

## **ТЕМПОВАЯ ПРОГРЕССИЯ В МУЗЫКЕ XX ВЕКА**

В 1908-м году один американский композитор предпринял размышление о серьёзном, с обязательным обоснованием вопроса и последующими активными, порой мучительными, поисками ответа. Композитор не разрешил поставленного вопроса, но зато сохранил мысли и идеи, которые возникли в ходе обдумывания, в небольшом музыкальном сочинении для камерного оркестра. Речь идет об известном, давно ставшем классическим опусе Чарльза Айвза «*The Unanswered Question*»<sup>1</sup>.

Данное сочинение — поистине удивительное. Как отметил А. Соколов, в нём Ч. Айвз дал прогноз музыкальных поисков XX века. В композиции произведения можно обнаружить черты полистилистики, музыкального театра, алеаторики, концептуализма [11, с. 211–212]. Однако наиболее интересным оказывается другой аспект композиции, а именно — создание структур, каждая из которых несёт в себе условия моделирования статичной и динамичной разновидности движения. В данном случае большую важность приобретает анализ темповой организации произведения, поскольку темп, помимо своей узкой функции определителя меры скорости движения, оказывается действенным композиционным инструментом, а также фактором, существенно влияющим на становление образно-смыслового плана произведения.

К такому пониманию природы музыкального темпа подводят замечания ряда исследователей, в частности Б. Асафьева и Е. Назайкинского. Так, Б. Асафьев осмыслял параметр скорости движения как фактор формы, как своего рода инструмент, позволяющий лучше уяснить динамику оформления или процесс формообразования циклических произведений [4, с. 116, 186]. Е. Назайкинский в своей известной работе «О музыкальном темпе» рассматривал темп как один из важных факторов, создающих «как

---

<sup>1</sup> «Вопрос, оставшийся без ответа».

расчленённость музыкальной формы, так и её монолитность, внутреннее единство её частей и их связь друг с другом» [7, с. 38]. Учёный отмечал, что исполнитель, используя темп и его изменения может существенно видоизменить как динамику развёртывания музыкальной формы, так и её трактовку [7, с. 79]. В этом смысле указания темпа являются, используя слова Г.-Г. Гадамера, намёком, позволяющим уловить целостную структуру произведения [5, с. 312].

Вместе с тем темп, как замечает М. Арановский, есть первое и важнейшее средство семантической дифференциации [2, с. 17]. По мысли Е. Назайкинского, темп вместе с тональностью вообще может выступить в качестве главной грани, концентрирующей в себе темперамент, характер произведения. Так, для композитора, исполнителя, слушателя темп нередко выступает как фронтальная сторона художественного облика произведения и его разделов, с проекцией на неё в целом характера музыки. Таким образом проявляются семантические, номинативные и титульные функции темпа [6, с. 53]. В свою очередь темповые соотношения способствуют не только структурному слиянию, объединению композиции, но и являются, как об этом писал Н. Арнонкур, весомым инструментом в установлении драматургических взаимосвязей [3, с. 164]<sup>1</sup>.

Необходимо также указать, что проблема музыкального темпа чаще всего поднимается исследователями при обсуждении различных аспектов исполнительского творчества<sup>2</sup>. В настоящем исследовании темп и темповые соотношения рассматриваются как инструменты *композиторского* творче-

---

<sup>1</sup> «Темповые соотношения — это важнейшее средство объединения, придающее произведению законченность» [3, с. 164]. Эту мысль учёный-практик сформулировал, когда занимался исполнением и оркестровым редактированием «Орфея» Монтеверди. Н. Арнонкур заметил, что в этом сочинении объединяющим началом, собравшим отдельные его разделы и осуществившим драматургические и музыкальные взаимосвязи, выступили *соотношения темпов*. Так, все темпы в опере производны от главного темпа; в свою очередь, темповые соотношения были рассчитаны Монтеверди с учётом простых темповых пропорций, широко применявшихся в практике ещё в Средневековье. Н. Арнонкур утверждает, что при выборе того или иного темпа исполнитель должен исходить из знания и понимания этого принципа, так как «обычный способ» принятия решения, где на первом месте стоят интуиция и чувство, приведёт только к хаосу [3, с. 164].

<sup>2</sup> Яркий этому пример — уже упоминавшаяся работа Е. Назайкинского «О музыкальном темпе» [7].

ства. Ведь едва ли не первой проблемой, которую решает композитор в начале работы над сочинением — это нахождение правильного темпа, ибо выбор той или иной скорости движения неминуемо скажется и на его смысловом наполнении, на его характере, тоне<sup>1</sup>.

Такими образом, *объектом исследования* оказывается та роль, которую выполняет темп, вступая во взаимодействие с комплексом художественно-выразительных средств, в процессе моделирования композитором статической и динамической разновидности движения. Соответственно, *предметом исследования* становятся художественные и композиционные следствия композиторских решений идеи темпового прогрессирования.

Здесь необходимо оговорить, что под терминами «прогрессия», «прогрессирование» будет подразумеваться последовательность величин (в данном случае темповых величин), шаг изменения которых регулируется установленным самим композитором принципом. При этом не имеет значения в какую сторону меняются показатели — увеличения или уменьшения. Это позволит избежать употребления термина «регрессия» (и производных от него), нежелательного из-за связанных с ним оценочных коннотаций, а также несколько уменьшить инерцию понимания терминов «прогресс», «прогрессия» etc.

Наконец, *цель работы* составляет выявление эвристического потенциала музыкального темпа и значимости, которую он приобретает в актах композиторского творчества. *Аналитическим материалом исследования* послужило сочинение Ч. Айвза, которое, как уже отмечалось, во многом «задало тон» музыке XX века — «*The Unanswered Question*» (1908), а также произведения А. Онеггера «*Pacific 231*» (1923) и Л. Андриссена «*De Snelheid*» (1982). «Настроенный» таким образом аналитический фокус определил *актуальность* настоящего исследования, которая обусловлена также

---

<sup>1</sup> Так, И. Стравинский признавался: «Соотношение темпа и смысла для меня первоочередная проблема музыкального порядка, и пока я не уверен, что нашёл правильный темп, я не могу сочинять» [12, с. 192-193].

рассмотрением творчества практически неизвестного отечественному музыкознанию современного нидерландского композитора Луи Андриссена.

Подчиняясь хронологическому принципу, сперва обратим своё внимание на композиционные особенности пьесы Ч. Айвза. Фактура произведения ясно делится на три пласта. Первый пласт — у струнной группы. Это хорал, длящийся в динамике *ppp*, без изменений в темпе. Согласно программе, хорал струнных символизирует Вечность, выражает «молчание друидов, которые ничего не знают, ничего не видят и ничего не слышат». Второй пласт — «вопрос» трубы. Интервальная структура мелодии вопроса, в общем, неизменна, композитор варьирует лишь заключительную ноту и немного ритм. Важно, что мелодия трубы интонируется в том же темпе, что и хорал струнных (*Largo molto sempre*, согласно авторской ремарке).

Оба оркестрово-фактурных пласта синхронизированы во времени, однако так, чтобы у слушателя возникло ощущение спонтанного, неконтролируемого соединения. Этому способствует несколько факторов. Во-первых, разница в ритмической организации — в хорале ритмический рисунок формируют крупные длительности с парным счётом, а ритм мелодии вопроса составляют триоли четвертей и половинных. Другой фактор — в мелодии трубы нивелируется сильная доля такта и установленная в начале пьесы метрическая пульсация, тогда как развёртывание хорала осуществляется в полном соответствии с четырёхдольным пульсом. Кроме того, укажем на структурную нерасчленённость хорала, на контраст, возникающий между напряжённой, неустойчивой хроматикой «вопроса» и ясной диатоникой хорала, и, наконец, на полярное сопоставление тембров. В итоге складываются два параллельно протекающих процесса, два «полихронных движения» (термин А. Соколова).

Однако оба данных движения являются примером движения в его статичной разновидности. Их внутренняя структура симметрична, замкнута, с минимальным коэффициентом изменений. Все составляющие элемен-

ты структуры находятся в равновесии. Движения осуществляются в строго очерченном звуковом диапазоне, они выдержаны в одной звучности (зона *ppp – p*), в одном штрихе. Всё это в полной мере способствует созданию образа незыблемости и Вечности, требуемого программой.

Другое дело третий пласт — пласт деревянных духовых инструментов. Именно в нём происходит поиск «неведомого ответа», а следовательно — самое интересное. Здесь нет ничего устойчивого, элементы структуры постоянно преобразовываются и развиваются. Тем самым осуществляются условия для формирования иного, нежели в первых двух пластах, типа движения — динамического. Его моделированию активно содействует фактор темповых изменений. Так, каждое вступление деревянных знаменуется сменой скорости движения в сторону ускорения. Композитор последовательно выдерживает эту тенденцию, что приводит к образованию темповой прогрессии. Исходной точкой избрано *Adagio*. После следуют: *Andante*, *Allegretto*, *Allegro*, *Allegro molto*, *Allegro accelerando ad Presto*, *Molto agitando*, и завершается всё в *Con fuoco*.

Усилить действие темповой прогрессии призвана ещё одна прогрессия — силы звука. Каждое изменение в темпе сопровождается изменением громкости. В целом выстраивается следующий ряд: *p – mp – mf – f – ff – fff – ffff*. Однако в этом построении есть одна особенность. В зоне наступления двух форте (темп *Allegro molto*), в момент, когда степень динамичности протекающего процесса являлась достаточно высокой, композитор нарушил стройность ряда резким уменьшением громкости до двух пиано (Таблица 1).

Таблица 1.

Ч. Айвз, «*The Unanswered Question*»: темповая и динамическая прогрессия

Темп	<i>Adagio</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegretto</i>	<i>Allegro</i>	<i>Allegro molto</i>	<i>Allegro accelerando ad Presto</i>	<i>Molto agitando, Con fuoco</i>
Сила звука	<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>f &lt; ff</i>	<i>f &lt; ff &lt; sf pp</i>	<i>ff &lt;</i>	<i>fff &lt; ffff</i>

Однако это действие Ч. Айвза не вступает в противоречие с общей направленностью музыкального движения. Неожиданное прерывание установленной закономерности нарушает инерцию слушательского восприятия, отчего последующий эпизод на три форте в темпе *Allegro accelerando ad Presto*, в силу резкого контраста воспринимается как ещё более напряжённый и динамичный. Кроме того, спад энергии движения даёт возможность композитору аккумулировать выразительный ресурс для осуществления перехода на максимальный динамический уровень.

Отмеченное темповое и громкостное прогрессирование усилено за счёт постепенного перехода от крупных длительностей к мелким (тем самым осуществляется естественное ускорение), от *legato* к *marcato* (что отражается на общем тоне звучания), от поступенного, мягкого перетекания звуков к резким, напряжённым скачкам (так происходит завоевание звукового пространства).

Заметим, что увеличение динамического тона движения в пласте деревянных духовых зависит и от характера поведения каждого отдельного голоса, т.е. от фактурной организации. Так, в первом проведении двигались лишь два голоса, тогда как другие два находились в состоянии дления звуков. Во втором проведении два голоса снова малоактивны, но не в такой мере, как ранее. В третьем двигательная активность всех голосов заметно возросла, но их кинетическая энергия различна, поскольку отличается скорость: два верхних движутся триолями, два нижних четвертями и восьмыми. В заключительных проведениях динамика движения нижних голосов увеличилась за счёт сокращения единицы ритмической пульсации: от восьмых через триоли до шестнадцатых.

Таким образом, весь комплекс музыкально-выразительных средств подчинён идее наращивания динамики. Важнейшим механизмом её реализации оказывается темповая прогрессия. Темп в этом случае выступает как своего рода фронтальная сторона движения, как индикатор степени его

внутреннего напряжения и перехода на новую ступень по шкале динамизации. Постоянное изменение скорости движения и его тонуса в пласте деревянных духовых — при устойчивом темпе, типе и характере движения в первом и втором пластах, — привела к раскоординации и возникновению контрастных, разновекторных и, подчеркнём, разновременных движений.

Особо важным оказывается то, что темповое прогрессирование находится в тесном взаимодействии с прогрессией громкости звука, а логика фактурной, ритмической и артикуляционной организации полностью синхронизирована с логикой становления обеих прогрессий. Как следствие, динамика движения накапливается стремительно, но при этом практически отсутствуют ресурсы её дальнейшего развития. Достаточно скоро достигается максимально возможный уровень динамики, преодоление которого оказывается непростой задачей — которую Ч. Айвз, впрочем, и не стремился разрешить.

Оригинальный вариант решения схожей композиционной задачи находим в другом известном сочинении XX века — «*Pacific 231*» Артура Онеггера. Как известно, произведение было написано в 1923-м году. Его темой является неудержимость, стремительность движения, символизировать которое был призван паровоз марки «*Pacific 231*». Тут важно не что движется, а как движется!<sup>1</sup>

Казалось бы, что, если не темповая прогрессия, должно стать средством реализации идеи устремлённого вперёд движения? Действительно, на слух пьеса воспринимается как непрерывно ускоряющаяся. Однако стоит

---

<sup>1</sup> Примечательными представляются слова С. Прокофьева, что в «*Pacific 231*» А. Онеггер изображает «бег канадского транс-пацифического паровоза, но не столько механическую сторону бега, сколько аллгорию его устремлённости» [10, с. 195]. Сам А. Онеггер, отвечая на вопрос интервьюера касательно роли паровоза марки «*Pacific 231*» в «программе» пьесы, заметил, что у него не было замысла изображать то, как такого типа машина отправляется путь, постепенно набирая скорость и достигая её максимума. «В процессе сочинения «*Pacific*» я, признаюсь, руководствовался весьма отвлеченным замыслом вызвать впечатление такого ускорения движения, которое казалось бы сделанным с математической точностью, несмотря на то, что в это время его темп делался бы более медленным», — говорил композитор [8, с. 164]. Ради справедливости заметим, что специфические параметры экипажной части локомотива (количество колёсных пар, составляющих его ходовую часть) всё-таки проявляются в математических расчётах А. Онеггера.

заглянуть в партитуру, и оказывается, что всё не так просто — темп, наоборот, замедляется! Так, пьеса начинается в движении  $\downarrow = 60$ , как бы синхронно с пульсом времени<sup>1</sup>. Далее следует единственная смена темпа в сторону увеличения, после чего скорость «падает» каждый раз ровно на одно деление метронома. В результате, финальная скорость практически равна исходной — разницу составляют шесть единиц<sup>2</sup>; снижение скорости осуществлялось согласно алгоритму, который композитор нигде не нарушил.

Возникает вопрос, за счёт чего же осуществляется ускорение движения? Ответ — за счёт постепенного сжатия ритмического пульса. В этом смысле самым событийным оказывается раздел *Rythmique*,  $\downarrow = 80$  (ц. 1), скорость движения которого выражается вначале целыми длительностями, а в завершении — комплексом: четвертные в сопровождающих голосах, восьмые септоли в мелодических (ц. 5). В разделе  $\downarrow = 152$  ведущей длительностью оказывается восьмая, в разделах  $\downarrow = 144$  –  $\downarrow = 138$  — триоль восьмыми, а в разделе  $\downarrow = 132$  — шестнадцатая. Установившийся алгоритм ритмических изменений нарушается только с началом заключительного эпизода ( $\downarrow = 126$ , ц. 15): динамика движения резко падает, весь процесс идёт вспять (восьмые триоли в начале раздела => целые длительности в заключении) — поезд начинает тормозить, и, в конце концов, останавливается (Таблица 2).

Таким образом, складывается ситуация, при которой снижение темпового показателя не убавляет динамики движения, а наоборот — даёт возможность её усиления. Если бы темп увеличивался пропорционально ритмике, то динамический ресурс почти сразу же себя исчерпал, и ускоряться было бы некуда, так как музыканты физически не смогли бы играть быстрее. С постоянным замедлением темпа создаются условия для практически

<sup>1</sup> Интересно, что и у Ч. Айвза пласт «Вечность» и пласт с вопросом развёртывается в пульсе, близком к временному —  $\downarrow = 50$ .



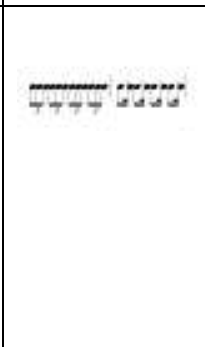
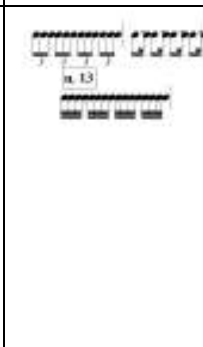
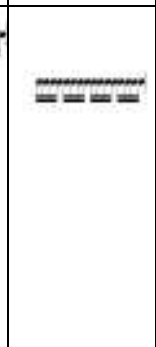
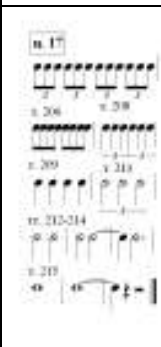
<sup>2</sup> Именно в этой разнице и «скрывается» паровоз: оставшиеся *шесть* единиц являются суммой чисел *два, три, один*, которые составляют осевую формулу «канадского транс-пацифического паровоза» (2-3-1 — количество и порядок расположения колёсных пар ходовой части локомотива).



неограниченного сокращения частоты ритмической пульсации. В итоге скорость движения постоянно наращивается, ибо её верхний порог отодвигается всё дальше и дальше. Так, имея целью моделирование постоянно ускоряющегося движения, А. Онеггер прибегает к приёму, если и не единственно возможному, то наверняка самому эффективному<sup>1</sup>.

Таблица 2.

А. Онеггер, «Pacific 231»:  
темповая прогрессия и логика ритмической организации разделов

Темп	♩ = 160	♩ = 152	♩ = 144	♩ = 138	♩ = 132	♩ = 126
Границы действия темпа	Тт. 12–72	Тт. 73–117	Тт. 118–146	Тт. 147–168	Тт. 169–203	Тт. 204–217
Ведущие ритмические длительно-сти раздела						

Кроме того, осуществлённая композитором темпо-ритмическая асинхронность согласуется с известным положением теории относительности о зависимости временных и пространственных параметров от форм и скорости движения. То есть движение на больших скоростях приводит к замедлению темпа времени, что и нашло своё отражение в художественно-композиционной структуре «Pacific 231».

Проблемы наращивания скорости движения и её восприятия в музыке по-своему решил нидерландский композитор Луи Андриссен, написав в 1982-м году пьесу для оркестра с лаконичным, красноречивым названием «De Snelheid» — «Скорость».

<sup>1</sup> Достаточно условно этот приём можно назвать мензуральным, поскольку в центре оказывается работа композитора с ритмом и выстраивание ритмической системы, основа которой — соотношения длительностей.

Что же составляет своеобразие данного опуса? Сначала несколько слов об оркестре. Л. Андриссен, так же, как и Ч. Айвз, разделил его на несколько самостоятельных групп. Две из них идентичны по своему составу и являются, по сути, небольшими эстрадно-духовыми оркестрами, в авангарде которых находятся *wood*-блоки, отбивающие пульс<sup>1</sup>. Третий пласт составляют струнный оркестр, арфа и *Hammond organ*, ориентированные на партию низких ударных инструментов (большого барабана и двух томов). Данный пласт постоянен в своём медленном движении (скорость  $\text{♩} = 60$ )<sup>2</sup>. Его цель — повлиять на изменение скорости пульсации *wood*-блоков, а также на быстрые, остроритмичные аккорды в партии эстрадно-духовых оркестров, которые всячески стремятся «догнать» стабильно «уходящие вперёд» ударные.

Моделируя эффект постоянного ускорения, Л. Андриссен экспериментирует с частотой темповой пульсации и размером такта. Так, увеличение скорости нередко «подготавливается» посредством расширения размера такта (что сразу же сказывается на количестве ударов пульса *wood*-блоков). Когда же непосредственно осуществляется «рывок» скорости, размер такта сокращается. Наконец, наблюдается одновременное изменение размера такта и скорости пульса метронома. В конечном счёте, формируется темповая прогрессия, которая легко воспринимается на слух, ибо каждая её ступень чётко маркирована. Своеобразным репрезентантом изменений скорости является партия *wood*-блоков.

К концу пьесы пульс *wood*-блоков настолько учащается, что становится обычным тремоло, которое слушатель уже не идентифицирует как пульс. Внимание всецело переключается на третий пласт, существенно «отяжелевший» к этому моменту — такое впечатление создаётся благодаря чрезвычайно медленной смене аккордов (каждый из них занимает целый

---

<sup>1</sup> Шестнадцатыми длительностями.

<sup>2</sup> Вновь, как у Ч. Айвза и А. Онеггера, один из элементов композиции (структурный раздел композиции) синхронизирован с пульсом времени.

такт размером 5/4). В результате длительный процесс эскалации темпа завершается коллапсом: быстрое оборачивается медленным, а движение становится неподвижностью. Для пущей наглядности композитор в заключительных тактах пьесы к установившемуся грузному ходу музыки, интонируемой всеми тремя оркестрами, снова «включает» *wood*-блоки в начальной скорости пульса (таблица 3<sup>1</sup>).

Таблица 3.

Л. Андриссен, «*De Snelheid*»:  
логика изменений темпа, размера такта, ритмического пульса

Номинальный размер такта, количество $\text{♪}$ в такте	Показатель метронома (счётная единица $\text{♪}$ )	Пульс <i>wood</i> -блоков (счётная единица $\text{♪}$ )
5/16	= 45	= 225
6/16	= 45	= 270
5/16	= 54	= 270
6/16	= 67,5	= 405
5/16	= 81	= 405
2/4 = 4/16+4/16	= 135	= 540
3/8 = 6/16	= 90	= 540
2/4 = 8/16	= 90	= 720
3/8 = 6/16	= 120	= 720
3/8 = 6/16	= 90	тремоло
5/4 = 20/16	= 45 — исходный темп	= 225 — исходный пульс

Так, соединением быстрого пульса и долго длящихся и неспешно сменяющих друг друга аккордов Л. Андриссен предложил новую тему для серьёзного размышления, которую можно сформулировать, опираясь на высказывания самого композитора, так — что определяет темп музыкального движения: скорость пульса или гармонический ритм<sup>2</sup>?

Правда, в такой формулировке не до конца ясным остаётся, что же такое гармонический ритм — частота, с которой происходит обновление гармонической вертикали или ритмическая структура аккордов<sup>3</sup>? В пьесе «*De*

<sup>1</sup> Используются данные таблицы, составленной самим Л. Андриссеном [1, с. 168].

<sup>2</sup> Л. Андриссен приходит к следующему заключению: «<...> Темп определяется не скоростью пульса, как считают многие композиторы, а гармоническим ритмом» [1, с. 171].

<sup>3</sup> Например, в первой части «*De Materie*» Андриссен сто сорок четыре раза (!) повторяет один и тот же аккорд. Таким образом, коэффициент обновления равен нулю, однако у слушателя возникает впечатление

*Snelheid*» существенным оказываются оба момента: и частота обновления, и ритмика аккордов. Идея такова — чем выше скорость движения, чем быстрее темповый пульс, тем реже осуществляется смена аккордов, тем больше их протяжённость (крупнее ритмическая единица). Вместе с тем, таким завершением композитор предлагает свою художественную интерпретацию известного положения релятивистской динамики о зависимости массы тела от его скорости. Л. Андриссен писал: «<...> Единственное, что остаётся, это то, что нельзя остановить — тяжесть, вес» [1, с. 171].

Таким образом, во всех трёх рассмотренных сочинениях темповые прогрессии оказались действенным инструментом созидания композиционно и концептуально оригинальной художественной структуры. Актуализация композиторами темпового параметра привела их к переосмыслению приоритета элементов структуры; к установлению особой логики отношений между ними; к нахождению новых организующих принципов. Скорость, являясь одним из самых действенных, но всё таки подчинённых художественно-выразительного средств, постепенно эмансипируется и, в конце концов, осознаётся композиторами в качестве ведущей темы произведения.

В свою очередь акцентуация скорости движения в процессе моделирования той или иной его разновидности способствовала созданию различных эффектов, связанных с феноменом времени, в частности, формирования ощущения разновременного, асинхронного протекания внутренних процессов композиции. Особенно рельефно полихронность обнаруживается в случае, когда один из композиционных пластов имеет стабильную скорость движения, образом (числом) которого является физическое время (говоря словами Т. Гоббса).

Так, темповая прогрессия стала своего рода эвристическим ключом, с помощью которого был заведён сложный механизм композиторского творче-

---

чатление постепенного увеличения скорости, так как композитор сокращает паузы между вступлениями аккорда, и, в конце концов, сводит его звучание к репетиции короткими длительностями.

ства с его неперемной установкой на поиск нового, неизведанного и неиспробованного.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Андриссен Л. *Скорость* / Л. Андриссен // Л. Андриссен. *Украденное время*; [сост. и коммент. М. Зегерс, пер. с нидерландского И. Лесковской под ред. Б. Филановского]. — СПб.: КультИнформПресс, 2005. — С. 162–171.
2. Арановский М. *Симфонические искания. Проблема жанра в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки* / М. Арановский. — Л.: Сов. композитор, 1979. — 289 с.
3. Арнонкур Н. *Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди* / Н. Арнонкур; [пер. с нем. С. Грохотова]. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. — 280 с.
4. Асафьев Б. *Музыкальная форма как процесс* / Б. Асафьев. — Л.: Музыка, 1971. — 376 с.
5. Гадамер Г.-Г. *Актуальность прекрасного* / Г.-Г. Гадамер // Г.-Г. Гадамер. *Актуальность прекрасного*. — М.: Искусство, 1991. — С. 266–323.
6. Назайкинский Е. *О предметности музыкальной мысли* / Е. Назайкинский // *Музыка как форма интеллектуальной деятельности: сб. статей* / [ред.-сост. М. Арановский]. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. — С. 44–69.
7. Назайкинский Е. *О музыкальном темпе* / Е. Назайкинский. — М.: Музыка, 1965. — 96 с.
8. Онеггер А. *О музыкальном искусстве* / А. Онеггер. — Л.: Музыка, 1979. — 264 с.
9. Онищенко К. *Остінатність у контексті драматургії симфонічного руху. «Пасифік 231» А. Онеггера* / К. Онищків // *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: драматургічна організація музичного твору* / [упоряд. В. Москаленко]. — К., 2012. — Вып. 104. — С. 71–80.
10. *Письмо С.С. Прокофьева Н.Я. Мясковскому от 1 июня 1924 г.* // С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский. *Переписка*. — М.: Сов. Композитор, 1977. — С. 194–196.
11. Соколов А. *Введение в музыкальную композицию XX века* / А. Соколов. — М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. — 231 с.
12. Стравинский И. *Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии* / И. Стравинский; [пер. с англ. В. Линник]. — Л.: Музыка, 1971. — 416 с.

**Вышинский В. Темповая прогрессия в музыке XX века.** На материале произведений композиторов XX века — Ч. Айвза, А. Онеггера, Л. Андриссена — рассмотрена роль, которую выполняет темп в моделировании статической и динамической разновидности музыкального движения; выявлены художественные и композиционные следствия реализации идеи темпового прогрессирувания.

**Ключевые слова:** темп, темповая прогрессия, движение, время, музыка XX века.

**Вишинський В. Темпова прогресія в музиці XX століття.** На матеріалі творів композиторів XX століття — Ч. Айвза, А. Онеггера, Л. Андриссена —

розглянуто роль, яку виконує темп у моделюванні статичного та динамічного різновиду музичного руху; виявлені художні та композиційні наслідки реалізації ідеї темпового прогресування.

**Ключові слова:** темп, темпова прогресія, рух, час, музика XX століття.

***Vyshynsky V. Tempo progression in the music of the XX century.*** The works by composers of the XX century — C. Ives, A. Honegger and L. Andriessen — are used to reveal the significance of tempo in the modelling of static and dynamic variants of movement in music. The artistic and compositional effects of realization of an idea of tempo progression are considered.