сформулированное научное определение понятия *les Notes inégales* было дано в 1965 г. Ф. Нойманом [43]: „Термин “*inégales*” будет и должен быть употреблен только в специфическом смысле французской конвенции, а именно — как неровное (долгое—короткое или короткое—долгое) исполнение записанных пар нот, составляющих подразделение доли. Использование этого термина в расширенном понимании, как это было сделано Донингтоном в статье *inégales* словаря Гроува, включая другие виды альтерации ритма и даже такие пары нот, неровность которых определена в нотации, не рекомендуется“» [2, с. 95; 54, с. 279].

Короче, как у Куприна в «Поединке»: «Уся рота, ч-черт бы ее побрал, идет не в ногу. Один п-подпоручик идет в ногу».

Далее следуют утверждения рецензентов, что я мало знаком с трудами французских музыкантов конца XVII–XVIII вв., равно как и с современной литературой по данной проблеме, и приводится список из 14 работ о французском *inégalité* (среди них книга С. Хефлинга [73], статья Ф. Ноймана [43], статья самих рецензентов и др.), которых нет в списке литературы моей книги [2, с. 95].

Рецензенты здесь ломятся в открытые двери: я исследую *немецкую*, а не французскую традицию и сопоставляю *мои* выводы из исследования немецких первоисточников с *чужими* выводами авторитетнейших исследователей французской традиции, обобщивших усилия поколений ученых. Для *постановки вопроса* о взаимовлиянии традиций этого достаточно. Но причем тут литература по проблеме, которую я *лично не исследую*? И почему уж тогда называется только 14 работ — библиография к статье Фуллера [72], например, насчитывает около 150 названий, а к книге Хефлинга [73] — 361? Изучать все это означало бы изменить тему исследования, чего я делать пока не собираюсь. Но я читал значительно больше специальных англоязычных работ по теме, чем указал в списке литературы к моей книге, и знакомство с этими работами позволяет мне со всей определенностью утверждать, что точка зрения Ф. Ноймана, которую полностью разделяют мои рецензенты, никоим образом не является последним и самым авторитетным словом современной науки. На недопустимую филологическую безграмотность Ноймана я уже указал выше. Попробую теперь критически кратко оценить и его концепцию в целом.

Главным камнем преткновения здесь является интерпретация следующей содержательной выдержки из трактата И. Кванца (1752): «Я должен при этом сделать необходимое замечание, которое касается времени, как долго нужно выдерживать каждую ноту. В исполнении нужно делать разницу между *главными нотами*, которые еще обычно называют *ударными* [anschlagende] или, на манер итальянцев, *хорошими*; и [нотами] *проходящими*, которые некоторыми иностранцами называются *плохими*. Главные ноты должны быть везде, где это возможно сделать, более подчеркнуты, чем проходящие. В соответствии с этим правилом самые быстрые ноты в каждой пьесе в умеренном темпе или в *adagio* — несмотря на то что на вид имеют одинаковую стоимость — тем не менее должны быть сыграны немного неровно — так, чтобы ударные ноты в каждой фигуре, а именно: первая, третья, пятая, седьмая, выдерживались бы несколько длиннее, чем проходящие, а именно: вторая, четвертая, шестая и восьмая; однако это удерживание не должно делаться столь много, как если бы при них стояли точки. Под этими самыми быстрыми нотами я понимаю четверти в размере 3/2, восьмые в размере 3/4, шестнадцатые в размере 3/8, восьмые в *allabreve*, шестнадцатые или тридцать вторые в размере 2/4 или вообще в прямом такте: однако [исполняться описанным образом] так долго, пока каждая фигура в каждом размере не перемешивается с еще более быстрыми или еще настолько же более короткими нотами, ибо тогда исполняться описанным образом должны эти последние. Например: если вы захотели бы восемь шестнадцатых <...> [как на следующем примере]



сыграть медленно в одинаковых стоимостях, то они прозвучали бы не так приятно, как если бы из четырех первая и третья слышалась несколько длиннее и сильнее по звуку, чем вторая и четвертая» [40, S. 105–106]. Кванц приводит также ряд исключений из описанного выше правила неровной игры, которые, однако, никак не отменяют самого правила. В другом месте Кванц пишет и о правиле брать дыхание между длинной и короткой нотой и никогда — после короткой, так как эта короткая нота из-за дыхания становится длинной [40, S. 74].

Как явствует из приведенной выдержки, Кванц понимает проблему внутренней длительности или краткости нот в полном соответствии с *немецкими* авторами вокальных трактатов и трактатов по композиции, в частности с Вальтером, Матесоном и Адлунгом: «хорошие» ноты у него реально удлиняются всегда за счет «плохих». Возможно, что в этой трактовке внутренней длительности или краткости нот есть и известное влияние французской традиции неровной игры (*Notes inégales*): эту традицию Кванц мог усвоить от своего учителя французского флейтиста П. Г. Буффардена, а также во время своего пребывания во Франции в 1726–1727 гг. [74]. На такое влияние, в частности, указывает и Хефлинг, называя Кванца немецким автором, наиболее подробно описавшим французскую традицию неровной игры [73, р. 43]. С. Бабиц, однако, не согласен с тем, что Кванц описывает французскую традицию, и указывает, что Кванц приводит эту выдержку в главе «О хорошем исполнении вообще», не подразумевая здесь какого-либо национального стиля; и, несмотря на то что Кванц в своем трактате очень широко обсуждает разные национальные традиции, в рассматриваемом случае, тем не менее, никак не упоминает о том, что данная выдержка имеет какую-то связь

с французами. Помимо того Бабиц приводит и ряд других серьезных аргументов, подтверждающих этот тезис [75, р.473–474]. На то же указывает и Дж.Бёрт [76, р.480]. И хотя Кванц явно мог бы сослаться на французскую традицию, если бы посчитал это нужным, он апеллирует как раз к *немецкой* терминологии, противопоставляя ей иностранную. Это важное обстоятельство, в частности, отмечает и Д. Фуллер [72]. Не указывает Кванц на связь с французской традицией и при описании неровного исполнения пассажей, записанных ровными нотами, в Сольфеджио для флейты, где попарно связанные лигами пассажи восьмыми снабжены ремаркой: «эти пассажи должны быть исполнены хотя и неровно, но не слишком неровно» [73, S.44].



Проследим теперь за общей логикой рассуждений Ноймана.

Во-первых, он безоговорочно считает, что Кванц описывает именно французскую традицию неровной игры, имея в виду (цитирую) «полную согласованность с принципом неровности (длинно—коротко в образцах пар нот), с наиболее характерным отношением между метром и значимостью ноты в двойных размерах (принадлежащих первой категории) и тройных (второй), со списком исключений из правил неровности, также характерного для французской традиции и, наконец, с отношением к пунктиру как аннулирующему знаку» [43, р.333]. Соглашусь с тем, что в описании Кванца действительно есть общие черты с хорошо изученной Нойманом и другими учеными французской традицией неровной игры, но считаю, что одного наличия таких общих черт еще совсем не достаточно для того, чтобы безоговорочно считать разъяснение Кванца описанием именно французской традиции, — ведь есть и отличия, которые, кстати говоря, видит и сам Нойман. Наличие таких общих черт позволяет в принципе говорить и просто о *совпадении* немецкой и французской традиций в данном частном случае. Именно это и утверждают в своих энциклопедических статьях Э. Якоби [70] и М. Харрас [71]. Здесь у Ноймана явная логическая ошибка и вследствие этого смысловая натяжка.

Во-вторых, беззаветно уверовав в то, что описание Кванца есть именно описание французской традиции, Нойман тем самым полностью и последовательно исключает возможность трактовать эту выдержку в рамках немецкого учения о такте. А с немецкой традицией у Кванца тоже есть существенные совпадения, что и показано в моей книге. Но исследования воззрений немца Кванца в соотнесении с немецкой традицией Нойман не делает. Почему? Из первой логической ошибки и смысловой натяжки вытекает и следующая — уже методологическая.

В-третьих, французская традиция неровных нот, однако, оказывается для описания Кванца в некотором роде прокрустовым ложем: Нойман находит, что Кванц все-таки недостаточно точно отображает здесь эту французскую традицию и указывает на пять пунктов расхождений. Это симптоматично. Опускаю четыре, комментируя только один из них: «В начале цитаты Кванц соотносит школу *Inégales* с *anschlagnende* и *durchgehende* „плохими“ и „хорошими“ нотами. Вероятно, что никто из французских авторов после Буржуа (*Bourgeois*) в 1550 этого не делал, так как сама форма традиции, явно заимствованная, никак это не обосновывала» [43]. Иначе говоря, Кванц

самим употреблением немецкой терминологии указывает на прямую и недвусмысленную связь этого рассуждения именно с *немецкой* традицией ударных и проходящих нот, но Нойман считает, что Кванц в этом проявляет «непоследовательность». Кому же верить? Самому Кванцу, или Нойману, который лучше Кванца знает, с чем именно нужно связывать рассуждение Кванца? Предоставляю возможность ответить на этот нетрудный вопрос читателю самостоятельно. Справедливости ради отмечу, что рецензенты указывают уже не пять, а семь пунктов расхождений между Кванцем и французской традицией и приходят к выводу, что Кванц «предпринимает здесь попытку объединения теоретических и практических исполнительских принципов немецкой, французской и итальянской школ» [54, с. 285–286], с чем я согласен.

Есть такой анекдот: трем посетителям пивной — англичанину, немцу и русскому — принесли кружки с пивом, в каждой из них плавала муха. Англичанин, увидя муху, брезгливо отодвинул кружку и не стал пить. Немец муху вынул, пиво выпил. Русский выпил пиво вместе с мухой. Подобные реакции можно усмотреть и в отношении разных музыкантов к интересующей нас проблеме. Некоторые музыканты, подобно первому посетителю пивной, видя противоречивость и недостаточность дошедших до нас аутентичных материалов, отбрасывают их детальное изучение и полностью доверяются своей интуиции. По такому пути пошел, например, пианист Г. Соколов (я знаю это из бесед с ним) и тем не менее добился выдающихся результатов в интерпретации как музыки И. С. Баха, так и Куперена и Рамо. Я в своем исследовании проблемы пытался идти по пути второго посетителя пивной: считаю, что французскую традицию нужно исследовать отдельно, немецкую (естественно, включая немца Кванца) — отдельно, а потом (и только потом!) сопоставлять результаты. Нойман же идет по пути третьего посетителя пивной, выпившего пиво вместе с мухой. Сформулировав а priori свою изначальную ошибочную посылку, что рассуждение Кванца намертво связано только с традицией французской неровной игры, он далее анализирует рассуждение Кванца уже только в контексте изложения французской традиции, то и дело переходя в своих путаных рассуждениях от анализа цитаты Кванца к характеристике самой французской традиции и обратно, и вообще не допускает мысли, что рассуждение Кванца может быть осмыслено и в рамках немецкой традиции, хотя это можно (и должно!) понять даже непосредственно из *самой цитаты*. Отсюда все реальные совпадения между описанием Кванца и многочисленными свидетельствами других немецких авторов, с точки зрения ослепленного своей идеей Ноймана, просто иллюзорны [43, р. 335]. Между тем простое сопоставление описания Кванца с уже приведенными аналогичными описаниями внутренней стоимости нот у других немецких авторов (подробнее об этом — в моей книге) убеждает нас в обратном — имею в виду упомянутое выше прямое употребление в характеристике долей такта сравнительных степеней прилагательных *lang* и *kurz*, не допускающих никакого иного толкования (ср. *kurtz — etwas kürtzer* у И. Г. Вальтера [23, S. 24]; *kurz-kürtzer* у И. Матесона [37, S. 41–42]; *lang — länger* у Л. Моцарта [41, S. 124, 146]) и у Я. Адлунга с прямой ссылкой на Принца, Яновку и других [38, S. 206], цитированные выше разъяснения Ф. В. Марпурга [7, Bd. 1, S. 463] и И. А. Хиллера [39, S. 28]). Спрашивается, а как тогда быть с этими совпадениями?

Имея это в виду, приходится с сожалением констатировать, что Нойман не только делает серьезные методологические ошибки, но еще и плохо знает специальную литературу. Не имея научных представлений о латинской и немецкой просодии, он не может понимать аутентичных объяснений, построенных именно на знании просодии

(Принц, Вальтер, Марпург и особенно — Шейбе). К тому же он вообще в этом контексте не анализирует (зачем это ему?!) работы Матесона (1722), Адлунга, Шейбе (1773), Хиллера, Кирнбергера, Зульцера, Коха, в которых имеются подробные разъяснения учения о такте.

На этом ошибки Ноймана не заканчиваются. Типологический взгляд на проблему ритмических изменений в эпоху барокко, который — пусть и с передержками — развивает С. Бабиц [77], для Ноймана вообще не существует в принципе. Нойман утверждает, что французская традиция неровной игры не существовала за пределами Франции. Однако эта точка зрения уже убедительно опровергнута новейшими исследованиями: музыковедением установлены многочисленные и не подлежащие сомнению факты распространения французской традиции в других странах — в Италии, Германии, Англии, Нидерландах. Эти факты приведены и обобщены и в монографии С. Хефлинга [73], и в энциклопедических статьях М. Харраса [71] и Д. Фуллера [72], в статьях Дж. Бёрта [76], М. Коллинза [78] и др. В частности, Хефлинг указывает на разъяснения в духе французской традиции *notes inégales* даже у самого Принца (1678) [59], а именно: Принц напоминает, «что все быстрые фигуры могут быть сжаты посредством присоединения точки к внутренне длинным нотам этих фигур (имеющих нечетные числа [долей такта]) и уменьшения следующих за ними [нот]»; это однозначно пояснено у Принца нотным примером пунктирного движения [73, р.40–41]. Последний факт моим рецензентам хорошо известен, поскольку он обсуждается и в их книге, правда, не получая там удовлетворительного объяснения [51].

Со всеми этим следовало бы считаться как Нойману, так и послушно повторяющим его формулировки рецензентам. Вообще же Нойман занимает в дискуссиях по поводу французской традиции неровной игры крайнюю ортодоксальную позицию, с 1965 г. вплоть до самой своей кончины упорно оспаривая всех и вся. Для него французская традиция подобна сейфу, к которому не смеют подбираться иностранцы. Фуллер еще в 1977 г. описал резкое научное противостояние по поводу неровной игры, длившееся уже несколько лет [79, р.517–543]; далее с его оценкой дискуссии согласился Хефлинг (1993) [73]; затем Фуллер эту оценку вновь уточнил и расширил в статье в Новом Грове (2001), обобщив сложившуюся к этому времени в науке ситуацию (с учетом последних новых публикаций) следующим резюме: «„левые“, представленные главным образом Донингтоном, Коллинзом и Бабицем (с целью все более страстной пропаганды широкого применения *неровных нот*), были подвигнуты открыть многочисленные новые свидетельства в свою пользу, тогда как Нойман на „правом фланге“ решительно защищал Германию и Баха от чужеродного налета, дискредитируя авторитеты названных ученых и опровергая их доказательства. Баталия, которая, казалось, владела страстями немногих за пределами англоговорящего мира, никогда полностью не затихала и разгорелась вновь в 1988 г., достигнув своего максимума с публикацией Хефлинга (1993), которая послужила поводом для язвительных пикировок, резонанс от которых продлился и после смерти Ноймана, да и не затих в современных работах (1999)» [72]. Позиция Ноймана в целом, с моей точки зрения, является тенденциозной и весьма спорной по аргументации — не случайно работ с критикой Ноймана в современной англоязычной научной литературе так много, жаль только, что у нас они почти не известны. Критический обзор всех этих работ является самостоятельной задачей, стоящей перед нашей наукой. Уверен, что настоящая полемика, начало которой мною и моими рецензентами уже положено, будет стимулировать и у нас серьезное исследование данной проблемы.

Однако, поскольку мои рецензенты хорошо знакомы с положением дел в науке в исследовании данной проблемы и сами пользуются обобщениями Фуллера о «левых» и «правых» [51], я должен указать, что в своей попытке выставить взгляды Ноймана как последнее слово современной науки рецензенты просто вводят в заблуждение читателей. С энциклопедиями, конечно, в принципе можно спорить, но тогда нужно предъявлять безукоризненные аргументы; обобщить *все* факты, а не только те, которые вписываются в собственную концепцию, и дать убедительные ответы на все возникающие при этом вопросы. Таких аргументов нет ни у Ноймана, ни в работах рецензентов.

О практических аспектах обсуждаемой проблемы

Кому-то может показаться, что обсуждаемая здесь проблема является кабинетной и отвлеченной. Это не так. Проблема имеет важнейшее и, может быть, даже определяющее значение для современной исполнительской практики старинной музыки, а также для грамотной подготовки молодых исполнителей старинной музыки, для работы кафедр, которыми руководят рецензенты. Поэтому на практических аспектах этой проблемы стоит остановиться особо.

Рецензенты пишут: «Вряд ли сегодня найдется серьезный исполнитель старинной немецкой музыки, который осмелится игнорировать постулат, сформулированный в сотнях немецких музыкально-теоретических трудов XVII–XVIII столетий: тактовые доли должны отбиваться ровно, а такты в одном размере — равняться один другому. Многие авторы этого времени рекомендуют использовать в *практике музыкального исполнительства* различные (напольные или карманные) часы. В XIX в. крупнейший пианист и композитор, ученик Бетховена, Карл Черни советует применять с *той же целью* метроном Мельцеля» [2, с. 92] (курсив мой. — С. М.).

Читаю и глазам своим не верю: и это — всерьез?!

Придется разобрать все приведенные здесь аргументы по порядку.

Начну с Черни, чьи советы мне, опубликовавшему в 2010 г. комментированный перевод значительной части его Большой фортепианной школы [80], известны не понаслышке. Об использовании метронома Мельцеля Черни системно высказывается в специальной, посвященной именно этому вопросу, седьмой главе 3-й части школы [81], где ограничивается советом использовать метроном только в *учебной* практике. Там нет ни слова о *практике музыкального исполнительства* под метроном. Напротив, указывается, что пьесы, в которых встречаются разного рода *accelerandi* или *ritardandi*, вообще непригодны и для разучивания под метроном. Аналогичный совет находим и в другом методическом труде Черни [82, S. 34]. В главе «Об изменениях темпа» школы Черни хотя и указывает на необходимость придерживаться в исполнении единого темпа от начала до конца пьесы, однако отмечает при этом: «очень часто, не мешая этому, почти в каждой строчке встречаются отдельные ноты или места, где необходимы маленькие, едва заметные задерживания и ускорения, чтобы украсить исполнение и усилить интерес. Объединить эти частичные отклонения с твердым выдерживанием темпа — большое искусство хорошего исполнителя, приобретаемое только посредством тонко сформированного чувства, тренировки большого внимания, посредством слушания хороших исполнителей на всех инструментах и в особенности — великих певцов» [81, S. 24] (мой перевод: [80, с. 58]). Далее в двух последующих главах Черни подробнейшим образом на конкретных примерах и в вариантах разъясняет это

с использованием указаний *rallentando* и *accelerando*, что *абсолютно исключает* использование метронома. Эти три главы я полностью перевел и издал в русском переводе. Особо обращаю внимание на то, что именно на эти три главы школы ссылаются авторы редактированной Г. Эггебрехтом статьи *Tempo rubato* (!) в Новом Римане при объяснении *rubato данного стиля* [83]. Как видим, и здесь у рецензентов отношения с энциклопедическим музыковедческим знанием снова не складываются.

Хорошо известно и другое. Будучи учеником Бетховена, Черни излагал в своей школе взгляды на исполнительство своего учителя. Бетховен же, поначалу горячо приветствовавший изобретение Мельцеля, быстро в нем разочаровался и никоим образом не допускал концертного исполнения под метроном. Так, в автографе сочиненной в 1817 г. песни «Север или Юг» (WoO 148) Бетховен определяет счетной единицей при размере в 6/8 четвертную с точкой и устанавливает темп 100 по Мельцелю, добавляя при этом: «Но это относится лишь к первым тактам, ибо чувство имеет свой собственный такт, который невозможно вполне выразить определенной градацией» [84, с. 188–193].

В главе «О музыкальном акценте, или ударении на отдельной ноте» из 3-й части школы Черни читаем: «Известно, что каждый язык состоит из долгих и коротких слогов, то есть из таких, которые должны произноситься протяжно или веско, поскольку на них приходит акцент, и из таких, которые звучат коротко и без нажима. Например, в следующих словах: «Vēr-gān-gēn-hēit ünd Zū-künft» слоги, обозначенные [знаком] – долгие, а обозначенные ~ — короткие; и кто хотел бы произнести эти слова наоборот, сделал бы их смешными и почти бессмысленными. Совершенно так же обстоит дело с музыкальными мыслями, где выразительность всегда должна приходиться на подходящие ноты. И если в музыке не получается это установить так точно посредством правил, как в языке, то все же правильное чувство благозвучия, ясности, ритма и особенно характера каждого исполняемого места ведет к тому, чтобы не нарушать декламацию и сделать выражение своих чувств возможно более понятным для слушателя» [81, S. 5]. Как видим, черниевское понимание проблемы внутритактовой агогики вполне традиционно и полностью соответствует немецкому учению о такте барокко и классицизма. Кстати, прямой смысл терминов *долго* и *коротко*, не имеющий никакого отношения к артикуляции, и здесь сомнений не вызывает.

Использование терминов *длинно* и *коротко* самим Бетховеном, по счастью, зафиксировано письменно в его личных указаниях к исполнению этюдов Крамера [85]. Эти указания однозначно показывают, что Бетховен понимал эти термины не так, как какой-нибудь Петри или Нагель, а именно в прямом смысле слова — как *реальное* исполнительское *удлинение или укорочение* соответствующей *тактовой доли*, используя в качестве модели произнесения квантитативную просодию стихов³⁴. Вот лишь два примера из многих. Этюд № 7 В-dur:

Piuttosto moderato (♩ = 92)
 Знаки для метрики согласно бетховенскому экземпляру.

³⁴ Это признают и крупнейшие бетховеноведы Г. Гольдшмидт [86] и Н. Л. Фишман [87].

Бетховен комментирует: «Здесь 1-я и 3-я нота каждой группы ведет мелодию (в трохеической стихотворной стопе). Палец выдерживает длинный слог (1-ю ноту) в течение двух восьмых». Как видим, трохей здесь трактуется квантитативно (2+1 мора). Аналогичную бетховенскую трактовку трохея можно видеть и при ровном движении восьмыми в размере 4/4 на примере этюда № 4 c-moll:



Бетховен комментирует: «Здесь нужно соблюдать проходящие длинные и короткие, то есть 1-я нота длинная (–), 2-я короткая (v), и 3-я опять длинная, 4-я опять короткая. Такой же прием, как при скандировании трохеической стихотворного размера. Сначала намеренно удлинять 1-ю и 3-ю ноты, с тем чтобы длина и краткость хорошо различались, не доводя удлинения 1-й и 3-й ноты до пунктира. Только после этого движение ускоряли бы, в процессе чего потом острые углы легко отпадут; постепенно образующееся чувство у ученика будет уже [этому] содействовать, и связывание будет достигнуто» [85]. Констатируем: никаких сомнений в реальности удлинения «длинных» нот здесь уже быть не может. Спрашивается, как это нужно соотносить с замечаниями Петри или Нагеля по поводу условности удлинения длинных нот и *кого* здесь надо слушать? Действительно, свидетельство — свидетельству рознь. Переводы указаний Бетховена к этим и к другим этюдам приведены и подробно откомментированы мною в рецензируемой книге [1, с. 93–100], но рецензенты, видимо, были так ослеплены ее «несуразностями», что этих материалов просто не заметили.

Таким образом, либо рецензенты не в состоянии осмыслить эти материалы, либо их игнорируют, но в любом случае в очередной раз вводят в заблуждение читателя.

Попробую теперь прояснить подлинное отношение серьезных современных исполнителей старинной немецкой музыки к сформулированным рецензентами нерушимым «постулатам». Г. Гульд, например, не просто «осмеливается игнорировать» эти «постулаты», а как раз именно это обычно и делает. Каждый может легко убедиться в этом, попробовав совместить запись исполнения Гульда с отстукиванием метронома, например, темы из Гольдберг-вариаций И. С. Баха, токкаты из его партиты e-moll, любой сарабанды из его партит или сюит, большинства прелюдий из ХТК и др. Результат будет один: Гульд *не играет под метроном* и тактовые доли у него, как правило, *не отбиваются ровно*. Тот же самый результат будет получен при аналогичном исследовании игры любого крупного исполнителя старинной музыки, например, В. Ландовской, С. Рихтера, С. Фейнберга, Г. Соколова, А. Угорского, А. Шиффа.

Этого мало. Рецензентам должно быть хорошо известно, что существуют разные *стили* композиции и соответствующего им исполнения старинной музыки: в частности, описанные Вальтером речитативный (*Stilo Drammatico*), мотетный (*Stilo Motecico*) и фантазийный (*Stilo Fantastico*) стили [26, S. 584–585]. Связанные с ними импровизационные *жанры* — токкаты, фантазии, некоторые типы прелюдий и т. п. — никак не предполагают ровного метричного исполнения, хотя нотация их и имеет подразделение на такты. Хрестоматийные и популярнейшие баховские примеры у всех на

слуху — органная токката d-moll и Хроматическая фантазия d-moll. Метроритмической основой в таких жанрах является взаимодействие двух разнонаправленных сил: с одной стороны, обозначенного в нотации тактового метра; с другой — «разрушающих» его или «испытывающих его на прочность» разнообразных ораторских приемов [88, S. 60; 39, S. 28], выражающихся посредством декламационных музыкально-риторических фигур вопроса и восклицания (*interrogatio, exclamatio*) и обычно тесно связанных с ними музыкально-риторических фигур пауз (*apospoeis, abruptio, apocore* и др.), музыкально-риторических фигур повтора (*repetitio, gradatio, variatio, anaphora, epiphora, symploca, imitatio, synonymia* и др.) [см.: 42; 89; 90], а также весьма сложного, насыщенного энгармоническими разрешениями и модуляциями тонального плана, *обязательно требующего* в исполнении весьма свободной ритмики. Не случайно для таких пьес существовал и описанный Вальтером специальный термин *Temporeggiato*, объясняемый им как возврат к темпу после речитатива [26, S. 598]. Я. Адлунг пишет: «Когда кто-то при речитативах и фантазиях поет или играет один, то можно не только предоставить ему его свободу, но находят также так сочиненные пьесы, в которых совсем не указывается такт» [38, S. 209–210]. Именно в этом ключе и трактуется специалистами-практиками темповая и агогическая свобода исполнения баховской музыки в современных работах [47, S. 46, 47, 49–51; 91]. Было бы любопытно послушать, как рецензенты, отбивая ровно тактовые доли, исполнили бы декламационные риторические фигуры *interrogatio, exclamatio* и *abruptio* органной токкаты d-moll или же виртуозные пассажи и речитативы Хроматической фантазии Баха...

По поводу мифического «постулата» обязательного равенства тактов в реальном исполнении старинной немецкой музыки предоставляю слово ученику И. С. Баха И. Ф. Кирнбергеру (1776): «Как в прямом такте из двух четвертей, так и в трехдольном такте есть мелодии, в которых очевидно, что целые такты попеременно являются то тяжелыми, то легкими, так что целый такт ощущается как одна доля. Если мелодии так созданы, что целый такт ощущается только как одна доля, то нужно взять два такта вместе, чтобы составить только один, первая часть которого является длинной, а вторая — короткой. Ибо если бы это объединение не произошло, то мелодия из-за необходимой тяжести сильных долей [*Niederschlag*] состояла бы только из громких тяжелых ударов, которые были бы так неприятны, как период речи, который состоял бы из громких односложных слов, каждое из которых имело бы акцент» [8, S. 131] (ср. также статью *Takt* в: [92]). Привожу хрестоматийные примеры баховских пьес, построенных на пульсации парами тактов: в ХТК (латинские буквы означают тональность, цифры — том) это прелюдии *CI, cII, cisI, gisI, AsI, fII, fisII, gisII*, фуги *FI, fl, FisI, fII, gisII, aII, BII*; помимо того: прелюдия c-moll BWV 999, прелюдии, имеющие движение менуэтов (BWV 926, 930, 934, 935, 938), быстрые арии (из партиты e-moll), трехдольные куранты (из партит G-dur, e-moll), рондо (из партиты c-moll), прелюдии (партита G-dur) и т. п. — подобные примеры здесь можно легко умножить.

Отсюда следует, что ни о каком общем для всех жанров старинной немецкой музыки «постулате» «отбивания тактов ровно» не может быть и речи. Понятие сильного и слабого такта сформулировано и обосновано не мной, подробно этот вопрос рассмотрен в рецензируемой книге в специальной главе об агогике тактовых групп [1, с. 109–116], где приведены и цитированная выше выдержка из Кирнбергера, и многочисленные материалы, и специальная литература [93]; об этой главе в отзыве рецензентов — также ни слова. Кстати, рецензентам, во избежание недоразумений, неплохо бы

конкретизировать в своих будущих научных публикациях, в каких именно «сотнях» немецких музыкально-теоретических трудов XVII–XVIII вв. эти мифические «постулаты» изложены³⁵, заодно обязательно отмечая при этом, какого уровня одаренности музыкант или музыкальный мастер доносит до нас эти «постулаты» (бездарные теоретики или музыкальные мастера ведь были и в эпоху барокко!), и, главное, *точно перевести, как именно эти «постулаты» сформулированы*. Как и в случае с Черни и Бетховеном, именно эти «мелочи» могут иметь решающий смысл: ведь известно, *кто* обычно скрывается в мелочах. На слово рецензентам я больше не верю. Чтобы не получилось так: барочный музыкальный бездарь *имярек* некогда изрек, что надо играть точно под маятник часов, и мы послушно следуем такой *инвективе* в исполнении музыки И. С. Баха...

Таким образом, цитированное выше поучительное рассуждение рецензентов в поддержку метрономически ровной практики исполнительства старинной немецкой музыки на наших глазах рассыпалось, как картонный домик, чего и следовало ожидать. Надо ли удивляться тому, что исполнитель старинной музыки, верящий нашим специалистам на слово и следующий мифическому «постулату» метрической ровности в исполнении, неминуемо будет играть на эстраде монотонно и скучно? Но разве не это мы часто и слышим на концертах?

В заключение благодарю рецензентов за высказанные замечания, поскольку даже тенденциозная критика полезна и стимулирует мысль. Благодарю и за предоставленную ими возможность ответить на критику именно в том самом издании, где эта критика была опубликована. Именно так в научной дискуссии и следует делать. Надеюсь, что и мои ответы могут принести рецензентам некоторую пользу. А возможно — не только им.

Источники и литература

1. *Мальцев С. М.* Внутритактовая агогика в немецком учении и такте XVII–XVIII веков. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2010.
2. *Панов А. А., Розанов И. В.* Внутритактовая агогика, альтерация ритма и артикуляция: новая концепция или старые заблуждения? // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 15. Искусствоведение. 2011. Вып. 2. С. 92–99.
3. *Odenkomposition, metrische // Riemann-Musiklexikon. Sachteil.* Mainz: Schott, 1967. Bd. 3.
4. *Printz W. C.* ...Phrynus Mitilenæus oder Satyrischer Componist: ... Dresden; Leipzig: Johann Riedel, 1696.
5. *Wolf J.* Handbuch der Notationskunde. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913. 1. Teil.
6. *Marpurg Fr. W.* ...Anleitung zur Musik überhaupt, und zur Singkunst besonders... Berlin: Arnold Wever, 1763.
7. *Marpurg Fr. W.* Kritische Briefe über die Tonkunst... 2 Bde. Berlin: Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1760–1763.
8. *Kirnberger J. Ph.* Die Kunst des reinen Satzes in der Musik... Erster Theil. 2 Bde. Berlin; Königsberg: G. J. Decker und G. L. Hartung, 1776.
9. *Hiller J. A.* Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesänge... Leipzig: Johann Friedrich Junius, 1774.

³⁵ Надеюсь, рецензенты не имеют в виду историю изобретения метронома и усилия многих музыкантов и музыкальных мастеров барокко в этом направлении [94].

10. *Hiller J. A.* Kurze und erleichterte Anweisung zum Singen, für Schulen in Städten und Dörfer. Leipzig: Johann Friedrich Junius, 1792.
11. *Löhlein G. S.* Clavier-Schule. Leipzig & Züllichau: Auf Kosten der Weissenhaus- und Frommannischen Buchhandlung, 1781–1782.
12. *Koch H. Chr.* Versuch einer Anleitung zur Composition. 3 Theile. Leipzig: Adam Friedrich Böhme; Rudolstadt: Löwisch, 1782, 1787, 1793.
13. Литературная энциклопедия / отв. ред. В. М. Фриче. М., 1934. Т. 7.
14. *Жирмунский В. М.* Теория стиха. Л.: Сов. писатель, 1975.
15. *Попов А. Н., Шендяпин П. М.* Латинский язык. М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1956.
16. *Козлова Г. Г.* Учебник латинского языка для студентов-заочников нефилологических факультетов университетов. М., 1980.
17. *Gradus ad Parnassum: s. novus synonymorum epithetorum... thesaurus*, 1687; 1698; 1699; 1719; 1733.
18. *Schottelius J. G.* ...Teutsche Vers- oder Reimkunst Darinnen unsere Teutsche Muttersprache so weit dero süßeste Poesis betrifft in eine richtige Form der Kunst zum ersten male gebracht worden und Redekunst... Frankfurt am Mayn: in Verlegung Michael Cübachs Buch in Lüneburg, 1656. Nachdruck: Hildesheim: Olms, 1976.
19. *Gottsched J. Ch.* Versuch einer critischen Dichtkunst... Dritte und vermehrte Auflage... Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1742 // *Ausgewählte Werke*. Berlin; New York: De Gruyter, 1973. VI/1.
20. *Zedler J. H., Ludovici C. G., Ludevig J. P. von.* Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste... 68 Bde. Leipzig; Halle: Johann Heinrich Zedler, 1732–1754.
21. *Voss J. H.* Zeitmessung der deutschen Sprache. Königsberg: Friedrich Nicolovius, 1802.
22. *Marpurg Fr. W.* Kritische Briefe über die Tonkunst... 2 Bde. Berlin: Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1760–1763.
23. *Walther J. G.* Praecepta der musicalischen Composition // *Jenaer Beiträge zur Musikforschung* / Hrsg. P. Benary. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1955. Bd. 2.
24. *Houle G.* Meter in Music, 1600–1800. Performance, Perception, and Notation. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
25. *Maier S.* Studien zur Theorie des Taktes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. / *Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft* (Bd. 16). Tutzing: H. Schneider, 1984.
26. *Walther J. G.* Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec... Leipzig: Wolfgang Deer, 1732.
27. *Mersenne M.* Harmonie universelle... Paris: Sebastien Cramolsy, 1636–1637.
28. *Kircher A.* ... Musurgia universalis... Romae: Ex Typographia Francisci Corbelletti, 1650. Tomus II.
29. *Mattheson J.* Der vollkommene Capellmeister... Hamburg: Christian Herold, 1739.
30. *Spieß M.* Tractatus musicus compositorio-practicus. Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1745.
31. *Koch H. Chr.* Musikalisches Lexikon... Offenbach a. M.: Johann André, 1802.
32. *Reicha A.* Vollständiges Lehrbuch der musicalischen Composition. Wien: Diabelli, 1834. Bd. 4.
33. *Printz W. C.* Compendium Musicae In quo Breviter ac succinctè explicantur & traduntur omnia ea, quæ ad Oden artificiosè componendam requiruntur... Gubenæ: Chr. Gruber, 1668.
34. *Buelow G. J.* Printz, Wolfgang Caspar // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, 2001.
35. *Мальцев С. М.* Внутритактовая агогика и акцентуация в немецком учении о такте В. К. Принца и И. Г. Вальтера // *Музыкальное образование в современном мире: диалог времен*. СПб: Российский Государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, 2011. Ч. 2. С. 87–109.
36. *Klopstock F.* Ueber Sprache und Dichtkunst. Hamburg: Christian Herold: Altona: J. D. A. Eckhardt, 1779.

37. *Mattheson J.* Critica musica. Hamburg: Auf Unkosten des Autoris, 1722–1725.
38. *Adlung J.* ...Anleitung zur Musicalischen Gelahrtheit... Erfurt: J. D. Jungnicol, 1758.
39. *Hiller J. A.* Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesänge... Leipzig: Johann Friedrich Junius, 1780.
40. *Quantz J. J.* ...Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen... Berlin: J. F. Voss, 1752.
41. *Mozart L.* ...Versuch einer gründlichen Violinschule... 3. verm. Aufl. Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1787.
42. *Мальцев С. М.* О музыкально-риторических фигурах анафора и эпифора. // Критика. Публицистика. Страницы истории / сост. А. Б. Шнитке, М. П. Мищенко; общ. ред. Л. Г. Данько. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2006. С. 266–297.
43. *Neumann F.* The French “Inégales”, Quantz, and Bach // Journal of the American Musicological Society. 1965. Vol. 18, N3. P. 313–358.
44. *Petri J. S.* Anleitung zur Practischen Musik... Lauban: 1767.
45. *Hudson R.* Stolen Tempo. The History of Tempo Rubato. Oxford: Clarendon Press, 1994.
46. *Scheibe J. A.* Ueber die musikalische Composition. Leipzig: Schwickert, 1773. Reprint: Kassel: Bärenreiter, 2006.
47. *Meister H.* Musikalische Rhetorik und ihre Bedeutung für das Verständnis barocker Musik, besonders der Musik J. S. Bachs. Regensburg: Feuchtinger & Gleichauf, 1995.
48. *Lohmann L.* Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.-18. Jahrhunderts / Kölner Beiträge zur Musikforschung (Bd. 125). Regensburg: Bosse, 1986.
49. *Penninger A.* Die Akzentuierung auf Tasteninstrumenten vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Linz, 2007.
50. *Розанов И. В., Панов А. А.* Альтерация ритма пунктирных фигур в инструментальной музыке Германии второй половины XVIII столетия. Л.: Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1991.
51. *Rosanoff I., Panov A.* Essays on Problems of Rhythm in Germany in the XVIII-th Century: Overdotting and the so-called Taktenlehre (a research of sources). Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland, 1996.
52. *Панов А. А.* Альтерация ритма или артикуляция? В. К. Принц о долгих и коротких нотах // Музыковедение. 2006. № 5. С. 61–65.
53. *Panov A. A., Rosanoff I. V.* Notes Inégales: “Revised” or Confused? Музыка, текст, перевод: материалы секции XXXIX Международной филологической конференции 15–20 марта 2010 г. (Санкт-Петербург, СПбГУ, филол. ф-т) / отв. ред. А. В. Бояркина. СПб., 2010. С. 56–67.
54. *Панов А. А., Розанов И. В.* Об исполнении ритмических фигур в немецкой музыке XVIII века // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. Сб. ст. / отв. ред. С. В. Грохотов. (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 65, вып. 1.) М., 2011. С. 261–305.
55. *Друскин М. С.* Собр. соч.: в 7 т. СПб.: Композитор, 2007. Т. 1. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII вв.
56. *Гастев Ю. А.* Омонимия // Большая советская энциклопедия. М., 1981.
57. *Браудо И. А.* Артикуляция: о произношении мелодии / под ред. Х. С. Кушнарева. [2-е изд.]. Л.: Музыка, 1973.
58. *Printz W. C.* Compendium musicae signatoriae et modulatariae vocalis... Dresden; Leipzig: J. Ch. Mieth, 1714.
59. *Printz W. C.* Musica modulataria vocalis oder manierliche und zierliche Sing-Kunst... Schweidnitz: Cristian Okels, 1678.
60. *Heinichen J. D.* Der General-Bass in der Composition,... Dresden: bey dem Autore zu finden [Freiberg: Christoph Matthaues], 1728.
61. *Bach C. Ph. E.* Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen. Zweiter Teil. / Faksimile-Nachdruck der 1. Auflage, Berlin, 1753 und 1762. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1961.

62. *Мальцев С. М.* Инструмент и педаль у Бетховена. СПб: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2010.
63. *Mozart L.* A treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing / transl. by E. Knoker. New York, 1948; 2 ed.: Oxford: Oxford University Press, 1985.
64. *Adelung J. Chr.* Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. 2., verm. u. verb. Ausg. Leipzig: Breitkopf, 1793–1801.
65. Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. / Hrsg. von R. Klappenbach und W. Steinitz. 10., bearb. Aufl. Berlin: Akad.-Verl., 1980.
66. *Уорф Б. Л.* Отношение норм поведения и мышления к языку // Новое в лингвистике. 1960. Вып. 1.
67. *Сенур Э.* Лингвистика и логика // Новое в лингвистике. 1960. Вып. 1.
68. Вальтер Иоганн Готфрид. URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 10.04.2012).
69. *Scheibe J. A.* ...Critischer Musikus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1745.
70. *Jacobi E.* Notes inégales // Riemann-Musiklexikon. Mainz: Schott, 1967. Bd. 3. Sachteil.
71. *Harras M. H.* Notes inégales // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil / 2. neubearb. Ausg. / hrsg. v. L. Finscher. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1998.
72. *Fuller D.* Notes inégales // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2001.
73. *Hefling S. E.* Rhythmic Alteration in Seventeenth- and Eighteenth-Century Music. Notes Inégales and Overdotting. New York: Schirmer Books, 1993.
74. *Reilly E. R., Giger A.* Quantz, Johann Joachim // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2001.
75. *Babitz S.* "Notes Inégales": a communication // Journal of the American Musicological Society. 1967. Vol. 2, N 3. P. 473–476.
76. *Byrt J.* "Notes Inégales": Some Misconceptions? // Journal of the American Musicological Society. 1967. Vol. 2, N 3. P. 476–480.
77. *Babitz S.* A problem of rhythm in Baroque music // The Musical Quarterly. 1952. Vol. XXXVIII. 4 October. P. 533–565.
78. *Collins M.* A Reconsideration of French Overdotting // Music&Letters. 1969. Vol. 50, N 1. P. 111–123.
79. *Fuller D.* Dotting, the 'French Style' and Frederick Neumann's Counter-Reformation // Early Music. 1977. Vol. 5, N 4. P. 517–543.
80. *Черни К.* О правильном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена / науч. ред., пер. и коммент. С. М. Мальцева. СПб: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2010.
81. *Czerny C.* Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule, op. 500. Wien: Diabelli, 1839. Bd. 3.
82. *Czerny C.* Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte vom Anfange bis zur Ausbildung. Wien: Diabelli [u. a.] [o. J.].
83. Tempo rubato // Riemann-Musiklexikon. Mainz: Schott, 1967. Bd. 3. Sachteil.
84. *Мальцев С. М.* О темпе исполнения бетховенских сочинений // Черни К. О правильном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена / науч. ред., пер., коммент. С. М. Мальцева. СПб., 2010. С. 188–193.
85. *Cramer J. B.* 21 Etüden für Klavier nebst Fingerübungen von Beethoven. Nach dem Handexemplar Ludwig van Beethovens hrsg. von H. Kann. Wien: Universal Edition UE 13353.
86. *Goldschmidt H.* Beethovens Anweisungen zum Spiel der Cramer-Etüden // Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress. Berlin: Verl. Neue Musik, 1971. S. 545–557.
87. *Фишман Н. Л.* Из педагогических советов Бетховена // Методические записки по вопросам музыкального образования. М., 1966.
88. *Türk D. G.* Klavierschule... Leipzig; Halle: in Kommission bey Schwickert in Leipzig und bey Hemmerde und Schwetschke in Halle, 1789.
89. *Bartel D.* Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Laaber: Laaber Verlag, 2007.

90. Мальцев С. М. О двух музыкально-риторических фигурах повтора. Анафора и эпифора // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. Сб. ст. / отв. ред. С. В. Грохотов. (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 65, вып. 1). М., 2011. С. 231–260.

91. Майстер Х. Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И. С. Баха. М.: Классика-XXI, 2009.

92. Sulzer J. G., Schulz J. A. P., Kirnberger J. Ph. Allgemeine Theorie der Schönen Künste... Neue vermehrte zweyte Auflage. 10 Bde. Leipzig: M. G. Weidmann, 1792–1799.

93. Schwindt-Gross N. Einfache, zusammengesetzte und doppelt notierte Takte: ein Aspekt der Takttheorie des 18. Jh. // Musiktheorie. 1989. Jh. 4. S. 203–222.

94. Fallows D. Metronome // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2001.

Статья поступила в редакцию 14 марта 2012 г.