

С. М. Мальцев

Санкт-Петербургская государственная консерватория

**ЛАТИНСКАЯ И НЕМЕЦКАЯ ПРОСОДИЯ
КАК ПРОТОТИП ВНУТРИТАКОВОЙ АГОГИКИ
В НЕМЕЦКОМ УЧЕНИИ О ТАКТЕ XVII–XVIII вв.**

**Характеристика аутентичных источников
и прагматика текстов**

Агогика — самое тонкое, что есть в музыке, и не все музыканты в равной мере способны ее чувствовать, а потому — и интроспективно ее точно описывать. Хорошо известно, что талантливые музыканты воспринимают эти агогические удлинения значительно тоньше менее одаренных. Мало того, даже выдающиеся музыканты могут весьма поразному воспринимать агогические тонкости живого музицирования. Показательна история с исполнением мазурок Шопена¹. И. Мошелес сообщает, что его дочь Эмили, бравшая уроки у Шопена в 1848 г., исполняла новую шопеновскую мазурку с таким *rubato*, что вся пьеса производила впечатление написанной на $\frac{2}{4}$, а не $\frac{3}{4}$. Однажды В. Ленц исполнял на уроке перед Шопеном мазурку *op. 33 № 3 C-dur* в присутствии Мейербера. «Но ведь Вы играете на две четверти!» — воскликнул Мейербер. Шопен рассердился, стал отстукивать ритм $\frac{3}{4}$ карандашом, потом сам сыграл мазурку и отстукал такт ногой. Но Мейербер упорно стоял на том, что слышит две четверти, а не три. Взаимопонимание так и не было достигнуто. Случай поучителен: видимо, Мейербер, а возможно, и Мошелес, с трудом воспринимали на слух агогические тонкости незнакомого музыкального стиля. Надо полагать, что если бы все эти музыканты, включая Шопена, оставили бы нам только словесные описания живого метроритма исполнения данной мазурки, эти описания существенно разнились бы, хотя за каждым из этих отличающихся описаний стояло бы то же самое исполнение. Трудность сегодняшних научных толкований подобного рода свидетельств совершенно очевидна. Описанный случай имеет типологический смысл и характеризует верифицируемость самого аутентичного материала об агогике старинного исполнительства.

К тому же нужно учитывать, что барочные свидетельства об агогике были в значительно большей степени индивидуализированы и связаны именно с личным опытом автора свидетельства, нежели это име-

ет место сегодня, поскольку возможности музыкального общения тогда в сравнении с сегодняшними были неизмеримо меньшими (отсутствие социально значимой концертной практики, большие транспортные трудности передвижения, отсутствие аудиозаписей и возможностей сравнения интерпретаций и проч.).

В коммуникативно-прагматическом плане тексты аутентичных источников всегда ориентированы на определенный тезаурус читателя. Хорошо известное в этих текстах обычно не вербализуется, а мыслится по умолчанию. В этом состоит одна из трудностей их интерпретации. Тексты эти адресованы не нам с нашим тезаурусом, а барочным музыкантам, имевшим совсем другой языковой, музыкальный и социальный опыт. Мало того, и этот барочный адресат не был тогда гомогенен: тексты могли быть адресованы как высокообразованным композиторам, капельмейстерам и канторам, — так и хористам, т. е. музыкантам значительно менее образованным, часть из которых была просто мальчиками. Естественно, что такие тексты создавались различными уже по степени подробности и простоты или сложности изложения материала. Кроме того, нужно еще учитывать, в какой мере содержательная сторона текстов была на момент их написания исторически новой, либо, напротив, хорошо уже известной и традиционной. Так, например, тексты конца XVII в., в которых разъяснялось только что созданное немецкое учение о такте (В. К. Принц), адресованные хормейстерам или хористам², имели характер разъяснения самих основ учения о такте на уровне элементарной теории музыки (которой тогда как отдельной дисциплины еще не было), в то время как музыкальные поэтики, адресованные композиторам³, были намного более проблемны и сложны и отображали нормативные требования к композиторам по обеспечению ясности положенных на музыку и пропеваемых в церкви сакральных текстов.

При анализе аутентичных текстов, их переводе и смысловой интерпретации необходимо также самым серьезным образом учитывать и диахронический аспект языка, на котором они написаны. Так, например, латинские барочные тексты были, с одной стороны, упорядочены и стандартизированы словарями латинской просодии («*Gradus ad Parnassum*»), огромное количество раз переиздававшимися в течение целого тысячелетия⁴, а с другой стороны, — испытывали фонетико-фонологическое и иное влияние господствующего в данной стране языка и существовали в отличающихся вариантах, которые можно

условно обозначить как «немецкая латынь», «французская латынь», «итальянская латынь, «английская латынь» и т. п. Все немецкие барочные тексты всегда несли на себе в определенной мере черты не сформировавшегося еще на тот момент немецкого литературного языка (Hochdeutsch) и черты влияния тех или иных диалектов.

Неучтение этих и иных аспектов прагматики аутентичных текстов может приводить — и на самом деле часто приводит — к разного рода серьезным ошибкам в сегодняшней научной интерпретации этих текстов и является принципиальным методологическим недостатком их изучения. Анализ, осознание и исправление подобных ошибок является одной из задач настоящей работы.

Латинская и немецкая просодия в эпоху барокко и классицизма

В основе немецкого барочного учения о такте лежит фундаментальная связь между просодией стиха (ритмом его стоп при скандировании⁵) и музыкальным метром. Поскольку подтекстовка была исторически более ранним способом обозначения в нотной записи регулярной музыкальной пульсации⁶, неудивительно, что именно она была положена в основу немецкого учения о такте. Подавляющее большинство известных немецких аутентичных разъяснений музыкального такта и метра (В. К. Принц, И. Г. Вальтер и многие другие) построено на подтекстовке латинских слов, словосочетаний или немецких стихов, используемых в качестве модели музыкального произнесения. Тем самым барочная латинская и немецкая просодия выступает в этих объяснениях в качестве решающего смыслового ключа. Не знаешь особенностей просодии — не поймешь объяснение такта.

Само понятие просодии в фундаментальной 68-томной немецкой энциклопедии И. Г. Цедлера (1732–1754) определялось так:

Prosodie, Prosodia, часть грамматики, в которой говорится о длительности [Quantität] слогов, об акцентах языка, а также и о стопах [pedibus] <...> Итак, первое, о чем идет речь в просодии, что она изучает длительность слогов⁷.

Аналогичное определение находим и в статье «Prosodia» в энциклопедии И. Г. Зульцера (1771):

Под этим словом сейчас понимают часть грамматического знания языка, которая определяет длину и краткость слогов и свойства возникающих отсюда слоговых стоп главным образом для механического построения стиха⁸.

В латинском языке имеется два вида слогов — длинный и короткий. Квантитативная просодия латинского языка (как античной, так и «новой», барочной латыни) однозначно не допускала равной длительности в произнесении длинных и коротких слогов, длительность которых определялась кратно и точно. Разница в длине слогов в произношении определяется длительностью короткого слога (мора)⁹, которая служит единицей измерения времени и по отношению к которой длинный слог обычно вдвое длиннее (две моры)¹⁰. Длина слога регламентировалась правилами, зависела от ряда типовых условий (типа гласных, сочетаемости их с согласными, количества согласных, места в слове и т. д.) и легко распознавалась при чтении. В учебнике латыни читаем:

В латинском языке различались долгие и краткие гласные звуки, что отражалось на произношении; полагают, что долгие гласные произносились вдвое дольше, чем краткие, и голос на них повышался¹¹.

Латинское стихосложение и стопы стиха были основаны на принципе квантитативности: так, ямб представлял собою отношение 1 : 2 моры, хорей (трохей) — 2 : 1 моры, дактиль — 2 : 1 + 1 моры.

Единство просодии античной и новой латыни и традиция сохранения квантитативности латинского стиха на фоне отмирания живого разговорного языка осуществлялась в средневековой Европе в школьном образовании. Для этого использовались специальные «метрические словари» латинской просодии под названием «Gradus ad Parnasum» с диакритическими знаками длинных и коротких слогов и цитатами из античных авторов, подкреплявших нормативное произношение примерами (первый, Милона Сент-Амандского, появился в IX в.)¹². Эти словари переиздавались в течение почти тысячи лет массовыми тиражами вплоть до XIX в. и систематически использовались в обучении, а сочинение латинских стихов традиционно со Средних веков входило в программы лицеев и колледжей¹³.

Характеризуя связь античной метрической системы стиха с музыкальным тактом, один из виднейших современных стиховедов-теоретиков В. Жирмунский пишет:

Метрическая система господствовала у греков и римлян. Стих строится здесь как закономерное чередование долгих и кратких слогов, т. е. по принципу длительности. За единицу времени в античной метрике принимается длительность краткого слога (мора). Долгий слог приравнивается к двум кратким (в некоторых размерах употребительны также долгие, которые соответство-

вали трем или даже четверем кратким). Долгота слога определяется его качеством, если слог включает долгий гласный, или положением, если за кратким гласным следуют по крайней мере два согласных (иными словами — если слог закрытый). Основной единицей повторности в стихе является стопа, как закономерно повторяющееся сочетание долгих и кратких. Построенная на длительности, стопа античного стихосложения соответствует музыкальному такту, как и вообще метрический принцип и, в особенности, условно принятая пропорциональность долгих и кратких слогов объясняются связью античной поэзии с музыкой. Следует помнить, что стопа есть идеальная единица метрической повторности, повторяющийся элемент отвлеченной метрической схемы, а не слово и не реально обособленная фонетическая группа. Стопы различаются по числу слогов и по расположению среди них долгих и кратких. Схематическое строение стиха обозначается в античной метрике особыми знаками: краткий слог — дугой (∪), обыкновенный слог, равный двум кратким, — чертой (—). В современной нотной системе мы могли бы употреблять, например, для краткого — четвертную ноту, для долгого — половинную¹⁴.

В отличие от латинского, современный немецкий язык (как и русский) относится к группе силлабо-тонических языков, в которых также имеются длинные и короткие слоги, но удлинение слога точно не измеряется и обычно сопровождается его акцентуацией (ударением).

Но так было не всегда. В эпоху раннего барокко литературный немецкий язык — Hochdeutsch — в феодальной раздробленной Германии еще не сформировался, а сводный словарь его опубликован лишь в конце XVIII в.¹⁵ В фонетико-фонологическом аспекте литературный немецкий язык в эпоху барокко находился под определенным влиянием латинского: латынь была тогда сверхнациональным языком Европы, все образование (церковные и приходские школы, университеты) было ориентировано на латынь. На латыни писалось обычно значительное число немецких научных книг, включая теоретические труды по музыке. По некоторым данным, в 1570 г. в Германии на латыни было издано около 70 % из всех опубликованных книг, в 1680 г. — около 50 %, в 1740 г. — около 28 %, в 1770 — около 14 %¹⁶. Музыканты, работавшие в церкви (в том числе в протестантской), обычно латынь хорошо знали (И. С. Бах, например, будучи кантором, даже преподавал латынь в Thomasschule). В немецкий язык проникало множество латинских слов из разного рода научных, конфессиональных и профессиональных областей, и эти слова вместе с их квантитативной просодией осваивались литературным языком и постепенно становились частью обыденной речи¹⁷. Многоязычие было характерной отличительной чертой немецких интеллектуальных кругов. Заимствование латин-

ских слов в немецком языке к 1640 г. достигало 55 %, в период с 1680 по 1720 г. оставалось на уровне 40 %, а до 1800 г. не опускалось ниже 30 %; заимствование французских слов в этот же период было по количеству сопоставимым и возрастало к 1800 г., доходя до 60 %¹⁸. Употребление многих языков в повседневном общении (латыни, немецкого, французского, а также итальянского) приводило к так называемым макароническим текстам, в которых изложение включало сразу несколько языков внутри каждого высказывания. Это влияло в первую очередь на просодию каждого из используемых языков. Макаронический стиль проникал и в поэзию.

Влияние латыни имело место и в стихосложении, где использовались античные размеры, среди которых одним из наиболее совершенных был гекзаметр (греч. ἑξάμετρος — «шестимерный») — античный стихотворный размер, 6-стопный дактиль (стопа дактиля: — ∪ ∪), которым написаны поэмы Гомера и множество стихов римской поэзии. Вот русский пример гекзаметра из «Одиссеи» в переводе В. Жуковского:

| Встала из | мрака мла|дая с перс|тами пур|пурными | Эос; |
| Ложе по|кинул тог|да и воз|любленный | сын Одис|сеев¹⁹.

С другой стороны, ориентированная на французский двор как на образец для подражания немецкая аристократия говорила в основном по-французски²⁰. Это влияние сильно чувствовалось и в придворной немецкой поэзии: просодия ренессансного и раннебарочного немецкого стиха в определенной степени следовала французским силлабическим образцам в отношении подсчета слогов и упорядоченности их количества²¹. Одним из самых распространенных силлабических размеров был александрийский стих — французский 12-сложный стих с цезурой после 6-го слога, с обязательными ударениями на 6-м и 12-м слогах и с обязательным смежным расположением попеременно то двух мужских, то двух женских рифм. Вот пример из «Федры» Ж. Расина (1677):

O toi! qui vois la honte où je suis descendue,
Implacable Vénus, suis-je assez confondue?
Tu ne saurais plus loin pousser ta cruauté.
Ton triomphe est parfait; tous tes traits ont porté²².

Русским аналогом александрийского стиха считается 6-стопный ямб с обязательной цезурой после 3-й стопы и с аналогичной рифмовкой. Например, у А. Пушкина:

Никто на празднике блистательного мая,
Меж колесницами роскошными летая,
Никто из юношей свободней и смелей
Не властвует конем по прихоти своей²³.

Показательно, что даже Г. В. Лейбниц, будучи убежденным сторонником очищения немецкого языка от иностранных влияний, подавляющее большинство своих научных работ в оригинале написал на латыни и по-французски, и его трактат о чистоте немецкого языка, написанный по-немецки (около 1697)²⁴, является лишь одним из немногих исключений.

В этой ситуации заметный шаг в сторону акцентности немецкого стиха сделал один из основоположников немецкой поэзии и автор слов первой немецкой оперы М. Опиц (1624). Он писал:

Каждый стих может быть ямбом или трохеем; не то чтобы мы могли, подобно грекам и римлянам, принимать во внимание определенную долготу слогов [Größe der Sylben], но из акцентов и тона мы узнаём, какой слог должен быть сочинен высоким, а какой низким. Ямб — это: *Erhalt uns Herr bey deinem Wort*. Следующий [стих] — трохей: *Mitten wir im leben sind*. Тогда в первом стихе первый слог произносится низко, второй высоко, третий низко, четвертый высоко и так далее. Насколько я знаю, еще никто — да и я сам до этого времени — это не принимал во внимание, но все же это кажется настолько необходимым, насколько необходимо латинянам направлять и регулировать свои стихи, сообразно квантитативности или величине слогов²⁵.

С другой стороны, рекомендуя немецким поэтам усваивать силлабический александрийский стих, Опиц считал, что им

надо было бы следовать латинским (т. е. квантитативным. — С. М.) акцентам столь много, сколько возможно²⁶.

Таким образом, в метрической реформе, которую Опиц предложил, он исходил из античной квантитативной метрики, пытаясь приспособить ее к тоническому немецкому стихосложению²⁷.

Однако, безотносительно к реформаторским предложениям Опица, просодия немецкого стиха XVII–XVIII вв. реально определялась соотношением трех видов слогов: длинного (lang, две моры), короткого (kurz, одна мора) и среднего (mittelzeitig, точная длина колеблется в зависимости от контекста). Крупнейший немецкий барочный лингвист и один из создателей литературного немецкого языка И. Г. Шоттелиус (1656) писал:

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

Трохеически:

— 0 — 0 — 0 — 0

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

Ямбически:

0 — 0 — 0 — 0 — 0

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

В анапесте:

-- 0 0 — 0 0 — 0 0 — 0

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

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

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

0 — 0 —

Und thut befordeniß item:

0 — 0 —

Nicht ohn ermessigung item:

○ — ○ —

Hart auff anwesenheit etc.

Равным образом можно присоединить все здесь также правильно дактилически:

— ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○

Gönnen beförderniß allen von Hertzen / item:

— ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○

Wolle mit reiffen ermessigung achten / item:

— ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○

Hoffet anwesenheit liebste Freude. etc.

Из этих трех для примера сюда присоединенных слов Befoderniß / ermäßigung / Anwesenheit / можно одновременно видеть, что их последние слоги могли бы быть употреблены длинно и коротко, и тем самым найти названное выше среднее словесное время в немецком языке²⁸.

Как явствует из этого авторитетнейшего свидетельства, влияние квантитативной греко-латинской просодии на немецкую, вопреки реформаторскому призыву Опица, к 1656 г. в Германии продолжало оставаться определяющим, а длина коротких и длинных слогов в литературном немецком языке в этот период была сопоставима с просодией латыни (1 : 2 моры). Важно со всей ясностью подчеркнуть здесь и следующее: длина и краткость соответствующих слов или слогов в произношении была совершенно реальной, а не подразумеваемой или вымышленной или условной, а термины *длинный* и *короткий*, употребленные по отношению к размеру слогов, означали реальную длительность слов при их произношении в живой речи²⁹.

О квантитативной стороне немецкой просодии свидетельствуют и другие, более поздние источники барокко и классицизма.

Теория немецкого стиха И. Х. Готшеда в его ориентированном на французский классицизм трактате о поэзии (1730; 1742) построена на различении *длинного* и *короткого* слогов, сопоставимых по соотношению длительности со слогами латыни³⁰.

Фундаментальная энциклопедия И. Г. Цедлера (1739), в которой, как предполагают, сотрудничал и Готшед, также трактовала немецкую метрику в духе квантитативности:

Metrum, мера слогов, — в искусстве поэзии именно то, что иначе называют Genus Carminis [лат.: род стихов], то есть не что иное, как воспринимаемая на слух связь Pedum [лат.: стоп] или стихов и различной смены рифм и скандирования в сегодняшней поэзии, с тем, чтобы подобным образом возникало правильное стихотворение. При создании стиха нужно обращать внимание <...>

на длину слогов, является ли слог коротким, или длинным, или же, однако, двойственным или неопределенным, что означает: таким, какой по обстоятельствам может употребляться то коротко, то длинно. И это иначе также называется длительностью слогов [Quantität der Sylben], Quantitatem syllabarum³¹.

Как и у Шоттелиуса, здесь различались три вида длительности слогов:

Quantitas syllabarum [лат.: длительность слогов] — это свойство слогов, по которому они в произношении и в поэзии или короткие, или длинные, или также короткие и длинные одновременно, например, Dēūs, vērtēx, flāgro 32.

Показательно, что теория немецкого стиха в немецкой энциклопедии разъяснялась на примерах латинских слогов, что лишний раз указывает на близость латинской и немецкой метрики при произнесении (скандировании) стихов не только в XVII, но и в середине XVIII в. Обращаем внимание и на терминологию, в какой описывается метрика стиха (слог *длинный* или *краткий*), поскольку она заимствована музыкальной теорией барокко и классицизма и системно применена для объяснения длительности долей такта. Самый факт такого заимствования весьма существен. Существенно и то, что длина и краткость слогов при произнесении стихов была не фиктивно-условной, а совершенно реальной, и в этом авторы барочных поэтик и энциклопедий совершенно не сомневаются³³. Так, согласно Цедлеру, скандирование есть произнесение стиха соответственно его известному размеру (Mensur), манере и тону³⁴. Оба этих факта, как мы увидим ниже, весьма существенны для интерпретации немецкого учения о такте.

И. Г. Фосс (1802), друг Гете, просветитель, поэт и переводчик на немецкий язык «Одиссеи» и «Илиады», характеризует длину слогов немецкого языка в этом же духе:

Слоги немецкого языка неравны по длительности и возвышению звуков. Некоторые в любом контексте слышны более выдержанными и сильными, другие проходят быстрее и с опущенным голосом; еще одни находятся как раз посередине и, по обстоятельствам, удлиняются или укорачиваются. Мы называем первые *длинными* [lang], вторые *короткими* [kurz], третьи *средневременными* [mittelzeitig]. <...>

В разговоре длительность каждого рода слогов не резко отграничена, а находится в состоянии мелких мягких разграничений. В размеренной речи *короткий* трактуется как одно время, а *длинный* обычно как два, а *средневременной* слог из его естественной длительности либо сокращается, либо удлиняется. <...>

Длинный или двухвременная длительность с высоким звуком является односложным корневым словом и корневым слогом слова, которое выражает главное понятие. <...>

Короткий, или [слог] одновременной длительности, является односложным словом, выражающим побочные понятия. <...> *Короткими* являются слог, изменяющие слово. <...>

Средневременной — это означает [он] находится в состоянии примерно в середине между двухвременным *длинным* и одновременным *коротким* (от $1\frac{1}{4}$ до $1\frac{3}{4}$ времени)³⁵.

Таким образом, несмотря на призыв Опица (1624) к метрической реформе немецкого стиха в сторону повышения роли акцентности, просодия немецкого литературного языка еще как минимум полтора века оставалась в значительной степени квантитативной и близкой просодии латыни. Это не вызывает удивления, поскольку любой язык является достаточно косной системой, где диахронические изменения происходят очень медленно, со сменой нескольких поколений.

Одним из очевидных свидетельств таких медленных диахронических изменений в фонетике немецкого языка в бытовом употреблении в сторону элиминирования квантитативности и, соответственно, повышения акцентности является утрата в языке гласной в окончании глагола в 3-м лице единственного числа: вместо *er bringet*, что было нормой для всего XVIII в.³⁶, — *er bringt*, что появилось в XIX в. и стало нормой и современного немецкого языка. Понятно, что такая утрата гласной исторически возникла вследствие изменения произношения в живой языковой практике, в результате чего в беглой речи эта гласная перестала произноситься, и постепенно это стало языковой нормой. Изменение орфографической нормы лишь внешне закрепило результаты этого диахронического процесса.

Оценивая все эти процессы, надо к тому же еще принимать во внимание, что метрика немецкого стиха в эпоху барокко и классицизма менялась не только как система меняющихся норм, но не была однородной и в творчестве разных поэтов и, более того, даже у одного и того же поэта в разных поэтических жанрах³⁷. Так, у Ф. Г. Клопштока мы видим, с одной стороны, квантитативность гекзаметров в его монументальном главном сочинении «Мессиады», над которым он проработал 20 с лишним лет, а с другой стороны, — призыв к освобождению немецкой поэзии от оков античной метрики и изобретение свободного стиха³⁸. Понятно, что не было бы оков — незачем было бы

призывать к освобождению от них. Сам Клопшток (1779) указывает также на различия, с которыми длительность многих слогов выговаривается в разных немецких провинциях, и на отсутствие в немецком языке такой точной определенности в измерении длины слогов, как в греческом и латинском³⁹. О последнем свидетельствует и другой авторитет в области немецкой просодии, К. Ф. Мориц (1786)⁴⁰.

Эти процессы нашли свое отражение и в статье «Просодия» в энциклопедии И. Г. Зульцера (1771). И хотя само понятие просодии там определяется точно так же, как и в энциклопедии Цедлера (см. выше), однако при этом у Зульцера имеется еще и следующее показательное в отношении диахронических процессов в языке признание:

Сорок лет назад просодия немецкого языка казалась делом, которое имело совсем немного трудностей. Поэты ограничивались только малым числом манер стиха, которые большей частью состояли бы только из одной манеры слоговых стоп. Даже из них употреблялись только совсем немногие, которые из-за некоторого подобия с греческими и латинскими ямбами, спондеями, трохеями и дактилями присваивали эти названия, и посредством слуху казалось достаточным распознавать и различать эти стопы на слух. Правда, пожалуй, было видно, что немецкая просодия определяла длину и краткость не всегда по правилам греческой и латинской; однако различие не доставляло поэтам никаких трудностей. Но с тех пор, как в немецкую поэзию начали вводить гекзаметр и различные лирические слоговые размеры древних, возникли сомнения и трудности, о которых до этого не думали⁴¹.

Диахронические изменения немецкой фонетики нашли свое отображение и в статье «Просодия» в фундаментальном словаре литературного немецкого языка (Hochdeutsch) И. Х. Аделунга (1771–1786):

Из латинского и греческого, *Prosodia*, посредством употребления введенная длина и краткость слогов языка; и в более узком значении — учение о длине и краткости слогов языка; выговаривание звуков, измерение звуков, которое все же не исчерпывает [данного] иностранного выражения, а также является двусмысленным [*zweideutig*], в чем сам звук является совершенно независимым от длины и краткости слогов, хотя это сейчас и перепутывается большинством учителей языка [*ob er gleich von den meisten Sprachlehrern damit verwechselt wird*]⁴².

В этом определении, в отличие от определений просодии Цедлера и Зульцера, уже отсутствует указание на связь просодии со стопами стихов и чувствуется, что само понятие просодии к этому времени в определенной степени переосмысливается.

Автор монографии по истории немецкой метрики Х. Вагенкнехт (2007) пишет:

После того, как еще в XVI и XVII веках многократно пытались на основании квантитативной просодии сочинять немецкий гекзаметр и оды, введение антиквизированной метрики удается только около середины XVIII века — ко времени, когда, с одной стороны, стопно-метрическое регулирование стиха стало привычным, а с другой стороны (и не в последнюю очередь поэтому) требования рифмовки было уже ослаблено. Имелись также уже и всевозможные формы „смешанных“ размеров. Готшед уже в первом издании своей поэтики (1730) с некоторым подчеркиванием поощряет сочинять немецкие гекзаметры и вообще нерифмованные стихи. <...> Немного позже Клопшток <...> усиливает для немецкой поэзии значение гекзаметра своим „Мессией“ (от 1748 г.), а своими „Одами“ (с 1747 г.) — значение античных размеров оды. Среди его последователей Иоганн Генрих Фосс заботится в теории и практике о соответствующей новому способу сочинения стихов просодии — с соблюдением также просодической стойкости длительности слогов. Кроме фоссовского немецкого Гомера сюда же относятся элегии и эпиграммы Гете, равно как и оды Гельдерлина⁴³.

Примерно такой была ситуация с латинской и немецкой просодией в XVII–XVIII вв.

Подводя на этом итоги нашему краткому историческому экскурсу, констатируем: (1) что просодия барочного немецкого литературного языка в диахроническом аспекте была три века назад ближе к квантитативной латыни, чем просодия современного силлабо-тонического (в некоторых научных интерпретациях — тонического) немецкого языка; (2) что квантитативная разница между долгим и коротким слогом при декламации стиха, согласно достоверным аутентичным источникам, была совершенно реальной и выявлялась скандированием, т. е. чтением стиха соответственно длине и краткости слогов.

Это хорошо понимали и чувствовали барочные немецкие музыканты. Один из крупнейших немецких музыкальных теоретиков XVIII в. В. Ф. Марпург определяет скандирование именно как чтение стихов соответственно длине и краткости слогов⁴⁴. Показательно, что немец И. Матесон в своем «Совершенном капельмейстере» (1739) объясняет принцип передачи стихотворных стоп к в а н т и т а т и в н о, начиная раздел «О длине и краткости звуков или о изготовлении звуковых стоп» следующими словами:

§ 1. Что такое ритм, этому учит нас просодия, или такое указание в искусстве слова, посредством которого устанавливается, как правильно при-

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

§ 2. То, что означают стопы в искусстве поэзии, то представляют собою ритмы в искусстве звуков, поэтому мы хотим их назвать также звуковыми стопами, поскольку мелодия переходит одновременно на них. Но составление и прочее соответствие этих звуковых стоп называется искусственным словом *Rhythmopöie*, и об этом идет речь в настоящей главе⁴⁵.

Латинская и немецкая барочная просодия в понимании современных музыковедов

К сожалению, многие современные музыковеды, занимающиеся исследованием немецкого учения о такте, не имеют ясных научных представлений об особенностях латинской и немецкой просодии эпохи барокко, что делает для них невозможным правильное понимание аутентичных разъяснений проблемы такта барочными музыкантами и приводит к серьезным ошибкам.

Так, весьма авторитетный американский музыковед Ф. Нойман (1965) обнаруживает следующие представления о латинской и немецкой просодии эпохи барокко:

Это очень напоминает символы, используемые для длинных и коротких слогов в поэзии (— ∪), где их настоящее значение связано *не с долгой, а с уда- рением* [выделено мной. — С. М.]. Слова, подобные *utmost* [англ.: конец], *insight* [англ.: осознание] и *upstart* [англ.: вскакивать, выскокка], все еще демонстрируют *quantitate intrinseca* [лат.: внутреннюю стоимость] (— —) образцом длинно-коротко — ∪ даже если, согласно настоящей долготе слогов *quantitate extrinseca* [лат.: внешней стоимости], они короткие-длинные⁴⁶.

Имея в виду все приведенные выше материалы, можно утверждать, что это заявление в филологическом отношении вопиюще безграмотно: очевидно, что Нойман совершенно не знает ни аутентичных филологических барочных источников, ни специальной литературы по данному вопросу. К приведенным выше материалам, однозначно свидетельствующим о реальности удлинения и укорочения слогов в просодии и в поэтической стопе (Шотгелиус, Цедлер, Готшед, Фосс), добавлю еще и прямое свидетельство Ф. Клопштока (1779) о том, что акцентированию слога всегда свойственно его *удлинение*: сам по себе акцент «не делает ни длины, ни краткости, а только выговаривается длинно»⁴⁷. Так что реальность удлинения длинных слогов и уко-

рочения коротких никаких сомнений не вызывает. Попытка же Ф. Ноймана иллюстрировать акцентность барочной латыни и барочного немецкого языка на примерах из современного английского просто анекдотична. Понятно, что с такими исходными представлениями о просодии латыни и немецкого языка серьезно интерпретировать немецкое учение о такте совершенно невозможно. К сожалению, эта совершенно не соответствующая диахроническим реалиям немецкого языка точка зрения Ф. Ноймана оказала значительное влияние и на ряд других современных исследователей, о чем речь ниже.

Вызывает недоумение и один из основных тезисов в диссертации З. Майера (1984)⁴⁸, посвященной теории такта в первой половине XVIII в. и выполненной под научным руководством главного редактора крупнейшей немецкой энциклопедии «Музыка в истории и современности» Л. Финшера. Майер пишет:

Хотя стихотворная стопа в немецком языке и не воплощает в себе длительность слога или делает это только в малой степени, обозначения „короткий“ и „длинный“ в отношении акцента слогов — не только в поэзии, но и в прозе, — во второй половине XVII в. взяли верх⁴⁹. Складывается впечатление, как будто существенное различие между длительностью слогов и „естественным акцентом“ не было осознано, вопреки указаниям (конечно, скорее описательным) Опица⁵⁰.

Да, такое впечатление действительно складывается, но, как мне представляется, совершенно по иным причинам. Возникают следующие вопросы: почему при определении такого принципиально важнейшего и центрального для учения о такте момента, как воплощение е/невоплощение в стихотворной стопе длительности слога в немецком языке XVII — начала XVIII в., — на чем, собственно, строится все немецкое учение о такте — Майер ограничивается только дежурной ссылкой на усеченную цитату из Опица, где говорится только об акцентности стиха, отбрасывая входящую в противоречие с начальной частью этой цитаты ее заключительную часть, где говорится о необходимости усваивать силлабический александрийский стих и «следовать латинским акцентам столь много, сколько возможно» (см. выше)⁵¹? Почему другие трактаты и аутентичные источники по немецкой просодии и метрике эпохи барокко, совсем не согласующиеся с начальной частью высказывания Опица, но зато отлично согласующиеся с его заключительной частью (Шоттелиус, Готшед, Цедлер, Фосс), Майером полностью игнорируются и не фигури-

руют даже в списке использованной литературы к его диссертации? Между тем, во всех этих аутентичных источниках, как мы уже могли убедиться, длительность короткого и длинного слогов немецкого языка определяется не акцентно, а количественно, как близкая просодии латыни. Если бы Майер учел эти материалы в их полноте, его бы совсем не удивляло то, что в немецкой грамматике, филологии и поэтике XVII–XVIII вв. для различения слогов укрепились именно обозначения «короткий» и «длинный», — эти термины просто-напросто соответствовали реалиям тогдашней немецкой просодии и метрики. Призыв же Опица (1624) к необходимости учитывать акцентность в немецком стихосложении (чему, как он сам признается, до того никто, в том числе он сам, не следовал) никак не мог повлиять — и, конечно же, не повлиял — на общую ситуацию в современном ему языке, доказательством чему являются все названные выше более поздние авторитетные источники. Язык — слишком косное и устойчивое социальное явление, чтобы на него мог оказать воздействие чей бы то ни было единичный призыв: язык по природе своей консервативен и меняется лишь со сменой нескольких поколений. Призыв Опица — еще не реформа языка, как, вероятно, по инерции думает Майер, а всего лишь ее манифест: сама реформа еще будет происходить в течение более чем полутора-двух веков, что в конце концов приведет к тоническому стиху у Г. Гейне и А. Эйхендорфа.

Подобные ошибки авторитетных музыковедов, являющихся специалистами в области изучения немецкого барочного учения о такте, создают в современном музыкознании некие мифологические представления о латинской и немецкой просодии эпохи барокко, совсем не соответствующие историческим реалиям.

Об агогической стороне музыкального акцента

Практически все аутентичные барочные разъяснения учения о такте сделаны в терминологии акцентности долей. Акцент же в понимании музыкантов XVIII в. был связан с некоторым агогическим удлинением. Этот важнейший момент, к сожалению, при интерпретации учения о такте многими музыковедами совершенно не учитывается, что приводит к серьезным ошибкам.

Приведу аутентичные свидетельства музыкантов барокко.

Крупнейший барочный теоретик И. Матесон (1722) дает следующее определение акцента:

Акцент в нотах есть их внутренняя стоимость и подчеркивание, он так размещается, что с его помощью нота в определенное время выделяется среди других, не принимая во внимание ее внешнюю форму и обычную стоимость. Это дефиниция⁵².

В 1739 г. он пишет:

Общее правило, которое нужно соблюдать при акценте, таково: *что относящаяся к нему нота должна быть длинной или ударной*.

И далее добавляет:

К разъяснению этого правила необходимо сказать, что ни повышение, ни также одна внешняя стоимость в современном понимании не могла бы сделать ноту длинной или ударной, но решающее значение для этого имеют внутренняя стоимость и певческий акцент⁵³.

Как видим, по Матесону, при акцентировании моменту ударности обязательно сопутствует агогическое удлинение ноты. Аналогичную трактовку акцента находим у Матесона в иных контекстах. З. Майер (1984), реферируя позицию Матесона, верно отмечает, что у Матесона также и речевой акцент должен создавать длину, краткость, повышение или понижение в произношении⁵⁴.

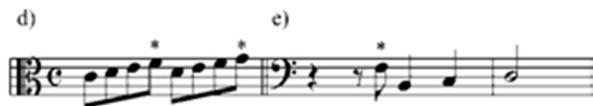
Реальность исполнительского удлинения сильных долей в аутентичных разъяснениях учения о такте XVIII в. вытекает не только из имплицитруемой в этих разъяснениях Матесона агогической стороны акцентуации, но дополнительно подтверждается и прямым употреблением в характеристике долей такта сравнительных степеней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



с таким комментарием:

...но каждый, кто только захочет говорить разумно, должен признаться, что все четвертые [ноты в группах] по внутренней стоимости [*valore intrinseca*] короткие, не имеют акцента и являются проходящими⁵⁵.

Другой пример — (d):



им комментируется так:

тут ни один человек не скажет, что эти отмеченные звездочками ноты длинные, или акцентированные, или ударные;

относительно примера (e) он высказывается еще более эмоционально:

...ничего на всем свете нельзя найти более короткого, еще менее акцентированного, [чем отмеченная звездочкой нота, и] ...этим *пред-нотам* [Vor-Noten] (если мне позволено так сказать) присуще такое же свойство, как *пред-слогам* [Vor-Sylben] в поэзии⁵⁶, которые ни одна душа не считает длинными или акцентированными⁵⁷.

Аналогичные описания акцента в иных контекстах находим и у других немецких авторов.

Один из самых авторитетных и образованных барочных теоретиков Я. Адлунг (1758) пишет:

Сегодня обычно много говорят об акцентированных нотах, посредством чего понимаются более длинные [*längern*] [ноты] или [ноты] приходящиеся на *thesis*. Это учение называется *de quantitate notarum intrinseca* [внутренняя стоимость нот] и является весьма важным [und hat sehr viel auf sich],

при этом Адлунг прямо ссылается на часть I, главу VI трактата Принца «Сатирический композитор», где это учение разъяснено, а также на Яновку, Кирхера, де Шале [de Chales] и ряд других барочных авторов⁵⁸.

Другой крупнейший теоретик барокко В. Ф. Марпург пишет (1769–1763):

§ 2. Все слоги являются либо длинными, либо короткими, либо одинаковыми. Знак длинных слогов —, коротких слогов ∪, а одинаковых слогов ∟. К этому последнему виду относятся почти все односложные слова⁵⁹.

§ 3. Длительность и краткость слогов называется словом *акцент*, *слоговая* или *звуковая мера* [Sylben = oder Tonmaaß], длительность [Quantität] или величина звуков [Tongröße], равно как мера времени [Zeitmaaß] слогов или слов⁶⁰.

§ 4. Длина слогов бывает двух видов, просодическая и риторическая. Например, в слове *geneigt* последний слог естественным образом просодически длинный, потому что требует в произношении больше времени, чем первый.

Но если бы это слово встретилось в фразе, где со словом *geneigt* должно было бы быть связано особенное подчеркивание, то последний слог был бы одновременно еще и риторически длинным. Обычно мы имеем дело только с просодическим или метрическим акцентом слогов, без того чтобы особенно принимать во внимание риторический или ораторский акцент, который для всех случаев здесь везде отмечается. Но этого не следует также забывать и в учении о риторическом акценте.

§ 5. Сочинение, будь это в прозе или в стихах, читаемое [ablesen] соответственно длительности и краткости слогов, называется *скандированием* [scandieren]. Если мы объединяем со скандированием одновременно риторический акцент, то это называется его [сочинение] декламировать. В применении к музыке это легко сделать, если мы вместо слова *читать* [ablesen] поставим слово *сочинять* [componieren]⁶¹.

Как видим, никаких сомнений в отношении реального удлинения слогов или звуков при просодическом акценте здесь не остается.

Автор множества исполнительских трактатов И. А. Хиллер, характеризуя средства акцентирования, объединяющие музыканта с декламатором (1780), также употребляет сравнительную степень слова *lang* и не оставляет никаких сомнений в реальности удлинения:

Грамматический акцент, который отмечает только различие коротких и длинных слогов, удовлетворяется несколько более длинным затягиванием на длинном слоге, или, говоря о том музыкально, на одной ноге, которая попадает на длинную тактовую долю или на удар вниз⁶².

В этом же духе определяется грамматический акцент и в статье об акценте в энциклопедии Зульцера (1771):

Эти акценты, как в обычной речи, грамматические, ораторские и патетические. Все они должны точнейшим образом соблюдаться сначала композитором, а потом певцом или исполнителем. Грамматические акценты в музыке являются длинными и сильными звуками, которые образуют главные звуки каждого аккорда и должны различаться от других, проходящих, не входящих в аккорд звуков посредством длины и подчеркивания и большей чувствительности. Эти звуки падают на хорошее время такта. На худой конец необходимо, чтобы они в вокальных пьесах точно совпадали с акцентами языка⁶³.

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

Отсюда понятно, что любое барочное разъяснение учения о такте, сделанное в терминологии акцентности, всегда и м п л и ц и р у е т именно такое понимание акцента.

Немецкое учение о такте в работах В. К. Принца

Немецкое учение о такте излагалось в эпоху барокко в так называемых *музыкальных поэтиках*. И. Г. Вальтер (1708) определял этот жанр музыкального трактата так:

Musica Poetica, или музыкальное поэтическое искусство *à poïéw* [от греч.: делать, поэт], *effingo* [лат.: представлять, изображать], так называется оттого, что композитор не только должен понимать просодию так хорошо, как поэт, с тем, чтобы он нигде опять не нарушал бы правила количества [quantitae] слогов; [но] особенно также, если он также нечто сочиняет, а именно, мелодию, отчего [он] также называется *Melopoëta* или *Melopoëus*⁶⁴.

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

Первый способ, уходящий корнями в эпоху Возрождения, назывался пропорциональным (*proportionatus*) и заключался в том, что длинный латинский слог (2 моры) передавался с помощью ноты, вдвое более длинной, чем нога, передающая короткий слог (1 мора). Второй способ был нововведением барокко и назывался простым или обычным (*vulgaris*); в этом случае и длинный и короткий слоги передавались с помощью нот одинаковой стоимости, однако длинный слог размещался на сильной доле такта, а короткий слог — на слабой.

Вот примеры отображения в музыке обоими способами стоп ямба и хорей (трохея) у В. К. Принца⁶⁵:

The image displays musical notation for two types of iambus: *iambus vulgaris* and *iambus proportionatus*. Each is shown in three divisions: *Primae divisionis*, *Secundae divisionis*, and *Tertiae divisionis*. The *iambus vulgaris* examples are in 2/4 time, while the *iambus proportionatus* examples are in 4/4 time. The notation includes notes, rests, and bar lines, illustrating how the rhythmic structure of the meter corresponds to the syllabic structure of the text.

Пропорциональный (*proportionatus*) принцип передачи просодии стиха представлял собою учение о ритмопее (*rhythmopoeia*), содержанием которого был поиск типовых музыкально-ритмических эквивалентов для самых разнообразных поэтических стоп квантитативного стиха: ямба, хорей, дактиля, амфибрахия, анапеста, спондея, молосса, всех видов пеонов и т. д. Последовательное применение пропорциональный способ получил в так называемых композициях од, в которых античные метры со строгой передачей квантитативных размеров нотными стоимостями по принципу 2 : 1 (длинный слог — 2, короткий — 1 мора) перекладывались на музыку (Гафорис, Гларенан, Цельтис, Колинус и др.)⁶⁶, как в следующем примере:



Царлино (1552) писал:

Длинные и короткие слоги должны быть связаны с соответствующими нотными знаками⁶⁷.

Этот способ передачи просодии, сформировавшийся еще до учения о такте⁶⁸, обсуждался у М. Мерсенна (1636–1637), который приводит целую таблицу ритмических музыкальных эквивалентов античным стопам⁶⁹; подобные таблицы находим и у А. Кирхера (1650)⁷⁰ и В. К. Принца (1696)⁷¹, а в XVIII в. — у И. Матесона (1739)⁷², М. Шписа (1745)⁷³, И. Ф. Кирнбергера (1776)⁷⁴, и даже в начале XIX в. у Г. Х. Коха (1802)⁷⁵ и А. Рейха (1834)⁷⁶. Отсюда видно, что пропорциональный способ передачи просодии применялся и после возникновения учения о такте.

В. К. Принц был исторически первым, кто сформулировал в законченном виде немецкое учение о такте. Это учение было изложено в разных его работах с разной степенью подробности: кратко — в написанном в жанре компендиума латинском трактате 1668 г.⁷⁷ и вокальных трактатах, адресованных хормейстерам и хористам⁷⁸, и более полно и проблемно — в неоднократно переиздававшейся музыкальной поэтике, адресованной композиторам и канторам⁷⁹. В этих работах учение о такте излагалось по-разному, и изложение соответствовало подготовленности предполагаемого читателя, которому работы адресовались. Учет прагматической стороны этих текстов очень важен для их верной научной интерпретации.

Привожу полностью сначала развернутое и проблемное изложение этого учения по немецкому трактату Принца 1696 г., адресованное композиторам и канторам⁸⁰:

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

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

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



В этом слове первый и третий слоги длинные, второй и четвертый короткие⁸¹. Если такое слово поется на звуки ABCD, то это хорошо пойдет до уха, и каждый слог будет иметь свою правильную длину⁸². Но если переменить числа нот, хотя сами ноты я сохраняю, например:



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

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

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



Это хорошо согласуется с *Quantitaet* [длительностью] текста⁸³, так как, напротив тому, если числа изменяют, происходит противоположное, и это причиняет слуху отвратительное раздражение. *Verbibi gratiâ*:



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

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

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

§ 14. Но если первая молчит⁸⁴, то вторая длинная, третья короткая⁸⁵.

§ 15. Если применяется очень медленный такт, обычно каждый удар соблюдается как длинный⁸⁶, однако в Sesquialtera minore [полуторном малом] [такте] — иначе, так как на один такт [здесь] поется шесть четвертей⁸⁷.

Общее правило у Принца таково:

Композитор должен обращать особое внимание на акцент каждого слова и не сочинять к длинному слогу короткое, а к короткому — длинное, что является постыдной ошибкой⁸⁸.

Как видим, Принц исходит из наблюдения, что движение одинаковых по написанию нот в исполнении обычно воспринимается на слух как не совсем ровное: какие-то ноты кажутся более длинными, а какие-то более короткими. Нетрудно понять, что такое слуховое впечатление — не кажимость, а прямое следствие исполнительского интонирования, которым руководит латинская квантитативная подтекстовка мелодии, когда на сильные доли такта приходятся длинные слоги (равные двум морам), а на слабые доли приходятся короткие (равные одной море). З. Майер (1984) справедливо подчеркивает, что Принц в своих рассуждениях о «естественном акценте», которому должна соответствовать музыкальная ритмика⁸⁹, имеет в виду именно латинский язык, показывая в качестве примера музыкальный эквивалент акцентуации латинской прозы из Магнификата⁹⁰. Этот, на первый взгляд, малозначительный факт для интерпретации излагаемого Принцем учения о такте принципиально важен, поскольку проясняет квантитативную (длиннотную) сущность акцента в понимании самого Принца. Свободно владея латынью и опубликовав на латинском языке в 1668 г. музыкальный трактат, в котором впервые кратко

изложил свое учение о такте, Принц несомненно ясно осознавал квантитативность латинской просодии в примерах, на которых он это учение объяснял в трактате 1696 г. Естественно, он рассчитывал на то, что его правильно поймет и любой образованный современник-читатель (композитор, кантор), владевший латынью и, конечно же, знавший основы латинской просодии. Между тем, из приведенного выше латинского примера однозначно явствует, что нотация, где ноты визуально равны одна другой, приходит в серьезное противоречие с неровной квантитативной просодией подтекстовки, скрыто указывающей (разумеется, только для знающих латинскую просодию) на ритмическое неравенство равных по написанию нот. Возникает следующее парадоксальное отношение арифметического ритма нотации и слогового ритма текста: $(1 : 1) = (2 : 1)$. То есть исполнитель видит в нотации $1 : 1 : 1 : 1$, а читает (с мысленной корректирующей подтекстовкой) $2 : 1 : 2 : 1$. Между латинскими и немецкими подтекстовками в процессе объяснения в трактате 1696 г. Принц не делает никаких различий, из чего можно понять, что соотношения длинных и коротких слогов в обеих подтекстовках сопоставимы, а значит — примерно равны $2 : 1$ (отметим, что это точно соответствует трактовке длинных и коротких слогов немецкого языка в поэтике Шотгелиуса — см. выше). Тем самым выявляется условность арифметического обозначения нотных длительностей в нотации вокальной музыки. Разницу в длительности между арифметическим обозначением нот и их действительным звучанием Принц называет *внутренней временной длительностью* [Quantitas Temporalis Intrinseca]. Само различие внешней и внутренней стоимости нот у Принца терминологически заимствовано из учения о метрике стиха. Таким образом, речь идет о значительной и системной агогической коррекции длительностей долей такта, когда визуально одинаковые ноты исполняются неровно, как тяготеющие к трюлям. Степень и мера этого тяготения из самого объяснения Принца неясна, но здесь достаточно указать на само существование такого тяготения.

Таково подробное, проблемное и достаточно сложное изложение Принцем немецкого учения о такте, сделанное в музыкальной поэтике и адресованное композиторам.

Однако Принц излагал свое учение о такте не только в жанре музыкальной поэтики, но и более кратко популяризировал его в жанре компендиума, адресуя такие изложения хормейстерам, работавшим

с полуграмотными в музыкальном отношении мальчиками-хористами (подчеркну, что многочисленные упоминания о мальчиках-хористах в качестве адресатов разъяснений содержится в самом тексте вокальных трактатов Принца). Так, в предисловии трактата 1678 г.⁹¹ Принц сообщает, что книга адресована начинающим изучать вокальное искусство («*einem Anfänger und Lernerder Vocal-Music*», «*Studiosis Musica vocalis*»), и даже извиняется перед опытными музыкантами в том, что он так подробно говорит об известных вещах («*die Herren Musicī verzeihen mir, daß ich so aufrichtig und deutlich von der Sachen rede*»). Естественно, что в таких трактатах изложение учения о такте было сжатым и примитивным и носило характер настойчивого разъяснения самих основ музыкальной грамоты. Привожу одно из таких разъяснений из вокального трактата (1714):

Поскольку спондеический такт подразделяется на четыре⁹² совсем равные части, а именно на *Niederschlag* и *Aufzug*, и каждая из этих частей подразделяется вновь на две равные, в результате чего целый спондеический такт подразделяется на четыре совсем равные части, певец должен очень точно следовать за тем, чтобы удерживать целые ноты столь долго, как были бы выдержаны четыре таких части, половинные [ноты] — столь долго, как две, и четверти — столь долго, как была бы совершенно правильно выдержана одна такая часть <...> — так, чтобы ни одна часть не была ни на миг дольше или короче, нежели другая⁹³.

Это разъяснение Принца заметно отличается от разъяснения из музыкальной поэтики, проанализированного выше, где концепция учения о такте состоит в противопоставлении внешней (арифметической) и внутренней стоимости нот и в корректировке внешней стоимости нот посредством внутренней стоимости. В цитированном же примитивном объяснении нет ни слова о внутренней стоимости нот, которая вряд ли могла быть понятна полуграмотным мальчикам-хористам, а речь идет только о внешней (арифметической) стоимости нот и их кратной делимости в отношении друг друга. Цель этого разъяснения проста: добиться ритмически грамотного, осознанного и дисциплинированного в ансамблевом отношении исполнения музыкального текста учениками-хористами. Такое разъяснение нельзя путать с подробным и серьезным объяснением учения о такте, сделанном Принцем в музыкальной поэтике и адресованном уже не детям, а опытным музыкантам. Именно композиторы-канторы, «правильно» сочинив музыку в соответствии с просодией текста и руко-

водя хорovým исполнением, и должны были исполнительски реализовать разницу между внешней и внутренней стоимостью нот в такте и достичь тем самым художественно оправданной метроритмической пульсации. Вполне понятно отсюда, что не примитивное и адресованное Принцем ученикам разъяснение такта на уровне элементарной теории музыки должно уточнять адресованное композиторам полное и проблемное изложение учения о такте, подробно разобранные выше, а наоборот второе должно разъяснять первое. Между тем не все музыковеды, изучающие сегодня немецкое барочное учение о такте, это понимают. Так, в статье И. В. Розанова и А. А. Панова (2011) как раз цитированное выше примитивное разъяснение такта Принцем привлекается для уточнения и толкования полного и проблемного разъяснения, адресованного композиторам⁹⁴. Неучтение прагматики текстов приводит к ложным выводам, о чем ниже.

Немецкое учение о такте в работах И. Г. Вальтера

Сопоставим теперь разъяснения Принца из его музыкальной поэтики с аналогичными разъяснениями И. Г. Вальтера (1708), крупнейшего музыкального теоретика XVIII в. и близкого друга И. С. Баха, данными Вальтером также в его музыкальной поэтике⁹⁵.

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

§ 24. *Quantitas Extrinseca Notarum* [внешняя длительность ноты] — это такая длительность, когда одна нота соответствует 1-му или более целых тактов, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ [такта] и т. д. и в пении или игре выдерживается ровно так долго, как другие ей равные; поэтому она также называется *Quantitas tactualis* [тактовая длительность]. Об этом *Quantitaet* или стоимости [*Geltung*] уже было сказано⁹⁶.

§ 25. *Quantitas Intrinseca Notarum* [внутренняя длительность ноты] (которая также называется *Quantitas accentualis* [акцентная длительность]) — это такая длительность, когда одинаковые по *valoge* [по ценности⁹⁷] и в остальном одинаковые по стоимости ноты трактуются совсем не одинаково, — так, что одна против других, ей равных, является то длинной, то короткой. Например:

The image shows a musical staff with a treble clef and a common time signature (C). There are eight notes, each with a number above it: 1. (quarter note), 2. (quarter note), 3. (quarter note), 4. (quarter note), 5. (quarter note), 6. (quarter note), 7. (quarter note), and 8. (eighth note). Below the staff, the lyrics are written: "Mei - ne See - le ruft und schrey . ct." The eighth note is shorter than the others, illustrating the concept of intrinsic duration.

В этом примере — как раз ноты, по внешней стоимости друг с другом равные (потому что они являются именно восьмыми), но по внутренней стои-

мости 1, 3, 5, 7-я является длинной, а 2, 4, 6, 8-я — короткой⁹⁸. И это выводится из скрытой силы чисел. Поэтому надо заметить.

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

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

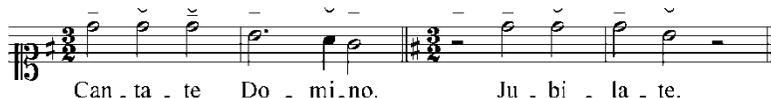


(в) Если появляются паузы и точки, то их считают вместо нот, а разделение соотносят соответственно этому. Поэтому следующий пример был бы неправильным, если бы паузу не захотели оттянуть.



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

(б) Но если делитель — число 3 (как это происходит в тройных тактах), то из трех нот равной стоимости первая — длинная, средняя — короткая, а третья может быть или длинной, или короткой⁹⁹. Но если вместо первой стоит пауза, то значит следующая [нота] длинная, а 3-я короткая. E. G. [например]:



(а) Но если тройной такт состоит только из двух нот, так как первая стоит еще раз столько, сколько другая, то первая — длинная (потому что над ней стоят 2 цифры), а другая — короткая; но если большая нота поставлена в конце, они обе длинные. Например¹⁰⁰:



(β) Это учение об акцентной длине имеет свою особую пользу как для вокальной, так и для инструментальной [музыки], ибо отсюда вытекает изящное изменение [*manierliche moderation*]¹⁰¹ голоса или [движений] пальца, чтобы именно такая нота, которая, согласно числу, является длинной, ударялась сильно; напротив, такая нота, которая, согласно числу, является короткой, исполнялась также несколько короче и тише [*etwas kürzter und leiser*]¹⁰².

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

NB. Но об акцентах слогов судят не столько по просодии¹⁰³, а главным образом — по обычному произношению или выговору¹⁰⁴. Например:



Несмотря на то, что в этом примере слог *mi*, согласно просодии, является коротким, все-таки из-за произношения и согласно числу [этот слог] соединен с длинной нотой и является хорошим¹⁰⁵.

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



§ 26. Этого [пожалуй] было бы о внутренней *quantitae* [стоимости] таких нот на данный момент достаточно¹⁰⁶.

Это объяснение внутритактовой агогики полностью подтверждено и совокупностью словарных статей фундаментального словаря Вальтера (1732):

Quantitas Notarum extrinseca, & intrinseca [лат.] внешняя и внутренняя длительность нот; согласно первой манере каждая нота с каждой равной в исполнении одинакова; согласно второй, однако, — неодинаковой длины: так, именно на нечетных частях такта — длинная, а на четных частях такта — короткая¹⁰⁷.

Это же определение дословно приведено и в энциклопедии Цедлера (1741), для которой Вальтер писал музыкальные статьи¹⁰⁸. В статье «Такт» из словаря Вальтера (1732) говорится:

Такт [франц. и нем.] *Tactus* [лат.] *Tatto* [итал.], измерение времени и музыкальных нот: без сомнения, á *tangendo*, от *прикасаться*, потому что в старые времена такое измерение осуществлялось посредством стопы (отсюда также в поэзии возникла *pedes* [лат.: стопа]), которой прикасались к земле, так же как теперь это осуществляется обычно с помощью руки¹⁰⁹.

В статьях «Tempo di buona» и «Tempo di cattiva», по названиям явно связанных с итальянской традицией, соответственно, характеризуются сильные («хорошие») и слабые («плохие») доли такта, где сказано, что на сильных долях такта «применяются цезуры, каденции, длинный слог, синкопированный диссонанс» и т. д.¹¹⁰

Сопоставляя приведенные разъяснения Вальтера с концепцией Принца, прежде всего нужно отметить, что Вальтер формулирует концепцию Принца именно как акцентную: внутреннюю стоимость нот он называет *Quantitas accentualis* [акцентная длительность]. Это означает, что эта концепция основана на барочном понимании акцента и проясняется по мере прояснения самого барочного понятия «акцент». В целом же можно видеть, что обе концепции полностью согласуются и в определенных частностях друг друга дополняют. Так, между интерпретацией примеров с латинской и с немецкой подтекстовкой Вальтер, как и Принц, не делает никаких различий; это принципиально важно: в учении о такте в основу музыкальной пульсации обоими авторами было заложено произношение латинских слов, согласно латинской просодии, с соотношением длинного и короткого слогов 2 : 1, и скандирование стоп немецкого стиха, в котором удлинение одних слогов делается за счет укорочения других, приблизительно с тем же, что и в латыни, соотношением. Это типовое произнесение ритмического сочетания длинных и коротких слогов стиха — стопы — выполняло функцию своего рода идеальной агогической модели, с которой соотносились длительности отдельных, равных по написанию, нот. Таким образом, музыкальный такт был тогда всегда в определенной степени ориентирован на скандирование метрически упорядоченных стиховых стоп. Естественно, что он и сегодня имплицитно для нас это скандирование, являясь его преобразованным музыкальным эквивалентом (аналогом). Поскольку абстрактно-арифметическое двоичное подразделение нотных стоимостей в нотации обычно не до конца соответствовало агогике нотных длительностей в живом исполнении, возникала типовая ситуация, когда в нотах написано было одно, а реально звучало заметно другое. Чтобы осмыслить это осязаемое различие, было введено принципиально важное для учения о такте различие внешней и внутренней стоимости ноты, заимствованное из учения о метрике стиха¹¹¹. Внешняя стоимость ноты представляла собой абстрактный арифметический счет, согласно которому каждая четверть в нотации равна

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

Принцип разъяснения учения о такте через просодию латинского или немецкого языка, который мы видели в разъяснениях Принца и Вальтера, был применен также целым рядом других авторитетных немецких музыкантов и теоретиков XVIII в.: И. А. Шейбе (1745; 1773)¹¹², Ф. В. Марпургом (1760–1763)¹¹³, И. Ф. Кирнбергером (1776)¹¹⁴, И. А. Шульцем (1771)¹¹⁵, И. А. Хиллером (1774; 1780; 1792; 1798)¹¹⁶, Г. Лелейном (1782)¹¹⁷, Г. Х. Кохом (1782–1793)¹¹⁸, что подробно рассмотрено в моей книге о внутритактовой агогике¹¹⁹. Все это позволяет утверждать, что концепция такта Принца–Вальтера была прочно усвоена и поддержана авторитетнейшими музыкантами XVIII в.

Реальная пульсация музыки и ее отображение в нотации такта

Такт и тактирование призваны отображать реальную пульсацию музыки. В обычных случаях так это и происходит. Но вместе с тем хорошо известно, что такт отнюдь не всегда отображает реальную

музыкальную пульсацию: в очень медленной музыке реальная пульсация может переноситься на отдельные доли такта, внутри которых имеются длинные и короткие по внутренней стоимости ноты или подразделения (как, например, во вступлении к «Патетической сонате» Бетховена), а в быстрой музыке реальная пульсация может осуществляться группами тактов (как в последующем Allegro con brio той же сонаты), и тогда приходится говорить уже о длинных или коротких по внутренней стоимости тактах. Соответственно этому, агогическое удлинение сильных долей обычно ориентировано именно на реальную пульсацию, а потому подвижно и не связано намертво с нотированием такта, а ориентировано на нотацию только тогда, когда нотация такта действительно отображает реальную пульсацию.

Так, указание *alla breve* отображает агогическое укрупнение реальной пульсации. Оно означает, что в такте $\frac{4}{4}$ агогические микроудлинения приходятся не на первую и третью доли, как при обычном движении, а только на первую долю, объединяющуюся вместе со второй в единую более крупную долю — *Niederschlag*, тогда как третья и четвертая доли, также объединяясь, представляют собою единый укрупненный *Aufzug* (*Aufschlag*, *Auftakt*). Примером такого объединения может служить аллеманда из баховской партиты *c-moll*, где двигательным прототипом танца является медленное движение по прямой ленивым прогулочным шагом (скажем, сквозь длинную анфиладу комнат), а *Niederschlag* и *Aufzug* отображают попеременное движение ног.



Такой перенос агогического удлинения только на первую долю такта автоматически влечет за собою выравнивание остальных долей такта, поскольку любое удлинение может ощущаться как такое только на фоне ровного движения остальных долей.

В более быстром движении реальная метроритмическая пульсация не всегда происходит тактами, а часто бывает связана с пульсацией группами тактов.

Деление тактов на сильные-долгие и слабые-короткие очень хорошо понимают дирижеры-симфонисты, поскольку сетка тактирования

в быстром движении обычно объединяет такты в группы, где одному движению руки дирижера (вверх, в сторону или вниз) соответствует один целый такт, причем сильному и более длинному времени (*thesis*, движение вниз) соответствует первый такт в группе, а слабому (*arsis*, движение вверх, ауттакт) — второй, а в трехдольной пульсации — второй и третий. Берлиоз в своей работе о дирижировании писал:

Смешно было бы желать обозначить все три времени в каком-нибудь скерцо Бетховена¹²⁰.

В скерцо 9-й симфонии



Бетховен отмечает прямо в нотах тактовую группу пульсации, где группы из четырех тактов (*ritmo di quattro battute*) сменяются группами из трех (*ritmo di tre battute*), что формирует и соответствующий дирижерский жест при тактировании.

Пульсация группами тактов, разумеется, не была изобретением Бетховена, а была широко распространена и в музыке барокко. Ученик И. С. Баха И. Ф. Кирнбергер (1776) писал:

Как в прямом такте из двух четвертей, так и в трехдольном такте есть мелодии, в которых очевидно, что целые такты попеременно являются то тяжелыми, то легкими, так что целый такт ощущается как одна доля. Если мелодии так созданы, что целый такт ощущается только как одна доля, то нужно взять два такта вместе, чтобы составить только один, первая часть которого является длинной, а вторая — короткой. Ибо если бы это объединение не произошло, то мелодия из-за необходимой тяжести сильных долей [*Niederschlag*] состояла бы только из громких тяжелых ударов, которые были бы так неприятны, как период речи, который состоял бы из громких односложных слов, каждое из которых имело бы акцент¹²¹.

Примером, иллюстрирующим описанную Кирнбергером пульсацию группами из двух тактов, можно считать рондо из баховской клавирной партиты *c-moll*, начинающееся с сильного такта, после которого следует слабый (см. с. 78).

Подобных примеров пульсации группами тактов в баховской музыке очень много. В «Хорошо темперированном клавире»¹²² это прелюдии *CI, cII, cisI, gisI, AsI, fII, fisII, gisII*, фуги *FI, fI, FisI, fII, gisII, aII, BII*; назову также прелюдию *c-moll BWV 999*, прелюдии, имею-



щие движение менуэтов (BWV 926, 930, 934, 935, 938), быстрые арии (партига e-moll), трехдольные куранты (из партиг G-dur, e-moll), прелюдии (партига G-dur) и многие другие.

Пульсация группами тактов обычно осуществляется исполнителями с помощью комплекса выразительных средств, куда входит динамика, артикуляция, акцентуация и агогика. В вокальной музыке эти выразительные средства тесно взаимодействуют и неотделимы друг от друга, но в инструментальной музыке роль их может меняться в зависимости от возможностей инструментария и одно выразительное средство может замещаться другим. Так, поскольку на органе и клавишине акцентуация отдельной ноты в мелодической линии с помощью громкостного выделения невозможна, акцентуация осуществляется агогическими и артикуляционными средствами. Характеризуя пульсацию группами тактов с агогической стороны, можно сказать, что агогическое удлинение сильных тактов относительно слабых есть одно из важнейших выразительных средств исполнения, формирующее слушательское восприятие данной группы тактов именно как группы. Такое агогическое удлинение с необходимостью влечет за собою и выравнивание слабых тактов, входящих в данную тактовую группу, поскольку, как и в случае с *alla breve*, любое удлинение может ощущаться как таковое только на фоне ровного движения.

Имея все это в виду, мы можем заключить, что агогическое удлинение внутренней стоимости нот не есть нечто намертво связанное с данным размером или тактом, а величина подвижная и меняющаяся в зависимости от реальной пульсации музыки, и что можно в принципе представить себе как (1) такты в медленном движении, состоящие только из длинных по внутренней стоимости долей (в та-

ких случаях агогическое удлинение переходит на относительно сильные ноты в более мелких подразделениях отдельных долей такта, а дирижер жестом дробит каждую отдельную долю такта), так и (2) такты в очень быстром движении, вообще лишённые какого-либо агогического удлинения (таковыми могут быть слабые такты, входящие в тактовую группу, а дирижер одним жестом указывает целый такт).

Удлиняются ли внутренне длинные доли такта и укорачиваются ли короткие?

Главный ответ на этот вопрос содержится в самой терминологии акцентности, в которой разъясняется концепция такта у Принца, Вальтера и других барочных теоретиков: не случайно Вальтер прямо называет внутреннюю стоимость нот *Quantitas accentualis*, т. е. *акцентной длительностью*. Поскольку акцент в понимании барочных музыкантов, как было показано выше, всегда связан с некоторым агогическим удлинением, любое аутентичное разъяснение концепции такта, сделанное в терминологии акцентности, неминуемо имплицитно рует это свойственное акценту агогическое удлинение. Строго говоря, уже одного этого аргумента было бы достаточно в доказательство реальности агогических удлинений и укорочений длинных или коротких по внутренней стоимости тактовых долей или нот. Но помимо этого общего и принципиального аргумента в пользу реальности агогического удлинения или укорочения имеется еще и целый ряд других, более конкретных данных, свидетельствующих о том же.

Так, прямой и исчерпывающий ответ на вопрос, поставленный в заглавии настоящего раздела, находим в трактате И. Кванца (1752):

Я должен при этом сделать необходимое замечание, которое касается времени, как долго нужно выдерживать каждую ноту. В исполнении нужно делать разницу между *главными нотами*, которые еще обычно называют *ударными* [anschlagende] или, на манер итальянцев, *хорошими*; и [нотами] *проходящими*, которые некоторыми иностранцами называются *плохими*. Главные ноты должны быть везде, где это возможно сделать, более подчеркнуты, чем проходящие. В соответствии с этим правилом, самые быстрые ноты в каждой пьесе в *умеренном темпе* или в *adagio*, — несмотря на то, что на вид имеют одинаковую стоимость, — тем не менее, должны быть сыграны немного неровно, — так чтобы ударные ноты в каждой фигуре, а именно: первая, третья, пятая, седьмая, выдерживались бы несколько длиннее, чем проходящие, а именно: вторая, четвертая, шестая и восьмая; однако это удерживание не должно делаться столь много, как если бы при них стояли точки. Под этими

самыми быстрыми нотами я понимаю четверти в размере $\frac{3}{2}$, восьмые в размере $\frac{3}{4}$, шестнадцатые в размере $\frac{3}{8}$, восьмые в *allabreve*, шестнадцатые или тридцатьвторые в размере $\frac{2}{4}$ или вообще в прямом такте: однако [исполняться описанным образом] так долго, пока каждая фигура в каждом размере не перемешивается с еще более быстрыми или еще настолько же более короткими нотами, ибо тогда исполняться описанным образом должны эти последние. Например: если вы захотели бы восемь шестнадцатых <...> [как на следующем примере]



сыграть медленно в одинаковых стоимостях, то они прозвучали бы не так приятно, как если бы из четырех первая и третья слышалась несколько длиннее и сильнее по звуку, чем вторая и четвертая¹²³.

Кванц приводит также ряд исключений из описанного выше правила неровной игры, которые, однако, никак не отменяют самого правила. В другом месте Кванц пишет и о правиле брать дыхание между длинной и короткой нотой и никогда — после короткой, так как эта короткая нота из-за дыхания становится длинной¹²⁴. В Сольфеджио для флейты Кванца попарно связанные лигами пассажи восьмыми снабжены ремаркой:

эти пассажи должны быть исполнены хотя и неровно, но не слишком неровно¹²⁵.



Не менее ясный ответ на поставленный в заглавии раздела вопрос дает в своем скрипичном трактате и Л. Моцарт (1756; 1787), аналогичным образом связывающий исполнение равных по стоимости нот, приходящихся на сильное и слабое время такта, с движением смычка, соответственно, вниз и вверх:

Когда две и две ноты объединены вместе смычком вниз и смычком вверх, то имеется такое же изменение. Например:



Первая из двух на один смычок приходящихся нот берется несколько сильнее и также выдерживается несколько длиннее; вторая, однако, — совсем тихо и тащится вслед [за первой] несколько позднее¹²⁶.

В другом месте он пишет то же самое:

Первая из двух, трех, четырех или более вместе протянутых нот должна всегда браться несколько сильнее и выдерживаться несколько длиннее; но следующие, несколько теряя в звуке, тащатся после этого немного позднее [et was später daran geschleift 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 приятным¹²⁷.

При этом дается отсылка к 23-м нотным примерам.

Эти объяснения не оставляют никаких сомнений в том, что приходящаяся на сильное время такта первая нота в группе нот реально удлиняется.

Сопоставление разъяснения Кванца и Л. Моцарта с аналогичными описаниями внутренней стоимости нот у других немецких авторов XVIII в. (частично они приведены выше) говорит о том, что все эти авторы отображают одну и ту же традицию. Прямое употребление в характеристике внутренней стоимости долей такта различными старинными авторами сравнительных степеней прилагательных *lang* и *kurz* не допускает никакого иного толкования (ср.: *kurtz* — *etwas kürtzer* у И. Г. Вальтера¹²⁸; *kurz* — *kürtzer* у И. Матесона¹²⁹; *lang* — *länger* у И. Кванца и Л. Моцарта в выдержках, приведенных выше, а также у Я. Адлунга с прямой ссылкой на Принца, Яновку и др.¹³⁰; цитированные выше разъяснения Ф. В. Марпурга¹³¹ и И. А. Хиллера¹³²). Как явствует из всех этих аутентичных свидетельств, «хорошие» (или, говоря иначе: акцентированные, ударные, *длинные*) ноты, приходящиеся на сильное время такта, реально удлиняются всегда за счет «плохих» (иначе: проходящих, *коротких*).

Особый интерес вызывает использование терминов *долго* и *коротко* Бетховеном. По счастью, это собственноручно зафиксировано им письменно в его адресованных Черни личных указаниях к исполнению этюдов Крамера¹³³. Эти указания однозначно показывают, что Бетховен понимал эти термины именно в прямом смысле слова — как

реальное исполнительское удлинение или укорочение соответствующей тактовой доли, используя в качестве модели произнесения квантитативную просодию стихов¹³⁴. Вот лишь два примера из многих. Этюд № 7 В-dur:

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

Бетховен комментирует:

Здесь 1-я и 3-я нота каждой группы ведет мелодию (в трохеической стихотворной стопе). Палец выдерживает длинный слог (1-ю ноту) в течение двух восьмых.

Как видим, трохей здесь трактуется квантитативно (2 + 1 мора). Аналогичную бетховенскую трактовку трохея можно видеть и при ровном движении восьмыми в размере $\frac{4}{4}$ на примере этюда № 4 c-moll:

Con moto (♩ = 104)

Бетховен комментирует:

Здесь нужно соблюдать проходящие длинные и короткие, то есть 1-я нота длинная (—), 2-я короткая (⊂), и 3-я опять длинная, 4-я опять короткая. Такой же прием, как при скандировании трохеической стихотворного размера. Сначала намеренно удлинять 1-ю и 3-ю ноты, с тем чтобы длина и краткость хорошо различались, не доводя удлинения 1-й и 3-й ноты до пунктира. Только после этого движение ускоряли бы, в процессе чего потом острые углы легко отпадут; постепенно образующееся чувство у ученика будет уже [этому] содействовать, и связывание будет достигнуто¹³⁵.

Констатируем: никаких сомнений в реальности удлинения длинных по внутренней стоимости нот здесь нет¹³⁶.

Черни, будучи учеником Бетховена, понимал проблему удлинения и укорочения долей такта подобным образом. В главе «О музыкальном акценте, или ударении на отдельной ноте» из 3-й части школы Черни читаем:

Известно, что каждый язык состоит из долгих и коротких слогов, — то есть из таких, которые должны произноситься протяжно или веско, поскольку на них приходит акцент, и из таких, которые звучат коротко и без нажима. Например, в следующих словах: «Vēg-gān-gēn-hēit ünd Zū-künft») слоги, обозначенные [знаком] «←», долгие, а обозначенные «∪» — короткие; и кто хотел бы произнести эти слова наоборот, сделал бы их смешными и почти бессмысленными. Совершенно так же обстоит дело с музыкальными мыслями, где выразительность всегда должна приходиться на подходящие ноты. И если в музыке не получается это установить так точно посредством правил, как в языке, то все же правильное чувство благозвучия, ясности, ритма и особенно характера каждого исполняемого места ведет к тому, чтобы не нарушать декламацию и сделать выражение своих чувств возможно более понятным для слушателя¹³⁷.

Как видим, черниевское понимание проблемы внутритаковой агогики вполне традиционно и полностью соответствует немецкому учению о такте барокко и классицизма, а прямой смысл терминов *долго* и *коротко* никаких сомнений не вызывает.

Однако в современной науке высказывается и отстаивается тезис о чистой условности терминологии *долго/коротко*. Насколько мне известно, этот тезис впервые был сформулирован Ф. Нойманом (1965)¹³⁸, выведшим эту противоречащую всей совокупности указанных выше авторитетных свидетельств констатацию только лишь из одного вскользь брошенного частного замечания в компилятивном трактате И. С. Петри (1767; 1782). Петри пишет:

[...хорошие и плохие тактовые доли], которые некоторые музыканты любят также называть длинными и короткими, хотя и без основания. Ибо время не изменяется, а разница лежит только в силе исполнения и приходящей [ей] на смену слабости, и более сильно исполняющиеся ноты называют хорошими, а, напротив того, плохими называют те, которые должны исполняться несколько более слабо¹³⁹.

Свидетельство свидетельству рознь. Тем более когда речь идет о такой тонкой материи, как агогические удлинения долей такта. Как уже говорилось выше, талантливые музыканты воспринимают эти агоги-

ческие удлинения значительно тоньше менее одаренных; мало того, даже выдающиеся музыканты могут весьма по-разному воспринимать агогические тонкости живого музицирования. Имея это в виду, вполне вероятно предположить, что Петри — музыкант, как известно, ничем особенным не прославившийся — просто хуже различал на слух агогические тонкости исполнения, чем перечисленные выше его именитые предшественники или современники Вальтер, Матесон, Марпург, Адлунг, Кванц или Л. Моцарт. Не забудем и то, что Петри, ученик В. Ф. Баха, не был барочным музыкантом, а был воспитан на музыке уже иного стиля, когда с появлением фортепиано акцентность начинала мало-помалу вытеснять агогическое удлинение, характерное для барочного клавесина и органа. Хотя, с другой стороны, пианистувиртуозу Бетховену его глухота ясно различать агогические удлинения совсем не помешала.

К тому же Петри точно до конца не проясняет, какой именно музыки — вокальной или инструментальной, каких именно нот, каких тактовых подразделений, долей и в каком размере или темпе касается его вскользь брошенное замечание. Такая конкретизация на самом деле очень важна, поскольку, как было показано выше, реальная исполнительская длина или краткость внутренне длинных и коротких нот подвизна, а в случаях *alla breve* или при увеличении темпа и укрупнении исполнительской пульсации агогическое удлинение переходит с более мелких внутренне длинных нот на более крупные доли такта и может в этих мелких ногах и исчезать совсем. Если Петри имел в виду именно последний случай, то его наблюдение нужно признать верным, но лишь для определенного темпа и типа движения; однако тогда уже это наблюдение имеет отнюдь не всеобщий, а частный характер.

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

Неоспоримым доказательством, свидетельствующим об условности терминов *длинно* — *коротко* в применении к учению о такте, Ной-

ман считает случаи, когда в такте имеются две длинные доли. Цитирую его комментарии к разъяснениям Принца:

В очень медленном движении, продолжает Принц, например в размере $\frac{6}{4}$, обе части такта можно рассматривать как длинные. Применение терминов «длинно» и «коротко» *quantitate intrinseca* ко всем длительностям или к двум «длинным» нотам в размере $\frac{6}{4}$ предельно ясно объясняет, что речь идет не о реальном продлении (удлинении), а только о вопросе акцентуации (выразительности)¹⁴⁰.

Возражаю: и вовсе нет. Само по себе появление двух внутренне длинных долей в такте совсем не является свидетельством в пользу чистой условности терминов *длинно* — *коротко*, а просто говорит о том, что в очень медленном темпе исполнительская агогическая пульсация *длинно* — *коротко* становится более мелкой и переходит с целого такта на отдельные его доли. Такое переключение пульсации хорошо известно каждому практикующему исполнителю. Дирижер в таком случае жестом дробит доли. В целом же две длинные доли в одном такте при медленном движении передают стихотворный размер с двумя длинными слогами, в данном случае — спондей. При скандировании стиха эти длинные слоги именно длинно и с тяжелым акцентом и произносятся, что отображается и в музыке. Мало того, в медленном движении бывают и такты, состоящие из трех длинных долей, отображающие другой стихотворный размер — молосс, что часто встречается в фолиях, чаконах и сарабандах. Такие доли также обычно в реальной исполнительской пульсации дирижером дробятся. Противоположный переход метроритмической пульсации в сторону укрупнения связан обычно с увеличением темпа, появлением *alla breve* или же пульсацией тактовых групп, о чем уже говорилось.

Подлинную причину ошибочной констатации Ноймана нужно искать в его филологически безграмотных представлениях о том, что длинный и короткий слоги и в стихе в эпоху барокко были чисто условными и кастрированно отображали лишь акцентуацию без агогических удлинений (см. его заявление выше). Комментируя эту точку зрения Ноймана в непосредственной связи с самой концепцией Принца, могу задать простой вопрос: как тогда можно объяснить исторически сложившийся пропорциональный способ передачи неровной протодии стиха музыкальными длительностями, описываемый самим

Принцем? Ведь этот способ потому в свое время и был назван ренессансными и барочными музыкантами *пропорциональным*, что точно кратными нотными стоимостями (т. е. пропорционально) выявлял слоговую неровность латинской просодии! Понятно, что с такими исходными филологическими представлениями о просодии латыни и немецкого языка, какие продемонстрировал Нойман, серьезно интерпретировать немецкое учение о такте просто невозможно. Удивительно, как на этот факт не обратили внимания многочисленные американские оппоненты Ноймана.

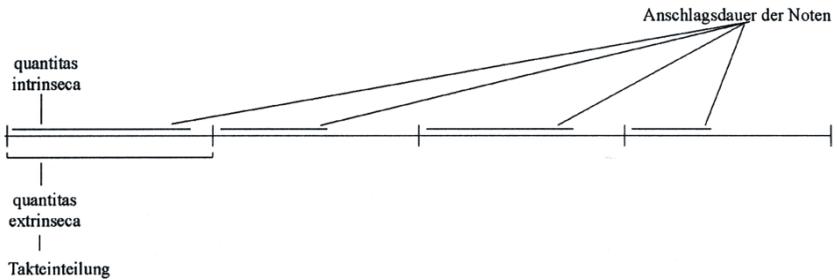
Как видим, уже сама попытка однозначно определить вопрос об агогическом удлинении или укорочении тактовой доли или ноты сразу для всех случаев неверна принципиально, поскольку такт не всегда отображает реальную исполнительскую пульсацию. Агогическое удлинение внутренне длинных долей может вести себя подвижно, как подвижна сама пульсация, и при увеличении темпа или при пульсации *alla breve* в мелких тактовых подразделениях такое удлинение может исчезать совсем, перемещаясь только на главные доли такта. Музыка значительно богаче любого общего правила. На исполнительскую пульсацию могут одновременно влиять многие разнонаправленные факторы: темп (на что прямо указывает Принц); величина счетной доли такта и, соответственно, *alla breve* или его отсутствие; характер акцентуации; обострение ритма в пунктире; повтор ритмоформулы или ее разрушение; танцевальный жанр и характер танцевального движения или, наоборот, отсутствие танцевальности; поддержка или отсутствие поддержки тактовой доли сменой гармонии; просодия текста в вокальной музыке; импровизационная фантазийность с широким использованием энгармонических модуляций и музыкально-риторических фигур (*interrogatio, exclamatio, anaphora, gradatio, abruptio, tmesis etc.*)¹⁴¹.

О чисто артикуляционной трактовке внутренней стоимости нот

Ошибочный тезис Ф. Ноймана произвел в свое время впечатление на многих. В частности, — даже на такого серьезного американского музыковеда, как Дж. Хул (1987)¹⁴², вслед за Нойманом считавшего, что Принц не имел в виду реального удлинения и укорочения сильных и слабых долей такта в исполнении. Назову также К. Брауна (1999), писавшего:

Однако очевидно, что терминология (которая происходит от поэзии) в большинстве случаев не понималась как обозначение того, что все сильные доли, которые были по определению внутренне длинными, должны были бы рассматриваться как удлиненные по продолжительности в одинаково минимальной степени, хотя к такому выводу можно было легко прийти из изложения некоторых трактатов середины XVIII века, таких как Фридриха Вильгельма Марпурга^{143 144}.

Вероятно, под влиянием работ Ноймана оказался и автор содержательной немецкой монографии об артикуляции Л. Ломан¹⁴⁵, построивший на основе этого тезиса концепцию о чисто артикуляционном понимании внутренней стоимости нот. Смысл этой концепции прост: все доли такта исполняются по временной продолжительности ровно, но ноты на сильных долях такта додерживаются до конца, а на слабых снимаются раньше отведенного на эту долю времени, и возникает маленькая пауза. Сказанное можно проиллюстрировать схемой из работы А. Пеннингера, преобразовавшего похожую схему из книги Л. Ломана¹⁴⁶ в следующий вид¹⁴⁷:



Показательно, что в подкрепление своей концепции Ломан не приводит ни одного барочного немецкого трактата, в котором имелось бы именно такое объяснение. Из тощего набора как бы подкрепляющих его концепцию аутентичных материалов находим ссылки на трактовку эмфазиса англичанином Р. Нортон (1725/1726)¹⁴⁸ и на расшифровку неровной игры у француза М. Энграмеля — обе ссылки не имеют к проблеме внутренней стоимости нот в немецком учении о такте никакого отношения; находим также ссылку на руководство к фортепианной игре И. Ф. Нагеля (1791), принадлежащее к совсем другому времени и стилю, равно как и другому инструментарию; здесь внутренняя стоимость нот действительно трактуется в плане артикуляции, но и это не имеет никакого отношения к барочной концепции такта Прин-

ца–Вальтера, а отображает уже субъективные домыслы Нагеля. Другие свидетельства (итальянские и английские), которые приводит Ломан, напротив, трактуют проблему внутритактовой агогики уже совсем в духе Принца–Вальтера и «работают» как раз против развиваемой Ломаном концепции¹⁴⁹.

Эта не подкреплённая ссылками на серьёзные аутентичные источники концепция Л. Ломана произвела большое впечатление на И. В. Розанова и А. А. Панова (в последующих упоминаниях для краткости — «соавторы»), которые приняли ее в качестве основы целого ряда своих работ¹⁵⁰. И. В. Розанов пишет:

...слова «lang» и «kurz» в контексте учения о такте не могут означать изменения стоимости ноты, а означают артикуляционно долгое (и динамически подчеркнутое) или артикуляционно короткое исполнение. Звуки действительно являются «внутренне» долгими и короткими, но их реальная длительность не выходит за пределы отведенной им стоимости. Артикуляционно долгий «хороший» звук занимает всю стоимость ноты, в то время как артикуляционно короткий «плохой» — лишь часть ее стоимости¹⁵¹.

Эта же точка зрения еще более конкретно изложена и в другой работе соавторов:

Согласно определению Принца, продолжительность звучания той или иной ноты может и должна изменяться по отношению к ее абсолютной, предписанной в нотации длительности, иначе говоря, каждая отдельно взятая нота последовательности, состоящей из равных по стоимости длительностей, будет звучать либо в полном соответствии с предписанной в нотации продолжительностью, либо сколько-нибудь короче. Таким образом, речь в данном случае идет об артикуляции¹⁵².

И далее соавторы формулируют общий вывод для всей старинной музыки:

Итак, что же имели в виду старинные музыканты, когда обсуждали в своих трудах особенности соподчинения длительностей в рамках метрической структуры такта? Прежде всего, *артикуляцию и акцентуацию*. То есть, в условном воспроизведении равно записанные ноты () в исполнении становились неравными (), но неравными *не ритмически, как пытаются представить это многие современные исследователи, а артикуляционно и динамически*¹⁵³.

Я считаю такое понимание принципиально ошибочным.

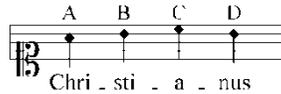
Прежде всего, обращаю внимание на то, что термин *внутренний* (*intrinseca, innerlich*) в немецких трактатах XVIII в. употребляется не в буквальном, а в переносном смысле — ср. аутентичный, встречающийся в ряде трактатов синоним термина *внутренний*: *virtualliter, виртуальный*¹⁵⁴, или же другой его синоним *Gehalt*, часто употребляемый И. А. Шейбе при разъяснении внутренней стоимости нот и понимаемый как *содержание* (чего-то в чем-то)¹⁵⁵. То есть: *внутренний*, или *виртуальный*, мыслимый как *внутреннее, внутренний по содержанию*. Соавторы же, вслед за Ломаном, понимают термин *внутренний* не в переносном смысле, а в буквальном, примитивно-механистически, предметно, наподобие внешней и внутренней стороны какого-либо полого предмета — ботинка, тыквы, ореха etc. — не как внутреннее вообще, а как *внутреннюю часть*, — в нашем случае, *часть* обозначенного стоимостью ноты звучания. Цитирую:

Аналогия: внутри коробки лежит некоторый предмет. Предмет может быть большим или меньшим, он может занимать весь объем коробки или же часть его. Но размеры самой коробки остаются прежними»¹⁵⁶.

Отсюда и возникает построенная на этой логической ошибке механистичная концепция, согласно которой длительности каждой доли такта арифметически равны (независимо от того, как исполняются приходящиеся на эти доли ноты или паузы); *длинные* ноты на сильных долях додерживаются до конца своей доли, *короткие* ноты на слабых долях такта укорачиваются и раньше снимаются, чем заканчивается их доля (как это видно на схеме выше). Иначе говоря, речь идет о невыразительной метрономически ровной игре с искусственным более ранним снятием нот, приходящихся на слабое время такта. В подтверждение своей точки зрения соавторы, как и Ломан, также не дают ни одной ссылки на какой-либо немецкий барочный трактат, в котором имелось бы именно такое объяснение.

Слабость аргументации или ее полное отсутствие в обоснование подобной точки зрения меня совсем не удивляют, поскольку действительно ни в одном из известных мне немецких барочных трактатов я не встретил ничего похожего. Между тем чисто артикуляционное толкование внутренней стоимости нот опровергается совсем просто. Учение о такте возникло прежде всего в вокальной музыке, а искусственное более раннее снятие звуков, технически возможное и легко осуществимое на органе и на клавире, абсолютно не совме-

стимо с пением: певец не может икать на слабых долях такта посреди пропеваемого слова. Вот базисные примеры из цитированных выше аутентичных объяснений такта у самого Принца:



и у Вальтера, где длинные, короткие и длинно-короткие ноты обозначены диакритическими знаками длины слогов, употребляемыми в поэзии:



Как Ломан, а вслед за ним соавторы, мыслят здесь артикуляционное сокращение ноты на слабых долях внутри слова? Какой певец стал бы икать на этих нотах неизвестно во имя чего? Никакого удовлетворительного объяснения здесь нет и быть не может. Точно так же невозможно никакое артикуляционное сокращение на слабых долях такта в многочисленных длиннейших и выходящих за рамки такта колоратурных распевах одного слога, предложенных Принцем в его вокальном трактате (1678)¹⁵⁷. Приведу здесь в качестве одного из бесчисленного множества барочных примеров, несовместимых с чисто артикуляционным пониманием внутренней стоимости нот в такте, фрагмент из первого хора баховской мессы h-moll (см. с. 91).

Спрашивается: как мыслят здесь Л. Ломан и соавторы икающие артикуляционные вокальные сокращения на слабых долях такта при повторяющихся во всех голосах распевах слова *eleison*, на которых композиционно построен весь хор? А ведь это пример типичный — именно так построено подавляющее число баховских хоров или арий в его кантатах, в мессе или Страстях, да и произведения названных жанров всех его современников. Приходится со всей определенностью признать, что чисто артикуляционная трактовка внутренней стоимости нот совершенно не применима в вокальной музыке барокко. Да и в инструментальной музыке она в качестве основного принципа исполнительской интерпретации, по сути дела, также неприменима: как, например, с точки зрения соавторов, нужно тогда артикулировать напевные темы баховских клавирных фуг в ХТК — в 1-м томе C-dur, f-moll, fis-moll, es-moll, b-moll и им подобные? Сни-

T. Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-son, Ky-ri-e e-le-i-son, e-le-i-son, e-le-i-son, e-le-i-son
 Cont. 6 5 8 2 8 7# 5 6 5 5 6 6 6 6 6: 5: 4 6 6 4 3
 4 7 3 4 3 3 3 5 4 2 4 2 3 3
 I Ob. I
 II Ob. II
 A. Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-son, Ky-ri-e e-le-i-son, e-le-i-son, e-le-i-son
 T. son, Ky-ri-e e-le-i-son, e-le-i-son, e-le-i-son, e-le-i-son, e-le-i-son
 Cont. 7 4 6 6 5 6 6 5 5 5 6 7 8 7 5: 6 4: 3 4: 5 7 6 4 3

мая раньше положенного ноты на всех слабых долях такта и неизвестно зачем разрывая общую линию фразы? Мало того, если это — принцип исполнения, тогда любые две ноты одинаковой стоимости всегда и везде (!) должны исполняться как парная лига с сокращением второй ноты?..

Последовательное приведение этого принципа к абсурду окончательно убеждает в том, что на деле это совсем не так.

Не случайно на сорок одной странице самого подробного из известных мне разъяснений внутренней стоимости ног — специально посвященной этому отдельной главе трактата И. А. Шейбе (1773)¹⁵⁸ — слово *артикуляция* вообще не встречается, а само это разъяснение полностью построено на параллелизме между длиной слогов в стихе — где длиннота и краткость слогов, вопреки безграмотному утверждению Ноймана, совершенно несомненна, и после коротких слогов при скандировании стиха тоже не икают, — и аналогичной длиной долей такта в музыке. Как явствует из примеров Принца и Вальтера, из детальных разъяснений Шейбе и из аналогичных разъяснений Ф. В. Марпурга¹⁵⁹, да наконец, из самой идеи последовательной двичной делимости такта $\frac{4}{4}$ на две главные доли, этих долей — на чет-

верти, четвертей — на восьмые и т. д., где первая из названных подразделений доля всегда по внутренней стоимости длинная, а вторая — короткая, аутентичная барочная концепция такта как раз полностью исключает чисто артикуляционное толкование внутренней стоимости нот. Создается впечатление, что Ломан и соавторы недостаточно осмыслили имеющийся в трактатах материал в применении к вокальной музыке, а, будучи пианистами или органистами по образованию, по привычке думают о нажимании клавиш и поднимании пальцев. Неудивительно, что развиваемое соавторами чисто артикуляционное толкование внутренней стоимости нот предстает надуманным, искусственным, совершенно бездоказательным и, главное, практически неприменимым в вокальной музыке.

Как было уже сказано, немецкое учение о такте исторически возникло как правило применения просодии сакрального текста в вокальной музыке, с тем чтобы текст при богослужении был наилучшим образом понятен пастве. Из вокальной музыки это учение через ораториальные формы проникло в музыку инструментальную. Единство учения о такте для вокальной и для инструментальной музыки подтверждается как прямыми авторитетными аутентичными свидетельствами¹⁶⁰, так и полным совпадением, а иногда даже и плагиатом концепций такта в вокальных и инструментальных трактатах (Г. Лелейн в своем клавирном трактате¹⁶¹ полностью списал свое объяснение такта у Принца¹⁶²). Никакого отдельного учения о такте для инструментальной (в частности, органной или клавирной) музыки не существовало. И поскольку учение о такте первоначально было сформулировано именно в вокальной музыке, противопоставление внешней и внутренней стоимости нот никак не могло пониматься чисто артикуляционно — т. е. как противопоставление додержанного до конца звука на сильных долях такта и отрывистого (недодержанного до конца) исполнения нот, приходящихся на слабые доли. Для вокальной музыки это абсолютно исключено: певец никак не может икать внутри пропеваемого слова, искусственно недодерживая слабые доли такта. Это общее понимание распространяется и на инструментальную музыку.

Подведем краткие итоги нашему исследованию.

Немецкое учение о такте Принца–Вальтера, имеющее в основе своей квантитативную латинскую и немецкую просодию и рассмат-

риваемое как косвенное воздействие на музыкальную ткань латинской и немецкой просодии, является одним из важных практических аспектов фундаментальной для музыкальной эстетики барокко общей аналогии — понимания музыки как звуковой речи. Просодия подтекстовки, впечатываясь в музыкальную ткань посредством агогически неровных по внутренней стоимости долей такта, привносила в музыку естественную неровность и выразительность человеческой речи и превращала тем самым и музыку в особый — близкий словесной речи — вид эмоционального высказывания. С семиотической точки зрения, подсознательно воспринимаемая слушателем агогическая неровность музыкального метроритма была иконическим знаком выразительной человеческой речи, в свою очередь являющейся знаком-симптомом (индексом) определенного эмоционального состояния (аффекта)¹⁶³. Так понимаемое учение о такте являлось важнейшей основой выразительности музыки барокко, и в этом смысле оно полностью сохраняет свое значение и в музыке последующих эпох, равно как и в музыке нашего времени. Хорошо известное сегодня педагогам-практикам и дирижерам «волшебное» педагогическое воздействие удачно найденной подтекстовки, сразу же превращающее механическую ритмику ученика или оркестранта в ритмику выразительную, имеет очень простое объяснение: арифметически обозначенный в нотации музыкальный ритм посредством подтекстовки снова возвращается к своим выразительным истокам — к просодии живой речи.

Примечания

¹ Излагаю по: Hudson R. *Stolen Tempo: The History of Tempo Rubato*. Oxford: Clarendon Press, 1994. P. 185–186.

² Printz W. C. 1) *Compendium musicae signatoriae et modulatoriae vocalis...* Dresden; Leipzig: J. Ch. Mieth, 1714; 2) *Musica modulatoria vocalis oder manierliche und zierliche Sing-Kunst...* Schweidnitz: Cristian Okels, 1678.

³ Printz W. C. *Phrynis Mitilenæus oder Satyrischer Componist*. Dresden; Leipzig: Johann Riedel, 1696; Walter J. G. *Praecepta der musicalischen Composition // Jenaer Beiträge zur Musikforschung*. Bd 2 / P. Benary (Hrsg.). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1955; Mattheson J. *Der vollkommene Capellmeister...* Hamburg: Christian Herold, 1739.

⁴ *Gradus ad Parnassum: S. novus synonymorum epithetorum... thesaurus*. S. I., 1687; 1698; 1699; 1719; 1733.

⁵ Скандирование (от лат. *scando* «размерно читаю») — необходимый прием при чтении античных (гекзаметр), силлабических (александрийский) стихов, а также былин, частушек и других стихов, построенных на метрическом принципе.

⁶ Odenkomposition, metrische // Riemann Musiklexikon. Bd 3: Sachtel. Mainz: Schott, 1967.

⁷ Zedler J. H., Ludovici C. G., Ludevig J. P. von. Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste... 68 Bde. Leipzig; Halle: Johann Heinrich Zedler, 1732–1754. Bd 29. S. 935.

⁸ Sulzer J. G., Schulz J. A. P., Kirnberger J. Ph. Allgemeine Theorie der Schönen Künste... 2^e Aufl., neue verm.: 10 Bde. Leipzig: M. G. Weidmann, 1792–1799. Bd 3. S. 462 (статья «Prosodia»).

⁹ Мора (лат. *mora* «промежуток времени, пауза»), также хронос протос или темпус примус (греч. *χρόνος πρότος*, лат. *tempus primus* «первичное время») — в античном стихосложении нормальная продолжительность произнесения краткого слога, самая малая единица счета времени в стихе. Все остальные единицы стиха кратны мере (Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М.: Наука, 1989. С. 66).

¹⁰ Литературная энциклопедия / Коммунист. акад. Секция лит-ры, искусства и яз.; отв. ред. В. М. Фриче. Т. 7. М., 1934. Ст. 487–488; Попов А. Н., Шендяпин П. М. Латинский язык. 3-е изд. М.: Изд-во лит-ры на иностр. языках, 1956. С. 191–192; Гаспаров М. Л. Указ. соч. С. 65.

¹¹ Козлова Г. Г. Учебник латинского языка для студентов-заочников нефилол. ф-тов ун-тов. М., 1980. С. 11.

¹² Gradus ad Parnassum. 1687; 1698; 1699; 1719; 1733.

¹³ Гаспаров М. Л. Указ. соч. С. 87–88.

¹⁴ Жирмунский В. М. Теория стиха. Л.: Сов. писатель, 1975. С. 20.

¹⁵ Adelung J. Chr. Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. 2., verm. u. verb. Ausg. Leipzig: Breitkopf, 1793–1801.

¹⁶ Polenz P. Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart 17. und 18. Jahrhundert. Berlin; New York: W. de Gruyter, 1991–1999. S. 20.

¹⁷ Deutsche Sprache: Kleine Enzyklopädie. Leipzig, 1983. S. 644.

¹⁸ Polenz P. Op. cit. S. 78.

¹⁹ Гомер. Одиссея / Пер. В. Жуковского. М.: Наука, 2000. С. 15.

²⁰ Polenz P. Op. cit. S. 51.

²¹ Wagenknecht Chr. Deutsche Metrik: Eine historische Einführung. München, 2007. S. 76–77.

²² Racine J. Phèdre. — http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/RACINE_PHEBRE.pdf (дата обращения 29.11.2013).

²³ Пушкин А. С. «Ты вянешь и молчишь; печаль тебя снедает...». — <http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push17/vol02/y21-363-.htm?cmd=0> (дата обращения 29.11.2013).

²⁴ Leibnitz G. W. Unvorgreifliche Gedancken, betreffend die Ausübung und Verbesserung der Deutschen Sprache (um 1697). — *Textgrundlage*: Pietsch P. Leibniz und die deutsche Sprache (III) // Wissenschaftliche Beihefte zur Zeitschrift des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins. 1908. Vierte Reihe. Heft 30.

²⁵ Opitz M. Buch von der deutschen Poeterey. Breslau, 1624. S. 37–38.

²⁶ Ibid. S. 38.

- ²⁷ Жирмунский В. М. Указ. соч. С. 177–178.
- ²⁸ Schottelius J. G. ... Teutsche Vers- oder Reimkunst Darinnen unsere Teutsche Muttersprache so weit dero süßeste Poesis betrifft in eine richtige Form der Kunst zum ersten male gebracht worden und Redekunst... Frankfurt am Mayn: in Verlegung Michael Cübachs Buch in Lüneburg, 1656 (Nachdruck: Hildesheim: Olms, 1976). S. 5–9; мой русский перевод: Мальцев С. М. Внутритактовая агогика и акцентуация в немецком учении о такте В. К. Принца и И. Г. Вальтера // Музыкальное образование в современном мире: диалог времен. Ч. 2. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2011. С. 90–91.
- ²⁹ См. также: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Гекзаметр> (раздел о чтении и произнесении стиха) (дата обращения 29.11.2013).
- ³⁰ Gottsched J. Ch. Versuch einer critischen Dichtkunst... Dritte und verm. Aufl. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1742 (Gottsched J. Ch. Ausgewählte Werke. VI/1. Berlin; New York: De Gruyter, 1973). S. 455 f.
- ³¹ Zedler J. H., Ludovici C. G., Ludevig J. P. von. Op. cit. Bd 20. S. 1385.
- ³² Ibid. Bd 30. S. 72.
- ³³ <http://ru.wikipedia.org/wiki/Гекзаметр>.
- ³⁴ Zedler J. H., Ludovici C. G., Ludevig J. P. von. Op. cit. Bd 34. S. 281.
- ³⁵ Voss J. H. Zeitmessen der deutschen Sprache. Königsberg: Friedrich Nicolovius, 1802. S. 9, 10, 15, 39–40, 49.
- ³⁶ Во 2-м издании литературного немецкого словаря Hochdeutsch И. Х. Аделунга 1793–1801 гг. (Adelung J. Chr. Op. cit.) эта норма еще сохраняется.
- ³⁷ Жирмунский В. М. Указ. соч. С. 173.
- ³⁸ Пуришев Б. Клопшток Ф. Г. // Литературная энциклопедия. Т. 5. М., 1931.
- ³⁹ Klopstock F. Ueber Sprache und Dichtkunst. Hamburg: Christian Herold; Altona: J. D. A. Eckhardt, 1779. S. 25, 44.
- ⁴⁰ Moritz K. Ph. Versuch einer deutschen Prosodie. Berlin, 1786. S. 12–17.
- ⁴¹ Sulzer J. G., Schulz J. A. P., Kirnberger J. Ph. Op. cit. Bd 3. S. 462.
- ⁴² Adelung J. Chr. Op. cit. Bd 3. S. 848.
- ⁴³ Wagenknecht Chr. Op. cit. S. 102.
- ⁴⁴ Mattheson J. Critica musica. Hamburg: Auf Unkosten des Autoris, 1722–1725. Bd 1. S. 463.
- ⁴⁵ Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister... S. 253; выделено Маттеоном.
- ⁴⁶ Neumann F. The French «Inégales», Quantz, and Bach // Journal of the American Musicological Society. 1965. Vol. 18. № 3. P. 337.
- ⁴⁷ Klopstock F. Op. cit. S. 24.
- ⁴⁸ Maier S. Studien zur Theorie des Taktes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Tutzing: H. Schneider, 1984 (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Bd 16).
- ⁴⁹ Ссылка Майера: Habermann R. Reallexikon für deutsche Literaturgeschichte. 2. Aufl. Berlin, 1955.
- ⁵⁰ Maier S. Op. cit. S. 40–41; выделено мной.
- ⁵¹ Ссылку Майера в подтверждение данного тезиса на написанную уже в 20-х годах XX в. статью «Акцент» из словаря Р. Хабермана (1-е изд.: Berlin, 1929–

1930), который историческим источником считаться никак не может, невозможно здесь всерьез принимать во внимание.

⁵² Maier S. Op. cit. S. 43.

⁵³ Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister... S. 176; выделено Матсоном.

⁵⁴ Maier S. Op. cit. S. 41.

⁵⁵ Mattheson J. Critica musica. Bd 1. S. 40.

⁵⁶ *Vor-Noten* — неологизм, буквально переводимый как «предшествующие ноты», по образцу слова *Vorschlag* — «предудар»; *Vor-Sylben* — буквально: «предшествующие слоги». — С. М.

⁵⁷ Ibid. S. 41–42.

⁵⁸ Adlung J. ... Anleitung zur Musicalischen Gelahrtheit... Erfurt: J. D. Jungnicol, 1758. S. 206.

⁵⁹ Обращаем внимание на полное соответствие характеристики сравнительной длины слогов в немецком языке у Марпурга данным Шоттелиуса. — С. М.

⁶⁰ Обращаем внимание на выраженную агогическую сторону подчеркивания в акценте — удлинение, вытекающую из этого разъяснения, а также на последовательно выдерживаемый терминологический параллелизм между учением о метрике стиха и учением о такте.

⁶¹ Marpurg Fr. W. Kritische Briefe über die Tonkunst: 2 Bde. Berlin: Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1760–1763. Bd 1. S. 463.

⁶² Hiller J. A. Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesänge... Leipzig: Johann Friedrich Junius, 1780. S. 28.

⁶³ Sulzer J. G., Schulz J. A. P., Kirnberger J. Ph. Op. cit. Bd 1. S. 14.

⁶⁴ Walther J. G. Praecepta der musicalischen Composition. S. 75.

⁶⁵ Hiller J. A. Kurze und erleichterte Anweisung zum Singen, für Schulen in Städten und Dörfer. Leipzig: Johann Friedrich Junius, 1792. Appendix.

⁶⁶ Odenkomposition, metrische; Wolf J. Handbuch der Notationskunde. 1. Teil. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913. S. 806; Maier S. Op. cit. S. 39.

⁶⁷ Цит. по: Wolf J. Op. cit. S. 442.

⁶⁸ Содержательный исторический очерк процесса отображения количественного метра в поэзии и в музыке барокко находим в кн.: Houle G. Meter in Music, 1600–1800: Performance, Perception, and Notation. Bloomington; Indianapolis: Indiana Univ. Press, 1987. P. 62–77.

⁶⁹ Mersenne M. Harmonie universelle... Paris: Sebastien Cramolsy, 1636–1637.

⁷⁰ Kircher A. ... Musurgia universalis... T. II. Romae: Ex Typographia Francisci [sic] Corbelletti, 1650. P. 30–79.

⁷¹ Printz W. C. Phrynis Mitilenæus...

⁷² Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister... S. 160–170.

⁷³ Spieß M. Tractatus musicus compositorio-practicus. Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1745. S. 164–166.

⁷⁴ Kirnberger J. Ph. Die Kunst des reinen Satzes in der Musik... Erster Theil: 2 Bde. Berlin; Königsberg: G. J. Decker und G. L. Hartung, 1776.

⁷⁵ Koch H. Chr. Musikalisches Lexikon... Offenbach a. M.: Johann André, 1802.

⁷⁶ Reicha A. Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition. Bd 4. Wien: Diabelli, 1834. Фундаментальный трактат А. Рейха был написан в 1813 г. и отображает воззрения, сложившиеся именно к этому времени.

⁷⁷ Printz W. C. Compendium Musicæ In quo Breviter ac succinctè explicantur & traduntur omnia ea, quæ ad Oden artificiosè componendam requiruntur... Gubenæ: Chr. Gruber, 1668.

⁷⁸ Printz W. C. 1) Musica modulatoria vocalis...; 2) Compendium musicae signatoriae...

⁷⁹ Printz W. C. Phrynis Mitilenæus...

⁸⁰ Всё в квадратных скобках в цитате — добавлено мной, все комментарии в сносках к цитированному тексту сделаны мной.

⁸¹ В рассматриваемом примере речь идет о мысленном сопоставлении равных по длительности четвертных нот и латинской подтекстовки с чередованием длинного (две моры) и короткого (одна мора) слогов у знающего латынь и говорящего на латыни музыканта, что не может не приводить к реальному едва заметному агогическому исполнительскому удлинению и укорочению нот, без чего, в свою очередь, и слушатель пресловутую «особую силу и достоинство» нот воспринять не смог бы.

⁸² Как видим, Принц хорошо осознает, что слоговая ритмика просодии должна влиять на исполнительскую ритмику нотных длительностей.

⁸³ Обращаю особое внимание на форму 3-го лица единственного числа глагола *bringen* — *bringet*, которая к концу XVIII в. превратилась в *bringt*. Выпадение гласной в окончании, закрепленное новой орфографией, несомненно свидетельствует о том, что эта гласная в окончаниях практически не произносилась. Именно о подобных сокращениях слога — и даже его выпадении — в просодии и писал Шоттелиус.

⁸⁴ То есть вместо первой ноты стоит пауза.

⁸⁵ То есть пауза передает акцент второй доле, отчего возникающая здесь синкопа акцентируется.

⁸⁶ Отсюда видно, что степень внутритактового агогического укорочения и удлинения у Принца прямо связана с изменением темпа и от него зависит.

⁸⁷ Ibid. S. 18–20.

⁸⁸ Ibid. S. 114.

⁸⁹ Ibid. Theil III. S. 183.

⁹⁰ Maier S. Op. cit. S. 40.

⁹¹ Printz W. C. Musica modulatoria vocalis...

⁹² Здесь у Принца несомненная опечатка: не «четыре», а «две совсем равные части», — в другом вокальном трактате Принца (Ibid. S. 36) перифраза этой выдержки сформулирована так: «сначала на две совсем равные части».

⁹³ Printz W. C. Compendium musicae signatoriae... Theil II. Cap. II, §2.

⁹⁴ Панов А. А., Розанов И. В. Об исполнении ритмических фигур в немецкой музыке XVIII века // От барокко к романтизму: Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация: Сб. ст. / Отв. ред. С. В. Грохов. М., 2011 (Научн. труды Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 65. Вып. 1.) С. 300.

⁹⁵ Walther J. G. Praecepta der musicalischen Composition. Встречающиеся в тексте перевода круглые скобки и слова в них принадлежат Вальтеру, все в квадратных скобках — добавлено мной; все комментарии в сносках — мои.

⁹⁶ Имеется в виду широко известная схема двоичного соотношения различных стоимостей нот, согласно которому целая нота равна двум половинным, половинная — двум четвертным, четвертная — двум восьмым и т. д.

⁹⁷ Valore (от фр. *valoir* «стоять») — стоимость, цена.

⁹⁸ И здесь обращаю внимание на форму 3-го лица единственного числа глагола *schreyet*, которая к концу XVIII в. превратилась в *schreyt* (*schreit*). Выпадение гласной в окончании, закрепленное новой орфографией, несомненно свидетельствует о том, что эта гласная в окончаниях практически не произносилась; см. также аналогичный пример в разъяснениях Принца. Именно о подобных сокращениях слога — и даже его выпадении — в просодии и писал Шоттелиус;

⁹⁹ Вальтер мог иметь в виду здесь вариабельность акцентуации в различных трехдольных старинных танцах: в чаконе, в менуэте, в двух типах курант, в немецком полонезе, в жигах.

¹⁰⁰ В обоих примерах рассматривается случай ритмической синкопии в трехдольном такте, когда синкопирующие голоса могут принимать на себя акцент, тяжесть и длину сильного времени и, возможно, даже несинхронно несколько опережать (антиципировать) появление баса, как в связанном *tubato*.

¹⁰¹ То есть изменение с помощью манер, украшений.

¹⁰² Обращаю особое внимание на то, что Вальтер, применяя здесь сравнительную степень термина *kurtz* — *kürtzer*, тем самым однозначно показывает, что короткие доли в реальном исполнительском воплощении действительно являются более короткими, чем длинные; а ввиду того, что примеры вокальны, такое укорочение никоим образом нельзя интерпретировать как артикуляционное, ибо оно приходится на середину слова. Этот момент принципиально важен, поскольку многие современные музыковеды совершенно не принимают во внимание это прямое аутентичное свидетельство и ошибочно считают, что термины *kurz* и *lang* не связаны с реальным агогическим сокращением или удлинением соответствующей доли такта.

¹⁰³ То есть не столько по нормативному квантитативному соотношению длительности слогов.

¹⁰⁴ Отсюда очевидно, что акцентуация в произношении латинского текста в 1708 г. у немцев не всегда совпадала с длинным слогом, чего требовала просодия.

¹⁰⁵ *Хороший* — здесь это эпитет, относящийся к слогу, к ноте или доле такта, приходящимся на сильное время, синонимичный эпитетам *длинный*, *акцентированный*, *тяжелый* или *сильный*; антонимами здесь является аналогичный ряд эпитетов, относящихся к слогу, к ноте или тактовой доле, приходящимся на слабое время: *плохие*, *короткие*, *легкие*, *проходящие* или *слабые* (ноты, доли, слоги). Отсюда в контексте рассуждения Вальтера и имеет место странное, на первый взгляд, противопоставление «короткого» слога — не «длинному», а «хорошему» (нужно помнить, что для музыкантов эпохи барокко «хороший» слог и есть

«длинный»). Последнее предложение в цитате Вальтера в моей книге (Мальцев С. М. Внутритактовая агогика в немецком учении и такте 17–18 веков. СПб: С.-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2010. С. 25) было переведено неточно. Приношу благодарность И. В. Розанову и А. А. Панову, указавшим на это (Панов А. А., Розанов И. В. Внутритактовая агогика, альтерация ритма и артикуляция: Новая концепция или старые заблуждения? // Вестн. СПбГУ. Сер. 15: Искусствоведение. 2011. Вып. 2. С. 96).

¹⁰⁶ Walther J. G. Praecepta der musicalischen Composition. S. 23–24.

¹⁰⁷ Walther J. G. Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec... Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. S. 507.

¹⁰⁸ Zedler J. H., Ludovici C. G., Ludevig J. P. von. Op. cit. Bd 30. S. 71.

¹⁰⁹ Walther J. G. Musicalisches Lexicon... S. 592.

¹¹⁰ Ibid. S. 598.

¹¹¹ В учении о метрике стиха этому соответствовала *Quantitas syllabarum* (длительность слогов) — см. выше. Но поскольку длина или краткость слога визуально в письменности обычно никак не выражается, то эти качества психологически представляли перед знающим просодию языка всегда как внутренние. Отсюда, видимо, возник этот термин.

¹¹² Scheibe J. A. 1) ... Critischer Musikus. Neue, verm. u. verbesserte Aufl. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1745; 2) Ueber die musikalische Composition. Leipzig: Schwickert, 1773 (Reprint: Kassel: Bärenreiter, 2006).

¹¹³ Marpurg Fr. W. 1) ... Anleitung zur Musik überhaupt, und zur Singkunst besonders... Berlin: Arnold Wever, 1763; 2) Kritische Briefe über die Tonkunst.

¹¹⁴ Kirnberger J. Ph. Op. cit.

¹¹⁵ Sulzer J. G., Schulz J. A. P., Kirnberger J. Ph. Op. cit.

¹¹⁶ Hiller J. A. 1) Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesänge... Leipzig: Johann Friedrich Junius, 1774; 1780; 2) Exempel-Buch der Anweisung zum Singen zum Gebrauch der Schulen und anderer Liebhaber des Gesanges. Leipzig, 1774; 3) Kurze und erleichterte Anweisung...

¹¹⁷ Löhlein G. S. Clavier-Schule. Leipzig; Züllichau: Auf Kosten der Weisenhaus- und Frommannischen Buchhandlung, 1781–1782. S. 65–66.

¹¹⁸ Koch H. Chr. Versuch einer Anleitung zur Composition: 3 Theile. Leipzig: Adam Friedrich Böhme; Rudolstadt: Löwisch, 1782, 1787, 1793.

¹¹⁹ Мальцев С. М. Внутритактовая агогика в немецком учении...

¹²⁰ Берлиоз Г. Дирижер оркестра. М., 1912. С. 11.

¹²¹ Kirnberger J. Ph. Op. cit. S. 131; см. также: Sulzer J. G., Schulz J. A. P., Kirnberger J. Ph. Op. cit (статья «Такт»); Schwindt-Gross N. Einfache, zusammengesetzte und doppelt notierte Takte: ein Aspekt der Takttheorie des 18. Jh. // Musiktheorie. 1989. Vol. 4. S. 203–222.

¹²² Латинская буква означает тональность, цифра — номер тома «Хорошо темперированного клавира».

¹²³ Quantz J. J. ... Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen... Berlin: J. F. Voss, 1752. S. 105–106.

¹²⁴ Ibid. S. 74.

¹²⁵ Привожу по: Heftling S. E. *Rhythmic Alteration in Seventeenth- and Eighteenth-Century Music: Notes Inégales and Overdotting*. New York: Schirmer Books, 1993. S. 44.

¹²⁶ Mozart L. ... *Versuch einer gründlichen Violinschule...* 3. verm. Aufl. Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1787. S. 124. В моей книге здесь неточный перевод: вместо «первая из двух на один смычок приходящихся нот» сказано «первые две на один смычок приходящиеся ноты» (Мальцев С. М. *Внутритактовая агогика в немецком учении...* С. 57). Приношу благодарность А. А. Панову и И. В. Розанову, указавшим на эту неточность (Панов А. А., Розанов И. В. *Внутритактовая агогика...* С. 97). Отмечу, однако, что это уточнение отнюдь не отменяет самого факта агогического удлинения нот, а лишь уточняет конкретные ноты, на которые это удлинение распространяется.

¹²⁷ Mozart L. *Op. cit.* S. 146, 137–145.

¹²⁸ Walther J. G. *Præcepta der musicalischen Composition*. S. 24.

¹²⁹ Mattheson J. *Critica musica*. Bd 1. S. 41–42.

¹³⁰ Adlung J. *Op. cit.* S. 206.

¹³¹ Marpurg Fr. W. *Kritische Briefe über die Tonkunst*. Bd 1. S. 463.

¹³² Hiller J. A. *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesänge...* 1780. S. 28.

¹³³ Cramer J. B. 21 *Etüden für Klavier nebst Fingerübungen von Beethoven / Nach dem Handexemplar Ludwig van Beethovens* hrsg. von H. Kann. Wien: Universal Edition UE 13353.

¹³⁴ Это признают и крупнейшие бетховеноведы Г. Гольдшмидт (Goldschmidt H. *Beethovens Anweisungen zum Spiel der Cramer-Etüden // Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress*. Berlin: Verl. Neue Musik, 1971. S. 545–557) и Н. Л. Фишман (Фишман Н. Л. *Из педагогических советов Бетховена // Методические записки по вопросам музыкального образования*. М., 1966).

¹³⁵ Cramer J. B. *Op. cit.*

¹³⁶ Анализ других аналогичных указаний Бетховена сделан в кн.: Мальцев С. М. *Внутритактовая агогика в немецком учении...* С. 93–100.

¹³⁷ Czerny C. *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule*, op. 500. Bd 3. Wien: Diabelli, 1839. S. 5.

¹³⁸ Neumann F. *Op. cit.* P. 337.

¹³⁹ Petri J. S. *Anleitung zur Practischen Musik...* Lauban: 1767; 1782. S. 160.

¹⁴⁰ Neumann F. *Op. cit.* P. 338.

¹⁴¹ О музыкально-риторических фигурах см.: Bartel D. *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber: Laaber Verlag, 2007; Мальцев С. М. *О двух музыкально-риторических фигурах повтора: Анафора и эпифора // От барокко к романтизму*; Meister H. *Musikalische Rhetorik und ihre Bedeutung für das Verständnis barocker Musik, besonders der Musik J. S. Bachs*. Regensburg: Feuchtinger & Gleitschäuf, 1995; Майстер Х. *Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И. С. Баха*. М: Классика-XXI, 2009.

¹⁴² Houle G. *Op. cit.* P. 81.

¹⁴³ Ссылка Брауна: Marpurg F. W. *Kritische Briefe über die Tonkunst*. i. 99 (письмо 13, § 2).

¹⁴⁴ Brown C. Classical and Romantic performing practice 1750–1900. Oxford; New York: Oxford Univ. Press, 1999. P. 59–61.

¹⁴⁵ Lohmann L. Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts. Regensburg: Bosse, 1986 (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Bd 125). S. 52 f.

¹⁴⁶ Ibid. S. 53.

¹⁴⁷ Penninger A. Die Akzentuierung auf Tasteninstrumenten vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Linz, 2007. — <http://klaviermethodik.christian-pohl.com/bibliographie.php/home/kategorie/1/einzelansicht/258> (дата обращения 08.12.2013).

¹⁴⁸ Мою критику правомерности такой отсылки см.: Мальцев С. М. Внутритактовая агогика в немецком учении... С. 75.

¹⁴⁹ Lohmann L. Op. cit. S. 52–55.

¹⁵⁰ Панов А. А. Альтерация ритма или артикуляция? В. К. Принц о долгих и коротких нотах // Музыкаведение. 2006. № 5. С. 61–65; Панов А. А., Розанов И. В. 1) Внутритактовая агогика...; 2) Об исполнении ритмических фигур...; Розанов И. В., Панов А. А. Альтерация ритма пунктирных фигур в инструментальной музыке Германии второй половины XVIII столетия. Л.: Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1991; Rosanoff I., Panov A. Essays on Problems of Rhythm in Germany in the XVIII-th Century: Overdotting and the so-called Taktenlehre (A research of sources). Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland, 1996; комментарии И. В. Розанова к кн.: Друскин М. С. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1: Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая; науч. ред., авторы предисл. и примеч. И. В. Розанов, А. И. Климовицкий. СПб.: Композитор, 2007.

¹⁵¹ Там же. С. 522.

¹⁵² Панов А. А., Розанов И. В. Об исполнении ритмических фигур... С. 298.

¹⁵³ Там же. С. 305; курсив соавторов.

¹⁵⁴ Heinichen J. D. Der General-Bass in der Composition... Dresden: bey dem Autore zu finden [Freiberg: Christoph Matthaeus], 1728. S. 238–239; Bach C. Ph. E. Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen. Zweiter Teil / Faksimile-Nachdruck der 1. Aufl., Berlin, 1753 und 1762. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1961. S. 30; Scheibe J. A. Ueber die musikalische Composition. S. 229–230.

¹⁵⁵ Ibid. S.225–266.

¹⁵⁶ Панов А. А., Розанов И. В. Об исполнении ритмических фигур... С. 300.

¹⁵⁷ Printz W. C. Musica modulatoria vocalis...

¹⁵⁸ Scheibe J. A. ... Critischer Musikus. S. 225–266.

¹⁵⁹ Marpurg Fr. W. ... Anleitung zur Musik überhaupt... S.76–77.

¹⁶⁰ Odenkomposition, metrische. S. 76–77.

¹⁶¹ Löhlein G. S. Op. cit. S. 65–66.

¹⁶² Printz W. C. Phrynis Mitilenæus... S. 18–20.

¹⁶³ Мальцев С. М. 1) Семантика музыкального знака: Автореф. канд. дис. Вильнюс, 1981; 2) Семантика музыки (семиотический взгляд) // Исследования. Публицистика: К XX-летию кафедры критики: Сб. ст. / Отв. ред. Л. Г. Данько. СПб.: С.-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1997.