

Брайан Роберт Мурbrianmoore595@gmail.com

Магистр искусств, преподаватель духовых инструментов в Эксетерской школе (Англия)

Brian Robert Moorebrianmoore595@gmail.com

M.A., Brass Teacher of the Exeter School (England)

Концерт для трубы Й. Гайдна в XX веке (перевод Н. А. Токарева*)

Аннотация

В переводе работы американского ученого и музыканта Брайана Мура представлены интересные факты об истории заново открытого произведения Й. Гайдна для трубы в XX веке. Они имеют не только научный, но и исполнительский интерес. Следуя эмпирическим путем, автор не только рассказывает об истории исполнения, редакций и изданий концерта, но и приходит к переосмыслению самих исполнительских принципов в данном произведении — темпов всех частей концерта, штрихов, артикуляции и динамических оттенков. Тем самым он меняет современные общепринятые представления об интерпретации и исполнении концерта в сторону более аутентичной трактовки, при возросших технических возможностях инструмента.

Ключевые слова

Й.Гайдн, концерт для трубы, современная интерпретация, исполнительские принципы, аутентичные трактовки

Haydn's Trumpet Concerto in the Twentieth Century (Translated by N. A. Tokarev**)

Abstract

The translation of a work by the American scholar and musician Brian Moore presents interesting facts about the fate of the rediscovered piece for trumpet by J. Haydn in the 20th century. They are not only of scholarly, but also of performing interest. Following the empirical path, the author considers the history of performance, editions, and publications of the Concerto and comes to rethink the very principles of this work performing – tempi of all movements, articulation, and dynamic nuances. Thus, he changes the modern generally accepted ideas about the interpretation and performance of the Concerto towards a more authentic performance, with increased technical capabilities of the instrument.

Keywords

J. Haydn, the Trumpet Concerto, modern interpretation, performing principles, authentic performance

* Токарев Никита Андреевич (e-mail: n.a.tokarev@gmail.com), кандидат искусствоведения, ассистент профессора на кафедре медных духовых и ударных инструментов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Редакция перевода выполнена А. М. Горшковой.

** Nikita N. Tokarev (e-mail: n.a.tokarev@gmail.com), Ph.D., Assistant at the Brass and Percussion Instruments Department of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory. The translation correction was made by A. M. Gorshkova.

От переводчика

В своей работе опытный трубач и педагог Брайан Мур поднимает вопросы, казалось бы, обыденные для каждого музыканта-исполнителя, такие как стилистика игры, темп, штрихи и динамика. Но не для конкретного случая. Концерт для трубы Й. Гайдна, по праву являющийся эталонным произведением (о чем свидетельствует одно лишь то, что оно обязательно для исполнения на музыкальных конкурсах и прослушиваниях в оркестры по всему миру), находит в данной работе весьма неординарную, но обоснованную трактовку. Несомненно, в реалиях современности выводы, сделанные автором, будут полезны и применимы для, вероятно, более близкой к оригинальной задумке композитора интерпретации концерта.

В переводе этой работы материал излагается от первого лица – Брайана Мура; использованы как оригинальные примечания автора, так и примечания переводчика с соответствующими пометками (это право я беру на себя как практикующий педагог Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и концертирующий музыкант).

Концерт для трубы Й. Гайдна в XX веке

В данной работе я исследую судьбу Концерта для трубы Й. Гайдна в XX веке. Я задаюсь вопросом, в какой степени современные записи отражают авторские намерения, а также анализирую роль различных изданий в преобразовании сочинения после его повторного открытия в конце XIX столетия. Я предполагаю, что сочетание факторов привело к тому, что некоторые аспекты современной интерпретации зачастую противоречат авторскому замыслу. Мною был изучен ряд источников, чтобы выяснить, в какой степени мы можем установить его, и, в частности, как он применим к исполнению концерта. В первой главе работы исследуется исторический контекст. Во второй рассмотрены материалы, связанные с записями сочинения и нотными изданиями.

Введение

2 февраля 1803 года газета «Таймс» сообщила: «[...] г. Вайдингер¹, первый трубач Его Величества Императора Германии, прибыл несколько дней назад из Вены. Любители музыки будут очень довольны, услышав его игру на клапанной трубе (которую он изобрел), и о которой г-н Гайдн говорит с большим энтузиазмом» (с. 4, кол. а)². Кажется весьма вероятным, что А. Вайдингер, который впервые представил концерт для трубы Гайдна в марте 1800 года в Вене, сыграл данное произведение и в этот раз [11, 15]. В следующий раз концерт прозвучал в Англии лишь 30 марта 1932 года в эфире BBC, исполненный Э. Холлом³. Даже в Вене, с которой сочинение неразрывно связано, отсутствуют какие-либо сведения о его исполнениях на протяжении более чем ста лет. Однако сегодня концерт широко известен и считается одним из лучших образцов творчества Гайдна. Он существует в десятках записей и множестве публикаций; фигурирует среди обязательных произведений на конкурсах. Несмотря на это, я убежден, что по ряду причин авторский

¹ Антон Вайдингер (или Вейдингер; нем. Anton Weidinger; 9 июня 1766, Вена, Австрия – 20 сентября 1852, там же) — австрийский трубач-виртуоз, солист венских придворных и театральных оркестров, изобретатель трубы с клапанной механикой. — *Прим. перев.*

² For further references to Weidinger's tour of Germany, England and France, see [11, 15].

³ Эрнест Холл (англ. Ernest Hall; 1890, Лондон, Англия – 1984, там же) – британский классический трубач и педагог; в 1910 году поступил в Королевский музыкальный колледж в Лондоне (1910–1914); в 1911 году начал работу в Лондонском симфоническом оркестре, а в 1924 году был назначен его первым трубачом, занимал этот пост до 1928 года, затем перешел в Симфонический оркестр BBC в качестве первого трубача (1929–1953); преподавал в Королевском музыкальном колледже; в 1962 году награжден орденом Британской империи. — *Прим. перев.*

замысел понят лишь частично, и что в нынешней исполнительской практике распространены ошибочные интерпретации.

Часть 1. История концерта в XX веке

«Долгий сон» (как его называет Х. Крампфер,⁴ [20]) концерта для трубы Гайдна в XIX веке был вызван рядом причин, в том числе снижением популярности техники кларино⁵ и уменьшением роли трубы в оркестре; кроме того, особенности клапанной трубы А. Вайдингера оставались неизвестными⁶, не существовало однозначного мнения о соответствии его трубы функциям этого инструмента [11, 19]. Концерт Гайдна был опубликован только через 133 года после его написания, хотя А. Гойен⁷ разучивал его со своими учениками в Брюссельской консерватории в 1900-х годах; документально подтверждены исполнения произведения там же в 1907 году⁸. Из незаписанных выступлений начала XX века известно также исполнение концерта Э. Зайфертом⁹, упомянутое в рецензии «Dresden Sächsische Dorfzeitung und Elbguapresse» от 14 марта 1914 года. Музыкант использовал длинную трубу в строе «F», но его манера игры, согласно *Dresdener Nachrichten*, «подходила скорее корнету в строе “Es”, чем трубе» (цит. по: [20, 36])¹⁰. К этому времени использование трубы в строе «F» становилось редкостью, ее сменила труба в строе «B», отличавшаяся большей яркостью звучания.

Хотя старая труба в строе «F» размерами и звучанием напоминала инструмент Вайдингера, распространенным стало исполнение концерта на трубах в строях «B» и «Es». Использование трубы в строе «Es» сделало концерт более легким для исполнения; именно на ней Дж. Эскдейл¹¹ сыграл две части произведения для передачи BBC в 1938 году. Это

⁴ Профессор Ханс-Йоахим Крампфер (нем. Hans-Joachim Krumpfer; р. 1928) — немецкий трубач и композитор; учился игре на трубе с 1949 по 1954 годы у Эдуарда Зайферта и Вильгельма Симона в Музыкальной академии Карла Марии фон Вебера в Дрездене; за этим последовала должность заместителя главного трубача в филармоническом оркестре Галле; с 1956 по 1967 годы был первым трубачом-солистом Берлинского симфонического оркестра; с 1956 года вел активную преподавательскую деятельность в музыкальных школах Берлина-Кёпеника и Пренцлауэр-Берг, затем получил должность преподавателя трубы и камерной музыки, а также руководителя духовых инструментов в специальной школе Музыкальной академии имени Ганса Эйслера в Берлине; в 1977 году был назначен преподавателем художественной педагогической деятельности по предметам: труба, камерная музыка, методика и педагогическая практика; в 1982 году был назначен профессором. — *Прим. перев.*

⁵ Техника, при которой мелодии исполняются на высших гармониках семи- или восьмифутовой трубы. Использование Гайдном слова «кларино» на титульном листе рукописи вызвало некоторую путаницу в XX веке и, возможно, частично послужило причиной забвения концерта.

⁶ «Мы не можем отделить достоинств нового инструмента от мастерства искусного виртуоза, так как он пока не раскрывает особенности своего изобретения» (отчет о концерте в Лейпциге 1802 года, цит. по: [11, 14]).

⁷ Альфонс Гойен (фр. Alphonse Goeuens; 5 января 1867, Брюссель, Бельгия – 17 апреля 1950, Моленбек-Снет-Жэн, Бельгия) — бельгийский трубач, педагог и композитор. — *Прим. перев.*

⁸ См.: [11, 20].

⁹ Эдуард Зайферт (нем. Eduard Seifert; 29 декабря 1870, Лейпциг, Германия – 21 января 1965, Дрезден, Германия); с 1898 года до выхода на пенсию в 1938 году являлся первым трубачом в Королевском саксонском государственном оркестре (сегодня — Sächsische Staatskapelle Dresden); работал с такими дирижерами, как Эрнст фон Шух (1846–1914), Фриц Райнер (1888–1963), Фриц Буш (1890–1951), Карл Бём (1894–1981) и композитор Рихард Штраус (1864–1949). Наряду со своей оркестровой карьерой Э. Зайферт выступал в качестве солиста на трубе и корнете. Он одним из первых представил публике Концерт для трубы Гайдна, исполнив его на трубе in F, и был первопроходцем в игре на барочной трубе, исполнив многие произведения И. С. Баха, З. Штёльцеля и Г. Ф. Генделя на трубе «Heskel» в строе «F»/«G». Зайферт одним из первых освоил сложную партию трубы во Втором Бранденбургском концерте Баха, которую он часто исполнял на гастролях. После ухода из оркестра в 1938 году он работал педагогом-трубачом и выступал как трубач в кантатах и Мессе си-минор И. С. Баха. — *Прим. перев.*

¹⁰ I am extremely grateful to Verena Barth for information pertaining to this area of study - see Bibliography.

¹¹ Джордж Солсбери Эскдейл (англ. George Salisbury Eskdale; 1897, Тайнмут, Англия – 1960, Лондон, Англия) — солист Лондонского симфонического оркестра с 1934 по 1956 годы. — *Прим. перев.*

исполнение (и последующая запись) открывает новую страницу в истории концерта, который начинает приобретать иной облик. Г. Лэндон¹² [21, 240] полагает, что «это первый случай постоянного обновления в записи типового сочинения».

Несмотря на то, что именно запись Дж. Эскдейла (1939 год) привлекла к концерту более широкое внимание, его первое исполнение в Англии в наше время состоялось раньше, 30 марта 1932 года, также в передаче BBC, посвященной двухсотлетию со дня рождения Гайдна (партию трубы исполнил Э. Холл). Для исполнения, вероятно, использовалась фотокопия рукописи композитора¹³, которая хранится в Музыкальной библиотеке BBC¹⁴.

Часть 2. Издания и записи: критическая оценка

«В привычке проигрывать пластинки есть свои опасности. Включив Columbia DX 933, я обнаружил, что слушаю оркестровую мелодию на шесть восьмых, по ошибке не включенную во «Времена года» Й. Гайдна. После восьми тактов, окончившихся на тонике, казалось, настал момент вступления сопрано с песней о полях и цветах. Вместо этого внезапно в ухо «ударил» труба, что сильно подействовало мне на нервы. Помимо рева и заметного несоответствия, тон и мелодия обладали тем характерным оттенком томной и пошлой слезливости, которую так часто навевают «песни арабов» на углу улицы. Все это в высшей степени несправедливо по отношению к замечательному трубачу Дж. Эскдейлу, игра которого отличается точностью и мастерством. Просматривая произведения Й. Гайдна, я не нахожу упоминания о концерте для трубы; но в списке есть концерт для кларино, и если это тот, который играет мистер Эскдейл, все встает на свои места. Несомненно, кларино – теперь ее найдешь лишь в словаре – обладала мелодичностью, которой не хватает трубе» [25, 749].

Отзыв У. Макнота¹⁵ на исполнение концерта Дж. Эскдейлом в 1939 году заслуживает внимания, так как обнаруживает ряд проблем, в том числе резкость звучания для «неподготовленного слуха» и непонимание того, что такое кларино¹⁶. Возможно, «неподготовленность» Макнота помогла ощутить противоречие между качествами, присущими музыке Гайдна, и звучанием современной трубы. Небезынтересно и сравнение игры Эскдейла с уличной музыкой.

¹² Говард Чендлер Роббинс Лэндон (англ. Howard Chandler Robbins Landon; 6 марта 1926 – 20 ноября 2009) — американский музыковед, журналист, историк и телеведущий, соучредитель «Общества Гайдна»; наибольшую известность приобрел благодаря повторному открытию большого количества забытых сочинений Й. Гайдна и исправлению спорных моментов в биографии В. А. Моцарта; учился у К. Гейрингера, знатока Гайдна. Получив доступ к архивам европейских стран, он десятилетиями изучал жизнь и творчество композитора. В числе его публикаций критические издания, книги о многочисленных забытых произведениях и пятитомное исследование «Гайдн: хроника и сочинения». Помимо работы о Й. Гайдне, Г. Лэндон записал некоторые малоизвестные произведения В. А. Моцарта, а также опубликовал пять популярных книг о нем, развеяв мифы о жизни композитора. Г. Лэндон также регулярно писал для музыкальных журналов и газет, особенно для старейшей лондонской газеты «The Times». Помимо этого, он был популярным диктором BBC на радио и телевидении; с 1970-х годов стал востребован как лектор в колледжах США и Великобритании. — *Прим. перев.*

¹³ BBC Music Library 10295.

¹⁴ BBC Music Library Misc.5124.

¹⁵ Уильям Макнот (англ. William McNaught; 1849–1918) — британский педагог, редактор «Novello School Music Review» (1892–1918), редактор «The Musical Times» (1910–1918). — *Прим. перев.*

¹⁶ Вопрос прояснился в последующей переписке в «The Musical Times» между Бландфордом, Морли Пэгге и Карсом (1940) и К. Гейрингером (1940).

В центре следующего раздела статьи – партия трубы в концерте Гайдна и ее интерпретации (оркестровые партии будут упомянуты только в тех случаях, когда они влияют на трактовку соло). По сути, это анализ «нотного текста» (того, что написал композитор) и его исполнений (интерпретации). На основе различных изданий и записей, я рассматриваю вопросы тембра, динамики, артикуляции и темпа. При их выборе я стремился показать широкую историческую перспективу.

2.1. «Нотный текст»

Задача, стоящая перед редактором концерта Й. Гайдна, упрощается наличием только одного экземпляра партитуры с автографом композитора и отсутствием других материалов того времени. Говоря об издании «Värenreiter 1985а», К. Гейрингер¹⁷ отметил: «Задача редакторов была сравнительно простой, поскольку был доступен только один подлинный источник [...]» [17, 849].

Учитывая это, примечательно, что в редакциях А. Гойена, Э. Холла, У. Перри¹⁸ и Р. Вуазена¹⁹ 8-й такт и такты с 13 по 16 сольной партии опущены. Эти такты немаловажны: выступая в качестве дополнительного оркестрового голоса, в такте 8 труба играет единственный выдержанный звук; а в тактах с 13 по 16 — разрешение фигурации скрипок (Пример 1).



Пример 1.

¹⁷ Карл Гейрингер (нем. Karl Geiringer; 26 апреля 1899 – 10 января 1989) — американский музыковед и педагог австрийского происхождения; получил образование в Вене, с приходом к власти нацистов эмигрировал в Англию и, в конце концов, в Соединенные Штаты, где сделал успешную карьеру в нескольких университетах; известный специалист по И. Брамсу, Й. Гайдну и семье Бахов. — *Прим. перев.*

¹⁸ Уильям П. Перри (англ. William P. Perry; р. 1930, Эльмир, штат Нью-Йорк, США) — американский композитор и продюсер телевидения и кино. Его музыка исполнялась Чикагским симфоническим оркестром, Симфоническим оркестром Сент-Луиса, Детройтским симфоническим оркестром и симфоническими оркестрами Цинциннати, Миннесоты, Монреаля, Калгари и Хартфорда, а также Венским симфоническим оркестром, Римским филармоническим оркестром, Симфоническим оркестром Ирландии и другими оркестрами Европы. — *Прим. перев.*

¹⁹ Роже (Роджер) Луи Вуазен (фр. Roger Louis Voisin; 26 июня 1918 – 13 февраля 2008) — американский трубач французского происхождения. В 1959 году газета «The New York Times» назвала его «одним из самых известных трубачей США». Р. Вуазен присоединился к Бостонскому симфоническому оркестру в возрасте семнадцати лет и стал первым трубачом в 1950 году; выступал в составе Бостонского симфонического оркестра до 1973 года, в этот период он также был первым трубачом в Boston Pops Orchestra. Р. Л. Вуазену приписывают премьерные исполнения многих крупных произведений для трубы, включая Сонату для трубы и фортепиано П. Хиндемита (с автором за фортепиано) и «Молитву святого Григория» А. Хованесса. Ему также приписывают американскую премьеру Концерта для трубы А. Арутюняна, исполненного с Бостонским поп-оркестром в 1966 году. Вуазен принимал участие во многих первых записях и исполнениях как сольных, так и оркестровых произведений, включая Бранденбургский концерт № 2 И. С. Баха, Концерт для оркестра Б. Бартока, «Тихий город» А. Копленда, Концерт для трубы Й. Гайдна, «Поэма экстаза» А. Скрябина, Концерт для трубы ре мажор Г. Ф. Телемана и Концерт для двух труб до мажор А. Вивальди. Он был в числе самых влиятельных исполнителей и педагогов XX века; вел педагогическую деятельность в «Музыкальном центре Тэнглвуда» с 1940 года на факультете оркестровых духовых инструментов. В 1975 году он стал профессором Бостонского университета, преподавал игру на трубе и возглавлял кафедру духовых инструментов до 1999 года. В 1989 году Р. Вуазен пожертвовал большую часть своей личной музыкальной библиотеки Бостонскому университету; был удостоен звания почетного доктора Консерватории Новой Англии в 1991 г. (вместе с легендарным джазовым трубачом Д. Гиллеспи); входил в состав жюри конкурса трубачей имени М. Андре с 1988 года. — *Прим. перев.*

А. Вилленер²⁰ справедливо спрашивает: «Что означают эти сокращения? И зачем они нужны? Есть ли у кого-нибудь право вычеркивать что-либо из партитуры, которую великий композитор считал одной из лучших?» [39; 37].

Даже не обращая внимания на юмор Гайдна, который заставляет «новую трубу» А. Вайдингера играть типичные фанфары на *forte*²¹, без этих тактов музыкальная фактура становится неполной. Тем не менее, их обычно пропускают, в том числе и знаменитые исполнители – Г. Мортимер²², А. Стрингер²³ и М. Андре²⁴. Последнее неудивительно, так как эти фрагменты отсутствуют и в известных изданиях, в частности, редакции Э. Холла (1945). Автор обнаружил, что по ней учили концерт А. Стрингер, К. Стиле-Перкинс²⁵ и Х. Харденбергер²⁶; а также, очевидно, и Андре использовал это издание²⁷. Господствующее положение этой редакции обусловлено масштабом деятельности издательского дома «Boosey and Hawkes»; кроме того, с 1950-х годов (когда начались экзамены по игре на трубе) вплоть до 2001 года она входила в учебный план Ассоциированного совета Королевских музыкальных школ в Англии. Несмотря на последующее исключение издания

²⁰ Альфред Вилленер (англ. Alfred Willener; р. 1928) — социолог, специалист по социологии труда и социальных движений и социологии медиа и культуры. — *Прим. перев.*

²¹ В анонсе концерта 28 марта 1800 года особо упоминалась новая «клапанная труба» Вайдингера [11, 14].

²² Гарри Мортимер (англ. Harry Mortimer; 10 апреля 1902, Хебден-Бридж, Йоркшир, Англия – 23 января 1992) — английский композитор и дирижер, специализирующийся на музыке для духового оркестра, один из выдающихся корнетистов своего времени; обучался у Уильяма Риммера (1862–1936). В 1910 году семья переехала в Лутон, где Г. Мортимер стал солистом в городском духовом оркестре, а в возрасте 14 лет — дирижером оркестра Красного Креста. В 1945 году он стал музыкальным руководителем концертного оркестра Дж. Морриса, а в период с 1935 по 1970 год был дирижером авиационного оркестра при «Fairye Aviation Company». Между 1933 и 1940 годами Г. Мортимер был солистом оркестра Халле в Манчестере, Королевского филармонического оркестра Ливерпуля, Северного оркестра BBC, с 1936 по 1940 год преподавал игру на трубе в Северном Королевском музыкальном колледже в Манчестере. В 1942 г. он отказался от сольной карьеры и возглавил духовые ансамбли и духовые оркестры на BBC; отвечал за создание еженедельной программы «Listen to the Band». — *Прим. перев.*

²³ Алан Стрингер (англ. Alan Stringer; 1928, Манчестер, Англия – 2012, Нерак, Франция) — первый трубач Королевского филармонического оркестра Ливерпуля (RLPO) с 1953 по 1993 год (кроме 1960–1961, когда он был солистом Лондонского симфонического оркестра — LSO). — *Прим. перев.*

²⁴ Морис Андре (фр. Maurice André; 21 мая 1933 – 25 февраля 2012) — французский трубач, профессор по классу трубы в Высшей национальной консерватории музыки в Париже, где ввел в педагогическую программу обучение игре на трубе-пикколо, используя ее для барочного репертуара. — *Прим. перев.*

²⁵ Криспиан Стилк-Перкинс (англ. Crispian Steele-Perkins; 18 декабря 1944, Девон, Англия) — всемирно известный классический трубач, получивший образование в подготовительной школе Копторна, колледже Мальборо и Музыкальной школе Гилдхолла; начал свою профессиональную карьеру в театре Сэдлера Уэлса (1966–1973), выступал с лондонским духовым ансамблем Габриэлли (1974–1984), Королевским филармоническим оркестром (1976–1980), «Солистами английского барокко» (1980–1991), Амстердамским барочным оркестром «The King's Consort» (1985–2009). Чистота его игры и художественная тонкость исполнения получили признание критиков. На протяжении 1980-х и 1990-х годов он играл ключевую роль в развитии аутентичной игры на трубе, используя коллекцию из более чем 100 механизированных и «натуральных» труб до 1900 года, чтобы придать более яркий и чистый звук выступлениям в стиле барокко. В 2004 году Стил-Перкинс получил Премию «Monk award» за значительный пожизненный вклад в развитие старинной духовой музыки. В октябре 2015 г. программа BBC CD Choice выбрала его запись Концерта для трубы Гайдна с Английским камерным оркестром как лучшую запись этого произведения. — *Прим. перев.*

²⁶ Ульф Хокан Харденбергер (швед. Ulf Håkan Hardenberger; р. 27 октября 1961, Мальмё) — шведский трубач. Учился в Парижской консерватории у П. Тибо и в Лос-Анджелесе у Т. Стивенса. Сделал карьеру виртуоза, который не только обладает впечатляющим владением классическим репертуаром, но также был первым исполнителем множества новых произведений современных композиторов, таких как Х. Бертвистл, Т. Такемицу, Г. В. Хенце, Р. Мартинссон, М.-Э. Тернедж, Х. К. Грубер, Б. Старн, Б. Дин, Т. Брострём и А. Пярт. — *Прим. перев.*

²⁷ Информация взята из интервью автора со Стрингером и Стил-Перкинсом, электронного письма от агента Харденбергера. Андре постоянно использует начало каденции Холла из первой части. Это издание использовалось и автором при разучивании концерта.

из учебного плана, ежегодные продажи по-прежнему составляют от 650 до 700 экземпляров.

Первым широко распространенным изданием, где фанфары не пропущены, была публикация под редакцией Боумана (1963) (хотя они есть и в издании Редлича (1951), последнее не стало популярным среди исполнителей). Загадочная история связана с изданием «Breitkopf & Härtel». В переписке о записи Дж. Эскдейла (1940) К. Гейрингер утверждает, что «Партитура и партии находятся в английском каталоге «Breitkopf & Härtel»» [15; 83]. В 1951 году Редлич ссылается на «Breitkopf & Härtel № 12574» как на основу для версии Перри (1949) (Redlich 1951, ii); Г. Лэндон также называет публикацию «Breitkopf & Härtel» 1949 года [21; 240]. Однако, как ни странно, в архивах «Breitkopf & Härtel» она не упоминается; их первое издание вышло в 1969 году. Номер издания (11), который приводит Редлич, на самом деле является номерным знаком редакции Перри (1949)²⁸. Любопытно, что К. Гейрингер (1953) противоречит сам себе, говоря, что в 1938 году он предоставил копии рукописи Гайдна для записи Дж. Эскдейла²⁹.

В финале концерта Э. Холл, У. Перри и Р. Вуазен также допускают отклонения от авторского текста: так, в тактах 271-272 пропущен звук трубы, сольная партия от такта 289 до конца транспонирована на октаву; двухтактная генеральная пауза заменена паузой в тактах 280-281 (Р. Вуазен и А. Гойенс вставляют сюда каденцию). Современные ученые в данном случае решительно высказываются за оригинальную партитуру (см. издание Tarr & Landon, 1982). Что касается каденции в первой части (такт 168), и Р. Вуазен, и Э. Холл предлагают варианты, основанные на новом музыкальном материале. Музыковеды же полагают, что во времена Гайдна каденции строились на уже звучавших темах³⁰ – подобные каденции предложены Э. Тарром³¹ и Г. Лэндоном (1992a) (издание Tarr & Landon, 1982) и исполнены Р. Фридрихом³² и К. Стил-Перкинсом. Популярность издания Э. Холла подтверждается тем, что его каденция использована Г. Мортимером и Дж. Эскдейлом (1952). Предложенный Холлом вариант начала концерта продолжает играть М. Андре.

Учитывая сказанное, исследование партий для исполнения Э. Холла в 1932 году подтверждает, что он, бесспорно, использовал именно их: партия трубы соло помечена «Е.Н. 30/3/32», партия второго фагота – «30/3/32»; а сведенная партитура была скопирована Горацием Гамильтоном (один из трубачей в Симфоническом оркестре ВВС, работавший вместе Холлом) в июне-июле 1932 года. Партия сольной трубы явно взята из авторской партитуры – она содержит все элементы, исключенные в издании 1945 года. Каденция, использованная в версии Холла, выписана карандашом в партии трубы и целиком переписана Гамильтоном³³.

²⁸ Я благодарен Матиасу Отто, архивариусу «Breitkopf & Härtel», за эту информацию.

²⁹ This is even more confusing given the materials used for Hall's 1932 broadcast - see below

³⁰ См., например: Swain, 1988.

³¹ Эдвард Хэнкинс Тарр (англ. Edward Hankins Tarr; 15 июня 1936, Норуич, штат Коннектикут – 24 марта 2020, Райнфельден, Германия) — американский трубач и музыковед; учился в США у Адольфа Херсета (первой трубы Чикагского симфонического оркестра на протяжении полувека) и Роже Вуазена (первой трубы Бостонского симфонического оркестра); с 1959 года жил и работал в Европе; изучал музыковедение в Базельском университете, в 1972–2001 годах преподавал в Базельской академии музыки; одновременно в 1985–2004 годах он возглавлял Музей трубы в Бад-Зекингене; с 2005 года — профессор Высшей школы музыки Карлсруэ. Э. Тарру, энтузиасту исторического исполнительства, принадлежит заслуга возрождения барочной и романтической трубы как концертного инструмента. В то же время он работал и с современным репертуаром — в частности, ему посвящены несколько произведений М. Кагеля. Как музыковед, Тарр — автор книги «East Meets West. The Russian Trumpet Tradition from the Time of Peter the Great to the October Revolution» об истории исполнительства на трубе в России. Им подготовлено полное издание сочинений для трубы Дж. Торелли. — *Прим. перев.*

³² Райнхольд Фридрих (нем. Reinhold Friedrich; 1958, Германия) — немецкий трубач и педагог. Его первым учителем был Х. Бурум, затем А. Вереша и с 1979 года — Э. Тарр. Последний познакомил его как с историческими инструментами, так и с современными композиторами, такими как Б. А. Циммерман. После учебы у Тарра музыкант отправился в Париж и учился у П. Тибо. Его последним учителем был К. Гилов. — *Прим. перев.*

³³ Таким образом, эта знаменитая каденция может быть датирована 1932 годом или ранее.

Отметим, что и партия трубы, и партитура Гамильтона содержат две заметные ошибки в последней части: отсутствует диэз в такте 229 (позже вписан карандашом), а 108-м такте есть лишняя нота. Они слышны в записи 1939 года, что свидетельствует об использовании той же партитуры (или ее копии), что и в 1932 году. Тем не менее, оркестровые партии были несколько переработаны – теперь они включали кларнеты и арфу [21; 238]. Хотя в 1954 году Дж. Эскдейл сыграл диэз в такте 229, в такте 108 музыкант по-прежнему оставил лишний звук; присутствует он и в изданиях Редлича (1951) и Боумана (1963) (Пример 2).



Пример 2. Третья часть, такты 107-108.

Украшения в репризе первой темы медленной части (Andante) делают запись А. Стрингера уникальной. Музыкант вспоминает, что они были заранее выучены кем-то из работавших над записью. (Последнее подтверждают октавные переключки между трубой и флейтой в такте 36). Несмотря на приятность звучания, возникают сомнения, что Гайдн одобрил бы подобное дополнение:

«По словам биографа Й. Гайдна Джузеппе Карпани, сольные партии (в «Сотворении мира») должны быть “исполнены с простотой, точностью, экспрессией и утонченностью, но без украшений”. Относительно концерта в марте 1808 года (на котором композитор в последний раз появился на публике), Гайдн заметил Альберту Кристофу Дису, что сопрано Демуэзель Фишер “исполнила свою партию с величайшей деликатностью и так точно, что не позволила себе ни малейшего неподходящего дополнения”, под которыми, согласно Дису, Гайдн “подразумевал каденции, украшения, вступления и так далее”. Хотя заявление Карпани и Диса нельзя принимать за чистую монету, создается впечатление, что Гайдн желал лишь немногих уместных украшений»³⁴ [9; 75].

2.2. Тембр и динамика

Из современных исследований ясно, что тембр «хроматической трубы» Вайдингера представлял большой интерес:

«Кроме того, высказанные нами опасения [...], что этот инструмент мог [...] потерять торжественность звучания, были опровергнуты публичными выступлениями [А. Вайдингера]. Инструмент по-прежнему обладает своим богатым проникновенным тембром, который в то же время так деликатен и нежен, что даже кларнет не способен играть мягче [11; 15].

Хотя мнения о достоинстве клапанной трубы разделились³⁵, звуковые и технические особенности сольной партии концерта Гайдна предполагают, что он стремился использовать ее упомянутые выше качества. Партия соло содержит четыре отдельных обозначения «*f*» в начале первой части (такт 8), а также в середине и конце третьей (такты 168, 271, 292 и 295). Кроме одного «*fp*», открывающего заключительные такты, в ней нет

³⁴ Эта цитата, относящаяся к «Сотворению мира», уместна — см. далее.

³⁵ «Мы все знаем, что думают о таких новинках: характерный тембр обычно теряется» (Allgemeine Musikalische Zeitung, 1820, цит. по: [11, 19]).

других динамических указаний. Тем не менее, даже беглый взгляд на партитуру показывает, что Гайдн очень тщательно следил за звуковым балансом: несмотря на использование большого оркестра (двойной состав деревянных и медных духовых, струнных и литавр), звучание трубы сопровождается прозрачной оркестровкой, чаще всего в нюансе «*p*»³⁶[8].

В интервью автору К. Стил-Перкинс описал и продемонстрировал, насколько существеннее становится разница в звуке между натуральными и хроматическими нотами при возрастании громкости: «Если вы не будете дуть слишком сильно, вы получите идеально ровный звук. [...], если его начать раздувать, то он звучит очень неприятно. Вот почему говорят, что этот инструмент (клапанная труба) не удался. Я в это не верю. Это был очень удачный инструмент, но он не попал в оркестр из-за относительно негромкого звучания» (интервью взято в 2005 году). Возможно, Гайдн считал, что хроматическая труба (за исключением случаев, когда на ней играли фанфары) – тихий инструмент.

Сегодня труба используется в разных контекстах: сольное и ансамблевое исполнительство, большие симфонические оркестры, военные и духовые оркестры. Это требует от исполнителей владения широким динамическим диапазоном, а также тех возможностей, которыми обладают инструменты в строе «В» и «Еs». Ранние публикации концерта, позволявшие себе вольности в обращении с авторским текстом, свободно трактовали и динамику, в частности, использование «*f*». К примеру, при повторном вступлении трубы в такте 37, А. Гойенс, Э. Холл, А. Боуман и Р. Вуазен ставят нюанс «*f*». Согласно А. Баллоку, там должно быть *piano*; именно такую пометку сделал П. Хандке³⁷ в 1899 году (см. издание 1967). Теперь *forte* у трубы в тактах 8–16 обретает смысл: композитор с юмором «обманывает ожидания» – звучные фанфары (такты 8–16) сменяются «осторожным» вступлением соло. Эффектность приема продемонстрировал Р. Фридрих. Тот факт, что и в превосходном издании Э. Тарра и Г. Лэндона в этих тактах стоит «*f*» (хотя и в квадратных скобках), говорит о том, насколько привычной стала динамика ранних изданий.

Как и большинство исполнителей, Дж. Эскдейл и Г. Мортимер записали концерт на трубе в строе «Еs». Они были обучены игре на корнете в традициях духового оркестра; их игру отличает сильное и интенсивное вибрато, характерное для корнетовой школы того времени. Комментируя свою манеру, А. Стрингер заявляет, что он намеренно «боролся против корнетового стиля» (из интервью, взятого автором в 2005 году); это доказывает исполнение им концерта, где он совершенно избегает вибрато³⁸.

Также нет подтвержденных данных об использовании приема вибрато А. Вайдингером. Представители единственной значительной школы его времени, согласно Альтебургу³⁹, не упоминают прием вибрато, но утверждают: «Общеизвестно, что

³⁶ Комментируя запись Э. Холла (1932), Франс Блум 1932 отмечает, что Гайдн звуковой баланс в нижнем регистре, в котором «труба отступает на задний план, но не заглушается оркестром». ‘writes effectively in the lower regions by making the [trumpet] recede into the background without overshadowing it’.

³⁷ Пауль Хандке (нем. Paul Handke) — трубач из Вены, который переехал в Соединенные Штаты и стал первым трубачом в Филадельфийском оркестре (1901–1903). Затем он был первым трубачом в Чикагском симфоническом оркестре (1903–1912). Сольную партию трубы для концерта Й. Гайдна он переписал в 1899 году с подлинной рукописи композитора. В то время эта работа не была доведена до печати (Хандке сохранил ее только как личную копию). Оригинал рукописи хранится в «Gesellschaft der Musikfreunde» в Вене. — Прим. перев.

³⁸ Э. Холл, чье издание (1945) предназначено для его любимого инструмента в строе «В», к сожалению, так и не записал концерт. По воспоминаниям, его игра была типичной для исполнительства на трубе, с характерным четким не колеблющимся звуком (из интервью автора со Стил-Перкинсом, взятого в 2005 году). Наиболее интересна в этом отношении запись Г. Мортимера, так как два трубача в оркестре (Лондонском филармоническом оркестре), в отличие от солиста, играют без вибрато.

³⁹ Иоганн Эрнст Альтенбург (нем. Johann Ernst Altenburg; 15 июня 1734, Вайсенфельс – 14 мая 1801, Биттерфельд) — немецкий композитор, органист и трубач; известен своими знаниями о гильдии трубачей и литавристов, их героическом музыкальном искусстве; автор учебника инструментовки для труб и литавр

человеческий голос должен служить образцом для всех инструментов; таким образом, исполнителю на кларино следует стремиться как можно больше подражать ему и воспроизводить на своем инструменте так называемое кантабиле» [1, 96]⁴⁰.

Учитывая отсутствие четких указаний относительно приемов вибрато, заметим, что, например, Г. Мортимер и А. Стрингер используют его совершенно по-разному; вероятно, ни одна из техник не имитирует человеческий голос в полной мере.

2.3. Артикуляция

Авторские штрихи не отличаются полнотой. Поспешность, с которой Гайдн работал над партитурой, очевидна: он не ставил паузы в пустых тактах; длительность лиг не всегда ясна (см. издание Tagg & Landon, 1982). Эта проблема решалась по-разному как в печати, так и в исполнительских трактовках; в большинстве публикаций присутствует множество неоригинальных знаков артикуляции, включая лиги и стаккато.

А. Баллок утверждает, что штрихи сольной и оркестровой партий должны соответствовать друг другу [10, 27], так, в такте 37 он ставит в партии трубы лигу, по аналогии со сходной фразой скрипок в первом такте. Кроме того, он утверждает, что Гайдн писал повторяющийся материал по памяти, и это приводило к расхождениям в штрихах [10, 27]. Однако, количество расхождений между партиями нельзя объяснить только этим (Пример 3).



Пример 3. Первая часть, такты 66-71.

Можно предположить, что из-за спешки композитор не стал указывать лиги в сольной партии, ожидая, что исполнитель исправит несоответствия и самостоятельно добавит нужные штрихи, исходя из своей музыкальности и чувства стиля. С другой стороны, Гайдн, возможно, не стремился к единообразной артикуляции и предполагал, что солист будет следовать указаниям в партитуре⁴¹.

Редакторы и исполнители XX века, в основном, придерживались первой точки зрения. А. Гойенс, Э. Холл, Р. Вуазен и А. Боуман добавляют знаки артикуляции (Перри и Редлич тоже, но их версии не предназначались в качестве источников для выступлений). В свою очередь, редакторы более поздних публикаций склонялись к сохранению авторских штрихов. Этот подход нашел отражение и в исполнениях. Наиболее заметные различия касаются двух аспектов: быстрых пассажей шестнадцатыми в первой части и финале, а также в том, трактовать ли медленную часть (Andante) как преимущественно легатную кантилену.

«Anleitung zur heroischmusikalischen Trompeter-und Pauken-Kunst» (Галле, 1795), который можно считать старейшей напечатанной немецкой школой трубы. — Прим. перев.

⁴⁰ Хотя учителей игры на клапанной трубе в этот период не существовало, замечание И. Э. Альтенбурга заслуживает внимания, учитывая его даты жизни и географическую близость к Вайдингеру. Техника кларино была увековечена в практике гильдий трубачей Германии и Австрии.

⁴¹ В силу нехватки современных композитору сведений любое издательское решение должно оставаться лишь указанием, а не требованием.

Одна из распространенных трактовок артикуляции шестнадцатых – «две легато, две стаккато»; ее используют в своих изданиях Э. Холл, А. Боуман и Р. Вуазен, среди исполнителей — Дж. Эскдейл, Г. Мортимер, Х. Вобиш⁴², А. Стрингер и М. Андре.

Вероятно, в данном случае инициатива принадлежала исполнителям. Широко известная «Школа игры на корнет-а-пистоне» Ж. Б. Арбана⁴³ включает в себя раздел под названием «Упражнения с легато и двойным ударом языком» [2; 183], который закрепляет названную артикуляцию (две ноты легато, две стаккато). Арбан рекомендует исполнять стаккато двойным ударом языком, необходимым для быстрой игры. Что касается техники «две легато, две стаккато», он пишет: «Было бы однообразно всегда играть стаккато, не добавляя лиги. Их сочетание вносит приятное разнообразие в исполнение и в то же время способствует ускорению темпа» [2, 154].

Игра на кларино исторически отличалась разнообразием штрихов. В ранних «школах» игры на инструменте, таких как школа Ч. Бендинелли⁴⁴ (1614) и Дж. Фантини⁴⁵ (1572, опубликовано в 1638 году), это достигалось за счет использования разных слогов (Пример 4).



Пример 4. [Из руководства Фантини] (Фантини, 1572, 11).

В 1795 году И. Альтенбург писал: «[Артикуляция] названа так потому, что её нельзя произвести иначе, как определенным ударом и толчком языка посредством произнесения коротких слогов в мундштук. Удар языком бывает разного рода, ибо и при одинарном, и при двойном слоги не произносятся только одним способом» [1, 91].

Таким образом, в то время как техника кларино включала изменение слогов, используемых для извлечения звуков, методы, практикуемые с середины XIX века и позднее, в большей степени были сосредоточены на легато. Э. Тарр и Г. Лэндон так описывают игру на клапанной трубе: «Во многих пассажах исполнитель мог использовать своего рода плавную артикуляцию, как это делает тромбонист в легатных пассажах, чтобы придать точность отдельным нотам» (см. издание Tarr & Landon, 1982, предисловие). По этой причине они выступают против артикуляции А. Буллока, потому что, «по нашему мнению, [в его интерпретации] лиги в партии трубы чересчур отличаются от лиг в партиях скрипки, что не отвечает характеру исполнения на клапанной трубе».

Наибольший интерес с точки зрения штрихов представляет Вторая часть концерта (Andante 6/8). Все исполнители, за исключением Дж. Эскдейла (1938 и 1952) и К. Стила-Перкинса (2001), играют ее преимущественно легато, хотя в этом случае авторская

⁴² Хельмут Вобиш (нем. Helmut Wobisch) — немецкий трубач и издатель. — Прим. перев.

⁴³ Жан-Батист Арбан (полное имя Жозеф Жан-Батист Лоран Арбан; фр. Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban; 28 февраля 1825, Лион – 8 апреля 1889, Париж) — французский музыкант, знаменитый исполнитель на корнет-а-пистоне, композитор и педагог; прославился как автор «Полной школы игры на корнете и саксгорнах», вышедшей в печать в 1864 году и применяющейся до наших дней при обучении игре на корнете и трубе. — Прим. перев.

⁴⁴ Чезаре Бендинелли (ит. Cesare Bendinelli; около 1542, Верона, Италия – 1617, Мюнхен, Бавария) был итальянским трубачом, главным трубачом венского двора (1567–1580), автором первого опубликованного курса игры на трубе «Tutta L'arte Della Trombetta» (ок. 1614), в котором собраны самые ранние известные произведения для кларино (1584–1588). — Прим. перев.

⁴⁵ Джироламо Фантини (ит. Girolamo Fantini; 11 февраля 1600 – 6 мая 1675) — итальянский композитор и знаменитый трубач XVII века. Его работа «Modo per Imparare a Sonare di Tromba», в которой он рассматривал разные аспекты игры на трубе и поместил множество произведений для этого инструмента, имела фундаментальное значение для последующей эволюции трубы. — Прим. перев.

рукопись содержит точные указания. В частности, Гайдн нигде не слиговывает тридцать вторые. Запись Эскдейла нетипична для исполнений концерта в начале XX века поскольку, в отличие от Г. Мортимера или М. Андре, он не трактует эту часть как легатную кантилену⁴⁶.

2.4. Темпы

Примечательно, что темпы первой части и финала практически совпадают. В двадцати пяти записанных исполнениях⁴⁷ темпы этих частей варьируются от 116 до 144 четвертей в минуту, а темповые различия составляют всего 6,1 процента в первой и 5,1 в третьей части⁴⁸. Однако, характерное для второй части отклонение на 10,9 процента указывает на меньшую согласованность темпов, причем самый подвижный вариант вдвое быстрее наиболее медленного. Темповое сходство крайних частей, вероятно, происходит от родства их музыкальных и технических особенностей. Существует предел, когда двойное стаккато становится трудно исполнимо в координации с аппликатурой (как на помпах, так и на клапанах): это физическое ограничение, по сути, является естественным метрономом. Отсутствие такого ограничения в *Andante* могло стать одной из причин исполнения части в разных темпах.

Не лишены противоречий и исторические метрономические указания, хотя есть веские аргументы не отказываться от них полностью: *«Большая часть истории музыки – это споры о том, из чего на самом деле она складывается, споры, которые могут так никогда и не разрешиться. В свете этого, современные авторам наблюдения о старинной музыке по крайней мере так же справедливы, как и предположения любого музыковеда конца XX века. Следует подчеркнуть, что принимаем мы их или нет, обозначения метронома и ритма [...] — это все существенные доказательства, которые у нас есть о темпах прошлого»* [23; 438].

В таблицы У. Маллока⁴⁹, где приводятся метрономические наблюдения К. Черни и И. Н. Гуммеля, включены несколько *Andante* на 6/8 из поздних симфоний Гайдна и Моцарта. Эти измерения показывают узкий диапазон темпов, от 104 до 126 восьмых в минуту. Заслуживают внимания две пометки, сделанные С. Нойкоммом, учеником Гайдна. Он добавил указания темпа к изданию фортепианного переложения оратории «Сотворение мира» (1832), обозначив их источник: *«Я часто слышал это произведение [«Сотворение мира»] под управлением автора, а также не раз дирижировал в его присутствии, поэтому надеюсь оказать подлинную услугу музыкальному миру, фиксируя (по метроному) темпы всех частей; некоторые из них до сих пор часто исполнялись в темпах, противоречащих намерениям композитора»* [36; 237].

Г. Лэндон [21; 234] отмечает связь между *Andante* концерта и № 8 из «Сотворения мира» (согласно Нойкомму, темп здесь – 120 восьмых в минуту [36; 238]). Хотя не следует всецело полагаться на подобные данные (особенно с учетом небольшой выборки метрономических указаний у У. Маллока и Н. Темперли⁵⁰), важно отметить, что в среднем

⁴⁶ Партитура части взята из материалов BBC 1932 года, где авторская артикуляция в значительной степени сохранена.

⁴⁷ Наблюдения автора статьи были дополнены наблюдениями А. Вилленера (1981b). В приведенную в Приложении 11 таблицу включены измерения темпов в записях Э. Холла (1932) и Дж. Эскдейла (1945)

⁴⁸ См. Приложение 11. The standard deviation is a measure of the average deviation from the mean.

⁴⁹ Уильям Маллок (англ. William Malloch; 1927, Гранд-Рапидс, Мичиган, США – 9 января 1996, Лос-Анджелес, Калифорния, США) — американский музыковед и композитор; долгое время был музыкальным руководителем KPFC Pacifica Radio в Лос-Анджелесе, 15 лет управлял Калифорнийским обществом Малера, в течение нескольких лет являлся художественным руководителем музыкального фестиваля в городе Охай, а также преподавал музыкальное исполнительство в Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе. — *Прим. перев.*

⁵⁰ Николас Марк Темперли (англ. Nicholas Mark Temperley; 7 августа 1932, Биконсфилд, Англия – 8 апреля 2020, Иллинойс, США) — американский музыковед английского происхождения; известен своими новаторскими исследованиями; в 1959 году защитил докторскую диссертацию «Инструментальная музыка в

современные исполнения на двадцать процентов медленнее, чем самый медленный вариант из таблицы Маллока⁵¹.

Комментарии К. Стил-Перкинса (2005) к его записи 1986 года, в которой представлен один из самых медленных вариантов *Andante* в нашей подборке, помогают понять тенденцию рассматривать среднюю часть как «медленную», в то время как есть основания считать такой подход ошибочным: «Я думаю, причина была в том, что из-за выбора произведений [для диска] Тони [Холстед, дирижер] почувствовал, и я согласился с этим, что у нас нет ни одной действительно медленной части, поэтому мы решили, что ей станет вторая часть концерта» (из интервью автора со Стил-Перкинсом).

Вполне обоснованной представляется просьба Маллока учитывать исторические указания метронома: «Моя цель состоит не в том, чтобы выстроить систему абсолютно точной взаимосвязи темпа и его обозначения. Но я хочу указать обоснованность моих наблюдений и применить их на практике, чтобы мы попытались стилизовать те особенности музыки прошлого, которые выпали из поля зрения. [...] Мы должны использовать темповые обозначения чтобы постараться понять, хотя бы в качестве эксперимента, выразительные намерения композитора и эпохи» [24; 443].

Я утверждаю, что, играя *Andante* слишком медленно, большинство современных музыкантов искажают характер музыки. В рецензии на исполнение К. Стил-Перкинса (2001) Дж. Ф. Эттвуд⁵² (2002) говорит об эффекте прослушивания «музыки, которую мы думали, что знаем». Действительно, исполнитель, который бросает вызов общепринятому мнению, рискует. Но Маллок предполагает, что это оправданный риск.

Выводы

В настоящей статье я хотел показать взаимосвязь различных аспектов концерта для трубы Гайдна в контексте исполнительской и редакторской практики XX века. Его облик формировали редакторы и исполнители, звукозаписывающие компании, критики и публика.

Англии, 1800–1850»; в том же году начал стажировку в Университете Иллинойса, которая продлилась до 1961 года; после работы в Кембриджском и Йельском университетах вернулся в Университет Иллинойса, проведя там остаток своей карьеры. Темперли опубликовал множество журнальных статей в таких изданиях, как «Early Music» (журнал), «Journal of the American Musicological Society», «Music & Letters», «The Musical Times», «19th-Century Music» и «Journal of the Royal Musical Association». В дополнение к исследованию британской музыкой различных жанров, он сделал важные наблюдения о творчестве Й. Гайдна, Г. Берлиоза и Ф. Шопена. Его справочные статьи, в том числе десятки статей, написанных для «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», демонстрируют широкий кругозор. В 1980 году двухтомник Темперли «Музыка английской приходской церкви» получил премию Американского музыковедческого общества как самая выдающаяся книга, опубликованная в этой области за предыдущий год. С 1978 по 1980 годы он был главным редактором журнала Американского музыковедческого общества. Когда в 2004 году была образована Североамериканская британская ассоциация музыкальных исследований (NABMSA), Темперли стал ее первым президентом. Премия, присуждаемая за «отличную студенческую работу» на конференции, проводимой раз в два года, носит его имя. — *Прим. перев.*

⁵¹ См. Приложение 11.

⁵² Джонатан Фриман Эттвуд (англ. Jonathan Freeman-Attwood) — с 2008 года является четырнадцатым директором Королевской музыкальной академии в Лондоне; помимо своей просветительской деятельности, он также писатель, продюсер звукозаписи, телеведущий и трубач; в 2001 году был удостоен звания профессора с личной кафедрой Лондонского университета, а в 2009 году был назначен членом Королевского колледжа Лондона (где он является приглашенным профессором); был попечителем Лондонского университета с 2010 по 2015 годы, назначен членом Королевского Северного музыкального колледжа в 2013 году, а в 2017 году стал членом Королевского музыкального колледжа. Он является попечителем и председателем Художественно-консультативного комитета Гарсингтонской оперы, попечителем Фонда молодых художников-классиков (YCAT), Ассоциированного совета Королевских музыкальных школ (ABRSM), членом Консультативного совета Академии старинной музыки, вице-президентом Национального молодежного духового оркестра Великобритании. В 2018 году ему было присвоено звание почетного приглашенного профессора Токийского университета искусств (Токуо Geidai); в 2017 году награжден орденом СВЕ (Кавалер Наивысшего ордена Британской империи). — *Прим. перев.*

Повторное открытие произведения в конце XIX века, после почти столетнего забвения, повлекло необходимость его возрождения. Однако со времен Гайдна изменилось восприятие того, что такое труба и как она должна звучать. Все «инстанции», участвовавшие в процессе, повлияли на судьбу сочинения в XX веке.

В наибольшей степени оказало воздействие техническое усовершенствование инструмента (произошедшее в результате многих факторов) и ожидания публики. Новые концертные площадки требовали более громкого звучания трубы⁵³. Были разработаны техники игры, подходившие для помповых инструментов меньшего размера. Эти находки при воссоздании концерта использовали как редакторы, так и трубачи. (Последнее неудивительно, учитывая, что для эпохи было характерно изменять оркестровку старых сочинений в соответствии с современными вкусами – так поступали, например, Г. Малер и Т. Бичем⁵⁴ [21; 238]). В результате, в области артикуляции и динамики, современные исполнители в значительной степени игнорировали природу инструмента, для которого писал Гайдн, что имело важные последствия.

Так, вторая часть концерта (*Andante*) в XX веке трактовалась в духе медленной части романтического концерта, о чем свидетельствует дискография. Подобная трактовка сохраняется и в XXI веке, спустя более сто лет после повторного открытия сочинения, несмотря на усилия некоторых исполнителей, которых, я надеюсь, со временем будет все больше.

К сожалению, до сих пор существуют и издания, которые искажают авторский замысел, вплоть до пропуска или перенесения написанного композитором. Было бы предпочтительнее, чтобы они были изъяты, пересмотрены или помечены как не соответствующие оригиналу.

В XX веке существовало, по сути, два варианта гайдновского концерта: с одной стороны, авторская рукопись (сохраненная в материалах Би-би-си 1932 года), с другой – издательская версия (к примеру, издание Э. Холла), утвердившаяся в десятках записей [37], [12]. Спустя более чем сто лет после выступлений А. Вайдингера, роль трубы, как и техника игры на ней, изменилась. Поменялись и представления о темпах. В истории опуса заметна любопытная симметрия: впервые исполненный в 1800 году, он был заново открыт около 1900-го. Начало XXI века, ознаменованное исследованием исторических инструментов, методов игры и темповых концепций, кажется подходящим временем, чтобы пересмотреть облик концерта.

⁵³ The effect on instrument technology of the demand of the increased size of venues is well documented.

⁵⁴ К этой традиции относится и редакция Гёром гайдновской оркестровки концерта (1938) (См.: Landon 1977, 238).

Литература

1. Altenburg, J. 1974. Essay on an introduction to the heroic and musical trumpeters' and kettledrummers' art. 1795. Transl. by E. H. Tarr. Nashville, Tennessee: The Brass Press.
2. Arban, J. 1907. Complete Cornet Method. 1864, Transl. By E. Ruch. London; New York; Berlin; Sydney: Boosey and Hawkes.
3. Attwood, J. 2002. Classic Trumpet Concertos [Record review]. The Gramophone, April 2002.
4. Baines, A. 1976. Brass instruments: their history and development. London: Faber and Faber.
5. Barth, V. 2005. The role of the trumpet as classical solo instrument in Europe from 1900 until today. [Doctoral thesis, in preparation].
6. Bendinelli, C. 1975. Tutta l'arte della trombetta. MS 1614, facs. with commentary by E.H. Tarr. Nashville, Tennessee: The Brass Press.
7. Blandford, W., Morley Pegge, R. & Carse, A. 1940. Letters to the Editor: Clarino and Trumpet. The Musical Times, 81, 32-33.
8. Blom, E. 1932. Some Music of the Month. The Listener, 13 April 1932, 543. Bobel, D. 1975. A comparison of four editions of the Haydn trumpet concerto with the original manuscript. [Masters Thesis]. Bowling Green State University.
9. Brown, P. 1990. Options: Authentic, Allowable and Possible in Performing Haydn's The Creation. The Musical Times, 131;1764, 73-76.
10. Bullock, D. 1979. Articulations for the Haydn Trumpet Concerto. International Trumpet Guild Journal, 1979, 26-28.
11. Dahlquist, R. 1975 The Keyed trumpet and its greate virtuoso Anton Weidinger. Editions Bim.
12. Dodd, J. 2004. Types, Continuants, and the Ontology of Music. British Journal of Aesthetics, 44:4, 342-360.
13. Fantini, G. 1978. Modo per imparare a sonare di tromba. 1638, facs. with translation by E. H. Tarr. Nashville, Tennessee: The Brass Press.
14. Geiringer, K. 1984. Joseph Haydn. GALLIMARD, France.
15. Geiringer, K. 1940. Haydn's Trumpet Concerto. [Letter to the Editor]. The Musical Times, 81-83.
16. Geiringer, K. 1955. Haydn: Trumpet Concerto in E-flat. [Record Review]. The Musical Quarterly, 41:3, 402-404.
17. Geiringer, K. 1986. Konzerte für ein Blasinstrument und Orchester. [Music Review]. Notes, 42:4, 847-849.
18. Greene, W.T. 1985. The Haydn trumpet concerto in performance. [Masters Thesis] San Jose State University.
19. Hoboken, A. 1957. Joseph Haydn : thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Mainz: Schott.
20. Krumpfer, H. 1991. 1796-1908: The long sleep of the Haydn Trumpet Concerto. Brass Bulletin, 75:3, 36-39.
21. Landon, H. 1977. Haydn: The Years of 'The Creation', 1796-1800. London: Thames & Hudson.
22. Lockspeiser, E. 1944. Haydn, Trumpet Concerto, edited and arranged by Ernest Hall. [Music Review]. Music & Letters, 25:2, 121.
23. Malloch, W. 1988. Carl Czerny's Metronome Marks for Haydn and Mozart Symphonies. Early Music, 16:1, 72-82.
24. Malloch, W. 1993. The Minuets of Haydn and Mozart: Goblins or Elephants. Early Music, 21:3, 437-444.

25. McNaught, W. 1939. Haydn's Trumpet Concerto. [Record Review]. *The Musical Times*, 80:1161, 749-750.
26. McNaught, W. 1940. Clarino and Trumpet. [Letter to the Editor]. *The Musical Times*, 81:1164, 83.
27. McNaught, W. 1949. Haydn's Trumpet Concerto. [Record Review]. *The Musical Times*, 90:1272, 54.
28. Montgomery, D. 1992. Views, Reviews, and Nonviews: Two Studies in Historical Performance Practice. *The Musical Quarterly*, 76;2, 264-282.
29. O'Loughlin, N. 1983. Trumpeting Haydn. [Review of Tarr edition (1982)]. *The Musical Times*, 124:1686, 495.
30. Scott, M. 1948. Dr. Haydn and Dr. Geiringer. [Book Review]. *The Musical Times*, 89:1259, 9-11.
31. Smithers, D. L. 1978. The baroque trumpet after 1721: some preliminary observations 2. *Early Music*, 6, 356-361.
32. Smithers, D. L. 1988. *The music and history of the baroque trumpet before 1721*. 2nd. edn. Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press.
33. Steele-Perkins, C. 2001. *The Trumpet*. London: Kahn & Averill.
34. Swain, J. 1988. Form and Function of the Classical Cadenza. *Journal of Musicology*, 6:1, 27-59.
35. Tarr, E. 1996. Haydn's Trumpet Concerto and its Origins. *International Trumpet Guild Journal*, 1996, 30-43.
36. Temperley, N. 1991. Haydn's Tempos in "The Creation". *Early Music*, 19;2, 235-245.
37. Thom, P. 2003. The Interpretation of Music in Performance. *British Journal of Aesthetics*, 43:2, 126-137
38. Utnes, O. 2005. Recordings of the Joseph Haydn Trumpet Concerto. http://abel.hive.no/haydn/Recordings_of_Haydn.html
39. Willener, A. 1981. The Haydn Trumpet Concerto (Part 1) *Brass Bulletin*, 35, 33-40.
40. Willener, A. 1981. The Haydn Trumpet Concerto (Part 2) *Brass Bulletin*, 36, 34-41.
41. Willener, A. 1982. The Haydn Trumpet Concerto (Part 3) *Brass Bulletin*, 37;1, 30-38.
42. Willener, A. 1990. *Pour une sociologie de l'interprétation musicale: le cas du Concerto pour trompette de Haydn*. Lausanne: Editions Payot.

Ссылки без указания автора (датированные):

1. 1914. Foreign Notes: Dresden. The Musical Times, 55:855, 340-341.
2. 1944. Music in the Provinces. The Musical Times, 85:1218, 349-350.
3. 1947. Music in the Provinces: Leicester. The Musical Times, 88:1249, 107.
4. 1948. Haydn: A Creative Life in Music. [Book Review]. Music & Letters, 29:2, 179- 182.
5. 1952. Miscellaneous: Ernest Read Orchestral Concerts for Children. The Musical Times, 93:1314, 377.
6. 1960. George Salisbury Eskdale. [Obituary]. The Musical Times, 101:1405, 175.
7. 1984. Ernest Hall. [Obituary]. The Times, 9 October 1984, 18, columns g-h.

Список изданий Концерта для трубы Гайдна

Издания, использованные для сравнения, выделены жирным шрифтом.

Краткие обозначения типов издания:

T = Партия трубы

PR = Переложение для трубы и фортепиано

P = Партии

S = Партитура

MS = Партитура в миниатюрном формате

BB = Ансамбль медных духовых

MB = Военный оркестр

Редактор	Год	Издатель	Место	Тип
Beyer, F.	1976	Amdeus Verlag	New York	
Bowman, C.	1963	Shirmer	New York	T/PR
Bullock, D.	1979	ITG	New York	T
Dutoit	1948	Chappel	London; New York	T/MB
Goeyens, A.	1929a	Carl Fisher	New York	PR
Goeyens, A.	1929b	Le Metronome; Ch. Walpot	Brussels	PR
Goeyens, A.	1929c	Tierolff-Muziekzentrale	Rosendaal, NL	T/PR
Goeyens, A.	1941	Carl Fisher	New York	T/PR
Hall, E.	1943	Boosey & Hawkes	London; New York	T/PR
Hall, E.	1945	Boosey & Hawkes	London; New York	T/PR
Hamilton, H.	1932a	Неопубликованная рукопись BBC		T/P
Hamilton, H.	1932b	Неопубликованная рукопись BBC		S
Handke, P.	1967	Shilke	Chicago	T
Kroholtz	1983	Неопубликован	Florida	
McAlister, C.	1989	Kalmus	Florida	S
Mills, F.	1989	Hal Leonard	Milwaukee	T/PR
Mölich, T.	1978	Litolff; Peters	Frankfurt; New York	T/PR
Novak	1971	Editio Supraphon	Prague	
Ohmiya, M. & Gerlach, S.	1985a	Henle Verlag	Munich	MS
Ohmiya, M. & Gerlach, S.	1985b	Bärenreiter	Kassel	MS

Perry, H.	1949	Boosey & Hawkes	London; New York	S
Raphael, G.	1969	Breitkopf & Härtel	Weisbaden	MS
Redlich, F.	1951	Eulenburg	London; New York	MS
Tarr, E. & Landon, C.H.R.	1982a	Universal Edition		T/PR
Tarr, E. & Landon, C.H.R.	1982b	Universal Edition		S
Thilde, J.	1973	Billaudot	Paris	T/PR
Trevenna, P.	1945	Неопубликованная рукопись BBC		S
Tustin, W.	1970	Shimmer	New York	S
Voisin, R.	1960	International Music	New York	T/PR
Voisin, R.	2002	International Music	New York	T/PR
Wiggins, B.	2003	Kevin Mayhew	Stormarket	T/PR
Wollheim	1931	Alfa Verlag	Berlon	S/P
Wright, F	1946	Boosey & Hawkes	London	T/BB
Неизвестен	1989	Kalmus	Florida	T/PR
Неизвестен	1949	W. Hansen	Koberhazn	MS
Неизвестен	1976	Mesical Evergreen		T
Неизвестен	1990	Luck's Music Library	Detroit	S
Неизвестен	1989	Belwin Mills	Miami	T/PR
Неизвестен	1990	Luck's Music Library	Detroit	T/PR
Неизвестен	1978	Crown Music Press	Chicago	T
Неизвестен	1970	Belwin Mills	New York	T/PR

Дискография

Избранные для сравнения записи Концерта для трубы Й. Гайдна.

Солист	Год/Оркестр	Студия	Номер записи
André, M.	1963 Jean Francois Paillard Orchestra	Erato	EFM 18018
André, M.	1966 Munich Chamber Orchestra	Archiv	198-415
André, M.	1974 Bamberg Symphony Orchestra	Erato/RCA	CRL 2-7002
André, M.	1979 London Philharmonic Orchestra	Angel/Capitol	S-37513
André, M.	1979 Franz Liszt Chamber Orchestra	EMI Classics	5 55231 2
Eskdale, G.	1939 [Unknown Orchestra]	Columbia	DX 933
Eskdale, G.	1954 Vienna State Opera Orchestra	Vanguard	VRS 454
Friedrich, R.	1992 Academy of St.-Martin-in-the Fields	Capriccio	10 436
Friedrich, R.	1995 Wiener Akademie	Capriccio	10 598
Hardenberger, H.	1986 Academy of St.-Martin-in-the Fields	Philips	420 203-2
Immer, F.	1987 Academy of Ancient Music	L'Oiseau Lyre	417 610-2
Mortimer, H.	1946 London Philharmonic Orchestra	Columbia	DX 1535-6
Nakariakov, S.	1993 Lausanne Chamber Orchestra	Teldec	4509-90846-2
Steele-Perkins, C.	1986 English Chamber Orchestra	IMP Classics	6600662
Steele-Perkins, C.	2001 The King's Consort	Hyperion	CDA 67266
Stringer, A.	1967 Academy of St.-Martin-in-the Fields	Argo	ZRG 543
Wobisch, H.	1951 Vienna State Opera Orchestra	Haydn Society	HSLP 1038

Приложения

Приложение 1.

Партия сольной трубы. Приводится, чтобы сделать понятнее ссылки на нее в тексте. Эта версия не является эталоном в отношении артикуляции. При необходимости, читателю рекомендуется обратиться к изданию Ohmiya & Gerlach 1985b.

Приложения 2-10.

Приведены отрывки из рукописей Hamilton 1932a и 1932b, Trevenna 1945.

Приложение 11.

Список темпов в различных записях.

Приложение 12.

Обозначения темпов из изданий Malloch 1988 и 1993, Temperley 1991.

Приложение 1. Партия солирующей трубы без штрихов и динамических оттенков.

Trumpet in Eb I

Allegro

7 4

f

17 7 13

41 *tr*

47

54 *tr*

61 *tr*

67

74

81 *tr* 9

97

102

106

110

125

130

136

144

149

154

162

[Cadenza]

Detailed description of the musical score: The score consists of ten staves of music in treble clef. The first staff (102) features a continuous eighth-note pattern. The second staff (106) continues this pattern with some variations. The third staff (110) shows a change in rhythm with quarter and eighth notes, and a fermata over the final note. The fourth staff (125) returns to a more active eighth-note pattern. The fifth staff (130) includes a trill (tr) over a note. The sixth staff (136) features another trill and a series of sixteenth notes. The seventh staff (144) contains several triplet markings (3) over eighth notes. The eighth staff (149) has a double bar line followed by a second-measure rest (2) and then a dense eighth-note pattern. The ninth staff (154) includes a second-measure rest (2) and a long melodic line with a slur. The tenth staff (162) concludes with a fourth-measure rest (4) and a fifth-measure rest (5) with a fermata, followed by the word [Cadenza].

II

Andante

8

12

16

22

27

3

35

39

43

47

FINALE
Allegro

III

Musical score for Finale, Allegro, III, measures 44-131. The score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of ten staves of music. Measure numbers 44, 51, 58, 65, 80, 89, 98, 109, 121, and 131 are indicated at the beginning of their respective staves. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills (tr) and triplets (3) marked in the score. The key signature has one sharp (F#).

142

150

161

171

184

190

202

208

215

225

3

f

6

7

tr

4

5

Detailed description: This image shows a page of musical notation for a trumpet part, consisting of ten staves. The staves are numbered 142, 150, 161, 171, 184, 190, 202, 208, 215, and 225. The notation includes various rhythmic values, rests, and articulation marks. Specific features include a triplet of eighth notes marked with a '3' and a forte dynamic 'f' at measure 161; a sixteenth-note triplet marked with a '6' at measure 171; a seven-measure rest marked with a '7' at measure 190; a trill marked with a 'tr' symbol at measure 215; and a four-measure rest marked with a '4' at measure 215 and a five-measure rest marked with a '5' at measure 225.

238

6 tr tr tr tr tr

Musical notation for measures 238-243. Measure 238 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5. Measure 239 has a whole rest. Measure 240 has a sixteenth rest followed by a sixteenth note G4. Measure 241 has a sixteenth rest followed by a sixteenth note A4. Measure 242 has a sixteenth rest followed by a sixteenth note B4. Measure 243 has a sixteenth rest followed by a sixteenth note C5. Trills (tr) are indicated above measures 240-243.

254

14 f 3

Musical notation for measures 254-258. Measure 254 has a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5. Measure 255 has a whole rest. Measure 256 has a sixteenth rest followed by a sixteenth note G4. Measure 257 has a sixteenth rest followed by a sixteenth note A4. Measure 258 has a sixteenth rest followed by a sixteenth note B4. A forte (f) dynamic marking is placed below measure 257. A triplet of eighth notes (C5, B4, A4) is indicated above measure 258.

277

2

Musical notation for measures 277-284. Measure 277 has a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5. Measure 278 has a whole rest. Measure 279 has a sixteenth rest followed by a sixteenth note G4. Measure 280 has a sixteenth rest followed by a sixteenth note A4. Measure 281 has a sixteenth rest followed by a sixteenth note B4. Measure 282 has a sixteenth rest followed by a sixteenth note C5. Measure 283 has a sixteenth rest followed by a sixteenth note G4. Measure 284 has a sixteenth rest followed by a sixteenth note A4. A second (2) dynamic marking is placed above measure 279.

285

p

Musical notation for measures 285-291. Measure 285 has a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5. Measure 286 has a whole rest. Measure 287 has a sixteenth rest followed by a sixteenth note G4. Measure 288 has a sixteenth rest followed by a sixteenth note A4. Measure 289 has a sixteenth rest followed by a sixteenth note B4. Measure 290 has a sixteenth rest followed by a sixteenth note C5. Measure 291 has a sixteenth rest followed by a sixteenth note G4. A piano (p) dynamic marking is placed below measure 290.

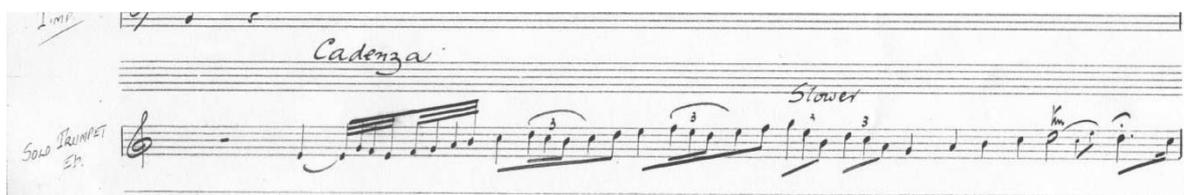
292

f

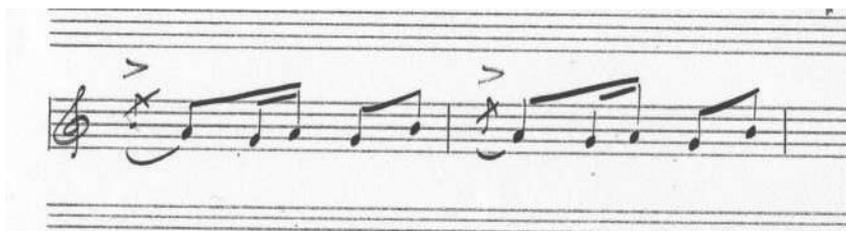
Musical notation for measures 292-298. Measure 292 has a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5. Measure 293 has a whole rest. Measure 294 has a sixteenth rest followed by a sixteenth note G4. Measure 295 has a sixteenth rest followed by a sixteenth note A4. Measure 296 has a sixteenth rest followed by a sixteenth note B4. Measure 297 has a sixteenth rest followed by a sixteenth note C5. Measure 298 has a sixteenth rest followed by a sixteenth note G4. A forte (f) dynamic marking is placed below measure 292.



Приложение 2. Отрывок из первой части концерта в рукописи Гамильтона (1932b), на котором заметна карандашная пометка «TACET». В такте 8 вычеркнут звук «до». Время внесения изменений неясно.



Приложение 3. Каденция первой части концерта из рукописи Гамильтона (1932b) — более ранний вариант каденции Холла (1945). Ее можно услышать в записи Эскдейла (1939 и 1954) и Мортимера (1946).



Приложение 4. Такты 107-108 партии трубы из финала концерта в рукописи Гамильтона (1932b), содержащие лишнюю ноту «си» в конце 108 такта.



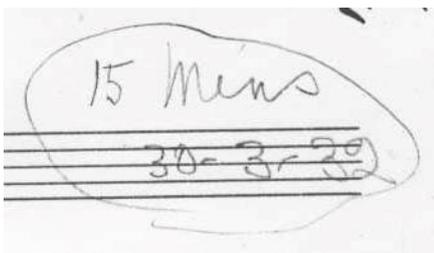
Приложение 5. Выдержки из рукописи Гамильтона (1932a и 1932b) и Тревенна (1945), на которых виден вписанный карандашом «До#» в такте 229. Последний пример — версия без исправления, по которой играл Эскдейл (1939).



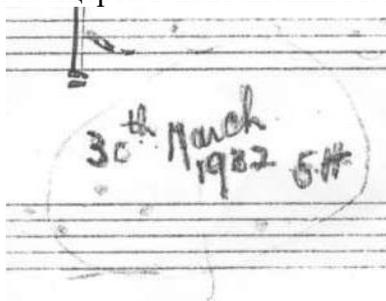
Приложение 6. Такты 229-232 оригинальной рукописи, где отчетливо виден до#.

Date of Performance	Conductor	Soloist	Movements	TIME	
				With Repeat	Without Repeat
30 7/44	Basil Cannan	Esedale	1.		5' 11"
			2.		2' 50"
			3.		1' 30"
			4.	12' 38"	
			5.		
			6.		
			Total		

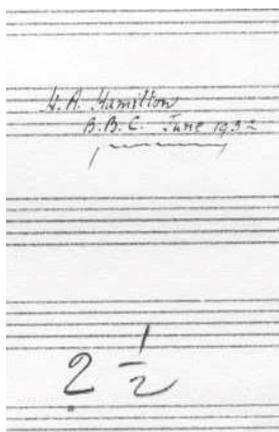
Приложение 7. Вклейка в рукописи Тревенна (1945) с деталями исполнения Эскдейла (30 июля 1945).



Приложение 8. Фрагмент из партии второго фагота в рукописи Гамильтона (1932а). Длительность каждой из частей концерта в исполнении Холла (30 марта 1932).



Приложение 9. Фрагмент из партии солирующей трубы в рукописи Гамильтона (1932а). Оригинальные буквы «E.H.» были позднее исправлены на «S.H.».



Приложение 10. Надпись Гамильтона в конце второй части (1939b). Цифра «2½» представляет собой хронометраж части по минутам и подразумевает темп 120 восьмых в минуту. Однако неясно, из какого исполнения был взят этот хронометраж.

Приложение 11. Список темпов в различных записях

Источники измерений:

a: исполнитель; t: Trevenna 1945 (см. Приложение 7); w: Willener 1981b

Исполнитель	Год	1. Allegro	2. Andante	3. Allegro
Andre w	1963	116	78	124
Andre w	1974	134	69	132
Berinbaum w	1971	132	72	136
Calvayrac w		120	78	136
De Ley w		136	78	140
Delmotte w		136	93	132
Dokschitzer w	1979	136	72	128
Eskdale a	1939	132	92	126
Eskdale t	1945	135	106	136
Eskdale a	1954	132	104	132
Friedrich a	1995	132	96	138
Geisle w	1959	136	72	140
Hovaldt w		128	78	132
Jeannoutout w	1963	132	78	136
Krug w	1970	124	90	124
Longinotti w	1958	120	78	128
Mertens w	1965	132	87	132
Mortimer a	1946	138	92	130
Preis w	1968	132	99	136
Scherbaum w	1960	128	75	136
Schetsche w	1970	128	78	128
Schneidewind w	1964	126	72	134
Steele-Perkins a	1986	130	76	134
Steele-Perkins a	2001	126	94	130
Stevens w	1974	132	81	140
Stringer a	1967	142	104	144

Wobisch a	1951	142	82	140
Средний темп		131.0	84.2	133.5
Стандартное отклонение		6.1	10.9	5.1

Приложение 12. Обозначения темпов Andante на 6/8 в изданиях Malloch 1988 & 1993 и Temperley 1991:

Композитор	Произведение	Восьмая =	Источник
Гайдн	Симфония №95	104	Czerny
Гайдн	Симфония №96	116	Czerny
Моцарт	Симфония №38	126	Czerny/Hummel
Моцарт	Симфония №40	116	Czerny/Hummel
Гайдн	«Сотворение мира», №8	120	Neukomm
Гайдн	«Сотворение мира», №21	132	Neukomm