

ТЕМП – НЕ ЧИСЛО: ДИРИГЕНТСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КРИЗЬ СТОЛІТТЯ

Берестовська Олександра Володимирівна,

доктор філософії з музичного мистецтва,
заступник директора навчально-наукового інституту з наукової діяльності,
викладач кафедри оркестрових інструментів
Комунального закладу вищої освіти «Дніпровська академія музики»
Дніпропетровської обласної ради
ORCID ID: 0000-0002-4736-5352

Розглядаючи колективне виконання творів попередніх епох, не можна оминати увагою важливу участь диригента у створенні інтерпретації. Окрім розуміння тонкощів та традицій виконавства у відповідний період, перед ним постає новий виклик – пошук «ідеального» темпу. Для об'єктивного прочитання музичного твору та передачі інтерпретації виконавцям, керівнику музичного колективу необхідно врахувати культурно-історично підґрунтя. Хибно обмежуватися лише вивченням історії написання твору та біографії композитора, це можна порівняти із невеликим елементом великого пазлу. Все ж таки партитури приховують схематичні «натяжки» композиторського задуму, зашифровані засобами музичної нотації, а саме – термінами, показниками розміру та метричної наповненості, тонкими нюансами інструментування, що за умови прозорливого аналізу сприяють визначенню швидкості виконання.

Сучасні диригенти під час вивчення творів попередніх епох не мають можливості комунікації із композитором для узгодження виконавської інтерпретації та, особливо, точності визначення темпу. Так, поява метроному, що мала б полегшити фіксацію композиторами бажаної швидкості виконання, в перші роки існування створювала додаткові проблеми у трактуванні цих міток. Попри прийняття музичною спільнотою нововведення, означений у партитурі темп визначався диригентами-інтерпретаторами XIX століття як об'єктивна абсолютна швидкість, надаючи музичний матеріал низкою агогічних відхилень. Втім, зауважено на тому, що великий обсяг творів записаний із використанням термінів, що мають більше відношення до визначення характеру, аніж швидкості виконання. У зв'язку з цим, у статті розглянуто особливості визначення темпової складової виходячи з аспектів, що були відображені композитором у партитурі, а також виконавських традицій.

Дослідження спрямоване на визначення особливостей інтерпретації темпів диригентами попередніх епох, шляхом аналізу сучасних досліджень, реконструкцій подій, історичних джерел та спогадів сучасників. За неможливості об'єктивної оцінки виконання, що пов'язано із відсутністю аудіо- чи відеозаписів, було здійснено історичне моделювання шляхів пошуків та інтерпретації диригентами (прадиригентами) темпоральності в музиці.

Ключові слова: диригент, інтерпретація, темп, історичне виконавство, виконавська традиція, культурно-історична епоха, музичне мистецтво.

Berestovska Oleksandra. Tempo is not a number: the conductor's interpretation through the centuries

When considering the collective performance of works from earlier eras, one cannot ignore the conductor's crucial role in creating the interpretation. In addition to understanding the nuances and performance traditions of the relevant period, the conductor faces a new challenge: finding the "ideal" tempo. To objectively interpret a musical work and convey that interpretation to the performers, the leader of a musical ensemble must take into account the cultural and historical context. It is a mistake to limit oneself to merely studying the history of the work's composition and the composer's biography. This is comparable to a small piece of a large puzzle. Nevertheless, scores conceal schematic "clues" to the composer's intent, encoded through musical notation – specifically, terms, time signatures, and rhythmic density, as well as subtle nuances of instrumentation – which, when analyzed with insight, help determine the performance tempo.

Today's conductors, when studying works from earlier eras, lack the ability to communicate with the composer to coordinate the performance interpretation and, especially, the precise determination of tempo. Thus, the advent of the metronome, which was intended to facilitate composers' ability to set the desired performance speed, created additional problems in interpreting these markings during its early years. Despite the musical community's acceptance of this innovation, the tempo specified in the score was interpreted by 19th-century conductors-interpreters as an objective, absolute speed, subjecting the musical material to a series of agogic deviations. Moreover, it has been noted that a large number of works were notated using terms more relevant to defining character than to performance speed. In this regard, the article examines the specifics of determining the tempo component based on aspects reflected by the composer in the score, as well as performance traditions.

The study aims to identify the characteristics of tempo interpretation by conductors of previous eras through the analysis of contemporary research, reconstructions of events, historical sources, and the memoirs of contemporaries. Given the impossibility of an objective assessment of the performance due to the absence of audio or video recordings, a historical modeling of the ways in which conductors (early conductors) sought and interpreted tempo in music was carried out.

Key words: conductor, interpretation, tempo, historical performance, performance tradition, cultural-historical era, musical art.

Вступ. Технології сьогодення відкривають для будь-якого музиканта можливості ознайомлення із низкою інтерпретацій одного і того ж твору, включаючи записи

відновлені з грамплатівок чи провідних митців, за життя яких лише починалося використання звуко- та відеозаписуючих пристроїв. Виконання творів композиторів,



що пішли у засвіти, завжди викликає низку труднощів, що пов'язані із неможливістю комунікації із ними чи отримання зворотного зв'язку на виконання. Втім, на відміну від сольних чи ансамблевих творів, де в переважній більшості особливості прочитання нотного тексту покладаються у певній мірі на окремих музикантів, виконання оркестрових композицій потребує керівника-лідера. Він формує у своїй уяві звучання твору і передає його музичному колективу, а також відповідає за точність прочитання чи відхилення від ustalених норм в інтерпретації композиторського задуму. Окремої уваги потребує темп – його узагальнене визначення для кожної частини чи розділу, відхилення у проведенні різних тематичних партій та передачі емоційних станів та характерів. Сучасні диригенти прагнуть у точності відтворити те, що означено в партитурі, втім, маючи можливість ознайомлення із більш ранніми записами, спостерігається значна свобода в інтерпретації, зокрема темпів. Метою цієї статті є визначення особливостей прочитання та інтерпретації темпів диригентами (прадиригентами) періоду до винайдення аудіо- та відеофіксації, спираючись на італійські терміни, розмір, метричні особливості та виконавські традиції.

Матеріали та методи. Формування уявлення про особливості прочитання темпів диригентами попередніх епох неможливе без врахування історичних матеріалів – трактатів, есе, словників тощо. Італійські терміни, що активно використовувалися композиторами, тривалий час мали описовий характер настрою виконання, про що зауважено у великих музичних словниках С. де Броссара [4] та Ж.-Ж. Руссо [9]. Характерні традиції виконавства, що були нерозривно пов'язані із вмінням точності визначення основного темпу та подальшої його варіативності, окреслені у праці Й. Кванца [8] та вибраних статтях у збірці Кембриджського університету «The Orchestra» [11]. Поступовий перехід митців-композиторів до романтичної традиції, якій притаманна художньо-образна глибина та темпова гнучкість, неминуче потребував звернення до творчості Л. ван Бетховена, який одним із перших вніс до своїх творів мітки метроному. Через дискусійність визначених композиторських темпів та його сучасних інтерпретацій було проаналізовано різні наукові праці, автори яких виступали за підтримку чи незгоду з авторськими ремарками та вносили прояснення щодо їх прочитання, а саме – Р. Коліш [5], М. Нордуїн [7], А. Мартін-Кастро та І. Укар [6]. Виконавські традиції, а також місце диригента-інтерпретатора у творчості Л. ван Бетховена означено в історичній реконструкції Т. Альбрехта [1]. Неможливо було оминати увагою вивчення низки сучасних досліджень [3; 12; 15], авторських трактатів [2] і сучасників [14], есе [13] та критики [10] щодо діяльності митців Ф. Мендельсона, Г. Берліоза і Р. Вагнера, які стояли у витоків формування одноосібного керування музичним колективом, а також проявили себе як яскраві інтерпретатори, зокрема – темпового аспекту.

В ході даного дослідження було використано аналітичний метод, що забезпечив вивчення окресленої

проблематики шляхом аналізу сучасних та історичних джерел; історичного моделювання – задля формування уявлення щодо місця темпу у виконавській традиції, шляхів і методів його визначення та допустимої варіативності; культурологічний – сприяв визначенню кореляції між традиціями виконання та гнучкості у темпових відхиленнях.

Результати дослідження. Диригентська діяльність спрямована на передачу інтерпретації музичного твору колективу виконавців. Робота диригента будь-якого спрямування з партитурою є ключовим етапом у формуванні індивідуального погляду. Втім, формальний розбір партитури, без врахування культурно-історичного підґрунтя, може нашкодити навіть ідеальному виконавському прочитанню. Тому, диригент виступає інтерпретатором та, в певній мірі, медіатором між композитором та виконавцями, через що на нього покладається велика відповідальність в точності донесення задуму автора.

Сучасним виконавцям важливо в точності інтерпретувати твори доби бароко чи класицизму, особливо маючи можливість ознайомитися із відтвореним інструментарієм. Адже виконавські традиції, що спираються на технічно більш досконалі інструменти та змогу вивчення академічного мистецтва у закладах професійної освіти, відповідно до сформованих канонів, значно відрізняються від тогочасних. Виконавці, які часто виступали в ролі композитора, намагалися приховати можливі недосконалості інструментів, наприклад, коли для звукового заповнення додавали низку мелізмів. Це не потребувало відображення в нотах, адже слугувало підтвердженням смаку та майстерності митця. Інструментальна музика бере свої витoki з народної та, подальшому, світської музики, «вона також була здебільшого функціональною: чи то для створення моменту перепочинку між однією дією та іншою...» [11, с. 3]. У зв'язку з цим, сольне та колективне виконавство на оркестрових інструментах вибирає одночасно мовленнєві, вокальні та танцювальні традиції. Це проявлялося в загостренні чи розширенні ритмів, динамічної побудови інтонацій, гнучких агогічних відхилень всередині чи між фразами тощо. Всі ці змінні становили тогочасні традиції виконання, що не потребували додаткової фіксації в нотному тексті.

Партитури сучасних творів сповнені низкою композиторських ремарок, що покликані допомогти інтерпретатору-диригенту якомога точніше передати не лише швидкість виконання та характер, а й метафоричний стан чи атмосферу. Для цього використовуються як класичні італійські, рідше – німецькі, терміни, так і фрази-пояснення переважно англійською мовою для зручності розуміння представниками різних країн.

Втім, така педантичність композиторів у передачі задуму вербальними засобами існує не так давно, якщо розглядати це в контексті історії музичного мистецтва. Поява типових та, на перший погляд, однозначно зрозумілих темпових позначок бере свій початок ще за довго до винайдення метроному. Не маючи чіткої міри, вони сприяли розумінню характеру твору

та особливостей виконання. Загально відомо, що *Allegro* означає «весело», втім у своїй праці *Жан-Жак Руссо* робить певне зауваження: «Але не слід через це вважати, що цей характер руху властивий лише веселим темам; він часто застосовується до проявів люті, запалу та відчаю...» [9, с. 30].

З метою пояснення особливостей розуміння музикантами попередніх епох інших темпових позначок, розглянемо музичний словник, опублікований французьким теоретиком *Себастьяном де Броссаром* протягом першого десятиліття XVIII століття: «Adagio. ... майже завжди повільно і з легким затягуванням такту» [4, с. 3]. «Allegretto. ... означає трохи весело, але з витонченою, граціозною, приємною веселістю тощо. ... Andante. ... означає, насамперед, для basso continuo, що всі ноти мають бути рівними, і добре відокремлювати їх» [4, с. 4]. «Largo. Це означає "дуже повільно", ніби розтягуючи такт і витримуючи великі, часто нерівні долі тощо. Це трапляється насамперед у речитативі ... оскільки це своєрідна декламація...» [4, с. 51]. «Vivace. ... грати або співати швидко, або в стрімкому темпі, жваво, енергійно тощо. Це майже те саме, що Allegro» [4, с. 249]. Таким чином, бачимо, що наведені приклади позначення лише натякають на потрібну швидкість, яка була б необхідною для передачі певного характеру чи емоцій. Можна помітити, що часто вони розраховані саме на лідера, який у той період керував з колективу – граючи партію *basso continuo*, першої скрипки чи співаючи з хором. Адже диригент завжди виконував роль того, хто досконало знає твір і за допомогою різних засобів невербальної комунікації – аудіальної чи візуальної – сприяє об'єднанню виконавців для якісної реалізації інтерпретації.

Традиційно, відбивання метру відбувалося за допомогою батути, втім, враховуючи часте відхилення від темпу, розширення фраз для можливості виконання співаком або інструменталістом прикрас чи каденцій, виникає необхідність фіксації місця, з якого поновлюється темп. Так, в обіг музикантів увійшов італійський термін «*A battuta*», що є сучасним аналогом поняття *a tempo*, означаючи, «що слід знову почати рівномірно та точно відмічати або відбивати всі долі розміру» [4, с. 13].

Протягом XVIII століття позначки на початку твору все ще продовжували відігравати роль показника необхідного характеру, відштовхуючись від якого добирався темп. *Йоган Кванц* зазначає, що розуміння та інтерпретація темпу є тривалим процесом, якому не можна просто навчити чи пояснити, адже «Воно приходить із зростанням чуттєвості та здатності до оцінки» [8, с. 109]. У такий спосіб, автор пояснює складність, що постає перед молодими музикантами на ранніх етапах їх творчості. Окрім того, у своїй праці *Й. Кванц* один із перших збирає та перераховує ключові темпові позначки, що найчастіше зустрічаються в нотних текстах його сучасників, а саме: «... Allegro, Allegro non tanto, – assai, – di molto, – moderato, Presto, Allegretto, Andante, Andantino, Arioso, Cantabile, Spittoso, Affettuoso, Grave, Adagio, Adagio assai, Lento, Mesto тощо» [8, с. 108]. Втім, автор

продовжує наголошувати, що всі ці слова є «вказівкою на домінуючу основну емоцію» [там же].

Початок XIX століття став переломним моментом у музичному мистецтві адже з'являється пристрій для вимірювання темпу – метроном. Може хибно здатися, що це враз змінило життя диригентів-інтерпретаторів, полегшивши пошук відповідного темпу. Композитори, які продовжують займатися діяльністю керівництва музичним колективом, поступово вносять мітки метроному в свої рукописи. Можна припустити, що одним із перших, хто підхопив тенденцію «фіксації» темпу був *Людвіг ван Бетховен*. Попри низку більш сучасних видань, партитури з позначкою «Urtext» та манускрипти композитора продовжують зберігати історичні спогади про його пошуки. Чимало науковців звертаються до цієї теми, адже більшість диригентів продовжує виконувати музику видатного митця у відмінних від авторських позначок темпах [5; 6; 7]. Дослідники сперечаються, відшукують фіксовані у листах, переписах та інших джерелах записи композитора щодо змін міток метронома, інші ж намагаються за сучасних умов спробувати відтворити музику у темпах манускриптів. Так, музикознавча спільнота ділиться на тих, хто знаходиться в пошуках істинного задуму, в тому числі враховуючи темпові позначки, а також на тих, хто «Кажуть, що вони [мітки метроному] обмежують свободу інтерпретаційної уяви; такий делікатно збалансований і високо розвинений організм, як музичний твір, не можна, як стверджують, примусово втиснути в прокрустове ложе механічного апарату» [5, с. 90]. Спираючись на дослідницьку працю *Рудольфа Коліша (Rudolf Kolisch)* [5], де наведено витяги з низки листів *Л. ван Бетховена*, останній неодноразово зауважує на можливостях, що відкрилися після винайдення метроному. Він вбачає у цьому справжній прорив для якісного відтворення музичних творів виконавцями, зауважуючи на вичерпанні можливостей «сухих» італійських термінів. У такий спосіб *Л. ван Бетховен* наголошує на можливості розмежування понять темп та характер.

Відносно всієї творчості композитора відсоток манускриптів, що промарковані метрономом, доволі невеликий, втім прослідковуються певні закономірності щодо використання ідентичних темпових ремарок відповідно до характеру. Вважаємо доцільним погодитися із теорією *Р. Коліша* щодо тонкощів інтерпретування темпів творів *Л. ван Бетховена*, що цілком може бути використана диригентами та виконавцями у розшифруванні швидкості виконання без точних вказівок у партитурі. Автор зауважує: «Абсолютна міра темпу, позначеного одним темповим позначенням, варіюється залежно від розміру та співвідношення між метричною одиницею та темповою одиницею» [5, с. 100]. Метричною одиницею митець називає тривалість нот, що визначають розмір (його знаменник), а темповою – тривалість чи їх поєднання (група нот), які безпосередньо визначають темп. Таким чином, *Р. Коліш* зауважує на важливості під час інтерпретації темпу врахування: темпової позначки, що сама по собі не є фіксованою швидкістю, показника розміру та комбінації

тривалостей нот. Водночас, будучи поборником бетховенського метроному, він зауважує: «Використання метронома для встановлення темпу не передбачає його використання для порівняння тривалості ударів ..., – а просто для визначення базової "швидкості". Це надає виконавцю повну ритмічну свободу та повну "художню свободу" для виконання в цілому» [5, с. 98].

Розглядаючи диригентів-попередників та їхні інтерпретації темпів, не можна оминати увагою постать Л. ван Бетховена не лише як композитора і виконавця, а й диригента. Попри традицію подвійного та потрійного диригування, що продовжувала існувати на початку XIX століття, митець стояв в рядах перших у Відні – серці тогочасного музичного життя, хто керував колективом, при цьому не виконуючи партію скрипки, basso continuo чи фортепіано. Як зазначає дослідник *Теодор Альбрехт (Theodore Albrecht)*, на концерті, на якому, зокрема, відбулася прем'єра Симфонії № 9, роль композитора, який вже втратив слух, імовірно за все зосереджувалася на наданні необхідного темпу на початку кожної з частин: «...Бетховен, судячи з усього, стояв спиною до публіки, маючи перед собою ще один пюпітр, десь посеред оркестру. Можливо, він навіть вказував [Гнацу] Умлауфу початкові темпи для кожної частини...» [1, с. 112]. У такий спосіб відбувалася комунікація та узгодження ключових інтерпретаційних елементів під час концертного виступу між усіма керівниками вже досить великого, за кількістю виконавців, музичного колективу.

Культурне життя XIX століття сприяє появі одноосібного диригента, який повністю бере на себе роль керівника та інтерпретатора. Окрім того, збагачується репертуар, адже до концертних програм включаються твори не лише композиторів-сучасників, а й попередніх епох. Звісно, в цьому контексті неможливо оминати увагою *Фелікса Мендельсона*, який стояв у витоків не лише формування образу диригента, а й визначивши ключову роль його діяльності в контексті інтерпретації музичних творів. Будучи не лише композитором, а й редактором, він лишався повним поборником композитора. Його виступи з оркестром із захопленням сприймалися публікою, зокрема – темпові рішення: «Які чудові нюанси звучання, які розумно продумані відтінки темпу він використовував! Як легко він змушував нас ковзати по різноманітних просторах «нескінченного» Allegretto, так що в кінці слухач не мав уявлення про тривалість цього звукового явища! Адже ми щойно перебували у вічності, у позачасовому світі...» [15, с. 314]. Схожу думку знаходимо в іншому джерелі, де також підкреслюється вміння Ф. Мендельсона-диригента робити будь-які агогічні відхилення природними та непомітними для слухачів. Про це зауважує у своїх мемуарах німецький скрипаль *Вільгельм Васілевський (Wilhelm Wasielewski)*: «Якщо під час виступів він іноді дозволяв собі невеликі відхилення в темпі за допомогою імпровізованих ritardando або accelerando, то вони виходили так, що можна було б подумати, ніби їх відрепетували на репетиції» [14, с. 59]. В той же час, інший відомий композитор та диригент – Р. Вагнер

часто піддавав критиці темпоральні пошуки Ф. Мендельсона, вважаючи обрані темпи занадто швидкими [12; 13]. Втім, нам складно погодитися чи піддати критиці судження через брак можливості особистого ознайомлення із цими виконаннями.

Французький композитор і диригент того ж культурно-історичного періоду *Гектор Берліоз* також не оминає своєю увагою питання щодо визначення темпів. У своєму «*Traité d'instrumentation et d'orchestration*» [2], куди згодом було внесено розділ про диригування, митець зауважує на важливості чіткого розуміння темпу та зазначає шляхи його визначення. Звісно, найпершим і найлегшим є комунікація безпосередньо із композитором та отримання вказівок від нього. Іншим, не менш якісно зрозумілим є варіант вивчення позначок метроному. Якщо немає жодної з означених можливостей, «... не залишається нічого іншого, як покладатися на нечіткі [темпові] терміни, ..., а також на власний інстинкт і своє більш-менш правильне відчуття стилю композитора. Ми змушені визнати, що ці вказівки занадто часто є недостатніми та оманливими...» [2, с. 300]. Хоч митець і зауважує на використанні метроному як помічника під час навчання, втім одразу застерігає майбутніх диригентів: «Я не хочу цим сказати, що треба наслідувати математичну рівномірність метронома; виконання мелодії таким чином надало б їй холодної одноманітності, і я сумніваюся, що можна було б дотримуватися такої рівномірності протягом кількох тактів» [там же].

На підкріплення усвідомлення темпової гнучкості, наведемо приклад з диригентської практики самого Г. Берліоза: «Його ритми аж ніяк не були суворо метрономними – навпаки, вони були взірцем поетичної гнучкості...» [11, с. 120]. Його порівнювали з Л. ван Бетховеном, через харизматичність під час диригування.

Ріхард Вагнер також стояв у витоків появи одноосібного диригента та головного інтерпретатора твору. Щодо його практичної діяльності у ролі керівника музичного колективу до наших днів дійшло чимало згадок, рецензій та власних роздумів митця щодо диригентської специфіки. Митець визначає два ключові поняття, що є визначальними у створенні якісної інтерпретації та взаємозалежать один від одного – «...осмислення мелодичного змісту твору та виконання його у правильному темпі...» [13, с. 229]. Серед інтерпретаційних принципів, які він охоче застосовував, є темпові зміни контрастної побічної партії в сонатному алегро, виконуючи її дещо повільніше [13].

Р. Вагнер, будучи вже не відбивачем темпу, а одноосібним інтерпретатором, у своїй диригентській діяльності фокусувався на проведенні розлогих оркестрових фраз, у зв'язку з цим відхилень зазнавав і загальний темп. Таким чином, «...відкидаючи метричну кутастість на користь мелодичної цілісності найвищого рівня. З цим тісно пов'язана була безпрецедентна на той час гнучкість темпу, що сприяла як структурній цілісності, так і різноманітності емоційного та драматичного вираження, без втрати ритмічної злагодженості» [11, с. 120]. Особливості інтерпретації та варіативності темпів Р. Вагнера були унаслідковані

його послідовниками – провідними диригентами ХХ століття.

Зауважимо, що у ХІХ столітті, коли почала активно формуватися діяльність одноосібного диригента-інтерпретатора, критики особливу увагу приділяють дискусії про темпи, сперечаючись чи про надто повільне виконання, чи навпаки – зашвидке. Цікаву думку з цього приводу висловив композитор та активний критик видимої діяльності диригента – *Роберт Шуман*: «Ти знаєш, як мене дратують безглузді суперечки щодо темпу, і що для мене вирішальне значення має лише внутрішнє відчуття темпу. Швидке *Allegro* у флегматичної людини завжди тягнеться довше, ніж повільніший темп у нервового диригента» [10, с. 37–38]. Далі митець зауважує, що під час добору темпу, диригенти орієнтуються на звучання оркестру та фактурне наповнення. Так, наприклад, коли інструментальний склад має об'ємніше та масивніше звучання, то вимушений надавати всьому виконанню більшої ваги, відповідно потребуватимуть стриманішого темпу. В той час як «... менші, витонченіші [колективи], як наші лейпцизькі фірленцери, мусять компенсувати брак резонансу, прискоренням темпу» [10, с. 38]. Таким чином, значна варіативність темпу була викликана не лише прагненнями диригента, а й могла компенсувати чи підкреслювати виконавські особливості певного музичного колективу.

Висновки. Сучасне музичне мистецтво, яке сповнене творами, побудованих на ритмічних патернах, медитативних із витриманою рівністю, математично вимірними тривалостями тощо, часто змушує інтерпретаторів, в тому числі диригентів, сприймати позначку метроному буквально. Втім, твори попередніх епох, що будуються на живому сприйнятті характерів та емоцій потребують адекватної темпової гнучкості.

Аналіз низки історичних джерел та сучасних досліджень, посприяв формуванню усвідомлення щодо особливостей прочитання темпів керівниками музичних колективів попередніх епох, їхні інтерпретації темпових позначок, надання пояснень та відношення до міток метроному. В результаті цього було встановлено, що темп є ключовим показником диригентської інтерпретації, що базується не лише на теоретичних знаннях, а й розумінні культурно-історичного підґрунтя та виконавських традицій в кожній епосі.

Диригенти ХІХ століття активно застосовували темпову агогічність, що сприяла відтіненню контрастуючих партій та тем, підкресленню характеру тощо. Це не було прописано в нотному тексті, адже являло собою особливість виконання. Попри міцно закріплену традицію виставляти в партитурах мітку метронома, диригенти продовжують використовувати її як значення «абсолюту».

Попри розбіжності у поглядах щодо точності дотримання темпів та ритмічної вивіреності музичної побудови, диригенти-композитори та диригенти-інтерпретатори часто відхиляються від означеної в нотному тексті позначки. Це сприяє «оживленню» партитури, відображаючи у такий спосіб не лише зафіксовані композиторські характери та емоції, а й власний – професійний та індивідуальний досвід кожного керівника музичного колективу, що безпосередньо впливає на інтерпретацію музичного твору.

Вбачаємо подальше вивчення цієї тематики диригентами та музикознавцями шляхом проведення досліджень на предмет аналізу темпів провідних диригентів у інтерпретаціях творів, що визнані світовою класикою, та кореляції швидкості виконання із задуманими композиторськими ремарками.

Література:

1. Albrecht T. Die Uraufführungen von Beethovens Sinfonie Nr. 9 (Mai 1824) aus der Perspektive des Orchesters. *Journal der Gesellschaft der Wiener Oboe*, 2014–2015. 183 p.
2. Berlioz H. Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes, Op.10. Paris : Schonenberger, 1855. 312 p.
3. Bowen J. A. Mendelssohn, Berlioz, and Wagner as Conductors: The Origins of the Ideal of "Fidelity to the Composer". *Performance Practice Review*, 1993. Vol. 6, No. 1, Article 4. P. 77–88. DOI: <https://doi.org/10.5642/perfpr.199306.01.04>
4. Brossard S. Dictionnaire de musique. 3rd edition. Amsterdam : Estienne Roger, 1708. 388 p.
5. Kolisch R. Tempo and Character in Beethoven's Music. *The Musical Quarterly*. Oxford University Press, 1993. Vol. 77, No. 1. P. 90–131.
6. Martin-Castro A., Ucar I. Conductors' tempo choices shed light over Beethoven's metronome. *PLoS ONE*. University of Milano-Bicocca, 2020. Vol. 15 (12): e0243616. 16 p. DOI: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0243616>
7. Noorduyn M. The metronome marks for Beethoven's Ninth Symphony in context. *Early Music*, 2021. Volume 49, Issue 1. P. 129–145. DOI: <https://doi.org/10.1093/em/caab005>
8. Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin : Johann Friedrich Voß, 1752. 334 s.
9. Rousseau J.-J. Dictionnaire de musique. Paris : Chez la veuve Duchesne, 1768. 548 p.
10. Schumann R. Music and musicians; essays and criticisms / translated, edited, and annotated by F. R. Ritter. London : William Reeves, 1891. 418 p.
11. The Cambridge Companion to the Orchestra / ed. By C. Lawson. Cambridge University Press, 2011. 297 p. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521806589>
12. Tkalych L. Felix Mendelssohn As Romantic Conductor : Dissertation of Doctor of Philosophy / Princeton University. Princeton, NJ, 2019. 261 p.
13. Walton C. Richard Wagner's Essays on Conducting: A New Translation with Critical Commentary. University of Rochester Press, 2021. 306 p. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv1f2s1q0>
14. Wasielewski W. J. von. Aus siebzig Jahren. Stuttgart und Leipzig : Deutsche verlags-anstalt, 1897. 278 s.
15. Werner E. Mendelssohn: A New Image of the Composer and His Age / Translated by D. Newlin. New York: The Free Press of Glencoe, 1963. xv, 545 p.

References:

1. Albrecht, T. (2014–2015). Die Uraufführungen von Beethovens Sinfonie Nr. 9 (Mai 1824) aus der Perspektive des Orchesters. *Journal der Gesellschaft der Wiener Oboe*, 183.
2. Berlioz, H. (1855). *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Op.10. Paris : Schonenberger.
3. Bowen, J. A. (1993). Mendelssohn, Berlioz, and Wagner as Conductors: The Origins of the Ideal of "Fidelity to the Composer". *Performance Practice Review*, 6(1), 77–88. <https://doi.org/10.5642/perfpr.199306.01.04>
4. Brossard, S. (1708). *Dictionnaire de musique*. 3rd edition. Amsterdam : Estienne Roger.
5. Kolisch, R. (1993). Tempo and Character in Beethoven's Music. *The Musical Quarterly*, 77(1), 90–131.
6. Martin-Castro, A., Ucar, I. (2020). Conductors' tempo choices shed light over Beethoven's metronome. *PLoS ONE*, 15(12), 1–16. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0243616>
7. Noorduyn, M. (2021). The metronome marks for Beethoven's Ninth Symphony in context. *Early Music*, 49(1), 129–145. <https://doi.org/10.1093/em/caab005>
8. Quantz, J. J. (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin : Johann Friedrich Voß.
9. Rousseau, J.-J. (1768). *Dictionnaire de musique*. Paris, Chez la veuve Duchesne.
10. Schumann, R. (1891). *Music and musicians; essays and criticisms*. In F. R. Ritter (tr., ed., annot.). London : William Reeves.
11. *The Cambridge Companion to the Orchestra* (2011). In C. Lawson (ed.). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521806589>
12. Tkalych, L. (2019). *Felix Mendelssohn As Romantic Conductor* [Dissertation of Doctor of Philosophy, Princeton University].
13. Walton, C. (2021). *Richard Wagner's Essays on Conducting: A New Translation with Critical Commentary*. University of Rochester Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1f2s1q0>
14. Wasielewski, W. J. von. (1897). *Aus siebzig jahren*. Stuttgart und Leipzig : Deutsche verlags-anstalt.
15. Werner, E. (1963). *Mendelssohn: A New Image of the Composer and His Age*. In D. Newlin (tr.).

Дата першого надходження статті до видання: 27.03.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 24.04.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026