

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. А. Панов, И. В. Розанов

**ВНУТРИТАКТОВАЯ АГОГИКА, АЛЬТЕРАЦИЯ РИТМА И АРТИКУЛЯЦИЯ:
НОВАЯ КОНЦЕПЦИЯ ИЛИ СТАРЫЕ ЗАБЛУЖДЕНИЯ?**

Мальцев С. М. **Внутритактовая агогика в немецком учении о такте XVII–XVIII веков.** СПб.: Изд-во С.-Петербург. гос. консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, 2010.

В 1952 г. американский скрипач и исследователь старинной музыки Зол Бабитц опубликовал объемную статью [1], в которой выдвинул гипотезу о якобы широкой экспансии французской исполнительской традиции «неровной игры» (*les Notes inégales*) за пределы Франции в эпоху позднего барокко и раннего классицизма. Работа Бабитца получила широкий резонанс в англо- и немецкоязычной научной литературе. Основные тезисы из нее были использованы в соответствующих разделах при публикации монографии Курта Закса [2] и вошли в авторитетные справочные издания. Так, например, Эрвин Якоби в статье [*les*] *Notes inégales* музыкального словаря Римана (1967) взял за основу именно ошибочные постулаты Бабитца, хотя они к тому времени уже были убедительно опровергнуты Фредериком Нойманом (1965). Статья последнего [3] имеется в библиографическом списке, приложенном к статье Якоби, однако, вероятнее всего, к моменту публикации словаря Якоби еще не был в деталях знаком с выводами Ноймана. Точку зрения, аналогичную Якоби, высказывает и автор статьи «Notes inegales» в энциклопедии MGG2 Манфред Харрас (подробнее см. [4]). На протяжении четверти века полемика о возможности истолкования терминологических

дефиниций из сферы немецкого учения о такте («внутренне долгая, внутренне короткая нота», «*Quantitas Temporalis Intrinseca*», «*Quantitas Temporalis Extrinseca*» и проч.) в ритмическом смысле велась на страницах целого ряда англоязычных музыковедческих журналов.

В XXI в., после публикации в серии статей контраргументов Ноймана в 1960–1980-х годах, после выхода в свет фундаментальной монографии Людгера Ломана, ряда других работ авторитетных ученых, казалось бы, всем стало ясно, что Бабитц допустил ошибку, а упомянутые выше дефиниции связаны сугубо с динамическим (в пении, игре на струнных смычковых, духовых инструментах) и артикуляционным (для органа и клавесина) дифференцированием сильных и слабых категорий нотных длительностей в рамках тактовой структуры.

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

Однако опубликованная издательством Санкт-Петербургской государственной

консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова брошюра профессора С.М. Мальцева (рецензенты: доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств России, профессор Л.Г. Данько; кандидат искусствоведения, доцент М.П. Мищенко) вновь возвращает нас к обозначенной выше проблеме [5]. Мальцев пытается ввести в обиход понятие «внутри-тактовая агогика» и тщится доказать, что немецкое учение о такте подразумевает именно ритмическое изменение ровно записанных нотных длительностей в немецкой вокальной и инструментальной исполнительской практике позднего барокко и раннего классицизма.

Содержание брошюры, несмотря на обилие отсылок к историческим документам и современным исследованиям, отнюдь не убеждает в объективности рассуждений и правильности выводов автора. Даже при поверхностном знакомстве в работе обнаруживаются многочисленные несуразности. Переводы фрагментов исторических источников не всегда точны, а в ряде случаев содержат ошибки, существенно искажающие смысл высказываний старинных музыкантов. Автор явно не в полной мере владеет современным научным аппаратом по данной проблематике, не является, мягко говоря, экспертом в переводе старинных английских, немецких и французских исторических документов и материалов. Ряд важнейших, основополагающих публикаций по теме исследования им даже не упоминается и отсутствует в списке использованной литературы. Более того, в тех случаях, когда материалы исторических источников прямо или косвенно противоречат концепции автора брошюры, они не только не обсуждаются, но и вовсе исключаются из общего контекста рассуждений.

Приведем некоторые примеры.

На с. 17 читаем: «Изложение учения о такте имеется уже у И.Г. Але (1695), непосредственного предшественника И.С. Баха в должности органиста в Мюльхаузене, но первое законченное изложение этого учения дал И.К. Принц (1696)» [5, с. 17] (имеется в виду работа Принца [6]). Вынуждены не согласиться с уважаемым коллегой: Вольфганг Каспар (а не И.К.) Принц дал «законченное изложение» учения о такте гораздо ранее, нежели Але [7], а именно — в первом издании «Фриниса», осуществленном в 1676–1677 гг. (часть I, глава VI “Von

denen Intervallen und innerlichen Quantität der Noten”) [8]. Определения и толкования понятий «*quantitas intrinseca*» и «*quantitas extrinseca*» обнаруживаются в еще более ранней работе Принца [9]. В современной музыкальной науке давно и хорошо известно, что одним из основных источников, на который опирался Але при создании своих трудов, было первое издание «Фриниса» Принца¹. Заметим также, что Але в трактате 1695 г. дает весьма краткое объяснение учения о такте, предельно же подробное объяснение можно обнаружить в опубликованном в том же году трактате Морица Фейертага [11, S. 75f].

На с. 22 Мальцев утверждает, что выдающийся музыкант и лексикограф первой половины XVIII столетия И.Г. Вальтер был учеником И.С. Баха. Столь значимое «научное открытие» мирового масштаба, бесспорно, впишет новую страницу в современное баховедение. К сожалению, автор брошюры умалчивает об исторических документах и материалах, равно как и о современных исследованиях, подтверждающих его сенсационное сообщение.

Обсуждая гипотетическую связь немецкого учения о такте и французской традиции «нервной игры», Мальцев (с. 64) приводит цитату из русского перевода трактата Куперена: «Размер определяет количество и равную длительность тактов; ритм же — это дух музыки и одновременно душа, которую следует в нее вложить» [12]. Прочитав это предложение, любой современный музыкант удивится: как может размер определять количество тактов? Неужели Куперен действительно написал такую глупость? Разумеется, нет; это — ошибочный перевод на русский язык термина «*tems*» («*Mesure, définit La quantité, et l'égalité des tems...*» [13, p. 40]). Речь у Куперена идет не о тактах, а о тактовых долях. Странно, что столь ошибочная интерпретация текста трактата Куперена не вызывает вопросов и возражений у профессора Мальцева, цитирующего указанный материал в своем исследовании. И еще более странно, что он не счел нужным воспользоваться корректным переводом

¹ “One of Ahle’s principal sources” [10, p. 95]. В этой же статье (p. 95–96) понятия «*quantitate intrinseca kurz*» и «*quantitate intrinseca lang*», обсуждаемые в трудах Але, определяются как сугубо метрические («относительно к метрической пульсации»), отнюдь не ритмические категории.

А. Д. Алексеева: «Я нахожу, что мы смешиваем метр (*mesure*) с тем, что называется ритмом, или движением (*cadence ou mouvement*). Метр определяет количество и равенство долей (*des temps*) [в такте], а ритм в сущности является духом (*esprit*) и душой, которые должны быть присоединены к метру. Сонаты итальянцев почти лишены этого ритма (*cadence*), между тем наши произведения для скрипки, пьесы для клавесина, виолы и т. д., видимо, выражают какие-либо чувства» [14, с. 28–29]. Заметим, что Алексеев неточно переводит здесь полисемантический термин «*cadence*» как «ритм». Значение названного термина в представлении Куперена явно шире. Традиционное для того времени толкование слова «*cadence*», которое критикует Куперен, обнаруживается, например, в германо-франко-итальянском словаре общей лексики Антуана Оэна: “*Tact in der Musick / la cadence ou mesure, la cadenza, ò misura nella musica*” [15, S. 426].

В той же главе (с. 63–64) обнаруживаем материалы из руководства Джузеппе Тартини — итальянца, жившего и работавшего в Падуе. Не совсем понятно, однако, какое имел отношение Тартини к «французской традиции неровной игры»? Факт публикации трактата в Париже на французском языке через 12 лет после смерти автора отнюдь не убеждает в этом [16]². И зачем Мальцев приводит на с. 64 цитату из упомянутого выше трактата Куперена: «Мы записываем по-другому, чем мы исполняем, поэтому иностранцы хуже играют нашу музыку, чем мы их музыку. Итальянцы же, напротив, записывают музыку именно так, как она была задумана...»? Чтобы убедительно опровергнуть собственную доктрину?

В случае с предисловием к сборнику балетных пьес Георга Муффата [17] рассуждения Мальцева (с. 65) свидетельствуют о том, что автор брошюры не счел нужным хотя бы пролистать от начала до конца эту сравнительно небольшую работу. Взяв материалы из раздела, где обсуждаются скрипичная техника ведения смычка и артикуляционные приемы, Мальцев пытается приписать Муффату рекомендации к ритмическому изменению нотированного текста. Однако усилия не стоят затраченных

чернил. У Муффата такие рекомендации есть, но в другом разделе и отнюдь не в контексте «хороших» и «плохих» (т. е. сильных и слабых, акцентированных и неакцентированных нот), а как раз в контексте традиции французской «неровной игры»! Отметим и неточности перевода. «*Ordinari tempo*» (чаще — «*tempo ordinario*»), он же «*tempus imperfectum*» (в Германии в это же время употреблялся термин “*schlechte Tact*”), однозначно трактуется западноевропейскими музыкантами XVII–XVIII вв. как размер «С», а не как тактовый размер в широком смысле. Именно так объясняется данное выражение в словарях де Броссара [18], Вальтера [19], Грассино [20] и во многих других источниках.

На с. 66 Мальцев утверждает, что Луи Буржуа пишет в своем трактате [21] о французских «неровных нотах». Сам трактат он явно не изучал. Не изучал и монографию Хефлинга (1993), где убедительно опровергается данная точка зрения³. Не пишут о французских «неровных нотах» также испанские и итальянские авторы эпохи позднего Возрождения, упоминаемые Мальцевым. В современной музыкальной науке существует четкая дефиниция, разграничивающая альтерацию ритма вообще и альтерацию ритма в диминуциях в частности. Описание последнего приема обнаруживается у ранних

³ Справедливости ради заметим, что рассуждения Хефлинга не всегда безупречны. Он обращает внимание читателей своей книги на «курьезную» ситуацию, связанную с упомянутым выше пассажем из работы Буржуа: некоторые современные ученые считают, что именно труд Буржуа стал первым теоретическим источником, утверждающим принципы традиции французских «неровных нот». «Отсюда следует, — с немалым ехидством резюмирует Хефлинг, — что одним из важнейших и наиболее ранних документов по французским “неровным нотам” стала работа **женевского** музыканта, принадлежавшего к кальвинистской церкви» [22, с. 4]. Однако, обратившись к справочным изданиям, можно установить, что Буржуа родился в Париже в 1510 г., был одним из первых композиторов, сделавших многоголосные обработки французских псалмов, работал в 1541–1552 г. в Женеве, затем вернулся во Францию. Сведения о принадлежности Буржуа к кальвинистской церкви в современных энциклопедических изданиях не обнаруживаются. К сожалению, Хефлинг не указывает, на основании данных какого конкретного источника он столь категорично утверждает последнее.

² В списке использованной литературы и в подстрочном примечании на с. 64 исследования Мальцева работа Тартини числится как опубликованная в Нью-Йорке в 1961 г.

итальянских и испанских музыкантов, равно как и у Буржуа. Французская традиция «неровных нот», кодифицированная в конце XVII столетия, — одна из разновидностей ритмической альтерации, не имеющая, разумеется, прямого отношения к исполнительской практике Ренессанса. Иначе говоря, Мальцев в полной мере следует хронологической и внеисторической методологии Эрвина Якоби (у Мальцева фигурирует как «Е. Якоби»). Убедительная критика такого рода методологии высказана в ряде музыковедческих трудов XX столетия, в частности, в специальной статье Ноймана: “The most widespread mistake is the application of a passage from a treatise outside its legitimate field of pertinence” [23, p. 317].

В англоязычной научной литературе четко сформулированное научное определение понятия *les Notes inégales* было дано в 1965 г. Нойманом⁴: «Термин “*Inégales*” будет и должен быть употреблен только в специфическом смысле французской конвенции, а именно — как неровное (долгое-короткое или короткое-долгое) исполнение ровно записанных пар нот, составляющих подразделение доли. Использование этого термина в расширенном понимании, как это было сделано Донингтоном в статье *Inégales* словаря Гроува, включая другие виды альтерации ритма и даже такие пары нот, неровность которых уже определена в нотации, не рекомендуется. Это уводит от французского использования термина и ведет к неверному пониманию» [3, p. 317]⁵.

В целом анализ текста главы «Немецкая традиция внутренней стоимости нот и французская традиция неровной игры» и списка использованной литературы дает основания утверждать, что С. М. Мальцев мало знаком с трудами французских музыкантов конца XVII–XVIII столетий, объясняющими принципы «неровной игры» (их около 100), равно как и с современной научной литературой по данной проблематике. Что касается последней, то адекватное представление о французской традиции неровной игры, ее хронологических и географических рамках дано в следующих работах, не упомянутых в исследовании Мальцева:

- *Arger J.* Les agréments et le rythme. Leur représentation graphique dans la musique vocale française du XVIIIe siècle, par Madame Jane Arger. Etude théorique et pratique contenant de nombreux textes et exemples des maîtres français, <...>. Paris, 1917.

- *Borrel E.* Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIIIe siècle. Paris, 1914.

- *Borrel E.* <...> L'Interpretation de la Musique Française (de Lully à la révolution). Paris, 1934.

- *Borrel E.* Les Notes Inégales dans l'Ancienne Musique Française // Revue de Musicologie. 1931. N 40. P. 278–289.

- *Caswell J. C.* Rhythmic Inequality and Tempo in French Music Between 1650 and 1740. Ph. D. Diss. University of Minnesota, 1973.

- *Hefling St. E.* Rhythmic Alteration in Seventeenth- and Eighteenth-Century Music: “Notes inégales” and Overdotting. New York; Toronto, 1993.

- *Kooiman E.* Inequality in Classical French Music. Utrecht, 1988.

- *Kooiman E.* Die ‘Inégalité’ in der französischen Barockmusik // Zur Interpretation der französischen Orgelmusik / Hrsg. von Hermann J. Busch. Kassel, 1986. S. 51f.

- *Mather B. B.* Interpretation of French Music from 1675–1775 for woodwind and other performers. New York, 1973.

- *Neumann F.* The French Inégales, Quantz and Bach // Journal of the American Musicological Society. 1965. N 3. P. 313–358.

- *Neumann F.* External Evidence and Uneven Notes // The Musical Quarterly. 1966. P. 448–464.

- *Powell N. W.* Rhythmic Freedom in the Performance of French Music from 1650 to 1735. Ph. D. Diss. Stanford University, 1958.

- *Saint-Arroman J.* L'interprétation de la musique française, 1661–1789. Paris, 1983–1988.

- *Розанов И. В., Панов А. А.* «Les Notes Inégales» и их использование в интерпретации французской музыки XVIII столетия // Органное искусство. Вып. 3. М., 1995. С. 89–94.

На с. 69 автор брошюры утверждает, что Альфред Дюрр — американский ученый. Ранее Дюрр все же считался немецким музыковедом. Здесь же читаем: «В качестве принципиального оппонента концепции Бабитца выступил американский музыковед Ф. Нойман (1966; 1970; 1981; 1987)...» Из четырех статей Ноймана, перечисленных Мальцевым, три не имеют ни малейшего отношения к обсуждению концепции Бабитца. А вот базовую-то, основную статью

⁴ Во Франции это было сделано значительно ранее Эженом Боррелем (1931, 1934).

⁵ Возвращаясь спустя почти четверть столетия к этой проблеме, Нойман сообщает, что «готов подписаться вновь под каждым словом» статьи 1965 г. [24].

Ноймана 1965 г., оказывается, уважаемый автор брошюры и не знает⁶. В списке использованной литературы ее тоже нет. Отсюда и тщетные попытки «изобретения велосипеда».

«...Ни в одном из известных мне немецких барочных трактатов, — пишет Мальцев, — я не встретил ничего похожего на толкование внутренней стоимости нот именно как *артикуляционно* долгого или короткого исполнения в указанном смысле (см. мои переводы выше) — вся аргументация там говорит как раз об обратном. В трактате по композиции И. А. Шейбе (1773), например, где этой проблеме посвящена огромная глава, слово “артикуляция” практически не встречается...» [5, с. 76–77].

Еще один вопрос уважаемому коллеге: неужели «барочные трактаты» сочиняли вплоть до конца XVIII в.?

Далее читаем: «По полноте представленных для обсуждения аутентичных материалов настоящая работа превосходит все известные МНЕ современные исследования» [5, с. 81] (выделено нами. — А. П., И. П.).

Возможно. Как говорится, сам себя не похвалишь... Если только не брать в расчет те современные исследования, которые Мальцев не обсуждает и не упоминает:

- *Lohmann L.* Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts. Regensburg, 1982.

- *Laukvik J.* Orgelschule zur historischen Ausführungspraxis. Eine Einführung die “alte Spielweise” anhand ausgewählter Orgelwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts. Stuttgart; Kassel, 1990.

- *Neumann F.* Performance practices of the seventeenth and eighteenth centuries. New York, 1993.

- *Rosanoff I., Panov A.* Essays on Problems of Rhythm in Germany in the XVIII-th Century: Overdotting and the so-called Taktenlehre (a research of sources). Heilbronn, 1996.

- *Rothschild F.* The Lost Tradition in Music. Rhythm and Tempo in J. S. Bach's Time. New York, 1953. Vergessene Traditionen in der Musik. Zürich & Freiburg, 1964.

- *Kooiman E.* Die Spielweise // Zur Interpretation der Orgelmusik

Johann Sebastian Bachs / Busch H. (Hrsg.) Kassel, 1995. S. 9–60.

Теперь несколько примеров ошибок Мальцева при переводах фрагментов исторических документов.

Перевод цитаты из руководства по музыкальной композиции И. Г. Вальтера (1708): «Несмотря на то, что в этом примере слог *mi*, согласно просодии, является коротким, все-таки по произношению он [слог] соединен с половинной, согласно числу, длинной нотой, и является хорошим» [5, с. 25] (подчеркнуто нами. — А. П., И. П.).

Странное и маловразумительное рассуждение. При чем здесь половинная нота, спросит любой музыкант, не увидев таковую в нотном примере у Вальтера? Обратимся к тексту оригинала: “Obgleich in diesem *Exempel* die Silbe *mi* nach der *Prosodie* kurtz ist, so ist sie doch der *Aussprache* halber, unter eine der Zahl nach, lange Note gesetzt, und ist gut” [26, S. 24]. Как видим, автор брошюры не удосужился справиться в словаре о значении слова “halber”, которое следует переводить не как «половинная нота», а «ради, из-за, ввиду».

Еще одна цитата: «Л. Моцарт в своем скрипичном трактате (1756; 1787) связывает исполнение равных по стоимости нот, приходящихся на сильное и слабое время такта, с движением смычка, соответственно, вниз и вверх, вследствие чего «первые две на один смычок приходящиеся ноты берутся несколько сильнее и также несколько длиннее; вторые, однако, совсем тихо и наступают несколько позднее» [5, с. 57–58] (подчеркнуто нами. — А. П., И. П.).

Текст оригинала:

§. 3.
Wenn zwo und zwo Noten mit dem Herabstriche und Hinaufstriche zusammen geschleift werden; so hat man gleich eine Veränderung. 3. E.



her. hin. her. hin.

Die erste zwoer in einem Striche zusammen kommender Noten wird etwas stärker angegriffen, auch etwas länger angehalten; die zwoite aber ganz still und etwas später daran geschleift. Diese Art des Vortrages befördert den guten Geschmack durch das Singbare, und es hindert das Forttreiben durch das Zurückhalten.

⁶ И не только ее. Помимо упомянутой нами выше статьи 1988 г., есть и еще одна важная публикация [25].

А куда и почему в переводе Мальцева исчезло слово “geschleifet”? У Моцарта, как хорошо известно специалистам, говорится о том, что первая из попарно связанных нот играется несколько громче и держится дольше, а вторая — связывается с нею и играется очень тихо и несколько позже. И почему опущено слово «выдерживаются» (“angehalten”)? Неверно переводит Мальцев и выражение “die erste zwoer”, здесь следует читать: «первая из двух». В результате закономерно возникает еще одна ошибка — “die zwote” Мальцев трактует как «вторые» (правильно — «вторая»). Кстати, в английском переводе трактата Моцарта [27, с. 115] однозначно сказано: “The first of two notes coming together in one stroke is accented more strongly and held slightly longer, while the second is slurred to it ...” (подчеркнуто нами. — А. П., И. Р.).

Как было показано выше, уважаемый коллега не знает, что слово “schleifen” означает в данном контексте «связывать», или «играть связано». Поэтому автор брошюры и опускает первое предложение параграфа 3 — там присутствует лексема “zusammen geschleifet werden”.

Далее: «Первая из двух, трех, четырех или более связанных нот должна всегда братья несколько сильнее и выдерживаться несколько длиннее; но следующие, несколько теряя в звуке, тащатся после этого немного позднее [etwas spater daran geschleifet werden]. Однако это должно происходить под таким хорошим контролем, чтобы такт [в целом] также ни в малейшем не потерял своей ровности. Несколько более длинное выдерживание первой ноты посредством искусного разделения немного быстрее следующих за этим нот должно быть не только переносимым для слуха, но быть действительно приятным» (подчеркнуто нами. — А. П., И. Р.) [5, с. 57–58].

Текст оригинала:

§. 5.

Die erste von zwo, drey, vier oder noch mehr zusammen gezogenen Noten soll allezeit etwas stärker genommen und ein bißchen länger angehalten; die folgenden aber im Tone sich verlierend etwas später daran geschleifet werden. Doch muß es mit so guter Beurtheilungskraft geschehen, daß der Tact auch nicht im geringsten aus seiner Gleichheit geräth. Das etwas längere Anhalten der ersten Note muß durch eine artige Eintheilung der ein bißchen geschwinder darangeschleiften Noten dem Gehör nicht nur erträglich, sondern recht angenehm gemacht werden.

Вновь казус: уважаемый профессор не понимает, что означает выражение “daran geschleifet”, и неверно переводит это уточнение Моцарта как «тащатся» (убедительно просим читателя не ассоциировать это слово с современным молодежным сленгом), а ведь можно было заглянуть в английский перевод трактата, где высказывание Моцарта интерпретировано корректно. Неточно переведено Мальцевым и последнее предложение данного параграфа, содержащее выражение “geschwinder darangeschleiften Noten”.

Цитата из музыкального словаря Джеймса Грассино [20] переведена так: «Buono как Tempo buono обозначает определенное время или часть такта, которое является хорошим, т. е. более важным (у Грассино сказано “more proper”, т. е. “более подходящим”. — А. П., И. Р.) для определенных вещей, чем другое, — как конец каденции, или пауза, место для длинного слога или синкопированного диссонанса, созвучия и т. п.» [5, с. 70]. Опять непонятно. Что значит «конец каденции»? А если каденции нет? Вновь неверный перевод. Грассино пишет: “to end a cadence”, т. е. ЗАВЕРШИТЬ КАДАНС, а не «в конце каденции», как представляется Мальцеву. Кстати, буквально на соседней странице труда Грассино (с. 17) дано полное и исчерпывающее объяснение значения термина “cadence”. Приведем сканокпию указанной страницы словаря (см. ниже).

Обратимся к списку использованной литературы и подстрочным примечаниям. Во всех, без исключения, случаях автор брошюры неверно пишет фамилию Кванц («Quanz». Правильно — Quantz). Название словаря Вальтера дано в грубом искажении: *Walter* [sic] *J. G. Musikalisches* [sic] *Lexikon* [sic sic] *oder* [sic] *musikalische* [sic] *Bibliothek* [sic sic]. Правильное написание: *Walther, Johann Gottfried. Musicalisches Lexicon; oder, musicalische Bibliothec...* В названии трактата Кирнбергера везде опущен артикль. В заглавии трактата Принца присутствует опечатка. Трактат Лёлайна датируется 1782 г., не указано, что это не первое издание (1765). То же касается дат публикации словаря Грассино и клавирного трактата Марпурга. И т. д., и т. п.

CADENCE, according to ancient musicians is a series of a certain number of notes, in a certain interval, which strike the ear agreeably, and especially at the end or close of the song, *Ranza, &c.* A Cadence ordinarily consists of three notes.

CADENCE, in the modern music may be defined a certain conclusion of a song, or of the parts thereof in many places of the piece, which divide it, as it were, into so many numbers or periods. The Cadence is when the parts fall or terminate on a chord or note, the ear seeming naturally to expect it; and is much the same in a song as a period that closes the sense in a paragraph of a discourse.

A Cadence is either perfect or imperfect; a perfect Cadence is that which consists of two notes sung after each other, or by degrees conjoined in each of the two parts, it is called perfect because it satisfies the ear better than the other.

The Cadence is said to be imperfect when its last measure is not in octave or unison, but a sixth or a third; as when the bass, instead of descending a fifth, descends only a third, or, when descending, or, which is the same thing, rising a fourth, it, makes an octave with the treble in the first measure, and a third major with the second. It is called imperfect because the ear does not acquiesce in the conclusion, but expects a continuation of the song.

И, наконец, приведем резюмирующую цитату из работы Мальцева: «Не могу, однако, принять саму методологию исследования многих обсуждавшихся выше музыковедческих работ (например, С. Бабитца, Ф. Ноймана, Р. Мак-Интайра, И. В. Розанова и А. А. Панова, А. Пеннинера), согласно которой выводы относительно проблемы метроритма в музыке барокко делаются из частных наблюдений над конкретным инструментальным стилем или жанром, в то время как почему-то совершенно не принимается во внимание само учение о такте и внутритактовой агогике в его полноте, родившееся из поэтического метра, сформировавшегося прежде всего в вокальной музыке и оказавшее определяющее влияние на инструментальную музыку. В этом отношении примером более правильного методологического подхода к исследованию проблемы могла бы служить диссертация З. Майера (1984), если бы в отношении широты привлечения аутентичных материалов по немецкой просодии и метрике он не сделал бы явных просчетов, что привело его к серьезной принципиальной ошибке. Методологически безупречно построенной в этом отношении и образцовой мне представляется содержательная монография Дж. Хоула (1987)» [5, с. 88–89].

Критика сокрушительная и, на первый взгляд, убедительная. Заметим все же, что обсуждая «методологию исследования... музыковедческих работ... И. В. Розанова и А. А. Панова», С. М. Мальцев обращается только к одной публикации,

почему-то опустив в библиографической ссылке часть ее названия, а именно: «Методическая разработка...». При этом монографию на английском языке, изданную полтора десятка лет назад в Германии (экземпляр имеется в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории и свободно выдается на дом), он даже не упоминает.

«Методология моего исследования, — пишет далее Мальцев, — строится, как и у Хоула, исходя от общего к частному, от главного — к второстепенному, от просодии и поэтической метрики — к музыке, от вокального — к инструментальному» [5, с. 89].

Странно, почему же тогда, используя безупречную, с точки зрения Мальцева, методологию, Джордж Хьюле (не Хоул) [28] приходит к прямо противоположному Мальцеву выводу: слова “lang” и “kurz” в трудах старинных немецких музыкантов непосредственно связаны с артикуляцией и динамическим эмфазисом и, соответственно, не имеют прямого или косвенного отношения к ритмическому изменению нотированного текста и некой внутритактовой агогике? Как же так, методология одна и та же, а выводы диаметрально противоположны?

«Между тем, — подчеркивает Мальцев, — именно в последних двух работах названные выше авторы могли бы найти много серьезных аргументов в поддержку или, наоборот, в опровержение своих точек зрения. Однако без знания теории поэтического метра и немецкой просодии немецкое учение о такте вообще, видимо, понять нельзя: ошибки будут неизбежны» [5, с. 89].

С удивлением не обнаруживаем далее критики в адрес авторов широко известных старинных немецких руководств. Ведь в клавирных трактатах, например, Марпурга и Тюрка, при обсуждении категорий учения о такте ни слова не говорится о теории поэтического метра и о просодии (подробнее см. [29]). Следуя логике автора брошюры, читатель непременно должен прийти к выводу, что, по всей видимости, и сами старинные немецкие музыканты не в полной мере понимали теорию такта...

Литература

1. Babitz S. A Problem of Rhythm in Baroque Music // The Musical Quarterly. 1952. N 4. P. 533–565.
2. Sachs C. Rhythm and Tempo: a Study in Music History. New York, 1953.

3. *Neumann F.* The French Inégales, Quantz and Bach // *Journal of the American Musicological Society.* 1965. N 3. P. 313–358.
4. *Panov A.A., Rosanoff I.V.* Notes Inégales: ‘Revised’ or Confused? // *Музыка, текст, перевод: Материалы секции XXXIX Международной филологической конференции 15–20 марта 2010 г. Санкт-Петербург, СПбГУ, Филол. ф-т / отв. ред. А. В. Бояркина.* СПб., 2010. С. 56–67.
5. *Мальцев С. М.* Внутритактовая агогика в немецком учении о такте XVII–XVIII веков. СПб., 2010.
6. *Printz W.C.* <...> Phrynis Mytilenæus, Oder Satyrischer Componist, <...> Dresden und Leipzig, 1696.
7. *Ahle J.G.* <...> *Musicalisches Frühlings=Gespräche* <...> Mühlhausen, 1695.
8. *Printz W.C.* <...> *PHRYNIS oder Satyrischer Componist, <...> Erster Theil.* Quedlinburg, 1676. (Пагинация отсутствует.)
9. *Printz W.C.* *Compendium Musicæ* <...> Gubenæ, 1668. Caput VII. De Quantitate intrinsecâ. (Пагинация отсутствует.)
10. *Sevier Z.* Johann Georg Ahle on Voice Leading and Dissonance // *Journal of Music Theory.* 1976. Vol. 20. N 1. P. 93–104.
11. *Feyertag M.J.N.J.* *Syntaxis Minor zur Sing=Kunst* / <...> Duderstadt, 1695.
12. *Куперен Ф.* Искусство игры на клавесине / пер. с франц. О. А. Серовой-Хортик; комментарии Я. И. Мильштейна. М., 1973.
13. *Couperin F.* *L'art de Toucher le Clavecin.* Paris, 1716.
14. *Алексеев А. Д.* Из истории фортепианной педагогики. Руководство по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века). Хрестоматия. Киев, 1974.
15. *Oudin A.* Neu= und außführliches DICTIONARIUM Von Dreyen Sprachen / <...> Dritter Theil. Franckfurt, 1674.
16. *Tartini G.* *Traité des agrémens de la musique* <...> Paris, 1782.
17. *Muffat G.* *Suavioris Harmoniæ Instrumentalis Hyporchematiae Florilegium Secundum.* Passau, 1698.
18. *Brossard S. de.* *Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens, dont on se sert fréquemment dans toutes sortes de musique,* <...> Paris, 1701.
19. *Walther J. G.* *Musicalisches Lexicon; oder, musicalische Bibliothec,* <...> Leipzig, 1732.
20. *Grassineau J.* *A musical dictionary; being a collection of terms and characters, as well ancient as modern; including the historical, theoretical, and practical parts of music* <...> London, 1740.
21. *Bourgeois L.* *Le droit chemin de musique* <...> Genève, 1550.
22. *Hefling St. E.* *Rhythmic Alteration in Seventeenth- and Eighteenth-Century Music: “Notes inegales” and Overdotting.* New York; Toronto, 1993.
23. *Neumann F.* The Use of Baroque Treatises on Musical Performance // *Music and Letters.* 1967. N 4. P. 315–324.
24. *Neumann F.* The Notes inégales Revisited // *Journal of Musicology.* 1988. N 2. P. 137–149.
25. *Neumann F.* Notes Inégales for Bach, Overdotting for Everybody? A Commentary on an Attempt to Revive Dolmetsch’s “Rhythmic Alteration” // *Historical Performance.* 1994. N 1. P. 13–26.
26. *Walther J.G.* *Præcepta der Musicalischen Composition.* Weimar, 1708 (Ms.) / hrsg. von P. Benary. Leipzig, 1955.
27. *Mozart L.* *Versuch einer grundlichen Violinschule...* Augsburg, 1756. A treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing / transl. by E. Knocker. New York, c. 1948; 2ed. 1985.
28. *Houle G. L.* *Meter in Music, 1600–1800. Performance, Perception, and Notation.* Bloomington & Indianapolis, 1987.
29. *Панов А. А., Розанов И. В.* Об исполнении ритмических фигур в немецкой музыке XVIII в. // *Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. От барокко к романтизму: сб. ст. Вып. 1.* М., 2011. С. 261–306.