

Natalia DEGTYAREVA,  
Andrey EFIMOVSKY  
**R. Kolisch and his research  
“Tempo and Character  
in Beethoven’s Music”**

The article is devoted to the outstanding Austrian violinist Rudolf Kolisch (1896–1978) and his main theoretical work “Tempo and Character in Beethoven’s Music”. The article highlights the main information about Kolisch’s creative biography, his contacts with Schoenberg and the performing priorities of the Kolisch Quartet. Features of Kolisch’s analytical method, and the main points of his concept, such as an understanding of tempo as an integrative component of the artistic idea (character), principles of the typology of tempo-characters and Beethoven’s metronome readings as an objective criterion for his tempo intentions, are considered.

**Keywords:** R. Kolisch, A. Schoenberg, the Kolisch-Quartet, L. van Beethoven, “Tempo and Character in Beethoven’s Music”, metronome, performing traditions.

Наталья ДЕГТЯРЕВА,  
Андрей ЕФИМОВСКИЙ  
**Р. Колиш и его исследование  
«Темп и характер в музыке  
Бетховена»<sup>1</sup>**

Статья посвящена выдающемуся австрийскому скрипачу Рудольфу Колишу (1896–1978) и его главной теоретической работе «Темп и характер в музыке Бетховена». Приводятся основные сведения, касающиеся творческой биографии Колиша, освещаются его контакты с А. Шёнбергом, исполнительские приоритеты Колиш-квартета. Рассматриваются особенности аналитического метода Колиша и основные положения его концепции: понимание темпа как интегративной составляющей художественной идеи (характера), принципы типологии темпо-характеров, бетховенские показания метронома как объективный критерий его темповых намерений.

**Ключевые слова:** Р. Колиш, А. Шёнберг, Колиш-квартет, Л. ван Бетховен, «Темп и характер в музыке Бетховена», метроном, исполнительские традиции.

Австрийский скрипач Рудольф Колиш (1896–1978) вошел в историю музыкальной культуры как основатель знаменитого Колиш-квартета, как неутомимый пропагандист новой музыки, но прежде всего, как непревзойденный интерпретатор сочинений Шёнберга, Берга и Веберна.

Из-за травмы, полученной в детстве, он вынужден был держать скрипку в правой руке, а смычок в левой, что не помешало ему стать выдающимся исполнителем.

К заслугам музыканта принадлежит и развитие исполнительской традиции, основанной на тщательном изучении источников, стремлении к адекватному воспроизведению композиторских намерений.

Колиш получил разностороннее музыкальное образование. В Венской академии музыки, где он обучался с 1906 по 1913 годы, его педагогами были замечательные музыканты. По классу скрипки он занимался у Отакара Шевчика, создателя оригинальной скрипич-

<sup>1</sup> В первоначальном варианте статья была опубликована в издании «Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение)». 2018. № 42. С. 29–37.

ной методики, воспитателя плеяды всемирно известных виртуозов; теорию музыки и композицию изучал в классе Франца Шрекера, видного представителя австро-немецкого оперного модерна; дирижерскую профессию осваивал под руководством Франца Шалька, крупного оперного и симфонического дирижера, прославившегося интерпретациями произведений Рихарда Штрауса. В Венском университете Колиш слушал курс лекций Гвидо Адлера, одного из основоположников современного музыкознания. Но решающую роль в художественном становлении молодого музыканта сыграл Арнольд Шёнберг.

О том, сколь глубокое, почти магнетическое воздействие оказывала личность Шёнберга на его учеников, писал Филипп Гершкович: «Шёнберг был их сознанием. Их музыкальным сознанием» [2, с. 339]. В приведенном высказывании речь идет об учителях Гершковича — Берге и Веберне, но, как верно замечает Л. Ковнацкая, «было бы справедливым экстраполировать это суждение на всех представителей древа Шёнберговской школы — на его собственных многочисленных учеников и на учеников его учеников...» [3, с. 9]. По словам же Генриха Яловца, все, называвшие себя учениками Шёнберга, видели в нем «художественную совесть», были затронуты его влиянием «в самых основах своего мышления» [цит. по: 1, с. 43]. В полной мере это относится и к Рудольфу Колишу, ставшему учеником Шёнберга в 1919 году<sup>2</sup>.

В 1919–1921 годах Колиш принимал активное участие в деятельности шёнберговского «Общества частных музыкальных исполнений» (Verein für musikalische Privataufführungen). В рамках концертных проектов «Общества» им был организован струнный квартет (1921), духовным наставником и «негласным художественным руководителем» которого с 1924 года стал Шёнберг [1, с. 46]. Композитор определял репертуарную политику ансамбля, присутствовал на репетициях, корректировал интерпретацию. С течением времени изменялось наименование ансамбля (с 1924 года — Венский струнный квартет, с 1927 — Колиш-квартет); неоднократно сменялись и исполнители, пока в 1927 году не сложился постоянный состав: Рудольф Колиш — первая скрипка, Феликс Хунер — вторая скрипка, Ойген Ленер — альт, Бенар Хейфец — виолончель. В этом составе ансамбль завоевал международную известность.

Исполнительский стиль квартета формировался в диалоге с шёнберговскими музыкально-теоретическими идеями. Основная цель музыкантов состояла в достижении предельно точной (практически аутентичной) трактовки сочинения, в художественно-аналитическом прочтении авторского текста. Задачей было не выражение настроения, а выявление музыкальной мысли. Работа над произведением сопровождалась скрупулезным структурным анализом, раскрывающим взаимосвязь всех элементов композиторского замысла, учитывающим как общую концепцию, так и отдельные

детали. О том, насколько серьезно Колиш подходил к аналитическому этапу репетиционного процесса, свидетельствует, например, его желание самостоятельно определить серию Третьего струнного квартета Шёнберга, разучиваемого ансамблем (см. письмо Шёнберга Колишу от 27 июля 1932 года [4, с. 239]). От участников коллектива требовалось доскональное знание нотного материала (как своей партии, так и партитуры в целом), ибо Колиш-квартет первым ввел практику концертного исполнения всех произведений наизусть (включая додекафонную музыку нововенцев). Поэтому в ходе репетиций значительное внимание уделялось не только слуховому, но и визуальному контролю. К отличительным особенностям ансамбля принадлежали исключительные звуковые качества, чему в немалой степени способствовали инструменты музыкантов: Колиш играл на скрипке Страдивари, Ленер — на альте Гаспаро да Сало, Хейфец — на виолончели Амати.

Колиш-квартет, наряду со швейцарским Флонзал-квartetом, немецким квартетом Амара-Хиндемита, бельгийским квартетом Pro Arte, входил в число великих камерных ансамблей первой половины XX века. Многие выдающиеся композиторы доверяли ему премьеры своих сочинений. Среди важнейших премьер — первые исполнения Шестого квартета Бартока, Лирической сюиты Берга, струнного трио (op. 20) и квартета (op. 28) Веберна, Третьего и Четвертого квартетов Шёнберга, а также созданного по инициативе Колиш-квартета шёнберговского Концерта для струнного квартета с оркестром B-dur — свободного переложения Concerto grosso op. 6 № 7 Генделя. Четвертый квартет Шёнберга, написанный по заказу американской меценатки Элизабет Спрейг Кулидж для Колиш-квартета как для «идеального интерпретатора», посвящен заказчице произведения, а также ансамблю Колиша — «лучшему струнному квартету», который, по словам композитора, ему когда-либо доводилось слышать [5, p. 756].

В 1935 году музыканты Колиш-квартета эмигрировали в США. В 1939 году квартет распался, но совместные (хотя и довольно редкие) выступления еще продолжались (последнее состоялось в 1944 году). В 1944 году Колиш стал лидером квартета Pro Arte (так же, как и Колиш-квартет, обосновавшегося в Америке). Оставались тесными связи с Шёнбергом. В 1940 году Колиш в качестве исполнителя партий скрипки и альты участвовал в записи «Лунного Пьеро», осуществленной Шёнбергом на фирме Columbia (с Эрикой Вагнер-Штидри в партии Sprechstimme). Интенсивную концертную деятельность в американский период музыкант сочетал с педагогической работой. Он получил профессию в университете Висконсина в Мэдисоне (по классу скрипки и камерной музыки, 1944–1966), был руководителем отдела камерной музыки в Консерватории Новой Англии в Бостоне (с 1967-го). В течение ряда лет (1953–1958) Колиш, вместе со своими друзьями и партнерами, «соучениками»

<sup>2</sup> Колиша и Шёнберга объединяли и родственные связи: в 1924 году Шёнберг женился на сестре Колиша — Гертруде.

по нововенской школе — пианистом Эдуардом Штойерманом и философом Теодором Адорно — преподавал на Международных летних курсах новой музыки в Дармштадте, а в последние годы жизни вел мастер-класс по камерной музыке на ежегодных Шёнберговских семинарах в Мёдлинге (под Веной).

Проблема темпа как одного из важнейших аспектов интерпретации всегда интересовала Колиша — исполнителя, педагога, теоретика. И в первую очередь это касалось произведений Бетховена, чьей музыке, по мнению Колиша, был нанесен особенно значительный урон сложившимися исполнительскими традициями: «традиционные отклонения в исполнении Бетховена очень существенны; в некоторых случаях они приводят даже к полному искажению его идеи. <...> Почему они так упорно сохраняются, мы тоже поймем, если поразмыслим о том, что произведения в искаженной форме передавались традицией, закрепились в практике знаменитейших исполнителей и, так сказать, „вмерзли“ в инвентарь, называемый „священным наследием человечества“, и укоренились в сознании потребителей. Так объясняется крайне жесткое противодействие восстановлению исконных темповых замыслов Бетховена» [7, S. 11]. С подобным противодействием Колиш нередко сталкивался в своей концертной практике, причем оно, как вспоминал музыкант, порой принимало весьма бурные формы: «в Париже, где после исполнения ор. 95<sup>3</sup>, который я играл с соблюдением предписанных темпов, один профессор консерватории, истинный хранитель Грааля по отношению к традиции, выкрикнул, едва отзвучала последняя нота: „Это слишком быстро!“ Пауза... Последовавшие за этим „за“ и „против“ привели к рукопашной» [7, S. 11, Anm. 5].

Из убеждения в необходимости противостоять ложным традициям вырос и основной теоретический труд Колиша, который первоначально был представлен в виде доклада «Темп в музыке Бетховена (классификация, основанная на собственных обозначениях Бетховена)», прочитанного музыкантом 29 декабря 1942 года на заседании Нью-Йоркского отделения Американского музыковедческого общества перед лицом весьма представительной аудитории (среди присутствовавших — Артур Шнабель, Фриц Штидри, Эдуард Штойерман, Отто Клемперер и др.). В письме Шёнбергу Колиш сообщает, что его доклад «вызвал большой интерес и повлек за собой активные споры, особенно со стороны друга Шнабеля, который, однако, сыграл в дискуссии ничтожную роль» [7, S. 108].

В 1943 году исследование Колиша было опубликовано в двух номерах журнала *“The Musical Quarterly”* под названием «Темп и характер в музыке Бетховена»

[6]. Принципиально важной для Колиша стала задача распространения своих взглядов среди европейских музыкантов и любителей музыки, так как он считал, что закрепление искаженных трактовок в исполнительской практике и сознании слушателей именно в Европе (а не в США) получило особенно широкое распространение. Этой задаче отчасти были подчинены его семинары в Дармштадте и в Мёдлинге, его выступление 1961 года на радио Баден-Бадена, посвященное музыке Бетховена. В последние годы жизни Колиш вел переговоры с венским издательством Universal Edition по поводу публикации «Темпа и характера...» и с этой целью пересматривал и редактировал свой труд. Его помощником был Дэвид Сац, ученик, а затем ассистент профессора по классу камерной музыки в Консерватории Новой Англии. Колиш не успел довести работу над текстом до финального варианта. Завершение редактирования взял на себя Сац, подготовивший исследование к изданию совместно с Региной Буш, немецким музыковедом, участницей семинаров Колиша в Мёдлинге. Первая европейская публикация «Темпа и характера в музыке Бетховена» состоялась в 1992 году, через четырнадцать лет после кончины автора, и была осуществлена не Universal Edition, а мюнхенским издательством Text + Kritik (серия Musik-Konzepte) [7]. В 1993 году журнал *“The Musical Quarterly”* опубликовал обновленную версию работы Колиша в английском переводе Т. Ю. Левина и Д. Саца со ссылкой на издание Text + Kritik [8].

Немецкое издание «Темпа и характера в музыке Бетховена», помимо труда Колиша, включает ряд дополнительных материалов: выдержки из переписки музыканта, проливающей свет на историю возникновения исследования и его дальнейшую судьбу; факсимиле страницы из брошюры, опубликованной Бетховеном в венском издательстве С. А. Штайнера<sup>4</sup> (с указанием обозначений метронома для квартетов № 1–11); обширный раздел примечаний и комментариев, содержащий информацию об использованных источниках, о работе редакторов над текстом Колиша, об имеющихся разночтениях с первой американской публикацией.

Изменения, которые Колиш внес в новую редакцию, относились, в первую очередь, к типологии бетховенских «темпов и характеров» и были связаны с принципом их классификации: в первой редакции подразделение материала ориентировалось на музыкальную форму и положение части в цикле (сонатные формы, формы рондо, финалы, скерцо, медленные части рассматривались в разных разделах), во второй редакции была принята, в основном, сквозная последовательность (от медленных темпов к быстрым). Ревизии также подверглось количество нотных примеров и порядок

<sup>3</sup> Квартет Бетховена № 11, фа минор.

<sup>4</sup> Брошюра *“Bestimmung des musikalischen Zeitmasses nach Mälzel’s Metronom. Beethoven. Sämmtliche Quartetten von dem Author selbst bezeichnet”* [«Определение музыкального темпа по метроному Мельцеля. Бетховен. Все квартеты с обозначениями самого автора»] (*Zeitmass — Verzeichnisse, nach Mälzel’s Metronome. 2, Lief. Wien: bei S. A. Steiner u. Comp., 1823*) уже в XIX веке представляла собой библиографическую редкость. Колишу посчастливилось найти экземпляр в Нью-Йоркской публичной библиотеке.

размещения сопровождающего их текста. Как видим, изменения были направлены на организацию изложения материала. Ни общей концепции, ни основных ее идей они не затронули.

В анализе проблемы темпа Колиш опирался на те установки, которые были восприняты им в творческом общении с Шёнбергом. В одной из своих статей он называет шёнберговскую аналитическую манеру «совершенно объективной», заключая высказывание следующим пассажем: «одно техническое указание Шёнберга часто больше говорит о существе исполнения, чем тома по эстетике» [цит. по: 1, с. 46].

Исходным пунктом рассуждений в исследовании «Темп и характер...» стали значения метронома, которые Бетховен определил для некоторых из своих сочинений. Колиш настаивает на аутентичности бетховенских указаний и одновременно развенчивает возражения ревнителей «художественной свободы», тех противников метронома, которые опасаются вторжения механического начала в творческий исполнительский процесс: «Недопонимание противников метронома видится мне в том, что они полагают, будто использование метронома означает требование играть музыкальное произведение от „А“ до „Z“ под удары метронома. Разумеется, это было бы не только нехудожественным, но и разрушило бы весь смысл музыки. За исключением особых случаев, таких как „Perpetuum mobile“ или некоторые этюды и марши, едва ли хоть один такт в [исполнении. — Н. Д., А. Е.] музыкального произведения имеет доли равной длительности. Но применение метронома для определения темпа означает его использование не для сравнения длительности долей такта — для этого он тоже приспособлен, однако это уже вопрос ритма, — но только для определения общей скорости. Это дает исполнителю полную ритмическую свободу, полную „художественную свободу“ исполнения вообще; это служит только для объективного определения объективной категории» [7, S. 10].

Опираясь на сведения, почерпнутые из разных источников (письма Бетховена, работы Ноттебома, брошюра, опубликованная Штайнером и др.), автор «Темпа и характера...» формулирует ряд положений, первостепенных для его теоретической концепции. Приведем их в свободной последовательности.

Темп для Бетховена был «неизменной составной частью музыкальной идеи» [7, S. 7]. Бетховенские идеи настолько новы, что общепринятые итальянские темповые категории — *Tempi ordinari* — уже непригодны для их обозначения. Бетховену они представляются утратившими смысл: в лучшем случае они показывают только темп, но не характер [7, S. 8]. Композитор не раз высказывал намерение отказаться от них и снабдить свои произведения указаниями метронома. Другое дело — «слова, обозначающие характер пьесы», «ведь такт<sup>5</sup> это в сущности больше телесное начало, они же [эти слова. —

Н. Д., А. Е.] имеют отношение к самому духу произведения» [7, S. 8] (Колиш цитирует здесь фрагмент письма Бетховена фон Мозелю от 1817 года). Бетховенская антитеза «тело — дух» показывает, по мысли Колиша, что категории темпа и характера обособляются композитором и, следовательно, «могут быть выражены независимо друг от друга: темп — абсолютно и точно с помощью метронома, характер — с помощью адекватных и дифференцированных средств собственного языка» [7, S. 8].

Однако свою адекватность утратили не только традиционные обозначения темпов, но и сами темпы, которые ими обозначаются: все реже у Бетховена появляются традиционные раннеклассические образы. Бетховенский «„новый дух“ знаменует собой неслыханные, революционные достижения; он манифестируется в новых типах выразительности, которыми композитор обогатил язык венской классики. Новым типам выражения — характерам — соответствуют новые темпы» [7, S. 8].

Обоснование аутентичности бетховенских темповых предписаний, а также намерений, связанных с реабилитацией метронома, Колиш подытоживает следующим образом: «Мы видим, что Бетховен очень отчетливо чувствовал проблему и ее последствия. Темп осознавался им как существенная часть его языка, подчиненная той таинственной категории, которую он сам обозначил словом „характер“. Если требуется еще один аргумент в пользу того, что Бетховен осознавал эту взаимосвязь и что его представление о темпе было обязательным и однозначным, то он состоит в том, что в произведениях одного и того же характера он указывал один и тот же темп. Формирование типичных категорий темпа, согласованных с категориями выразительности, делает несостоятельным любое сомнение в том, что указанные им значения метронома (*Metronomisierungen*) могли быть случайным проявлением субъективной интерпретаторской воли. Нет: *темп рождается вместе с идеей и является ее интегративной составляющей частью*» [7, S. 9]. Продолжая мысль о согласовании категорий темпа с категориями выразительности, Колиш заключает: «если нам удастся идентифицировать тип характера в пьесе, мы определим и ее темп. Музыкальный характер проявляется в музыкальном образе. А подобие образов дает нам возможность сделать вывод об идентичности характеров» [7, S. 13]. Этот принцип лежит в основе колишевской типологии, которую музыкант полагал наиболее значительной частью своего труда.

Всего автор выделяет 59 типов темпо-характеров, представляя их в виде таблиц с указанием произведения, бетховенских обозначений темпа, тактового размера, метронома, а также метронома, выставленного Колишем на основе «идентичности характеров» (по аналогии с обозначениями Бетховена). Каждая таблица снабжена подробными пояснениями и подборкой нотных примеров. Для наглядности приведем две краткие выдержки из типологии Колиша (выразительные типы № 2 и № 8):

<sup>5</sup> Колиш, исходя из контекста, трактует бетховенское Такт в качестве темповой единицы.

а) «Проблема с Adagio в размере  $\frac{2}{4}$  состоит в том, чтобы выяснить, основано ли движение этого „Adagio“ на четвертях, и тогда мы в действительности имеем такт в  $\frac{2}{4}$ , или оно идет по восьмым, что образует размер  $\frac{4}{8}$ . Такого размера нет у Бетховена! Нотация не дает нам достаточного ключа; мы должны понять это из музыки.

2) Adagio $\frac{2}{4}$	Четверть = 32–40
Streichtrio, op. 3	Adagio
Serenade, op. 8	Adagio
Streichtrio, op. 9/III	Adagio con espressione <i>c</i>
Klaviersonate, op. 10/I	Adagio molto
Klaviersonate, op. 13	Adagio cantabile
Serenade, op. 25	Adagio
Violinsonate, op. 30/I	Adagio molto espressivo
Symphonie Nr. 3, op. 55	Marcia funebre. Adagio assai $\text{♩} = 80$
Sextett, op. 81b	Adagio
Violinsonate, op. 96	Adagio espressivo

Артикуляция этих тем по четвертям не оставляет сомнений в том, что здесь мы имеем дело с Adagio, основанном на четвертной тактовой доле <...>. Особым случаем является op. 55, чья тема, вероятно вследствие богатого ритмического членения, почти всегда воспринимается как Adagio на  $\frac{4}{8}$ . Несостоятельность такого понимания очевидна, по крайней мере, в мажорном разделе» [7, S. 16].

b)

8) Andante <i>c</i>	Четверть = 60–63
Violinkonzert, op. 61	Larghetto
Strechquartett, op. 130	Andante con moto, ma non troppo. Poco scherzoso

«Larghetto из скрипичного концерта является той частью, которая при интерпретации подверглась, вероятно, наибольшим искажениям, поскольку оно обычно исполняется чуть ли не *вдвое медленнее*, чем это подразумевается. Оно понимается как Adagio (основанное на четвертных нотах) и артикулируется восьмыми, в темпе  $\text{♩} = 71–74$ , какой обычно задается и дирижером. Тем самым это легкое, веселое, грациозное Andante становится серьезным торжественным гимном. Для меня не-

постижимо, как могло возникнуть это недоразумение, и еще более непостижима его живучесть. <...> К грубому недоразумению в исполнении этой части могло привести редкое употребление обозначения Larghetto; оно появляется еще только однажды, во второй части Второй симфонии, где Бетховен определяет его как  $\text{♩} = 92$ , что соответствует Andante. Если мы и не имеем здесь собственного бетховенского обозначения [метронома.— Н. Д., А. Е.], то у нас все же есть доказательство того, что в его представлении эта часть существовала как Andante (несмотря на прециозное Larghetto...): каденцию-связку к третьей части, написанную для клавирного переложения концерта, он обозначил как „переход от Andante к Rondo“» [7, S. 23].

Взгляды Колиша получили распространение. В письме сотруднику Universal Edition Альфреду Шлее от 30 марта 1970 года он с удовлетворением констатирует: «К моему удовольствию, аргументация моя принимается многими, особенно молодыми исполнителями (к примеру, Джульярдским квартетом, который называет мою работу „бетховенской Библией“» [7, S. 128]. В том же письме Колиш упоминает Рене Лейбовица, записавшего полный цикл симфоний Бетховена «в правильных темпах» [там же]. Незадолго до кончины Колиш, по словам Д. Саца, «почти полностью прекратил попытки повлиять на традиции интерпретации» [7, S. 168], однако не изменил прежним убеждениям и остался тверд в намерении сделать свой труд доступным европейскому читателю. Он полагал, что новая публикация «Темпа и характера...» привлечет внимание к проблеме исполнения музыки Бетховена и будет способствовать устранению препятствий на пути ее верного постижения.

Труд Колиша, до сих пор сохраняющий свою научную актуальность, оказывающий влияние на современную западную исполнительскую и педагогическую практику, к сожалению, почти не востребован в России. Остается надеяться, что исследование «Темп и характер в музыке Бетховена», обобщающее художественный опыт одного из выдающихся исполнителей XX века, связанное с теоретическими работами круга шёнберговской школы, все же окажется в поле зрения отечественных музыкантов.

### Литература

1. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. М.: Изд-во ЛКИ, 2007. 528 с.
2. Гершкович Ф. О музыке: Статьи. Заметки. Письма. Воспоминания. М.: Сов. композитор, 1991. 349 с.
3. Ковнацкая Л. [Предисловие к русскому изданию] // Шёнберг А. Письма / сост. и публ. Э. Штайна; пер. с нем. В. Шнитке; общ. ред. М. Друскина и Л. Ковнацкой. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2001. С. 9–35.
4. Шёнберг А. Письма / Сост. и публ. Э. Штайна; пер. с нем. В. Шнитке; общ. ред. М. Друскина и Л. Ковнацкой. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2001. 464 с.
5. Jacobson V. Kolisch, Rudolf // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed.: [in 29 vols.] / Ed. by Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Vol. 13: Jennens to Kuerti. Oxford: Oxford Univ. Press, 2001. P. 755–756.
6. Kolisch R. Tempo and Character in Beethoven's Music // The Musical Quarterly. Vol. 29. № 2. P. 169–187; № 3. P. 291–312.
7. Kolisch R. Tempo und Charakter in Beethovens Musik / hrsg. v. H. K. Metzger u. R. Riehn / mit Komment. u. Nachwort R. Busch u. D. Satz. München: Edition Text + Kritik GmbH, 1992 (Musik-Konzepte 76/77). 170 S.
8. Kolisch R. Tempo and Character in Beethoven's Music // The Musical Quarterly. Vol. 77. № 1. P. 90–131; № 2. P. 268–342.