

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 781.68

И. В. Розанов<sup>1,2</sup>ТЕМПЫ ТАНЦЕВ ДЛЯ ПЕНИЯ В ТРАКТАТЕ МИШЕЛЯ Л'АФФИЙЯРА (ПАРИЖ, 1705)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

<sup>2</sup> Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Российская Федерация, 190000, Санкт-Петербург, Театральная пл., 3

Многие выдающиеся музыканты (Г. Шюнеманн, Э. Боррель, Р. Киркпатрик, Р. Хардинг, В. Меллерс, К. Закс и другие) уже давно исследовали проблему точных оригинальных темповых указаний Мишеля Л'Аффийяра. Переводы темповых предписаний Л'Аффийяра, обозначенных в единицах *tierces de Tems* (шестидесятые доли секунды), в метрономические значения метрона Мельцеля у всех названных выше авторов были идентичными. В 1974, 1977 и в 2001 гг. Э. Швандт выступил с новой концепцией, суть которой заключается в том, что все расчеты, выполненные предыдущими учеными, были ошибочными, и что вычисленные ими темпы должны быть на самом деле в два раза более медленными. Но в 1993 г. К. Милинг (впоследствии он же в 2003 г.), а также В. Аухаген опубликовали работы, в которых содержится научно обоснованная критика новой концепции Швандта. Результатом явилось то, что музыканты и танцоры оказались поставленными перед фактом существования двух темповых концепций и вынуждены сами решать, чьи вычисления темповых указаний Л'Аффийяра брать за основу.

Благодаря детальному изучению самого трактата Л'Аффийяра, работ выдающегося математика той эпохи Ж. Совёра и, в особенности, публикаций Л.-Л. Д'Онсамбрея, И. Маттезона, Фр. Э. Нидта, И. Г. Вальтера и других авторов, музыкантов и ученых настоящей статьи удалось прийти к выводу, что «новая концепция» Швандта является принципиально ошибочной, несмотря на тот очевидный факт, что некоторые темповые указания Л'Аффийяра нередко представляются слишком быстрыми для нашего восприятия. В работе предпринят детальный анализ старинной музыкальной терминологии, в частности, понятий *vibration*, *tierces de Tems*, *courante*, *corrente*. Библиогр. 89 назв. Ил. 9. Табл. 3.

*Ключевые слова:* Л'Аффийяр, куранта, темп, французское барокко.

## THE TEMPOS OF DANSES CHANTÉES IN MICHEL L'AFFILLARD'S TREATISE (PARIS, 1705)

I. V. Rosanoff<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> St. Petersburg State University, 7/9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

<sup>2</sup> St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, 3, Teatralnaya pl., St. Petersburg, 190000, Russian Federation

Several problems are discussed in this article. It was necessary first of all to show that many outstanding musicians (G. Schünemann, E. Borrel, R. Kirkpatrick, R. Harding, W. Mellers, C. Sachs and others) wrote about the problem of the exact tempo indications given by Michel L'Affillard published in his treatise as early as 1705. The transcription of L'Affillard's tempo indications of *tierces de Tems* into the *metronome tempos* in the works of the above-named authors were identical. In 1974, 1977, and later in 2001 E. Schwandt presented a new concept, where as a result it was stated that all the previous calculations

<sup>1</sup> Работа выполнена при поддержке гранта СПбГУ 30.38.159.2013 «Терминосистема старинной музыки».

were uncorrect, and the earlier calculated tempos should be two times slower. In <sup>1</sup>1993 (<sup>2</sup>2003) K. Miehl and later in 2003 (NMGG) and also W. Auhagen (1993) came up with founded criticism of the new concept. Musicians and dancers now have to decide for themselves which calculations to chose. Thus arose the wish to try and find historically founded evidence/proof to approach a balanced judgement in this matter. The detailed study of L'Affillard's treatise, the works of the mathematician J. Sauveur and mainly the publications of L-L. D'Ons-en-Bray [d'Onzembray], J. Mattheson, Fr. E. Niedt, the *Musicalisches Lexicon* by J. G. Walther and other sources including monographs and papers of contemporary authors provided an opportunity to arrive to a conclusion that the "new concept" was erroneous notwithstanding the fact that some tempo indications in L'Affillard's work sometimes seem to be too fast for our perception. In the course of the study the author was obliged to appeal to the research in the field of terminology, for instance, to such terms as "vibration", "tierces de Tems", "courante", "corrente", and even the German word "allerernsthafte" (which had been improperly used by some authors, including M. Little who based her judgement on the interpretation of this word, and stated that the French courante was the slowest of all early dances). The arguments provided in our paper do not confirm the validity of such assumptions as stated by M. Little, R. Donington and other authors. Refs 89. Figs 9. Tables 3.

*Keywords:* L'Affillard, french baroque, tempo, courante.

Танцевальные жанры (старинные танцы), о чем свидетельствуют многочисленные исторические документы, занимали в музыкальном искусстве XVI–XVIII вв. очень важное место. Поскольку настоящая статья посвящена периоду конца XVII — начала XVIII вв. и непосредственно относится к Франции, то под понятиями «танцевальные жанры» или «старинные танцы» здесь и далее имеются в виду, главным образом, жанры, получившие распространение в музыкальной и танцевальной культуре периода правления Людовика XIV. Светская жизнь тогда, как и в более ранние времена, была неразрывно связана с танцами, с галантностью (гибкостью, пластичностью), вырабатываемой при достаточно профессиональном обучении танцевать, которое входило в процесс воспитания не только «высшего», но и других сословий. С самого юного возраста детей в светском обществе обучали танцам и светским манерам. Вне чувства танцевального времени, темпа, метра, ритма, без «реверансности» человек той «галантной» эпохи не мог ощущать себя комфортно в обществе.

Давно и хорошо известно, что в конце XIV — первой половине XV вв. танцевальная музыка, зафиксированная в нотации, была значительно ближе к бытовому первоисточнику<sup>2</sup> (под нее чаще всего тогда можно было именно тан-

<sup>2</sup> Зарождение танца, как известно, относится к тому времени, когда человек стал своими движениями реагировать на музыку или может быть даже не столько на музыку, сколько на ритм, отбиваемый тем или иным способом. Древние индийские, китайские, вавилоно-ассирийские, египетские и другие источники свидетельствуют об использовании музыкальных инструментов для ритмического сопровождения танцев. Множество упоминаний содержится и в Библии (Старый и Новый Заветы), начиная с эпизода с игрою «пророчицы Маріам», сестры Ааронова и других женщин на «тимпанах», сопровождающей «ликованием» [1, с. 55]. Понятие «ликование» в библиях, переведенных на другие языки, дается как «с танцами». Так, в Библии, изданной в Англии [2, с. 61], говорится: "And Miriam the prophetess, the sister of Aaron, took a timbrel in her hand; and all the women went out after her with timbrels and with dances". Этот текст в русском варианте дан следующим образом: «И взяла Маріам пророчица, сестра Ааронова, в руку свою тимпань, и вышли за нею все женщины с тимпанами и ликованием» [1, с. 55]. Сошлось еще на красочно описанный эпизод торжественного перенесения «ковчега Божія» в дом Аведдара в город Давидов: «Одет же былъ Давидъ въ льняной эфодъ. Такъ Давидъ и весь домъ Израилевъ несли ковчегъ Господень съ восклицаніями и трубными звуками. Когда входилъ ковчегъ Господень в городъ Давидовъ, Мельхола, дочь Саула, смотрела в окно, и, увидѣвъ царя Давида [ок. 1040–970 до н. э.], скачущаго и пляшущаго предъ Господомъ, уничижила его въ сердцѣ... [впоследствии Давид ответил Мельхоло:] предъ Господомъ... играть и плясать буду...» [1, с. 249–250]. В Библии, изданной в Англии [2, с. 246], текст дан так: "David was girded with a linen ephod. So David and all the house of Israel brought up the ark of the Lord with shouting and with the sound of the trumpet. And as the ark of the Lord came into the city

цевать), нежели в более поздний период (поздний Ренессанс и, разумеется, барокко)<sup>3</sup>.

Среди трактатов XVII — начала XVIII вв., посвященных танцевальным жанрам или включающих в контекст рассуждений различные старинные танцы, особое место, благодаря художественной ценности музыки и большому вниманию автора к темпу исполнения танцев, занимает трактат французского певца, композитора и теоретика, королевского придворного музыканта Мишеля Л'Аффийяра<sup>4</sup> (ок. 1656–1708):

«PRINCIPES TRES-FACILES POUR BIEN APPRENDRE LA MUSIQUE, Qui conduiront promptement ceux qui ont du naturel pour le Chant jusqu'au point de chanter toute sorte de Musique proprement, & à Livre ouvert; Par le Sr. l'AFFILLARD, Ordinaire de la Musique du Roy. Cinquième Edition revüë, corrigée, & augmentée. A Paris, Chez CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, rue Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse. M.DCC.V. Avec Privilège de Sa Majesté» (Очень лёгкие принципы для правильного [хорошего] обучения музыке, которые быстро направляют тех, кто имеет природную [способность] к надлежащему пению различного рода музыки и чтению [музыки] с листа [Написано/создано] г-м Л'Аффийяром придворным музыкантом короля. Пятое издание, пересмотренное, исправленное и расширенное. Париж, у Кристофа Байяра, единоличного печатника музыки короля, рю Сен Жан де Бовэ в Мон-Парнассе. 1705. С исключительным правом [привилегией] короля)<sup>5</sup>.

---

of David, Michal Saul's daughter looked through a window, and saw king David leaping and dancing before the Lord: and she despised him in her heart...» (этот эпизод пересказывается еще в разделе «Паралипоменонъ» Библии [1, с. 333–334; 2, с. 338] с более подробным названием инструментов для сопровождения танцев: «при звукѣ рога, и труб и кимваловъ, играя на псалтирах и цитрах...»). Из приведенных сравнений материалов видно, что выражение «с ликованием» могло трактоваться и как «с танцами».

<sup>3</sup> Литература по всем аспектам затронутых вопросов обширна и доступна. Достаточно сказать, что уже в конце XIX в. был издан *Словарь танца* [3], в 1933 г. выходит в свет фундаментальный труд Курта Закса [4]. Из числа публикаций недавнего времени на русском языке следует назвать *Материалы по истории европейских танцев XV–XVII веков. Павана, гальярда, сальтарелло, куранта, жига* [5], где содержится достаточно полный список литературы по теме и предлагаются в систематизированном порядке оригинальные (исторические) характеристики упомянутых танцев. Нет также необходимости перечислять здесь в связи с избранной темой большое количество имеющихся старинных лютневых, виуэльных, клавирных, инструментальных и вокально-инструментальных итальянских, французских, английских и немецких сборников танцев и танцевальных учебников, приводимых во многих специальных работах и в справочно-библиографических источниках (см., в частности: [6]).

<sup>4</sup> Встречаются различные способы написания фамилии этого музыканта: L'Affillard, L'Affillard, Laffillard, La Filiade. При написании фамилии Л'Аффийяра на французском языке в настоящей работе используется тот вариант, который значится на титульном листе пятого издания трактата 1705 г., то есть: L'Affillard. В разных публикациях своего труда сам Л'Аффийяр по-разному писал свою фамилию, а именно, то с двумя буквами «l», то с одной.

<sup>5</sup> Трактат Л'Аффийяра пользовался большим успехом и был многократно переиздан вплоть до 1747 г. Первое издание вышло в 1694 г. (100 страниц). Его название мало чем отличалось от названия пятого издания (1705 г.; 181 стр.), лишь объем был на 81 страницу меньше. Уже второе издание 1697 г. было значительно расширено (133 с.) и посвящено герцогу бургундскому. В 1700 и 1701 г. вышли два третьих издания (!). Четвертое издание относится к 1702 г., а в 1705 г. вышли пятое и шестое издания (176 с.; иногда это издание, адресованное «религиозным дамам», числится как 5<sup>b</sup>), ставшие наиболее популярными. Э. Швандт пишет, что одних пятых изданий в течение 1705 г. вышло три [7, с. 393], и каждое предвзяло новое посвящение. Седьмое издание было опубликовано в Амстердаме, предположительно в 1710 г., в печатном доме Руже. Далее в 1716, 1717 (два издания), 1722 и 1747 гг. были опубликованы «Nouvelle édition [новые издания]» этого трактата. Последнее издание было даже названо «Особо новым...» и предназначенным «для использования [во всем] мире (à l'usage du monde)». Издание 1717 г. интересно тем, что оно, как и вторая версия издания 1705 г., было предназначено для использования «религиозными дамами».

Однако, судя по заголовку трактата, в нем нет никаких указаний на то, что «Очень лёгкие принципы для правильного обучения музыке» могут, главным образом, состоять из старинных танцев, предназначенных для пения. Особенно интересным оказалось расширенное пятое издание (1705 г.) [8], которое используется в настоящей статье<sup>6</sup>, потому что все танцы и пьесы, сочиненные в других жанрах, в этом издании сопровождаются **точными указаниями темпа исполнения**<sup>7</sup>.

Разумеется, начальная часть трактата состоит из обычного для тех времен материала, который сейчас был бы назван «*Элементарная теория музыки*». В трактате изучаются нотная запись, ключи, знаки альтерации, паузы, интервалы, мажорные и минорные тональности. Далее следует достаточно большой раздел, посвященный изучению тактовых размеров и исполнению (пению/сольмизированию) различных ритмических фигур, встречающихся в разделе с объяснениями метрической организации такта. При этом обращает на себя внимание вводимый Л'Аффийяром в нотные тексты знак в виде маленькой буквы «с» (**petit c**, «маленькое с»), обозначающий момент взятия дыхания между фразами [знак небольшой цезуры] и, как пишет автор, «немного сокращающий длительность предыдущей ноты и [требующий] исполнения ее слегка короче, чем ее обозначенная [в нотной записи] длительность, чтобы быть вынужденными [слегка] замедлить движение (мера, которая в равной степени необходима для хорошего пения в соответствии с размером и для правильного [верного, истинного] пения)...». Даже в упражнениях Л'Аффийяр обозначает места взятия дыхания (в нижеследующем примере еле заметная буква «с» обозначается, начиная со второго такта первой строчки нотного стана):



Рис. 1. Отрывок из упражнения Л'Аффийяра

Далее в небольшом, но очень важном разделе, посвященном исполнению украшений, принципы их расшифровки объясняются в форме таблицы<sup>8</sup>. Многие танцы и пьесы у Л'Аффийяра снабжены украшениями, которые требовалось исполнять со-

<sup>6</sup> В работе используются следующие издания: два практически равнозначных источника, а именно оригинальное издание трактата Л'Аффийяра 1705 г., хранящееся в Отделе иностранных книг научной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории (инвентарный номер 3432), любезно предоставившей возможность работать с названным изданием, и электронная копия (в ней в ряде мест имеются некоторые технические погрешности копирования), выполненная компанией Google. Для сравнения также используется электронная копия **второго** издания трактата 1697 г., выполненная компанией Google с оригинала, хранящегося в библиотеке университета Мичигана (США).

<sup>7</sup> Кроме танцев в трактате Л'Аффийяра точными темповыми указаниями обозначены различные французские и итальянские пьесы (арии) и упражнения, тоже представляющие большой интерес. Однако их рассмотрение выходит за рамки темы настоящей статьи.

<sup>8</sup> Подробно об исполнении орнаментики, содержащейся в трактате Л'Аффийяра, писал уже в конце XIX в. Эдвард Даннройтер (в дате первого издания трактата Л'Аффийяра у Даннройтера имеется ошибка: вместо 1694 значится 1635) [9, с. 83–85]. В начале XX в. Адольф Бейшлаг подробно останавливается на вопросе исполнения украшений у Л'Аффийяра [10, с. 74]. Большое внимание рассмотрению каждого украшения в трактате Л'Аффийяра уделит Фредерик Нойманн в соответствующих разделах своей монографии [11]. Однако, несмотря на исследования таких известных ученых, не все вопросы интерпретации остаются проясненными.

гласно его инструкциям. Отметим, что и в упражнениях, и в пьесах Л'Аффийяр зачастую вводит и кратко объясняет исполнительский прием инэгализации<sup>9</sup>. В пении (или инструментальном исполнении) той или иной пьесы или танца в соответствии с определенными тактовыми размерами он указывает на необходимость ритмически неровной, почти пунктирной игры пар нот, записанных равными длительностями и следующих в поступенном движении<sup>10</sup>. Ритмически неровное исполнение ровно записанных нот во французской исполнительской практике является очень важной специфической особенностью, относящейся в данном конкретном случае уже непосредственно к пению танцев. Ведь в ту эпоху во многих случаях (в соответствии с передаваемым аффектом) ровно записанные ноты в произведениях французских композиторов необходимо было (и это со всей определенностью подтверждает Л'Аффийяр) исполнять ритмически неровно.

Для обозначения темпа Л'Аффийяр воспользовался новейшими открытиями французских ученых. Впервые, насколько известно автору настоящей статьи, об использовании колебаний маятника для измерения темпа исполнения в трактате Л'Аффийяра писал еще в начале XX в. Георг Шюнеманн [13]. Однако последний ограничивается лишь краткими сведениями о системе темповых обозначений Л'Аффийяра, обращая основное внимание на то, что принципы определения темпа у последнего были основаны на учении выдающегося французского математика, акустика и астронома Жозефа Совёра (Sauveur Joseph — 1653–1716)<sup>11</sup>. Точное же определение темпа отдельных пьес приводится Шюнеманном по работе графа Д'Онсамбрея<sup>12</sup> [14] и по трактату Шокеля [15].

Проблема темпа исполнения старинных танцев и других пьес, содержащихся в трактате Л'Аффийяра, заинтересовала и известного французского ученого Эжена Борреля (1876–1962). В статье *Les Indications Métronomique laissées par les Auteurs Français du XVIII<sup>e</sup> siècle* [16], помимо ряда других старинных трудов, Боррель в первую очередь называет трактат Л'Аффийяра и приводит темпы некоторых танцев, сопровождая их эквивалентами по метроному Мельцеля (далее — ММ). Десять лет спустя к проблеме старинных темпов обращаются сразу два музыканта: Розамонд Хардинг [17] и молодой, но уже ставший известным клавесинист Ральф Киркпатрик<sup>13</sup> [18]. Если Хардинг ограничивается лишь приведением описания общего принципа определения темпа, содержащегося в трактате Л'Аффийяра, и дает факсимиле-копии страницы с этим описанием, то Киркпатрик не только указывает, что работа французского автора является «первым трудом, в котором содержится поистине

<sup>9</sup> От французского слова *inégal*, то есть неровно; по-немецки — *ungleich*, по английски — *unequal*.

<sup>10</sup> Французскую исполнительскую традицию *les notes inégales* музыканты стали широко использовать в исполнении старинной музыки приблизительно лишь с 60–70-х гг. XX в., хотя о французских *неровных нотах* еще в 30-е годы прошлого столетия уже были опубликованы специальные работы (см., например: [12]).

<sup>11</sup> Сведения об использовании изобретения Совёра сообщает и сам Л'Аффийяр, предваряя раздел, в котором он объясняет свою систему обозначения темпов (см. ниже).

<sup>12</sup> На странице 182 Д'Онсамбрей пишет, что еще Галилей установил длину маятника, который будет совершать 3600 колебаний в минуту:

qu'un Pendule  
de 3 pieds 8 lignes  $\frac{1}{2}$ , faisant 3 600 vibrations en une heure,

<sup>13</sup> Киркпатрик читал свой доклад в 1938 году, а публикация вышла в 1940-м. В опубликованной статье он несколько раз ссылается на публикацию Хардинг.

практическое применение маятника [маятниковой системы]» для определения темпа<sup>14</sup>, но наряду с объяснением общего принципа определения темпа по обозначениям Л'Аффийяра, Киркпатрик (в отличие от Борреля и Хардинг) составляет, исходя из текста трактата, наиболее полную (из всех представленных ранее и впоследствии таблиц разных авторов<sup>15</sup>) **сводную таблицу темпов танцев** и другого рода пьес с точными указаниями их метрономических эквивалентов [18, с. 40–41]. Очень важными являются резюмирующие рассуждения Киркпатрика, в которых он предостерегает от буквального воспроизведения старинных темповых указаний: «Если [беглый] взгляд на эту таблицу представляется настолько же приводящим в замешательство, как и любая дискуссия на тему темпа среди современных музыкантов, по крайней мере, в виду имеющихся разночтений, что служит в качестве предупреждения относиться к этому серьезно, но не слишком буквально, то мы имеем возможность обнаружить ряд интересных и важных точек соприкосновения (совпадения) суждений некоторых музыкантов того времени. Объективно говоря, таблица такого рода без самой музыки, без учета присущей обычной непродуманности подобных обозначений, не способна учесть настроение и характер отдельных пьес, от которых детерминация темпа является неразделимой» [18, с. 46].

После публикаций Шюнеманна, Бореля, Хардинг и Киркпатрика М. С. Друскин уже в начале 40-х гг. прошлого века использовал сведения из трактата Л'Аффийяра ([22, с. 120, прим. 9 к с. 91], подстрочное прим. “х”) и сравнивал темпы некоторых тактовых размеров, в частности размера 3/2 [ММ ♩] = 90<sup>16</sup> с темповыми обозначениями Бассани.

Особое значение придает темповым обозначениям Л'Аффийяра Вилфред Меллерс в монографическом исследовании «*Франсуа Куперен и французская классическая традиция*». В Приложении “D” к своей книге [23, с. 347] он помещает (как и Киркпатрик) составленную им таблицу темпов исполнения старинных танцев и другого рода пьес по трактату Л'Аффийяра. Меллерс пишет: «Наиболее тесно связанными из числа современных [исполнительских] положений [того времени] с произведениями Куперена является труд Мишеля д'Аффилара, который за основу своей примитивной метрономической системы взял более раннюю работу Совёра» (разреженный шрифт — Меллерса. — Прим. авт.). Ниже будет показано, что систему вычисления и обозначения точного темпа Л'Аффийяра никак нельзя назвать «примитивной». Укажем, что несовпадения данных таблицы, выполненной Меллерсом,

<sup>14</sup> К измерению темпа при помощи маятника после не совсем удачных опытов, проведенных еще падре Мерсенном [19, с. 136], из-за того, что длина маятника была слишком велика [17, с. 8] (в датировке трактата Мерсенна у Хардинг вкралась опечатка, ибо дважды дается неверный год: вместо 1636 — 1736), в 1696 г. обратился Этьен Лулие. На титульном листе труда последнего сказано, что читатели смогут увидеть не только изображение (гравюру) прибора, названного ХРОНОМЕТР, но и его описание и способ использования. О *Хронометре* Лулие можно прочитать в той же работе Хардинг [17, с. 9], где размещены факсимиле-копии страниц 81–91 из самого трактата Лулие (plates 1–7). В работе Эты Харих-Шнайдер [20] хронометр Лулие и предлагаемые им темпы рассматриваются на с. 139–142. Наиболее полное отражение проблема темпа, в частности, темпа исполнения старинной музыки в наше время, получила в монографии Клауса Милинга [21, с. 42–45].

<sup>15</sup> Киркпатрик приводит по Л'Аффийяру тактовые размеры, точные названия танцев и пьес, темповые обозначения самого автора трактата, метрономические эквиваленты по метроному Мельцеля.

<sup>16</sup> Речь идет о темпе куранты, сочиненной в размере 3/2 и исполняемой, согласно Л'Аффийяру, в темпе ММ ♩ = 90.

с таблицей темпов Киркпатрика и впоследствии с таблицей, составленной Милингом [21, с. 55], минимальны, хотя в обозначении темпа Куранты в размере 3/2 Меллерс допускает опечатку, и вместо  $\downarrow$  ноты пишет  $\downarrow$ , в результате чего получается, что темп вместо ММ  $\downarrow = 90$ , который обозначен у Л'Аффийера, становится ММ  $\downarrow = 90$ , то есть в два раза медленнее. Однако никто из названных выше авторов, за исключением Милинга, о котором речь пойдет ниже, не привел ни одного нотного примера из трактата Л'Аффийера с его темповым обозначением. Отметим также, что никто не сосредотачивал специально внимание на том, что темпы танцев в трактате Л'Аффийера не обязательно предназначены только для того, чтобы «под них» танцевали. В процессе занятий музыкой танцы пелись на точно подписанный в нотах текст. Такая практика в то, и в более раннее время существовала. Можно предположить, что, проводя эти занятия, сам Л'Аффийер, будучи тенористом королевской капеллы в Версале, тоже пел вместе с обучающимся.

Три года спустя выходит в свет фундаментальная монография Курта Закса, специально посвященная изучению проблемы ритма и темпа. Закс подробно объясняет, каким образом нужно переводить темповые обозначения Л'Аффийера в метрономические, и снабжает свой текст составленной таблицей темпов основных старинных танцев [24, с. 313]<sup>17</sup>. Единственным комментарием Закса к приведенным из трактата Л'Аффийера сведениям было то, что данные темпы «вновь впечатляюще быстры» [24, с. 314]. В заключительной части раздела о «метрономических» темпах первой половины XVIII в. Закс резюмирует: «Эти исследования, начиная с Муффата и до Шокеля, охватывающие более шестидесяти лет, убедительно демонстрируют следующий факт: большинство темпов были быстрыми, легкими и веселыми» [24, с. 316]<sup>18</sup>.

О быстроте, требуемой Л'Аффийером для исполнения старинных танцев, пишет и Рудольф Элверс в первом издании капитальной музыкальной энциклопедии «Музыка в истории и современности» (MGG1) [25, Bd. 8, 1960 Sp. 60–61]. «Сверх того, — уточняет Элверс, — начиная с пятого издания [трактата Л'Аффийера] перед каждой пьесой обозначается количество ударов<sup>19</sup> в соответствии с маятником Совёра, и в большинстве своем темпы *leçons*<sup>20</sup> в переводе на метрономные обозначения пред-

<sup>17</sup> Как и в работах Борреля, Хардинг, Киркпатрика, Закс приводит также темповые таблицы с точными метрономическими обозначениями многих других авторов XVIII века.

<sup>18</sup> Далее Закс останавливается на рассмотрении темповых указаний Кванца (1752) и сравнивает их с ранее изученными темповыми обозначениями де Сен Ламбера, Лулие, Л'Аффийера, графа Д'Онсамбrea, Ля Шапеля и Шокеля.

<sup>19</sup> Речь идет о «колебаниях» (на европейских языках — «вибрациях») маятника. Элверс использует немецкое слово «Schläge» (то есть удары/биения) и поясняет, что оно соответствует оригинальному французскому выражению «pombres des vibrations» (количество вибраций).

<sup>20</sup> Во Франции во второй половине XVII — первой половине XVIII вв. слово «leçon» (кроме своего основного значения — лекция, занятие, чтения) в музыкальном тексте, в Италии «essersizi», так же, как и в Англии слово «lesson» реже всего использовалось в значении «урок». Эти слова означали и специальные упражнения, и пьесы (в нашем случае — танцы) для занятий, и просто музыкальные произведения. Так, например, сонаты тоже могли называться *lessons*. Достаточно указать на известное собрание избранных сонат Доменико Скарлатти, опубликованных Т. Розенгрейвом: «Dom. Scarlatti's celebrated **lesson** for the harpsicord, with several additions by Mr. Roseingrave. London. Walsh [ок. 1737]» или того же Скарлатти «**Essercizi** per Gravicembalo. London, 1738»; или обработки арий из опер Генделя, выполненные Уильямом Бабелем: «BABELL, William. The celebrated grand **lesson** as adapted for the harpsichord or PIANO FORTE [...] from a favorite air out of the opera Rinaldo, composed by Mr. Handel». Во Франции помимо этого данное слово в словосочетании «*Leçons de ténèdres*» входило в жанр церковной службы. Так, известны «Les Neuf *Leçons* de ténèdres» Марк-Антуана Шарпантье (Марс-Ан-

ставляются исключительно быстрыми (таблицы с пересчетом Э. Боррелем и Меллерсом<sup>21</sup>; см. лит.[ературу]). Наряду с Э. Лулие, — продолжает Элверс, — Л'Аффийяр является первым из большой группы франц. теоретиков, разрабатывавших вопрос мех.[анической] фиксации темпа» (тексты в круглых скобках принадлежат Элверсу. — Прим. авт.). Как видим, никто из авторов не подвергает сомнению правильность перевода темповых обозначений Л'Аффийяра в метрономические, которые были выполнены еще Боррелем в 1928 г., а лишь отмечают, что темпы, предлагаемые Л'Аффийяром, для танцев «впечатляюще быстрые».

До 1974 года перевод темповых обозначений Л'Аффийяра в метрономические единицы, выполненный названными выше музыкантами, считался верным. Эти суждения подверг серьезному пересмотру Эрик Швандт.

В середине 70-х годов прошлого столетия трактат Л'Аффийяра привлек внимание двух исследователей: Ганса Грюса и Эрика Швандта, которые почти одновременно обратились к одной и той же теме. Грюс стал изучать темповые указания французского певца в связи с проблемой темповых представлений в баховское время [27] и, в частности, в связи с танцевальной музыкой самого И. С. Баха. Грюс впервые в науке, насколько известно автору настоящей статьи, приводит в алфавитном порядке **нотные примеры** почти из всех танцев для пения с точными указаниями темпа исполнения Л'Аффийяра в переводе на метрономические значения. Обращаясь собственно к творчеству И. С. Баха, Грюс в качестве образца останавливается на жанре гавота. Исследование Грюсом [27, с. 79] музыки арии из *Магнификата* Баха BWV 243, в которой содержатся элементы «гавотности», показало, что «гавотная тема Баха [в этом произведении], без сомнения, вполне исполнима в предложенном Л'Аффиларом темпе [то есть: ММ ♩ = 120<sup>22</sup>]]» и далее [27, с. 80] Грюс указывает, что во многих случаях, когда музыка Баха не сочинена в «фигурационном типе гавота» или не содержит «вариаций с обширно развернутой орнаментацией», то в качестве основы может быть взят темп Л'Аффийяра. В других случаях, когда фактура баховских произведений более полифонична, а «гавотность» лишь местами присутствует, то «использование темпа Л'Аффилара бессмысленно» [27, с. 80]. В вопросе о возможности танцевать под музыку сочиненных Л'Аффийяром старинных танцев Грюс придерживается мнения, что подтекстовка музыки еще не свидетельствует о том, что под эту музыку нельзя танцевать. Кроме того, по мнению Грюса, нет никакой информации на сей счет и в самом трактате<sup>23</sup>. Однако немецкий музыковед считает, что

---

toine Charpentier, 1643–1704) или Мишеля-Ришара Де Лаланда (Delaland или: La Lande, или Delalande Michel-Richard de, 1657–1726) и всем хорошо известное сочинение Франсуа Куперена: «**Leçons de ténèbres a une et a deux voix**» [или: «Leçons de ténèbres pour le mercredi saint»], Paris 1714 (в *Музыкальной энциклопедии* — 1976, с. 101 — М. С. Друскин переводит этот заголовок как «3 предпасхальные обедни»). В трактате Л'Аффийяра слово *leçons* встречается и в значении «упражнение», например, упражнение на то, как исполнять ноты с точками (то есть пунктирные ноты) и др., а в одном случае таким упражнением является fuga (р. 28), специально посвященная выработке «ровности отбивания такта» в музыке с ровно записанными половинными нотами длительностями, в другом случае таково является *Air Italien* (р. 114) и др.

<sup>21</sup> Как видим, Элверс, к сожалению, не указывает на детальные и полные подсчеты темпа, выполненные Киркпатриком в 1938 г. Разумеется, и статья Киркпатрика не значится в списке литературы у Элверса. В MGG2 [26] этот недочет исправлен.

<sup>22</sup> Хотя, не скроем, может и показаться, что подобный темп достаточно быстрый.

<sup>23</sup> Однако информация всё же имеется на этот счет в *Предисловии* к трактату. Так, на странице 4 Л'Аффийяр пишет: «Во-первых, я выполнил [сочинил и записал] их [то есть, танцы], насколько я был

если удастся в точности «реконструировать» темпы танцев так, как они исполнялись в ту далекую эпоху, то «выбор [танцевального] темпа может оказаться совсем иным» [27, с. 81], то есть непривычным для современного музыканта.

Представляется странным, что статья Грюса, в которой впервые приводится (пусть выборочно и не полностью) музыка из трактата Л'Аффийера и в которой предпринимается попытка на практике (на примере темпа гавота) применить темповое указание современника Куперена и И. С. Баха, не значится в списке литературы ни в NGD2 [28]<sup>24</sup>, ни в MGG2. Работа Грюса значится только в статье Вольфганга Аухагена [29] и в солидной монографии Милинга [21], специально посвященной проблеме «темпа в музыке барокко и предклассицизма».

Прежде чем рассмотреть новую концепцию Швандта, приведем сведения из работы Н. А. Копчевского, относящейся к тому же времени (1974–1986), в которой приводимые старинные метрономические обозначения, в отличие от западных исследований, основываются в рассмотрении проблемы старинного темпа именно на работе Грюса. В списке литературы у Копчевского работа Швандта не значится. Копчевский специально указывает, что «метрономические вычисления на основании данных, приведенных в трудах М. Аффилара (1694)<sup>25</sup>, вычислены Г. Грюсом...» [30, с. 27]. Далее (с. 29–31) Копчевский в тексте своего труда приводит все темповые указания «по Грюсу»<sup>26</sup>, сравнивая их с предлагаемыми темпами из работ Г. Фергюсона и Г. П. Шмитца [31, 32].

Основываясь на исторически достоверных темповых указаниях Л'Аффийера, содержащихся в работах Киркпатрика, Меллера, Грюса/Копчевского, Фергюсона, музыканты, придерживающиеся «исторически информированного исполнения», доверяя источникам и научным публикациям, исполняли ранние танцы в соответствии с имеющимися сведениями или, по крайней мере, соотносили свои темповые представления с сохранившимися старинными указаниями.

Концепция названных выше музыкантов подверглась в 1974 г. кардинальному пересмотру в работе Э. Швандта, опубликованной в авторитетном ежеквартальном издании *The Musical Quarterly* [7]. Швандт утверждает, что все предыдущие подсчеты (переводы) темповых обозначений (то есть: Борреля, Хардинг, Киркпатри-

---

в состоянии это сделать, наиболее регулярными [reguliers: то есть в соответствии с установленными правилами; упорядоченно], так, что если представится необходимым, они могли бы служить и для того, чтобы под них танцевать, или же их можно рассматривать в качестве моделей, если пожелают петь или играть подобного рода другие [танцы] [ou les regarder comme modèles quand on voudra essayer d'en Chanter, ou d'en Jouer d'autres de même espece]...».

<sup>24</sup> Здесь в библиографии к статье «Л'Аффийер» (NGD2, Vol. 14, 2001, p. 109), написанной Швандтом, названы всего четыре источника: две его собственные статьи и работы W. Hilton (1981) и É. Gallat-Morin (1991), хотя, как было показано выше, и об Л'Аффийере, и о его обозначениях темпов танцев было написано много работ.

<sup>25</sup> Уточним: Грюс не ссылался на первое издание (1694) трактата Л'Аффийера. Ведь в этом издании нет точных темповых обозначений. Немецкий музыкант («из всех многочисленных изданий») трактата Л'Аффийера ссылался только на 5-е, хранящееся в Deutsche Staatsbibliothek (Berlin), с которого руководство музыкального отдела любезно разрешило ему сделать копию. Отсюда следует, что Копчевский не был непосредственно знаком с трактатом Л'Аффийера.

<sup>26</sup> Отметим, что в работе Грюса (и, следовательно, Копчевского) приведены не все танцы с их темповыми обозначениями, которые имеются в трактате Л'Аффийера. Так, отсутствуют бранль, канари, «другой марш», «другой менует», павана и следующие пьесы: «нежная ария», «очень степенная, важная [значит и медленная] ария», «очень быстрая ария», «степенная и важная ария [в форме] рондо».

ка, Меллерса, Закса, Харрис-Уоррик [33]) **выполнены неверно**. Темпы эти должны быть в действительности, как считает Швандт, в два раза медленнее. Три года спустя Швандт вновь обращается к той же теме и приводит, с его точки зрения, еще более веские аргументы, подтверждающие ошибочность подсчетов, выполненных его предшественниками [34]. Суждения Швандта казались настолько убедительными, что ему, ставшему специалистом по трактату Л'Аффийера, поручили написать статью в NGD2 [28, т. 14, с. 109], посвященную этому музыканту, в которой Швандт воспользовался возможностью изложить свою новую концепцию. Однако спустя два года в другом солидном и авторитетном энциклопедическом издании MGG2 в статье К. Милинга *L'Affilard* концепция Швандта аргументированно опровергается и, в свою очередь, называется **ошибочной** [26, т. 10, ст. 1010].

Как видим, столкнулись два противоположных суждения! Какие же метрономические эквиваленты (какие переводы из системы обозначений французского музыканта в систему метронома Мельцеля) являются исторически достоверными? Чьи подсчеты следует брать за основу?

Проанализируем рассуждения Швандта. Поводом для пересмотра расчета значений темповых указаний Л'Аффийера применительно к танцам и различным другим пьесам послужил быстрый темп их исполнения, а особым «раздражителем» для Швандта стала предложенная Л'Аффийером высокая скорость исполнения куранты. У Швандта сказано: «Единственным раздражающим элементом в куранте Л'Аффилара было “метрономическое” обозначение:  $\downarrow$ ММ 90 в переводе Борреля. Оно представляется исключительно быстрым темпом для танца в размере 3/2 — танца, который единодушно характеризуется современными теоретиками и маэстро танца как торжественный [solemn: серьезный, важный]. Впоследствии я проверил с певцами и танцорами многие из танцев для пения Л'Аффилара, используя “метрономические” обозначения, согласно переводам Борреля, и обнаружил, что все они оказались чрезвычайно быстрыми. Насколько мне известно, темповые обозначения Л'Аффилара в том виде, в котором они содержатся в переводах Борреля и других [авторов], никогда серьезно не обсуждались. Предметом этой работы является пересмотр темповых указаний Л'Аффилара в свете его собственных объяснений...» [7, с. 390].

На странице 394 Швандт цитирует полностью текст *Explication* (разъяснения) из трактата Л'Аффийера, в котором объясняется суть темповых обозначений<sup>27</sup>, считая, что истина кроется именно там. Поскольку Швандт придает такое большое значение тексту *Explication* Л'Аффийера и поскольку, насколько нам известно, кроме перевода самого Швандта на английский язык нет полного перевода на какой-либо другой язык, ниже приведем перевод этого *Explication* на русский. По мнению Швандта, раскрытие истинных темповых указаний Л'Аффийера зависит от того, как в тексте разъяснения французского музыканта будет истолковано понятие «вибрация (колебание) маятника».

<sup>27</sup> Швандту не следовало бы писать (с. 493): «Странно, что собственное описание системы обозначения темпов Л'Аффийера игнорировалось». Ведь Хардинг ещё в работе 1938 г. для точности приводит полностью страницу с текстом *Explication* (илл. 10), который находится между страницами 52 и 54 трактата Л'Аффийера. Киркпатрик обсуждает вопрос темповых указаний Л'Аффийера и предлагает перевод на английский язык основных положений из *Explication* [18, с. 40]. Такая же факсимиле-копия содержится в *Приложении 2* к книге Милинга [21, с. 409]. Отметим два момента: во-первых, текст с *Explication* в трактате Л'Аффийера дается без указания номеров страниц и, во-вторых, в электронной копии, выполненной компанией Google, текст *Explication* не скопировался.

Итак, Л'Аффийяр предлагает следующее подробное описание: «Разъяснение цифр, указывающих темп [mouvement], которые [проставлены] над знаками [тактовых размеров] пьес [des Airs] в этой Методе и [разъяснение] того, как их использовать для определения продолжительности [длительности] каждой доли [pour déterminer la durée de chaque Tems<sup>28</sup>], прежде чем петь эти пьесы в соответствии с их истинным темпом.

Поскольку обычные знаки всех тактовых размеров не могут абсолютно [точно] детерминировать длительность [тактов] [n'en déterminent pas absolument la durée<sup>29</sup>], ни [продолжительность] их долей [Tems], то необходимо было указать сверху над знаками [тактовых размеров<sup>30</sup>] определенные цифры: иногда отдельно [seul: то есть без каких-либо дополнительных обозначений, в нашем случае — различным образом размещенных круглых скобок], иногда с одной или двумя дужками [то есть круглыми скобками], расположенными различным образом, чтобы обозначить количество вибраций [Vibrations — колебаний, вибраций, биений], из которых состоят доли тактов [Tems la Mesure].

Прежде чем приступить к объяснению этой продолжительности [durée: длительности] тактов или долей<sup>31</sup>, необходимо знать, что она детерминируется количеством вибраций маятника [q'on la détermine par le nombre des Vibrations d'un Pendule], величина которого определенной длины.

Маятник представляет собой шар [Balle: мяч] из свинца или из другого металла с прикрепленной нитью. Эту нить натягивают [прикрепляют] к чему-нибудь, например, к гвоздю, и делают так, чтобы этот шар совершал движения туда и обратно, которые называются *вибрациями* [то есть: колебаниями; des allées & des venuës qu'on appelle Vibrations]; каждая вибрация, будь то большая или малая, длится определенное время и всегда равномерна [toujours égal]<sup>32</sup>, но если увеличить длину нити, то вибрации будут длиться дольше, а если ее укоротить, то они будут длиться меньше.

---

<sup>28</sup> В трактате Л'Аффийяра встречаются два способа написания этого слова, обозначающего, судя по контексту, тактовые доли: как «tems» и «temps». Цитируя старинные материалы, автор настоящей работы передает такое написание, которое имеется в первоисточнике, поэтому в работе встречаются различные способы написания. В трактате Э. Лулие в разделах о тактовых размерах это слово написано как «Temps» [35, с. 30–31], и в первом значении этот термин трактуется у Лулие в значении «доля». Отметим, что современные исследователи чаще пишут «temps», хотя в оригинале могло значиться «tems». Разумеется, существо вопроса от этого лишь в редких случаях меняется, хотя, изучая старинные источники, можно заметить, что если это слово во французских работах пишется с буквой «р» (temps), то речь идет о времени, а не о долях такта. К концу XVIII — началу XIX вв. во французских музыкальных трудах стали писать «temps» (см., например, статью *Temps* в *Методической энциклопедии* [36, с. 517]).

<sup>29</sup> Швандт переводит эту лексему как «абсолютная длительность (the absolute duration)». На наш взгляд, имеется достаточно существенное различие между понятиями «абсолютная длительность» и «абсолютно [точно] детерминировать длительность» [7, с. 393].

<sup>30</sup> Слово *Signe* в ту эпоху использовалось в сфере музыки не просто как *знак*, а как *знак тактового размера*, точнее, как знак, указывающий на метрическую организацию музыки (см., например, трактат де Сен Ламбера [37]).

<sup>31</sup> В переводе Швандта опущено слово «этой» («cette»), поэтому переведено просто как: «Прежде чем приступить к объяснению продолжительности тактов или долей...» [7, с. 394].

<sup>32</sup> В этой части объяснения Л'Аффийяра обратим особое внимание на то, что, во-первых, **два** движения, то есть туда и обратно, называются *вибрациями* [des allées & des venuës qu'on appelle Vibrations], следовательно, одно движение «туда» или «обратно» будет называться «вибрацией» и, во-вторых, что «каждая вибрация, будь то большая или малая, длится определенное время», следовательно, отсчитываются не два колебания (две вибрации) маятника, а ОДНО: либо «туда», либо «обратно». Вроде бы это общеизвестные истины и для нашего времени, и для времен Винченцо Галилея,

Продолжительность [durée] этих вибраций измеряется *tierces de Tems*<sup>33</sup>, которые являются шестидесятыми долями секунды: так же, как секунда является шестидесятой частью минуты, а минута — шестидесятой частью часа. Но чтобы регулировать продолжительность этих вибраций, необходимо иметь линейку, поделенную на *tierces de Tems*, и определять [измерять] длину маятника нужно по упомянутой линейке; например, колебания маятника составят 30 *tierces de Tems*, когда его длина будет равна той, что на линейке будет обозначена от ее верхнего основания до разделительной цифры 30. Это то, что господин Совёр объясняет более подробно в его Новых Принципах обучения пению по обычным названиям нот в его Генеральной системе [Systeme général — Всеобщей системе<sup>34</sup>].

ПРИМЕРЫ всех способов, которые показывают расположение характерных знаков [то есть цифр и обозначенных рядом с ними знаков в виде круглых скобок], детерминирующих подсчет вибраций [то есть количества *tierces de Tems*] в каждом такте.

31  
Quand le nombre n'est accompagné d'aucun caractère, il n'y a qu'une Vibration à la Mesure.

30  
Le caractère ( ainsi posé, signifie qu'il y a deux Vibrations à cette Mesure.

(42)  
Le caractère ( ainsi posé, signifie qu'il y a trois Vibrations à cette Mesure.

50  
Les caractères ( ainsi posés, signifient qu'il y a quatre Vibrations à cette Mesure.

(14)  
Les caractères ( ) ainsi posés, signifient qu'il y a six Vibrations à cette Mesure.

Рис. 2а. Способы расположения характерных знаков

Галилео Галилея, Ньютона, Совёра и других. Но именно эти понятия Швандт и подвергает радикальной ревизии.

<sup>33</sup> Понятие *tierces de Tems* заимствовано Л'Аффийром для измерения темпа из работы Совёра. В *Универсальном словаре* Французской Академии наук [38, с. 508] *tierces de Tems* приводится как понятие, используемое в астрономии «Tierce, в терминологии астрономии — это шестидесятая доля секунды (en termes d'Astronomie, est la soixantième partie d'une seconde)».

<sup>34</sup> Создавая свои работы, посвященные проблемам музыки, Совёр по многим вопросам советовался с Этьеном Лулие. Труд Совёра был опубликован в «Histoire de l'Académie Royale des sciences» в 1704 г. [39]. Лишь небольшая часть работы Совёра была связана с проблемой темпа исполнения музыки и использования с этой целью изобретенного им прибора, точнее, вычислительной многосоставной линейки, названной «Echometre». Судя по приведенному ниже изображению *Эхометра* Совёра, этот «прибор» представлял собой линейку с нанесенными различными значениями. Эта линейка состояла из отдельных сегментов, каждый из которых был предназначен для определенной цели. Первый сегмент передавал систему единиц измерения темпа, согласно длины маятника по хронометру Лулие, и подписан как «CHRONOMETRE de M. Loulié», два других сегмента представляли системы измерения времени колебаний маятника, созданные самим Совёром, и подписаны как «CHRONOMETRE de M. Sauveur», из которых одна была ориентирована так, чтобы единицами отсчета пульсаций были 12-е части секунды («par douziemes parties de Seconde»), а по второй системе пульсация вычислялась вышеназванными 60-ми долями секунды («par Tierces de Temps»). Наряду с этим эхометр включал сегменты, в которых приводилась не только система единиц расчета температуры с помощью монокорда («MONOCHORD GENERAL») — система соотношений интервалов и колебаний звуков — но и объяснялся изобретенный Совёром новый способ нотации музыки и названий звуков, другой способ обозначения тактовых размеров, иной принцип нотации григорианского хора («Table des Notes pour le Plainchant») и пр. Собственно вопросу измерения темпа при помощи маятниковых систем, как на самой линейке Совёра, так и в его статье, была посвящена лишь незначительная часть ее четвертого раздела [39, с. 315–319].

31  
 Когда цифра не сопровождается [дополнительными] знаками, то это означает один удар [буквально одну вибрацию] в такте.

30  
 Знак —, расположенный таким образом, указывает на то, что в этом такте два удара.

(42)  
 Знак (, расположенный таким образом, указывает на то, что в этом такте три удара.

30  
 Знак ∞, расположенный таким образом, обозначает, что в каждом подобном такте будет четыре удара.

(14)  
 Знак (, расположенный следующим образом, обозначает, что в каждом подобном такте будет шесть ударов.

Рис. 26. Оригинал с переводом объяснений Л'Аффийера на русский язык<sup>35</sup>

Э. Швандт [7, с. 394] в целом справедливо отмечает, что отсылка Л'Аффийера к труду Совёра мало что проясняет, так как «Совёр уделяет внимание главным образом способу конструирования шкалы или [своеобразной вычислительной] линейки [см. иллюстрацию ниже], которая была бы поделена на tierces и лишь отчасти затрагивает вопрос использования ее [то есть: шкалы или линейки] в связи с маятником». Настолько же справедливым является указание Швандта на то, что и в объяснении исполнения орнаментики, и выбора темпа Л'Аффийер не стремится особенно вдаваться в подробности.

Швандт<sup>35</sup> считает, что ему удалось понять причину возникновения ошибочной трактовки темпов исполнения танцев, предлагаемых в трактате Л'Аффийера [7, с. 395]: «Ключ к пониманию системы цифр, скобок и их отношения к вибрациям или качаниям маятника Л'Аффилара находится в раскрытии сути используемого им термина вибрация [то есть понимания самого принципа колебания маятника]. В ранее незамеченном [другими учеными] параграфе в его Explication он [Л'Аффийер] утверждает, что «каждая вибрация, будь то большая или малая, длится определенное время, всегда ровно» — это является ясным указанием того, что **вибрация составляет полный период**» (выделено мною. — И. Р.). Далее Швандт пишет, что все предшествующие ученые, переведившие темповые обозначения Л'Аффийера в метрономические значения, неверно интерпретировали понятие «колебание (вибрация)», потому что, по аналогии с метрономом Мельцеля «с его тик-так», они брали за единицу счета либо «тик», либо «так», но «приведенное выше предложение [из Explication] достаточно ясно показывает, что для Л'Аффийера понятие одна вибрация маятника [представляет собой] два его движения, включающее качания **туда и обратно**<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Под словом «Vibration» в связи с обсуждением такта понимаются его счетные доли. Такт в ту эпоху «отбивался» (отмеривался) движениями руки или ноги или другим предметом, и это отмеривание в данном контексте называлось «ударами», «биениями».

<sup>36</sup> Автор настоящей статьи неоднократно перечитывал фразу «chaque vibration grande ou petite dure un certain tems, toujours egal» из трактата Л'Аффийера, на которую ссылается Швандт, но никак не мог, исходя из ее содержания, сделать вывод, что Л'Аффийер имеет в виду **полный период колебания маятника**, то есть два его движения (сумму двух движений): в одну и в другую сторону. В ней

Приведем рисунок Эхометра Совёра, на который ссылается Л'Аффийяр (рис. 3):

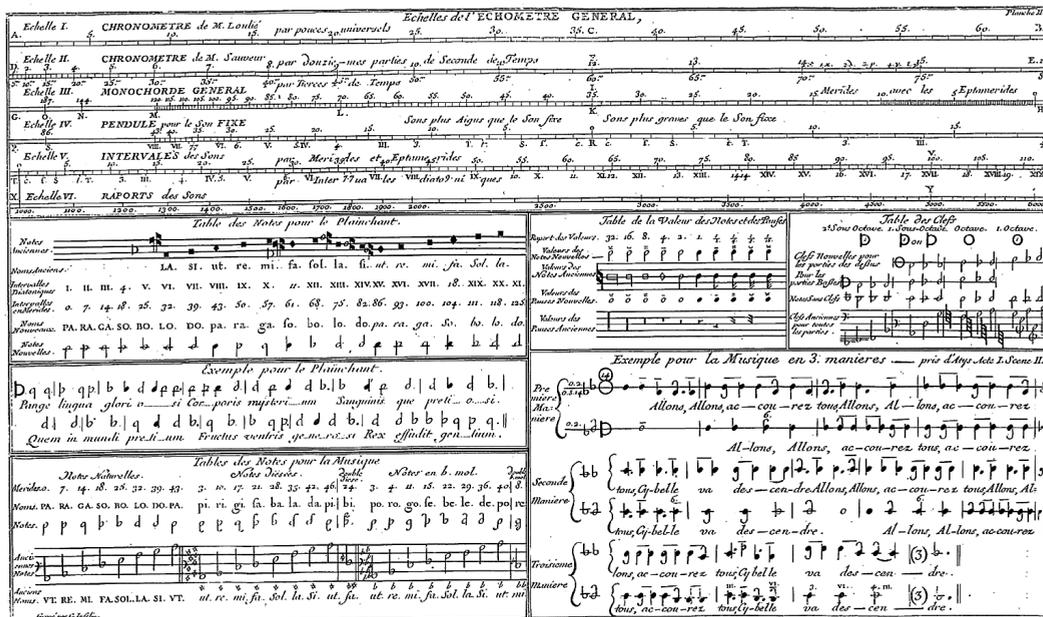


Рис. 3. Эхометр Совёра

«Шкала, которой пользуется Л'Аффийяр для измерения длины маятника, — продолжает Швандт, — была создана глухим акустиком Совёром<sup>37</sup>. На этой шкале [линейке Совёра], которая логарифмически разделена на шестидесятые доли секунды, Совёр высчитывал половинные вибрации маятника [длиною в] 3 фута и 8 ½ линий (приблизительно один метр) как занимающие время в одну секунду...». Вывод Швандта следующий: «Л'Аффийяр, используя эту шкалу, несомненно [evidently — может быть переведено и как «очевидно»] не осознавал, что он приспособлял маятник, по которому считались **полные** колебания, к шкале, основанной на **половинных** вибрациях. Ученые не подозревали, что имеется такое несоответствие,

сказано: «каждое колебание большое или малое длится, всегда равное [и] определенное [количество] времени». Для подтверждения новой концепции Швандта лишь в какой-то мере могла бы подойти совершенно другая часть фразы из *Explication* Л'Аффийяра, а именно: «этот шар совершал движения **туда и обратно**, которые называются **вибрациями** [des allées & des venuës qu'on appelle Vibrations]» (выделено мною. — И.Р.). Но опять же из этой части фразы не следует, что «два движения представляют одну вибрацию». Ведь сказано, что движения «туда и обратно» **называются** вибраЦИЯМИ (а не «движения туда и обратно называются вибрацией»), то есть, **каждое** отдельное движение, следовательно, называется вибраЦИЕЙ.

<sup>37</sup> Не стоило бы так унижать выдающегося французского ученого, уважаемого члена Королевской Парижской академии наук, тем более, что собственно все, что относилось к музыкальной части его исследований, он выполнял совместно с известным музыкантом-теоретиком Э.Лулие, который, в свою очередь, был в самых дружеских отношениях со знаменитым Себастианом де Броссаром (автором первого во Франции специального музыкального словаря — 1701). Де Броссар считал, что Лулие являлся одним из немногих, с кем можно было профессионально рассуждать о музыке. Архивные материалы в *Парижской Национальной Библиотеке* содержат переписку де Броссара с Лулие и даже наброски трактата последнего, подготавливаемого к переизданию. Поэтому не следует столь пренебрежительно относиться к исследованиям и личности Совёра.

в результате которого все современные переводы индикаций темпа у Л'Аффийяра являются в точности в два раза ускоренными»<sup>38</sup> (выделено мною. — И. Р.).

Оказывается, согласно объяснению Швандта, даже не последующее поколение ученых допустило неточность, а сам Л'Аффийяр. Сенсационный вывод Швандта звучит, на первый взгляд, весьма убедительно. Однако подобной несуразности в подсчетах не мог допустить такой крупный физик как Совёр (ведь именно на исследования последнего опирался Л'Аффиллар в своей работе), так как было известно (для этого не нужно было быть членом Парижской академии наук), что маятник, длина которого около метра, а именно 994,23 мм (что почти равняется упомянутой выше Л'Аффийяром длине в «3 фута и 8 ½ линий»), совершает **одно** колебание в секунду. Даже рядовые музыканты того времени знали, что маятник такой длины совершает одно колебание (либо в одну, либо в другую сторону) в секунду (а для того, чтобы совершить за секунду **два колебания**, маятник должен был быть в четыре раза короче!)<sup>39</sup>. Так, согласно, например, английской системе мер, колебания, равные секунде, производит маятник длиной 39,2 инча. По сведениям Танзура [42], длина маятника «Королевского Стандарта» составляет 39,1 инча (3 фута и 3,1 инча), то есть вновь приблизительно, как и во Франции: 3 фута и 8 ½ линий. В записках/отчетах Французской академии наук за 1732 г. (материал от 23 апреля 1732 г.) содержится развернутая статья графа Д'Онсамбрея, который уточнял, что изучением колебаний маятника занимался Галилей, и это он (Галилей) обнаружил, что маятник длиной в «3 фута и 8 ½ линий совершает 3600 vibrations в час» [14, с. 182]. Разумеется, если Швандт считает, что одним колебанием являются собственно два, когда два движения маятника туда и обратно составляют эту секунду, то тогда темп всех расчетов будет в два раза медленнее. Однако Совёр, как и все другие ученые физики того времени, принимал за «одно колебание маятника» совершенно иное, то есть, его движение **только в одну сторону**. Ведь в письменном пояснении к Эхометру Совёра [39, с. 317] в сегменте, относящемся к Лулие (см. выше), то есть к «первой линейке» этого *Эхометра*, сказано: «prenez AC de 3 pieds 8 ½ lignes de Paris, qui est la longueur du Pendule simple à seconds» («возьмите отрезок AC [длиной] в 3 фута и 8 ½ линий [по стандарту] в Париже, который является длиной простого маятника, [отмеривающего] секунды»). Именно одно колебание маятника только в одну сторону может совершаться за секунду маятником такой длины. Кроме того, если мы обратимся к самим сегментам «линейки» *Эхометра*, то увидим, что «60 шестидесятых» долей секунды, «12 двенадцатых» долей секунды и отрезок «АС», представляющий длину

<sup>38</sup> Свои рассуждения и вывод Швандт подкрепляет материалами из диссертационных исследований Хелен Меридит Эллис [40, с. 55–61] и Анны Уитерелл [41]. Однако, проверка показала, что названные авторы не ссылаются ни на старинные темповые обозначения, названные нами выше, ни на темповые обозначения из трактата Л'Аффийяра.

<sup>39</sup> В трактате Танзура сказано следующее: «Предположим сейчас, что маятник в 30 инчей будет должен колебаться как продолжительность четвертной ноты, тогда [маятник длиной в 120 инчей] потребуются, чтобы отбивать/отмеривать одну половинную, а [маятник длиной в] 7 с половиной инчей — для времени одной восьмой [ноты], и 480 инчей, для того чтобы полностью совершилась длительность/время целой [ноты] и т.д. Всегда соблюдая, что удвоение продолжительности времени требует маятник в четыре раза длиннее, а половина продолжительности/длительности — всего одну четверть длины: это является истинной пропорцией, согласно которой регулируются все маятники...» [42, с. 41].

в «3 фута и 8 ½ линий», **все сходятся в одной точке**. Ясно также, что 60 шестидесятих долей секунды составляют одну секунду<sup>40</sup>.

Новая концепция Швандта показалась его современникам настолько убедительной, что музыковеды (за исключением Милинга) и хореографы стали пересматривать темпы исполнения старинных танцев. Так, и куранту, и менуэт, и жигу, и другие танцы стали рекомендовать исполнять согласно новой «исторически достоверной» (sic) точке зрения — вдвое медленнее прежнего.

Двадцать семь лет спустя в статье в NGD2 [28, vol. 14, с. 109] Швандт высказывается менее категорично, используя предположительный оборот: «Вполне возможно, что Л'Аффийяр взял маятник в четверть его длины [a quarter-length pendulum], при котором целая вибрация [полный период колебания] равняется музыкальному метру [буквально: равняется музыкальным биениям], но [по существу] зафиксировал длину маятника, используя шкалу *tierces du temps* Совёра, рассчитанную на половинные вибрации». Читатель, не ознакомившийся с содержанием предшествующих работ Швандта, скорее всего не сможет в точности понять, о чем идет речь. Чтобы последнее стало ясным, в конце данной статьи Швандт приводит разработанную им таблицу перевода темповых обозначений Л'Аффийяра на метрономические значения (см. ниже). Из этой таблицы становится ясно, о чем идет речь. Оказывается, темповые обозначения в ней в точности в два раза медленнее, чем в прежних таблицах Борреля, Киркпатрика, Меллерса, Закса, Грюса, Копчевского и других музыкантов. В примечании к таблице Швандт сообщает, что он знаками вопроса отметил темпы тех танцев, «которые необоснованно медленны».

Для сравнения различий в интерпретации и переводе темповых указаний Л'Аффийяра, выполненных Швандтом и другими учеными, приведем составленную нами сравнительную таблицу (табл. 1), из которой становится ясным, в чем суть различий. В этой таблице кроме предписаний темпов танцев по Швандту и Милингу приводятся обозначения Киркпатрика, Закса и, что особенно важно, темповые указания учителя танцев Фёйе. Сведения о темповых указаниях Фёйе, как пишет Милинг [21, с. 58], ссылаясь на работу Юргена Крёмера [75], относятся приблизительно к 1705/1710; см. подробнее ниже.

---

<sup>40</sup> С поддержкой теории Швандта в 2005 г. выступил Лоренц Гадиент, в «Резюме» к статье которого написано: «было общепринято, что мензурирование [т.е. отмеривание/отбивание метра] обозначало двойной удар: движение руки вверх и вниз или колебание маятника в одну и в другую сторону [a double beat: the up-and-down of a hand or the back-and-forth swing of a pendulum]». Далее, рассуждая о метрономе, Гадиент пишет, что музыканты ошибались, принимая одно колебание за единицу отсчета, в то время как тогда [в начале XIX столетия] за единицу отсчета считались два биения/колебания. «Этот вывод настолько же прост, — заключает Гадиент, — насколько он и важен: метрономические обозначения в девятнадцатом веке, главным образом, указывают темп, который в два раза быстрее, чем это обычно предполагается [the derived conclusion is as simple as it is momentous: nineteenth century metronome markings generally indicate a tempo that is half as fast as one would customarily assume]» [43, с. 192]. Обсуждение вопроса, связанного с концепцией метрономических обозначений по метроному Мельцеля в первой половине XIX века и далее, далеко уведет от темы настоящей статьи. Можно только сказать, что как и новая концепция Швандта при тщательном изучении оказалась ошибочной, настолько же ошибочной является и новая концепция Гадиента.

Таблица 1. Перевод темповых обозначений Л'Аффийяра в обозначения метронома Мельцеля различными исследователями

Тактовый размер	Название пьесы или танца	L'AFFILLARD: Темп в <i>Tierce de Temps</i>	Темп: SCHWANDT — 2001 [NGD]	Темп: KIRKPATRICK — 1938 (перевод темпа Л'Аффийяра в систему обозначений по метроному)	Темп: SACHS — 1953 (перевод темпа Л'Аффийяра в систему обозначений по метроному)	Темп: MIEHLING — 2003 (перевод темпа Л'Аффийяра в систему обозначений по метроному)	Темп: FEUILLET — (танцмейстер ок. 1728) (перевод темповых обозначений Л'Аффийяра в систему обозначений по метроному) <sup>41</sup>
♩	March <sup>42</sup>	<b>38</b> [четыре удара в такте] ♩ ок. 95	♩ 60 <sup>43</sup>	ок. 95		ок. 95 («другой марш» — 120)	
2	Gavotte	<b>30</b> [два удара в такте] ♩ 120	♩ 60	120	120	120	97 (размер ♩; 2 удара в так- те; 37 <i>tierces</i> ), то есть, как у Л'Аффийяра
2	Rigaudon	<b>30</b> [два удара в такте] ♩ 120	♩ 60	120	120	120	133 (27 <i>tierces</i> )
2	Bourée	<b>30</b> [два удара в такте] ♩ 120	♩ 60	(120)	120	120	120 (30 <i>tierces</i> )
2	Pavane	<b>40</b> [два удара в такте] ♩ 90	♩ 45	90	90	90	
2	Branl en rondeau	<b>34</b> [два удара в такте] ♩ 106	♩ 53*	106		106	
3/2	Sarabande tendre	<b>50</b> [три удара в такте] ♩ 72	♩ 36?	72		72	
3/2	Courante	<b>40</b> [три удара в такте] ♩ 90	♩ 45?	90	90	90	100 (30 <i>tierces</i> ) <sup>44</sup>

<sup>41</sup> Цит. по: Miehling (2003), S. 59. Отдельно таблица французского танцора и танцмейстера Рауля-Оже Фёйе (Raoul-Auger Feuillet) приводится ниже.

<sup>42</sup> Танцы даны в таблице в той последовательности, в какой они содержатся в трактате Л'Аффийяра (1705), который расположил их в соответствии с рассматриваемыми в трактате тактовыми размерами.

<sup>43</sup> Темп везде, за исключением столбца, относящегося к Л'Аффийяру, и если специально не оговорено (например: *tierces*), дан в метрономических исчислениях.

<sup>44</sup> У Милинга, основываясь на материалах статьи Крёмера, значится цифра «100», но если «терций» 30, то темп по метроному должен быть 120! Странно, что такой же ошибочный подсчет дан для пассакальи. В других танцах, обозначенных «30 *tierces*» (бурре, быстрая жига) темп по метроному вычислен правильно, то есть: 120. Нет возможности определить, каким образом допущена неточность.

3	Sarabande en rondeau	<b>42</b> [три удара в такте] ♩ 86	♩ 43? ♩ 86	86	90 <sup>45</sup>	86	95 (38 tierces)
3	Passacaille	<b>34</b> [три удара в такте] ♩ 106	♩ 53 ♩ 106	106	106	106	120 (30 tierces)
3	Chaconne	<b>23</b> [три удара в такте] ♩ 156	♩ 79 ♩ 156	156	160	157 <sup>46</sup>	150 (24 tierces)
3	Menuet	<b>51</b> [один удар в такте] ♩ 70	♩ 35 (♩ 105) ♩ 70	70	71	71	75 (один удар в такте; 48 tierces)
3/8	Passpied	<b>42</b> [один удар в такте] ♩ 86	♩ 43 (♩ 128) ♩ 86	86	88	86	90 (один удар в такте; 40 tierces)
3/8	Gigue	<b>31</b> [один удар в такте] ♩ 116	♩ 58 ♩ 116	116	116	116	
6/4	Sarabande	<b>27</b> [шесть ударов в такте] ♩ 133	♩ 67 ♩ 133	133	133	133	95 (38 tierces)
6/4	March en rondeau	<b>24</b> [шесть ударов в такте] ♩ 150	♩ 75* ♩ 150	150	150	150	
6/4	Gigue vite; Chique lente						40 Chique lente, 2 удара в такте (90 tierces) 120 Gigue vite, 2 удара в такте (30 tierces)
6/8	Canaries en rondeau	<b>34</b> [два удара в такте] ♩ 106	♩ 53 ♩ 106	106	106	106	138 (20 tierces)
6/8	Menuet	<b>48</b> [два удара в такте] ♩ 75	♩ 38 (♩ 114) ♩ 75	75		75	
6/8	Gigue	<b>36</b> [два удара в такте] ♩ 100	♩ 50 ♩ 100	100	100	100	

<sup>45</sup> У Закса (Sachs, 1953, p.314) здесь неточность: почему-то вместо размера «3» (то есть размера с тремя четвертными нотами) у него размер 3/2 и темповое обозначение по Л'Аффийяру не «42», а «40». Поэтому появляется и расхождение в темпе по метроному Мельцеля. Имеются у него и некоторые другие совсем незначительные расхождения в подсчетах, но они не играют роли в общей концепции.

<sup>46</sup> При делении 3600 на 23 (*terce de Temps*) получается 156,52173 и почти во всех подобных случаях Милинг округлял и писал 157, а Киркпатрик, напротив — 156. Однако в реальном темпе исполнения разница темпов ММ = 156 и ММ = 157 будет настолько незначительна, что она незаметна.

Такова суть новой концепции Швандта в трактовке темповых обозначений, содержащихся в трактате Л'Аффийяра. Особенно «необоснованно медленными», согласно его новому толкованию темпов танцев в трактате Л'Аффийяра, становятся такие медленные танцы, как сарабанда, павана, «*Air fort grave*» и др. Например, если ранее учебными темп «*Sarabande tendre*» («Нежная сарабанда») в размере 3/2 высчитывался по Л'Аффийяру как ММ  $\downarrow = 72$ , то по Швандту он стал ММ  $\downarrow = 36$ , что действительно исключительно медленно. Ведь на половинную ноту будут приходиться почти две секунды!

Пример: начальная часть «Нежной сарабанды» (Л'Аффийяр, 1705, р. 72)<sup>47</sup> из Приложения монографии Милинга.

#### SARABANDE TENDRE (72—73)

The image shows two musical staves for the beginning of the 'Sarabande tendre'. The top staff is the original notation from 1705, featuring a treble clef, a 3/2 time signature, and a tempo marking '(50) ♩ = 72'. The melody is written in a single line with lyrics: 'Goû - tons les doux plai - sirs Qu'un ten - dre a - mour'. The bottom staff is a modern notation by K. Miling, which uses a different clef and includes fingerings (6, 6, 6, 6, 6, 5, 4) and dynamics (f, sf) to indicate performance practice. The lyrics are repeated below the staff: 'Goû - tons les doux plai - sirs Qu'un ten - dre a - mour in'. Below the modern notation, there are additional markings: '4', 'spi -', '4 3', and 'spi - -'.

Рис. 4. «Нежная сарабанда» из трактата Л'Аффийяра; современная нотация К. Милинга

#### КУРАНТА

Прежде чем пытаться выяснить, были ли расчеты темпов танцев Л'Аффийяра ошибочными по сравнению с темповыми обозначениями других музыкантов, необходимо рассмотреть столь раздражавшее Швандта обозначение темпа исполнения куранты у Л'Аффийяра, являвшееся «камнем преткновения» всей его слаженной новой концепции. Повторим, Швандт пишет: «Одним из раздражающих моментов в куранте Л'Аффилара было ее «метрономное» обозначение:  $\downarrow$  ММ 90 в переводе Борреля [The one disturbing element of L'Affilard's courante was the «metronome» marking:  $\downarrow$  ММ 90 in Borrel's translation]. Это представляется исключительно быстрым темпом для танца в размере 3/2 — танца, который единодушно характеризуется современными теоретиками и маэстро танца как торжественный [solemn: серьезный, важный]» [7, с. 390].

Утверждение о «единодушии» характеристик современных теоретиков в отношении медленного («серьезного, важного») темпа исполнения куранты у Швандта представляется несколько преувеличенным. Для того, чтобы показать, что Швандт преувеличивает, в этом разделе статьи специально будут приводиться и рассматриваться исторические сведения о куранте, в которых этот танец характеризуется, напротив, как быстрый или оживленный.

<sup>47</sup> Цит. по: [21, с. 419]. Танцы, приведенные в Приложении к книге Милинга, выполнены им в современной нотации.

Известно, что итальянская музыка на протяжении XVII–XVIII вв. оказывала существенное воздействие на другие национальные культуры, а *Corrente* в Италии исполнялись быстро<sup>48</sup>. Французские музыканты не могли оставаться в стороне от общих тенденций и на раннем этапе развития куранта во Франции тоже была быстрой. Точных сведений о том, когда возникла еще одна ее разновидность, исполнявшаяся в медленном темпе, нет. Согласно сведениям из *Энциклопедии* Д. Дидро и Ж.-Л. Д’Аламбера (опубликована после 1751 г.), куранта являлась «исконно французским танцем (*elle est purement française*)» и представляла собой «вид танца, музыка которого медленная (*espese de danse dont l’air est lent*)» [45, с. 376]. В одном из наиболее ранних французских источников, посвященных танцевальному искусству, в *Orchesographie* де Туано Арбо (1589) в начале главы о куранте (*Covrante* — орфография старинная) сказано: «*se dance par vne mesure binaire legiere* [танцуется в оживлённом размере бинер]» [46, с. 65]<sup>49</sup>. К сожалению, в статьях, посвященных куранте в NGD2 и MGG2, не уточняется темповая сторона в объяснении куранты из трактата Арбо, хотя труд последнего был известен авторам. В статье Марлизы Глюк (MGG2, «*Courante*») содержится лишь общая характеристика ранней куранты, в которой говорится, что этот танец, за редким исключением, нотировался в нечетном метре и что «на первых порах ее описания сходятся в том, что “куранты должны очень быстро мензурироваться [тактироваться, отмериваться, отбиваться]” (Преториус, 1612), и что они были веселого характера (“*corrensia gayha*”) согласно А. де Арена [A. de Arena] 1529» [26, т. 2, ст. 1030]. Однако даже спустя почти сто лет в 1623 году в «Апологии танца [Apologie de la Danse]» французского *maître à danser* Франсуа де Лаузе, выходца из Флёранса в Гаскони, тоже утверждается, что этот танец после реверанса начинается «весело» с соблюдением довольно быстрого такта «*en observant une mesure un peu viste*»<sup>50</sup>.

В *Материалах*, опубликованных Афоной [5, с. 13], приводятся следующие сведения из исследования К. Закса [4, с. 244]: «О существовании еще около 1600 г. быстрой куранты говорится в шекспировском *Генрихе V*» и (там же: «И. Кунау в 1689 г. называет куранты “весьма проворными” (скорыми)<sup>51</sup> <...> [но] Бассани (Bassani) в 1677 г. обозначает их темп как *Largo*»<sup>52</sup>.

<sup>48</sup> Мнения о месте (стране) происхождения куранты в науке расходятся, о чем свидетельствуют материалы, собранные в публикации Н. Ю. Афоной [5].

<sup>49</sup> На раннем этапе куранта могла быть записана и в четном (то есть в размере бинер), и в нечетном метре.

<sup>50</sup> Цит. по: [47, с. 59].

<sup>51</sup> Закс не приводит более подробно текст из предисловия И. Кунау к его первой части *Clavierübung* (1689), а только цитирует слова «весьма проворно», хотя в этом предисловии содержится очень важная деталь. Ведь Кунау говорит именно о куранте во «**французском стиле**»: «Высокочтимый читатель <...> если обучающиеся [Incipienten] сочтут для себя возможным при [выборе манеры игры] придерживаться следующего положения, а именно [учитывать, что], прежде всего куранты во французской манере [die Couranten nach frantzösischer Art — буквально: “французского вида”], в особенности же жиги и менуэты следует трактовать несколько быстро (проворно) [etwas hurtig], а сарабанды и арии, напротив, медленно и так, чтобы кроме того позаботились исполнять вторую [то есть “арию”] с хорошей проницательностью (рассудительностью — “mit guter Discretion”)...». Самым важным в тексте Кунау является то, что он просит исполнять «несколько быстро (проворно)» именно «куранту **во французской манере** (французскую куранту)». Ведь в науке, со ссылкой на сведения из словарей Ж.-Ж. Руссо, И. Г. Вальтера и др. материалы, «французской куранте» предписывают медленный темп, а быстрыми считаются исключительно «итальянские куранты».

<sup>52</sup> В *Материалах*, опубликованных Афоной, специально оговаривается, что собранные све-

Если сведения, относящиеся ко времени Шекспира, отстают почти на сто лет от времени публикации трактата Л'Аффийера, то характеристика темпа исполнения куранты как «весьма проворного» танца у Кунау — это свидетельство современника Л'Аффийера. С другой стороны, в названных выше *Материалах* приводится и суждение иного содержания. Там сказано, что «К кон.[цу] XVII в. сложились типы: а) быстрой итальянской К. [уранты] (*corrente*); б) медленной французской К. [уранты] (*courante*) [Little M. E., Cusick S. G. *Courante*: 48, Vol. 4, с. 875]». Этот вывод, сделанный на основании статьи Little, как было показано, не беспочвенный и во многих отношениях — если говорить в общих чертах — справедлив<sup>53</sup>, но в любом случае, возвращаясь к утверждению Швандта, даже приведенных сведений достаточно, чтобы усомниться в существовании во время Л'Аффийера «единодушия» в характеристиках темпа исполнения куранты. Приведем еще ряд характеристик темпа исполнения курант из различных источников.

Начнем с более раннего этапа. Особое внимание обращает на себя характеристика исполнения курант, содержащаяся в издании танцев *Terpsichore* (1612) Преториуса. Краткая характеристика Преториуса была приведена выше. Херманн-Бенген [49, с. 96] не скрывает своего удивления по поводу того, что Преториус, характеризуя темп исполнения курант, пишет: «Куранты [должны] мензурироваться [тактироваться, отмериваться] в очень быстром темпе (*Couranten auff einen gar geschwinden Tact mensuriret*)». На это требование Преториуса обращает внимание и М. Глюк (см. выше), но в отличие от Глюк, Херманн-Бенген еще в 1959 г. подчеркивала, что речь у Преториуса идет именно о **французском стиле** исполнения. Именно это очень важно и удивительно! На титульном листе *Terpsichore* Преториус трижды упоминает французскую принадлежность танцев вообще и куранты в частности. Он пишет, что в его собрание включены «*Allerley Frantzösische Däntze und Lieder* (всякого рода французские танцы и песни)», что они являются «французскими» и требуют такого исполнения, которое присуще «французским маэстро танцев, играющим их во Франции [буквально: как их же играют французские маэстро танцев во

---

дения о танцах «наглядно показывают неясности и значительные противоречия в общепринятых представлениях о происхождении, характере и музыкальных признаках старинных танцев».

<sup>53</sup> Еще в 1968 г. в специальном исследовании, посвященном куранте, Уве Кремер [47, с. 58] доказал, что суждение о существовании устойчивого разграничения (подразделения) на итальянские *Corrente* и на французские *Courante*, о котором пишет К. Гудевилл (MGG, Bd. 2, “*Courante*”, Sp. 1744–1745), не подтверждается. Особое внимание этому вопросу уделяется в исследовании И. Херманн-Бенген [49, с. 148–154], где автор пишет: «Эта типизация может быть справедливой для большого числа композиций; [однако] при тщательной проверке вырисовывается более многогранная и сложная картина». Следовательно, безоговорочное утверждение, что к концу XVII в. французская куранта была только медленной, является дезинформацией. Тем не менее, суждение Гудевилла, о котором пишет Херманн-Бенген, имеет достаточно широкое распространение, и в целом во многих случаях, когда мы сталкиваемся с конкретным музыкальным материалом или с определенными характеристиками куранты в исторических источниках, оказывается верным, не говоря уже о том, что в XVII–XVIII вв. у некоторых музыкантов (М. Преториус, И. Кунау, Фр. Куперен и др.) встречаются понятия «французская куранта» и «итальянская куранта». Речь идет о том, что не следует категорично утверждать, что французская куранта была исключительно медленным видом этого танца. К сожалению, исследования Херманн-Бенген и Кремера не всеми современными авторами глубоко изучаются, в результате чего многие важные сведения не учитываются в обсуждении проблемы, связанной с темпом исполнения курант. С другой стороны, отметим, что в самих исследованиях названных авторов (Херманн-Бенген, Кремер, Гудевилл, Литтл и Кусик) не рассматриваются точные хронометрические указания темпа исполнения курант, которые к тому времени были уже хорошо известны, а именно, работы Борреля, Хардинг, Киркпатрика, Меллерса, Закса, Грюса, Милинга и др.

Франции]»; что эти танцы «могут быть очень хорошо использованы в княжеских пиршествах и кроме того для развлечения (отдыха) и для увеселения (приятного времяпровождения)<sup>54</sup> в застольях (Wie dieselbige von den Frantzösischen Dantzmeistern in Franckreich gespielt / etc. und vor Fürstlichen Taffeln auch sonsten in Convivijs zur recreation und ergötzung gantz wol gebraucht werden können)». Ниже приведен титульный лист оригинального издания танцев Преториуса, где не только в центре крупным шрифтом написано «Всевозможные Французские Танцы...», но и в нижней части текста тоже говорится о французской принадлежности названных танцев:

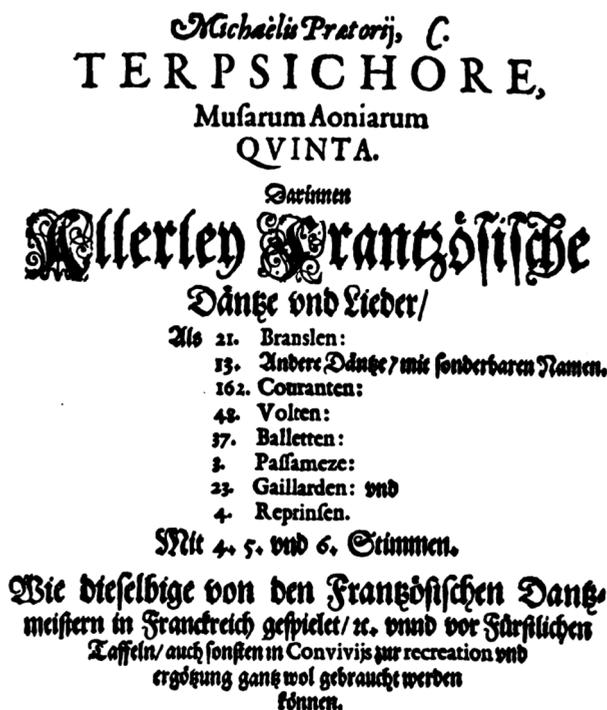


Рис. 5. Титульный лист оригинального издания танцев Преториуса

Преториус также уточнял вопрос нотации курант: «Французы нотируют свои куранты белыми нотами [♢ ♢]; англичане, однако, обычно черными нотами [♣ ♣] <...> что мне больше по вкусу, потому что куранты должны очень быстро мензурироваться [тактироваться, отмериваться, отбиваться]» [50, с. XIII].

Хорошо известна следующая характеристика куранты из третьей части трактата Преториуса: «§2. У курант [Courenten] название происходит от куррендо или курситандо [Currendo oder Cursitando: бежать, спешить или бегать, носиться взад-

<sup>54</sup> Из предисловия к *Terpsichore* следует, что многие танцы, вошедшие в собрание, были привезены французским танцмайстером Антуаном Эмеро (Anthoine Emeraud) и переданы Преториусу. Эмеро, наравне с Преториусом, работал при дворе Фридриха Ульриха герцога Брауншвейгского и Лüneбургского. Преториус пишет, что к этим танцам он сочинил партии баса и некоторых средних голосов. Танцы Преториус подписал своим именем («M. P. C.», то есть: “Michaël Praetorius Capellmeister”). Следовательно, музыка танцев не просто сочинена во французском стиле, а исконно французская.

вперед<sup>55</sup>], поскольку часто выполняются подобающие прыжки вверх и вниз, так же, как если бы в танце использовался бег» [51, с. 25].

Многие немецкие музыканты на протяжении XVII в. продолжали трактовать куранту как быстрый или довольно быстрый тип музыкальной композиции. Как пишет Кремер, куранты, согласно объяснениям И. Поша (*Musicalischen Tafelfreudt*, 1621) и И. Фирданка (*Erster Theil newer Pavanen, Gagliarden, Balletten und Correnten*, 1641), должны исполняться более живо, нежели павана или гальярда<sup>56</sup>.

В 1695 г. выходит в свет сборник *Suavis Harmonia Instrumentalis Hyporchemati-cae Florilegium Primum* Георга Муффата. В предисловии к данному изданию «...пятидесяти избранных композиций, специально созданных в современном балетном стиле» об исполнении куранты сказано следующее: «...в *менуэтах*, *курантах* и многих других, а также, по крайней мере, в *фугах*, присоединенных к *увертюрам*, он [такт] должен отбиваться очень живо»<sup>57</sup>. Не доверять мнению Муффата нет никаких оснований.

Как видим, Л'Аффийяр не был единственным, кто предлагал исполнять куранту быстро. Среди французских музыкантов и хореографов у него в этом вопросе тоже были единомышленники. Достаточно вспомнить приведенный выше в таблице темп исполнения куранты, предлагаемый «маэстро танцев» Фёйе, у которого темп был предписан даже ещё более быстрым, чем у Л'Аффийяра и Д'Онсамбрея.

В контексте приведенных материалов трудно представить, каким образом у М. Литтл (автора двух работ по старинным танцам) и С. Кусик могли возникнуть следующие выводы по поводу куранты: «К концу [17-го] века были два ясно [сложившихся] типа: итальянская 'corrente', быстрый трёх-дольный танец (3/4 или 3/8)... и французская 'courante' — величественный и серьёзный трёх-дольный танец ['majestic' and 'grave' triple-metre dance]» и далее: «У куранты был самый медленный темп из всех придворных танцев<sup>58</sup>, и Маттезон, Кванц и Руссо характеризовали ее как серьезную и величественную, [при этом] Маттезон добавлял, что типичными для нее аффектами были «приятная надежда и мужество, смелость» (The courante had

<sup>55</sup> И французское слово «курьер» того же происхождения.

<sup>56</sup> Цит. по: [47, с. 59]. Обратим внимание на достаточно серьезную (с учетом контекста настоящей проблемы) опечатку, допущенную Кремером. Приводя название сборника Фирданка, Кремер вместо «Correnten» написал «Courrenten», хотя далее, приводя выдержку из предисловия сборника Фирданка, название танца передано Кремером верно, то есть «Correnten».

<sup>57</sup> Цит. по: [52, с. 156]. Предисловие к *Florilegium Primum* выполнено Муффатом на четырёх языках (латыни, немецком, итальянском и французском), и на всех этих языках слово «куранта» написано как «Courante», то есть, во французской манере. Напомним, что в течение шести лет (1636–1639) Муффат обучался в Париже под руководством знаменитого Ж.-Б. Люлли. Общение с Люлли и игра в его оркестре оказали большое влияние на формирование Муффата — музыканта и композитора. Муффат был и в Италии, поэтому существует мнение, что представление о быстром темпе исполнения куранты возникло у него под итальянским воздействием. Особо нужно отметить, что в следующем своем сочинении (*Florilegium Secundum*) [53], написанном всего 2–3 годами после *Florilegium Primum*, Муффат уже специально ставил задачу передать именно французский стиль исполнения балетов в соответствии с манерой Люлли: «Die Balleten auff Lullianische=Frantzösische Arth zu produciren» [53, S. 20]. К. Закс [24, с. 310] выражает недоумение по поводу того, что Муффат рекомендует «очень живой» темп исполнения куранты, поскольку это противоречит указаниям «других французов, которые характеризуют куранту как медленный танец».

<sup>58</sup> Характеристика куранты как самого медленного танца встречается впоследствии и в «Энциклопедии танца — 2004», где говорится, что популярная при дворе Людовика XIV куранта являлась «самым медленным и благородным парным танцем в трех-дольном метре» [55, p. 259].

the **slowest tempo** of all French court dances, and was described by Mattheson, Quantz and Rousseau as grave and majestic, Mattheson adding that its typical affection was one of 'sweet hope and courage' (Little M. E., Cusick S. G. *Courante* // NGD2; выделено мною. — *И. Р.*).

Можно ли усомниться в справедливости такого утверждения, содержащегося в авторитетном новом издании словаря Гроува, тем более, что авторы статьи о куранте опираются на суждения таких видных музыкантов, как Маттезон, Кванц и Руссо. Однако, проверим данное категоричное утверждение. Если мы обратимся к описанию куранты в словаре Руссо [54, с. 136], то обнаружим, что там темп куранты не характеризуется как «**самый медленный**». О темпе куранты у Руссо написано лишь то, что «Cet Air est ordinairement d'une Mesure à trios Tems graves, & se note en Triple de Blanchés avec deux Reprises (Этот танец<sup>59</sup> [эта пьеса/музыка] обычно является [записанным] в размере на три серьёзные [медленные] доли и его нотируют [в тактовом размере с] тремя половинными и с двумя репризами)». Слов «самый медленный» у Руссо — нет!

Если обратиться к Маттезону, то в первом из его трудов (1713 г.), хронологически изданном наиболее близко ко времени выхода в свет трактата Л'Аффийера, куранта, напротив, характеризуется как имеющая «быструю [буквально: бегущую — lauffend] оживлённую мелодию». Приведем лишь часть интересного описания куранты из Маттезона: «Courante или Corrente представляет собой **быструю оживленную музыку** в трехдольном размере (Courante oder Corrente ist eine im Tripel-Tacte lauffende lebhaft Melodie<sup>60</sup>), которая используется равным образом для инструментов [то есть, в инструментальной музыке] и в особенности на любимом клавире<sup>61</sup> <...> Немцы лучше всего создают куранты для клавиря, итальянцы для виол, французы, однако, для танцев, так что имеется настолько большая разница между курантами, как и та, которая между руками и ногами» [59, с. 186–187; выделено мною. — *И. Р.*].

Из приведенного текста не только становится ясно, что Маттезон — представитель северо-германской школы — трактует куранту как оживленный танец, но и то, что разновидностей курант могло быть множество. Последний тезис следует особо подчеркнуть. В трактате нигде не сказано, что куранта имеет «серьезный, торжественный» характер.

Аналогичное суждение о темпе куранты было высказано в 1707 г. представителем южно-германской (австрийской) школы, учеником Георга Муффата, видным теоретиком своего времени Иоганном Баптистом Замбером: «Куранта идет оживленно (Courante geht lebhaft), первая часть содержит 8 тактов, вторая подобна первой, иногда в ней на два такта больше, сочиняется на три [то есть, в трехдольном размере]...» [60, с. 157]. Нотный пример дан в размере 3/2.

Что касается следующих слов из пассажа Маттезона, приведенных в статье Литтл и Кусик, а именно, «типичными для нее [куранты] аффектами были “приятная надежда и мужество (смелость)”», то эта характеристика действительно имеется

<sup>59</sup> У Руссо используется слово *Air*, которое, согласно его же объяснению, может означать не только оперную арию, песню, но и использоваться в самом широком смысле, когда речь идет о музыке других жанров, а также вместо слова «пьеса» [54, с. 28–30]. Подробнее об этом термине см.: [56, с. 431; 57, с. 106; 58].

<sup>60</sup> В данном контексте слово *Melodie*, так же, как и слово *Air*, могут трактоваться в широком значении как *пьеса*, *произведение* или как *музыка*.

<sup>61</sup> Под термином *Clavier* в указанном трактате Маттезона имелся в виду клавикорд.

и взята она из фундаментальной работы Маттезона *Der Vollkommene Capellmeister* [61, с. 231]: «Die Leidenschaft oder Gemuths-Bewegung, welche in einer Courante vorge-tragen werden soll, ist die süsse Hoffnung. Denn es findet sich was hertzhafftes, was ver-langendes und auch was erfreuliches in dieser Melodie...» (перевод дан ниже). Однако авторы статьи цитируют Маттезона без учёта контекста. Характеризуя различные танцы, Маттезон систематично рассматривает их в соответствии со сферой приме-нения. О куранте сказано, что этот танец «может быть для танцев, для клавира, для лютни и пр., а также для скрипки и для пения». Слова Маттезона, приведенные Литтл и Кусик, относятся собственно к куранте **для лютни**. В лютневой музыке, особенно во Франции, куранта, по мнению Маттезона, представляла собой исключительный «шедевр (Meisterstück)». Именно в параграфе 123 сказано, что «чувства или душев-ные движения, которые должны передаваться курантой — это приятная надежда. Ибо в этой мелодии [то есть, в этом танце] имеется, как смелость [отважность], как устремленность, так и радость..., которые сопровождаются надеждой».

В отношении клавирной куранты Маттезон пишет, что здесь, так же, как и в ку-ранте для скрипки («не исключая и виолу да гамба»), нет никаких ограничений и, в полном соответствии с ее названием, «будет правильным постоянно использовать [в ней] **бегущие пассажи** [Lauffen]» (выделено мною. — *И. Р.*), но так, чтобы они вы-полнялись миловидно и ласково. «Куранты для пения наиболее близко подходят к танцевальным...» [61]. Итак, в описании куранты у Маттезона мы тоже не обна-руживаем указания на то, что этот придворный танец являлся «самым медленным».

Характеристику куранты можно найти и в других работах того времени. Так, большая статья о куранте содержится в *Лексиконе* Валентина Трихтера [62, ст. 440–458]. Имеющиеся в нем статьи, посвященные танцу и музыке, судя по их содержа-нию, писались не только исходя из знаний и опыта самого автора словаря, но и на основании изучения специальной литературы. Во многих статьях, связанных с му-зыкальным искусством, есть заимствования из словаря Вальтера [63] и из работ Маттезона (см., например, статьи о различных видах контрапункта или о музыкаль-ном акценте, или об украшениях). В разделе о куранте в словаре Трихтера, озаглав-ленном как «*Courante, Corrente*» [62, с. 457], особенно ясно просматривается заим-ствование из *Совершенного Капельмейстера* Маттезона, но, в отличие от Литтл и Ку-сик, Трихтер смог точно передать основную идею Маттезона<sup>62</sup>: он четко разграничил (как это сделано у последнего) куранты, предназначенные для лютни, для клавира, для пения и для танца. «В мелодии клавирной куранты должно быть больше свобо-ды», а в скрипичной куранте уже «почти никакого ограничения (keine Schrancken)» (это же написано и у Маттезона). Далее в тексте Трихтера идет почти дословное ци-тирование из Маттезона с использованием тех же оборотов речи и выражений. В на-чале статьи о куранте у Трихтера сказано: «*Courante* ... берет свое название от *curere*, бежать, поэтому некоторые называют ее бегущим танцем [Lauff=Tanz; буквально — танец-бег]; или от французского [слова] *courant*, льющееся [текущее: *fliessend*], так как танцующий куранту словно плывет и, как **стремительный** многоводный поток, очень быстро **вырывается** (und als ein schneller Strom sehr geschwind fortschiesset)

<sup>62</sup> Отметим, что неточность интерпретации объяснения Маттезона обнаруживается в автори-тетном, фундаментальном музыкальном словаре Хайнриха Кристофа Коха [64, с. 397–398].

<...> на деле это, однако, наиболее трудный и благородный (возвышенный, аристократический) танец»<sup>63</sup> (выделено мною. — *И. Р.*).

Все приведенные сведения убедительно показывают, что авторы новых исследований темпа куранты, ссылаясь на Маттезона, допускают серьезную неточность: ни он, ни его современники (Муффат, Замбер, Трихтер) не указывали на то, что «у куранты был самый медленный темп из всех придворных танцев».

Что касается Кванца (хотя его суждения относятся уже совершенно к другому периоду музыкального искусства — ко времени галантного маньеризма), то во многих работах приводится не только его характеристика куранты, но и собственно темп исполнения этого танца<sup>64</sup>, высчитанный у Кванца из расчета биений пульса. Кванц пишет: «Антре, лур и куранта играют величественно [prächtig gespielt]; смычок берется [заново] на каждую четверть независимо от того, имеется ли написанная точка [знак staccato] или нет. На каждую четверть приходится удар пульса» [65, S. 270].

Темп четвертных нот будет приблизительно  $MM \downarrow = 75-80$ . Этот темп никоим образом нельзя назвать «самым медленным» темпом для старинных танцев. Его следует определить как умеренный или умеренно спокойный. Вновь мы видим, что ссылка Литтл и Кусик на работу Кванца не может служить подтверждением того, что последний (и вместе с ним Руссо и Маттезон) якобы считал, что из всех танцев у куранты — самый медленный темп. Из названных трех музыкантов только у Кванца говорится о «величественности» в исполнении куранты, но в его объяснении, однако, нет понятия «серьезно».

На работы Маттезона имеются ссылки в первом в Германии *Музыкальном Лексиконе* И. Г. Вальтера [63, с. 189]. Представляется возможным даже высказать предположение, что статья *Куранта* в *Лексиконе* Вальтера не является по содержанию оригинальной. В ней сжато передаются, главным образом, объяснения Маттезона [59; 66] и Фридриха Эрхардта Нидта [67; 68]. С толкованием содержания данной статьи имеются некоторые сложности, и положение оказывается чрезвычайно запутанным в терминологическом отношении, так как, если не вчитываться внимательно и не проверить материал, на который ссылается Вальтер, то можно с легкостью решить, что, по мнению Вальтера, куранта будто бы имеет наисерьезнейший такт (то есть темп), и в этом отношении точка зрения автора словаря будет, на первый взгляд, значительно расходиться с точкой зрения его старших современников. Р. Донингтон, например, не ознакомившись с материалом первоисточников (работы Маттезона и Нидта), на которые ссылается Вальтер, приходит к выводу о рекомендуемом Вальтером темпе исполнения куранты как очень медленном. Действительно, если поверхностно читать о куранте только то, что написано в *Лексиконе* Вальтера, то может сложиться именно такое суждение. Вальтер пишет: «Courante (франц.) Corrente (итал.) Courens Saltatio (лат.) [то есть: прыгающее движение] — это мелодия [Melodie<sup>65</sup>], состоящая из множества коротких бегущих, а также долгих нот, сочиненная

<sup>63</sup> Нельзя не увидеть здесь сходства с подобной характеристикой куранты, данной 25-ю годами ранее немецким хореографом Г. Таубертом [44, с. 570; цит. по 28, Sachteil Bd. 2, ст. 1033], писавшим, что куранта является «*der allerschwerste und vornehmste Tanz* (наиболее трудным и благородным/аристократическим танцем)».

<sup>64</sup> Темповые значения Кванца необходимо интерпретировать, как он сам об этом пишет, не буквально, а с известной аппроксимацией.

<sup>65</sup> Вероятнее всего под словом *Melodie* Вальтер подразумевал пьесу.

в тактовом размере  $3/4$  или  $3/2$ <sup>66</sup> для инструментов, имеющая две репризы и таким же образом должна танцеваться <...> Курантный такт [тактовый размер] или, более того, ритм (Der Couranten=Tact, oder vielmehr der Rhythmus), требуемый курантой как танцем, является самым наисерьезнейшим, который можно только найти (ist der allerernsthaffteste den man finden kan), см. примечание в работе Маттезона Göttingischen Ephorum, p. 102»<sup>67</sup>.

Проблема упирается в то, как контекстуально использовалось слово «allerernsthaffteste» у Маттезона, на труд которого Вальтер ссылается. Последнее предложение (наиболее принципиальное в объяснении Вальтера) переводится и комментируется Донингтоном следующим образом: «Тактовый размер куранты или вернее ритм куранты как танца из любых [других танцев] — самый серьезный, важный (это преувеличение; но контраст между данной медленной французской courante и итальянской coranto поучителен. — Комментарий Донингтона)<sup>68</sup>» [70, с. 395]. Таким образом, опираясь на объяснение Вальтера, Донингтон приходит к выводу, что слово «allerernsthaffteste» относится не только к ритму музыки, но, следовательно, означает (хотя и не без преувеличения, по словам Донингтона) исключительно медленный темп.

Донингтон не обратил внимания на то, что если трактовать последнее предложение именно так, как он это делает, то между первой частью объяснения Вальтера и ее концом возникает явное противоречие. Вначале Вальтер писал: «Courante (франц.) Corrente (итал.) Courens Saltatio (лат.) [то есть: прыгающее движение] — это мелодия [Melodie], состоящая из множества коротких бегущих, а также долгих нот...», а затем сделал вывод, что «Курантный такт [тактовый размер] или, точнее, ритм, требуемый курантой как танцем, является самым наисерьезнейшим, который можно только найти (ist der allerernsthaffteste den man finden kan), см. примечание в работе Маттезона Göttingischen Ephorum, 66, p. 102».

Таким же образом трактуют слово *allerernsthaffteste* М. Литтл и Н. Дженн в недавно опубликованном расширенном втором издании монографии, посвященной танцу [71, с. 316]. Говоря об очень медленном темпе исполнения куранты, авторы ссылаются именно на слово *allerernsthaffteste* в статье Вальтера. Во-первых, по какой-то причине никого не насторожило, что у Вальтера (если трактовать слово *allerernsthaffteste* в темповом отношении) возникает отмеченное выше серьезное противоречие. Во-вторых, авторы были настолько уверены в том, что это слово относится к темпу, что не обратили внимания на следующее уточнение Вальтера: «Курантный такт или, **более того, ритм** (Der Couranten=Tact, **oder vielmehr der Rhythmus**), требуемый курантой как танцем» (выделено мною. — И. В.). Оказывается, объяснение Вальтера относится не к темпу, а совершенно определенно к ритму куранты<sup>69</sup>! В-третьих, никто не поинтересовался указанным Вальтером источником информации о куранте, то есть работой Маттезона «Göttingischen Ephorum» [66].

Предпринятая нами проверка объяснения, взятого из работы Маттезона, показала, что Вальтер просто несколько сократил текст оригинала. У Маттезона [66,

<sup>66</sup> Маттезон считал, что куранты должны сочиняться только в размере  $3/2$ .

<sup>67</sup> Спустя год объяснение Вальтера приводится дословно в энциклопедии Цедлера [69, т. 6, ст. 1479]. Ссылки на словарь Вальтера — нет.

<sup>68</sup> В монографии Донингтона его пояснение в цитате из Вальтера приводится в квадратных скобках, которые заменены на круглые, чтобы не было двусмысленности.

<sup>69</sup> Ритмический аспект в объяснении куранты в словаре Вальтера подчеркивает Марлиза Глюк (Marliese Glück) в статье «Courante» [26, Sachteil, Bd. 2, 1995, Sp. 1033].

с. 102, примечание 'с'] содержится важное уточнение, опущенное Вальтером (в приведенном ниже переводе оно нами подчеркнуто): «(с) Курантный такт, или более того — ритм, требуемый курантой как танцем, является наисерьезнейшим, который только можно найти, и не может быть выкинут не из какой церкви [und aus keiner Kirche zu verwerffen]; равно как настоящая куранта, какого бы она ни была вида, не может иметь места в духовной музыке».

Поскольку этот материал принципиально важен и ранее никем не цитировался, приведем копию оригинального текста:

**(с) Der Couranten Tact, oder vielmehr der Rhythmus, welchen die Couranten, als Tänze, erfordern, ist der allerernsthaffteste, den man finden kann, und aus keiner Kirche zu verwerffen; ob gleich eine förmliche Courante, sie sey welcher Art sie wolle, bey Geistlicher Music keine Statt hat. Der Siquen Tact kömmt tausendmahl im heutigen ver-**

Рис. 6. Копия оригинального текста Маттезона из работы *Göttingischen Ephorum*

Обратим внимание, что первая часть текста Маттезона слово в слово (за исключением отсутствия запятой перед последней частью предложения) приводится у Вальтера: «Der Couranten=Tact, oder vielmehr der Rhythmus, welchen die Couranten, als Tänzze, erfordern, ist der allerernsthaffteste den man finden kan». Но, наряду с этим, Маттезон подчеркивал, что в церковной музыке вполне могут быть использованы самые изысканные ритмические структуры, присущие куранте, которые в других произведениях не найти, но включение самого танца в церковную музыку он считает недопустимым. В принципе можно было не проводить предпринятой проверки значения слова *allerernsthaffteste*, потому что у Вальтера имеется дополнительное пояснение («курантный такт или, более того, ритм, требуемый курантой как танцем, является самым изысканным/наисерьезнейшим»), но подобная трактовка (без обращения к тексту Маттезона) не была бы бесспорной, даже если бы в качестве аргумента было сказано, что у Вальтера тогда возникает противоречие между первой частью его объяснения куранты, в которой говорится о «множестве бегущих нот», и второй частью, в которой якобы утверждается, что темп куранты самый медленный. Как видим, если внимательно вчитаться в объяснение Вальтера, он сам себе не противоречит, так как в конце статьи речь идет не о темпе, а о ритме.

Предпринятое рассмотрение вопроса темпа исполнения куранты в период конца XVII — первой половины XVIII в. показывает, что этот танец мог трактоваться различно: и как оживленный — даже быстрый, и как спокойный — медленный<sup>70</sup>. Это зависело не только от историко-национальных истоков, но от нотного контекста куранты и, пожалуй, самое главное, на что указывал Маттезон — от жанровой сферы использования куранты. К рассуждениям известного музыканта можно добавить, что при решении вопроса о темпе исполнения куранты необходимо учитывать особенности ее использования в опере и балете с присущей им театральностью.

Кроме исторического свидетельства из *Энциклопедии* Дидро о медленном темпе исполнения куранты, которое было приведено выше, имеется целый ряд других подобных подтверждений, содержащихся в работах Херманн-Бенген [49], Глюк [26, т. 2, ст. 1030], Кремера [47] и др. В этом отношении обращает на себя особое внимание

<sup>70</sup> К этому же выводу приходит М. Глюк (там же).

характеристика из анонимно изданного *Словаря танца*, опубликованного в Париже в 1787 г.: «Этот танец — очень серьезный (*très-grave*) и вселяет дух благородства. Людовик XIV предпочитал его больше других танцев и танцевал его при дворе лучше любого другого» [72, p. 109].

Рассмотрев все основные старинные сведения с характеристиками куранты, мы имеем полное основание утверждать, что ни Л<sup>3</sup>Аффийяр, у которого куранта в размере 3/2 исполняется в быстром темпе ММ ♩ = 90, ни Л.-Л. Пайо [14], у которого куранта в размере 3/2, согласно его подсчетам по построенному им хронометру, тоже исполняется в быстром темпе ММ ♩ = 82, ни танцмейстер Фёйе, предложивший ММ ♩ = 100, нисколько не ошибались в своих подсчетах. Все приведенные темповые обозначения исполнения куранты быстрые: от ММ ♩ = 82 до ММ ♩ = 100. Возвращаясь к новой концепции Швандта, становится ясным, что основной аргумент в этой концепции, связанный с темпом куранты, опровергается историческими материалами: так называемая французская куранта могла исполняться и медленно, и умеренно, и живо, и быстро. Корренте — итальянская куранта в размере 3/4 и чаще 3/8 требовала быстрого темпа.

О запутанном положении вещей, связанном с определением темпа исполнения музыки в тактовом размере 3/2, в котором сочинялись и куранты, хорошо сказано в работе Фридриха Вильгельма Марпурга [73, с. 87–88]: «Такт на три вторых, обозначенный как 3/2, состоит из трех половинных <...> Поскольку в нем сочиняются не **только медленные, но и быстрые пьесы**, то крайне необходимо, чтобы степень скорости обозначалась при помощи [специальных] слов, как, например, это следует делать в сочиненных во французском стиле **курантах** и в сарабандах, когда **не представляется возможным определить ее** [степень скорости] **по характеру пьесы**. В контрапунктических сочинениях в церковном стиле, следующих в *alla breve*, этот вид такта всегда пользуется преимуществом перед трехчетвертным тактом» (выделено мною. — *И. Р.*).

Действительно, если обратиться, например, к сборникам клавесинных пьес Ж.-А. д'Англебера [74] или Фр. Куперена [75], в которых имеется много курант, то станет ясным, что исполнять их все в одном и том же темпе не следует. Особенно обращают на себя внимание оригинальные знаки *detache* (стаккато), встречающиеся в некоторых курантах и свидетельствующие о «прыжковости», о которой писал еще Преториус, и, следовательно, о необходимости более «легкого» движения музыки.

За несколько лет до публикации трактата Марпурга французский композитор Кристоф Мойро стал пользоваться итальянской темповой терминологией, чтобы клавесинисты, играющие его музыку, не перепутали темп. Приведем начало куранты из сборника клавесинных пьес Кристофа Мойро (ок. 1750) [76, p. 4], где значится “*Vivace*”<sup>71</sup>. Назвать эту куранту, судя по её фактуре, полностью «итальянской» не представляется возможным.

И для сравнения из ор. IV того же Мойро [77, p. 3] приведем начало куранты, которая, имея то же французское название, сочинена как итальянская корренте (рис. 8):

Обратим особое внимание на опубликованные в монографии Милинга сведения, содержащиеся в таблице французского хореографа Р.А. Фёйе [21, с. 59]. Эти сведения представляются весьма важными по двум причинам: первая — они пере-

<sup>71</sup> Слово *Vivace* в те времена было в большей мере предписанием аффекта, нежели темпа исполнения [см.: 78, 79].



Рис. 7. Начало куранты из сборника клавесинных пьес ор. V Кристофа Мойро



Рис. 8. Начало куранты из сборника клавесинных пьес ор. IV Кристофа Мойро

дают идеи известного придворного учителя танцев; второе — Фёйе изобрел свой «маятниковый аппарат» и по нему высчитывал темпы танцев. У куранты в размере 3/2 темп был ММ ♩ = 100 [21, с. 58–59]. Сведения взяты Милингом из статьи Юргена Крёмера [80], который обнаружил в материалах Иоганна Фридриха Армана Уффенбаха (1728) объяснения маятникового аппарата «Учителя танцев Фёйе». Фёйе демонстрировал свой аппарат («маятниковый аппарат [Pendelapparat]») в 1705/1710 г. во Франкфурте на одной из встреч организованного им же научного общества. Сам аппарат утрачен, но Крёмер нашел протокол тех дней именно этого заседания общества с описанием аппарата и, главное, таблицей, содержащей “Mouvements les plus ordinaires [наиболее обычными темпами]” различных видов танцев (таблица 2),

Таблица 2. Темпы различных видов танцев Р. А. Фёйе (между 1705 и 1710 гг.)<sup>72</sup>

Tanz	Taktart	Schläge pro Takt	Tierces	MM
Menuet	3	1	48	75
Passepied	$\frac{3}{8}$	1	40	90
Galliarde	♩	2	40	90
Gavotte	♩	2	37	97
Entrée vite	♩	2	37	97
Entrée lente	2	2	74	49
Entrée lente	♩	4	37	97
Bourré	2	2	30	120
Rigaudon	2	2	27	133
Sarabande	3	3	38	95
Passacaille	3	3	30	100
Courante	$\frac{3}{2}$	3	30	100
Chaconne	3	3	24	150
Chique lente	$\frac{6}{8}$	2	90	40
Loure	$\frac{6}{8}$	2	78	46
Gigue vite	$\frac{6}{8}$	2	30	120
Canary	$\frac{6}{8}$	2	20	138

<sup>72</sup> Таблица приводится так, как она дана в монографии К. Милинга [21, с. 59].

выраженных в *tierces* (то есть, в шестидесятых долях секунды), и с обозначениями количества долей в такте (такими, как у Л'Аффийяра)[21, с. 59].

Ряд темпов танцев в таблице Фёйе, опубликованной в работах Крёмера и Милинга, почти полностью совпадает (расхождения настолько малые, что они в реальном звучании не выявляются) с темпами Л'Аффийяра (темпы даны в таблице 3 в значениях метронома Мельцеля слева и через наклонную черту в *tierces de Temps*).

Таблица 3. Сравнительная таблица темпов танцев Фёйе и Л'Аффийяра

Танец	Фёйе	Л'Аффийяра
Буре	120/	120/ $\overline{30}$
Чакона	150/(24)	156/(23)
Менуэт	75/48	70/51
Пасспье	90/40	86/42
Жига	120/30	116/31

Совпадения темпов (пусть даже только в этих танцах) безусловно свидетельствует о том, что в высчитывании темпа по *tierces de Temps* у Фёйе и Л'Аффийяра не может быть ошибки. Следовательно, судя по всем приведенным материалам, можно утверждать, что категоричное суждение Литтл и Кусик («у куранты был самый медленный темп из всех придворных танцев») при детальном изучении оказывается неточным. Отсюда также следует и второй вывод: Милинг прав, называя новую концепцию Швандта ошибочной. Ведь, говоря, что куранта не могла тогда исполняться быстро, как это указано у Л'Аффийяра, Швандт тем самым хотел показать, что и все другие темпы, вычисленные и обозначенные в трактате французского музыканта, являются неверными. Таблица Швандта, приведенная им в статье *Л'Аффийяра* [28, vol. 14, с. 109], со всей определенностью свидетельствует об этом (см. выше).

После публикации статьи Швандта [7] многие музыканты, хореографы и авторы работ по старинной музыке стали пересматривать свои позиции и начали интерпретировать старинные танцы значительно медленнее, чем это делалось раньше. Одним из первых, кто доверился новой теории Швандта, был Виллем Ретце Тальсма [81], перенесший идею Швандта о «вибрации» маятника и на итальянскую темповую терминологию (например, на термины *Allegro*, *Presto* и др.). Однако, с другой стороны, новая концепция Швандта, получившая поддержку у ряда музыкантов и хореографов, вызвала у многих специалистов по теме серьезные возражения, что привело к возникновению острой полемики в работах, посвященных старинному исполнительству.

Еще в 1980 г. на страницах журнала «*Early Music*» [82] была опубликована статья, посвященная темповым обозначениями Л'Аффийяра, содержащая серьезную полемику, возникшую между Э. Швандтом и Дж. О'Доннелом<sup>73</sup>. Спор произошел из-за предлагаемых Боррелем и другими исследователями темпов исполнения *Марша* в трактате Л'Аффийяра. В резюмирующей части того текста, который был написан

<sup>73</sup> Полемика возникла, потому что в предыдущей публикации О'Доннела [83] ее автором было высказано критическое замечание в адрес Швандта по поводу его перевода темповых обозначений Л'Аффийяра.

Швандтом [82, с. 79], сказано следующее: «Перевод метрономических обозначений, выполненный Боррелем (и другими), тогда будет следующим: ♩ = ММ120 или ♩ = ММ95<sup>74</sup>». Далее Швандт неожиданно переходит от темы, относящейся к темпу *Марша*, к теме, связанной с исполнением гавота, и продолжает: «Любой, кто пожелает придерживаться темпа, предложенного в переводе Борреля, может по своему желанию, разумеется, беспрепятственно это делать, однако я бросаю вызов любому, кто споет гавот Л'Аффийера в темпе ♩ = ММ120. Не только невозможно произнести слова в этом темпе, но также невозможно соблюдать знаки взятия дыхания или успеть соответствующим образом выполнить украшения, которые композитор указал знаками <...> Мое утверждение [буквально: вызов — challenge] остается в силе: все предыдущие переводы метрономических индикаций Л'Аффийера [должны быть] в точности в два раза медленнее».

Ответ О'Доннела последовал в том же номере этого журнала после текста Швандта. Приводя многие оригинальные материалы по поводу того, как трактовался знак метра  $\phi$  в ту эпоху, а также опираясь на сведения из самого трактате Л'Аффийера (с. 112 и 153 издания 1705 г.), О'Доннел, возражая Швандту, констатирует: «Темп *Gavotte* (♩ = ММ120) вовсе не превышает моих вокальных возможностей (которые могут быть в лучшем случае охарактеризованы как средние!), будь-то в использовании религиозного или светского текстов, и при соблюдении всех указаний для взятия дыхания или исполнения украшений». О'Доннел категорически выступает против выводов Швандта. В отношении темпов гавота О'Доннел справедливо указывает, основываясь на исторических источниках, что во Франции в ту эпоху этот танец мог трактоваться и как «gravement» [то есть — серьезно], и как «gay» [то есть — живо, весело]. Далее О'Доннел касается вопроса теории колебаний маятника, не соглашаясь с Швандтом: «Наконец, описания маятника, выполненные Совёром, д'Онсамбреем, Ля Шапеллем, Танз'уром, Шокелем, Масоном и Кротчем, не оставляют никаких сомнений в том, что колебание состоит только из одного движения; это обосновывается либо тем, что каждое движение [маятника] влево или вправо составляет одно колебание [vibration] (La Chapelle, Choquel, Crotch), либо, согласно тому способу, когда длина маятника сравнивается с количеством колебаний в минуту (Sauveur, d'Onzembrey, Tans'ur, Mason), и темпы Л'Аффийера в соответствии с общими традиционными представлениям [подсчетами] не инконсистентны [не являются несоответствующими] темповым указаниям [индикациям], данным теми авторами, которые по времени были наиболее близкими к нему [Л'Аффийеру] <...> И вновь

<sup>74</sup> Швандт тщательно проанализировал почти все имеющиеся издания трактата Л'Аффийера, однако не учел, что в издании 1697 г. (с. 32) *Marche* записан в размере «2», а темп или характер исполнения указан как *Gravement*. Странно, что ученый, изучивший «все имеющиеся издания трактата Л'Аффийера», пишет, что обозначение *Gravement* «не квалифицируется либо как медленно, либо как быстро [is not qualified as being either slow or fast]». Делая такой вывод, Швандт, очевидно, не принял во внимание, что термин *Gravement* мог трактоваться в ту эпоху в ТЕМПОВОМ значении, см.: [37, с. 24]. В издании трактата Л'Аффийера 1705 г., которым располагает автор настоящей статьи, тактовый размер заменен: вместо размера «2» значит  $\phi$ , кроме того, добавлена подтекстовка, и музыка совершенно другая (темп указан как  $\phi$ , то есть ♩ = ММ 94,7). Подобное указание темпа означает четыре удара (счета) в такте. Судя по объяснениям Э. Лулие [35, с. 32], музыкальный метр в размере  $\phi$  мог «отбиваться» «либо обычно на четыре быстрые доли, либо, что часто встречается на практике — на две медленные доли». В данном случае — четыре быстрые доли.

становится ясным, что утверждение Швандта, основанное исключительно на неправильном понимании слов 'toujours egal' у Л'Аффийяра, ошибочное»<sup>75</sup>.

Отметим, что темп исполнения гавота «♩ = ММ120» не был чем-то необычным для того времени. Ведь такой темп предлагается не только Л'Аффийяром и Шокелем (ММ ♩ = 126<sup>76</sup>), но и в середине XVIII в. Кванцем (ММ ♩ = 120).

Выше уже было показано, что в своей монографии о темпе [21] и в статье в MGG2 Милинг аргументированно возражает Швандту. В 1993 г., когда вышло в свет первое издание монографии Милинга, с опровержением теории Швандта и Тальсма выступил Вольфганг Аухаген [29, с. 292]: «В теории Виллема Ретце Тальсма от 1980 г., в которой указывается, что метрономизация быстрых пьес, обозначенных "Allegro" и "Presto", сегодня понимается ошибочно: не одно движение [колебание] метронома следует брать в таких случаях, а движения туда и обратно. Следовательно, пьесы, обозначенные в начале 19 века "Allegro", нынче исполняются в два раза быстрее, чем того желал тогда композитор. Равным образом это относится [у Тальсма] и к музыке 18 века [81, S. 77]. Другие ученые подхватили теорию Тальсма<sup>77</sup>, и, таким образом, за последнее время через печать и через радио она получила популярность. Однако с помощью первоисточников 17–19 вв. она [т. е. новая теория] может быть авторитетно опровергнута. Так, прежде всего в *руководствах* французских авторов 17 и 18 вв., в которых говорится об использовании маятника в качестве измерителя темпа, не может быть сомнения в том, что нотные длительности соотносились с одним колебанием маятника. Например, это подтверждается описанием Луи-Леона Пайота (1735 [речь идет о Louis-Léon Pajot графе D'Onz-em-bray или D'Onzembray]) секундового маятника длиной в 99,3 см.<sup>78</sup> [в оригинале: Pendule de 3 pieds 8 lignes ½]. Такой маятник отмеряет каждым одним колебанием [mit jeder einzelnen Bewegung] секунду...».

Добавим существенную деталь в поддержку аргументации, выдвинутой Аухагеном. Речь идет о публикациях в трудах других французских авторов конца XVII — начала XVIII вв., опубликованных, например, в изданиях *Истории королевской академии наук* [*Histoire de L'Académie Royale des Sciences*]. Так, в специальной статье господи-

<sup>75</sup> Выше уже говорилось о том, что не совсем понятно, причем здесь слова 'toujours egal', взятые из "Explication" Л'Аффийяра. Скорее всего, нужно было бы написать, что Швандт неверно истолковал следующую часть из этой «Экспликации (разъяснения)», а именно: «движения туда и обратно, которые называются *вибрациями* [des allées & des venuës qu'on appelle *Vibrations*]; каждая вибрация, будь то большая или малая, длится определенное время и всегда ровная».

<sup>76</sup> Различие между темпом ММ ♩ = 120 и ММ ♩ = 126 практически совсем мало ощутимо. Явно ощутимым становится различие, когда оно превышает десять и более единиц в таком быстром темпе как ММ ♩ = 120.

<sup>77</sup> См.: [84, 85].

<sup>78</sup> Аухаген ссылается на подсчеты, выполненные в статье Х. Кр. Вольфа [87]. Для ясности приведем пояснение Д'Онсамбрея: «... было обнаружено, что маятник в 3 фута и 8 с половиной линий совершает 3600 вибраций [то есть, колебаний] в час и отмеряет секунды [...qu'un Pendule de 3 pieds 8 lignes ½ faisant 3600 vibrations en une heure, battoit la seconde]...» [14, с. 182–183]. «Линия» — это старинная мера длины, равная 1/12 части дюйма, приблизительно 2,25 мм. В *Универсальном словаре Парижской академии наук* аббата Антуана Фуретье [88] на термин «вибрация (Vibration) [т. е. колебание]» дается аналогичное объяснение: «Un pendule long de trois pieds, huit lignes & demi, employe une seconde minute de temps pour faire une *vibration*, & en fait 3600 par heure». Никаких сомнений не может быть в том, что под словом «вибрация» во Франции (равно как и в других странах) понималось одно колебательное движение маятника: либо вперед, либо назад, о чем в настоящей статье уже говорилось выше.

на Дортоне Майрана (1738 г.) [85, p. 153], члена Парижской академии наук, утверждается, что колебания маятника длиной в «3 фута, 8 линий и 3/5» или «3 фута 8 линий и 1/2» будут совершать одно колебание в секунду, то есть производить 3600 колебаний в час<sup>79</sup>. Но и значительно раньше во Франции уже была высчитана эта длина маятника. Так, в словаре Фуретье [88] это констатируется в статье *Vibration*:

**VIBRATION. f. f. Mouvement réglé d'un pendule, qui s'agite à droit & à gauche. Un pendule long de trois pieds, huit lignes & demie, employe une seconde minute de temps pour faire une vibration, & en fait 3600. par heure.**

Рис. 9. Отрывок статьи из словаря Фуретье

Обратим внимание на то, что именно одно колебание (*une vibration*) в секунду и 60 колебаний в минуту совершает маятник длиной в «три фута и восемь с половиной линий».

Следовательно, Аухаген прав, высказывая критические замечания по поводу новой теории Швандта, которая оказалась полностью несостоятельной. Прежде чем выступать с новой трактовкой объяснений Л'Аффийера Швандт должен был проверить значение терминов по старинным источникам и наиболее детально изучить документы, относящиеся к характеристикам темпов танцев, которые были опубликованы во второй половине XVI–XVIII вв.

Отсюда следует и последний важный вывод: таблица темпов Л'Аффийера в NGD, составленная Швандтом, основанная на его работах 1974 и 1977 гг., тоже полностью ошибочна. Таковыми же являются и идеи, высказанные во многих других работах, авторы которых взяли за основу новую концепцию Швандта.

#### Источники и литература

1. БИБЛИЯ. Книги Священного Писания Ветхаго и Новаго Завета. Каноническия в русскомъ переводѣ с параллельными местами. Лондонъ: Британскаго и Иностраннаго Библейскаго Общества, 1922.
2. THE BIBLE. Authorized version. Ed. J. Stirling. London, Oxford: The British & Foreign Bible Society, 1967.
3. Desrat G. Dictionnaire de la Danse: Historique, théorique, pratique et bibliographique. Paris: Librairies-Imprimeries Réunies, 1895. 484 с.
4. Sachs C. Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin: Reimer, 1933. XI. 325 S. 32 Taf.
5. Материалы по истории европейских танцев XV–XVII веков. Павана, гальярда, сальтарелло, куранта, жига / ред.-сост. Н. Ю. Афонина. СПб.: Изд. Политехн. ун-та, 2011. 44 с.
6. Пылаева Л. Д. Музыка сценических танцев французских композиторов XVII–XVIII веков в контексте риторической эпохи: дис. ... д-ра искусствоведения / Российская академия музыки им. Гнесиных. М., 2012. 447 с.
7. Schwandt E. L'Affilard on the French court dances // The Musical Quarterly. Vol. 60, No. 3. 1974. P. 389–400.
8. L'Affilard [M.] Principes tres-faciles pour bien apprendre la musique, ... Cinquième Edition revuë, corrigée, & augmentée. Paris: Christophe Ballard, 1705.

<sup>79</sup> По понятной причине речь не может идти об абсолютно точном измерении. Однако для настоящей статьи минимальные отклонения значения не являются существенными. Главное заключается в том, что одним «колебанием» является движение маятника не в одну и в другую сторону, как утверждает Швандт, а только в одну сторону (в одном направлении).

9. *Dannreuther E. G.* Musical Ornamentation. London: Novello, Ewer & Co., 1893–1895.
10. *Beyschlag A.* Die Ornamentik der Musik. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908. VI. 285 S.
11. *Neumann Fr.* Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J.S. Bach. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1983. XIV. 630 p.
12. *Borrel E.* Les notes inégales dans l'ancienne musique française // *Revue de Musicologie*, xii, 1931. P. 278–289.
13. *Schünemann G.* Geschichte des Dirigierens. Mit vielen Orchesterplänen. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1913. VI. 359 S.
14. *D'Ons-en-Bray L.-L.* (Pajot, Chevalier, compte) [d'Onzembray]. Description et usage d'un Métromètre ou Machine pour battre les Mesures et les Temps de toutes sortes d'Airs // *Histoire de l'Académie Royale des Sciences, Année 1732.* Paris: L'Imprimerie Royale, 1735. [Section:] Mémoires. P. 182–195.
15. *Choquel H.-L.* La musique rendue sensible par la mécanique, ou nouveau système pour apprendre facilement la musique soi-même, ouvrage utile et curieux approuvé par l'Académie Royale des Sciences... Paris: Ballard, Duchesne, 1759.
16. *Borrel E.* Les Indications Métronomique laissées par les Auteurs Français du XVIII<sup>e</sup> siècle // *Revue de Musicologie.* Douzième Année, Nouvelle Série, no. 26, Mai 1928. P. 149–153.
17. *Harding R. E. M.* Origins of Musical Time and Expression. London, N. Y.: Oxford University Press, 1938. XI. 115 p.
18. *Kirkpatrick R.* Eighteenth-Century Metronomic Indications // *Papers read by Members of the American Musicological Society.* N.Y., 1940. P. 30–41.
19. *Mersenne M.* Harmonie Universelle, ... Livre second ... Paris: Sebastien Cramois, 1636.
20. *Harich-Schneider E.* Die Kunst des Cembalo—Spiels; Kassel: Bärenreiter, 1970. 244 S.
21. *Miehling K.* Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik. Die Antwort der Quellen auf ein umstrittenes Thema. Verbesserte und Stark erweiterte Neuauflage. Wilhelmshaven: Noetzel, 2003. 458 S.
22. *Друскин М. С.* Клавирное творчество и исполнительство в XVI, XVII и XVIII веках: дис. ... д-ра искусствоведения / Ленинградская государственная консерватория. Л., 1941. 649 с.
23. *Mellers W.* François Couperin and the French Classical Tradition. London: D. Dobson, 1950. 412 p.
24. *Sachs C.* Rhythm and Tempo: A Study in Music History. New York: Norton, 1953. 391 c.
25. Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik (MGG1) / hrsg. Friedrich Blume. Kassel: Bärenreiter, 1949–1968. 14 Bde.
26. Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (MGG2): 26 Bände in zwei Teilen / begründet von F. Blume; hrsg. L. Finscher. 2. neubearb. Ausg. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart, Weimar: Metzler J. B. Verlag, 1994–2007.
27. *Grüß H.* Tempofragen der Bachzeit // *Bach-Studien.* Eine Sammlung von Aufsätzen. Hrsg. v. Rudolph Eller und Hans-Joachim Schulze. Leipzig, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1975. S. 73–81.
28. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / ed.: S. Sadie, J. Tyrrell. — 2d. ed. N. Y.: Oxford University Press, 2001. 29 vols.
29. *Auhagen W.* Eine wenig beachtete Quelle zur musikalischen Tempoauffassung im frühen 19. Jahrhundert // *Archiv für Musikwissenschaft*, 50. Jahrg., H. 4., 1993. S. 291–308.
30. *Копчевский Н.* Клавирная музыка. Вопросы исполнения. М.: Музыка, 1986. 95 с.
31. *Ferguson H.* Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th century: An Introduction. London: Oxford University Press, 1975. IX. 211 p.
32. *Schmitz G. P.* Die Tontechnik des Père Engramelle. Ein Beitrag zur Lehre von der musikalischen Vortragskunst im 18. Jh. Kassel & Basel: Bärenreiter, 1953. 24 S. VI S.
33. *Harris-Warrick R.* The tempo of French baroque dances: evidence from 18th-century metronome devices // *Proceedings / Dance History Scholars, Fifth Annual Conference, Harvard University, 13–15 February 1982.* Cambridge, Mass.: Harvard University, 1982. P. 18–27.
34. *Schwandt E.* L'Affilard's Published Sketchbooks // *The Musical Quarterly*, Vol. 63, No 1, 1977. P. 99–113.
35. *Loulié É.* Elements ou principes de musique, mis dans un nouvel Ordre tres-clair, tres-facile, et tres-court, et divisez en trois parties. Paris: Christophe Ballard, 1696.
36. *Encyclopédie Methodique. Musique,* Publiée Par MM. Framery, Ginguenet et De Momigny. Tome Second. Paris: Agasse, 1818.
37. *Saint Lambert de.* Les Principes Du Clavecin Contenant une Explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature & le Clavier. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1702.
38. *Furetiere A.* Dictionnaire Universel, contenant generalement tous les mots François tant vieux que modernes, & les Terms des Sciences et des Arts, ... Seconde Edition, Revuë, corrigée & augmentée par Monsieur Basnage de Bauval. Tome Troisième. A la Haye et à Rotterdam: chez Arnoud et Reinier Leers, 1701.

39. *Sauveur J.* SYSTÈME GENERAL des Intervalles des Sons, & son Application à tous les Systèmes & à tous les Instrumens de Musique / Histoire de L'Académie Royale des sciences. Année MDCCI. Paris: Jean Boudot, 1704. P. 297–364.
40. *Ellis H. M.* The Dances of J.-B. Lully (1632–1687) / Ph.D. diss., Stanford University, 1967.
41. *Witherell A.* The French Menuet in the Early Eighteenth Century / Ph.D. diss., Stanford University, [1974].
42. *Tans'ur W.* A New Musical Grammar: or, the Harmonical Spectator. London: Jacob Robinson, 1746.
43. *Gadient L.* Sekunde, Takt und Pendelschlag; Zur Deutung der frühesten Metronom-Instruktionen // Archiv für Musikwissenschaft, 62. Jahrg., H. 3 (2005). S. 192–219.
44. *Taubert G.* Rechtschaffener Tantzmeister, oder gründliche Erklärung der Frantzösischen Tantz=Kunst. Leipzig: F. Lanckisch, 1717.
45. Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une société de Gens de Lettres. Mis en ordre & publié par M. DIDEROT, de l'Académie Royale des Sciences & des Belles-Lettres de Prusse; & quant à la Partie Mathématique, par M. D'ALEMBERT, de l'Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse, & de la Société Royale de Londres. ... Tome quartieme. Paris [s.d.].
46. *Arbeau T.* ORCHESOGRAPIE, et traité en formè de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances. Par Thoinot Arbeau demeurant a Langres, 1589<sup>80</sup>.
47. *Kraemer U.* Die Courante in der deutschen Orchester- und Klaviermusik des 17. Jahrhunderts. Hamburg, Phil. Fak. Diss. v. 1. Juni 1968. 95 S.
48. The New Grove dictionary of music and musicians / edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers; Washington, D. C. : Grove's Dictionaries of Music, 1980. 20 vols.
49. *Herrmann-Bengen I.* Tempobezeichnungen: Ursprung, Wandel im 17. und 18. Jahrhundert. Tutzing: Schneider, 1959. 210 S.
50. *Prætorius M.* Terpsichore, Musarum Aoniarum Qvinta. [Wolfenbüttel:] [Elias Holwein] 1612.
51. *Prætorius M.* SYNTAGMATIS MUSICI ... TOMUS TERTIUS. Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619.
52. *Панов А. А., Розанов И. В.* Florilegium Primum Георга Муффата. Перевод и комментарии // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2011. № 4. С. 151–156.
53. *Muffat G.* Suavioris Harmoniæ Instrumentalis Hyporchematicæ FLORILEGIUM SECUNDUM, ... Autore Georgio Muffat... Passau, 1698 // Publicationen der Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Herausgegeben mit Unterstützung des K. K. Ministeriums für Cultus und Unterricht. Unter Leitung von Guido Adler. II Band. Zweite Hälfte. Wien, 1895.
54. *Rousseau J.-J.* Dictionnaire De Musique. Paris: Duchesne, 1768.
55. International Encyclopedy of Dance. ... Founding editor Selma Jeanne Cohen. ... Vol. 2, Oxford University Press. New York, Oxford, 2004.
56. *Панов А. А.* Практика немецкого органиста XVII–XVIII столетий в зеркале исторических документов: дис. ... д-ра искусствоведения / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2006. 733 с.
57. *Панов А. А.* Безмолвная риторика французского барокко // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2011. № 3. С. 106–107.
58. *Бочаров Ю. С.* Многоликий термин // Старинная музыка. 2004. № 1–2 (23–24). С. 11–13.
59. *Mattheson J.* Das Neu=Eröffnete Orchestre, Hamburg: Benjamin Schiller, 1713.
60. *Samber J. B.* Continuatio ad Manuductionem Organicam, ... Saltzburg: bey J. B. Mayrs seel, Wittib und Sohn, 1707.
61. *Mattheson J.* Der Vollkommene Capellmeister, das ist gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können und vollkommen inne haben muss, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will: ... Hamburg: Christian Herold, 1739.
62. *Trichter V.* Curioses Reit=Jagd=Fecht=Tantz= oder Ritter=Exercitien=Lexicon, Worinne Der galanten ritterlichen Uibungen Vortreflichkeit, Nutzen und Nothwendigkeit, nebst allen in denselben vorkommenden Kunst=Wörtern hinlänglich erkläret. Leipzig: J. F. Gleditsch, 1742.
63. *Walther J. G.* Musicalisches Lexicon; oder, musicalische Bibliothec. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732.
64. *Koch H. C.* Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erkläret, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, Offenbach a. M.: Johann André, 1802.

<sup>80</sup> По данным RISM [89] было два идентичных издания (название трактата и количество страниц совпадают): 1588 и 1589 гг.

65. *Quantz J. J.* Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen. Breslau: Johann Friedrich Korn der Ältere, 1789.
66. *Mattheson J.* Der neue Göttingische aber viel schlechter, als die alten Lacedämonischen, urtheilende EPHORUS, wegen der Kirchen=Music eines andern belehret ... Hamburg: Im Verlag des Verfassers, 1727.
67. *Niedt F. E.* Handleitung / zur Vartiation. Hamburg: Benjamin Schiller, 1706.
68. *Niedt F. E.* Musicalischer Handleitung ... Hamburg: Benjamin Schiller, 1721.
69. *Zedler J. H., Ludovici C. G., Ludevig J. P. von.* Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, 64 Bde. Halle und Leipzig: Johann Heinrich Zedler, 1732–1750.
70. *Donington R.* The interpretation of Early Music. New revised edition. London, Boston: Faber & Faber, 1989. 766 c.
71. *Little M., Jenne N.* Dance and the Music of J. S. Bach. Expanded edition. Bloomington: Indiana University Press, 2001. XII. 337 p.
72. Dictionnaire de Danse, contenant l'histoire, les règles & les principes de cet Art... A Paris, chez Cailleau,... 1787.
73. *Marpurg F. W.* Anleitung zur Musik überhaupt... Berlin: Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1763.
74. *D'Anglebert J.-H.* Pièces de Clavecin ... Livre premier. Paris: l'Auteur, [1689].
75. *Couperin F.* Pièces de clavecin ... Premiér Livre. Paris: l'Auteur, 1713.
76. *Moyreau M.* Pieces de Clavecin ... par M<sup>r</sup>. Moyreau, Organiste d'Orleans. Ouvre V. A Paris [без даты, ок. 1750].
77. *Moyreau M.* Pieces de Clavecin ... par M<sup>r</sup>. Moyreau, Organiste d'Orleans. Ouvre IV. A Paris [без даты, ок. 1750].
78. *Панов А. А., Розанов И. В.* Итальянская темповая терминология во французской исполнительской практике барокко, рококо и классицизма. Ч. I // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2012. № 2. С. 64–98.
79. *Панов А. А., Розанов И. В.* Итальянская темповая терминология во французской исполнительской практике барокко, рококо и классицизма. Ч. II. // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2012. № 3. С. 13–46.
80. *Kroemer J.* "Le Cronometre de Monsieur Feuillet". Absolute Tempoangaben eines barocken Tanzmeisters // Österreichische Musikzeitschrift 56 (2001) 7. S. 23–28.
81. *Talsma W. R.* Wiedergeburt der Klassiker. Band I: Anleitung zur Entmechanisierung der Musik. Innsbruck: Wort und Welt Verlag, 1980. 270 S.
82. *Schwandt E., O'Donnell J.* The Principles of L'Affilard // Early Music. Vol. 8. №. 1. 1980. P. 77–81.
83. *O'Donnell J.* The French style and the overtures of Bach // Early Music. Vol. 7. №. 2. 1979. P. 190–196.
84. *Heijdemann F.* De tempo-aandeutingen bij L'Affilard en Pajot // Tempo in de Achtiende Eeuw. Utrecht, 1984. S. 26–36.
85. *Mairan D.* Expériences sur la Longuer du Pendul a Seconds... // Histoire de L'Académie Royale des Sciences. Année M. DCCXXXV... A Paris, M. DCCXXXVIII (1738).
86. *Schneider E.* Tanz in der historischen Musikpraxis // BfM X/1986, Winterthur, 1987. S. 245–264.
87. *Wolff H. C.* Das Metronom des Louis-Léon Pajot 1735 // Festschrift Jens Peter Larsen. Kopenhagen, 1972. S. 205–217.
88. *Furetiere A.* Dictionnaire Universel, contenant generalement tous les mots françois ... Tome Troisième ... A La Haye, et a Rotterdam: Arnout & Reiner Leers, 1690.
89. International Inventory of Musical Sources (RISM), series A / I. Individual Prints before 1800, ... Kassel u.a.: Bärenreiter, [s.d.].

Статья поступила в редакцию 5 декабря 2013 г.

#### Контактная информация

*Розанов Иван Васильевич* — доктор искусствоведения, профессор; [irosanoff@yandex.ru](mailto:irosanoff@yandex.ru)

*Rosanoff Ivan V.* — Dr. Habil., Professor; [irosanoff@yandex.ru](mailto:irosanoff@yandex.ru)