А. КАРЦЕВ,
Ю. ОЛЕНЕВ, С. ПАВЧИНСКИЙ

РУКОВОДСТВО

ПО ГРАФИЧЕСКОМУ ОФОРМЛЕНИЮ НОТНОГО ТЕКСТА

Издание второе,
переработанное и дополненное

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
Москва 1973

78
К 27

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Настоящее «Руководство» является пособием по оформлению нотных рукописей и воспроизведению нотного текста при нотопечатании. В нем отражены основные принципы нотной записи. Это, однако, не исключает возможности различных отклонений, связанных с особенностью данного произведения, творческого почерка того или иного композитора и т. п. В рукописях, предназначенных для издания, по поводу таких отклонений в каждом отдельном случае редактором должны быть сделаны специальные указания.

Второе издание «Руководства по графическому оформлению нотного текста» авторами существенно переработано и дополнено. В частности, введены новые разделы — о раштрах, об оформлении рукописей для духовых и эстрадных оркестров, а также для оркестров народных инструментов, о нотных примерах для книг, об изданиях современной музыки за рубежом. Кроме того, в соответствии с требованиями музыкальной практики сегодняшнего дня, некоторые разделы значительно расширены (например, добавлен материал об оформлении обложек, титулов и заголовков на двух языках, уточнены некоторые вопросы, связанные с записью симфонических партитур, особенностей фортепианного письма, флажолетов, каденций, с разметкой нотного текста и т. д.). Для удобства пользования «Руководством» в конце книги помещен Предметный указатель.

«Руководство по графическому оформлению нотного текста» рассчитано на редакторов, технических редакторов, корректоров, разметчиков, граверов, штамповщиков, нотооригиналистов и других работников музыкальных издательств и нотопечатен, а также на композиторов, музыковедов, учащихся и переписчиков нот.

К 092 — 219
026(01)—73 596—72

© Издательство «Музыка» 1973 г.

§ 1. ОФОРМЛЕНИЕ ОБЛОЖЕК, ТИТУЛЬНЫХ ЛИСТОВ И ЗАГОЛОВКОВ

При оформлении обложек (переплетов), титульных листов и оборота титула следует руководствоваться Государственным стандартом СССР «Выходные сведения в издательской продукции» (ГОСТ 7.4—69). Ниже обращаем внимание читателя лишь на те элементы оформления обложек и титулов, которые наиболее часто встречаются в нотных изданиях.

На о б л о ж к е в лаконичной форме даются самые основные сведения об издании: автор, название произведения (или заглавие издания), порядковый номер тома, тетради, выпуска и обязательно вид исполнения (для какого музыкального инструмента или для какой группы исполнителей предназначено издание); на обложке сборника указывается также его назначение (например: «Малыш. Музыка в детском саду»). Если произведение издается как переложение или обработка авторского оригинала, — это тоже указывается; фамилия же автора переложения или обработки для обложки не обязательна.

Кроме того, на обложке помещаются год издания, название издательства или его марка (но при художественном оформлении они не обязательны).

Не следует перегружать обложку более подробными сведениями. Но и чрезмерный лаконизм обложек, в том числе художественных (например, отсутствие указаний о виде исполнения или о назначении сборника), также недопустим, поскольку именно обложка прежде всего адресуется к той или иной группе музыкантов-профессионалов и любителей.

На корешке переплета могут быть указаны автор, название, номер тома.

Т и т у л ь н ы й л и с т содержит обычно более подробные сведения об издании. Помимо самых основных (автор, полное название, вид исполнения) — название учреждения или организации, от имени которой выпускается издание; название серии или номер выпуска; если сборник — указание о его назначении, — приводятся те или иные необходимые данные об издании, в зависимости от его вида:

опус такой-то, из такой-то оперы, кинофильма, цикла, инструментовка (переложение) такого-то, составитель такой-то и т. п., причем фамилии инструментаторов, авторов переложений или обработок, составителей сборников, редакторов педагогических серий помещаются только на титуле. Не допускается указывать одно и то же лицо на титульном листе как автора издания, а в заголовке перед нотным текстом — как автора обработки. На титульном листе указываются только лица, имеющие отношение ко всем произведениям сборника или к изданию в целом. Тональность следует указывать на титуле лишь в тех случаях, когда произведение известно именно по этому признаку (например, симфонии, некоторые концерты Моцарта) или когда отсутствует обозначение опуса. Нередко на титул выносятся названия частей произведения (в сюитах, ораториях, кантатах) или отдельных пьес (в циклах, сборниках), если их число не превышает трех-четырех. При большем количестве частей или пьес перечень их названий приводится только в содержании.

Внизу титула ставятся полные названия города, издательства и год.

Иногда титульный лист повторяет обложку. Если в издании обложка совмещается с титулом, то полнота всех сведений на обложке обязательна.

Комплекс выходных сведений и место их расположения на титуле регламентируются Государственным стандартом СССР «Выходные сведения в издательской продукции» (ГОСТ 7.4—69).

В заголовках инструментальных произведений крупной формы название произведения, опус и год сочинения помещаются посередине; фамилия, годы рождения и смерти композитора — справа. Если данные о годах рождения и смерти композитора отсутствуют, опус и год сочинения могут быть помещены справа, под фамилией автора. В заголовках отдельных пьес, этюдов и т. п., год сочинения которых, как правило, не указывается, опус помещается справа, после фамилии композитора. В авторских сборниках фамилия композитора, кроме обложки и титула, дается только в первом заголовке.

Если произведение издается в виде переложения, обработки или специальной (титульной) редакции, то указание об этом дается слева, вместе с фамилией автора переложения, обработки и т. д. В том случае, когда исполнительская редакция относится к партии одного инструмента, указание об этом, как правило, помещается только в заголовке этой партии.

Все фамилии даются обычно с одним инициалом. Но в отдельных случаях целесообразны два инициала, а иногда полное имя композитора (например, И. С. Бах, Анатолий Александров, Борис Чайковский).

Посвящение чаще всего помещается только в заголовках (над всем текстом) и исполняется курсивом (без слова «посвящается»).

Номер и название первой части произведения помещаются под заголовком, посередине, несколько ниже уровня фамилии композитора.

Вид исполнения в заголовках целесообразно указывать только в клавирах концертов, так как изложение начала произведения не всегда дает ясное представление о составе исполнителей. В клавирах фортепианных концертов партии обоих инструментов лучше всего обозначать (слева перед нотным текстом) на двух языках: Piano I (Фортепиано) и Piano II (Оркестр).

Порядковый номер произведения (сонаты, симфонии, квартета, концерта, сюиты и т. п.) на обложке, титуле и заголовке следует обозначать только цифрой со знаком № (например, Соната № 2, Квартет № 3). Необходимость такой унификации в нотных изданиях диктуется несравненно большей лаконичностью и интернациональностью цифровых обозначений. Громоздкость словесных обозначений особенно неудобна при двузначных числах и при оформлении изданий на двух языках.

Указание о месте сочинения произведения (если оно есть) помещается в самом конце, под последним тактом произведения (мелким шрифтом), где в этом случае повторяется и год сочинения или дается более подробная дата. Эти данные, частично или полностью, могут помещаться и в конце отдельных частей произведения или отдельных пьес цикла.

Номера частей произведений сонатной формы (симфоний, концертов, квартетов, трио, сонат и т. п.) обозначаются перед началом каждой части римскими цифрами (I, II, III, IV и т. д.). Если же не все части имеют четкое разделение, нумерация в таком произведении не обязательна.

Во всех других случаях нумерация как частей (например, в сюитах, ораториях), так и отдельных пьес (в циклах, сборниках и т. д.) дается только арабскими цифрами (1, 2, 3, 4 и т. д.). Если пьесы в сборнике имеют названия, их нумерация не обязательна.

В произведениях вариационной формы нумерацию рекомендуется обозначать также арабскими цифрами (например: var. 1, var. 2, var. 3 и т. д.).

В музыкально-сценических произведениях (опера, балет, оперетта и т. п.) основные разделы формы указываются римскими цифрами, а заключенные в них мелкие разделы — арабскими, например: Действие II. Картина 1-я.

В вокальных произведениях фамилия автора текста, как и фамилия композитора, помещается на обложке, титуле и в заголовке, причем в заголовке фамилия автора текста ставится с левой стороны, а композитора — с правой.

Во всех случаях фамилия автора текста ставится в родительном падеже (Слова такого-то); фамилия композитора — в именительном падеже (такой-то), за исключением массовых изданий, где она также ставится в родительном (Музыка такого-то). Фамилия переводчика указывается только в заголовке и помещается под фамилией автора оригинального текста (Перевод такого-то).

При издании отдельных вокальных номеров из опер авторы текстов на титулах и обложках, как правило, не указываются.

В вокальных сборниках на слова одного поэта его фамилия в заголовках не повторяется: ставятся только фамилии композиторов с правой стороны в именительном падеже без слова «Музыка».

В вокальных сборниках, составленных из произведений одного композитора на слова разных поэтов, фамилии последних помещаются только в заголовках с левой стороны.

В вокальных сборниках, объединяющих произведения разных композиторов, поэтов и переводчиков, все фамилии помещаются только в заголовках соответствующих пьес сборника.

При оформлении издания на двух языках вторым языком, как правило, является английский. На обложке и титуле соответствующие иностранные тексты помещаются под русскими; в заголовке весь русский текст выписывается с левой стороны, а иностранный — с правой. Номера произведений, годы рождения и смерти композитора дважды не повторяются, равно как и обозначение опуса (исключается русское обозначение «Соч.»).

Тональность на титулах и обложках указывается на двух языках, а в заголовке только на одном, по общепринятой буквенной системе (например: A-dur, g-moll и т. п.).

Если английский текст набирается строчными буквами, то все слова на обложке или титуле, за исключением малозначимых (артиклей, предлогов, союзов и т. п.), должны начинаться с прописной буквы, например: Oratorio for Soloists, Chorus and Symphony Orchestra (Оратория для солистов, хора и симфонического оркестра); Arranged for two Pianos (Переложение для двух фортепиано); On Hearing the First Cuckoo in Spring (Услышав первую кукушку весной). Перевод на английский язык наиболее распространенных музыкальных названий и терминов см. в Приложении II.

Если текстовое оформление оригинала (названия произведения и его отдельных частей, темповые и исполнительские указания, сценические ремарки и т. п.) дано на таких распространенных языках, как английский, французский, немецкий (реже итальянский), то этот язык сохраняется не только в заголовках и музыкальном тексте, но на нем же, параллельно с русским, оформляются обложка и титул. При этом все исполнительские указания в нотном тексте либо сопровождаются русским переводом, либо этот перевод помещается отдельным приложением в виде словаря в конце издания. Однако всякого рода пояснения, примечания и сценические ремарки должны сопровождаться переводом непосредственно в нотном тексте.

Обложки, титулы и заголовки произведений авторов национальных республик СССР желательно оформлять на двух языках: на русском и национальном, считая русский язык за первый.

Возможно также оформление с контртитулом на национальном (или иностранном) языке.

При оформлении на двух языках вокальных произведений подтекстовка дается на русском языке (эквиритмический, авторизованный перевод); подтекстовка на национальном (или иностранном) языке помещается под русской подтекстовкой.

Примеры оформления титулов на двух языках:

С. ПРОКОФЬЕВ
S. PROKOFIEV
Op. 125

СИМФОНИЯ-КОНЦЕРТ
SYMPHONY-CONCERTO

ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ
С ОРКЕСТРОМ
FOR CELLO AND ORCHESTRA

Редакция М. Ростроповича
Edited by M. Rostropovich

ПАРТИТУРА
SCORE

ИЗДАТЕЛЬСТВО „МУЗЫКА"
STATE PUBLISHERS „MUSIC"
Москва 1972 Moscow

Морис РАВЕЛЬ
MAURICE RAVEL

ДАФНИС И ХЛОЯ
DAPHNIS ET CHLOE

Балет в 3-х картинах
Либретто М. Фокина

Ballet en 3 tableaux
de Michel Fokine

ПЕРЕЛОЖЕНИЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО
АВТОРА

PARTITION POUR LE PIANQ
REDUITE PAR L'AUTEUR

ИЗДАТЕЛЬСТВО „МУЗЫКА"
EDITION D'ETAT „MUSIQUE"
Москва 1972 Moscou

Р. ШУМАН
R. SCHUMANN
Op. 44

КВИНТЕТ
QUINTET

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО, ДВУХ СКРИПОК
АЛЬТА И ВИОЛОНЧЕЛИ

FÜR PIANOFORTE, ZWEI VIOLINE,
BRATSCH UND VIOLONCELLE

Ми-бемоль мажор
Es-dur

ИЗДАТЕЛЬСТВО „МУЗЫКА“
VERLAG „MUSIK“
Москва 1972 «Moskau»

Примеры оформления заголовков на двух языках:

Памяти великого художника

ЭЛЕГИЧЕСКОЕ ТРИО № 2

Op. 9 (1893)

In Memory of a Great Artist

ELEGIAC TRIO

С. РАХМАНИНОВ
S. RACHMANINOV
(1873—1943)

I

СИМФОНИЯ № 1

«Зимние грезы»

SYMPHONY

"Winter Daydreams"

Op. 13 (1866)

П. ЧАЙКОВСКИЙ
P. TCHAIKOVSKY
(1840—1893)

«Грезы зимней дорогой» I "Daydreams on a Wintry Road"

КОНЦЕРТ № 24 CONCERTO

для фортепиано с оркестром

c-moll (1786)

for Piano and Orchestra

Переложение для двух фортепиано и редакция А. Гольденвейзера
Arranged for Two Pianos and Edited by A. Goldenweiser

В. МОЦАРТ
W. MOZART
(1756—1791)

I

60 ЛЕГКИХ ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕС

для начинающих

Соч. 36

Тетрадь I (№№ 1—30)

А. ГЕДИКЕ
(1877—1957)

1. Пьеса на четырех нотах

§ 2. РАШТРЫ. ИХ ПРИМЕНЕНИЕ

В нотной печати используются следующие раштры: голосовой, фортепианный, раштр Петерса (№ 73), хоровой, оперный, партитурный, малый партитурный и бисерный.

Первые три раштра применяются в произведениях для фортепиано (арфы, органа, баяна) и всех видов голосов.

В произведениях для фортепиано (арфы, органа) фортепианный раштр целесообразен, главным образом, в педагогических изданиях. В остальных случаях для фортепианных произведений лучше употреблять хоровой раштр, а когда требуется особенно уплотненный рисунок, — даже оперный.

В клавирах фортепианных концертов партия Piano I всегда дается крупнее раштром (обычно фортепианным), нежели партия Piano II (хоровым или оперным).

В инструментальных ансамблях с фортепиано партии инструментов, сколько бы их ни было, всегда должны быть мельче партии фортепиано. Это относится и к клавирам инструментальных концертов (скрипичных, виолончельных, флейтовых и т. д.).

Инструментальные ансамбли без участия фортепиано (или другого инструмента, нотирующегося на двух станах) воспроизводятся партитурным раштром.

В симфонических партитурах раштр (партитурный, малый партитурный или бисерный) диктуется степенью уплотненности полосы и выбирается граверами. При издании партитур с очень большим количеством станов бывает целесообразна гравировка (и еще чаще штамповка) на крупный формат с последующим уменьшением полосы до нужных размеров, о чем необходима предварительная договоренность редакции с производственным отделом.

В изданиях для пения с фортепиано все станы даются одинаковым раштром (фортепианным или оперным).

В клавирах опер (ораторий, кантат) партии фортепиано и солистов даются одинаковым раштром (обычно хоровым или оперным), а партии хора — всегда мельче раштром (соответственно оперным или партитурным); если для партии фортепиано избран фортепианный раштр, то партия хора дается хоровым.

В партитурах опер, ораторий, кантат партии солистов и хора даются одним раштром с партиями оркестровых инструментов.

Нотные примеры для книжных изданий желательно давать партитурным раштром, независимо от того, из какого вида литературы они взяты.

§ 3. ТЕМПОВЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

Где их помещать

Для темповых обозначений в основном используется общепринятая итальянская терминология.

В партитурах произведений камерно-инструментальных (без фортепиано) темповое обозначение дается в установленном месте один раз и только над верхним станом.

В партитурах камерно-инструментальных ансамблей с фортепиано с двумя исполнителями темп обозначается в установленном месте только над верхним станом; в фортепианных трио, квартетах, квинтетах обозначение темпа ставится только над партией фортепиано. При составах ансамблей, близких к камерному оркестру, целесообразнее давать темповые обозначения два раза — над верхним станом и над партией фортепиано.

В партитурах хоровых произведений (без сопровождения), а также в вокальных ансамблях (без сопровождения) темповое обозначение ставится в установленном месте один раз над верхним станом.

В вокальных произведениях для одного голоса с фортепиано темп обозначается один раз над вокальной партией; для нескольких голосов с фортепиано, а также в произведениях для вокалистов-солистов, хора и фортепиано (клавиры), для одного хора с фортепиано — два раза: над верхним станом и над партией фортепиано.

Если вместо фортепиано сопровождение поручено какому-нибудь другому инструменту (баян, арфа, орган) или группе инструментов (струнное или духовое трио, квартет и т. п.), — темповое обозначение дается так же, как при фортепианном сопровождении.

В произведениях для фортепиано темп ставится всегда над верхним нотоносцем.

В произведениях для фортепиано в 4 руки (для одного или двух инструментов) темповые обозначения в любых случаях ставятся над каждой партией.

В оркестровых партитурах — см. § 23.

Какими шрифтами пользоваться

Величина шрифта находится в прямой зависимости от раштра, в котором воспроизводится произведение: если раштр крупный, то и кегль шрифта для темповых (и других) обозначений выбирается крупный; если раштр мелкий, то и кегль шрифта берется соответственно мельче.

В начале произведения и в начале каждой его части (когда произведение циклическое), а также при появлении нового, более или менее длительного темпа (Meno mosso, Più vivo и т. п.), при возвращении или подтверждении основного темпа (Tempo I, L'istesso tempo) темповые обозначения даются прямым жирным шрифтом.

Появление новых, кратковременных темпов, частая смена или чередование темпов, а также всякие темповые отклонения (ritenuto, riten., rit. — задерживая; accelerando, acceler. — ускоряя и т. п.) и указания о возвращении после этих отклонений к непосредственно предшествовавшему темпу (a tempo, in tempo — в темпе) обозначаются прямым полужирным шрифтом.

В тех же случаях, когда переиздается произведение классической музыки, в котором мелкие темповые отклонения даны курсивом между нотоносцами, и заменять их на обозначение прямым полужирным шрифтом над нотоносцем нецелесообразно, — необходима специальная пометка: «делать по оригиналу».

Применение для темповых обозначений шрифтов различной насыщенности (светлый, полужирный, жирный) связано со структурой и характером произведения, поэтому указания о шрифтах входят в обязанности редактора. При вычитке рукописи полужирный шрифт намечается подчеркиванием темпового обозначения одной чертой, жирный — двумя чертами.

В каких обозначениях начальная буква прописная, в каких — строчная

С прописной буквы обозначаются темпы в собственном смысле, то есть темпы устойчивые, совпадающие с колебаниями метронома на всем своем протяжении (Allegro — Быстро).

Со строчной буквы обозначаются темповые отклонения в сторону ускорения (accelerando, stringendo) или замедления (ritenuto, allargando), возвращения к первоначальному и предшествующему темпу (a tempo), а также указания о произвольной неустойчивости темпа (a piacere, ad libitum — по желанию; poco rubato — не строго в темпе).

При вычитке рукописи прописная буква отмечается двумя черточками снизу, строчная — двумя черточками сверху.

Написание Tempo primo отменяется как громоздкое и ведущее к неоправданному разнобою. Вместо него всюду ставится Tempo I.

Если темповые обозначения выписываются полностью (например, Allegro moderato), то точки после них не ставятся. (Это правило распространяется и на все другие исполнительские указания: Solo, Piano, Fine и т. п.).

Русская расшифровка темповых обозначений

В произведениях, рассчитанных на самый широкий круг любителей музыки, то есть в массовых песнях, в народных песнях, в пьесах для народных инструментов и для духового оркестра, в оркестротеках, а также в некоторых педагогических изданиях все темповые обозначения даются либо с русской расшифровкой, либо только по-русски.

В изданиях академического типа расшифровка не применяется.

Расшифровки выписываются с соблюдением всех правил для темповых обозначений, но мельче шрифтом, причем авторская расшифровка заключается в круглые скобки, а редакторская — в квадратные.

Если для указания основных темпов композитор пользуется русским языком, то все темповые обозначения в произведении даются по-русски. В тех случаях, когда темповые указания в произведении даны на английском, французском или немецком языках, причем в большом количестве, их расшифровку целесообразнее поместить в приложении в конце издания.

Таблицы расшифровок

I. Устойчивые темпы

(пишутся с прописной буквы)

По-итальянски	По-русски
Largo	Очень медленно
Largamente	Широко Очень протяжно
Larghetto Lento Adagio	Медленно Протяжно
Andante Andantino	Довольно медленно Неторопливо Не спеша
Moderato	Умеренно
Sostenuto	Сдержанно
Animato	Воодушевленно
Con moto	Подвижно Оживленно С движением
Allegretto	Довольно быстро
Allegro	Быстро Скоро
Vivo	Живо
Vivace	Живо Весело
Vivacissimo Presto	Очень живо Очень быстро Стремительно
Prestissimo	Предельно быстро Предельно скоро
Tempo I	Первый темп
L'istesso tempo	Тот же темп В том же темпе
Doppio movimento	Вдвое быстрее Вдвое скорее
Tempo di Valse	Темп (В темпе) вальса
Tempo di Minuetto	Темп (В темпе) менуэта
Tempo di Marcia	Темп (В темпе) марша
Tempo di Polacca	Темп (В темпе) полонеза

II. Темповые отклонения

(пишутся со строчной буквы) *

По-итальянски	По-русски
acceler[ando] string[endo]	ускор[яя]
rit., ritard[ando] rall., rallent[ando] slent[ando] allarg[ando] rit., riten[uto]	замедл[яя] задерж[ивая] расшир[яя]
ad libit[um] a piacere	по желанию в свободном темпе
[tempo] rubato	не строго в темпе свободно

III. Вспомогательные обозначения

По-итальянски	По-русски	
molto assai	очень весьма	
[un] poco	немного несколько	
poco a poco	понемногу постепенно	
pochiss[imo]	чуть едва	
più ancora più meno	более еще более менее	в расшифровках передаются сравнительной степенью: Più vivo (Быстрее); Meno mosso (Медленнее)

Вспомогательные обозначения употребляются лишь в сочетании с основными указаниями (см. таблицы I и II), степень которых они поясняют. Применение их в качестве самостоятельных темповых обозначений не допускается. Например, нельзя вместо Poco più allegro писать Poco più или вместо Poco meno mosso — Poco meno.

В таблицах I—III приведены только наиболее употребительные темповые обозначения, выраженные одним словом. Между тем эти же обозначения постоянно встречаются в группах слов, объединенных друг с другом (Allegro moderato; Andantino con moto) или с какими-либо характерными определениями (Allegro drammatico; Adagio cantabile ed espressivo и т. п.). При расшифровке отнюдь не стоит пытаться во всех случаях переводить их буквально, слово в слово, а следует давать определения, по возможности наиболее соответствующие характеру музыки. Довольно часто несколько итальянских

* В скобках указан возможный пропуск или сокращение слова. Недописанный конец слова обязательно заменяется точкой.

слов могут быть переданы одним русским, и наоборот, слитное итальянское обозначение обычно приходится передавать двумя русскими словами, разделяя их запятой или точкой. Например: Allegro brillante — Быстро, блестяще; Allegretto scherzando — Оживленно. Шутливо.

Иногда характерные определения применяются самостоятельно на правах темповых (с прописной буквы). Например:

Agitato	Взволнованно
Alla tedesca	В немецком духе
Amoroso	Любовно
[Ap]passionato	Страстно
Con brio	С оживлением
Con fuoco	С огнем
Con slancio	С подъемом / Вдохновенно
Espressivo	Выразительно
Furioso	Яростно / Неистово
Gaio	Весело
Lugubre	Мрачно
Maestoso	Величественно
Marciale	Маршеобразно
Marziale	Воинственно
Mesto	Печально
Patetico	Патетично / Взволнованно
Pesante	Тяжело / Тяжеловесно
Quieto (Tranquillo)	Спокойно
Risoluto	Решительно / Смело
Solenne	Торжественно
Vigoroso	Сильно / Энергично

В этих случаях особенно желательны метрономические указания.

Многие из этих определений употребляются также в качестве характерных исполнительских (тогда они выписываются курсивом — см. §§ 7, 8).

Применение темповых обозначений (как и любых других) в разрядку нецелесообразно, так как эти указания и без разрядки сохраняют свою силу до следующего обозначения, в то время как разрядку практически лишь в редких случаях можно точно распространить на нужное количество тактов.

В виде исключения для уточнения продолжительности действия того или иного указания возможно применение пунктира. Например: *cresc.*_____

§ 4. МЕТРИЧЕСКИЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

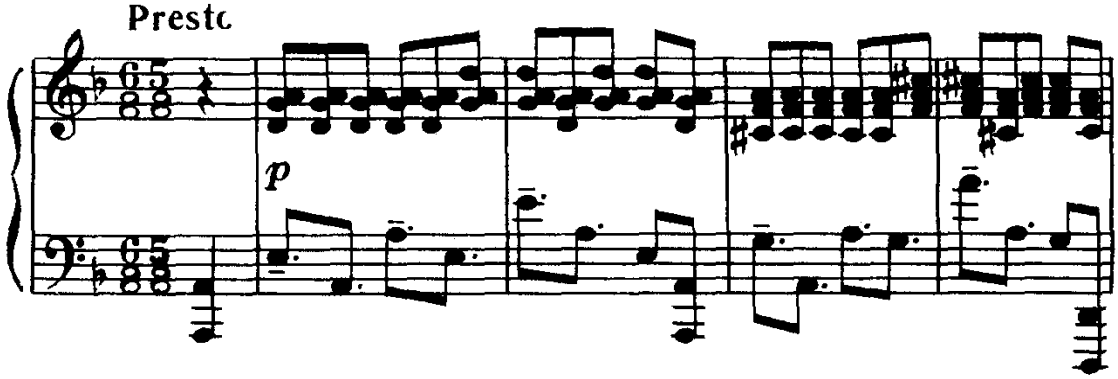
Метрические единицы выставляются в начале произведения или его целой части на нотных линейках каждого стана после ключевых знаков. При смене метрических единиц новое обозначение помещается в начале того такта, с которого меняется метр, но если эта перемена совпадает с концом строки, то новое метрическое указание выставляется дважды: в конце строки за тактовой чертой последнего такта и в начале первого такта новой строки.

Обозначение четырехдольного размера $\mathbf{C}$, применяемое классиками, следует ставить только тогда, когда этот размер не меняется на протяжении всего произведения или отдельной его части. Во всех остальных случаях этот размер следует обозначать $\frac{4}{4}$.

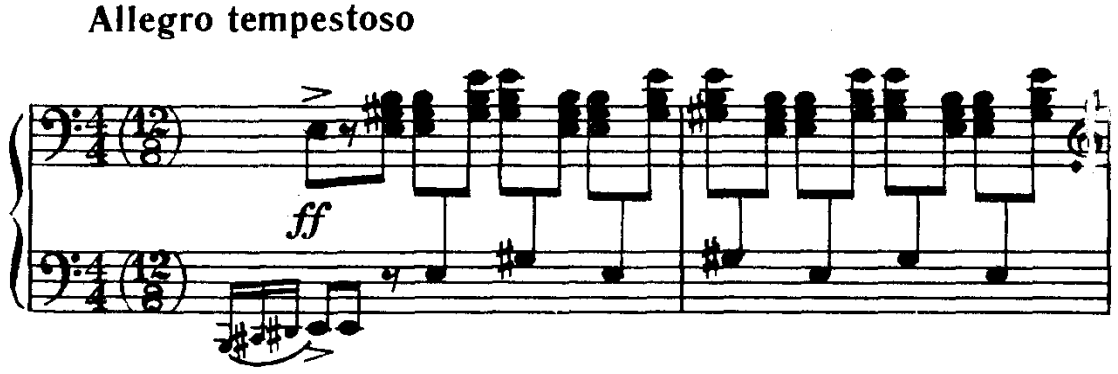
Размер $\frac{3}{2}$ применяется при трехдольном делении такта, а размер $\frac{6}{4}$ — при двудольном.

Двойные метрические обозначения используются в следующих случаях:

а) при чередовании тактов различной длительности и размера:



б) при чередовании тактов, равных по длительности, но различных по делению (например: $\frac{2}{4}\ \frac{6}{8}$ или $\frac{4}{4}\ \frac{12}{8}$), что позволяет избежать обозначения дуолей, триолей и т. п.:





В записи сложных размеров для обозначения внутритактового деления можно пользоваться внутритактовым пунктиром либо расшифровывать сложный размер в скобках, например: $\frac{5}{4}$ ($\frac{3}{4}\,\frac{2}{4}$). Возможно также выписывать группировку нот в такте над нотным станом, как это применяют некоторые авторы:





или



В партитурах и фортепианных произведениях, в целях упрощения записи, для разных строк, имеющих равные по длительности, но различные по делению такты, иногда применяются разные метрические указания:



или



При смене метрических единиц может применяться формула, уточняющая их соотношение, причем слева от знака равенства ставятся предыдущие метрические единицы, а справа — последующие; знак равенства помещается для наглядности точно над тактовой чертой:





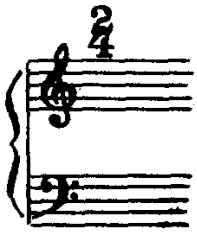
В тех случаях, когда перемена метра совпадает с переходом на следующую строку, формула дается только в конце первой строки и в начале новой не повторяется.

Ноты длительностью свыше четырех четвертей записываются знаком бревис, причем:

а) для нот размером в две целых ($\frac{4}{2}, \frac{8}{4}$) применяется знак 

б) для нот всех других длительностей свыше одной целой ($\frac{3}{4}, \frac{7}{4}, \frac{9}{4}$ и т. п., кроме $\frac{6}{4}$) применяется знак  или 

В последнее время, с целью большеи наглядности и упрощения записи, метрические единицы нередко проставляются только над системой или, как в партитурах, над каждой группой инструментов. В этих случаях для обозначения метрических единиц следует применять шрифт значительно более крупного размера, нежели при обычной записи:



О других способах записи метрических единиц, применяемых в современных изданиях см. § 32. Кроме того в современной музыке иногда метрические единицы и даже тактовые черты вообще не проставляются.

§ 5. ОРИЕНТИРЫ И МЕТРОНОМИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

Ориентиры бывают смысловые и подсчетные (метрические).

Смысловые ориентиры проставляются в виде букв или цифр в соответствии со структурой произведения или его частей. Они служат для удобства исполнителей при репетиционной работе.

Смысловые ориентиры обозначаются крупным жирным шрифтом, заключаются в рамку и помещаются сверху системы над тактовой чертой соответствующего места. Когда ориентир совпадает с началом строки, он выставляется над тактом после ключевых обозначений.

Если разделы формы совпадают с переменой темпа или знаков альтерации, которые сами являются своего рода ориентирами, то в таких местах смысловые ориентиры проставлять не обязательно.

Так как буквенные смысловые ориентиры имеют ряд неудобств, в новых изданиях они, как правило, заменяются цифровыми, то есть вместо **А**, **Б**, **С** и т. д. ставят [1], [2], [3], [4], и т. д.

Подсчетные (метрические) ориентиры представляют собой нумерацию тактов (5, 10, 15 и т. д. или 10, 20, 30 и т. д.). В некоторых изданиях нумерация дается в начале каждой системы, независимо от числа тактов в строке.

Подсчетные ориентиры проставляются более мелким шрифтом, чем смысловые, без рамок и помещаются под системой всегда в начале такта.

Метрономические указания (если они необходимы) помещаются после темповых обозначений; при их отсутствии — в начале такта, причем буквы М. М. отменяются как излишние. Точки после метрономических обозначений также снимаются.

О метрономических обозначениях в партитурах см. § 23.

§ 6. ТАКТОВЫЕ ЧЕРТЫ

В фортепианных произведениях тактовые черты объединяют всю систему независимо от того, из скольких (двух, трех или даже четырех) станов она состоит.

В камерно-инструментальных произведениях без фортепиано тактовая черта объединяет все станы.

В ансамблях с фортепиано тактовая черта разрывается между всеми инструментами.

В вокальных произведениях с фортепиано тактовая черта прерывается между вокальной строкой и партией фортепиано.

В вокальных ансамблях (дуэтах, трио, квартетах и т. д.) тактовые черты разрываются между всеми партиями. Наоборот, в произведениях для хора тактовые черты объединяют всю систему, из скольких бы станов она ни состояла.

На каждой строке, как правило, должно быть помещено целое число тактов. Однако такты с очень большим количеством нот могут быть разделены таким образом, чтобы первая половина такта помещалась в конце одной строки, а вторая половина — в начале следующей строки. При этом в конце неполного такта никаких дополнительных черт не выставляется. Во второй половине такта должны быть повторены в скобках случайные знаки альтерации.

В отдельных инструментальных и вокальных партиях (голосах) тактовая черта в начале нотной строки не ставится.

Двойные тактовые черты применяются (по всем видам музыкальной литературы) только при появлении новых значительных разделов произведения. Перемены темпа, тональности или метра са-

ми по себе двойной чертой не отмечаются, даже при двойной перемене (темп и тональность, темп и метр, тональность и метр). Но иногда при перемене ключевых знаков в середине строки целесообразно выставлять двойную черту, иначе ключевой знак, непосредственно предшествующий нотной головке, стоящей на том же (или смежном) высотном уровне, легко может быть принят за случайный. Это особенно касается отдельных партий (голосов), в которых во избежание недоразумения рекомендуется не только помещать нотную головку подальше от знака, но и отмечать это место двойной тактовой чертой:

плохо



хорошо



Кроме того, двойная черта выставляется при следующих обозначениях: 𝄋, 𝄌 , Fine (перед трио), Da capo al Fine (после трио).

Нотные примеры для книжных изданий заканчивать двойной чертой не следует.

Жирная тактовая черта (в сочетании с одной тонкой) применяется только в заключительном такте произведения или его частей. Но если части произведения (или цикла) следуют одна за другой без перерыва (Attacca), ее нужно заменять двойной тонкой.

В произведениях вариационной формы внутри цикла каждая вариация, как правило, заключается двойной тонкой чертой (причем перемену знаков альтерации, размера и ключей у этой черты выставлять не следует — они даются в начале следующей вариации). Лишь в больших развернутых вариациях, имеющих характер отдельных самостоятельных частей, возможно каждую из них заключать жирной чертой (в сочетании с одной тонкой). В тех же случаях, когда вариации сами являются частью циклической формы (сонаты, симфонии, сюиты и т. д.), применение жирных заключительных черт внутри вариационного цикла недопустимо.

Если в музыкально-сценических произведениях отдельные номера или крупные разделы формы заключаются двойной тактовой чертой, то перемену знаков альтерации, размера и ключей у этой черты также можно не выставлять (они даются в начале следующего номера или раздела).

Пунктирные тактовые черты применяются внутри метрически сложных тактов в $\frac{5}{2}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{11}{4}$ и т. п. для расшифровки их внутреннего строения, а также при оформлении дополнительных нотных станов, воспроизводимых мелким раштром (ossia, варианты), объединяемых один раз пунктирной тактовой чертой с основным нотным станом, если ossia вводится не с начала строки (см. § 13).

§ 7. ДИНАМИЧЕСКИЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

Где их помещать

Динамические обозначения — словесные, буквенные и графические помещаются:

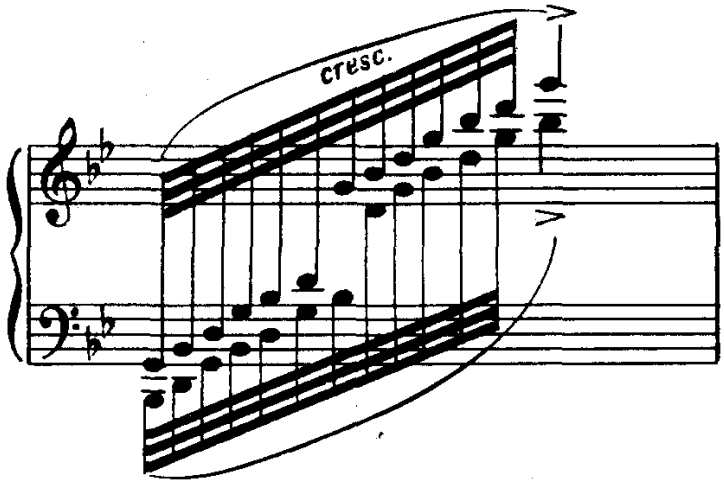
в инструментальных партиях (голосах), записанных на одном стане (*или нитке*), — *под станом; при временном переходе на два стана* (например при divisi смычковых) — под каждым станом;

в вокальных партиях (сольных и хоровых) при наличии подтекстовки — над станом; без подтекстовки — под станом, как обычно. В хоровых партиях при наличии одной подтекстовки на две партии, расположенной между ними, динамические указания для верхней партии помещаются сверху, а для нижней — снизу (см. § 29). При временном отсутствии подтекстовки (например, при исполнении с закрытым ртом) — также над станом; если же произведение целиком без текста (упражнения, вокализ, вокальный концерт без слов), — под станом;

в партитурах — см. § 23;

в произведениях для фортепиано, арфы, органа и т. п. (записанных на двух станах), если обозначения относятся к обоим станам, — между станами на равном расстоянии от обоих; если же обозначения относятся только к одному стану, то соответственно или над верхним или под нижним станом. При большем числе станов — в зависимости от нотного рисунка по указанию редактора.

В сложной, уплотненной по рисунку фактуре динамические указания могут помещаться, за неимением места, внутри лиги и иногда даже с наклоном:



Какими шрифтами и какими буквами пользоваться

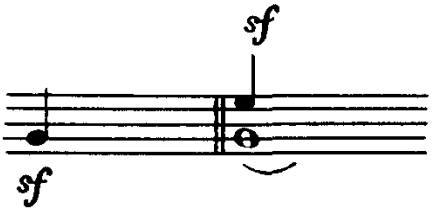
Слова, употребляемые для динамических обозначений, пишутся всегда светлым курсивом и только строчными буквами. При вычитке рукописи курсив намечается змейкой.

Для динамических обозначений слова могут употребляться полностью: *crescendo, diminuendo, smorzando, morendo, perdendosi, con forza* — или сокращенно: *cresc., dim., smorz.*

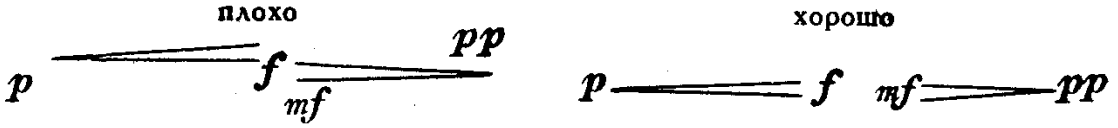
В партитурах при продолжительных нарастаниях или убываниях звучности всего оркестра (ансамбля), совпадающих по времени с каким-либо темповым отклонением, динамическое обозначение иногда присоединяется к темповому и выписывается тогда прямым полужирным шрифтом. Например: crescendo ed accelerando; ritardando e diminuendo poco a poco.

Буквенные динамические обозначения — *p, f, mp, mf, pp, ff, ppp, fff* и т. д. даются всегда полужирным курсивом. Они могут (не обязательно) стоять чуть левее, но отнюдь не правее соответствующих им нотных головок.

Обозначения сфорцандо: *fz, sfz* отменяются как излишние, вместо них применяются только *sf, sff, sfff*. Эти обозначения должны стоять точно под головкой или над штилем ноты:



Графические динамические обозначения — вилки — по уровню должны точно соответствовать буквенным:



Некоторые авторы ставят в рукописных партитурах общие для двух смежных станов динамические обозначения с маленькой витой акколадой:



Такая запись возможна только в тех случаях, когда она проводится последовательно на значительном протяжении и не может вызвать неясностей при переходе на обычный способ записи.

Не рекомендуется загромождать нотный текст близкими по смысловому значению указаниями, например, ставить одновременно знак *sf* и акцент, или ставить акценты подряд у всех нот или аккордов при наличии общего указания *fff* (на всем протяжении) и т. д.

§ 8. ТЕХНИЧЕСКИЕ И ХАРАКТЕРНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

Обозначение приемов игры

Технические обозначения предписывают тот или иной прием игры на инструменте — pizzicato, con sordino и т. д. — или устанавливают определенное соотношение, а также роль инструментов — a due (a2), divisi, solo и т. д. Большинство таких обозначений дается строчными буквами, прямым мелким шрифтом и помещается над станом.

Наиболее употребительные технические обозначения, общие для разных инструментов

a2	оба, вдвоем
a3	втроем
con sord[ino]	с сурдиной
senza sord.	без сурдины
solo	соло (один)
muta in	переменить на
[modo] ord[inario]	обычным способом

для медных инструментов

paviglione in aria	раструб вверх

для ударных инструментов

[colla] bacch[etta]	палочкой, колотушкой
con pollice	большим пальцем (по бубну)
[colle] verghe	прутьями
coperti	покрытые
al centro	в центр
al margine	у края
sul bordo	по краю
spegnere	заглушить звук
senza [non] spegnere	не глушить звук
lascia vibrare	оставить звучать

для смычковых инструментов

arco	смычком
pizz[icato]	щипком
sul C, G, D, A	на определенной струне

sul pontic[ello]	у подставки
dietro il pontic[ello]	за подставкой
sul tasto	у грифа
du talon, am Frosch, al taco	у колодки
a punta d'arco	кончиком смычка
col legno	древком смычка
flag[ioletto]	флажолет
suoni reali	реальное звучание
(non) div[isi]	(не) деленные
div[isi] in 3, 4	деленные на 3, 4
unis[ono]	в унисон, вместе
altri	прочие
tutti	все

Характерные обозначения выписываются курсивом строчными буквами и могут помещаться как сверху, так и снизу стана. К ним относятся:

а) обозначения штрихов: *legato, staccato, détaché,* (франц.), *marcato, saltando, martellato,* а также указания: *frullato, glissando, arpeggiando, vibrato, portamente, a piena voce* и т. п.;

б) обозначения, поясняющие и уточняющие нотные рисунки: *simile, sempre, subito, trem[olo], m[ano] d[estra], m. s[inistra], anh[armonique]* (франц.), *lunga* (𝄐) и т. п.;

в) исполнительские обозначения: *cantabile, dolce, espress[ivo], leggiero, scherzando, secco, tranquillo, con dolore* и многие другие.

Закрытые звуки с помощью сурдин у инструментов медной группы указываются обозначением *con sordino;* прекращение этого приема — *senza sordino.* Встречающиеся в некоторых рукописях добавочные указания о сурдинах: [*alzare*] *sordini* (надеть сурдины) и *sordini via* (снять сурдины) во многих случаях вполне целесообразны.

Однако у валторны наряду с применением сурдины существует еще другой прием извлечения закрытых звуков, при котором раструб закрывается рукой исполнителя. Этот прием обозначается словами *bouchés* или *coperti,* а его прекращение — *ordinaro.* Каждый из приемов придает инструменту особый тембр, вследствие чего прием извлечения закрытых звуков у валторны должен быть точно указан.

В том случае, когда приемы извлечения звуков *bouchés (coperti)* и *ordinaro* у валторн перемежаются, над каждой засурдиненной нотой ставится крестик (+), а над первой нотой с открытым звуком — нолик (0).

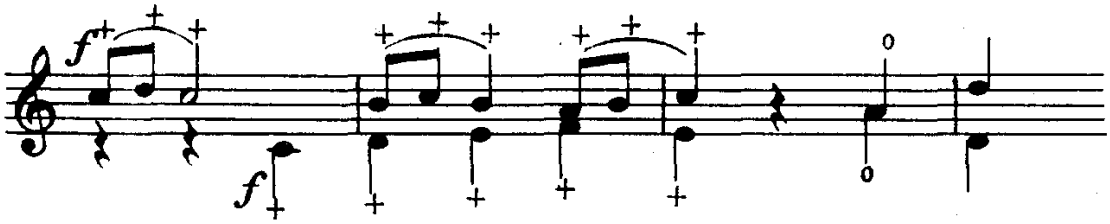
В одноголосной записи крестики и нолики помещаются сверху ноты независимо от направления штиля:



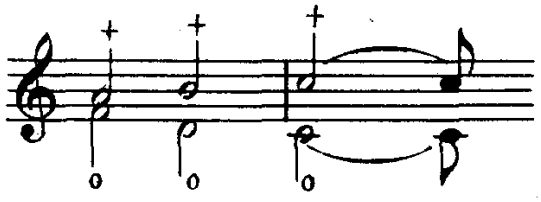
В одноштильной записи ставится один крестик, общий для двух нот на одном штиле:



в двухштильной записи крестики и нолики ставятся для каждого голоса:



Если из двух валторн, имеющих общий ритмический рисунок, только одна нуждается в крестиках, — запись обязательно двухштильная. В этом случае у нот для валторны с открытым звуком обязательны нолики:



Удары палочкой по тарелкам лучше обозначать не общим указанием *colla bacchetta*, а точнее:

colla bacchetta molle *colla bacchetta di Timpani*	мягкой палочкой (колотушкой)
colla bacchetta di legno *colla bacchetta di Tamburo*	деревянной палочкой
colla bacchetta di ferro *colla bacchetta di Triangolo*	железной палочкой

(Сокращенно: *bacch. molle, bacch. di Timp.; bacch. di legno, bacch. di T-ro; bacch. di ferro, bacch. di Tr-lo)*

feltro duro	палочками с твердым фильцем
feltro morbido	палочками с мягким фильцем
asta metallica	металлической палочкой

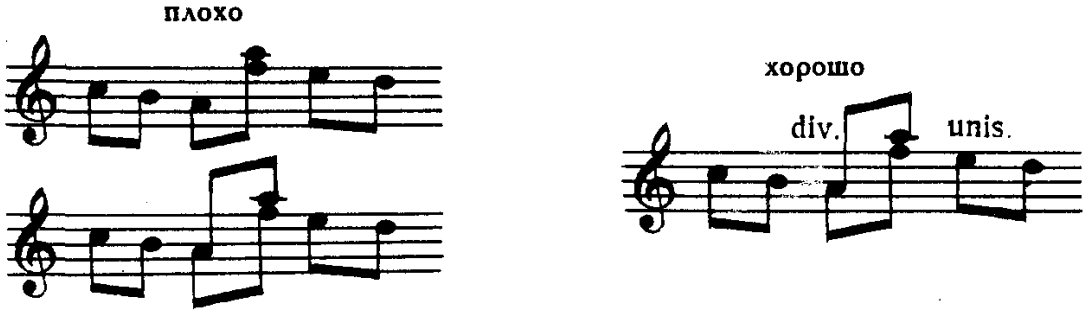
Удары щеточкой обозначаются словами: *colla spazzole.*

Эти обозначения остаются в силе на все время действия данного приема, после чего, при возвращении к нормальному способу исполнения (т. е. тарелкой о тарелку), необходимо выписать обозначение *ordinaro (ord.)*. Вместо обозначения *bacch. molle* возможен знак + над каждой ударяемой нотой.

Обозначения pizz., arco, div., unis., как правило, должны стоять точно над нотной головкой, и только при наличии предшествующих пауз могут (не обязательно) выписываться левее. В тесных рисунках необходимо помещать их так, чтобы момент, ими отмеченный, не оставлял никакого сомнения.

Если к нотной головке относятся два указания, то обозначения pizz. или arco должны стоять над нею, а div. или unis. — левее, над паузами; если же пауз нет, обозначения выписываются одно над другим, причем pizz. и arco сохраняют нижнее место.

Иногда в рукописях встречаются отдельные двойные ноты, предполагающие исполнение divisi, но без обозначения его; с этим нельзя согласиться и обозначение div. следует поставить обязательно:



В тех же случаях, когда имеет место частое и систематическое чередование divisi и non divisi, то после двух-трех обозначений вместо последующих возможно указание *simile:*



Обозначение non div. (вместо unis.) применяется лишь в тех случаях, когда деленые партии объединяются в двойной ноте или в аккорде.

Обозначение tutti (вместо unis.) применяется при слиянии партии solo с партией altri.

Итальянские слова solo, altro, tutto изменяются по родам и числам в соответствии с правилами грамматики. Практически для нотного оформления достаточно знать следующее: все итальянские названия наиболее употребительных инструментов — мужского рода, кроме пяти—Viola, Tromba, Tuba, Arpa, Celesta,—относящихся к женскому роду. Для инструментов мужского рода в единственном числе пишется solo, во множественном — soli; для инструментов женского рода в единственном числе — sola, во множественном — sole; соответственно множественное число для скрипок — Violini tutti; для альтов — Viole altre, V-le tutte. Литавры и колокольчики обозначаются только во множественном числе — Timp[ani] soli, Camp[anelli] soli. Во множественном числе употребляются и указания, относящиеся к группе инструментов или ко всем инструментам оркестра: altri, tutti.

Перемена инструментов. Смена строев

Замена одного инструмента другим обозначается словом muta, например: Fl. III muta in Picc.; Ob. II muta in C. ingl.

Замена инструмента одного строя тем же инструментом другого строя также обозначается словом muta, например: Cl. B muta in Cl. A; Tr-be A muta in Tr-be B. Но вполне возможны и более сокращенные способы записи, например: muta in Cl. A; muta in Tr-be B; или даже просто muta in A; muta in B.

Обозначение звуков и тональностей

Обозначение звуков дается по буквенной или по слоговой системе; обе они одинаково прочно вошли в музыкальный быт. Однако при оформлении рукописи следует остановиться на какой-нибудь одной системе и не допускать разнобоя в применении прописных и строчных букв, дефисов и пр.

Названия отдельных звуков, строев и струн инструментов, педалей арфы даются всегда с прописной буквы: Cl. (B), Corni (F), muta in A, sul G — Кл. (Си ♭), Валт. (Фа), переменить на строй Ля, на струне Соль и т. п. Применявшиеся ранее в изданиях для духовых оркестров обозначения строев русскими буквами — Б, Эс, Эф — отменяются (см. § 26).

Названия мажорных тональностей даются с прописной буквы; минорных — со строчной.

По-русски названия всех тональностей даются со строчной буквы (как мажорных, так и минорных):

ля-бемоль мажор	ля♭ мажор	As-dur
до минор	до минор	c-moll
фа-диез мажор	фа♯ мажор	Fis-dur
си-бемоль мажор	си♭ мажор	B-dur
си минор	си минор	h-moll
ми-бемоль минор	ми♭ минор	es-moll

§ 9. НАПРАВЛЕНИЕ ШТИЛЕЙ

Штили нот, интервалов, аккордов и фигур, расположенных в нижней части стана (ниже 3-й линейки), пишутся вверх:



Расположенных в верхней части стана — вниз:



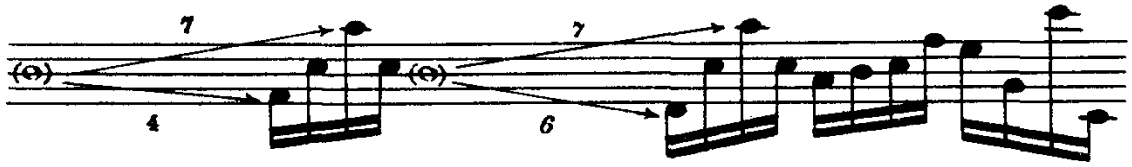
Штили отдельных нот на 3-й линейке нотного стана (так называемых «нейтральных»), равно как штили интервалов и аккордов, крайние ноты которых отстоят на одинаковом расстоянии от 3-й линейки, как правило, следует вести вниз:



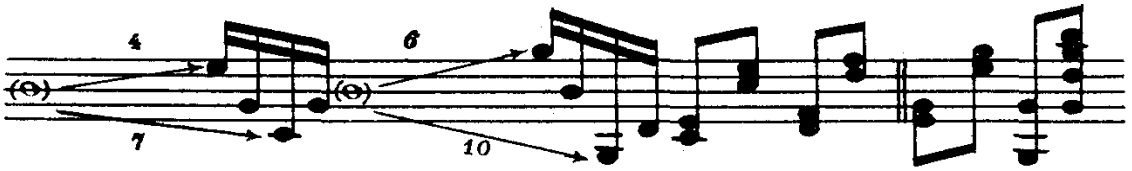
Однако штили таких нот, интервалов или аккордов целесообразнее направлять вверх, если они окружены другими нотами (интервалами, аккордами) со штилями вверх или если это удобнее для начертания лиг, скобок и других знаков:



В фигурах с вязками (ребрами) направление всех входящих в эту фигуру штилей определяется нотой, наиболее отдаленной от нейтральной. Если наиболее отдаленная нота выше нейтральной, все штили пишутся вниз:



Если наиболее отдаленная нота ниже нейтральной, все штили пишутся вверх:



Когда же крайние ноты фигуры отдалены на одинаковое расстояние от нейтральной ноты, штили таких фигур, как правило, должны быть направлены вниз:



Однако и здесь возможны исключения в зависимости от направления штилей окружающих фигур, начертания лиг и других условий:

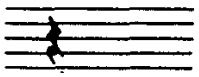


§ 10. ПАУЗЫ

В одноштильной записи паузы в пределах одного такта размещаются на нотоносце следующим образом:

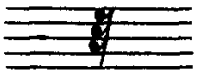

целая


половинная


четвертная


восьмая


шестнадцатая


тридцатьвторая


шестьдесятчетвертая

Точки после пауз по значению аналогичны ритмическим точкам у нотных головок:



Для пустых тактов применяется только целая пауза, помещаемая всегда в середине стана:



Но для размеров $\frac{4}{2}$ и $\frac{8}{4}$ пауза на пустой такт, в отличие от паузы в $\frac{2}{2}$ или $\frac{4}{4}$, помещается на одну линейку выше:



В пустом затакте паузы выставляются с учетом его длительности.

Все паузы в пределах одного такта подчиняются правилам ранжира наравне с нотными головками.

В пустых тактах, расчлененных пунктирной чертой, паузы выписываются отдельно для каждой доли такта по общим правилам ранжира.

При метре, в $\frac{6}{8}, \frac{9}{8}$ и $\frac{12}{8}$ полная доля такта ($\frac{3}{8}$) может быть выражена двумя паузами (четвертной с восьмой) или одной четвертной паузой с точкой; в пределах одного произведения следует придерживаться одинакового способа записи.

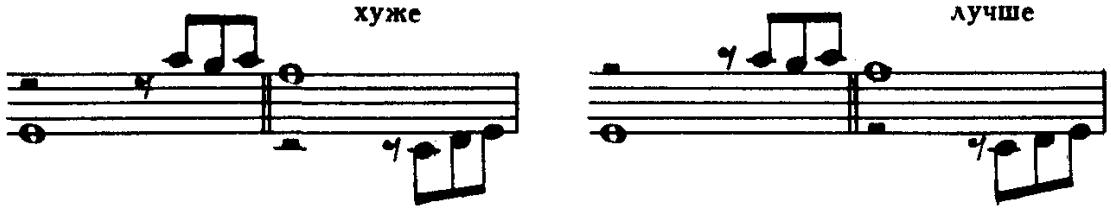
В трехдольных тактах ($\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ и $\frac{9}{8}$) объединять общей паузой вторую и третью доли такта нежелательно.

В двухштильной записи паузы для верхнего голоса ставятся выше, а для нижнего — соответственно ниже установленных мест для пауз в одноштильной записи. Положение пауз определяется нотным рисунком.

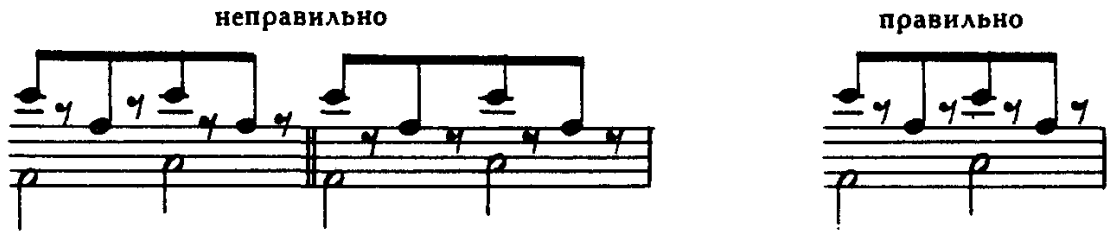
Если смежные с паузами нотные головки находятся в пределах нотоносца, то паузы смещаются для верхнего голоса на одну линейку выше, а для нижнего на одну линейку ниже их мест при одноштильной записи, за исключением целой паузы для нижнего голоса, которая помещается под 1-й линией нотоносца:



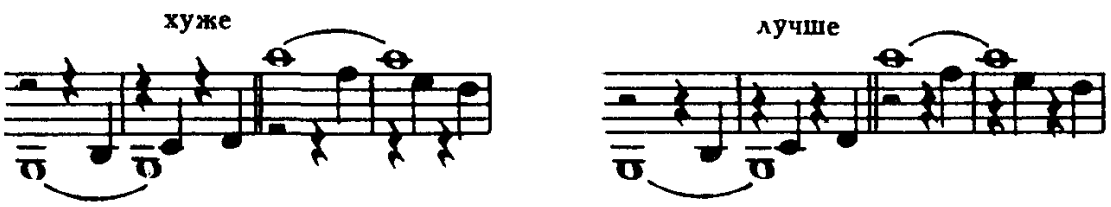
Это смещение пауз может быть большим в зависимости от повышения или понижения голосов за пределы нотоносца. Однако и при этом желательно целые и половинные паузы помещать около 1-й и 5-й линеек нотоносца, без копфштрихов:



Если паузы постоянно чередуются с нотными головками, повторяющими группы из двух-трех нот, рекомендуется помещать паузы по возможности посередине нот на одном уровне:



В зависимости от нотного рисунка, например при очень низком или при очень высоком нотном рисунке обоих голосов, паузы в соответственных голосах могут располагаться на обычном среднем уровне:



Если у обоих голосов паузы одинаковые, то они заменяются общими паузами по правилам одноштильной записи:

неправильно



правильно



Однако, когда после одинаковых в обоих голосах пауз один из голосов продолжает паузировать, объединение пауз зачастую является нецелесообразным:

хуже



лучше



Также нецелесообразно иногда объединение пауз в полифоническом изложении.

Эти примеры наглядно свидетельствуют о том, что паузы следует размещать очень точно — либо в середине стана, либо в верхней или нижней его частях, не допуская при этом неоправданного смещения их уровня.

О многотактовых паузах см. § 27.

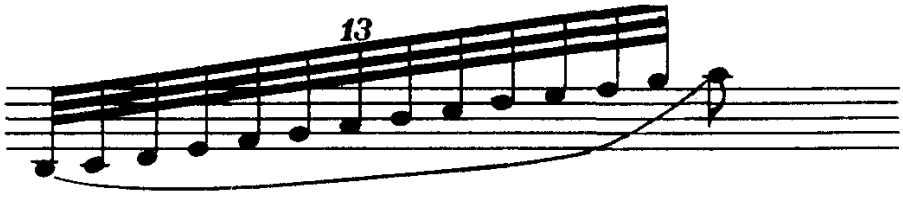
§ 11. ЛИГИ, ТОЧКИ, АКЦЕНТЫ

Лиги

Фразировочная лига объединяет ноты разной высоты (для обозначения фразы, дыхания, штриха). В одноштильной записи она помещается в зависимости от направления штилей: снизу всей группы нот, если все штили вверх; сверху — во всех прочих случаях:



Однако при одной заключительной ноте со штилем вниз в виде исключения лига может быть выписана снизу. В этом случае лига доходит точно до головки (а не до штиля) последней ноты:



Двойные ноты и аккорды разной высоты в одноштильной записи объединяются о д н о й лигой, независимо от количества нот в аккордах:

неправильно



правильно

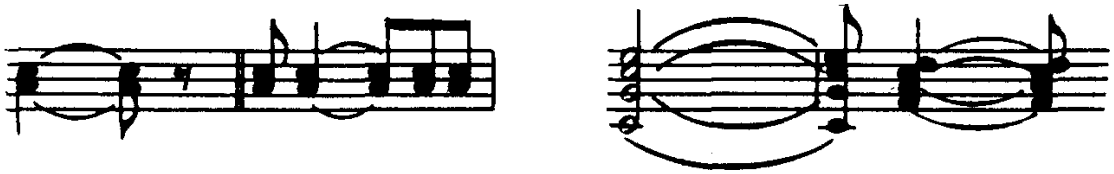


В двухштильной записи фразировочные лиги ставятся для верхних голосов сверху, для нижних — снизу.

С в я з у ю щ а я лига соединяет две ноты одинаковой высоты с целью нотации одного звука сложной длительности (вторая нота здесь является продолжением первой, а не отдельным звуком). Такие лиги ставятся о б я з а т е л ь н о о т г о л о в к и к г о л о в к е как в одноштильной, так и в двухштильной записи:



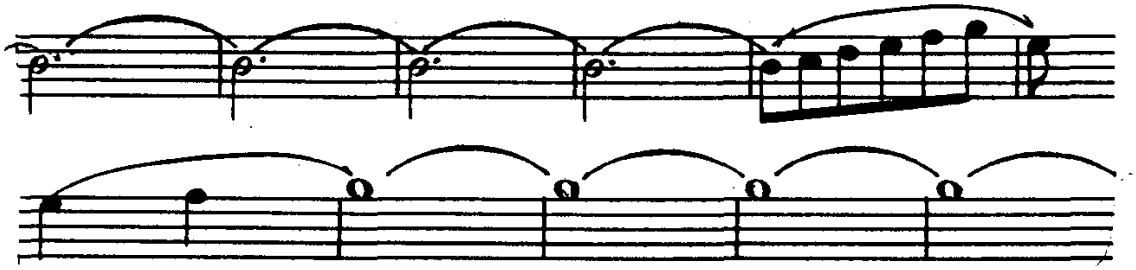
Двойные ноты и аккорды одинаковой высоты в одноштильной записи соединяются связующими лигами с выгибом в разные стороны, причем каждая нота аккорда соединяется отдельной лигой с соответствующей нотой другого аккорда:



Если фразировочная лига распространяется на рисунок со слигованными нотами одной высоты, то она должна охватить и все связующие лиги:



Сцепление связующих и фразировочных лиг допускается в тех случаях, когда ряд слигованных нот одной высоты слишком длинен:



Кроме того, сцепляющиеся лиги необходимы при трелях со змейками у залигованных нот, поскольку в таких случаях запись с двойными лигами была бы слишком громоздкой:

плохо



хорошо



Иногда сцепление лиг возможно также в тех случаях, когда штили со связующими лигами направлены в сторону, противоположную штилям нот, объединенных фразировочной лигой:

хуже



лучше



В двухштильной записи лиги верхнего голоса, как правило, ставятся сверху, а лиги нижнего — снизу, причем фразировочные лиги — у вязок и штилей, а связующие — точно от головки к головке:

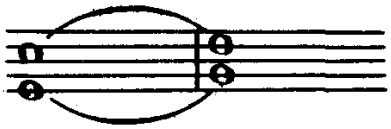
неправильно



правильно



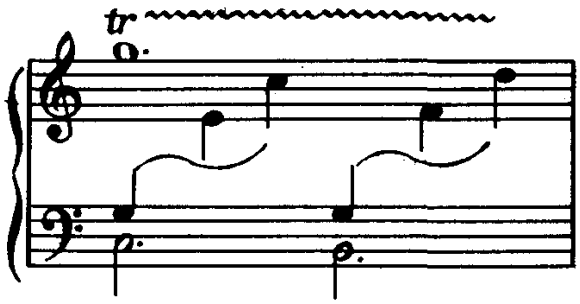
В партитурах при записи на одном стане двух партий двойные целые ноты объединяются лигами для каждого голоса:



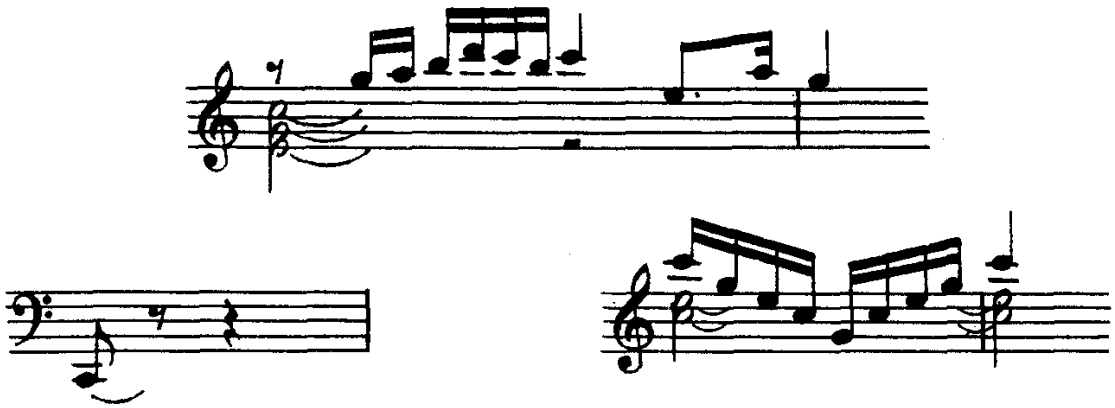
В других случаях двойные целые ноты объединяются лигами по принципу записи предшествующих или последующих нот: в одноштильной записи — лигами с одной стороны, а в двухштильной — с обеих сторон.

В некоторых случаях могут быть успешно применены особые виды лиг, но злоупотреблять ими не следует. Имеются в виду:

а) лиги с двойным выгибом. Они целесообразны главным образом при переходе с одного стана на другой:



б) так называемые «французские» лиги (с невыписанной продолжительностью):



в) пунктирные лиги, применяемые в двух случаях:

в вокальной музыке при подтекстовке на разных языках и при повторении куплетов, когда, в зависимости от текста, одни и те же ноты в одном случае залиговываются, а в других — нет;

при знаках репризы, когда при одном повторении лига нужна, а при другом — нет.

Применение в исполнительских редакциях принципа академических изданий, то есть введение пунктирных лиг или заключение лиг в скобки (квадратные, круглые) нецелесообразно; это громоздко и не слишком наглядно. Гораздо лучше перечеркивать лиги одной чертой посередине, оговорив такой прием в примечании:

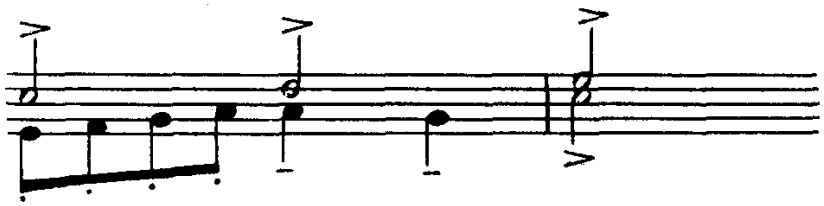


Если лига прерывается переворотом страницы, ее выгиб сохраняется на последующей странице.

Лига при одной головке (без ребер):  означает продолжительное, не прекращаемое искусственно звучание.

Точки, черточки, акценты при отсутствии лиг

В двухштильной записи они ставятся у вязок и штилей:



В одноштильной записи их лучше ставить у нотных головок, за исключением жестких акцентов, проставляемых всегда сверху:



Однако в некоторых случаях отступления от этого правила вполне допустимы. Например, если рисунок размещен в нижней части стана, а под ним имеются еще и другие обозначения — точки, черточки и акценты могут быть перенесены вверх:



Когда в одноштильной записи нужно выделить только один голос, — черточки и акценты ставятся именно с его стороны:

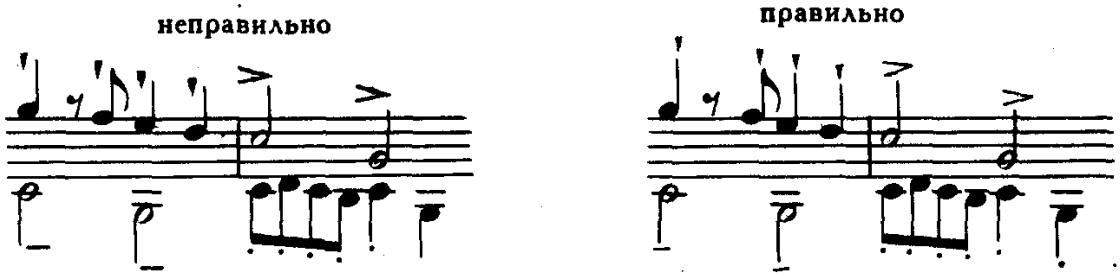


Клинья в одноштильной записи ставятся сверху и снизу головок, но при частой смене направления штилей предпочтительнее сверху:



Во всех случаях клинья ставятся остриями в сторону головок.

Точки, черточки, акценты, клинья при размещении у головок ставятся точно против середины каждой головки; при размещении у штилей — точно против конца каждого штиля, а не головки:



С целью большей наглядности нотного рисунка эти знаки следует помещать по возможности на равных расстояниях от головок или концов штилей.

Точки, черточки, акценты в сочетании с лигами

В сочетании со связующей лигой черточки и акценты могут стоять только у одной первой ноты и помещаются всегда за лигой, а не внутри ее:

неправильно



правильно



В тех случаях, когда место у слигованной головки занято другими обозначениями, черточки и акценты приходится ставить у штилей:

хуже



лучше



Если черточки, акценты, а также точки, обозначающие штрихи, имеются у двух (или более) одинаковых по высоте нот, охваченных одной лигой, то такая лига является уже не связующей, а фразировочной.

В сочетании с подобной фразировочной лигой все черточки, акценты и точки в одноштильной записи помещаются внутри лиги, у головок:

неправильно

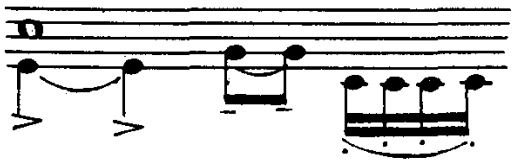


правильно



В двухштильной записи подобные фразировочные лиги (в отличие от связующих) ставятся не у головок, а только у штилей (вязок) за акентами, черточками и точками:

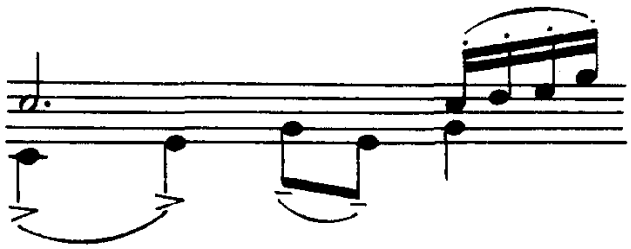
неправильно



правильно



Это же правило в двухштильной записи распространяется и на фразировочные лиги у нот разной высоты:



В одноштильной записи черточки, акценты и точки у нот со штилями в одну сторону также ставятся **внутри** фразировочных лиг, но не у штилей, а у головок:

неправильно



правильно



В тех случаях, когда в одноштильной записи знак (акцент или черточка) стоит у одной первой слигованной ноты, то его лучше ставить у головки, **вне лиги**, если и этот знак и начало лиги можно расположить около головки:

плохо



хорошо



Во всех других случаях акцент или черточку возможно ставить либо внутри лиги, либо у штиля (вязки):



В двухштильной записи черточку или акцент у одной первой слигованной ноты также во многих случаях лучше помещать за лигой, а не внутри ее:

хуже



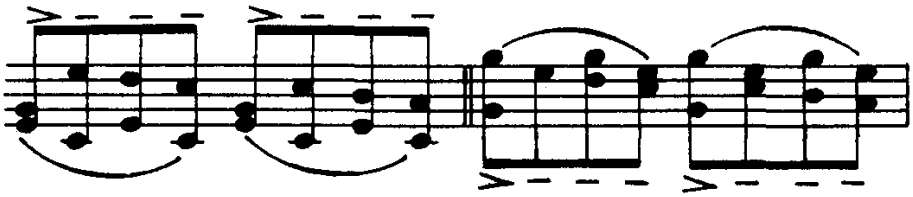
лучше



Черточки, акценты и штриховые точки у нескольких залигованных нот с разным направлением штилей (в одноштильной записи) лучше размещать **сверху, под лигой**, но возможно частичное расположение их и снизу, у головок, в зависимости от свободного места и графической наглядности:



Черточки и акценты у нескольких залигованных двойных нот (или аккордов) со штилями в одну сторону целесообразно размещать у штилей в тех случаях, когда они относятся только к одному верхнему или одному нижнему голосу:



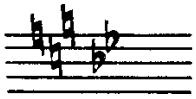
§ 12. ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ

Порядок размещения ключевых знаков следующий:



При перемене ключевых знаков диезы и бемоли помещаются направо от тактовой черты; бекары (хотя бы они были единственными знаками) — налево от нее.

При перемене знаков внутри такта диезы (бемоли) следует отделять от бекаров не чертой или пунктиром, а промежутком шириною в один знак:

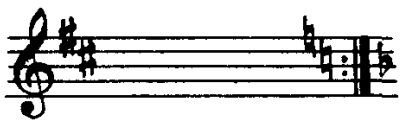


В тех случаях, когда перемена знаков совпадает с переходом на следующую строку, новые знаки выписываются в конце первой строки, за тактовой чертой, которая перемещается соответственно влево:

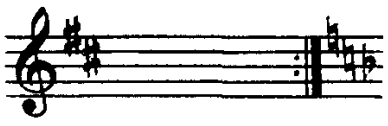


Когда перемене ключевых знаков предшествует обозначение обратной репризы, то все необходимые изменения выставляются после нее:

плохо

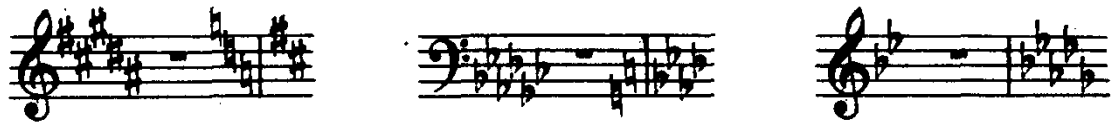


хорошо



Если же замены одних ключевых знаков другими (диезов бемолями или наоборот) в буквальном смысле не происходит, а лишь уменьшается или увеличивается количество одинаковых знаков, то

при уменьшении их необходимые бекары выставляются слева от тактовой черты, а оставшиеся знаки — справа; при увеличении все знаки новой тональности выставляются справа от тактовой черты:



В партитуре, где количество знаков на станах различное, при перемене ключевых знаков р а н ж и р их устанавливается по ближайшему от тактовой черты знаку:



С л у ч а й н ы е знаки альтерации у слигованных нот одной высоты сохраняют свое значение и в последующих тактах на все подряд слигованные ноты; повторение этих знаков отменяется, так как ведет к загромождению нотного текста:

плохо



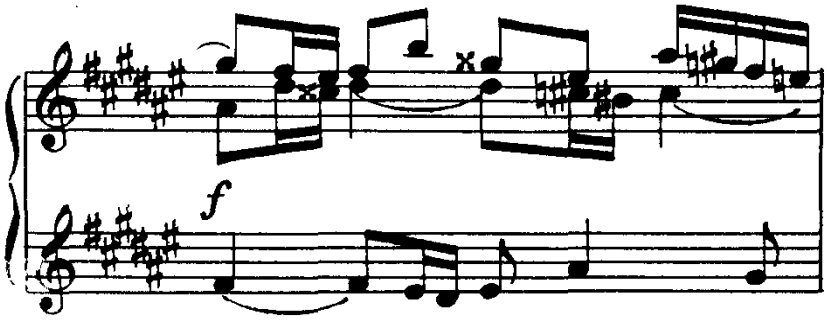
хорошо



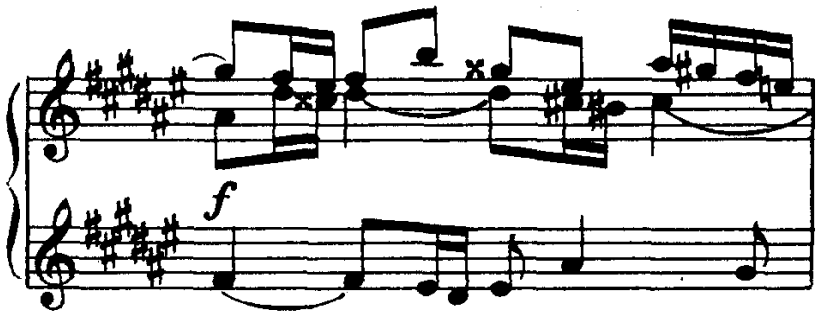
Исключение составляют переход слигованной ноты на следующую (особенно четную) страницу и наличие сложной гармонии. В обоих обстоятельствах повторение случайных знаков в скобках целесообразно.

Обозначения ♮♯ и ♮♭ после дубль-диезов и дубль-бемолей, а также при переменах диезов на бемоли и наоборот заменяются одним диезом или одним бемолем (без бекаров; они излишни):

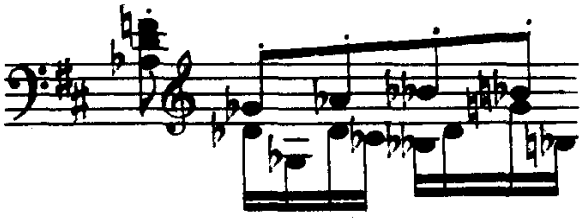
неправильно



правильно



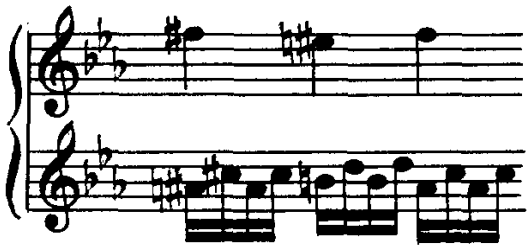
неправильно



правильно



неправильно



правильно



Случайные знаки альтерации обязательно повторяются:

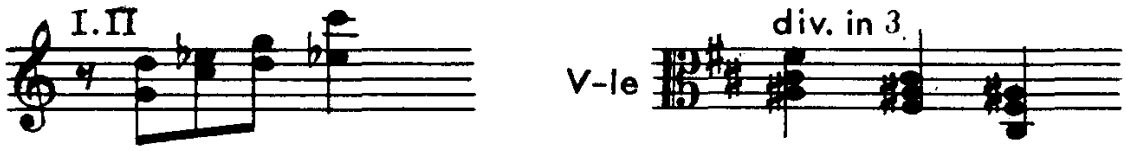
а) при октавных пунктирах внутри такта у нот, одинаковых по графическому изображению:



б) у одних и тех же нот при переменах ключей в середине такта:



в) в партитурах, когда на одном стане помещено несколько партий (случайные знаки выписываются для каждой партии особо):



У трели случайные знаки альтерации выставляются мелким шрифтом сверху и чуть правее ее обозначения.

У мордента — над его обозначением.

У группетто — над его обозначением, если альтерируется верхняя нота и под его обозначением — если нижняя.

Напоминающие или предупреждающие знаки без скобок особенно желательны при сложных интонационных оборотах и непривычных сменах гармонии, а также в тактах с большим количеством нот, поскольку случайный знак, поставленный в начале такта, может легко ускользнуть из памяти исполнителя к концу такта, если его не выписать вторично:



В партитуре, когда две партии записаны на одном стане, также встречается необходимость в применении напоминающего знака:



Здесь бемоль к ноте *ми* (в рамке) необходим для читающего партитуру, поскольку в начале такта эта нота была с бекаром; переписчик же партий этого знака может не выписывать.

Предупреждающие знаки в смежном такте необходимы при непосредственном соседстве через тактовую черту альтерированной и неальтерированной ноты, хотя бы и в разных октавах:



Кроме того, они должны проставляться во всех случаях, которые могут возбудить сомнение:

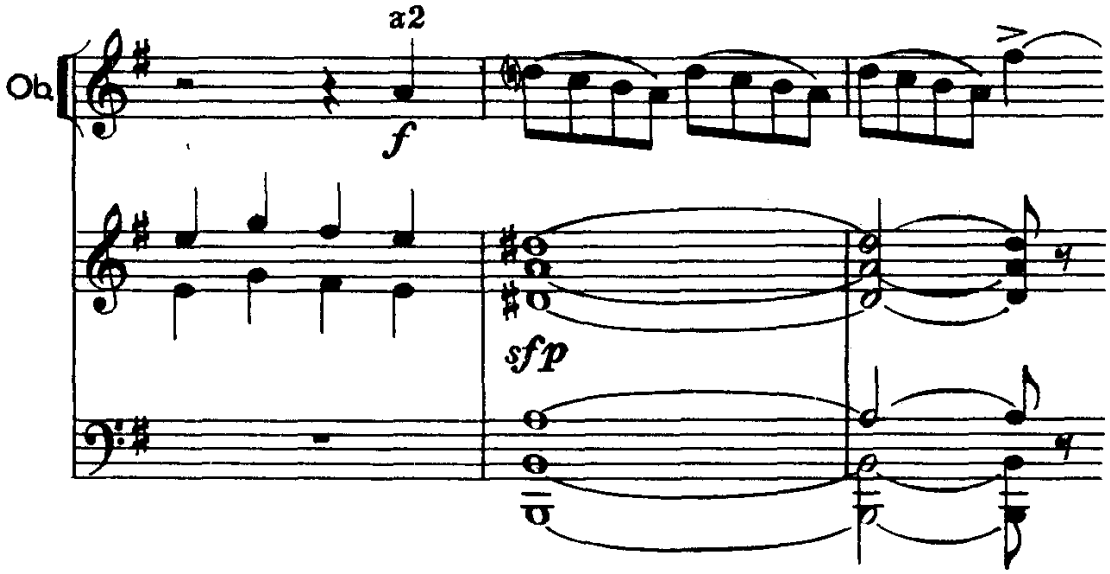


Иногда, в виде исключения, полезно дать напоминающий (предупреждающий) знак дальше смежного такта. Однако увлекаться этим не следует: каждый лишний знак усложняет нотную запись.

Напоминающие знаки альтерации в скобках в пределах одного такта применяются при записи на одной вертикали двух одноименных звуков в интервале октавы, из которых один альтерированный, а другой неальтерированный:



Встречаются случаи, когда предупреждающий знак в скобках ставится для того, чтобы у исполнителя не возникло сомнения в правильности его партии, резко расходящейся со слышимой им гармонией в других инструментах:

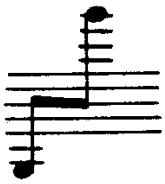


Предупреждение относится здесь не к зрению, а к слуху исполнителя. Этот знак выставляется как в партитуре, так и в отдельной партии.

§ 13. ВЯЗКИ, ТРИОЛИ, АППЛИКАТУРА, РИТМИЧЕСКИЕ ТОЧКИ, ЗАПИСЬ СЕКУНД

Вязки (ребра)

Вязки, соединяющие на одном стане штили разных направлений, допустимы только при очень больших скачках:



но злоупотреблять ими отнюдь не следует:

плохо 

хорошо 

Наоборот, при записи на двух станах (фортепиано, арфа) вязки со штилями в разные стороны применяются очень широко (см. § 28).

В рукописях часто встречаются неоправданный переход от ритмической фигуры  к  или произвольное их чередование. Это — небрежность авторской записи. Оправданием для изменения рисунка ребер может быть перемена направлений штилей, наличие лиги или резко контрастная динамика:

вместо 

лучше 

вместо 

лучше 

вместо 

лучше 

Триоли (а также дуоли, квартоли, квинтоли, секстоли и т. п.)

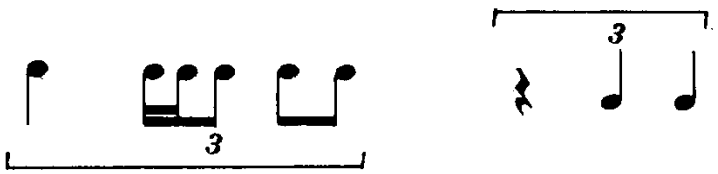
В длинном и непрерывном ряде триолей с ребрами, соединяющими все штили фигуры  цифра *3* ставится (всегда курсивом) только у в я з к и в первых (одном-двух) тактах. Расстановка этой цифры при триолях, перемешанных с нетриольными фигурами, всецело зависит от рисунка, и очень часто цифры оказываются излишними.

Помимо цифр, триольные группы нот для наглядности объединяются с к о б к а м и в следующих случаях:

а) в группах без ребер (то есть построенных из четвертей, половинных и целых нот):



б) в ритмически сложном или сочетающемся с паузами построении группы:

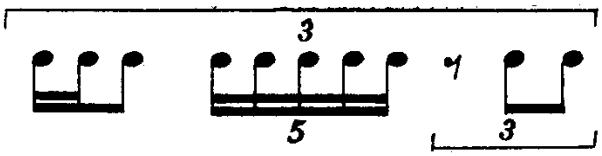


В длинном и непрерывном ряде одинаковых триольных групп, если ритмическая структура вполне очевидна, выставление скобки возможно только в первых (одном-двух) тактах.

Цифры и скобки, как правило, должны проставляться у ш т и л е й и в я з о к. Однако могут быть исключения:

а) в тех случаях, когда размещению цифр и скобок со стороны штилей и вязок мешают другие указания;

б) при особо сложных группировках, в которых, помимо общей скобки, имеются внутренние ритмические цифровые обозначения:



в) в вокальной музыке, где в строчках для пения с текстом цифры и скобки всегда ставятся сверху (см. § 29).

Если штили направлены в разные стороны, скобки с цифрами возможно ставить и сверху и снизу, в зависимости от удобства написания и графической наглядности.

Применение лиг вместо скобок не допускается. Отменяются также напоминающие лигу маленькие дужки около цифры *3*.

Аппликатура

Аппликатурные обозначения воспроизводятся прямым мелким шрифтом и помещаются у головок, у штилей (вязок), перед головками, а иногда даже после них — в зависимости от свободного места, наличия других указаний и удобочитаемости. Однако в простой одноголосной фактуре при отсутствии других знаков аппликатурные указания предпочтительнее ставить у головок.

Если одновременно с аппликатурой встречаются другие цифровые обозначения (триоли, квартоли и т. п.), то желательно аппликатуру размещать с противоположной стороны.

Ритмические точки

Соотношение уровней нотных головок и точек к ним должно быть следующее:

а) если в одноштильной записи головка помещена между линейками, точка ставится на том же уровне;

б) если головка на линейке, точка к ней ставится над линейкой;

в) если в двухштильной записи головка помещена на линейках, точки раздвигаются в противоположные стороны:



Особые случаи с интервалом прима:



Особые случаи с интервалом секунда см. в нотных примерах следующего раздела.

Запись секунд

В одноштильной записи секунд нижняя головка помещается всегда налево, верхняя — всегда направо от штиля.

В аккордах с секундами, если штиль имеет направление вниз, остальные головки размещаются справа от него; если штиль направлен вверх — слева от него.

При отсутствии штилей (у целых нот) расположение головок такое же, как если бы были штили:



В двухштильной записи головка верхнего голоса, образующего секунду с нижним, всегда находится слева:



Исключения допускаются в тех случаях, когда такое расположение делает недостаточно наглядным другие указания (знаки альтерации, лиги и т. п.):



§ 14. ФОРШЛАГИ, НАХШЛАГИ, КАДЕНЦИИ, ЗАПИСЬ ПЕТИТОМ

Все форшлаги выписываются мелкими нотами.

В одноштильной записи штили форшлагов, как правило, имеют направление вверх:



В двухштильной записи штили форшлагов к верхнему голосу идут вверх, а штили форшлагов к нижнему голосу — только вниз:



Маленькие лиги у форшлагов обязательны; их можно проставлять как снизу, так и сверху, в зависимости от удобства. В рисунках, охваченных общей лигой, они могут и отсутствовать.

Лиги недопустимы:

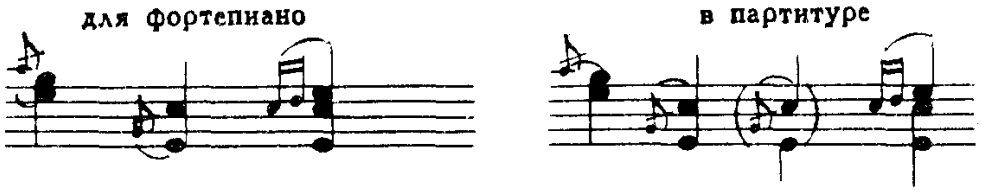
а) у форшлага, представляющего ноту той же высоты, что и основная;

б) у форшлагов из повторяющихся нот одной высоты (так называемых «барабанных»);

в) у форшлагов, расположенных на нитке для ударных инструментов.



При оформлении форшлагов к двойным нотам и аккордам необходимо учитывать разницу между партитурным и фортепианным письмом: если в партитуре нельзя оставлять неясной принадлежность форшлага к тому или другому голосу, то для фортепиано строгое соблюдение этого правила не обязательно. Поэтому рисунки возможные для фортепиано, в партитуре должны быть уточнены или переносом лиги, или двухштильной записью:



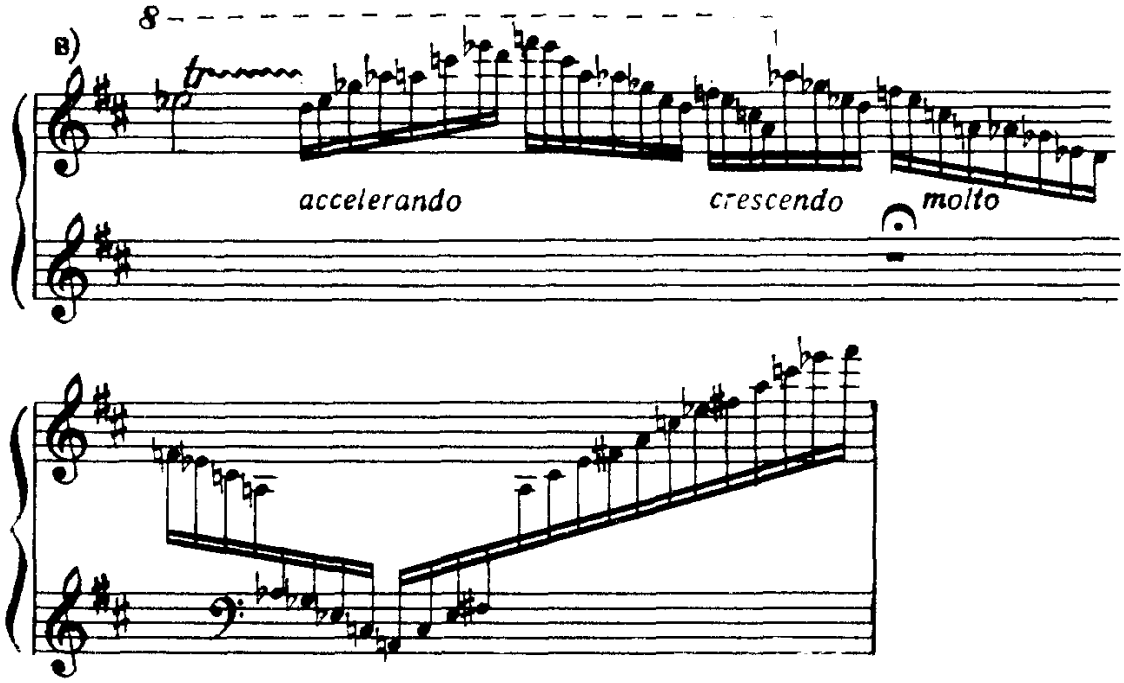
Форшлаги из одной ноты в современной музыке выписываются обычно перечеркнутыми восьмыми; из двух и более нот — шестнадцатыми. Что касается форшлагов, выписанных в разнообразных длительностях, равно как форшлагов неперечеркнутых и вообще всех старинных приемов записи орнаментики, то они либо сохраняются, либо даются в расшифрованном виде (в соответствии с назначением издания). В произведениях классической музыки, исполняемых в очень медленных темпах, целесообразно сохранять запись форшлагов тридцатьвторыми.

Нахшлаги — звуки, заключающие трель, — выписываются всегда мелкими нотами.

Каденции. Наряду с развернутыми каденциями для солирующих инструментов в инструментальных концертах, которые воспроизводятся тем же раштром, что и партия солирующего инструмента, часто встречаются каденции иного рода. Они воспроизводятся мелкими нотами и, независимо от числа и длительности нот, не имеют тактового деления. При таких каденциях в партиях других голосов паузы, как бы соответствующие длительности каденции, не выставляются совсем.

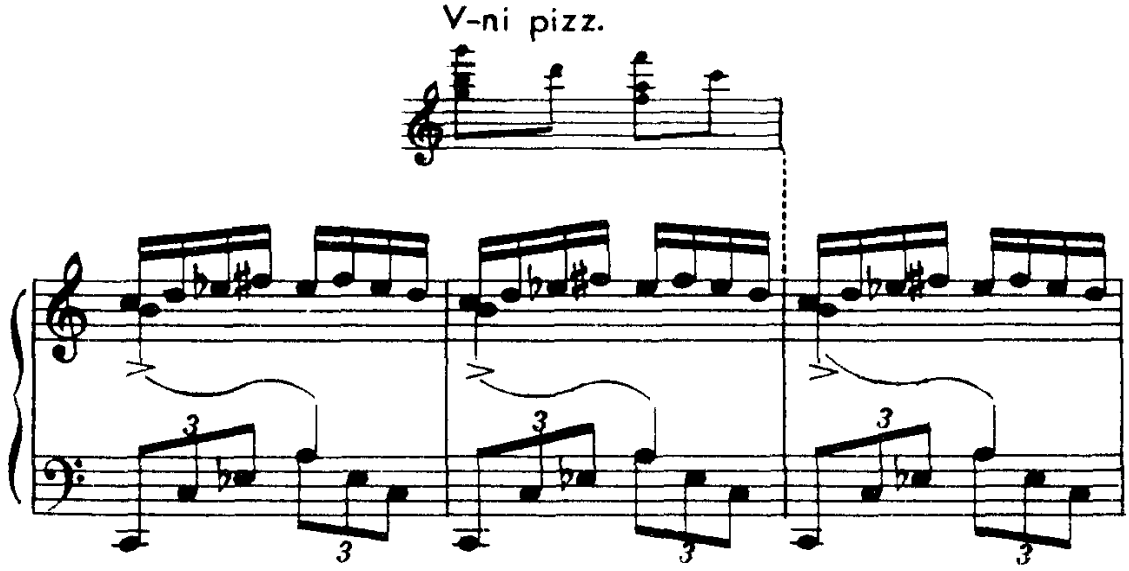
Если последняя нота перед каденцией совпадает по длительности с другими голосами, то над нею и другими голосами может стоять фермата; если последняя нота перед каденцией большей протяженности, чем другие голоса, то над нею может стоять фермата, а в других голосах выставляются соответствующие паузы с ферматой. Так как сами каденции являются как бы отступлением от строгих метрических норм нотного письма, в расположении пауз и фермат допускается бо́льшая свобода:





Иногда композиторы применяют (порой на протяжении всей пьесы) запись мелкими нотами (то есть петитом) фактуры, входящей в ритмические единицы (см., например, Прелюдию fis-moll Шопена, «Колыбельную» Листа и другие). Подобная запись подчеркивает характер исполнения и должна сохраняться.

Петит применяется также в переложениях для фортепиано, когда мелкие ноты не исполняются или могут выпускаться для облегчения исполнения. Если же петит в переложениях для фортепиано выносится на отдельный нотоносец, он оформляется по типу ossia:



Запись вариантов (ossia) всегда выносится на отдельные (дополнительные) нотные станы, воспроизводимые мелким раштром. Партия ossia соединяется тактовой чертой с основными станами в пределах системы только один раз: если ossia вводится с начала системы, то нотоносцы соединяются сплошной чертой в начале

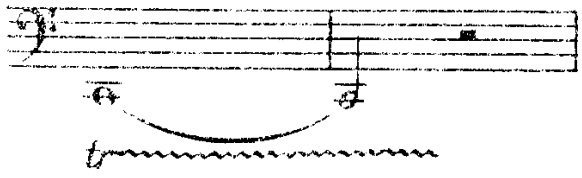
системы; если партия ossia вводится не с начала системы, но продолжается до конца ее, то она соединяется с основной системой пунктирной чертой в конце системы; если ossia применено только в середине системы, то его последняя тактовая черта присоединяется к основной системе также пунктирной чертой.

В партитурах и клавирах нотоносец ossia пересекается общей тактовой чертой. В таких случаях необходимо, чтобы стан ossia располагался возможно ближе к стану, к которому он относится:



§ 15. ТРЕЛЬ, МОРДЕНТ, ГРУППЕТТО, ФЕРМАТА

В одноштильной записи трель (*tr*) помещается сверху над нотой; исключение может иметь место, когда трель сверху графически мало наглядна, например при наличии нижних добавочных линеек:



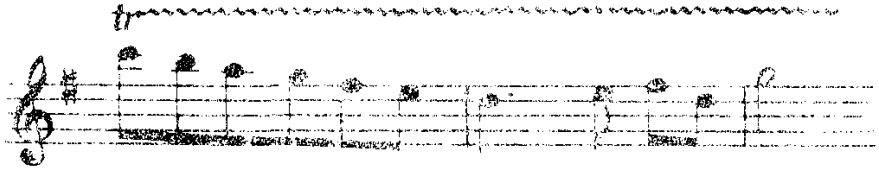
В двух голосах одновременная трель должна быть выписана (в партитурном письме обязательно) для каждого голоса отдельно как в относительной, так и в двухштильной записи:



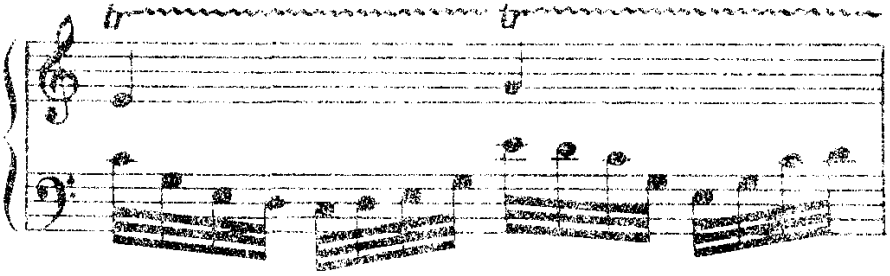
Змейка трели выписывается обязательно при слитованных нотах одинаковой высоты (см. ниже в примере такты 3—4), иногда — при нахлаге (до него, — см. такт 5). В любых случаях змейка графически должна продолжаться точно до конца трели (не заходя на ноты нахлага):



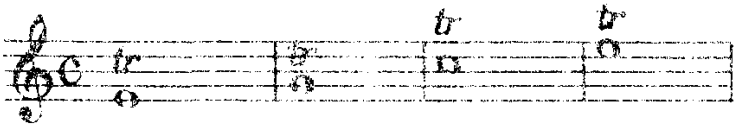
Иногда (редко) змейка выписывается вместо сплошного ряда трелей на нотах разной высоты:



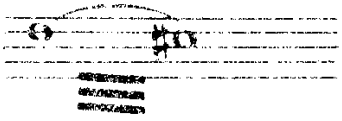
Змейка к трели также нужна при значительной графической протяженности нот, независимо от их длительности (для большей наглядности):



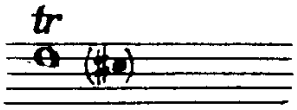
Наоборот, у отдельных нот даже большой длительности, но графически занимающих мало места, змейка не ставится:



Трель с нижней вспомогательной нотой обычно записывается как тремоло:



Однако некоторые авторы предпочитают иную запись, что допустимо:

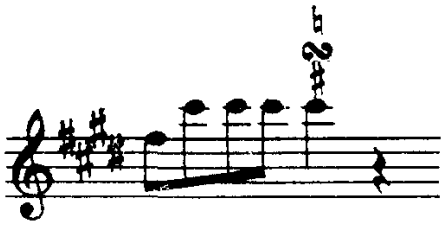


При переходе трели, обозначенной змейкой, на следующую строку указание *tr* повторяется в начале строки вместе с относящимися к трели знаками альтерации.

Мордент ставится точно над нотой:



Группетто (∞) помещается как над нотой, так и правее ее:





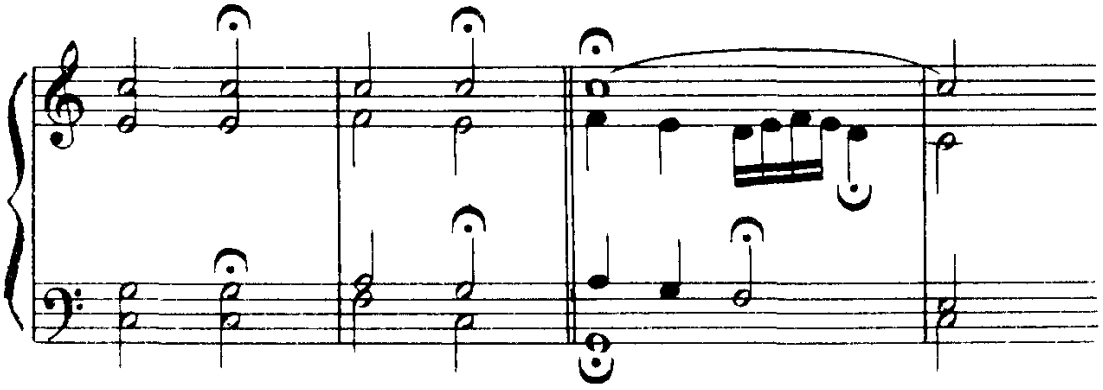
При указании группетто, начинающегося с нижней ноты, ставится перечеркнутый знак:



О знаках альтерации у трелей, мордентов и группетто см. § 12.

В одноштильной записи фермата ставится всегда сверху.

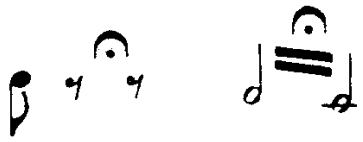
В двухштильной:



В партитуре фермата должна стоять на всех без исключения станах. В тех случаях, когда паузирует вся группа, возможно ограничиться выставлением одной ферматы (более крупного размера) для всей группы.

Фермата между тактами ставится только над тактовой чертой сверху; в партитуре — во всех местах разрыва тактовой черты также сверху.

Особые случаи:

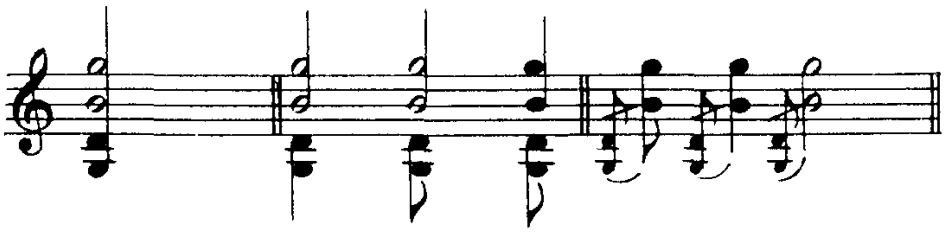


§ 16. АККОРДЫ И ФЛАЖОЛЕТЫ У СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

При исполнении аккордов в широком расположении на смычковых инструментах (скрипка, альт, виолончель и контрабас) фактически могут быть выдержаны только лишь две верхние ноты. Однако в записи аккордов точное указание длительности нот не обязательно — они нередко выписываются одинаковыми длительностями на одном штиле:



Существуют еще иные способы записи таких аккордов:



В первом из них двухштильная запись не нужна, а во втором для нижнего голоса не требуются паузы.

Все эти способы по существу более или менее равноценны. Но в пределах одного произведения (или хотя бы одной его части) желательно для записи подобных аккордов придерживаться одного из способов.

Натуральные флажолеты обозначаются знаком ° (кружок), тогда как знак 0 (нолик) означает исполнение на открытой струне.

Искусственные флажолеты записываются так: нижняя нота указывает место плотного прижатия струны, ромбик над ней — место легкого прикосновения.

Если ноты одной высоты слигованы, то лиги выписываются как для основных головок, так и для ромбиков, но кружок над залигованными нотами одной высоты повторять не обязательно:



Флажолеты — натуральные и искусственные — могут быть обозначены либо сокращенной записью (без расшифровки реального звучания), либо с расшифровкой (особенно тех флажолетов, которые могут вызвать сомнение у исполнителя); в педагогических изданиях флажолеты обозначаются с расшифровкой во всех случаях.

В очень высоких регистрах расшифровки иногда даются с октавным пунктиром, петитом, на отдельном стане выше основного — аналогично записи вариантов (ossia).

Реальное звучание флажолетов расшифровывается несколькими способами:

а) мелкими черными нотами (соединенными или не соединенными штилем с основными). Если подряд исполняется несколько одинаковых флажолетов (залигованных или незалигованных), мелкие ноты не повторяются:



б) при сложных комбинациях натуральных и искусственных флажолетов расшифровки выносятся на отдельный стан, где выписываются над основными нотами, аналогично ossia. Если при этом на основном стане половинные ноты перемежаются с ромбиками на одном штиле, то последние для наглядности размещаются по другую сторону штиля:



В простых случаях, когда используются флажолеты только одного типа (например, квартовые), расшифровки реального звучания не обязательны.

§ 17. ПЕРЕМЕНА КЛЮЧЕЙ И ОКТАВНЫЕ ПУНКТИРЫ

Перемены ключей и введение октавных пунктиров преследуют цель избежать большого количества добавочных линий.

При перемене ключа с самого начала такта ключ выставляется в конце предыдущего такта перед тактовой чертой. Если перемене ключа в начале такта предшествует пауза небольшой графической протяженности, то в этом случае лучше выставлять ключ также в конце предыдущего такта:

хуже



лучше



При перемене ключа на других долях такта ключ выставляется, как правило, непосредственно перед нотами, для которых он предназначен, и если этому предшествуют паузы, — после них.

Исключения допускаются в следующих случаях:

а) когда выставление ключа после паузы небольшой длительности делает менее наглядным графический рисунок на других станах:

хуже



лучше



б) когда после эпизодического применения нетипичного для данной партии ключа (например, скрипичного ключа в партии контрабаса) следуют паузы до конца данной строки и далее. Тогда основной ключ лучше сразу выставлять перед паузирующими тактами;

в) когда такт, в котором необходимо выставить новый ключ после пауз, совпадает с началом новой строки. Ключ выставляется в конце предыдущей строки:

хуже



лучше



г) когда перемену ключа бывает удобно сочетать с переменой ключевых знаков, темпов, разделов формы и т. д.

Партии I и II тромбонов пишутся в теноровом, альтовом и в басовом ключах. Чередование альтового или теноровом ключа с басовым вполне целесообразно и допустимо, но чередование альтово-

го с теноровым не допускается. Представляя автору свободу выбора ключей, необходимо требовать, чтобы избранное им сочетание ключей было выдержано во всем произведении.

В некоторых старинных изданиях нередко для вокальных теноровых партий применялось особое ключевое указание: два скрипичных ключа подряд или скрипичный ключ с наложенным на него теноровым. Это означало, что запись нотируется октавой выше реальной. Такого рода ключевые указания устарели и, как правило, подлежат замене на обычные скрипичные ключи.

Октавный пунктир следует применять, как правило, в тех случаях, когда группы нот заходят за пределы трех-четырех добавочных линеек. Если добавочных линеек меньше, октавный пунктир целесообразен или при значительном количестве нот (по горизонтали), или при наличии особо сложного рисунка.

В группах нот, объединенных общим направлением движения или вязкой, применение октавного пунктира для одной-трех нот нежелательно:



Если октавный пунктир вызывает добавочные линейки с противоположной стороны, его применение недопустимо:



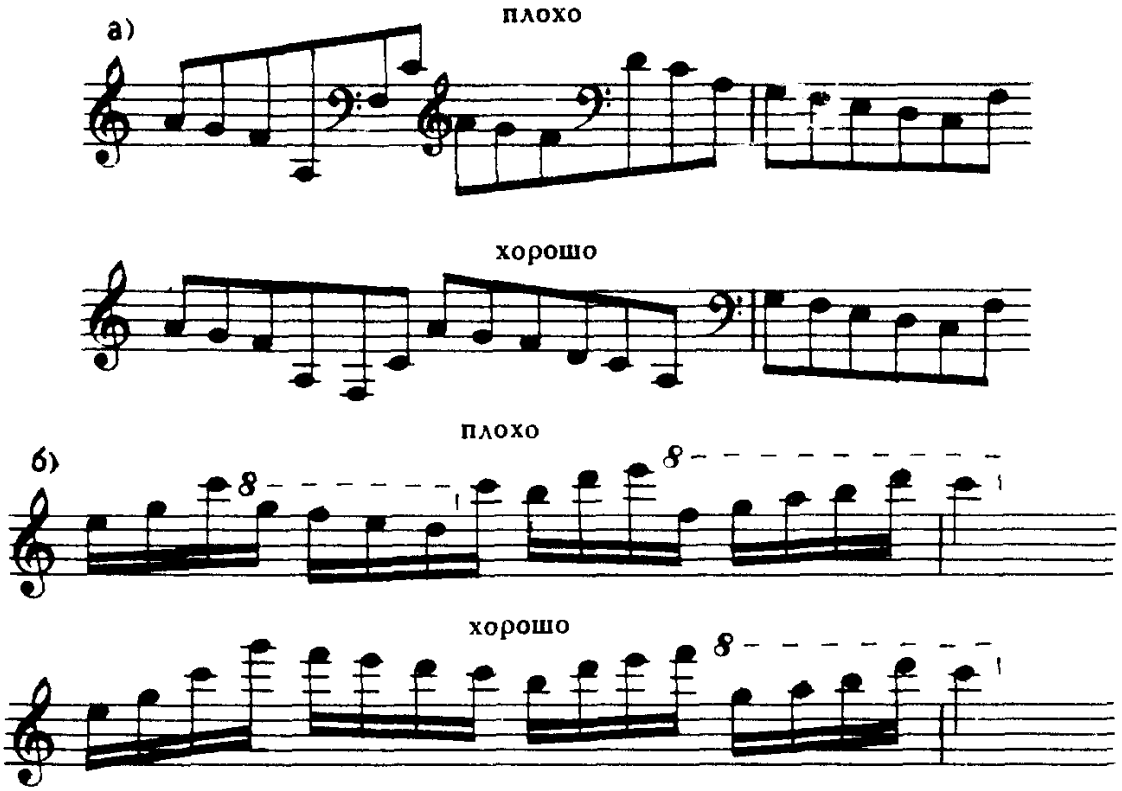
Исключение возможно лишь в тех случаях, когда среди большого количества нот, требующих применения октавного пунктира, изредка попадаются ноты на 1-й добавочной линейке с противоположной стороны.

Двухоктавный пунктир возможен при большом количестве очень высоких нот:



При переходе октавного (двухоктавного) пунктира на следующую строку цифра *8 (16)* повторяется в начале строки.

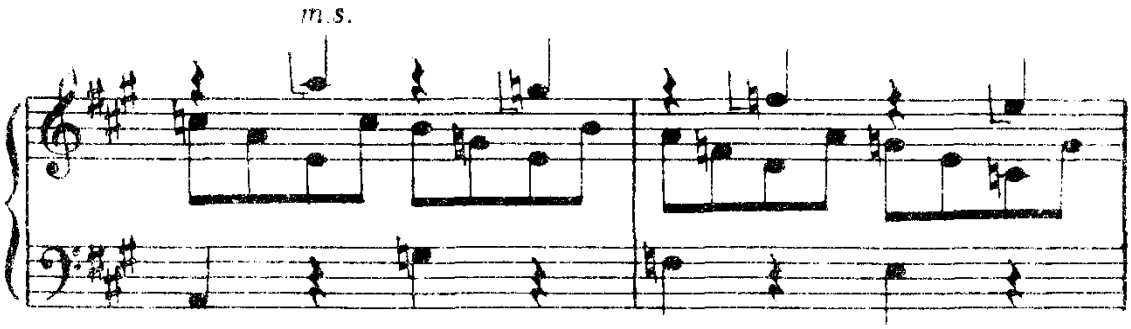
Следует иметь в виду, что частые перемены ключей и применения октавных пунктиров делают нотный рисунок менее наглядным, поэтому они должны использоваться всегда с учетом музыкально-смысловой графики нотного текста:



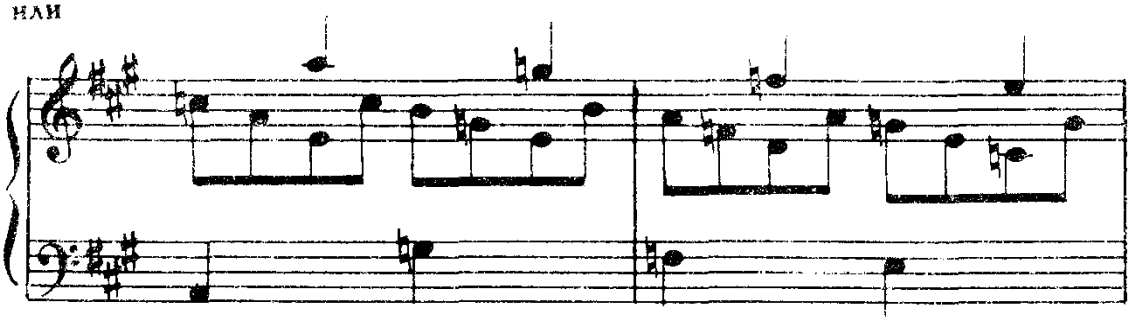
Особенно часто неоправданные смены ключей и октавных пунктиров встречаются в фортепианной литературе. Иногда это является следствием стремления обязательно записывать партию правой руки только на верхнем нотоносце, а партию левой — только на нижнем:



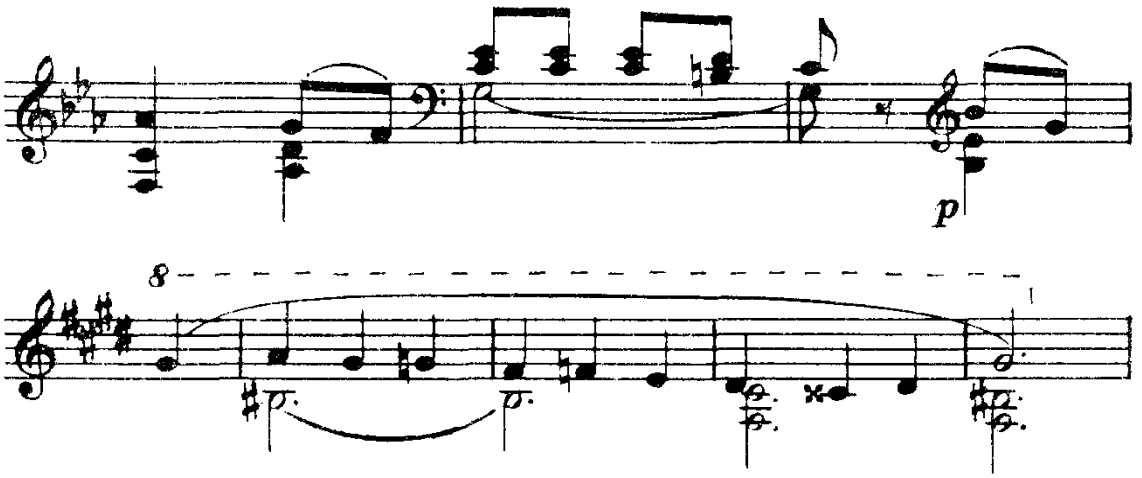
лучше



или



Во многих же изданиях имеют место совсем необоснованные случаи перемены ключей и применения октавных пунктиров:



Второй пример взят из Мазурки А. Скрябина ор. 3 № 6 (Полн. собр. соч., т. I. М., Музгиз, 1947), в начале которой имеет место обратный случай — запись без октавного пунктира там, где его применение было бы весьма целесообразно:

вместо





Подобного рода случайная, нелогичная запись не может быть отнесена к особенностям творческого почерка композитора, и сохранять ее нет никаких оснований.

§ 18. СОКРАЩЕННОЕ ПИСЬМО

Тремоло

Для инструментальных партий и для партитур обычной является сокращенная запись повторяющихся звуков одинаковой высоты, в том числе и тремоло:



Одно или два ребра в записи тремоло точно означают количество исполняемых нот. Тремоло с тремя ребрами в быстрых темпах, как правило, предполагает более свободное исполнение, при котором точное количество нот не предписывается.

Однако в очень медленных темпах запись тремоло с тремя и даже четырьмя ребрами может означать точное количество исполняемых нот. В этих случаях свободное тремоло дополнительно обозначается указанием *tremolo (trem.)*:



В партии ударных инструментов, помимо обычного способа записи тремоло с ребрами, встречается запись без ребер с указанием *tr* (особенно в произведениях классиков). Однако этому следует предпочесть запись тремоло с ребрами как более простую для оформления.

При записи тремоло с ребрами лиги не выставляются; при записи тремоло с указанием *tr* как лиги, так и змейки обязательны:



Произвольное чередование разных способов записи тремоло у одного инструмента недопустимо.

В виде исключения, когда нужно специально подчеркнуть отсутствие акцентов при исполнении тремоло из повторяющихся нот, в партиях струнных и ударных инструментов могут быть поставлены лиги:



Тремолирующие и трелеобразные фигуры

При сокращенном письме тремолирующих и трелеобразных фигур количество ребер соответствует стоимости ритмических единиц движения. Поэтому:

а) при движении восьмыми выписывается одно ребро:



б) при движении шестнадцатыми — два ребра:

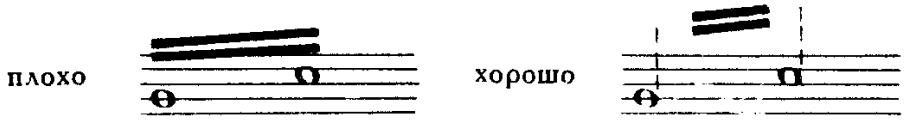


в) при движении тридцатьвторыми или шестьдесятчетвертыми — три или четыре ребра:





Ребра в фигурах из половинных нот и четвертей не должны соприкасаться со штилями (см. примеры выше), а в фигурах из целых нот — выходить за пределы воображаемых штилей:



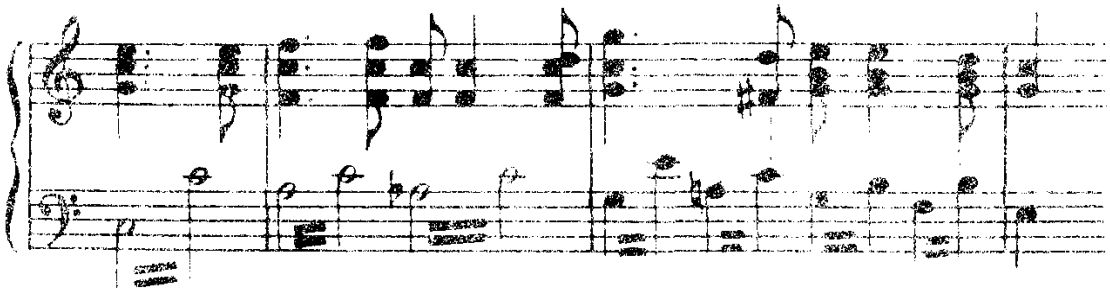
В графически протяженных тактах запись тремоло целыми нотами малонаглядна. В этих случаях ее лучше заменять записью тремоло половинными нотами:



Оркестровая запись тремоло, встречающаяся главным образом в клавирах, в применении к фортепиано неточна, условна и в буквальном звучании неисполнима. Поэтому желательно ее расшифровывать:



Характерной особенностью сокращенной записи тремолирующих и трелеобразных фигур является то, что составляющие ее ноты в сумме образуют длительность вдвое большую, чем реальная. Это обстоятельство заставляет быть особенно внимательным к р а н ж и р у:

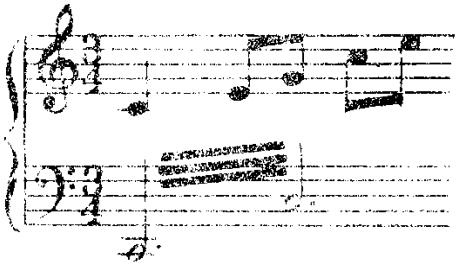


Ранжир нарушается чаще всего отнесением второй тремолирующей ноты на самый конец длительности тремоло, тогда как вторая нота должна быть обязательно помещена в середине той доли такта, к которой относится тремоло:

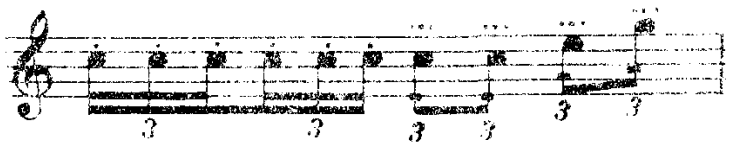
неправильно



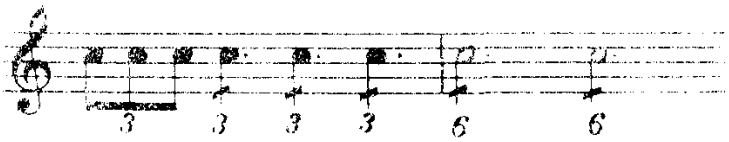
правильно



Сокращенная запись т р и о л е й с отдельными ребрами на каждом штиле и тремя точками сверху или снизу головки для одиночных триолей не допускается, а применяется только для последовательного их ряда:



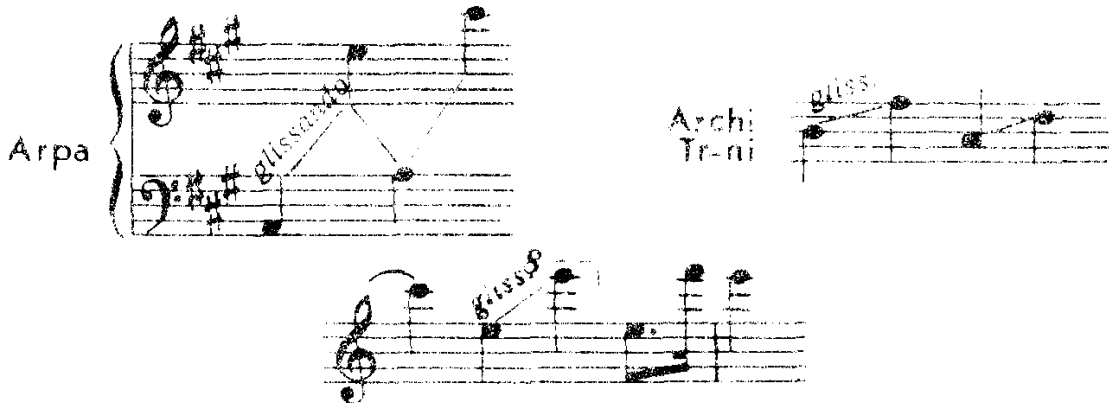
Из других возможных вариантов сокращений записи триолей, например:



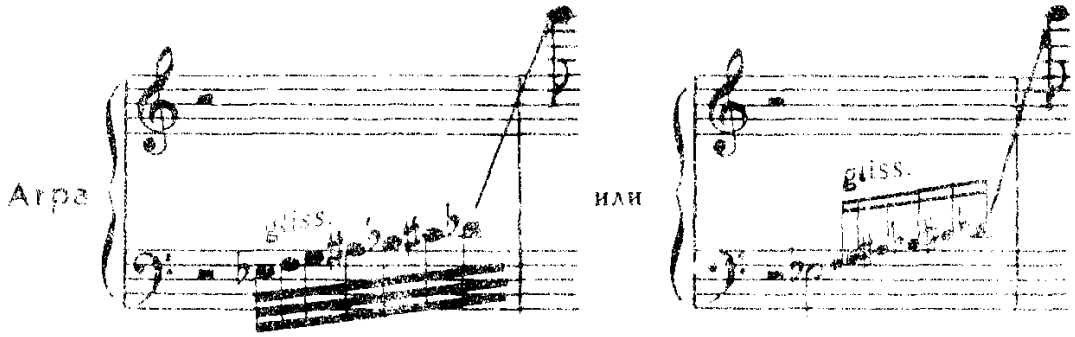
последний способ допустим лишь в тех случаях, когда фактура не содержит четвертей с точками помимо триолей.

Указания glissando, simile, sempre

Глиссандирование обычно обозначается чертой между первой и последней нотами пассажа со словом: *glissando (gliss.)*:



У арфы при этом нередко расшифровывается группа нот (в пределах октавы), по которым идет глиссандо:

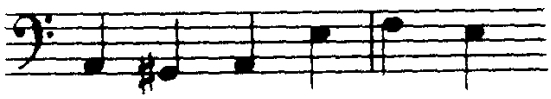


В эстрадной музыке глиссандо довольно часто обозначается змейкой между крайними нотами с указанием *gliss.* и без него:



Слова *simile* и *sempre* могут применяться при многократном повторении какого-нибудь исполнительского обозначения вместо его сплошной выписки:



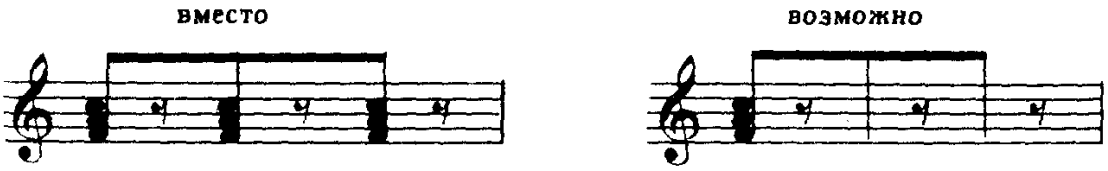


Сокращения *simile* и *sempre*, вполне уместные в партитурах, клавирах, фортепианных произведениях и т. д., не могут быть рекомендованы для применения в оркестровых партиях, где необходима возможно бóльшая наглядность записи.

Дополнительные сокращения в оркестровых голосах

Следующие сокращения применяются только в оркестровых голосах:

а) применение штилей без головок для повторяющихся аккордов:



б) не выписываются повторения внутри такта:

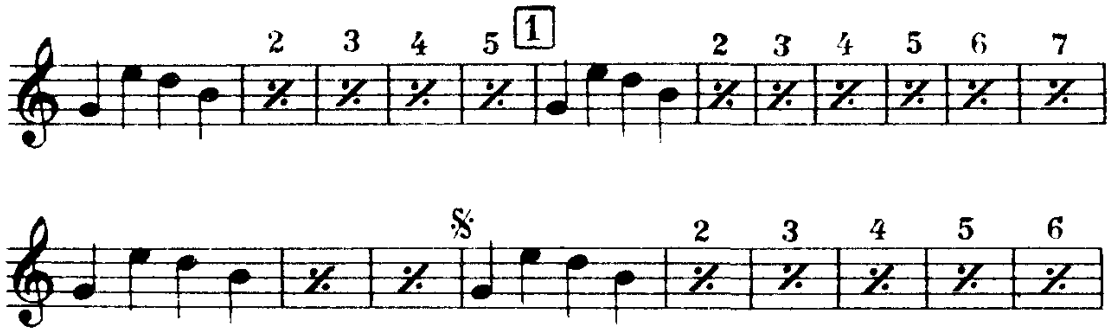


в) не выписываются повторяющиеся такты:



г) если же повторяющихся тактов насчитывается более четырех, то их необходимо нумеровать, причем первый (выписанный) такт и в нумерации считается первым. Сокращенные такты нумеруются до конца строки, но если на строке имеется смысловой ориентир, знаки «сеньо» или «фонарь», то в этом такте текст снова выписывается

полностью и нумерация начинается сначала. В первом такте следующей строки текст снова выписывается полностью и нумерация начинается сначала:



д) не выписываются повторения двух смежных тактов:



Репризы

Вместо двукратной записи повторяющихся разделов произведения применяются репризные обозначения: в начале раздела — знак прямой репризы, а в конце — обратной:



Во многих изданиях прямая реприза не выставляется, если начало повторения совпадает с началом произведения, однако и в этих случаях, в целях наглядности, практичнее ставить этот знак.

Применение реприз, совпадающих, как правило, с повторениями тех или иных разделов формы, не только сокращает место, но также делает более наглядной структуру произведения. Поэтому недопустимо применение реприз при случайных повторениях небольших групп тактов (исключения допускаются только в изданиях оркестровых голосов).

Знак репризы может совпадать с тактовой чертой, но может выставляться и на промежуточные доли такта; если такой такт приходится на конец строки, вполне возможно вторую часть такта для большей наглядности формы переносить на начало следующей строки в виде затакта.

Прямая реприза, выставляемая в начале строки, помещается после ключа, ключевых знаков альтерации и обозначений тактовых размеров.

Перед обратной репризой недопустима перемена ключевых знаков, ключей и тактового размера, относящихся к последующему изложению. Все это выставляется лишь после обозначения обратной репризы — в начале последующего изложения:

неправильно



правильно



При двойных репризах перемены ключей, ключевых знаков, размера становятся гораздо более наглядными, если знак обратной репризы совпадает с концом строки. Это должно учитываться при переписке и разметке:

хуже



лучше



Если в повторяющемся разделе произошли изменения ключей, ключевых знаков альтерации или тактовых размеров, то перед обратной репризой необходимо выставить знаки, имеющиеся в начале раздела у прямой репризы:

неправильно



правильно



Если же последующее изложение требует других знаков, то их необходимо поставить сразу же после обратной репризы:



Сложные повторения подобного рода во многих случаях практичнее записывать с двумя вольтами.

Вольты, 𝄋 , segno

Вольты применяются, как правило, в тех случаях, когда повторное проведение имеет другое окончание.

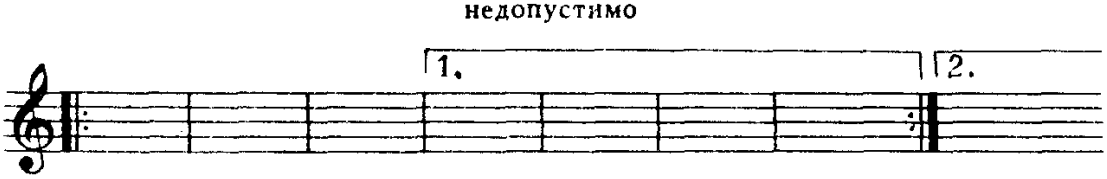
Для обозначения вольт применяются прямые скобки, внутри которых ставятся либо арабские цифры с точкой, либо слова «Для повторения», «Для окончания».

Вольты выставляются только над станами по тому же принципу, как темповые обозначения (см. § 3).

Наиболее употребительные вольты следующие:

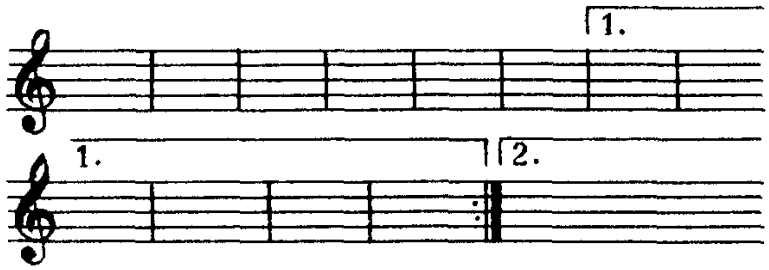


Вольтой для повторения может быть охвачено различное количество тактов, но оно всегда должно быть меньше количества тактов, повторяемых до вольты:



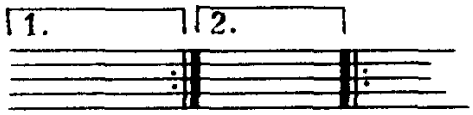
Следует иметь в виду, что чем длиннее вольта для повторения, тем менее удобной и наглядной становится вся запись повторяюще-

гося раздела. В случае перехода вольты для повторения на следующую строку, ее цифры или указание «Для повторения» должны быть повторены:



Двойная тактовая черта перед вольтой повторения, встречающаяся в старых изданиях, отменяется.

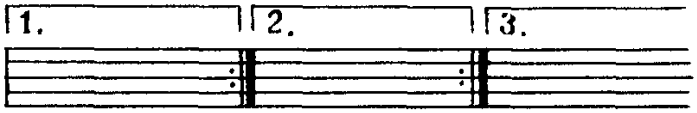
Линию вольты для окончания следует закрывать, если через один-два такта имеется знак следующего повторения или окончания пьесы (части):



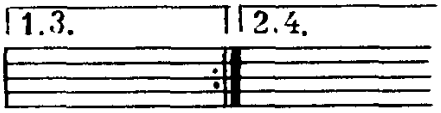


Во всех остальных случаях линия вольты для окончания не закрывается и делается возможно короче, независимо от протяженности вольты для повторения.

Иногда применяются вольты, имеющие большое количество разных окончаний:



Встречаются вольты с чередующимися окончаниями:



Оформление тех и других производится аналогично предыдущим случаям.

В произведениях трехчастной формы, где первая и третья части одинаковы, нередко в конце первой части ставится обозначение *Fine (Конец)*, а вместо повторного изложения третьей части делается указание *Da capo al Fine (С начала до слова «Конец»)*. У классиков при этом часто указывается и само название произведения, например:

Scherzo da capo al Fine; Menuetto da capo al Fine; Marcia da capo al Fine.

Все эти указания даются курсивом под нотной системой. После окончания первой и второй частей ставятся две тонкие черты. Если вторая часть излагается в другой тональности, то необходимая в конце первой части перемена ключевых знаков альтерации не обязательна в конце второй.

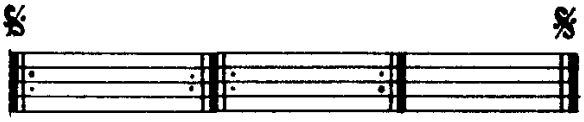
Когда в произведениях трехчастной формы после третьей, повторяемой, части имеется кода, то в конце второй части пишется *Da capo al Fine e la Coda (Повторить с начала до слова «Конец» и затем на коду).*

Если же переход к коде начинается до окончания повторяющейся первой части. то место перехода указывается знаком 𝄐 (так называемый «фонарь»), а в конце второй части делается надпись *Da capo al* 𝄐 *e poi la Coda (Повторить с начала до знака* 𝄐 *и затем перейти на коду).*

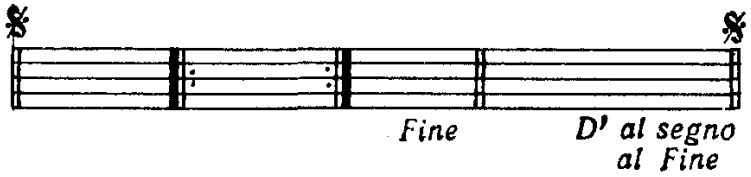
Нотный текст коды надписывается словом Coda (Кода).

Следует заметить, что наличие коды усложняет сокращенную запись и поэтому в целях наглядности предпочтительнее третью часть все же выписывать полностью.

Для более сложных случаев повторений применяется знак 𝄋 (*segno* — сеньо). Он ставится, когда внутри повторяемого раздела есть мелкие повторяемые разделы с репризами:



Если применяется сокращенная запись, в которой конец произведения не выписан, то у второго знака 𝄋 пишется *D'al segno al Fine:*



Недопустимые сокращения

При многократном повторении одного и того же такта недопустимо заключение его в репризу с указанием количества тактов:



Недопустимы словесные указания о сложных купюрах и переходах, не поддающихся записи путем общепринятых условных знаков, например: «Повторить от [5] до [8] и перейти на [3]».

Недопустимо применение в партитуре сокращений, узаконенных только для голосов.

В рукописях часто встречаются и другие «сокращения» — отсутствие акколад, ключей, ключевых знаков, пауз, пагинации, отсылки с одного стана на другой (типа «col Flauto» и т. п.), злоупотребления октавным пунктиром, когда под него подводятся ноты чуть ли не с 1-й линейки. Это свидетельствует о недостаточно критическом отношении авторов к своей работе, делает рукопись непригодной для производства и вынуждает издательство возвращать ее автору для переделки или переписки.

§ 19. АККОЛАДЫ И ТАКТОВЫЕ ЧЕРТЫ В ПАРТИТУРАХ

Партитурной системой называется объединенные акколадами нотные строки (станы), на которых в определенном порядке размещены партии исполнителей.

На одной странице могут быть помещены как одна партитурная система («целостраничная»), так и несколько — две («полустраничных»), три и более («мелких»). Расстояние между системами должно быть больше, нежели между нотными станами внутри системы. Кроме того между системами с целью наибольшей наглядности выставляется с левой стороны специальный разделительный знак //. Вполне целесообразно этот знак ставить и два раза (слева и справа), как это принято в некоторых зарубежных изданиях.

В тех случаях, когда верхняя система дается с отступом и с названиями инструментов, разделительный знак между ней и следующей системой ставить необязательно.

Акколады в партитурах графически отображают структуру оркестра, так как каждый вид акколад имеет определенное назначение:

а) главная, или общая, акколада (тонкая) служит для охвата всех станов партитурной строки;

б) групповые акколады (слева от главной — жирные с «усиками») — для охвата всей группы или той ее части, которая в данном месте выписана;

в) добавочные акколады (слева от групповой — тонкие скобки) — для охвата станов однородных или близко родственных между собою инструментов;

г) вторые добавочные акколады (слева от предыдущих) — при еще более сложном распределении станов.

Для стана литавр групповая акколада обязательна; при наличии других ударных инструментов она удлиняется и охватывает вместе со станом литавр все нитки.

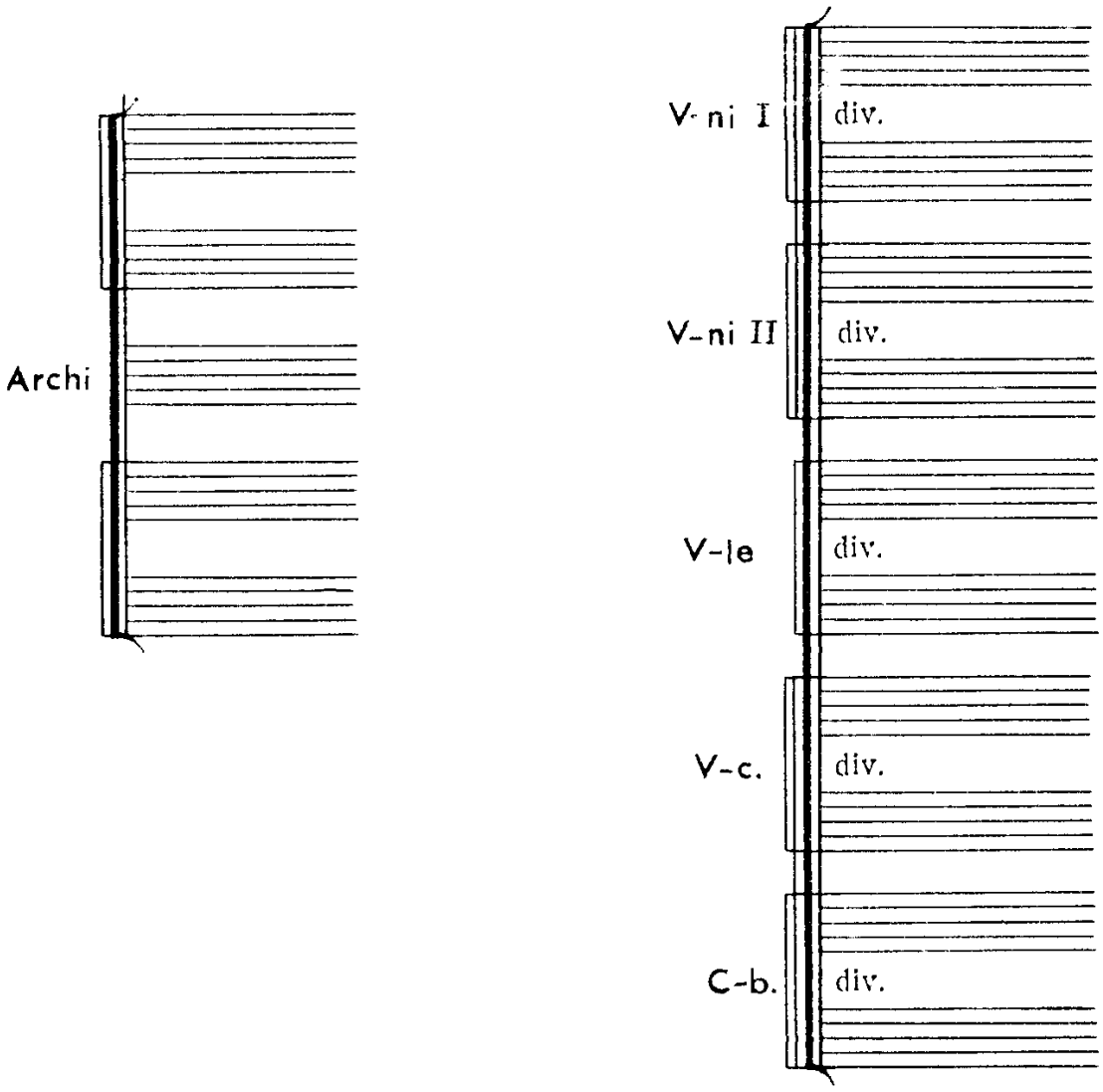
Нитки при отсутствии литавр также охватываются групповой акколадой.

Сольные концертирующие инструменты пишутся на отдельном стане без своей акколады, а эпизодически солирующие инструменты струнной группы объединяются общей акколадой со всей группой.

Витые (фигурные) акколады в партитурах применяются только для инструментов, не составляющих группы, например для арфы, фортепиано, органа, колокольчиков, ксилофона, челесты и других — для каждого отдельно и независимо от количества станов их партии.

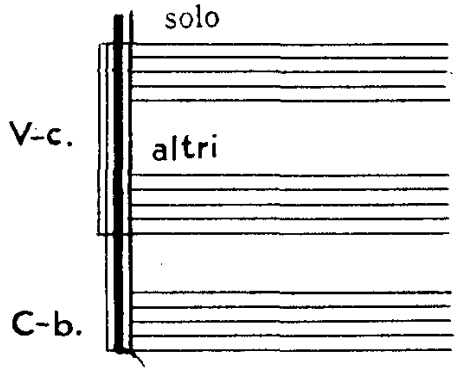
Станы вокалистов-солистов в партитуре (или клавире) оставляются без акколад, а хоровые станы охватываются групповой акколадой без какого-либо ее дробления.

В смычковой группе вторыми акколадами объединяются партии V-ni I и V-ni II, V-c. и C-b.:



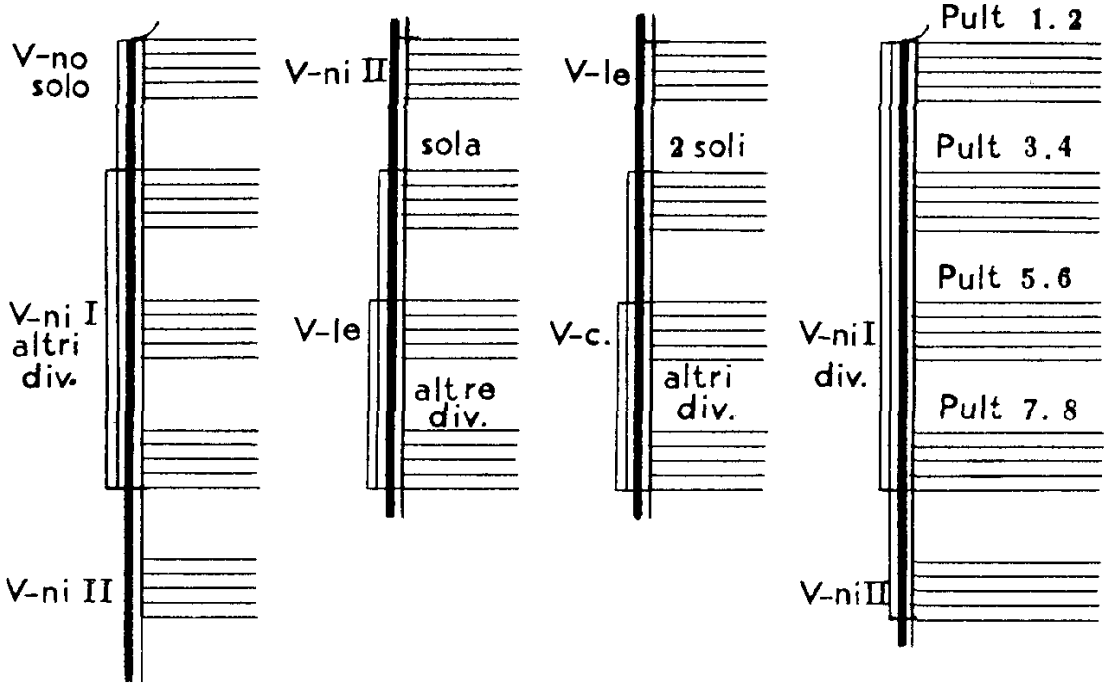
При записи divisi на отдельных станах нотоносцы каждого инструмента объединяются дополнительными акколадами. В таких случаях слово Archi заменяется обозначениями всех инструментов.

Если одна из этих партий размещена на двух станах (в случае divisi или solo — altri), то эти станы добавочно объединяются дополнительной акколадой (при сохранении всех прежних акколад):



При размещении какой-нибудь партии на трех (и более) станах в случае solo — altri divisi, станы altri divisi объединяются второй добавочной акколадой (см. пример ниже).

Иногда при очень большом дроблении партий или при желании использовать только некоторую часть исполнителей станы распределяются (автором) по отдельным пультам:



Тактовые черты в партитурах имеют разрывы в полном соответствии с акколадами, то есть во всех промежутках между станами, не охваченных групповыми или витыми акколадами.

В камерно-инструментальных ансамблях без фортепиано групповой акколадой объединяются только однородные составы (одни струнные или одни духовые); в ансамблях с фортепиано групповые акколады у инструментов не проставляются.

§ 20. НОМЕНКЛАТУРА ИНСТРУМЕНТОВ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА

Полные и сокращенные названия

Все названия инструментов (полные и сокращенные) пишутся прямым полужирным шрифтом и всегда с прописной буквы: 2 Oboi; bacch. di Timpani; muta in Clarinetto basso; 3 Тромбона; заменить на Кларнет и т. д. Если название инструмента состоит из двух слов, с прописной буквы пишется только первое: Flauto piccolo (Piccolo), Gran cassa (Cassa), Corno inglese, Малая флейта, Большой барабан и т. д.

Буквенные обозначения строя инструмента даются без предлога in, а буква, обозначающая строй, заключается в скобки, например: Cl (B), Трубы (Ля).

Сокращение итальянских названий осуществляется в зависимости от названия несколькими способами:

а) слово обрывается на согласной, и конец его заменяется точкой: Fl., Fag.;

б) пропущенные в середине слова буквы заменяются дефисом: V-ni, Tr-ba;

в) сочетаются оба приема: C-b., C-fag.

Аналогичные способы применяются для сокращения полных названий инструментов на русском языке (Фл., Фаг., Тр-н, В-ль, К-фаг., К-б. и т. д.).

Многие авторы пользуются другим способом сокращений — без дефиса, сохраняя лишь одни согласные: Cr., Trbn., Tb., Trngl. и т. д. При этом достигается несколько бóльшая сжатость названий, но это преимущество не искупает механичности самого способа.

Недопустимо сокращать названия посредством двух прописных букв (C-B., C-Fag., К-Б.), а также применять названия искаженные (Cello), неопределенные (Viol.) или заимствованные из другого языка (Clockenspiel, Holz.).

Таблицу полных названий инструментов и их сокращений см. в Приложении VII.

В партитурах для симфонического оркестра его состав выписывается всегда на развороте с начальной страницей партитуры (чаще всего это — оборот титула), как правило, только по-итальянски, без русских обозначений. Но если партитура оформляется по-французски или по-немецки, то на том же языке даются и названия инструментов в составе оркестра. В этом случае в левом столбце приводятся названия по-русски, в правом — на языке оригинала. Если целесообразно, помимо полных, дать и сокращенные названия инструментов на том же языке, они образуют еще один столбец справа.

Если автор указывает распределение партий ударных инструментов по числу исполнителей, эти указания помещаются либо в состав оркестра с соответственным изменением обычного порядка расположения инструментов в партитуре, либо после состава оркестра в виде примечания.

В партитурах инструментальных концертов солирующий инструмент в перечисление состава оркестра не включается.

В партитуре с участием хора и солистов вместо заголовка «состав оркестра» дается заголовок «исполнители», а все участники вокальной группы перечисляются соответственно графическому размещению их в партитуре (сопрано, альты, тенора, басы).

Какая номенклатура применяется

На первой нотной странице, как правило, помещается целостраничная партитурная система. Левое поле этой страницы делается шире обычного (отступ больше), и на нем выписывается полная (несокращенная) номенклатура всех инструментов, участвующих в произведении или в данной его части.

В виде исключения при расширенном составе исполнителей, громоздком заголовке и т. п. (например, в ораториях, кантатах и др.) весь состав исполнителей на первой странице можно не давать, сокращая систему за счет тех или иных паузирующих строк (пустых станов) по указанию редактора. Кроме того, если в начале произведения длительное время участвует незначительное количество инструментов, вполне возможно, в целях большей наглядности, ограничиться партиями только этих инструментов.

В многочастных произведениях или циклах первые страницы всех частей оформляются по такому же типу, с номенклатурой всех инструментов, участвующих в данной части. Но если части исполняются одна за другой без перерыва (Attacca), отступа не требуется, и вместо полной номенклатуры выписывается сокращенная.

В целях единообразия сокращенные названия инструментов следует выписывать на всех страницах только слева, на полях, а не внутри системы, независимо от простоты или сложности партитуры.

Если состав оркестра в разных частях изменяется мало, то пустые станы инструментов, не играющих в начале части, можно не давать.

Группа смычковых инструментов при полном ее составе обозначается словом Archi; при неполном составе, а также при дополнительных станах divisi выписываются названия всех инструментов группы.

Порядковые номера однородных инструментов (римские цифры) размещаются над станами горизонтально и отделяются точками (I. II. III). Вертикальное их размещение (на стане, без точек) применяется только в случае перекрещивания голосов (II IV / I III).

Для обозначения на стане, предназначенном для двух или трех партий одного играющего инструмента, его порядковый номер выставляется только над станом, независимо от того, где помещено название инструмента.

Порядковые номера однородных инструментов выставляются на всех страницах партитуры.

§ 21. РАЗМЕЩЕНИЕ В ПАРТИТУРЕ ПАРТИЙ, СНЯТИЕ СТАНОВ, ПУСТЫЕ СТАНЫ

Размещение партий по станам

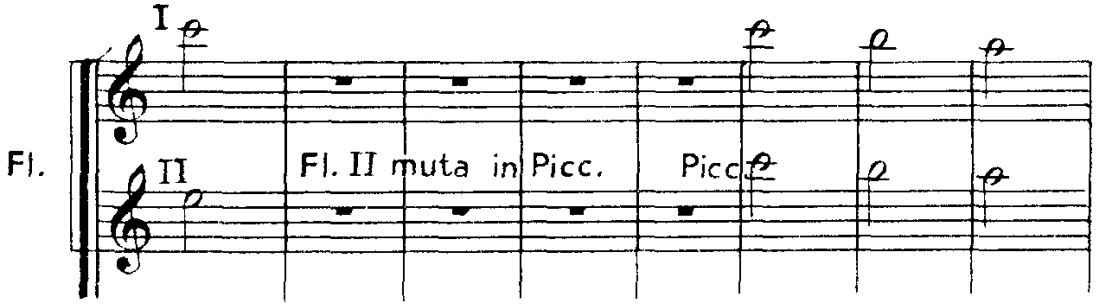
Две партии однородных инструментов помещаются на одном стане. В исключительных случаях для наглядности рисунка каждой из них временно предоставляется отдельный стан.

Три партии однородных инструментов размещаются на двух станах. При этом возможны три комбинации: I / II. III, I. II / III, I. III / II, которые могут чередоваться в зависимости от нотных рисунков. Переход от одной комбинации к другой отмечается новой расстановкой цифр, иногда дополнительно, для большей ясности, стрелками.

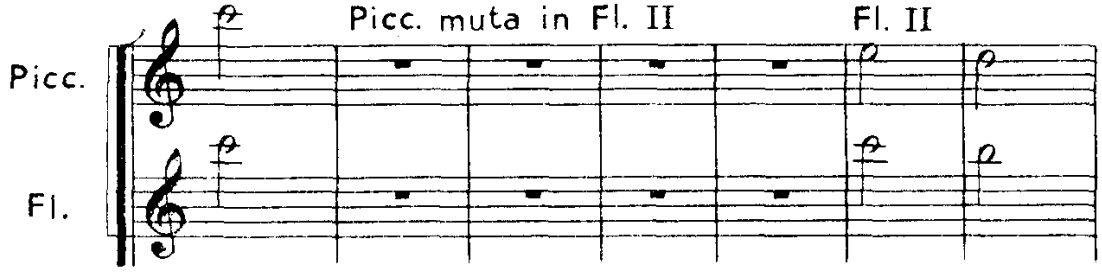
Временное размещение трех партий одной группы на одном стане допустимо только при длительном унисонном исполнении, а также при параллельном аккордовом движении. Однако даже в этих случаях не допускается размещение на одной строке Fl. и Picc., Cl. и Cl. b., Fag. и C-fag. Например, партии двух флейт обычно помещаются на одном нотоносце, но партия Piccolo — всегда на отдельном стане, и т. п.

При чередовании Fl. II с Picc., порученных одному исполнителю, партия Picc. все равно помещается на отдельном нотоносце выше партии флейт. Когда чередование Fl. II с Picc. происходит в пределах одной строки, то возможны два случая записи:

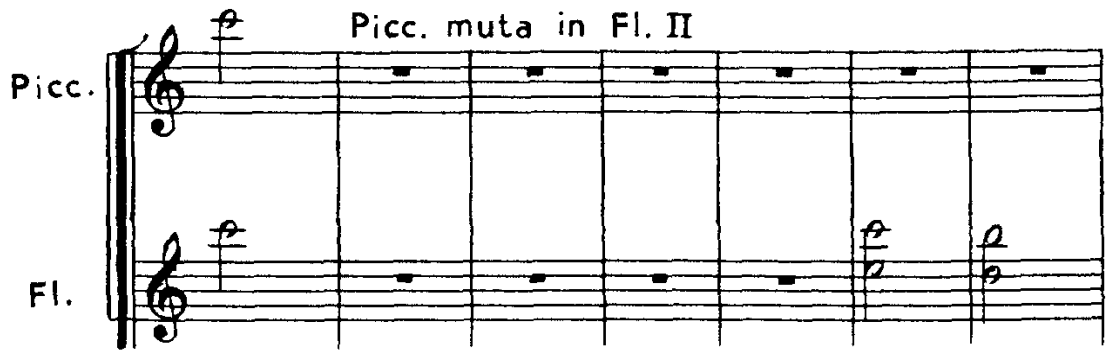
а) при смене Fl. II на Picc. с самого начала системы даются два стана: верхний — для Fl. I, нижний — для Fl. II; при этом после замены Picc. остается на нижнем стане:



б) при замене Picc. на Fl. II с самого начала системы верхний стан дается для Picc., нижний — для флейт; при этом после замены Fl. II временно остается на верхнем стане, так как в противном случае вызывается представление не о двух, а скорее о трех исполнителях:



плохо



Ввиду того что оба эти сравнительно редкие случаи нарушают принятый графический порядок размещения Fl. и Picc., при разметке необходимо стремиться к тому, чтобы вступления заменяемых инструментов начинались каждый раз в новой системе.

При чередовании партий Fl. III—Picc., порученных одному исполнителю, возможно также двоякое оформление:

а) чередование Fl. III—Picc. происходит только на нижнем стане; верхний же неизменно сохраняется для Fl. I. II;

б) чередование Picc. с Fl. III происходит только на верхнем стане, а на нижнем всегда помещаются партии Fl. I. II. Но если Fl. III или Picc. играют на протяжении всей части произведения, то партию Picc. следует помещать, как обычно, на верхнем стане, а партию Fl. III — на втором стане.

Когда указание о смене относится ко второму инструменту (Fl. II muta in Picc.; Ob. II muta in C. ingl.; Cl. II muta in Cl. picc.; Cl. II muta in Cl. b.; Fag. II muta in C-fag.) и выставляется на стане, где размещены партии обоих инструментов, то это обозначение, если позволяет место, лучше помещать не сверху нотоносца, а снизу, после последней ноты заменяемого инструмента.

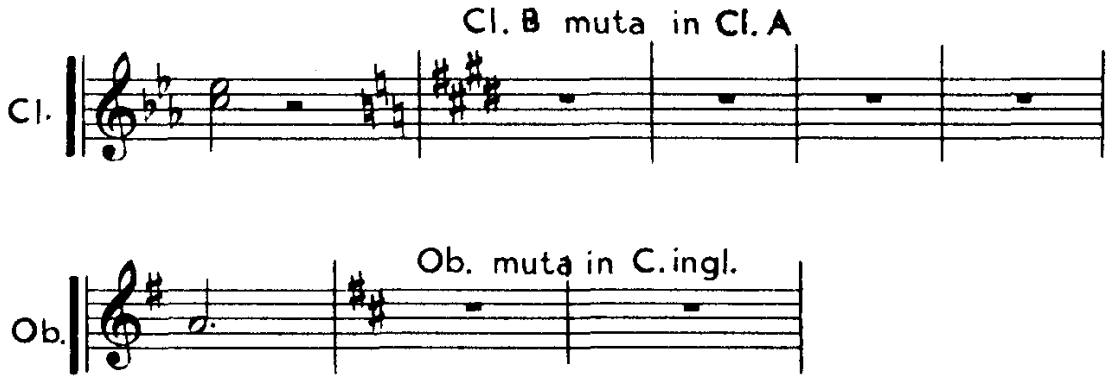
При перемене в пределах одного произведения строев у валторн и труб необходимо в их партиях указывать строй над каждой строкой в начале каждой системы.

То же самое следует делать, когда валторны (или трубы) имеют разный строй: на первой строке один, а на второй строке — другой. И в этих случаях, даже при отсутствии перемен строев необходимо указывать строй инструмента на каждой странице.

При перемене же строя в пределах одного произведения у кларнетов нужно учитывать следующее: если у кларнетов имеются ключевые знаки, то они уже определяют строй инструментов, — в этом случае специальных указаний над строкой о строе можно не делать.

Когда наряду со сменой инструмента или переменой строя (Ob. II muta in C. ingl.; Cl. B muta in Cl. A) возникает перемена ключевых

знаков альтерации, то новые знаки следует проставлять сразу же после указания о перемене инструмента или смене строя:



Нередко в партитурах (особенно для большого состава оркестра) встречается такое оформление партий духовых инструментов, при котором в системах с очень большим количеством партий три или даже четыре однородных инструмента (например, три деревянных инструмента, четыре валторны или трубы) во избежание тесноты временно помещают на одном стане, а при переходе на систему с меньшим числом партий снова возвращаются к обычному способу записи на двух нотоносцах. При новой разметке оригинала нередко один или несколько тактов нотоносца с тремя или четырьмя инструментами приходится на начало следующей системы, где для расположения партий этих инструментов отводятся уже два стана. В таких случаях совершенно недопустимо механически следовать графическому оформлению оригинала, то есть переносить эти такты в том же виде на один стан следующей системы, а на втором стане помещать паузы. Это — графический брак:



Чтобы его избежать, следует переводить партии третьих инструментов (или третьего и четвертого) с объединенного стана на второй стан с самого начала следующей системы:





Для двух арф, исполняющих одну партию, дублировать нотный текст нет необходимости. Вполне достаточно указания a 2 над партией. Если же из двух арф играет только одна, то над станом выставляется ее порядковый номер (I или II).

Снятие станов

В смычковой группе для большей наглядности размещения divisi—unisono и solo — tutti в пределах одной строки широко применяется прием снятия станов.

Во всех случаях снятия станов нижний стан является основным и никогда не обрывается.

При divisi (или solo) верхний стан вместо дублировки снимается от начала строки до того такта, в котором происходит факти-

ческое разделение партий; добавочная акколада и обозначение divisi переносятся туда же.

Рисунок с дублировкой станов

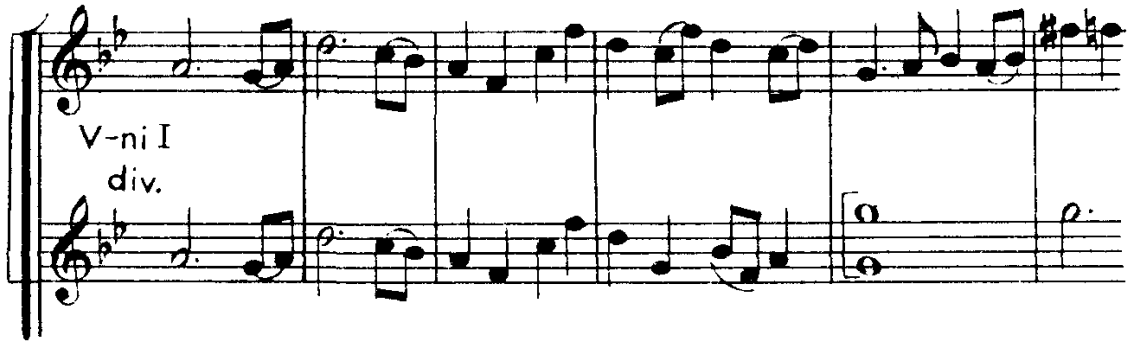
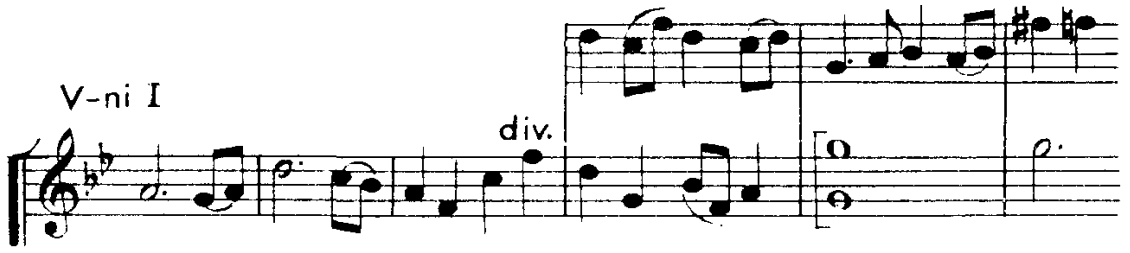
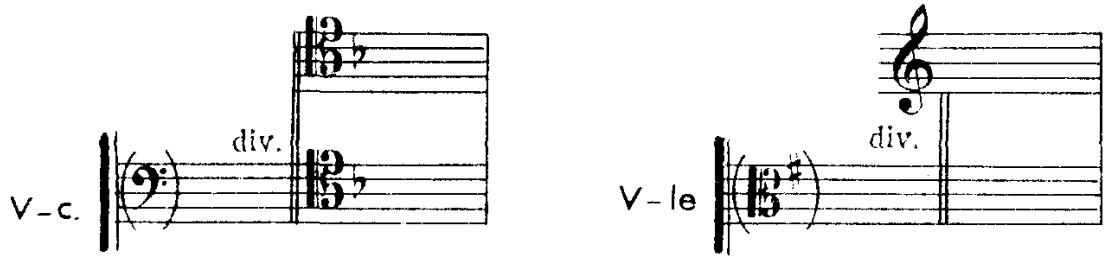


Рисунок без дублировки (со снятым станом)



Если одновременно со снятием стана происходит перемена ключей или ключевых знаков, новые ключи или ключевые знаки выставляются на обоих станах; если же перемена ключа относится только к новому (верхнему) стану, то этот стан получает «затактную» часть, на которой выписывается ключ:



При переходе после divisi на unisono или non divisi (или после solo на tutti) верхний стан вместо дублировки снимается до конца строки начиная с того такта, в котором происходит фактическое слияние обеих партий:

Рисунок с дублировкой станов

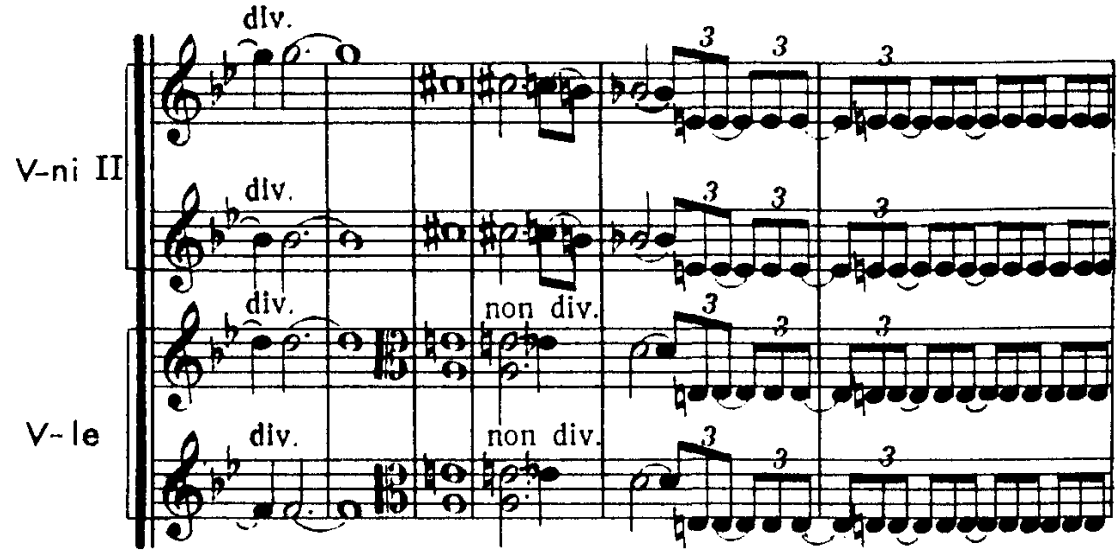
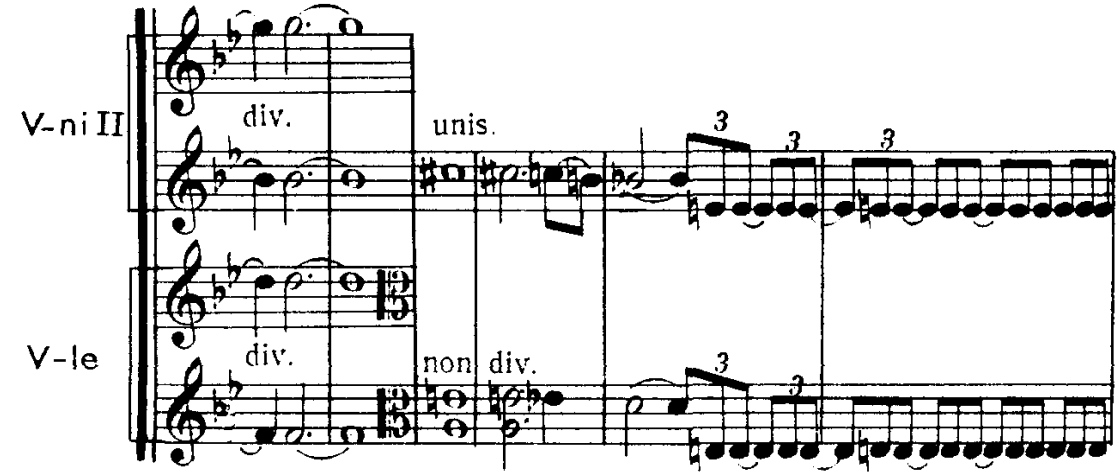


Рисунок без дублировки (со снятым станом)



При всех преимуществах этого приема пользоваться им следует возможно реже и с большой осмотрительностью, поскольку частое его применение ухудшает внешний вид партитуры. Так, в предпоследнем примере можно было не прибегать к снятию станов, разместив партии вторых скрипок и альтов не на четырех, а сразу на двух станах.

Пустые станы

При издании партитур для сохранения привычного расположения и последовательности партий инструментов или по условиям разметки нередко воспроизводятся пустые станы. Однако пользоваться этим нужно очень обоснованно и крайне осторожно, так как чрезмерное количество пустых станов увеличивает объем издания.

В многочастном произведении пустые станы допускаются только для партий тех инструментов, которые участвуют в его данной части.

Для эпизодических — арфа, фортепиано, колокольчики, ксилофон, челеста — и ударных инструментов пустые станы и пустые нитки можно применять только на одной-двух страницах после умолкания инструментов.

В деревянной и особенно в смычковой группах при кратковременном (на одну-две страницы) умолкании отдельных инструментов, как правило, все станы полностью сохраняются. Они совсем снимаются лишь при продолжительном молчании нескольких инструментов группы.

В группе медных инструментов и у литавр снятие станов применяется более широко как для полного состава группы, так и частично. Это зависит от того, как часто они вступают и от продолжительности их молчания.

В партитурах опер, ораторий, кантат с большим количеством вокальных партий и большим составом оркестра в целостраничных системах, во избежание слишком мелкого раштра, можно воспроизводить не все пустые станы. Практически, кроме партий эпизодических инструментов и ниток ударных, можно пропускать пустые станы труб, тромбонов и тубы, малой флейты, английского рожка, басового кларнета, контрафагота. Но в целостраничной системе у струнных или основных деревянных инструментов (флейт, гобоев, кларнетов, фаготов) нельзя пропускать только один пустой стан.

Разметчикам рекомендуется во всех случаях чаще обращаться за консультацией к редактору.

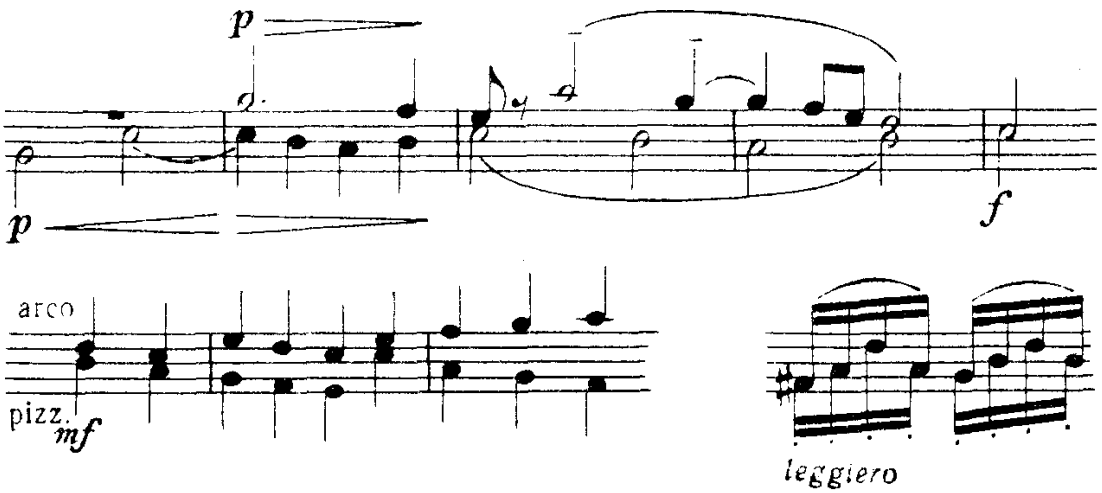
§ 22. ОДНОШТИЛЬНАЯ, ДВУХШТИЛЬНАЯ ЗАПИСЬ И ПАУЗЫ В ОРКЕСТРОВОМ ПИСЬМЕ

Если на одном нотном стане размещаются д в е партии, то:

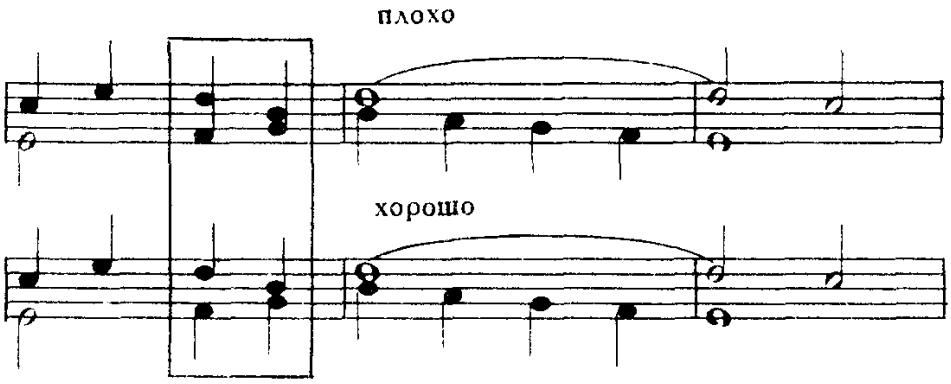
а) одноштильная (вертикальная) запись применяется при однородности ритмических рисунков и способов исполнения обеих партий. В этой записи штили должны быть общими для обеих партий и направление их определяется установками § 9:



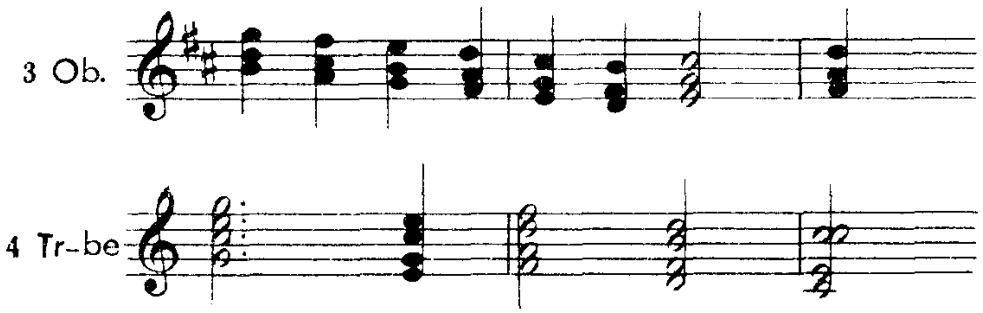
б) двухштильная (горизонтальная) запись применяется при разнородности ритмических рисунков и способов исполнения обеих партий. В этой записи все штили верхнего голоса направляются вверх, все штили нижнего голоса — вниз. Лиги, акценты, черточки, точки выписываются отдельно для каждого голоса, соответственно сверху или снизу. Динамические и исполнительские оттенки, если они совпадают в обеих партиях, пишутся общие снизу, в противном случае — раздельные сверху и снизу:



Одноштильная и двухштильная запись двух партий на одном стане чередуются в зависимости от характера нотного рисунка. Но при кратковременном совпадении ритмического рисунка и способов исполнения переход с двухштильной записи на одноштильную нежелателен:

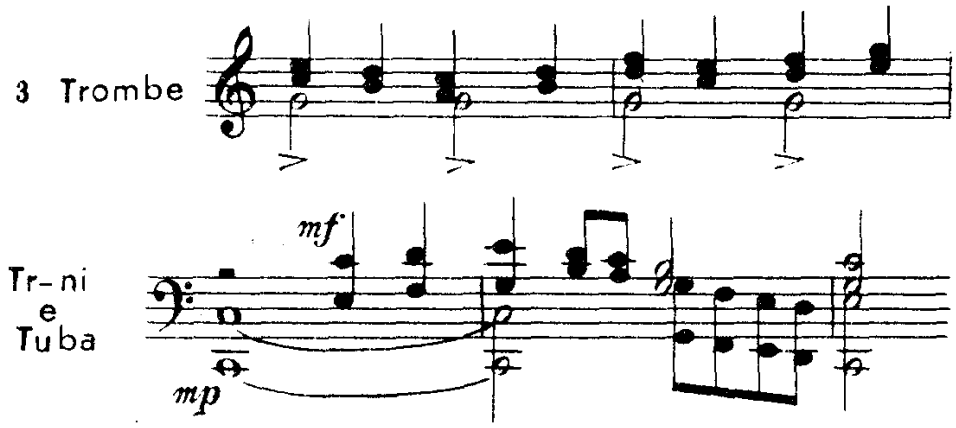


Для трех или четырех партий, расположенных на одном стане и имеющих общую ритмику и общий способ исполнения, применяется одноштильная запись:



Однако для валторн этот вид записи нежелателен, так как обычно третья валторна играет выше второй.

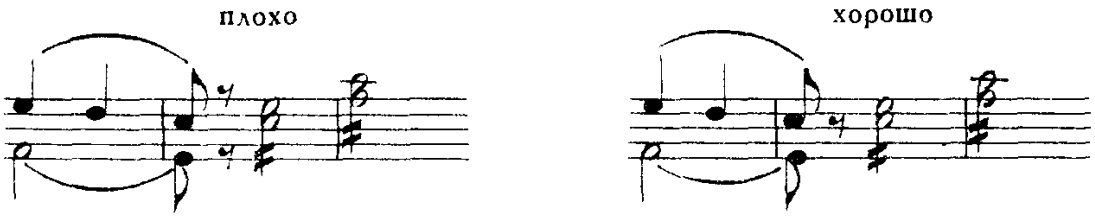
Для записи трех и более партий на одном стане при двух различных ритмических рисунках используется сочетание одноштильной и двухштильной записи:



Однородные паузы в двух голосах не дублируются и помещаются в середине стана:



При переходе с одной записи на другую — также:



При умолкании одного голоса его паузы выписываются до конца такта:



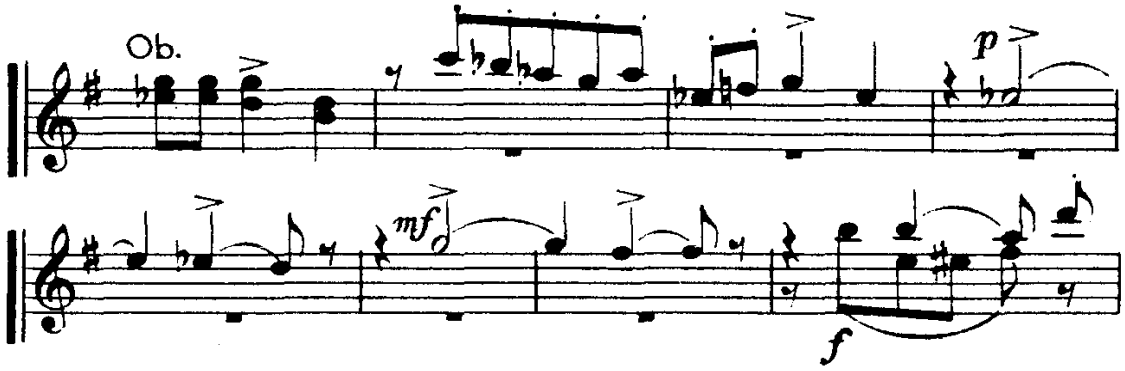
Однако они могут быть и недописаны (в партитуре), если вступающий после пауз инструмент отмечен цифрой:



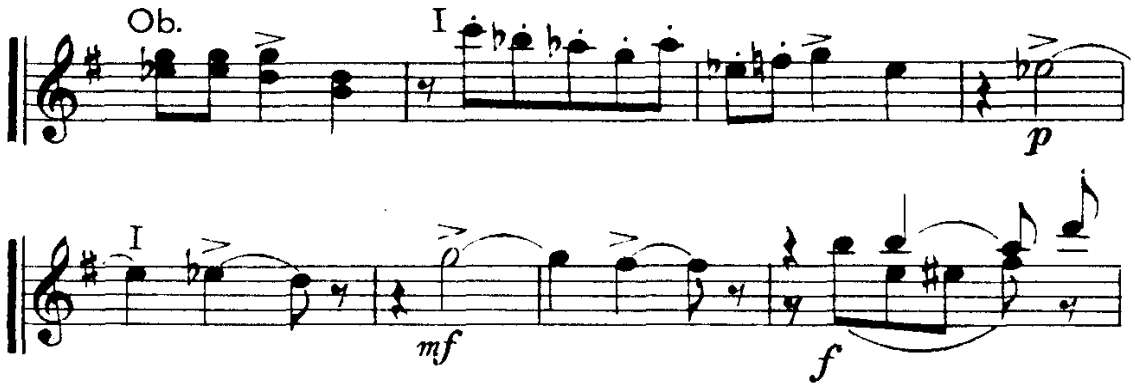
Какая запись пауз при умолкании одного голоса предпочтительнее зависит от контекста.

При длительном паузировании одного из двух инструментов, нотированных на одной строке, его паузы не выписываются, а партия другого инструмента дается по правилам одноштильной записи с указанием порядкового номера инструмента (I, II, III и т. д.):

хуже

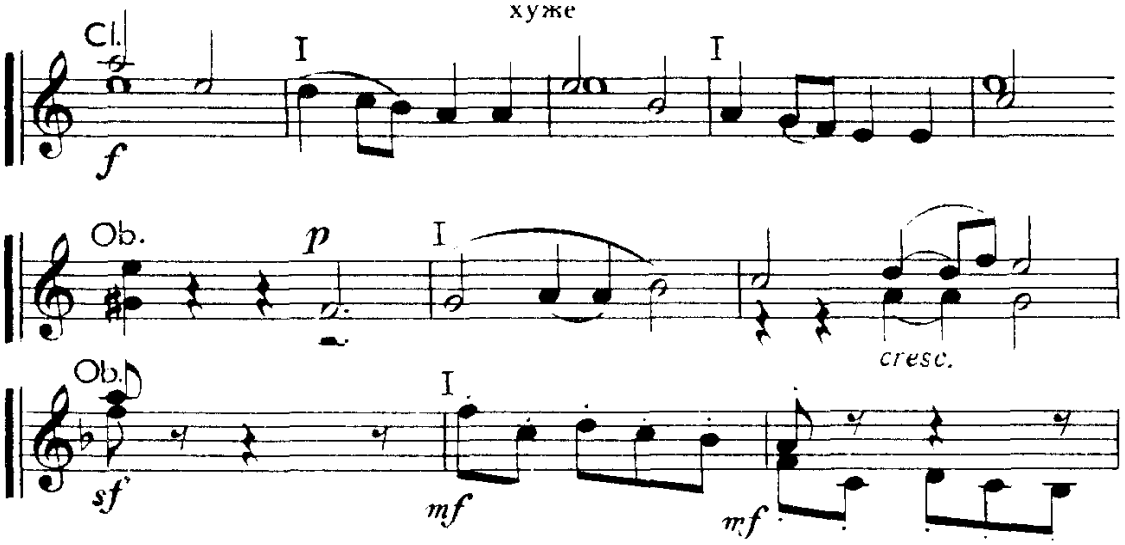


лучше



При кратковременном паузировании в течение одного-трех небольших тактов изменять запись с двухштильной на одноштильную и наоборот не следует:

хуже

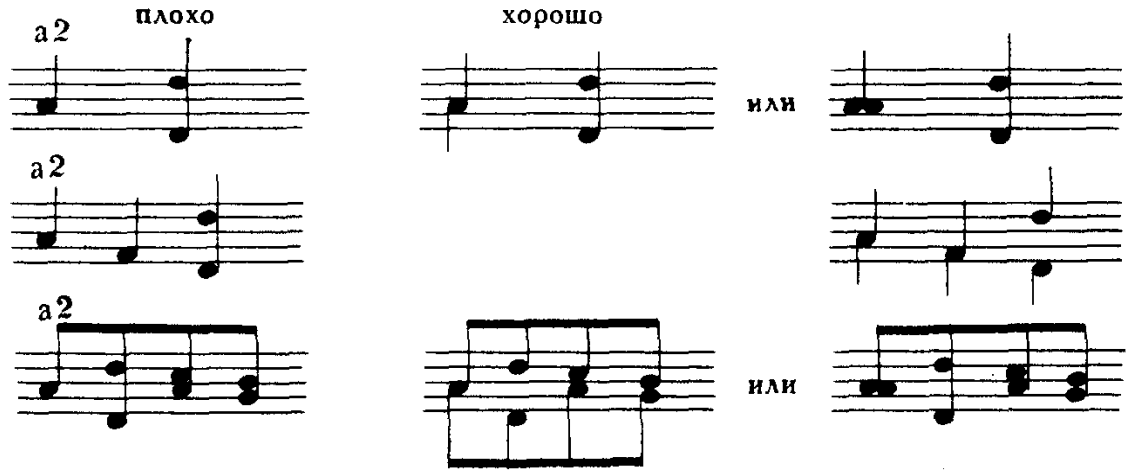




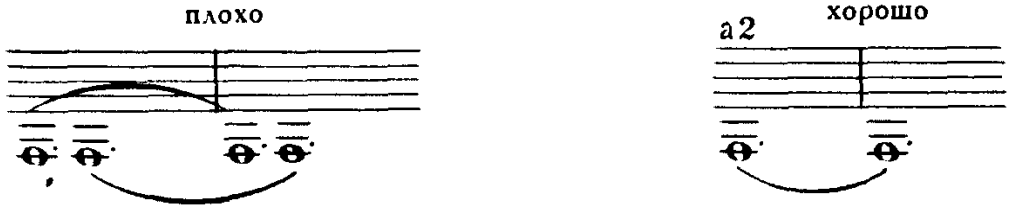
Также не следует менять способ записи при кратковременном чередовании двух однородных инструментов с одним:



Желательно, чтобы переход от одного вида записи к другому не носил случайного характера, а совпадал с началом мотива, фразы и т. п. Совсем недопустим переход к одноштильной записи для двух партий путем обозначения только одной ноты:



Исключение возможно лишь для целых нот, поскольку запись унисонов посредством двух головок громоздка и мало наглядна, особенно с ритмическими точками и лигами:



§ 23. РАЗМЕЩЕНИЕ ТЕМПОВЫХ, МЕТРОНОМИЧЕСКИХ, ОБЩЕДИНАМИЧЕСКИХ ОБОЗНАЧЕНИЙ И ОРИЕНТИРОВ В ПАРТИТУРАХ ОРКЕСТРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Все темповые, метрономические и общединамические указания помещаются:

а) в целостраничной системе — в двух местах: над системой и над смычковой группой (при наличии партии солиста размещение этих обозначений не изменяется). Если же имеется еще группа (не менее трех-четырех станов) хоровых, сольно-вокальных или сольно-инструментальных партий, то также и над нею;

б) в полустраничной системе, как правило, в одном месте — над системой, но при значительном числе станов еще и над той группой (вокальной или смычковой), которая полнее представлена. Обозначения в двух местах должны находиться возможно дальше одно от другого и ни в каком случае не стоять над смежными станами;

в) в мелких системах все эти обозначения помещаются только в одном месте — над системой.

Смысловые ориентиры в партитуре даются один раз — над системой.

Подсчетные ориентиры помещаются только снизу, за исключением академических изданий, в которых при отсутствии смысловых ориентиров подсчетные иногда даются сверху, жирным шрифтом, но не над тактовой чертой, а в начале такта.

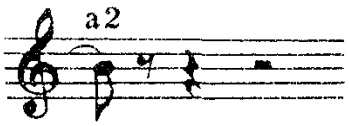
§ 24. СТЫК СТРАНИЦ В ПАРТИТУРАХ

Вопросы, возникающие при оформлении партитуры из-за перехода с правой (нечетной) страницы на левую (четную), могут быть разрешены только в связи с разметкой оригинала. Поэтому окончательное оформление страниц при перевороте возможно или уже в размеченной рукописи (что более желательно), или в корректуре.

При оформлении стыка страниц, чтобы избежать серьезных дефектов издания, рекомендуется уделить внимание следующим моментам:

а) тщательно проверить пагинацию: в партитурах первая страница с нотным текстом обязательно должна быть нечетной;

б) обозначения a2, a3 (без скобок) выписываются на всех страницах в подтверждение унисонного соотношения партий. Они помещаются в самом начале страницы, если там нет пауз; в противном случае — при вступлении инструментов:





На полустраничных и мелких строках эти обозначения действительны в пределах данной страницы;

в) эти установки распространяются также на обозначения solo (-la, -li, -le), altri и на порядковые номера однородных инструментов (римские цифры);

г) если разделенные партии записаны на двух станах, обозначение divisi помещается внутри системы между этими станами. Если разделенные партии записаны на трех и более станах, обозначение div. in 3 (in 4 и т. д.) помещается вне системы, слева у акколады. Все эти указания повторяются на всех страницах;

д) лига, прерванная переворотом страницы, сохраняет свой прежний выгиб;

е) большой осмотрительности требует проставление темповых обозначений, так как неудачное расчленение их между страницами может исказить оригинал и стать дефектом издания, например, перенос на левую страницу слова, которое в отрыве от слитного обозначения получает совсем иной смысл (Allegro//moderato: Più//vivo и т. д.) — см. таблицу:

плохо		лучше	
правая страница	левая страница	правая страница	левая страница
Più [Ско-	vivo -рее]	Più vivo	[Скорее]
Meno [Мед-	mosso -леннее]	Meno mosso	[Медленнее]
Allegro [Очень	molto быстро]	All' molto	[Очень быстро]
Allegro	moderato	All' mode-	-rato
Sostenuto	assai	Sosten. assai	

§ 25. ОТСТУПЛЕНИЯ ОТ НОРМ ПАРТИТУРНОГО ПИСЬМА

В некоторых оригиналах встречаются отступления от норм партитурного письма. Например:

а) станы труб помещаются выше валторн;

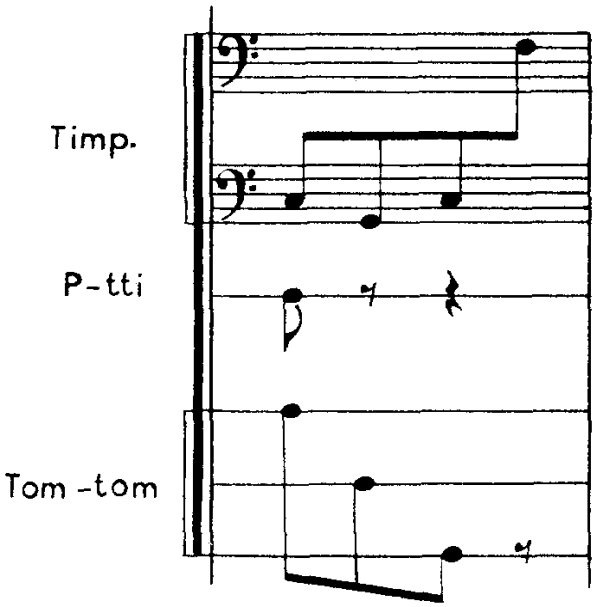
б) трубам и валторнам выписываются ключевые знаки;

в) при наличии большого количества случайных знаков в партиях английского рожка и кларнетов знаки альтерации при ключах иногда не выставляются;

г) партии транспонирующих инструментов даются в реальном звучании (то есть вся партитура in C);

д) ударная группа в симфонической партитуре помещается ниже смычковой.

е) в партиях некоторых однородных ударных инструментов, расположенных на нитках (например, Tom-tom) или на обычных станах (у Timpani), возможна запись, объединяющая ноты разных ниток или станов общей вязкой:

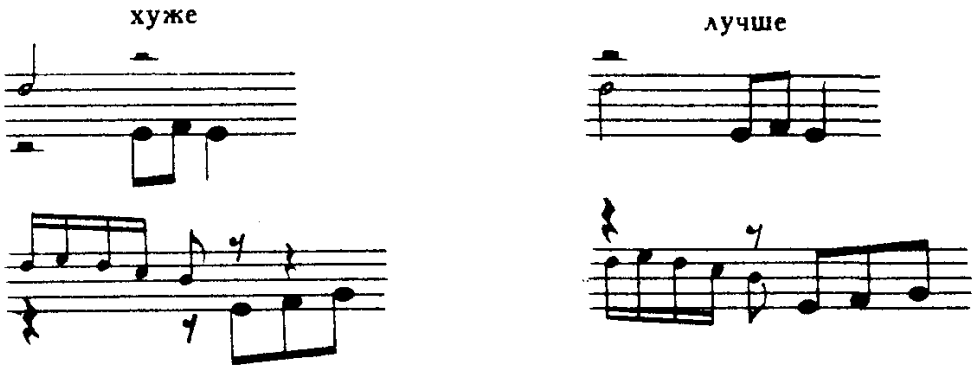


Принципиально возражать против первых четырех отступлений нельзя. Что касается пятого, то в партитурах для симфонического оркестра оно нецелесообразно.

Однако в партитурах с небольшим составом оркестра (например, струнные, ударные и незначительное число других инструментов) ударные инструменты лучше помещать внизу. Вообще, в небольших камерных составах порядок размещения инструментов в партитуре по ряду соображений может отходить от последовательности, обязательной для симфонического оркестра.

§ 26. ОСОБЕННОСТИ ОФОРМЛЕНИЯ ИЗДАНИЙ ДЛЯ ДУХОВЫХ И ЭСТРАДНЫХ ОРКЕСТРОВ

Характерным отличием записи произведения для духовых и эстрадных оркестров является оркестротечная инструментовка, предусматривающая возможность исполнения произведения меньшим составом оркестра, чем тот, на который оно инструментовано. С этой целью в партитурах (и голосах) для духовых и эстрадных оркестров все существенные элементы музыкальной ткани (мелодия, контрапункт и т. п.) необязательных инструментов записываются мелкими знаками в партиях заменяющих их инструментов обязательного состава. Нотация, как правило, осуществляется по принципам двухштильной записи. Но если имеется в виду полное или частичное исполнение обеих партий одним основным инструментом, то паузы для партии необязательного инструмента не проставляются:



Одноштильная запись возможна только при эквиритмическом рисунке обеих партий (исполнение их одним инструментом, разумеется, полностью исключено). Направление штилей определяется общими правилами, независимо от того, какая партия находится сверху:



Все другие случаи размещения партий на одном стане (при оркестротечной инструментовке) оформляются по правилам, принятым для симфонических партитур (см. § 21).

Названия инструментов в изданиях для духовых и эстрадных оркестров даются на русском языке, но обозначения строев инструментов — по общепринятой буквенной системе. Например: Кларнет A, Валторна F, Труба B, Саксофон-альт Es и т. д. Иногда для обозначения строев инструментов в духовых и эстрадных оркестрах применяются русские названия звуков с заменой слова «бемоль» соответствующим знаком. Например: Кларнет Ля, Труба Си ♭, Саксофон-альт Ми ♭ и т. д. Схемы партитур духовых и эстрадных оркестров см. в Приложениях IV и V.

Нередко произведения для духовых оркестров издаются в виде голосов с дирекционом, заменяющим партитуру. В дирекционе на трех нотных станах в строе C дается все содержание партитуры, причем на верхнем нотоносце обычно размещается мелодия (деревянные духовые, корнеты и трубы), на среднем — контрапункт (тенор I и баритон), на нижнем — гармония и бас (валторны, альты, тенор II, тромбоны, басы). Станы дирекциона объединяются общей прямой акколадой. Названия инструментов обязательно указываются в начале произведения перед каждым станом; в дальнейшем они в случае необходимости даются сверху или снизу нотных станов, в зависимости от того, где их расположение будет нагляднее.

Однако за последнее время дирекционы для духовых оркестров стали выходить из употребления.

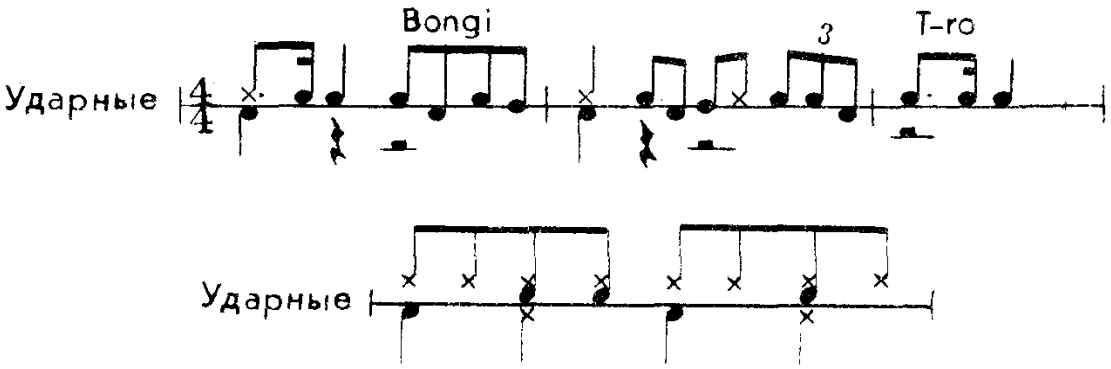
В партитурах для эстрадных оркестров инструменты располагаются согласно делению их на три основные инструментальные группы: 1) группа саксофонов (с кларнетами); 2) группа медных духовых (трубы, тромбоны); 3) группа ритма (ударные, гитара, фор-

тепиано, контрабас). Добавляемые в некоторых составах деревянные духовые инструменты размещаются сверху, над группой саксофонов, а струнные смычковые (обычно скрипки) — над контрабасом. Партия аккордеона помещается между гитарой и фортепиано.

Сольные партии (вокальные и инструментальные) в партитурах для эстрадных оркестров располагаются над партией фортепиано, а в партитурах эстрадных квинтетов — сверху, над партией кларнета.

Нотация ударных инструментов для эстрадных оркестров осуществляется в настоящее время двумя способами.

Первый способ: все инструменты записываются на одной нитке — над ниткой, под ниткой и на самой нитке. Головки со штилями вверх обозначают малый барабан, бонги, тамтам и маракасы, со штилями вниз — большой барабан; крестики со штилями вверх обозначают тарелку, со штилями вниз — чарльстон:



Названия (сокращенные) даются либо при смене одинаковых по записи инструментов, либо когда длительное время играет один инструмент (например, тарелки, малый барабан), записанный штилями вниз (в этих случаях головки или крестики размещаются на нитке).

В тех же редких случаях, когда предусматриваются два-три исполнителя, ударные инструменты размещаются на двух нитках

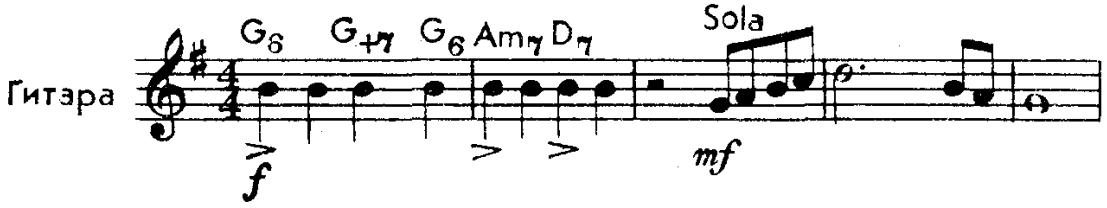
Второй способ (применяемый обычно в зарубежных изданиях): все инструменты записываются (точно так же крестиками или головками) на одном нотном стане, причем каждый инструмент — на определенном месте:



При переизданиии зарубежных партитур партии ударных инструментов должны быть переписаны на нитку.

Партия гитары прежде записывалась на нотоносце. При чисто ритмической функции она нотировалась на 3-й линейке головками (или наклонными штрихами) со штилями вниз. Сверху выставля-

лись символы аккордов, снизу — все штриховые и динамические указания. Мелодический рисунок выписывался обычными нотами:



Однако, в настоящее время, с целью экономии места, введена нотация ритмических рисунков гитары на нитке, нотными головками со штилями вниз и символами, расположенными над головками. Но там, где появляется мелодический рисунок, необходимо перейти на нотоносец со скрипичным ключом и ключевыми знаками:



Символы аккордов выписываются следующим образом: основной тон трезвучия обозначается соответствующей прописной буквой латинского алфавита (A, B, C, D, E, F, G, H). Диез или бемоль к основному тону выставляется справа вверху (после буквы), минорное трезвучие указывается строчной латинской буквой m (справа, внизу), например, трезвучие соль-диез минор обозначается символом $G^{\sharp}_{m}$. Цифры 3, 5, 6, 7, 9 и знак dim (уменьшенный септаккорд) также выставляются справа, внизу. Повышения или понижения отдельных ступеней аккорда указываются соответственно знаками плюс или минус перед цифрой, например $A^{\flat}_{m-9}$. Более сложные аккорды записываются дробью: в числителе — основное трезвучие, в знаменателе — дополнительный звук, например $A^{\flat}_{6\,9}$ означает ля-бемоль-мажорное трезвучие с секстой и дополнительным звуком — нонои.

Ниже приводим расшифровку символов, применяемых для гитары.

Аккорды от ноты C (Do) и их обращения

C	мажорное трезвучие: до—ми—соль
C +5	увеличенное трезвучие: до—ми—соль♯
C –5	мажорное трезвучие с пониженной квинтой: до—ми—соль♭
C 6	мажорное трезвучие с секстой: до—ми—соль—ля
C dim	уменьшенный септаккорд: до—ми♭—соль♭—ля(си♭♭)
C 6 9	мажорное трезвучие с секстой и нонои: до — ми — соль — ля — ре

C 7	доминантсептаккорд: до—ми—соль—си♭
C 7+3	мажорный септаккорд с повышенной терцией: до—ми♯—соль—си♭
C 7+5	мажорный септаккорд с повышенной квинтой: до—ми—соль♯—си♭
C 7–5	мажорный септаккорд с пониженной квинтой: до—ми—соль♭—си♭
C 7/6	мажорный септаккорд с секстой: до—ми—соль—ля—си♭
C +7	мажорный септаккорд с большой септимой: до—ми—соль—си♮
C +7/9	**мажорный септаккорд с большой септимой и ноной: до — ми — соль — си — ре**
C 9	мажорный нонаккорд с большой ноной: до—ми—соль—си♭—ре
C –9	мажорный нонаккорд с малой ноной: до—ми—соль—си♭—ре♭
C 9+5	мажорный нонаккорд с увеличенной квинтой: до—ми—соль♯—си♭—ре
C9–5	мажорный нонаккорд с уменьшенной квинтой: до—ми—соль♭—си♭—ре
C 9/6	мажорный нонаккорд с секстой: до—ми—соль—ля—си♭—ре
C m	минорное трезвучие: до—ми♭—соль
C m–5	*уменьшенное трезвучие: до—ми♭—соль♭*
C m6	минорное трезвучие с секстой: до—ми♭—соль—ля
C m7	минорный септаккорд с малой септимой: до—ми♭—соль—си♭
Cm9	минорный нонаккорд с малой септимой: до—ми♭—соль—си♭—ре
C m+7	минорный септаккорд с большой септимой: до—ми♭—соль—си
C m+7/9	минорный нонаккорд с большой септимой: до—ми♭—соль—си—ре

Подобным же образом строятся символы от всех других звуков.

Ввиду большого разнообразия составов эстрадных оркестров и ансамблей многие произведения для них (в том числе и с пением) издаются только в виде подробных д и р е к ц и о н о в, в которых в строе С музыкально-инструментальное содержание партитуры размещается на трех нотных станах и одной нитке (для ударных). И хотя инструментовка по таким дирекционам осуществляется в зависимости от состава того или иного оркестра (ансамбля), в дирекционе *названия инструментов указываются обязательно.* Вокальные партии размещаются на верхнем нотоносце. Если же на этом нотоносце *умещается еще и какой-либо инструментальный подголосок,*

то он нотируется штилями вниз, а вокальная партия — штилями вверх; подтекстовка также дается сверху.

В некоторых изданиях типа дирекциона, в которых музыкально-инструментальное содержание излагается на одной строке, встречаются символы и для фортепиано, например: $\frac{C_m}{A}$, $\frac{A^{\flat}{}_m}{F}$, $\frac{E^{\flat}{}_7}{F}$, где числитель означает готовый аккорд, а знаменатель — бас.

В тех случаях, когда произведения для эстрадных оркестров и ансамблей издаются только в виде одних голосов (без партитуры и без подробного дирекциона), функцию дирекциона выполняет партия фортепиано. Для этого к ней мелкими знаками в строе С добавляется основная мелодическая линия либо на отдельном дополнительном нотоносце (сверху), либо непосредственно в самой партии фортепиано. В последнем случае, более принятом в настоящее время, мелодическая линия для лучшей наглядности и удобочитаемости нередко выписывается октавой выше или ниже реального звучания (в двухштильной записи). Такая партия называется фортепиано-дирекцион.

В голосах партий ударных, а также и других инструментов группы ритма (гитара, фортепиано, контрабас) при многократном повторении характерного однотактного или двутактного ритмического рисунка (румба, босса-нова, шейк, бегин, ча-ча-ча и другие) необходимо пользоваться общепринятыми знаками сокращенной записи 𝄎 или 𝄏. В последнем случае весь двутакт необходимо поместить на одной строке.

В изданиях эстрадной и особенно джазовой музыки весьма распространены исполнительские указания на английском языке. Ниже приводим перечень наиболее употребительных терминов:

As written	Как написано
Band	Оркестр
Bar	Такт
Bar-line	Тактовая черта
Beat	Удар
Break	Соло
Background	Вторым планом
Back to	Заменить на
Ens	Ансамбль
Clap hands	Хлопать в ладоши
Closed	Закрыто
Open	Открыто (без сурдины)
Mute	Сурдина
Muted	С сурдиной
Lead	Веди, ведущий
Rim shot	Удар палочкой по обручу барабана
Walking bass	«Бродячий» (подвижный) бас
Swing	Манера исполнения

Темповые указания

Fast Rather fast Bright swingy	быстрые темпы
Swingy Medium Bounce Slowfox	средние темпы
Medium slowly Slowly, slow Very slowly	медленные темпы
Bright	Спокойно
Not too fast	Не слишком быстро
Not too slow	Не слишком медленно
Smoll	Мало-помалу, понемногу

Если применяется сурдина, то необходимо дать не только общее указание этого приема игры, но и обязательно обозначить вид сурдины.

Виды сурдин

Straight mute	Прямая (острая) сурдина
Hush mute Cup mute Robinson mute Plunger	Мягкая сурдина (чашка)
Wa-wa mute	Грушевидная сурдина
In hat Mute and hat	Играть в «шляпу» (вид сурдины)
Hand over Bell	Рука у раструба
Hand in Bell	Рука в раструбе

Некоторые обозначения ударных инструментов (в комплекте)

Snare Drum, Side Drum (S. D)	Малый барабан
Big Drum, Bass Drum (B. D.)	Большой барабан
Side Cymbal, Cymbal (S. C.; Cymb)	Тарелки
High-hat, Hi-hat (H. H.)	Хай-хэт (Чарльстон)
Cow Bell (C. B.)	«Коровий» колокольчик
Small Tom-Tom (S. T-T.)	Малый томтом
Large Tom-Tom (L. T-T.)	Большой томтом
Bongo (B.)	Бонго
Brushes (Brus.)	Металлические метелки

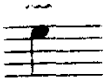
ОБОЗНАЧЕНИЯ ШТРИХОВ В ЭСТРАДНОЙ МУЗЫКЕ



Heavy Accent — обычный, сильный и очень сильный акценты



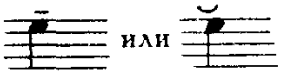
legafo Tonque — протянуто



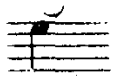
the Shake — вибрация, похожая на трель



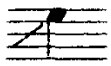
lip Trill — губная трель



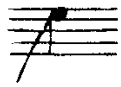
the Smear — глиссандо вверх к следующему звуку



the Doit — глиссандо вверх от основной ноты с увеличением длительности звука



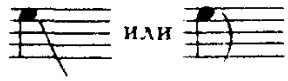
Short Gliss Up — короткое и быстрое глиссандо снизу вверх к заданному звуку (глиссандированный форшлаг)



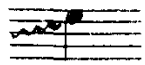
Long Gliss Up — длинное и медленное глиссандо к заданному звуку



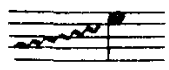
Short Gliss Doun — короткое, быстрое глиссандо вниз



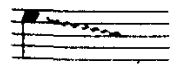
Long Gliss Doun — длинное, медленное глиссандо вниз



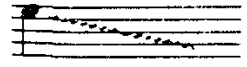
Short Lift — короткий подъем к ноте по хроматическому или диатоническому звукоряду (наподобие форшлага)



Long Lift — длинный подъем к ноте по хроматическому или диатоническому звукоряду (наподобие форшлага)



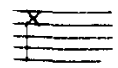
Short Spill — короткий спуск от ноты по хроматическому или диатоническому звукоряду



Long Spill — длинный спуск от ноты по хроматическому или диатоническому звукоряду



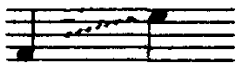
Du, wah — закрытый и открытый раструб (у труб и тромбонов)



Indefinite Sound — легкий, затухающий звук с приблизительной высотой



Absetzen — резкое прекращение звучания по окончании длительности



Glissando — обычное глиссандо от звука к звуку



французская лига (у ударных, гитары и контрабаса), означающая несколько более длинное, не прекращаемое звучание.

§ 27. ПЕРЕПИСКА И ОФОРМЛЕНИЕ ОТДЕЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПАРТИЙ (ГОЛОСОВ)

Общие указания

При переписке партий (голосов) для исполнения следует учитывать удобство переворота страниц. Однако при переписке для издания соблюдение этого правила излишне, так как оно должно осуществляться разметчиком типографии независимо от его выполнения в рукописи.

Места с большим количеством добавочных линеек и исполнительских указаний в партиях, предназначенных для издания, рекомендуется переписывать через строку, избегая «сталкивания» музыкального текста смежных строк (это требование распространяется на переписку и других видов рукописей, например клавиров, партитур, произведений для фортепиано и т. п.). Но если в оригинале для издания все-таки имеется слишком близкое соприкосновение нотного текста смежных станов или систем, редактор должен разделить их чертой (простым карандашом).

При переписке партий особое внимание должно быть обращено на то, чтобы все общезначимые указания партитуры (темпы, ориентиры, вольты и т. д.) были внесены в каждую партию.

Заголовок каждой партии воспроизводит заголовок партитуры, исключая указания на посвящение, даты сочинения, жизни и смерти композитора.

На каждой странице партии выписывается полное название инструмента; причем на первой странице (где заголовок) оно размещается слева, над обозначением темпа; на всех последующих страницах — посередине.

В партиях транспонирующих инструментов строй всюду указывается в скобках, например: Corno I (F). Если в партии предусмотрены перемены строя, то они также должны быть указаны, например: Clarinetto I (B — A), Tromba I (C — E — F).

Если партия двух инструментов предусматривает одного исполнителя (Flauto II — Piccolo; Oboe II — Corno inglese и т. д.), то обязательна запись их в одной оркестровой партии, с указаниями на перемены инструмента. В таких случаях и в заголовке, и вверху страниц указываются оба инструмента.

При переписке партий ударных инструментов надо учитывать, как применяются те или другие инструменты.

В духовых оркестрах партии тарелок и большого барабана предназначены для одного исполнителя и пишутся на одной нитке.

В симфоническом оркестре, наоборот, эти инструменты обязательно должны иметь отдельные партии. Это правило сохраняет свою силу даже в том случае, когда в партитуре (что встречается в старых изданиях композиторов XIX века) они записаны на одной нитке: при переписке партитур такие нитки должны также быть расписаны на отдельные для каждого инструмента партии.

При разновременном применении таких инструментов, как треугольник, малый барабан, бубен, тарелки, желательно объединять их в одну партию, а при тех же условиях тамтам лучше вписывать в партию большого барабана.

Литавры всегда имеют отдельную партию.

В голосах оркестротечных изданий, предусматривающих замену одного инструмента другим, название второго инструмента в заголовке дается в скобках.

Указания исполнительских редакций — штриховые, аппликатурные и другие — вписываются только в отдельные партии инструментов, к которым они относятся (в клавирах и партитурах эти указания не выписываются).

Запись пауз и реплик

Паузы продолжительностью в несколько тактов (в партиях оркестровых, камерных и хоровых произведений) обозначаются следующим образом:



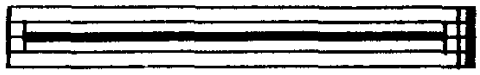
При паузировании в партии должны быть отражены все изменения темпа, тональности, а также смысловые ориентиры, такты с ферматами и знаки повторений:



В настоящее время в практику входит более простая запись количества паузирующих тактов: при паузах от одного до девяти тактов выписывается обычная пауза на один такт, а при паузах в десять и более тактов — многотактовая, причем сверху обязательно ставится цифра, означающая количество тактов, в том числе и при паузах в один такт.

Если инструмент не играет на протяжении всей части произведения, паузы заменяются надписью. Например: II Tacet; III Scherzo tacet.

При паузировании до конца произведения (отдельной части) перечень пауз заменяется одной общей паузой с указанием под ней — *tacet al Fine:*



Tacet al Fine

При записи реплик цифры, означающие порядковые номера тактов, даются несколько мельче. Реплика выписывается мелкими нотами. Направление штилей в реплике должно быть противоположно паузам основного инструмента. Если реплика в другом ключе, то как новый ключ, так и проставляемый после реплики основной ключ также даются мелко. Когда же реплика с другим ключом переходит на следующий нотный стан, то ключ, относящийся к реплике, повторяется мелко после основного ключа:



§ 28. ОСОБЕННОСТИ ЗАПИСИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО (АРФЫ, ОРГАНА, ЧЕЛЕСТЫ)

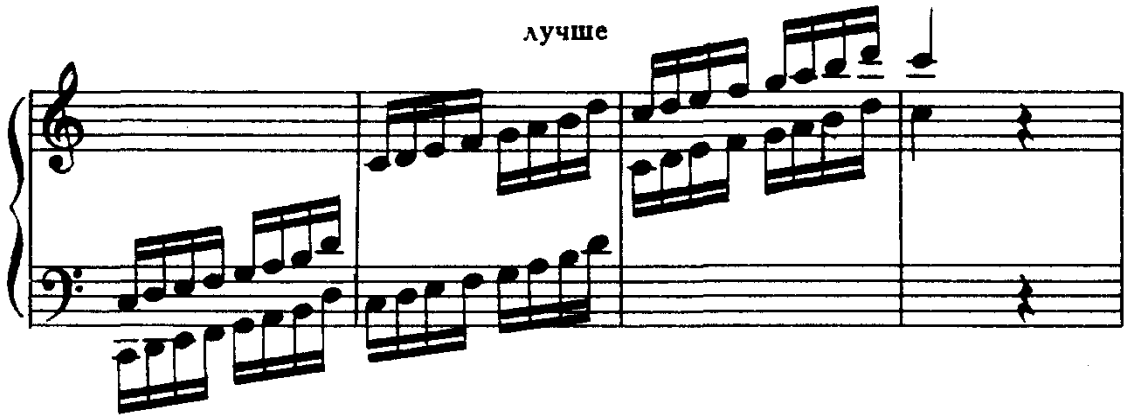
Фортепианная запись, как известно, адресуется одному исполнителю. Поэтому в фортепианных произведениях допускается значительно большая свобода в размещении нотного текста на станах, нежели, например, в партитурах. Но пользоваться этой свободой нужно очень продуманно, целесообразно, иначе запись нотного текста может оказаться произвольной, неоправданной, неудобочитаемой.

Обычно произведения для фортепиано нотируются на двух станах: на верхнем записывается партия правой руки, на нижнем — партия левой руки. Однако в определенных случаях применяется и другой способ записи, при котором партии обеих рук временно размещаются на каком-либо одном стане. Этот способ, допустимый главным образом в одноштильном изложении обеих партий, иногда не только возможен, но и вполне целесообразен: он позволяет избежать лишних перемен ключей и нередко графически гораздо нагляднее передает направление движения и смену регистров:

вместо



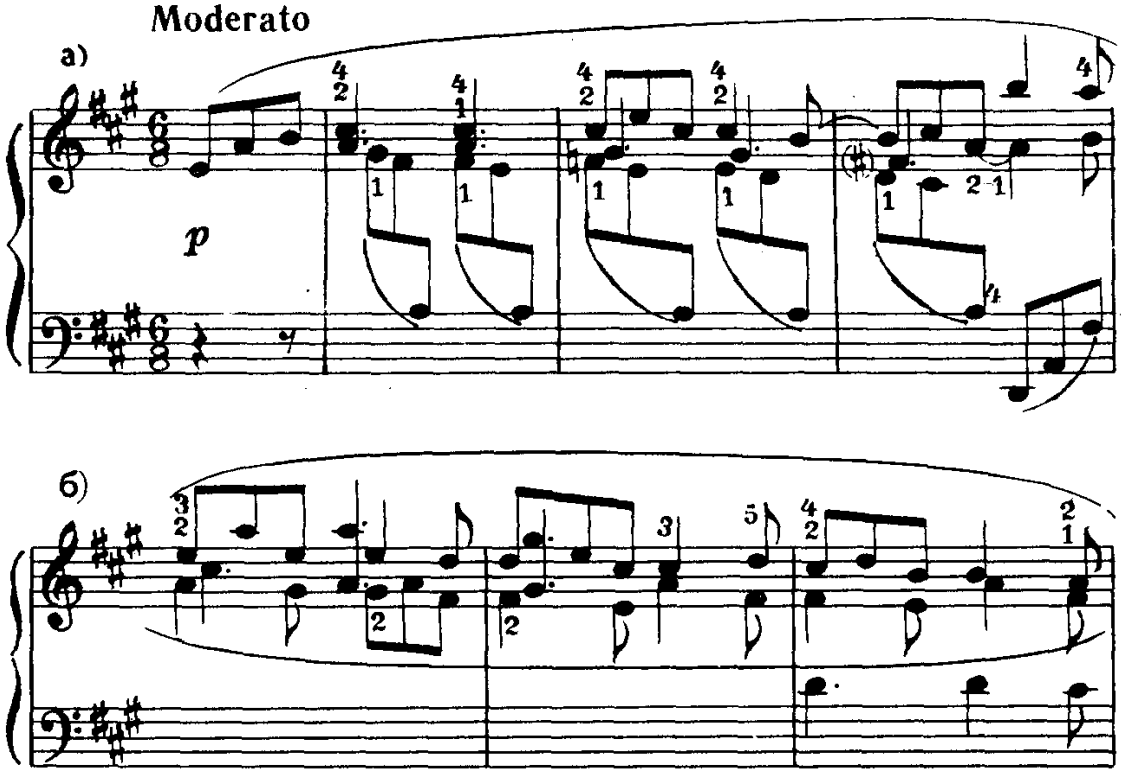
лучше



Поскольку второй способ записи применим далеко не всегда, он чередуется с основным способом в зависимости от особенностей фортепианной фактуры. Чередования обоих способов (аналогично сменам ключей и введению октавных пунктиров) всегда должны быть логичны. Так, в последнем примере нецелесообразной была бы такая запись:

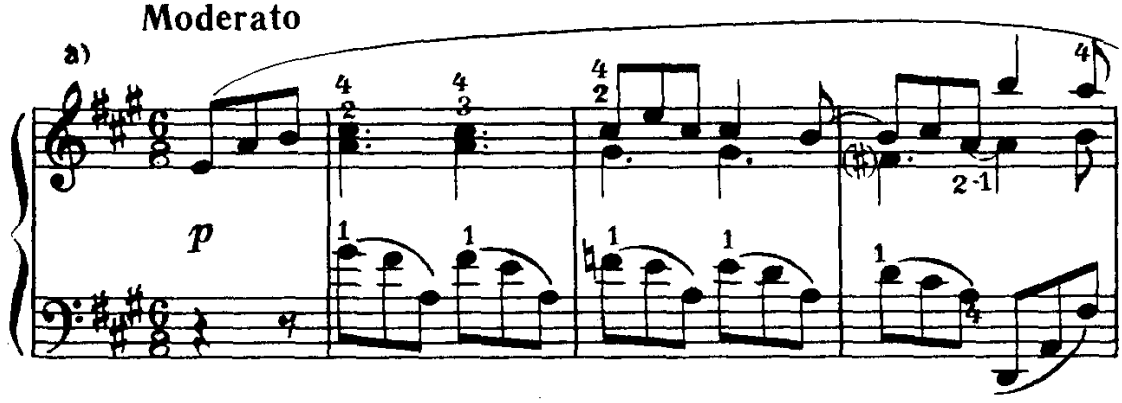


Ясно, что перенос партии левой руки с верхнего стана на нижний в середине предпоследнего такта ничем не мотивирован. Тем не менее запись подобного рода встречается иногда даже у классиков. Конечно, она не может быть отнесена к особенностям авторского почерка и должна исправляться. Следует иметь в виду, что композиторы порой избирают тот способ распределения фактуры на нотных станах, который им проще записать, а не тот, который лучше читается. В качестве примера приведем два отрывка из прелюдии К. Караева (см. «Избранные пьесы русских и советских композиторов для фортепиано», вып. 3. Л., «Музыка», 1967):



В обоих отрывках размещение партии левой руки на верхнем стане ничем не оправдано. Нелепость подобной записи подчеркивается тем, что партия правой руки изложена двухштильно и верхний стан оказался перегруженным тремя голосами, тогда как нижний пустует.

Правильно было бы записать эти отрывки так:



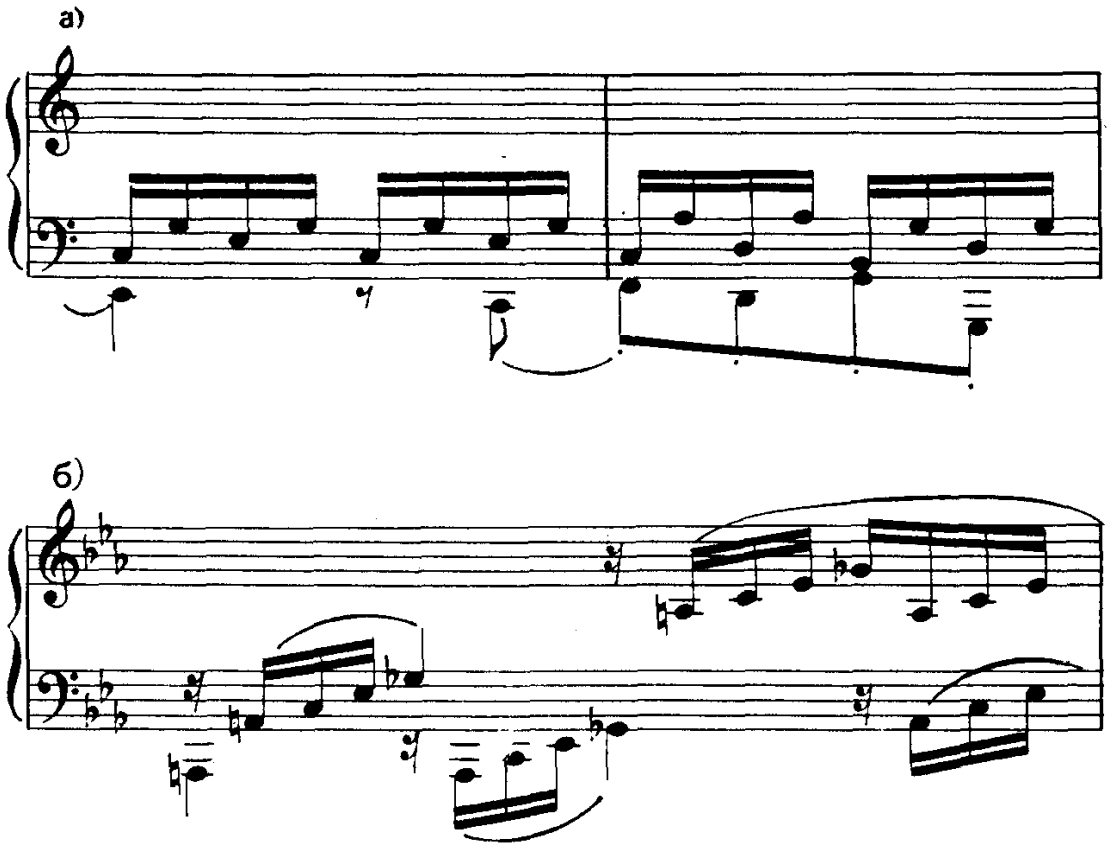


В первом отрывке вполне возможно партию левой руки до середины последнего такта нотировать и в скрипичном ключе.

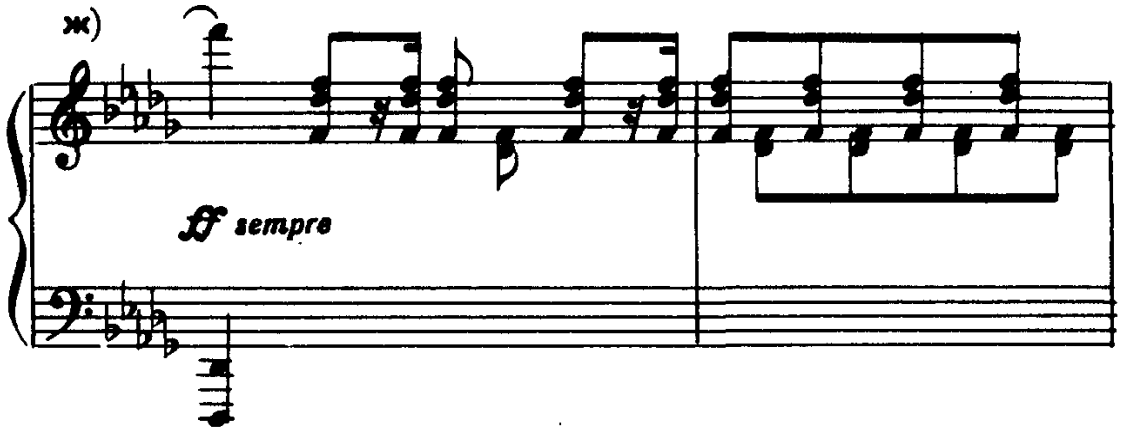
При нотировании фортепианных сочинений нередко практически равноценными могут оказаться два (или более) способа записи. В этих случаях редактору необходимо проследить за тем, чтобы в одном произведении одинаковые или сходные места были записаны одинаково.

Ниже приводятся некоторые другие особенности фортепианной записи. Многие из них относятся также к арфе, органу и челесте.

Нотирование без пауз при достаточной графической наглядности применяется во многих случаях (при изложении партий обеих рук на одном нотоносце, при поочередном исполнении правой и левой рукой какой-либо единой линии и т. п.):



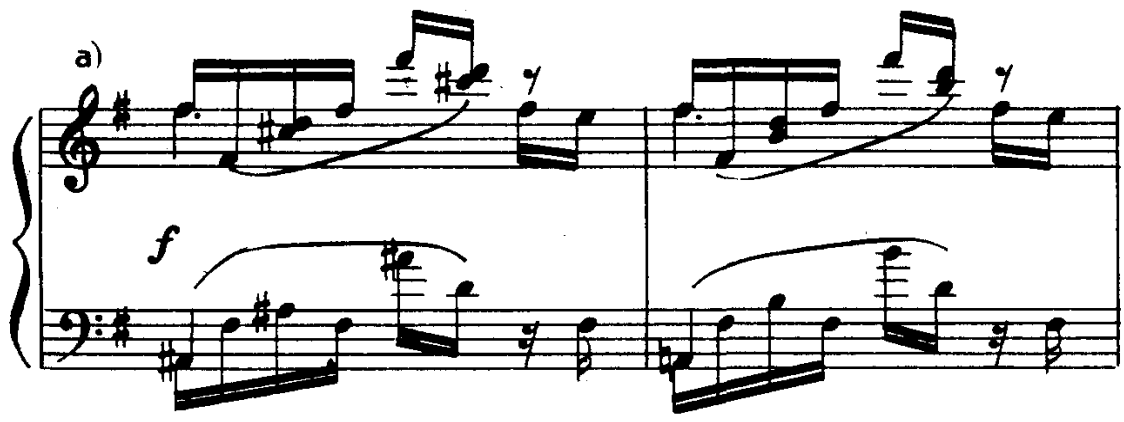

в)
г)
pp
д)
8
е)
sempre ff

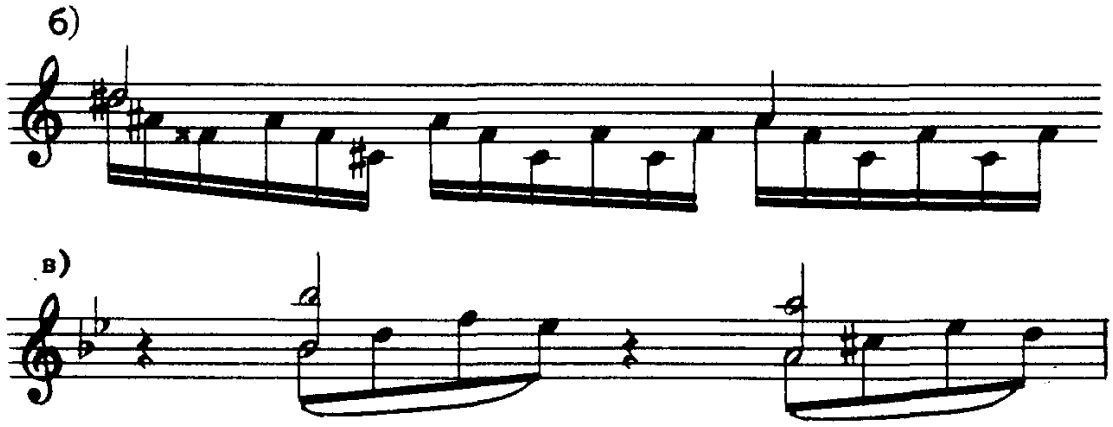




При редактировании фортепианных произведений введение дополнительных пауз в подобных случаях явилось бы неуместной пунктуальностью, ведущей лишь к загромождению текста.

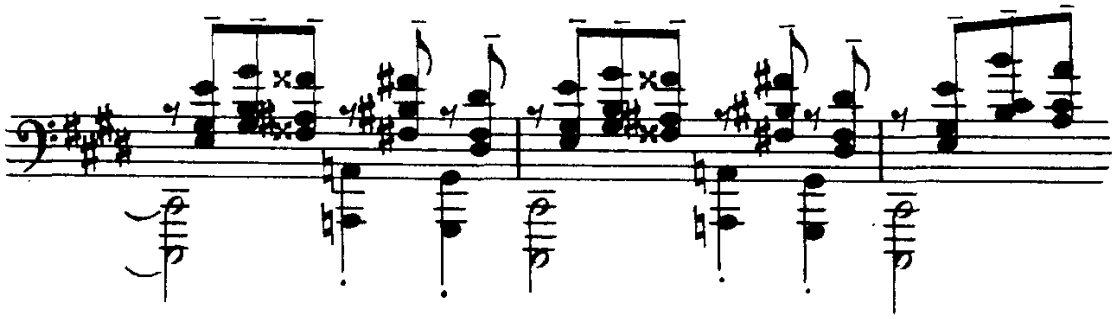
Общие ноты при двухштильной записи дают возможность довольно часто вместо двух головок ставить одну с двумя штилями. Такая запись возможна и в тех случаях, когда изображение общих нот должно быть различным, но полная наглядность рисунка делает более практичным их объединение в одну головку с двумя штилями:





Подобная запись широко применялась Шопеном, а впоследствии и многими другими композиторами. Она позволяет избежать нагромождения головок и зачастую облегчает графически более правильное выполнение ранжира.

Обратное направление штилей в двухштильной записи иногда возможно и даже целесообразно при большом разрыве между верхним и нижним голосами. Например, в cis-moll'ной прелюдии Рахманинова вместо обычного направления штилей (в верхнем голосе — вверх, в нижнем — вниз):



вполне оправданна авторская запись:



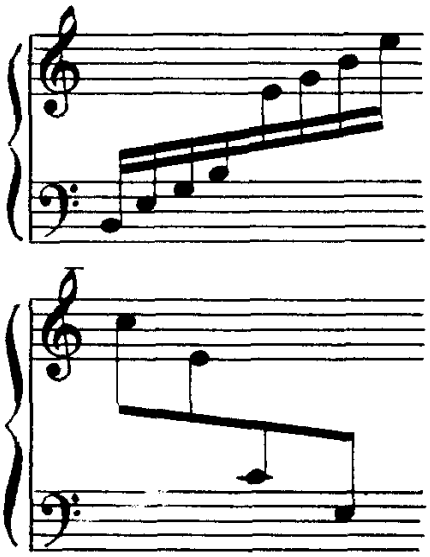
Такой способ нотирования, будучи графически достаточно наглядным, делает нотный рисунок по вертикали более компактным. Если же нижний голос изложен целыми нотами, то обратное направление штилей верхнего голоса в большинстве случаев следует предпочесть.

Вязки с нотами на двух станах должны быть, как правило, расположены между станами (штили направлены в разные стороны):

неправильно

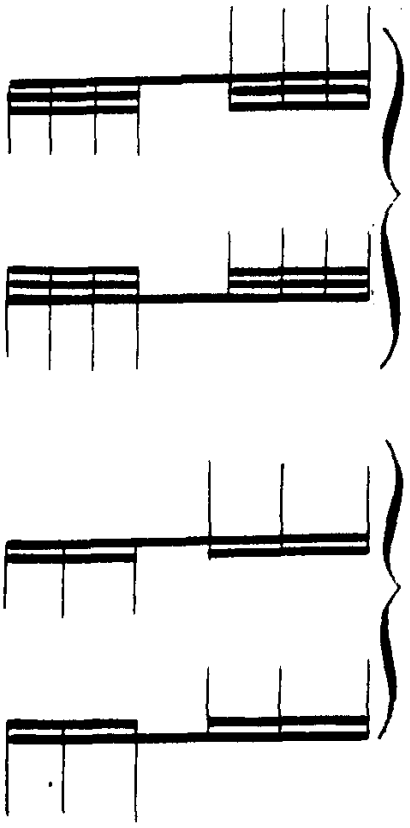


правильно

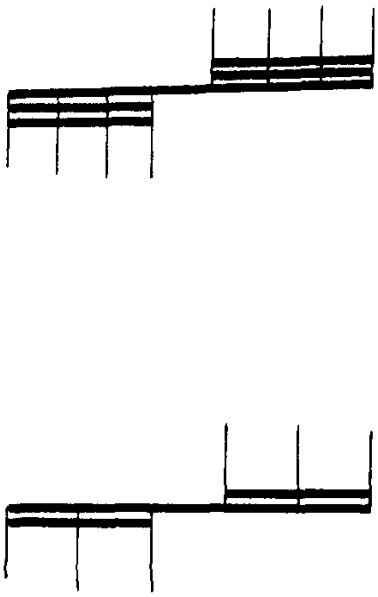


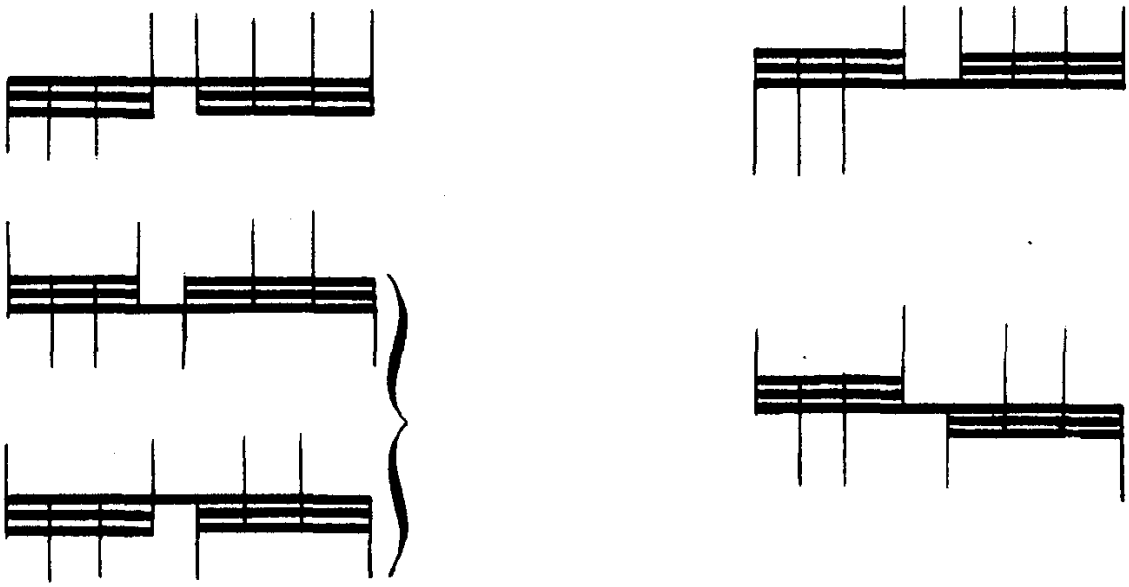
Если такие вязки имеют внутреннюю группировку, то дополнительные ребра располагаются по обе стороны основного ребра в зависимости от направления штилей. При этом следует по возможности избегать образования выступающих углов между ребрами и штилями внутри вязки:

плохо



хорошо



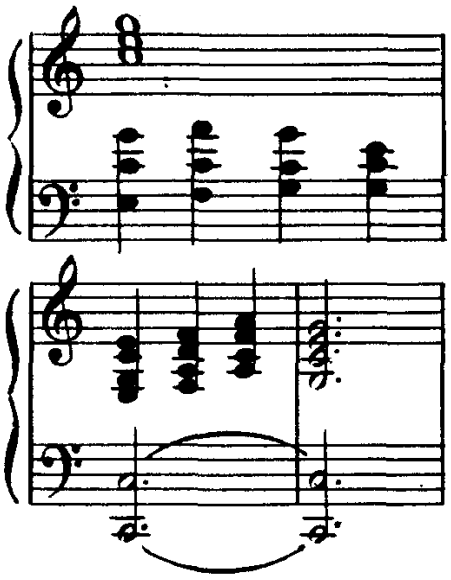


Размещение нот одноштильных аккордов на двух станах в фортепианных произведениях не допускается:

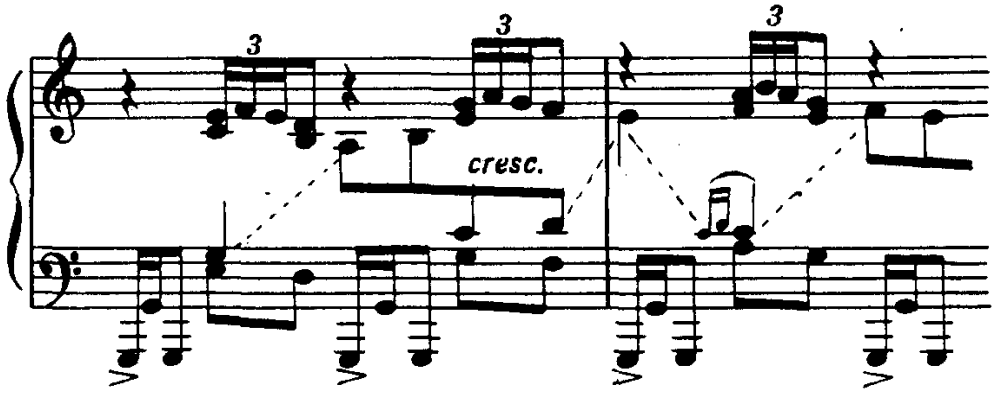
неправильно



правильно



Переход голоса с одного стана на другой следует указывать только пунктиром. Применяемые иногда для этой цели сплошные линии (со стрелками и без них) отменяются:



Изложение на трех (или даже четырех) станах возможно в следующих случаях:

а) когда фортепианная фактура из-за своей сложности не умещается на двух станах;

б) когда изложение на трех-четырех станах позволяет избежать неудобных перемен ключей, перекрещивания голосов, добавочных линеек и т. д., делая текст более наглядным и удобочитаемым. Многие авторы, однако, злоупотребляют изложением на трех-четырех станах, применяя его с целью облегчения процесса записи даже тогда, когда с точки зрения наглядности и удобочитаемости изложение на двух станах было бы предпочтительнее. При редактировании фортепианных произведений подобного рода неоправданное изложение на трех-четырех станах следует заменять обычной записью на двух станах.

Фразировочные лиги в фортепианных произведениях следует применять для обозначения конкретной фразировки при исполнении легато, но отнюдь не для одного только указания общего легато. В силу этого не следует загромождать текст лигами, когда музыка носит характер общего непрерывного движения, по существу исключающего деление на отдельные фразы (в этюдной фактуре, пассажах, токкатном движении и т. д.). Такие лиги либо ведут к искусственному дроблению музыкальных линий, либо оказываются практически невыполнимыми. Применение в аналогичных местах сцепляющихся или очень длинных лиг также неубедительно. Лучше всего в этих случаях совсем отказаться от лиг, заменив их, если необходимо, обозначением *legato*. Следует также иметь в виду, что эти лиги, бесполезные для исполнителя, зачастую довольно сложны по воспроизведению в гравировке и штамповке.

§ 29. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЗАПИСИ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Разбивка слов на слоги в подтекстовках осуществляется по правилам грамматики, а отнюдь не по фонетическим соображениям. Слоги соединяются слоговыми черточками, которые обязательно проставляются в оригинале.

Слоговые черточки следует ясно отличать от дефисов: *первые расставляются на уровне основания букв, вторые на* уровне их середины. При переносах слоговая черточка ставится дважды: после слога, предшествующего переносу, и перед перенесенным слогом в следующей строке.

Тире (так же на уровне середины букв) должно быть значительно длиннее дефиса, и если тому препятствует слишком тесное расположение нотных головок, их следует разместить шире.

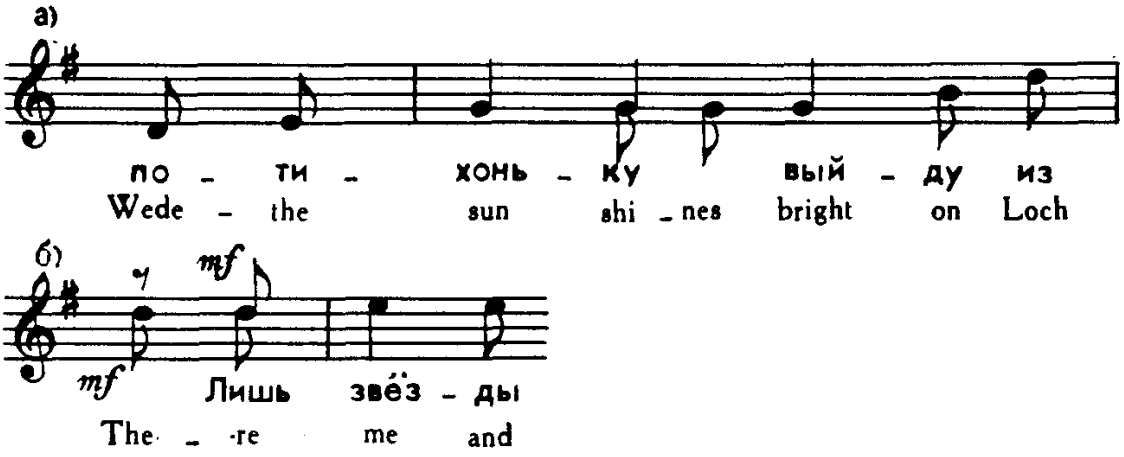
При гравировке или штамповке тесных рисунков подтекстовка должна намечаться раньше нотного текста.

Длинные черты («рельсы») под слигованными нотами, исполняемыми на одну гласную, в подтекстовке отменяются как в конце слова, так и между слогами.

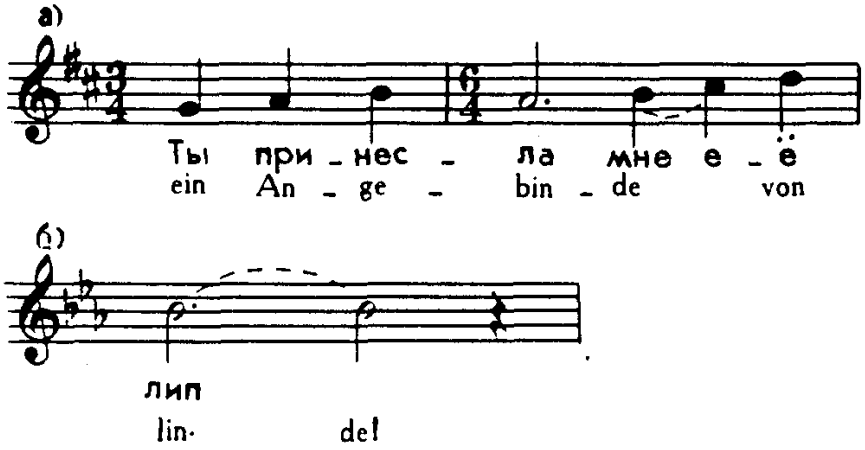
При пении без текста (на «А») или закрытым ртом черточки под нотами не ставятся на всем протяжении применения этого приема исполнения. Буква А, как правило, проставляется только один раз, под первой нотой (без повторения ее под первыми нотами последующих слигованных групп нот).

Прописные буквы, показывающие в стихотворениях начало новой строки, в подтекстовке заменяются на строчные.

Если подтекстовка дается на д в у х языках, русский текст считается основным и дается прямым шрифтом, а текст на другом языке помещается под ним (курсивом). Это относится и к ремаркам на двух языках. Возникающие при этом иногда различия в нотах (или паузах) вокальной партии обозначаются двухштильной записью, в которой ноты, соответствующие русскому тексту, пишутся штилями вверх, а соответствующие тексту на другом языке — штилями вниз (тем же раштром):



Если слог приходится одновременно на две или более нот, последние объединяются лигами (так называемыми с л о г о в ы м и). В условиях подтекстовки на двух языках, когда слоговая лига необходима только для одного языка, она проставляется пунктиром сверху или снизу, согласно обычным правилам:



Эти же принципы применяются и в произведениях куплетной формы, записанных со знаками повторения, когда в куплетах имеются различия в нотах или лигах. Но если таких вариантов более двух, то лучше последующие куплеты выписывать полностью.

При движении восьмыми или шестнадцатыми вязка разрывается соответственно делению на слоги: она должна соответствовать слоговым лигам.

К рисункам инструментального характера, исполняемым не только на одну гласную, возможно применение ребер (вязок), но при условии, чтобы эти рисунки проводились последовательно во всем произведении.

Фразировочные лиги, применяемые некоторыми композиторами в записи вокальной партии, целесообразно сохранить, так как они указывают на желаемый характер исполнения:



В партитурах для симфонического оркестра, хора и солистов обозначения голосов солистов и хора даются на том языке, на каком оформлены все обозначения в партитуре (то есть практически почти всегда по-итальянски). Причем обозначение «Хор», как и названия инструментов, выписывается на поле слева от системы, а название голосов хора — внутри, над началом нотоносцев (в начале части полностью, далее сокращенно). Обозначения голосов солистов помещаются там же, где и названия инструментов, но обозначение эпизодического солиста из хора дается внутри системы, над соответствующим нотным станом.

В клавирах и хоровых партитурах обозначения голосов солиста и хора, как правило, даются по-русски. Обозначение «Хор» ставится также слева от системы, названия голосов — внутри, над началом нотоносцев.

При дублировании одного текста в хоровых партитурах в нескольких партиях с одинаковым ритмическим рисунком подтекстовка сохраняется во всех партиях солистов, но сокращается в партиях хора. При дублировании текста в партиях сопрано и альтов или теноров и басов подтекстовка помещается только между ними, а при дублировании текста во всех четырех партиях — один раз, между альтами и тенорами.

Динамические обозначения, в отличие от инструментальных произведений, ставятся над нотоносцем, но если в хоровых партитурах дается одна подтекстовка на две партии, то динамические указания для нижнего нотоносца во многих случаях целесообразнее выставлять снизу, где нет подтекстовки.

Обозначение действий, картин и сцен в партитурах и клавирах сценических произведений должно быть единообразным в каждом

издании, например: Действие второе. Картина первая; разнобой (Действие второе. Первая картина) не допускается. Порядковые номера сцен лучше обозначать цифрами (Сцена 1-я, Сцена 2-я и т. д.).

В списках действующих лиц наименования самих действующих лиц выделяются полужирным шрифтом или разрядкой, их характеристики даются обычным шрифтом, голоса — курсивом.

В партитурах и клавирах опер над вокальными партиями помещаются: выше всего — указание темпа, несколько ниже — общие сценические ремарки, еще ниже, у самого стана, — имена действующих лиц и ремарки, относящиеся к ним.

Описание обстановки перед действием — экспозиция — дается на полный формат, без скобок и шрифтом более мелким, чем подтекстовка.

Внешние ремарки, относящиеся ко всему действию, происходящему на сцене (или за сценой), или содержащие описание действия определенных лиц, также даются без скобок и шрифтом, мельче основного. В любом случае фраза начинается с прописной буквы, в конце ее ставится точка.

Внутренние ремарки, характеризующие действие или состояние действующего лица в момент исполнения или содержащие указание лица, к которому обращены слова, помещаются в скобках и выполняются прямым шрифтом, мельче основного, без точки за скобкой. Если такая ремарка стоит непосредственно после наименования действующего лица, точка ставится после ремарки, например: Кармен (входя).

Наименование действующего лица помещается всегда над началом строки, независимо от того, с какого такта этой строки вступает голос. При первом вступлении в данном действии или картине наименование действующего лица пишется полностью, далее — сокращенно до конца номера или действия. Этот принцип сохраняется на все последующие действия (картины); сокращенные названия ставятся не над станом, а перед ним.

Попеременное изложение на одном стане партий разных действующих лиц не допускается; оно возможно лишь в виде исключения в переизданиях, а также в тех случаях, когда желательно точное воспроизведение оригинала.

При длительном совпадении партий двух исполнителей (унисонное изложение или параллельное движение с одинаковым текстом) возможно помещение обеих партий на одном стане.

При издании небольших песен в куплетной форме для голоса с фортепиано, занимающих две страницы нотного текста, обязательно их размещение на четной и нечетной страницах, без переворота. Крайне нежелательна разметка, при которой последние такты нотного текста занимают одну строку (систему) третьей, четной, страницы, чего, как правило, возможно избежать более уплотненной разметкой.

Указание, для какого голоса и диапазона предназначено произведение, необязательно в песнях, но необходимо в ариях и романсах. Диапазон оформляется посредством двух нот на нотоносце с ключом (но без ключевых знаков), мелким раштром, слева, над обозначением темпа.

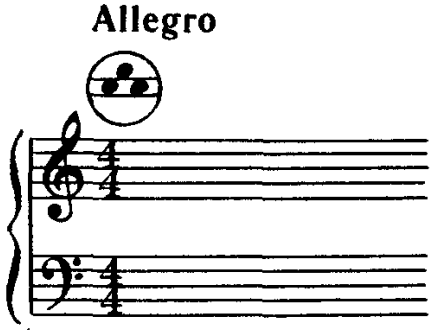
Если произведение издается не в тональности оригинала, то должно быть дано в скобках указание оригинальной тональности, например: «(Оригинал в g-moll)».

§ 30. ОСОБЕННОСТИ ЗАПИСИ ДЛЯ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Баян и аккордеон

Нотация верхнего стана (правая клавиатура) осуществляется по правилам нотной графики, принятым для фортепианной музыки.

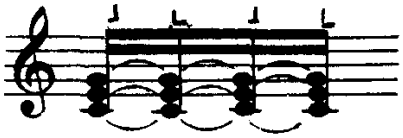
Регистры указываются специальным знаком  . Такой знак (с любой комбинацией точек) выставляется над верхним станом, но всегда ниже темпового указания:



Для аккордеона существует и другое обозначение смены регистров (распространенное главным образом в эстрадной музыке): Reg. Fag., Reg. Ob. и т. п., выставляемое также над верхним станом.

Смена меха в прежних изданиях обозначалась так: разжим — ∨ сжим — ⊓ В настоящее время смену меха принято обозначать следующим образом: разжим — ⌟, сжим — ⌞ .

Меховое тремоло, встречающееся эпизодически, записывается следующим образом:



Но если такое тремоло звучит на протяжении нескольких тактов, возможно применение сокращенного обозначения:



На нижнем стане (левая клавиатура) в басовом ключе в диапазоне от *соль* малой октавы до *фа-диез* первой октавы размещаются готовые аккорды. Над ними выставляются буквенные обозначения: Б (мажорное трезвучие), М (минорное трезвучие), 7 (доминантсептаккорд), У (уменьшенное трезвучие). Все аккорды состоят из трех звуков, в связи с чем доминантсептаккорды записываются с пропущенной квинтой. Каждый аккорд дается в том обращении, которое позволяет поместить его в указанном диапазоне:



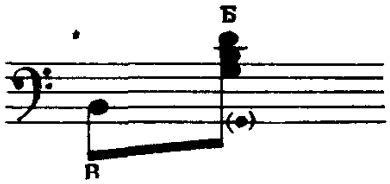
Бас нотируется одноголосно, хотя всегда звучит в октаву или в две октавы. Если же аккорд построен от другого баса, то он выписывается взятой в скобки мелкой нотой, поставленной справа от аккорда:



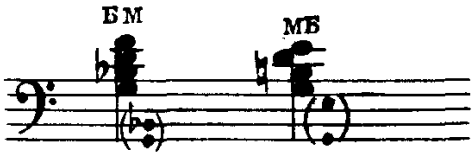
Если один и тот же аккорд повторяется несколько раз подряд, буквенное обозначение и бас выставляются только над первым аккордом:



Буквенное обозначение вспомогательного баса (В) выставляется под нотой:



Если два готовых аккорда должны звучать одновременно, их буквенные обозначения следует выставлять рядом, а их басы выписываются мелким шрифтом в скобках:



Оркестровые гармонии нотируются, как баян.

Домра и балалайка

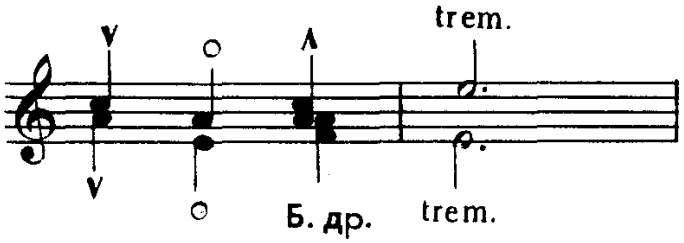
Обозначения приемов игры, а именно: V — удар вниз, Λ — удар вверх, +— щипок левой рукой, ○ — открытая струна или флажолет, Др. — дробь на балалайке, М. др. — малая дробь на балалайке, Б. др. — большая дробь на балалайке — выставляются над нотным станом и нотой, к которой относятся:



Обозначения приемов игры: pizzicato (pizz.)—щипок, plectr (pl.)—медиатором, vibrato (vibr.) — вибрируя, tremolando (trem) — тремолируя и другие — выставляются (сокращенно) под нотным станом, прямым мелким шрифтом:



В двухштильной записи все обозначения для верхнего голоса ставятся сверху, для нижнего — снизу:



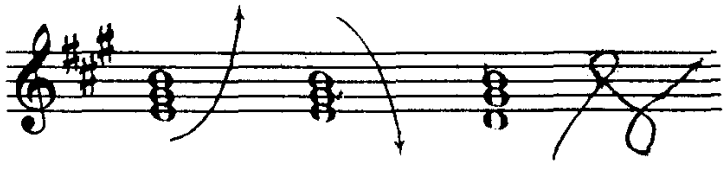
Гусли (клавишные)

Гусли нотируются на одном или на двух станах.

При нотации на одном стане все звуки, которые должны быть открыты, записываются в пределах первой октавы:



Направление движения глиссандо обозначается стрелкой:



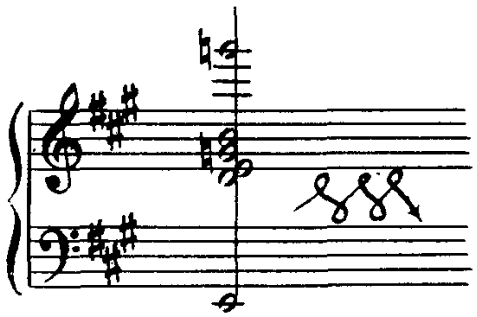
Если же глиссандо не должно охватывать все регистры, то верхняя или нижняя границы его звучания обозначаются дополнительной нотой (таким же раштром), объединенной с основным аккордом одним штилем:



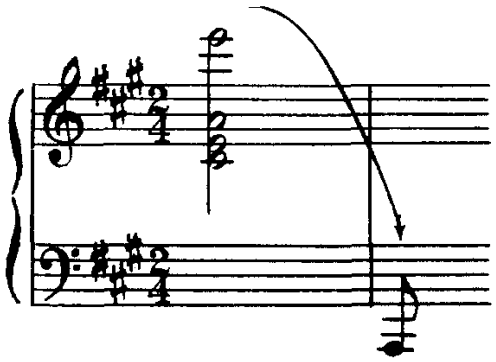
В том случае, когда глиссандо должно звучать только в верхнем или только в нижнем регистре, звуки аккорда могут быть записаны соответственно выше или ниже первой октавы:



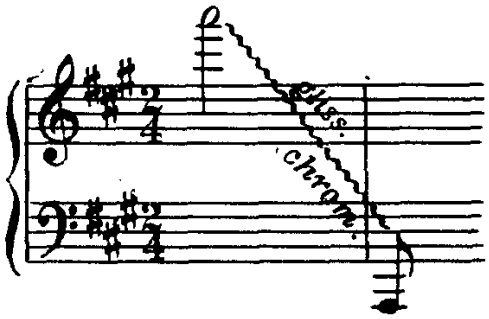
При нотации на двух нотных станах звуки аккорда записываются в первой октаве, а звуки, показывающие глиссандо, — дополнительными нотами:



Если глиссандо заканчивается на сильной доле такта, то оно может быть записано следующим образом:



Хроматическое глиссандо обозначается так:

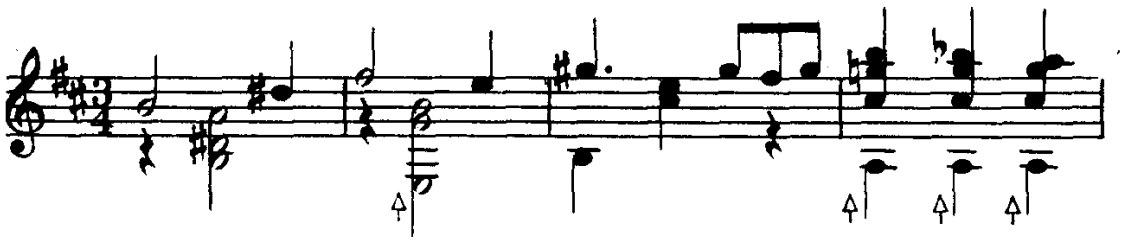


Арпеджированные аккорды записываются подобно аккордам, исполняемым глиссандо, но слева от каждого арпеджированного аккорда выставляется змейка:



Гитара

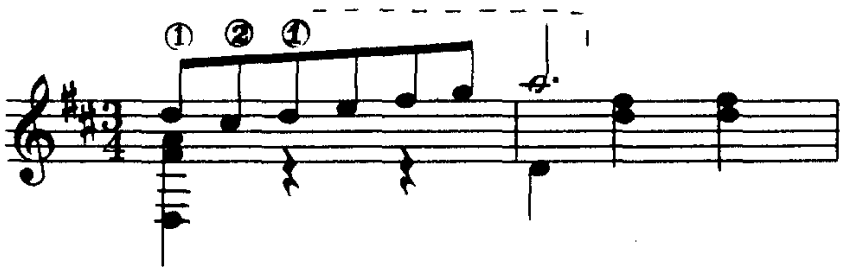
Аппликатурные обозначения для аккордов, двойных и одинарных нот левой руки (0, 1, 2, 3, 4) проставляются перед головками, но у одинарных нот могут размещаться и у штилей. Применение большого пальца для семиструнной гитары указывается специальным знаком, выставляемым под нотой:



Аппликатурные обозначения для правой руки (испанские): p — большой палец, i — указательный, m — средний, a — безымянный — проставляются у штилей. При двоезвучии их помещают перед нотами. Прежние аппликатурные точечные знаки, иногда встречающиеся в старых изданиях, должны заменяться буквенными.

Номера струн (арабские цифры, заключенные в кружок) ставятся после головок, но у одинарных нот их можно ставить и у штилей.

Если на одной струне берется несколько нот, они охватываются пунктиром:



Позиции обозначаются римскими цифрами (I, II, III и т. д.) и ставятся над нотой, которая прижата первым пальцем левой руки. Продолжение данной позиции указывается черточками (пунктиром). Если же номера струны и позиции ставятся одновременно, то цифра, указывающая позицию, должна быть сверху.

Иногда перед аккордом, особенно при малом баррэ, дается скобка:



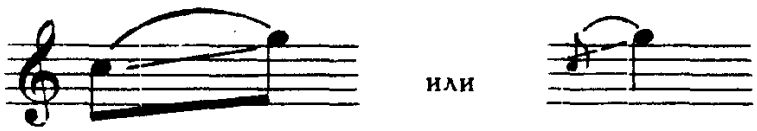
Натуральные флажолеты обозначаются арабскими цифрами у штилей (например, фл. 12, фл. 7 и т. п.). Если берется несколько одинаковых флажолетов подряд, возможно применение пунктира:



Когда же флажолетами исполняется мелодия всей пьесы или ее части, то дается указание: «Мелодия флажолетами».

Искусственные флажолеты, как и у струнных инструментов, обозначаются ромбиками.

Глиссандо указывается только чертой между его первой и последней нотами (без слова *glissando*). Когда же при глиссандо правой рукой извлекается звук только первой ноты, это записывается следующим образом:



Оркестр народных инструментов

Порядок размещения инструментальных групп в партитуре для оркестра народных инструментов следующий: домры, деревянные духовые инструменты, гармоники (баяны, оркестровые гармоники), ударные, гусли, балалайки.

Групповые акколады (жирные с «усиками») объединяют группы домр, деревянных духовых инструментов, ударных, балалаек и гармо-

ник. Витые фигурные акколады применяются для баянов и гуслей. Добавочные (тонкие) акколады употребляются в случае написания двух или более партий одного и того же вида инструментов на двух или более строчках.

Тактовые черты прерываются после групп домр, деревянных духовых, между партиями первого и второго баяна, между баянами и ударными, ударными и гуслями, гуслями и балалайками.

Темповые указания и цифровые ориентиры проставляются над группами домр и балалаек.

Состав оркестра народных инструментов записывается следующим образом:

СОСТАВ ОРКЕСТРА

Домры: Пикколо
Малые I. II
Альтовые I. II
Басовые I. II

*

Флейта
Гобой

*

Баяны I. II
Оркестровые гармоники

*

Ударные: Литавры
Треугольник
Малый барабан
Тарелки
Бубен
Деревянная коробочка
Маракасы

*

Колокольчики

*

Ксилофон

*

Гусли клавишные

*

Балалайки: Примы
Секунды
Альты
Басы
Контрабасы

Партии флейты, гобоя, литавр, маракасов, колокольчиков и ксилофона не обязательны.

Если из-за временного снятия паузирующих станов дается неполный состав оркестра, то на этих страницах партитуры в начале каждой системы над первым тактом партий выписываются сокращенные названия всех нотируемых инструментов.

Полные и сокращенные названия русских народных инструментов

Домра пикколо — Д. п.
Домра(ы) малая(ые) — Д. м.
Домра(ы) альтовая(ые) — Д. а.
Домра(ы) басовая(ые) — Д. б.
Домра(ы) контрабасовая(ые)—Д. к-б.
Баян(ы) — Б-н(-ны)
Гусли клавишные — Гусли кл.
Гусли звончатые — Гусли зв.
Балалайка(и) прима(ы) — Б. п.
Балалайка(и) секунда(ы) — Б. с.
Балалайка(и) альт(ы) — Б. а.
Балалайка(и) бас(ы) — Б. б.
Балалайка(и) контрабас(ы) — Б. к-б.

§ 31. ОФОРМЛЕНИЕ НОТНЫХ ПРИМЕРОВ ДЛЯ КНИЖНЫХ ИЗДАНИЙ

Оформление нотных примеров имеет свои трудности. Они обусловлены тем, что в одном разделе книги могут быть приведены примеры из самых разнообразных жанров, однородные примеры могут быть подобраны автором из разных изданий, радикально отличных по графическому оформлению, и т. п.

Нотные примеры помещаются и непосредственно за литературным текстом (без отделения их знаками препинания), и после точки, двоеточия или запятой. Однако при большой протяженности примера продолжение после него фразы со строчной буквы выглядит неестественно; в таких случаях лучше всего фразу перед примером заканчивать точкой или двоеточием. В тех случаях, когда пример не помещается непосредственно после соответствующего текста, на него дается ссылка.

Выбор раштра для нотных примеров зависит от типа книжного издания и от величины шрифта, которым набирается весь текст. В большинстве книжных изданий для нотных примеров следует применять партитурный раштр (независимо от вида музыки). Если пример помещается среди петита, желательно, чтобы его раштр был меньше раштра примеров, помещенных в основном тексте.

Заголовки

Необходимость заголовков в примерах, а также степень их подробности зависит исключительно от предпосланного примеру литературного текста. Если из текста абсолютно ясно, что́ приводится в примере, надобность в заголовке отпадает: если из контекста известен только автор музыки, то в заголовке приводится лишь название произведения; если очевиден и автор, и произведение, но речь идет о неоговоренном специально разделе произведения, следует указать только его (например: часть I, или var. 2, или побочная партия и т. п.).

В примерах, содержащих отрывки из разных произведений, заголовки должны быть достаточно полными.

В полных заголовках желательно придерживаться общепринятой записи: начальная буква имени автора, фамилия, название произведения, иногда опус, часть. Если в тексте порядковые номера произведений выписываются словами (Восьмая соната, Восьмая симфония), то это можно сохранить и в заголовках, когда числа невелики; в противном случае лучше обозначать их цифрами (27-я соната). Если же в тексте порядковые номера произведений даются цифрами (№ 5), этого следует придерживаться и в заголовках.

Заголовки примеров обычно помещаются справа. Величина шрифта для них, как и для всех других надписей в примере, должна соответствовать избранному раштру, а также величине шрифта наборного текста книги.

Графическое оформление примеров

Оформление примеров зависит от содержания книги. В трудах исторического и теоретического характера (но не о проблемах исполнительства), в тех случаях, когда предметом исследования не является старинная музыка, нотные примеры нужно оформлять согласно общим современным установкам. Это особенно необходимо, если примеры взяты из изданий разной степени давности. Последнее обстоятельство обычно и обусловливает большой разнобой примеров (особенно в применении лиг, записи тремоло, триолей, вязок, октавных пунктиров и многого другого, а в партитурах — различные способы сокращения названий инструментов, оформления акколад и пр.).

В трудах (или отдельных главах) о старинной музыке (например, о полифонии строгого стиля, о творчестве клавесинистов или И. С. Баха), где в основу примеров положены издания с графическим оформлением, приближающимся к записям избранной эпохи, — это оформление можно сохранить. Но и тогда недопустим графический разнобой, во всяком случае в примерах, расположенных в одних разделах или главах.

Примеры в трудах неисполнительского профиля следует разгружать, насколько это возможно, от редакторских наслоений в цитируемых изданиях, ибо они загромождают текст примера. Так, излагая

в книге анализ музыкальных произведений и разбирая гармоническую или мелодическую структуру, в примерах из фортепианной музыки нужно снимать обозначения педали, аппликатуры, а иногда и проставленные позднее лиги, динамику (при ссылке на определенное издание подобные изменения не производятся).

Однако в примерах, имеющих непосредственное отношение к теории и практике исполнительства, буквальное воспроизведение того или иного издания часто бывает необходимо; в таких случаях все редакторские коррективы нотного текста сохраняются.

Когда в тексте говорится об образной выразительности темы, то в качестве примера нельзя приводить только ее мелодию, если без других элементов изложения она не дает достаточного представления о теме:

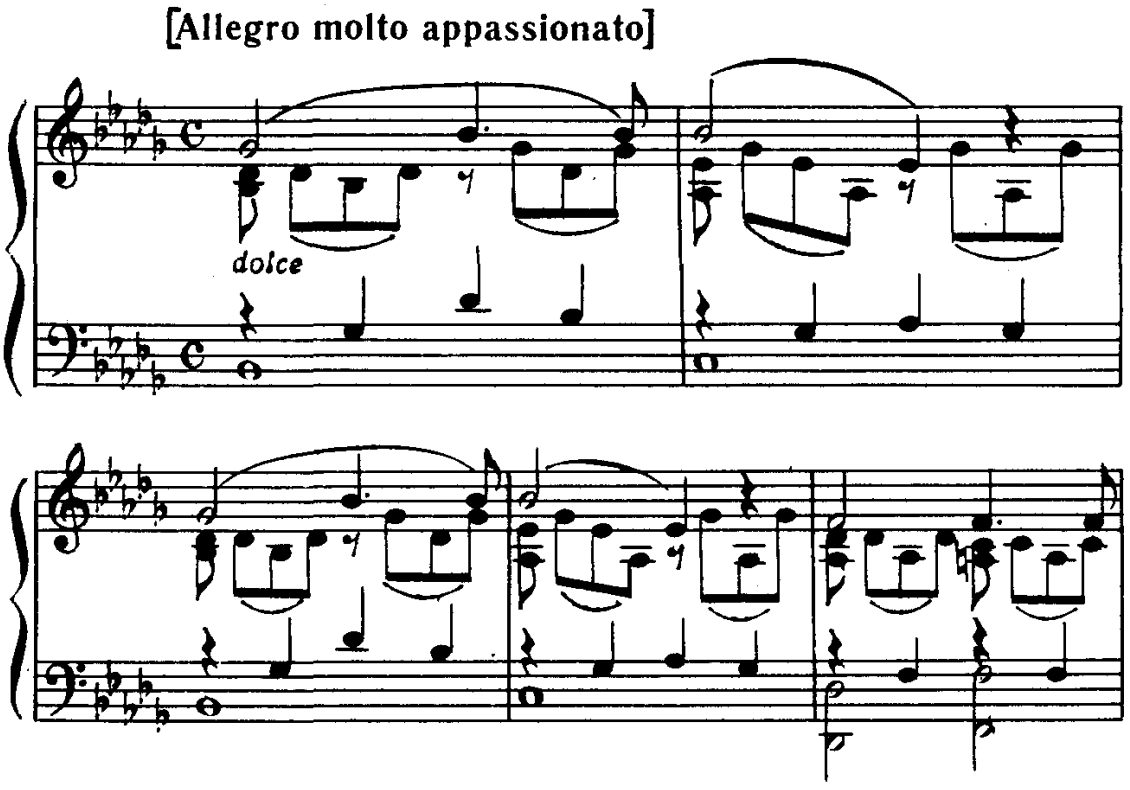
плохо

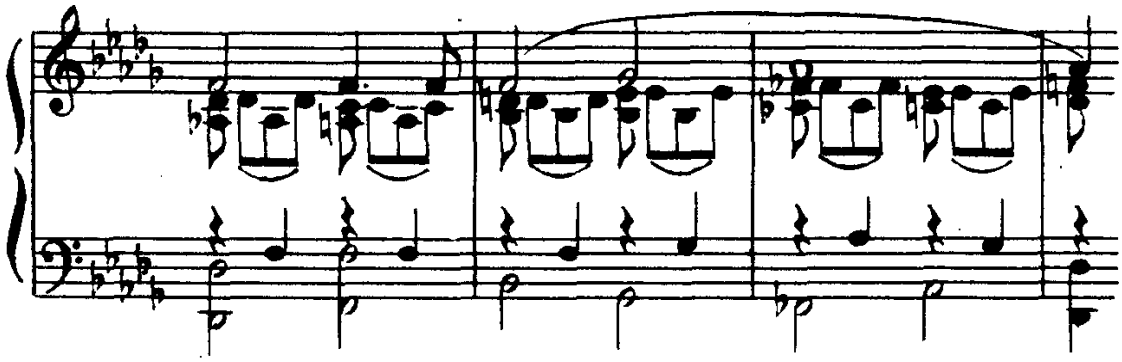
Ф. Лист. «Прометей»



хорошо

Ф. Лист. «Прометей»

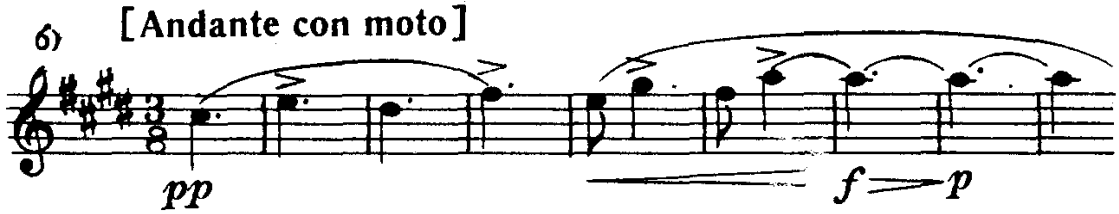




плохо

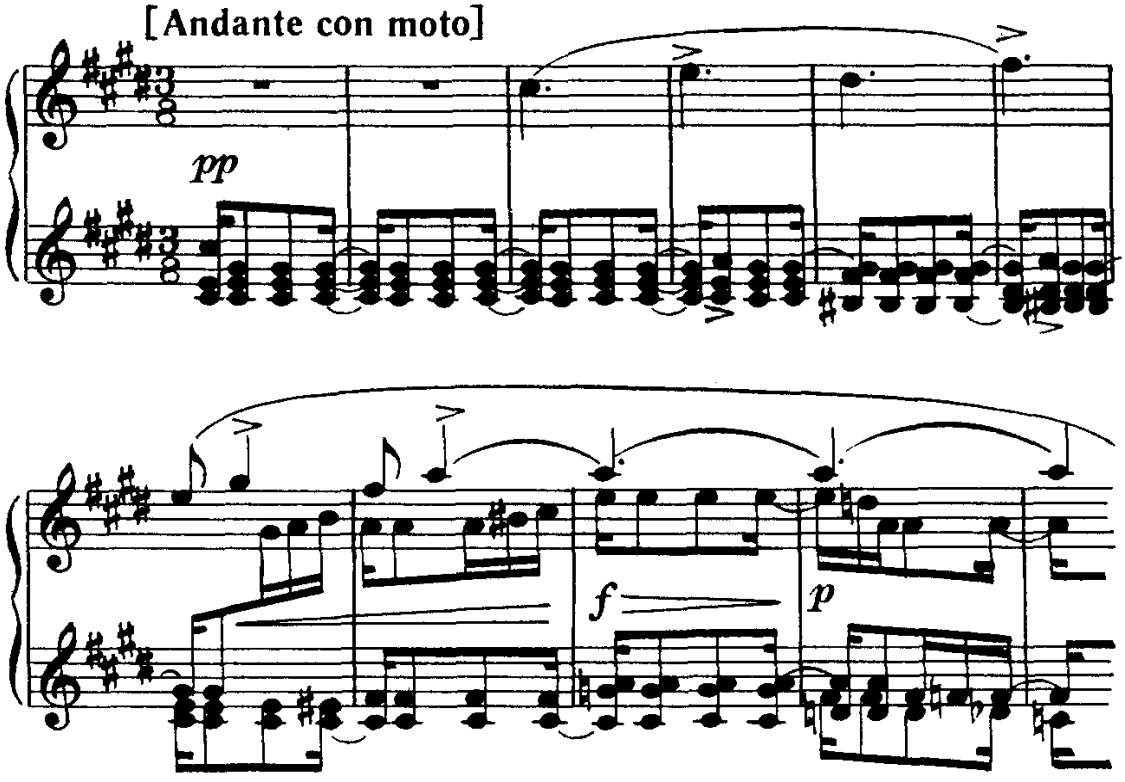
Ф. Шуберт. Неоконченная симфония

б) [Andante con moto]



хорошо

Ф. Шуберт. Неоконченная симфония

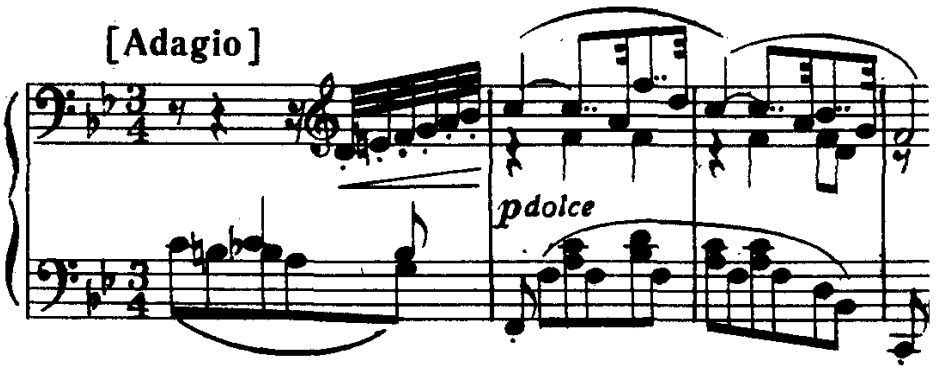


В большинстве нотных примеров, как правило, приводятся темповые и метрические указания.

Если начало примера совпадает с указаниями темпа или метра в произведении, то они, естественно, даются в примере соответствен-

но оригиналу. В других случаях темпы следует давать в квадратных скобках:

Л. Бетховен. Соната, ор. 31 № 2, ч. II



Исключением могут быть только примеры, в которых указания темпа в данном контексте не существенны.

Метр дается всегда без скобок. Он обязателен в примерах для научно-популярной и музыкально-педагогической литературы. В остальных изданиях проставлять метр следует только в больших примерах или в тех случаях, когда из нотного рисунка он неясен.

Если имеется подряд несколько примеров из одного произведения (или его части), на протяжении которых не происходит перемены темпа или метра, то темп и метр указываются только в первом примере.

Применение темповых обозначений то на русском, то на иностранном языке в одном издании недопустимо. Если в рукописи нотных примеров, предназначенных для научно-популярной книги, ряд терминов дается на русском языке, то необходимо произвести унификацию и распространить русские переводы на все темповые обозначения. Во всех других изданиях эти обозначения следует оставлять на языке оригинала; практически в большинстве случаев ими будут итальянские обозначения, реже французские или немецкие. Разумеется, если в русском произведении авторские указания даны по-русски, переводить их на итальянский не нужно. Особенно нелепо выглядит в книге соседство примеров из русской музыки, приведенных с итальянскими обозначениями, с примерами из зарубежной музыки, приведенных с русскими обозначениями.

Акколады в примерах ставятся по общим правилам. Но в примерах-схемах, состоящих из двух и более нотоносцев, последние объединяются слева только одной тонкой чертой. Это имеет место в партитурных схемах (которые не являются партитурной записью или переложением), а также в различных гармонических или полифонических извлечениях из авторского текста (в таких случаях нередко приводится не вся фактура произведения):



При одновременном сопоставлении нотных схем или отрывков их нотные станы рекомендуется объединять слева общим пунктиром (общие тактовые черты исключаются). При этом необходимо точное графическое соответствие нотных строк:



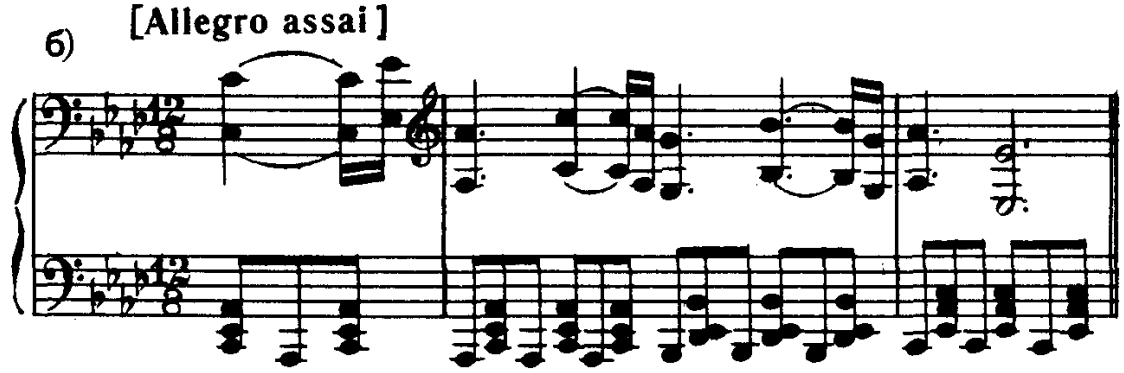
Недопустимо заключать примеры двойной чертой, если таковая отсутствует в оригинале. Это часто создает ложное представление о структуре данного музыкального отрывка (тонкая двойная черта ассоциируется с окончанием важного раздела формы):

плохо

а) [Allegro moderato]



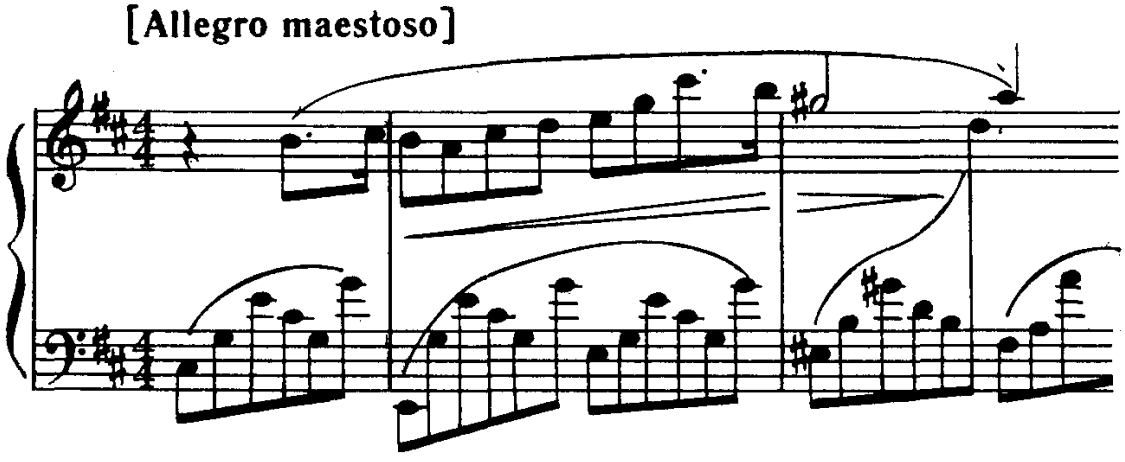
б) [Allegro assai]



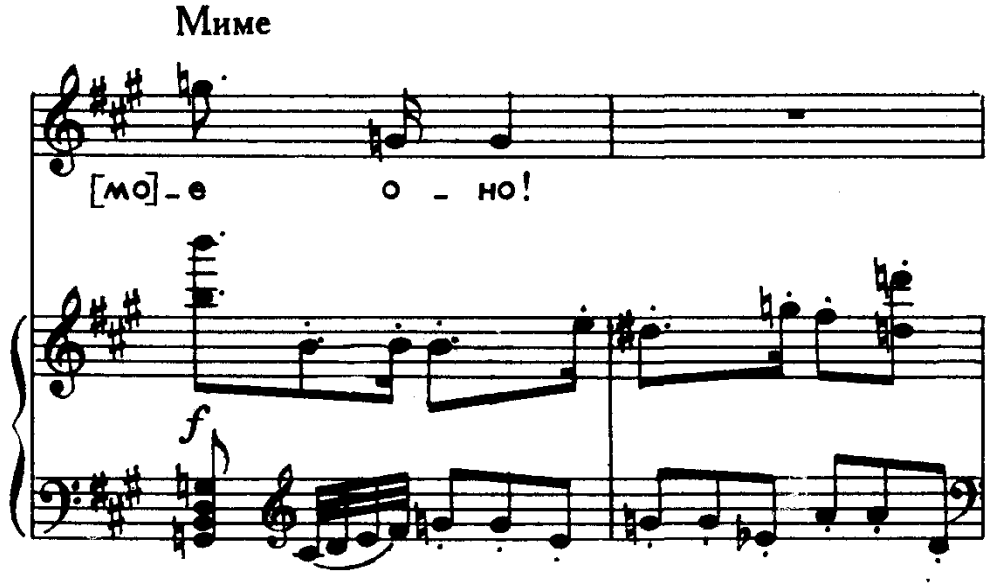
Начало и окончание примеров не всегда совпадают с тактовым делением. В таких случаях группы нот, объединенных общей вязкой, могут быть усечены в необходимом месте; при этом заключать нотный пример какой-либо тактовой чертой недопустимо:

хорошо

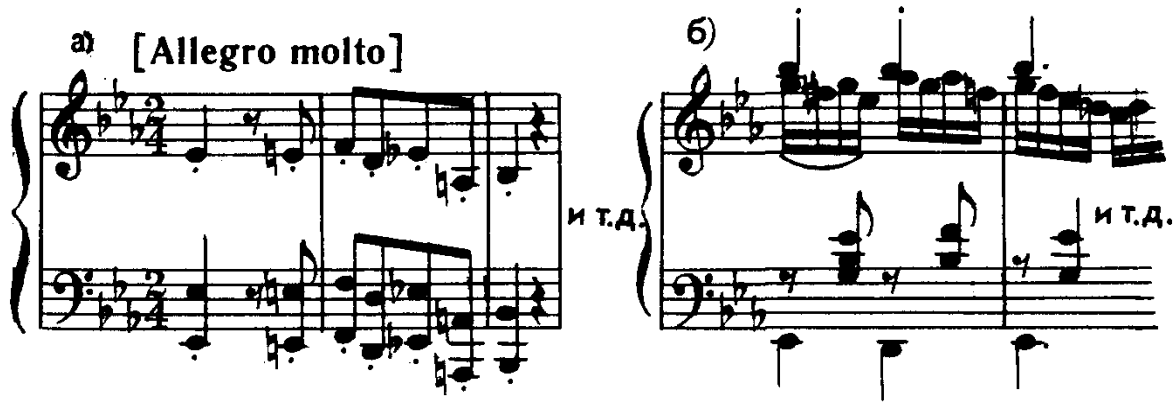
[Allegro maestoso]



Если начало или конец примера из вокального произведения падает на середину слова, то часть слова, не попавшую в пример, следует привести в квадратных скобках:

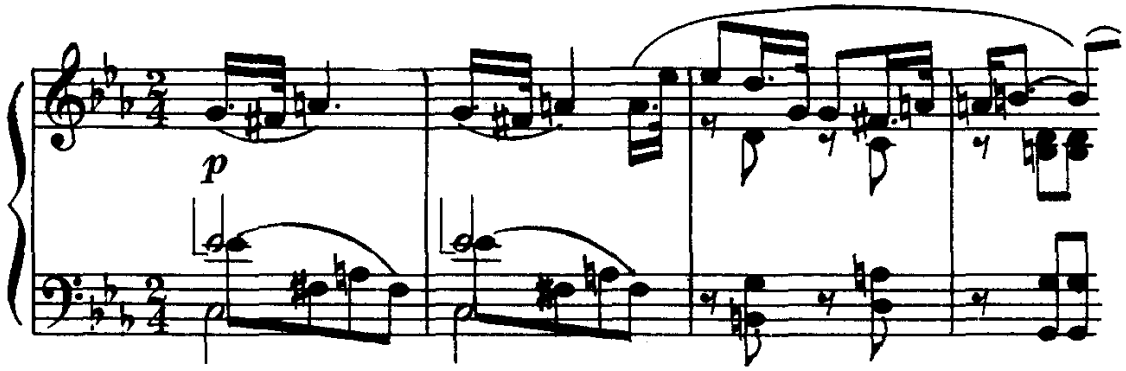


Указание «и т. д.» обычно проставляется после окончания нотного текста, когда музыкальная фраза не имеет завершения или когда продолжение примера ясно для читателя:



Значительные трудности возникают в тех случаях, когда окончание нотного отрывка неразрывно связано с началом следующей фразы. Часто в таких случаях элементы фактуры, входящие в следующее построение, возможно «оборвать» в самом начале. Если это выглядит не очень убедительно, надо выяснить, нет ли в данном произведении аналогичного отрывка с более удобным окончанием для примера. Но нередки случаи, в которых «усечение» предшествующих или последующих элементов фактуры невозможно, и пример приходится увеличивать:

Л. Бетховен. Соната ор. 81а, ч. II



В этом примере начать изложение третьего такта с затактом возможно только при сохранении одного верхнего голоса.

Если в начало нотного примера попадает перемена ключей, то целесообразнее перемену ключей не показывать, а сразу выписывать новый ключ:

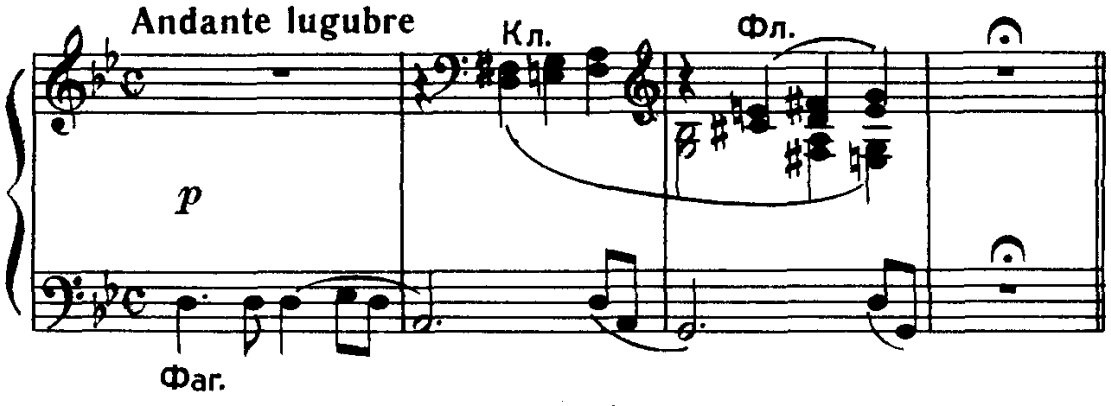
вместо



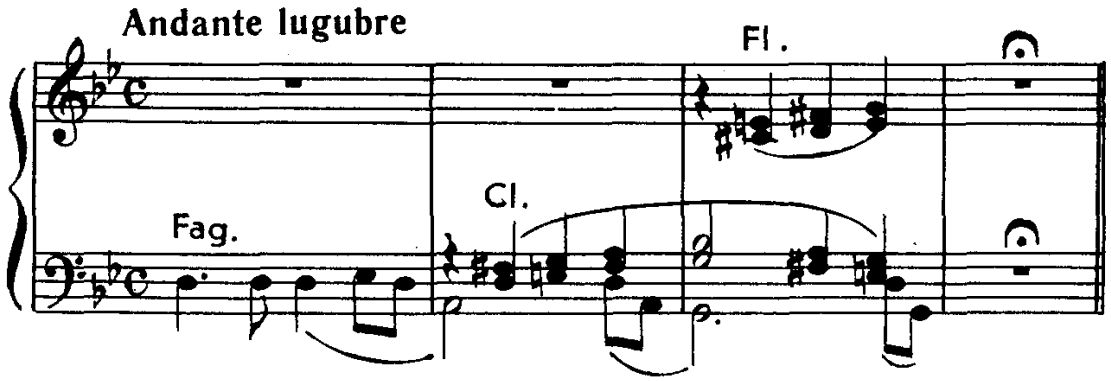
лучше



плохо



хорошо



Отказ в последнем примере от ненужной для него смены ключей одновременно позволил сделать более наглядным голосоведение, что особенно важно для схем и переложений.

В примерах, состоящих из двух и более систем, в первой системе отступ не нужен. Исключением являются примеры, начало которых совпадает с началом произведения; в этих случаях в первой системе можно делать отступ, как и в оригинале.

Приемы сокращенного нотного письма (например, % // и т. п.), применяемые в отдельных оркестровых партиях, в нотных примерах недопустимы.

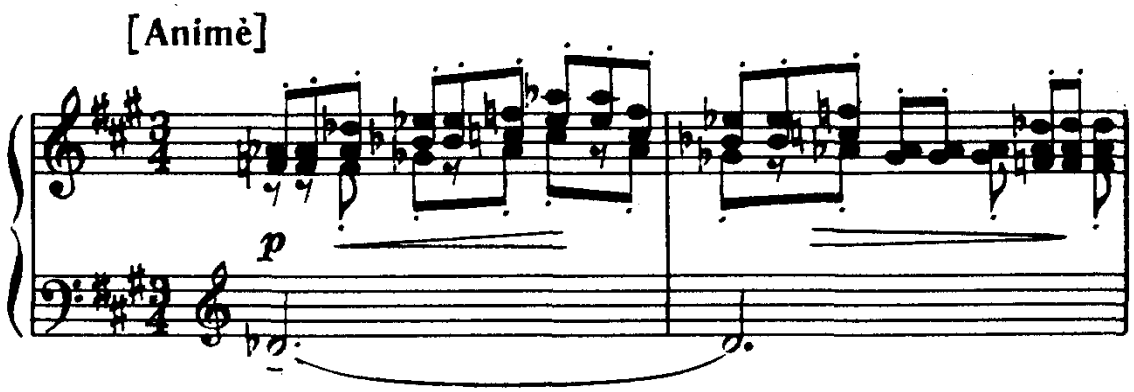
Некоторые особенности примеров, взятых из переложений симфонической и камерной музыки

Примеры из фортепианных переложений симфонических произведений, опер и балетов необходимо тщательно сверять с партитурами, чтобы упрощения или изменения, часто применяемые в таких переложениях в целях удобоиграемости, не касались непосредственно того, ради чего примеры приводятся. Так, оформляя примеры на полифонические соединения голосов, нужно убедиться в том, что в переложении эти голоса точно соответствуют партитуре; в примерах на сложность и богатство фигурационной фактуры — что она не была представлена в переложении обедненно и упрощенно; в примерах на развитие мелодии — что в переложении не было частичного или полного регистрового изменения данной мелодической линии и т. п. Иначе возможны казусы такого рода, когда пример, приводимый по переложению, дает искаженное представление о регистре мелодии:

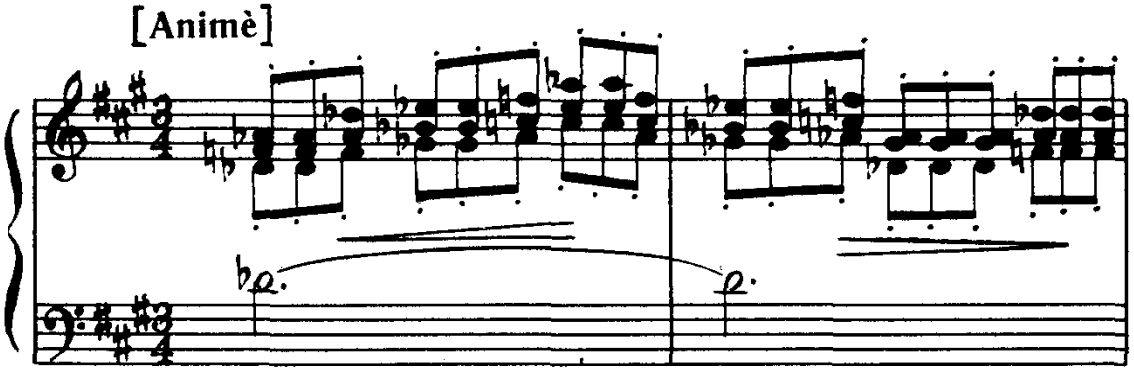


Первый пример (а) взят из книги «Музыкальная форма» (М., «Музыка», 1965, стр. 109), где вторая половина темы из симфонической фантазии П. Чайковского «Франческа да Римини» оказалась изложенной октавой ниже ее действительного звучания.

Различные упрощения, допускаемые в фортепианных переложениях по соображениям удобоиграемости, в примерах иногда выглядят искажением оркестровой фактуры. Вот отрывок из фортепианного переложения «Празднеств» Дебюсси, взятый из книги Ю. Кремлева «Клод Дебюсси» (М., «Музыка», 1965, стр. 313):



Однако в данном случае гораздо правильнее было бы в примере дать фактуру оркестровой партитуры полностью:



Вопрос о необходимости обозначения инструментов в примерах из фортепианных переложений зависит исключительно от характера издания. Если инструментовка произведения не имеет никакого отношения к тексту книги, то названия инструментов можно не приводить. В тех случаях, когда обозначение инструментов необходимо, их названия приводятся мелким шрифтом согласно принятым в партитурах сокращениям и правилам. Обычно эти названия даются поитальянски, но в изданиях, рассчитанных на массового читателя, они могут быть даны и по-русски.

Если фортепианные переложения для данного издания не отвечают поставленным требованиям или не могут быть удовлетворительно исправлены, лучше их заменить партитурными схемами или фрагментами из партитур.

§ 32. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОФОРМЛЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ В ЗАРУБЕЖНЫХ ИЗДАНИЯХ

При издании произведений современной музыки возможно применение новых способов оформления нотного текста.

В некоторых партитурах обозначение метра дается не на каждом нотоносце, а цифровое указание растягивается по вертикали сразу на несколько нотных станов, в зависимости от того, выставляется ли оно на каждую группу инструментов или на всю систему. Такое

обозначение метра нецелесообразно. Если метр указывается не на каждом стане, то предпочтительнее выписывать его один раз крупным шрифтом над всей системой либо на каждой группой, как темповое обозначение.

Иногда метр обозначается одной цифрой, показывающей количество долей в такта:



В фортепианных произведениях возможно обозначение метра над верхним станом или между станами:





Подобно метрическим указаниям, возможно применение и укрупненных изображений динамических обозначений — в тех случаях, когда они одинаковы у всех инструментов. Общие динамические обозначения следует гравировать в три-четыре раза крупнее и жирным шрифтом, нежели обычные:



Иногда встречается графическое изображение партитуры, при котором паузирующие станы и такты не воспроизводятся. При издании таких партитур менять их оформление на общепринятое нецелесообразно.

Существуют и другие, более изощренные способы изображения нотного текста, нередко весьма отличные от общепринятой записи на нотных станах. Как правило, все эти способы являются следствием поисков новых средств выражения и новых принципов самого процесса исполнения. В некоторых партитурах, например, вводится

нитка для дирижера, на которой зафиксированы те вступления, которые дирижер должен указать. Появляются и другие условные обозначения, нередко имеющие значение только для данного произведения и разъясняемые композитором в начале партитуры. Так, например, в партитуре «Плач по жертвам Хиросимы» К. Пендерецкого ритмоударные эффекты и звуки без фиксированной высоты изображены особыми знаками. Тянущиеся ноты и даже группы нот (так называемые кластеры — своего рода звуковые пятна) часто изображаются сплошными линиями различной толщины; постепенно возникающие звуковые пятна — особыми фигурами типа треугольников, обрамленных вилками, и т. д.

При издании произведений с подобной записью следует полностью придерживаться оригинала.

§ 33. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ НОТНОГО ТЕКСТА ПРИ ГРАВИРОВКЕ, ШТАМПОВКЕ И НОТОНАБОРЕ

1. Разметка нотного текста. При разметке нотных оригиналов для гравировки, штамповки, нотонабора должна соблюдаться равномерность и достаточная уплотненность нотного рисунка по горизонтали и вертикали. Например, если в оригинале следуют подряд однородные такты, то число их в каждой системе должно быть одинаково.

Перемены темпов и знаков альтерации желательно начинать с новой системы, а каждую часть произведения или новую пьесу — с новой полосы, если это не вызывает разгона текста.

Графически длинные такты (с большим количеством нот по горизонтали) при переходе с одной системы на другую иногда возможно, во избежание разгона текста, делить на две части, но только в тех случаях, когда это не отражается на удобочитаемости.

В разметке голосов необходимо предусматривать удобство переворотов страниц: каждая нечетная страница должна заканчиваться паузой (или ферматой), вполне достаточной по времени для того, чтобы исполнитель успел перевернуть страницу. Это требование к разметке голосов настолько обязательно, что иногда приходится мириться с недостаточно плотной или, наоборот, с чрезмерно уплотненной разметкой нотного текста.

Удобство переворота страниц необходимо учитывать также при разметке педагогических изданий (например, учебников сольфеджио, задачников, сборников небольших пьес и т. п.), в которых переворот страниц должен быть после окончания номера (в сольфеджио, задачниках) или пьесы.

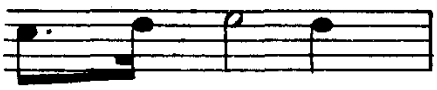
Об особенностях разметки партитур и вокальных произведений см. §§ 21, 29.

Если требование достаточной уплотненности нотного текста является в какой-то мере общим для всех видов изданий, то для нотных

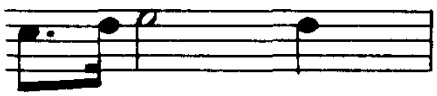
примеров оно особенно важно, ибо малейший разгон и неравномерность разметки делают примеры в книге (из-за меньшего формата) крайне неудобочитаемыми.

2. Распределение нотного текста. При размещении нотного текста необходимо по возможности учитывать метрическую длительность нот, стремясь к тому, чтобы расстояния между ними примерно соответствовали их длительностям:

неправильно



правильно



Затакт графически должен быть более короткий, чем целый такт, поэтому недопустимо растягивать его по горизонтали:

плохо



хорошо



При гравировке (штамповке, нотонаборе) примеров особенно необходимо следить за равномерностью распределения нотного текста по строкам. Если же нотного текста для нормальной плотности на одну строку много, а на две — мало, то следует последнюю строку сделать короче, но в соответствии с общим ранжиром (один из характерных случаев: нотный пример из трех одинаковых по графической длине тактов размещается на две строки).

3. Наклон вязок. Направление наклона вязок в простых рисунках обычно определяется соотношением высоты крайних нот; однако в ряде случаев направление наклона вязок определяется другими признаками. Ниже приводим наиболее характерные примеры наклонов вязок в зависимости от нотного рисунка:

а) если все ноты, объединенные вязкой, равномерно расположены в одном направлении, то не только направление, но и крутизна наклона вязки должны точно соответствовать их движению:

неправильно



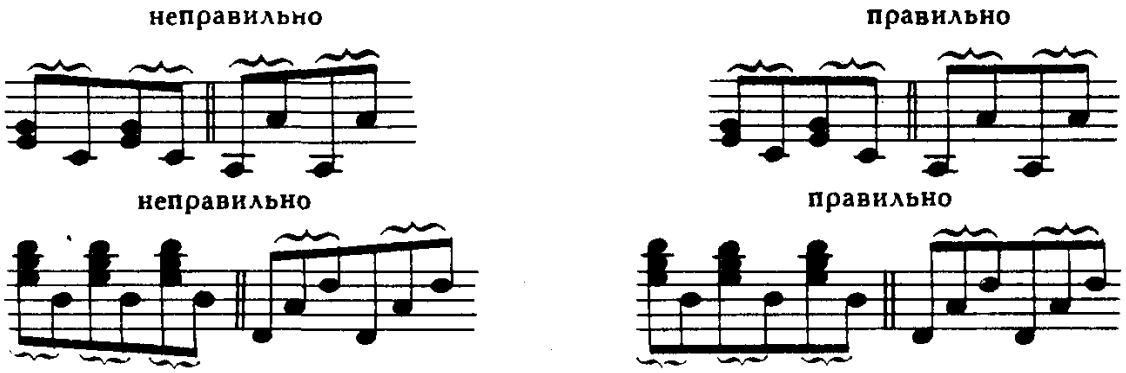
правильно



Исключение составляют группы нот с большим количеством добавочных линеек, которые нельзя пересекать вязками:



б) в тех случаях, когда вязка объединяет несколько одинаковых групп из двух, трех или большего количества нот, вязку следует делать без наклона (горизонтально), независимо от соотношения крайних нот:



в) в тех случаях, когда вязка объединяет несколько сходных групп из двух, трех или большего количества нот при общем движении этих групп вверх или вниз, наклон вязки следует делать в сторону этого движения, независимо от соотношения крайних нот:



г) при повторении объединенных вязками одинаковых фигур вязки должны иметь не только одинаковый наклон, но и одинаковый уровень:



д) если вязка объединяет двойные ноты, верхние и нижние голоса которых идут в разных направлениях, то вязку следует делать с наклоном в соответствии с направлением движения того голоса, со стороны которого расположена вязка:

неправильно



правильно



е) таким же образом определяется наклон вязок тех групп нот, в котором имеется как бы чередование верхних и нижних нот. В этих случаях наклон следует делать также в соответствии с той частью группы (верхней или нижней), которая расположена ближе к вязке:

неправильно



правильно



ж) если вязка объединяет чередование двойных нот или аккордов с одноголосным движением, то наклон вязки лучше делать в соответствии с направлением этого одноголосного движения:

хуже



лучше



з) если вязка помещена между нотами, расположенными на разных нотоносцах, то она может иметь какой-либо наклон только в тех случаях, когда и та и другая группы нот (верхняя и нижняя) расположены с наклоном в одну сторону. Во всех остальных случаях

следует делать горизонтальную вязку, не считаясь с соотношением крайних нот:

неправильно

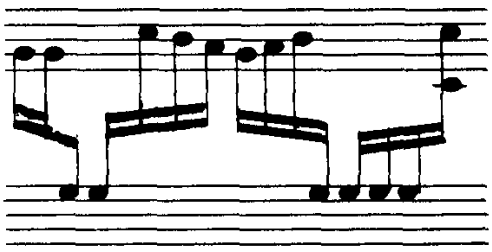


правильно

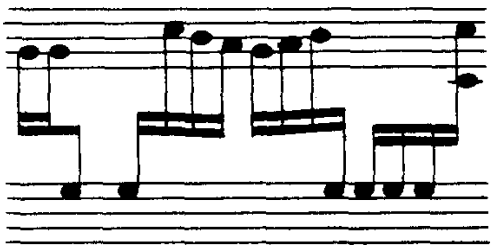


и) если же на одном стане расположена только одна нота, то наклон вязки следует делать в соответствии с группой нот, расположенной на другом нотоносце, также независимо от соотношения крайних нот:

неправильно



правильно



Приведенные примеры, конечно, не исчерпывают многообразия нотного рисунка. Следует иметь однако, в виду, что во многих других, более сложных или спорных, случаях лучше всего применять вязки без наклона:

неправильно



возможно



хорошо



неправильно



правильно



неправильно



правильно



4. Лиги. Лига, охватывающая группу нот, должна быть поставлена точно: ее обязательно следует дотягивать до крайних нот групп; она не может выходить за пределы этой группы:

неправильно



правильно



Лига не должна задевать или пересекать головок, штилей, вязок и хвостов или, наоборот, иметь большой отрыв от группы охватываемых ею нот:

неправильно



правильно



неправильно



правильно



к концам, как и у коротких:

неправильно





правильно



Крутого наклона лиг по возможности следует избегать и слишком выгнутых лиг без необходимости не делать:

неправильно



правильно



неправильно



правильно



Если лига соединяет расположенные рядом одинаковые по высоте ноты, у которых не стоят штриховые точки, черточки и акценты, она должна идти точно от головки к головке, но не пересекая штилей:

неправильно



правильно



Если в одноштильной записи лига охватывает две или большее количество нот со штилями в разные стороны, то она должна идти всегда сверху, причем от крайних нот со штилем вверх лига должна идти не от головок и не от концов штилей, а примерно от середины штилей (но не прилегая к ним вплотную):

неправильно



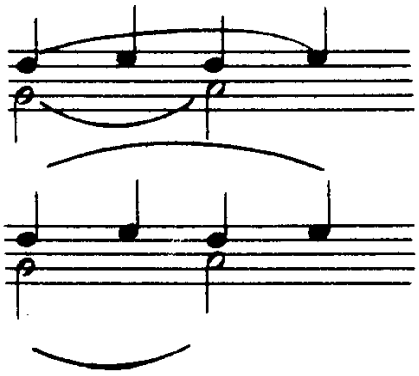
правильно



От крайних нот со штилями вниз лиги всегда идут от головок.

В двухштильной записи лига, охватывающая две или большее количество нот со штилями, также должна идти не от головок и не от концов штилей, а примерно от середины крайних штилей, но не прилегая к ним вплотную и не пересекая при этом другие штили:

неправильно

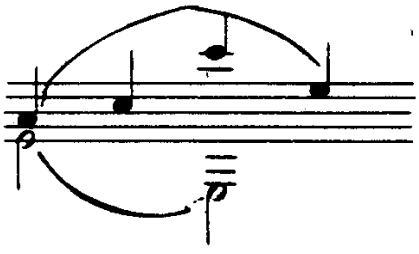


правильно

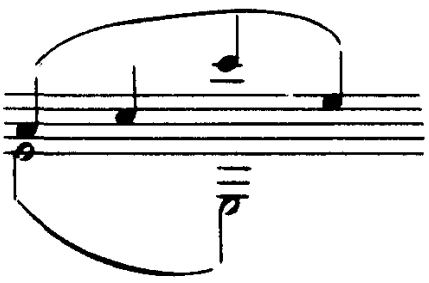


В отдельных случаях, во избежание крутого наклона лиг, они могут идти и от концов штилей:

неправильно



правильно



Если в одноштильной записи слигованная группа нот со штилями в одну сторону имеет штриховые точки или черточки, то все они должны быть расположены между головками и лигой:

неправильно



правильно



Однако, если черточка или акцент (но не точка) имеется только у одной из крайних нот, то они могут быть и за лигой:



Если группа имеет штриховые точки или черточки при штилях в разные стороны, то все точки или черточки должны быть расположены между лигой и нотами, то есть всегда сверху нот, независимо от штилей:

неправильно



правильно



В тех случаях, когда в двухштильной записи у штилей нот стоят штриховые точки или черточки, а лига во избежание крутого наклона идет от концов штилей крайних нот, точки или черточки у крайних нот должны располагаться только между концами штилей и лигой:

неправильно



правильно



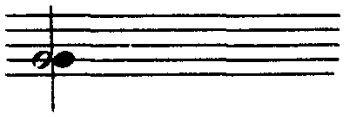
Поскольку у смычковых инструментов расположение черточек за лигой или внутри лиги имеет различное значение, во всех подобных случаях необходимо точно придерживаться оригинала.

5. Ноты и аккорды в двухштильной записи. Если две одинаковые по высоте ноты с разными штилями стоят рядом, то их головки и штили должны быть помещены вплотную, штиль к штилю:

неправильно



правильно



Это правило распространяется и на те случаи, когда между нотами имеется интервал секунды:

неправильно



правильно



Исключения допускаются только при наличии ритмических точек (справа от головки), мешающих сближению штилей:

неправильно



правильно



Однако, если между нотами со штилями в разные стороны имеется какой-либо другой интервал (больше секунды), то их следует располагать не штиль к штилю, а головку над головкой, независимо от того, что нота со штилем сверху будет ниже ноты со штилем вниз. При этом между головкой одной ноты и штилем другой следует оставлять лишь незначительное расстояние (не более 1 мм), не допуская их слипания. Ритмические точки помещаются правее обоих штилей:

неправильно



правильно



Если одна или несколько нот со штилем в одну сторону расположены в аккорде между нотами со штилем в другую сторону, обе группы нот следует помещать не штилем к штилю, а головками над

головками, стремясь поместить головки всех нот на одну вертикаль и оставляя между головками одной группы нот и штилем другой лишь незначительное расстояние (не более 0,5 мм) во избежание их слипания. Ритмические точки в таких аккордах помещаются всегда правее обоих штилей:

неправильно



правильно

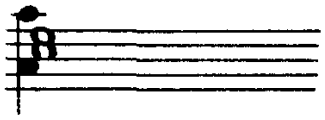


Это правило распространяется и на те случаи, когда одна из групп нот, образующих аккорд, состоит из одной или нескольких целых нот:

неправильно



правильно

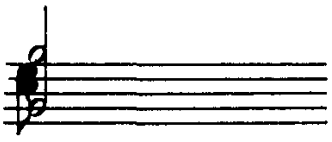


В тех случаях, когда хвост штиля одной группы нот мешает приблизить головки другой группы нот, необходимо настолько удлинить этот штиль, чтобы хвост мог поместиться ниже нот другой группы:

неправильно



правильно



Если в подобных аккордах имеются одинаковые по высоте или находящиеся в секундном соотношении ноты, расположенные на разных штилях, то размещение обеих групп нот зависит от наличия знаков альтерации, ритмических точек, связующих лиг, форшлагов, хвостов, а также от расположения смежных аккордов:

хуже



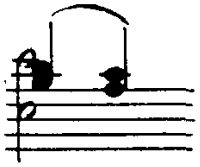
лучше

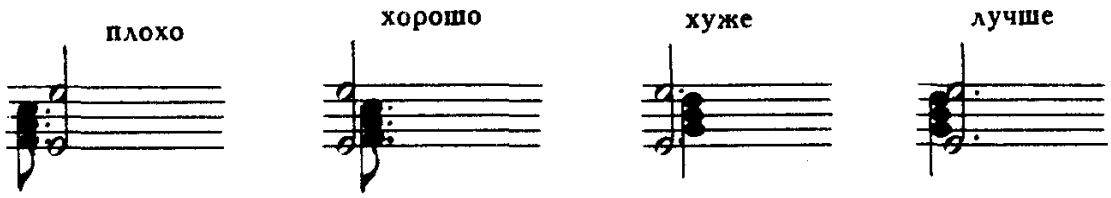


хуже

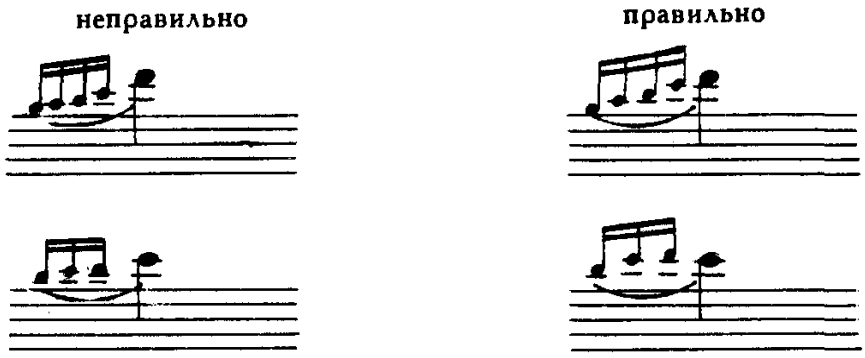


лучше





6. Копфштрихи следует размещать аккуратно в одну вертикальную колонку. В группах мелких нот расстояние между ними также должно точно соответствовать раштру нотоносца (а не раштру мелких нот):



7. Змейка у аккорда должна соответствовать расстоянию между крайними головками нот аккорда и идти параллельно штилю:



8. Пунктирные линии следует проводить аккуратно, соблюдая равное расстояние между черточками. В пределах одного произведения все пунктиры должны быть одинаковы.

9. Хвосты не должны пересекать штиль или слишком близко прилегать к нему:



10. Штриховой знак V (или V) употребляется только в партиях струнных инструментов и всегда ставится точно над нотой. В одном издании следует придерживаться какого-либо одного начертания этого знака:

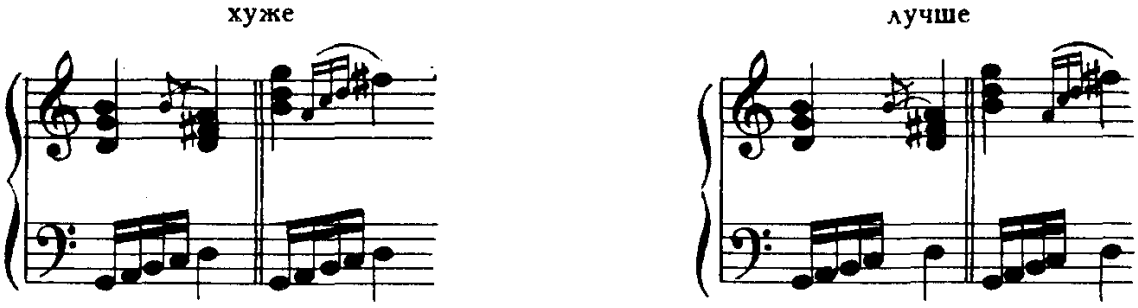


В вокальных партиях и в партиях духовых инструментов употребляется только знак V , который всегда ставится между нотами:

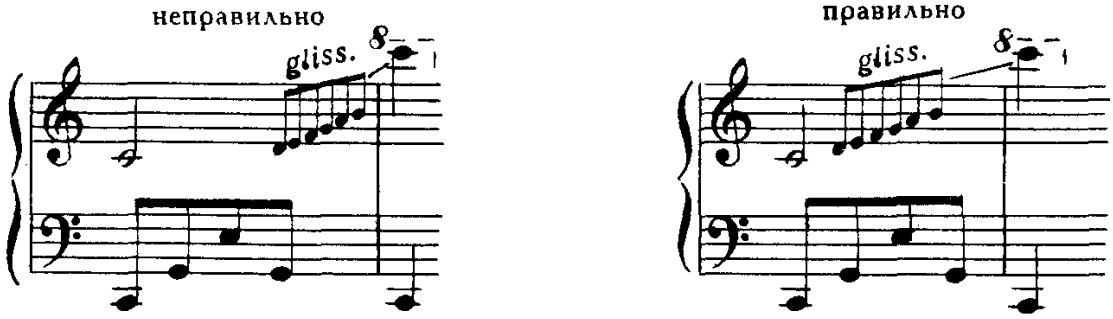


11. Цезура обозначается запятой или двумя наклонными параллельными черточками (Λ и //). Если знак цезуры относится к нескольким станам, он дается крупно и жирно, если к одному, то мельче.

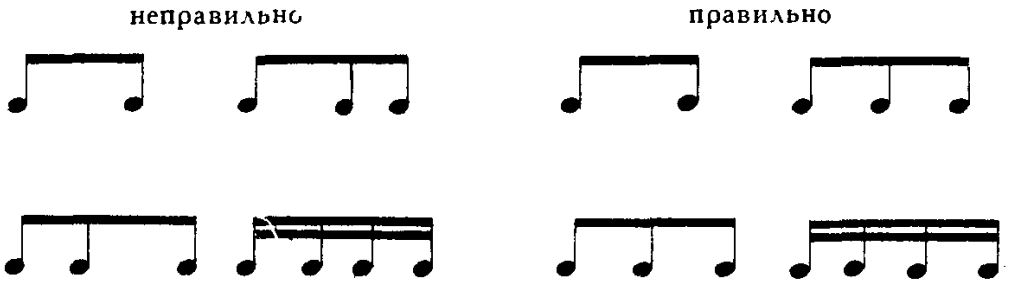
12. Ранжиры. Форшлаги в середине такта следует по возможности помещать после всех нот предыдущей доли такта других станов данной системы:



Это, однако, не относится к мелким нотам с указанием *glissando (gliss.)*, когда мелкие ноты должны следовать сразу же после основной ноты:



При сочетании несимметричных групп равномерность между нотами внутри групп должна быть сохранена:



Расстояния между головками в группировках, объединенных общими вязками, должны быть всегда, как правило, равномерными, даже при наличии знаков альтерации:



Исключение из этого правила возможно лишь при слишком близком расстоянии нотных головок, когда знаки альтерации, естественно, нарушают равномерность расстояния между головками:



13. Размещение исполнительских указаний. При начертании вилки, идущей к началу следующего такта, нельзя переводить ее через тактовую черту к первой ноте этого следующего такта:



Указания pizz. и arco в случае, если они не умещаются над указанной нотой, могут быть помещены несколько левее ее, но никоим образом не правее:

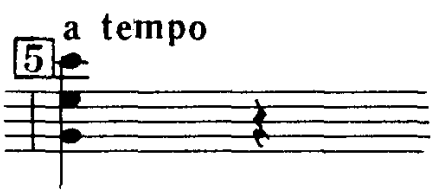


Если в начале такта, следующего сразу после ориентира, нужно дать темповое обозначение, то оно должно стоять точно над первой четвертью, а не правее:

неправильно



правильно

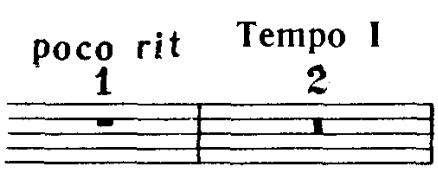


Если над смежными паузирующими тактами есть темповые указания, то расстояние между тактовыми чертами должно быть достаточным для того, чтобы надписи не сливались и не заходили друг на друга:

неправильно



правильно



ПРИЛОЖЕНИЕ I

ТРЕБОВАНИЯ, ПРЕДЪЯВЛЯЕМЫЕ К РУКОПИСЯМ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, ПРИНЯТЫХ К ИЗДАНИЮ

1. Нотная рукопись должна быть вполне доработана автором в отношении формы и содержания произведения, без расчета на доработку его в процессе корректуры. Изменения против оригинала могут вноситься в корректуру только в исключительных случаях и производятся полностью за счет автора.

2. Рукопись должна быть написана разборчиво, четко, достаточно крупными знаками, тушью (или чернилами) черного цвета на плотной нотной бумаге стандартного формата, обязательно с пропуском одной нотной строки между системами для редакторской правки и рабочих пометок технического редактора, разметчика.

Размер страниц рукописи более 27,5×36 см допускается только для партитур с очень большим количеством нотоносцев.

Рукопись должна быть тщательно проверена и подписана автором с указанием: «Рукопись проверена, прошу считать оригиналом».

3. Нотный текст в рукописи должен быть оформлен с соблюдением правил нотной графики (направление штилей, вязок, лиг и пр.). Ключи и ключевые знаки следует обязательно проставлять в начале каждой строки как на левых, так и на правых страницах. Повторяющиеся такты и группы нот должны быть выписаны полностью, независимо от количества повторений. Сокращения типа 𝄎 , 𝄏 и т. п. возможны только в голосах.

4. В партитурах следует строго соблюдать общепринятую вертикальную последовательность партий. В начале произведения (и его частей) названия инструментов выписываются полностью, далее — сокращенно. Акколады проставляются согласно делению инструментов на группы, а тактовые черты разрываются соответственно этому делению. Реплики (вступления других инструментов), обычно выполняемые более мелкими нотами, в партитурах малых симфонических, камерных и эстрадных оркестров должны быть аккуратно обведены цветными чернилами.

5. В рукописях вокальных произведений подтекстовку под нотами на любом языке (русском, народов СССР, иностранном) следует четко написать от руки (или на машинке) и разложить на слоги, каждый из которых должен быть помещен точно под соответствующей ему нотой. Подтекстовку следует располагать с соблюдением правил грамматики и ранжира. Если произведение издается на двух языках, в верхней строке помещается русский текст, в нижней — текст на другом языке.

Помимо подтекстовки в нотах, весь текст — заголовки, куплеты, (включая первый, подтекстованный) и т. п. — переписывается на машинке (или каллиграфически от руки) и прилагается в двух экземплярах к рукописи вокального произведения.

Если произведение издается на двух языках, в таком же виде прилагается и текст на другом языке.

6. К рукописям хрестоматий, школ и других нотных учебных пособий обязательно прилагаются два машинописных экземпляра словесного текста.

7. Составители сборников, помимо рукописи, должны представить в издательство сведения об авторах произведений, включенных в сборники (имя, отчество, фамилия, адрес), а также данные о произведениях: откуда они заимствованы, какой раз издаются, кем переложены, обработаны или оркестрованы.

Составители вокальных сборников, кроме вышеуказанных сведений, представляют данные об авторах и переводчиках текстов, а также об источниках, откуда взяты тексты (газета, журнал, книга).

8. Все страницы рукописи (и нотной, и текстовой) должны быть пронумерованы, причем в многочастных произведениях или сборниках нумерация делается сквозной.

9. На последней странице рукописи автор указывает свой адрес, а в вокальных произведениях на современные тексты — также адрес поэта.

10. Нотные примеры для книжных изданий выписываются на листах нотной бумаги одинакового формата (без оборота), разборчиво, тушью (или чернилами) черного цвета, с пропуском одной нотной строки между примерами или наклеиваются с интервалами на листы белой бумаги.

Примерам должен предшествовать заголовок с названием той книги, к которой они относятся.

Примеры оформляются с соблюдением правил нотной графики; примеры из вокальных произведений оформляются так же, как рукописи последних (см. выше, пункт 5).

Рукопись нотных примеров должна быть тщательно проверена автором и подписана им.

Перевод на английский язык музыкальных названий и терминов, необходимых при оформлении обложек, титулов и заголовков

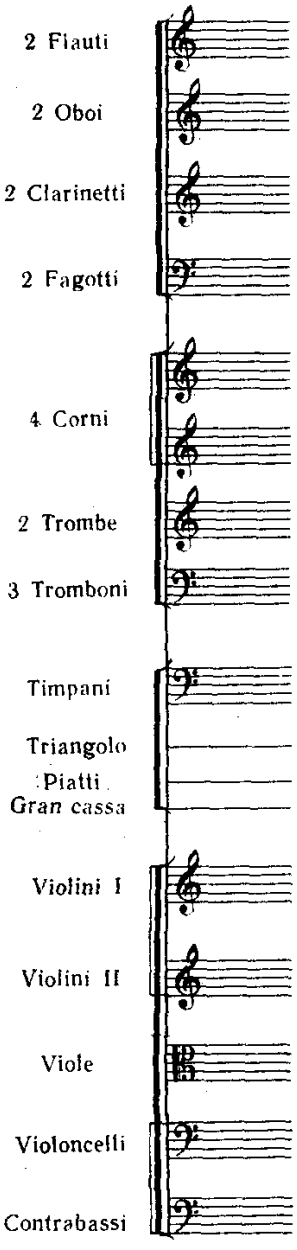
Содержание	Contents
Сюита	Suite
Симфония	Symphony
Симфоническая поэма	Symphonic Poem
Оратория для солистов, хора и симфонического оркестра	Oratorio for Soloists, Chorus and Symphony Orchestra
Кантата	Cantata
Ода	Ode
Месса	Mass
Опера в одном (двух, трех, четырех, пяти) действии(ях)	Opera in One (Two, Three, Four, Five) Act (s)
Музыкальная драма	Music Drama
Музыкальная комедия	Musical Comedy
Оперетта	Operetta
Увертюра	Overture
Вступление	Introduction
Антракт	Entr'acte, Interlude
Фантазия	Fantasy, Fantasia
Концертино	Concertino
Концерт для фортепиано (скрипки, виолончели) с оркестром	Concerto for Piano (Violin, Violoncello) and Orchestra
для симфонического оркестра	for Symphony Orchestra
для большого оркестра	for Full Symphony Orchestra
для малого оркестра	for Small Orchestra
для струнного оркестра	for String Orchestra; for Strings
для эстрадного оркестра	for Jazz Orchestra
для духового оркестра	for Band
для камерного оркестра	for Chamber Orchestra
для медного оркестра	for Brass Band
Банда (сценический оркестр)	Banda (an Orchestra appearing on the Stage)
Сонатина	Sonatina
Соната	Sonata
для фортепиано	for Piano
для скрипки (виолончели) с фортепиано	for Violin (Violoncello) and Piano
Трио	Trio
Струнный квартет	String Quartet
Квартет для двух скрипок, альта и виолончели	Quartet for Two Violins, Viola and Violoncello
Квинтет	Quintet

Секстет	Sextet
Септет	Septet
Октет	Octet
Ария	Aria
Ариетта	Arietta
Куплеты	Couplets
Романс: 1) вокальное произведение 2) инструментальный	1. Song 2. Romance
Каватина	Cavatina
Песня	Song
Песенка	Little Song
Дуэт	Duet
Терцет	Terzetto; Vocal Trio
Действие	Act
Сцена	Scene
Вариаци'я (-и)	Variation (s)
Пьес'а (-ы)	Piece (s)
Прелюди'я (-и)	Prelude (s)
Этюд (ы)	Study (Studies)
Упражнени'е (-я)	Exercise (s)
Фуг'а (-и)	Fugue (s)
Фугетт'а (-ы)	Fughetta (s)
Токкат'а (-ы)	Toccata (s)
Колыбельная	Lullaby
Полонез (ы)	Polonaise (s)
Танец, Танцы	Dance, Dances
Вальс (ы)	Waltz (es)
Мазурк'а (-и)	Mazurka (s)
Фокстрот (ы)	Foxtrot (s)
Танго	Tango
Блюз	Blues
Сюита из музыки к кинофильму...	Suite from the Music to the Film...
Каприччио	Capriccio
Баллада (-ы)	Ballad (s), Ballade (s)
Сказка, Сказочка	Fairy Tale
Интермеццо	Intermezzo
Легенда	Legend
Ноктюрн	Nocturne
Мелодия	Melody
Рапсодия	Rhapsody
Канон	Canon
Серенада	Serenade
Марш	March
Похоронный (траурный) марш	Funeral (Dead) March
Скерцо	Scherzo
Элегия	Elegy
Дивертисмент	Divertimento, Divertissement
Менуэт	Minuet

Гавот	Gavotte
Чакона	Chacconne
Жига	Jig
Пассакалия	Passacaglia
Канцона	Canzona
Экспромт	Impromptu
Баркарола	Barcarolle
Партитура	Score, Full Score
Переложение для пения с фортепиано (такого-то)	Arranged for singing and Piano by...
Переложение для пения с фортепиано (клавир)	Vocal Score, Piano Score
Переложение для скрипки (виолончели) с фортепиано	Arranged for Violin (Violoncello) and Piano
Переложение для фортепиано в две руки	Arranged for Piano Solo
Переложение для фортепиано в четыре руки	Arranged for Piano, Four Hands (Piano Duet)
Переложение для двух фортепиано	Arranged for Two Pianos
Транскрипция	Transcription
Обработка	Setting, Arrangement
Редакция (такого-то)	Edited by...
Оркестровка (такого-то)	Orchestrated by...

СХЕМЫ ПАРТИТУР СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА

для парного и тройного составов



В партитурах с концертирующим инструментальным соло его партия помещается над смычковой группой.

В партитурах опер, кантат и ораторий партии вокальных солистов и хора помещаются там же.

Партии банды (добавочной медной группы) помещаются в самом верху партитуры, если музыканты играют со сцены; если же они размещены среди общей массы оркестра, то партии банды выписываются непосредственно под партиями основной медной группы и ударных инструментов, в обоих случаях с самостоятельной групповой акколадой.

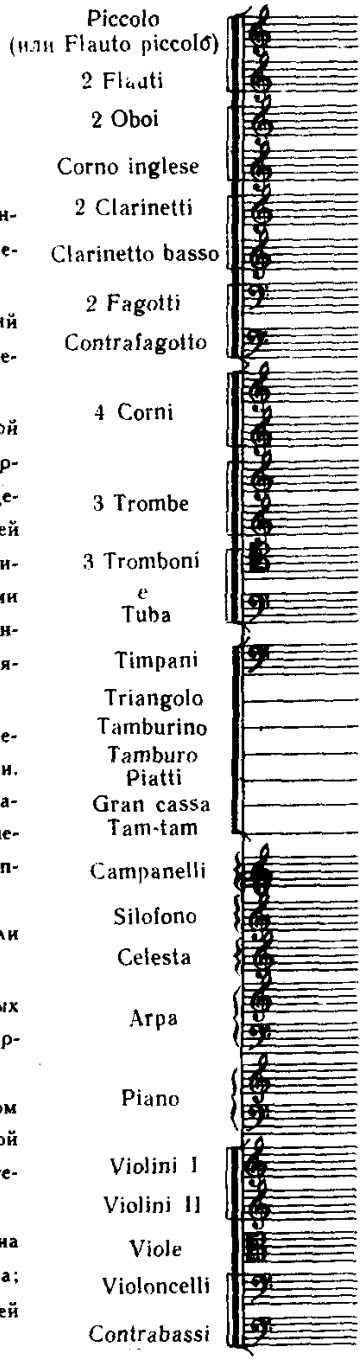
Партия саксофона чаще всего помещается между кларнетами и фаготами. *Если саксофоны представлены в виде* самостоятельной группы, последняя помещается между деревянной и медной группами.

Партия органа размещается под (или вместо) партией фортепиано.

Партии кастаньет и других народных ударных инструментов помещаются в ударной группе соответственно их высоте.

Партия челесты нотируется на одном или чаще на двух нотоносцах, с фигурной акколадой (аналогично партиям фортепиано, арфы и органа).

Партия колокола(ов) при нотации на нитке помещается под партией тамтама; при нотации на нотоносце — под партией колокольчиков, с фигурной акколадой.



СХЕМЫ ПАРТИТУР ДУХОВЫХ ОРКЕСТРОВ

БОЛЬШОЙ СОСТАВ



* На нитке малого барабана помещаются также треугольник, бубен, кастаньеты и т. д.

СРЕДНИЙ СОСТАВ



МАЛЫЙ СОСТАВ



СХЕМЫ ПАРТИТУР ЭСТРАДНЫХ ОРКЕСТРОВ И АНСАМБЛЕЙ

ОРКЕСТРОТЕЧНЫЙ СОСТАВ ДЛЯ ИЗДАНИЙ



ЭСТРАДНЫЙ АНСАМБЛЬ

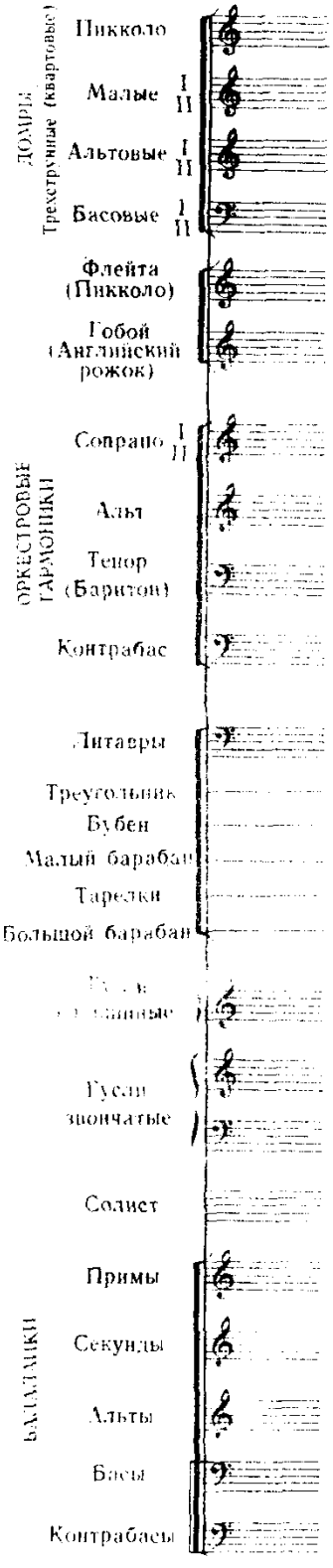


ЭСТРАДНЫЙ КВИНТЕТ

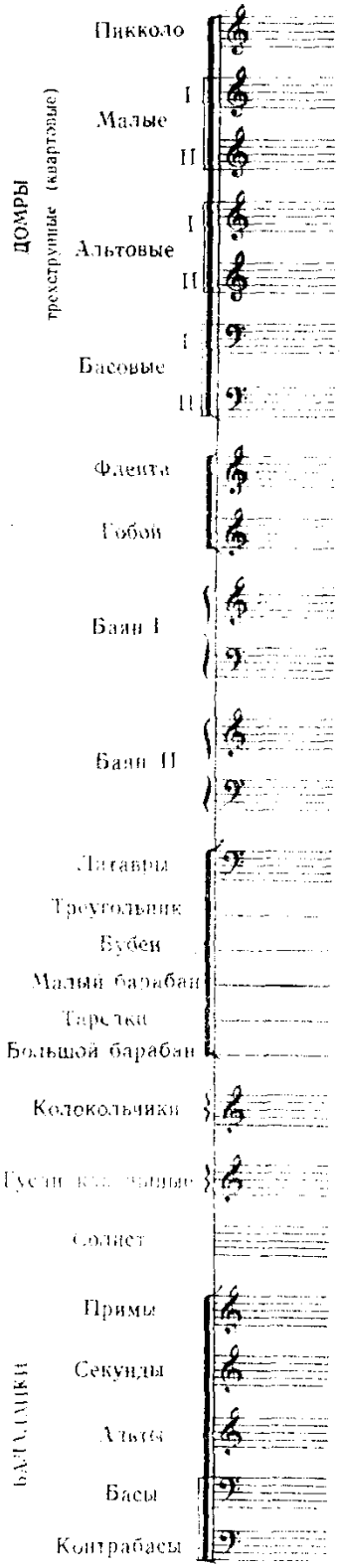


СХЕМЫ ПАРТИТУР ОРКЕСТРА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

ОРКЕСТР ВСЕСОЮЗНОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ И РАДИОВЕЩАНИЯ



БОЛЬШОЙ СМЕШАННЫЙ ОРКЕСТР ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ



При четырехструнных домрах эта группа располагается следующим образом:



Таблица наиболее употребительных полных и сокращенных названий оркестровых инструментов и исполнителей
(в порядке расположения партитурных станов)

В круглых скобках даны окончания во множественном числе, в квадратных — возможные пропуски и добавочные сокращения

Русские		Итальянские	
полные	сокращенные	полные	сокращенные
Малая флейта	М. фл.	[Flauto] piccolo	[Fl.] picc.
[Большая] флейта	[Б.] фл.	Flau'to (-ti) [gran'de (-di)]	Fl. gr.
Альтовая флейта	А. фл.	Flauto contralto	Fl. c.
Гобой	Гоб.	Ob'oe (-oi)	Ob.
Английский рожок	Англ. р.	Corno inglese	C. ingl.
Альтовый гобой	Альт. г.	Oboe contralto	Ob. c.
Гобой д'амур	—	Oboe d'amore	—
Кларнет	Кл.	Clarinet'to (-ti)	Cl.
Малый кларнет	М. кл.	Clarinetto piccolo	Cl. picc.
Басовый кларнет	Бас. кл.	Clarinetto basso	Cl. b.
Фагот	Фаг.	Fagot'to (-ti)	Fag.
Контрафагот	К-фаг.	Contrafagotto	C-fag.
Саксофон	Сакс.	Saxofo'no (-ni) / Sassofo'no (-ni)	Sax.
Саксофон сопрано	Сакс. с.	Saxofono soprano	Sax. s.
Саксофон альт	Сакс. а.	Saxofono contralto	Sax. c.
Саксофон тенор	Сакс. т.	Saxofono tenore	Sax. t.
Саксофон баритон	Сакс. б.	Saxofono baritono	Sax. b.
Валторна	Валт.	Cor'no (-ni)	Cor.
Малая труба	М. тр.	Tromba piccolo	Tr-ba picc.
Труба	Тр.	Trom'ba (-be)	Tr-ba (-be)
Альтовая труба	А. тр.	Tromba contralta	Tr-ba c.
Басовая труба	Б. тр.	Tromba bassa	Tr-ba b.
Корнет	Корн.	Cornet'to (-ti)	C-tto (-tti)
		Pisto'ne (-ni)	Pist.
Тромбон	Тр-н (-ны)	Trombo'ne (-ni)	Tr-ne (ni)
Туба	—	Tu'ba (be)	—
Литавры	Лит.	Timpani	Timp.
Треугольник	Треуг.	Triangolo	Tr-lo

Французские		Немецкие		Английские
полные	сокращенные	полные	сокращенные	полные
Petite flûte	Pte Fl.	Kleine Flöte	Kl. Fl.	Piccolo (s)
Flût'e (-es)	Fl.	Flöt'e (-en)	Fl.	Flut'e (-es)
Flûte alto	Fl. a.	Altflöte	Afl.	Alto flute
Hautbois	Hautb.	Hobo'e (-en)	Hb.	Obo'e (-es)
Cor anglais	C. angl.	Englisches Horn	E. H.	English horn
Hautbois alto	Hautb. a.	Althoboe	—	
Hautbois d'amoure	—	Liebeshoboe	—	Oboe d'amore
Clarinett'e (-es)	Cl.	Klarinett'e (-en)	Kl.	Clarinet (s)
Petite clarinette	Pte Cl.	Kleine Klarinette	Kl. Kl.	High Clarinet in E flat High Clarinet in D flat
Clarinette basse	Cl. b.	Bassklarinette	Bkl.	Bass clarinet
Basson (s)	Bon	Fagott (e)	Fg.	Bassoon (s)
Contrebasson	Cbon	Kontrafagott	Kfg.	Double-bassoon
Saxophon'e (-es)	Sax.	Saxophon (e)	Sax.	Saxophon'e (-es)
Saxophone soprano	Sax. s.	Sopransaxophon	Ssax.	Soprano saxophone
Saxophone alto	Sax. a.	Altsaxophon	Asax.	Alto saxophone
Saxophone tenor	Sax. t.	Tenorsaxophon	Tsax.	Tenor saxophone
Saxophone baryton	Sax. b.	Baritonsaxophon	Bsax.	Baritone saxophone
Cor (s)	—	Horn (Hörner)	Hrn.	[French] Horn (s)
Petite trompette	PteTromp.	Klein Trompete	Kl. Trmp.	High Trumpet in E flat High Trumpet in D flat
Trompett'e (es)	Tromp.	Trompet'e (-en)	Trmp.	Trumpet (s)
Trompette alto	Tromp. a	Alttrompet'e (-en)	Atrmp.	Alto Trumpet
Trompette basse	Tromp. b	Basstrompet'e (-en)	Btrmp.	Bass Trumpet
Cornet à pistons	Pist.	Kornett (e)	Krn.	Cornet (s)
Piston (s)				
Trombon'e (-es)	Trb.	Posaun'e (-en)	Pos.	Trombon'e (-es)
Tuba (s)	—	Tub'a (-en)	Tb.	Tuba (s)
Timbales	Timb.	Pauken	Pk.	Kettledrums Timpani
Triangle	Trngl.	Triangel	Trgl.	Triangle

Русские		Итальянские	
полные	сокращенные	полные	сокращенные
Кастаньеты	Каст.	Castagnetti	Cast.
Деревянная коробочка (барабанчик)	Дер. кор. (Дер. бар.)	Tamburo di legno	Legno
Трещотка	Трещ.	Raganella Tabella	Rag.
Бубенчики	—	Sonagli	S-gli
Бубен	Буб.	Tamburino Tamburo basco	T-no T-ro basco
Тамбурин	—	Tamburo provenzale	T-ro pr.
Малый барабан	М. бар.	Tambu'ro (-ri) [militare]	T-ro (-ri) [mil.]
Прутья	—	Verghe	—
Тарелки	Тар.	Piatti Cinelli Cimbali	P-ti
Большой барабан	Б. бар.	[Gran] cassa	[Gr.] C.
Тамтам	Т-т.	Tam-tam	T-t.
Колокол	К-л	Campa'na (-ne)	C-na (-ne)
Колокольчики	К-ки	Campanelli	C-lli
Ксилофон	Ксил.	Silofono Xilofono	Sil.
Челеста	Чел.	Celesta	Cel.
Арфа	—	Ar'pa (-pe)	—
Фортепиано	Ф-п.	Piano	P-no
Орган	Орг.	Organo	Org.
Фисгармония	—	Armonio	—
Скрипка	Скр.	Violi'no (-ni)	V-no (-ni)
Альт	—	Vio'la (-le)	V-la (-le)
Виолончель	В-ль (-ли)	Violoncel'lo (-li)	V-c.
Контрабас	К-б.	Contrabas'so (-si)	C-b.
Смычковые	Смычк.	Archi	—
Деревянные	—	Fiati	—

Французские		Немецкие		Английские
полные	сокращенные	полные	сокращенные	полные
Castagnettes	Cstgn.	Kastagnetten	Kstgn	Castanets / Bones
Wood-block	W-bl.	Holztrommel	Hztr.	Wood-block
Grécelle	Gréc. / Grel.	Ratsche / Schnarre	Rtsch.	Rattle
Grelots / Clochettes	—	Schellen	Schel. / Schn.	Sleigh-bells / Jinglebells
Tambour de Basque	Tamb. de B.	Tamburin	Tmbn.	Tambourine
Tambourin	Tmbn.	—	—	Tabor
Tambour (s) / Caisse claire	Taml.	Kleine Trommel / Militär Trommel	Kl. Trml.	Snare-drum / Side-drum / Military drum
Verges	—	Ruten	—	Rods
Cymbales	Cymb.	Becken	Bck.	Cymbals
Grosse caisse	Gr. c.	Grosse Trommel	Gr. Trml.	Bass drum
Tam-tam	T.-t.	Tam-tam	T.-t.	Tam-tam / Gong
Cloches	Cloch.	Glock'e (en)	Gl.	Bells / Church-bells
Jeu de timbres	J. de t.	Glockenspiel	Glsp.	Glockenspiel / Chimes / Carillon
Xylophone	Xyl.	Xylophon / Holzharmonika	Xyl.	Xylophone / Wood-Rattle
Célesta	Cél.	Celesta	Cel.	Celesta
Harp'e (-es)	—	Harf'e (-en)	Harf.	Harp(s)
Piano	Pno	Klavier	Klv.	Piano
Orgue	Org.	Orgel	Orgl.	Organ
Harmonium	—	Harmonium	—	Harmonium
Violon (s)	Vln (s)	Violine (n)	Vl.	Violin(s)
Alto (s)	Alto (s)	Bratsche (n)	Br.	Viola(s)
Violoncell'e (es)	Vcllo(s)	Violoncell (e)	Vcl.	Violoncello(s)
Contrebass'e (-es)	Cb.	Kontrabass (-isse)	Kb.	Double-bass(es)
Quintette à cordes	—	Streichquintett	—	String Quintet
Sax...				Sax...

Русские		Итальянские	
полные	*сокращенные*	*полные*	*сокращенные*
Медные	—	Ottoni	—
Ударные	—	Batteria	—
Исполнители	—	Esecutori	—
Оркестр	Орк.	Orchestra	Orch.
Хор	—	Coro	—
Сопрано	С.	Sopra'no (-ni)	S.
Меццо-сопрано	М-s.	Mezzo-sopra'no (-ni)	M-s.
Альт, Альты	А.	Al'to (-ti)	A.
Тенор, Тенора	Т.	Teno're (-ri)	T.
Баритон, Баритоны	Бар.	Barito'no (-ni)	Bar.
Бас, Басы	Б.	Bas'so (-sai)	B.
Чтец, Чтецы	Ч.	Recitante	R.

Русские народные инструменты — домры, баяны, оркестровые гармоники, гусли, балалайки — см. § 30, с. 118.

Французские		Немецкие		Английские
полные	сокращенные	полные	сокращенные	полные
Cuivres	—	Blechblasinstrumente	—	Brass [instruments]
Instruments à percussion	—	Schlaginstrumente	—	Percussion instruments / Battery / Percussions
Exécutante	—	Besetzung	—	Performers
Orchestre	Orch.	Orchester	Orch.	Orchestra
Choeur	—	Chor	—	Chorus / Choir
Soprano (s)	S.	Sopran (e)	S.	Soprano (s)
Mezzo-soprano	M-s.	Mezzosopran (e)	Ms.	Mezzo-soprano (s)
Alto (s)	A.	Alt (e)	A.	Alto (s)
Tenor (s)	T.	Te'nor (-nöre)	T.	Tenor (s)
Baryton (s)	Bar.	Bariton (e)	Bar.	Bariton'e (-s)
Bass (os)	B.	Bass (Bässe)	B.	Bass (es)
Récitant (s)	—	Leser (in)	—	Recitalist (s)

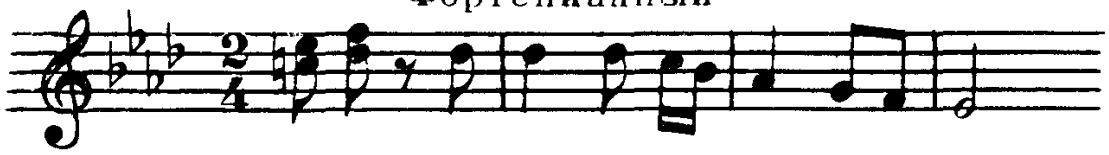
Таблица названий редко применяемых ударных инструментов

Русские	Итальянские	Французские
Античные тарелочки	Crotali	Crotales
Бонги	Bonghi	Bongos
Бунчук	Padiglione chinese, Capello chinese	Pavillon chinois, Chapeau chinois
Бутылки	Bottiglie	Bouteilles
Вибрафон	Vibrafono	Vibraphone, Carillon à lames
Гвиро (жуиро)	Guiro	Guiro
Гонг яванский	Javanese	Gong à mamellon
Дайра	Daira	Dayra, Tamburino orientale
Доли	Doli, Dol, Dholi	Dholi, Dhol
Кнут-хлопушка	Dhol, Frusta, Flagello	Foûet
Колокольцы	Campanelli orientali	Clochette suisse, Jeu de cloches
Маракасы	Maracas	Maracas
Маримба	Marimba, Silorimba	Marimba, Xylorimba
Нагара	Naccheroni	Nacaires
Сафаль	Safaile	Safayl
Стеклянная гармоника	Armonica	Verre-harmonica
Тимпанчо	Timplipio,	Timplipito,
	Tamburo orientale	Timbales orientales
Том-том	Tom-tom, Timpani di jazz	Tom-tom
Тубафон	Tubafono	Tubaphone
Флексатон	Flexatone	Flexatone
Барабан гладкий	Cassa rullante, Tamburo [illegible] Tamburo a volt[illegible]	Caisse roulante
Литавры (ударный [illegible])	[illegible]	Tim(b)ales (cymbales à pedale)

Немецкие	Английские
Ankite Zimbeln, Zimbelchen	Ancient cymbals, Antique cymbals
Bongos	Bongos
Halbmond, Schellen-baum	Chinese pavilion, Jingling johnny, Chinese crescent, Turkish crescent
Flaschen	Bottles
Vibraphon	Vibraphone
Guiro	Guiro, Gourd
Buckelgong, Gong mit Kuppe	Gong
Daira	Daire
Dholi, Dhol,	Dholi, Dhol
Ruthe, Rute, Peitsche Peitschenknall, Slap-Stick	Slapsticks
Herdenglocken, Kuhglocken	Cow-bells
Maracas	Maracas
Marimba, Xylorimba	Marimba, Xylorimba
Nagara, Nagarah	Nakers
Safajil	Safail
Glasharmonika	Glasses, Harmonica
Timplipito	Timplipito, Oriental timpani
Tom-tom	Tom-tom
Tubaphon	Tubaphone
Flexaton	Flexatone
Wirbeltrommel, Rührtrommel, Rolltrommel	Tenor-drum
Hi(gh)-hat, Charleston-Beck sbecken	Hi- Foot cymbals

ТАБЛИЦА РАШТРОВ

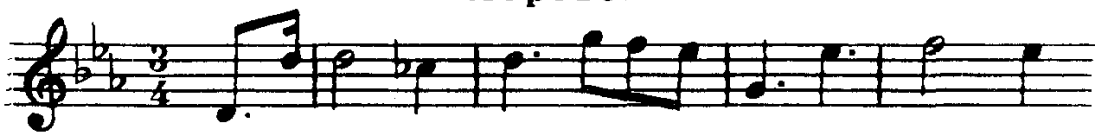
Фортепианный



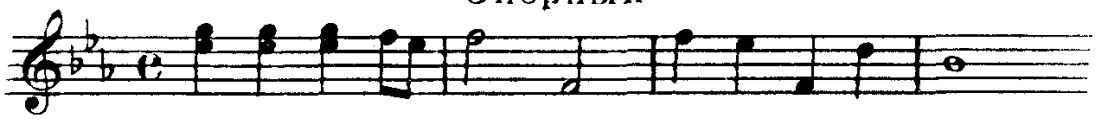
Петерс № 73



Хоровой



Оперный



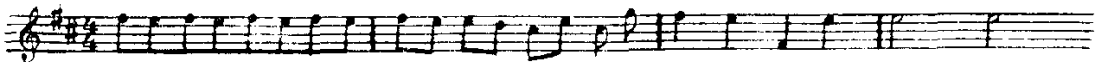
Партитурный



Малый партитурный



Бисерный



ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

Акколады 70—72
— в нотных примерах 122, 123
— витые (фигурные) 71, 117
— главная (общая) 70
— групповые 70, 116
— для divisi 71, 72
— добавочные 70, 117
— хоровые 71
Аккорды
— в двухштильной записи 139—141
— у смычковых инструментов 53
Акценты
— в сочетании с лигами 37—39, 138
— при отсутствии лиг 35, 36
Альтерация *см.* Знаки альтерации
Аппликатура 46, 114
— в нотных примерах 120

Бревис 19

Варианты (Ossia) 49, 50
Вольты 67—69
Вязки (ребра)
— в вокальных произведениях 109
— в сокращенном письме (тремоло) 59, 60
— наклон 131—134
— с нотами на двух станах 105, 106
— со штилями в разные стороны 44, 133, 134

Глиссандо *(glissando)* 63, 113—116
Голоса *см.* Оформление отдельных инструментальных партий (голосов)
Группетто 52

Двухоктавный пунктир *см.* Пунктир двухоктавный
Двухштильная запись 81—85, 102—105, 139—141
— в оркестровом письме 81—85
Диапазон 111
Динамические обозначения (буквенные, графические, словесные) 22—24, 109, 129
— размещение 21—24, 109
— шрифты и буквы 23
Дирекционы
— для духовых оркестров 89
— для эстрадных оркестров 92, 93
Дуоли *см.* Триоли

Заголовки 4
— в авторских сборниках 4
— вид исполнения 5
— указания о переложении, обработке, спец. (тит.) редактировании 4
Запись оркестротечной инструментовки 88, 89
Знаки альтерации 39—43
— ключевые (их расстановка) 39
— напоминающие без скобок 42
— напоминающие в скобках 42
— перемена ключевых знаков альтерации 21, 39, 66
— перемена ключевых знаков альтерации в партитуре 76, 77, 79
— повторение знаков альтерации 20, 40, 41
— предупреждающие без скобок 42, 43
— предупреждающие в скобках 42
— случайные 40, 41
— при октавных пунктирах 41
— при перемене ключей 41
— у группетто 42
— у мордента 42
— у слигованных нот 40
— у трели 42
Змейка
— у аккорда 141
— у глиссандо 63, 115
— у трели 51

Исполнительские термины на английском языке в эстрадной музыке 93, 94

Каденции 48, 49
Квартоли *см.* Триоли
Квинтоли *см.* Триоли
Клинья 36
Ключи 55—56
— перемена 21, 55, 57, 58, 66, 79, 126
— теноровые в старинной музыке 56
— у тромбонов 55, 56
Кода 69
Копфштрих 141
Корешок 3

Лиги 33—35, 135—139
— в академических изданиях 35
— длина 135—136
— наклон 136—137

— прерванные переворотом страниц 35
— при одной головке без ребер 35
— пунктирные 35
— с двойным выгибом 34
— слоговые 108
— связующие 33
— сцепляющиеся 33, 34
— у двойных целых нот 34
— у флажолетов 54
— у форшлагов 47
— фразировочные 32, 33, 107, 108
— французские 35

Мелкие ноты 47—49, 53, 141—143
Метрические обозначения (тактовые размеры) 17—19, 128, 129
— двойные метрические обозначения 17
— размещение 17, 19
— разные метрические размеры в одном такте 18
— сложные размеры 18
— смена метрических единиц (перемена тактовых размеров) 17, 19, 21, 66
Метрономические указания 16, 20, 86
Мордент 52

Начертание вилок 23
Нахшлаги 48, 52
Номенклатура инструментов
— в симфоническом оркестре 73, 74
— в русских народных 118
Нотация
— партии гитары 90, 91
— ударных инструментов для эстрадных оркестров 90
Нумерация частей произведения крупной формы 5

Обложка 3
Обозначение звуков и тональностей 29
Обозначения *Fine*, *Da capo la Fine* 68, 69
Одноголосная запись
— в оркестровом письме 81—83, 84
Октавный транспортер (см. Транспортер октавный)
Ограничительные (скрипичные, транспортирующие) [illegible]

Особенности
— графические при воспроизведении нотного текста гравировкой, штамповкой 130—144
— записи вокальной музыки 107—111
— записи для фортепиано (арфы, челесты, органа) 98—107
— записи для народных инструментов 111—116
Отступления от норм партитурного письма 87
Оформление изданий
— на двух языках 6—10
— для духовых оркестров 13, 88, 89
— для эстрадных оркестров 89, 90
Оформление
— нотных примеров для книжных изданий 118—128
— обложек, титульных листов и заголовков в вокальных произведениях 5, 6
— отдельных инструментальных партий (голосов) 20, 21, 64, 65, 96, 97
— «Состава оркестра» 73

Партитура
— divisi и solo на отдельных станах 71, 72
— однородные инструменты на одном и нескольких станах 75, 85
— оформление divisi—unis. и solo—tutti (снятие станов) 78, 79, 80
— партитурная система 70
— перемена инструментов 28
— переход с одноштильной записи на двухштильную и наоборот 82—84
— пустые станы 80, 81
— размещение партий по станам 75, 77, 78
— размещение темповых, метрономических, общединамических обозначений и ориентиров 12, 86
— смена строев 28, 76
— стык страниц 86, 87
— чередование инструментов 75, 76
Паузы 30—32, 98
— в голосах 97, 98
— в двухголосии 32
— в [illegible]

— в оркестровом письме 83, 84
— в тактах пустых 30
— в тактах, расчлененных пунктирной чертой 30
— в трехдольных тактах 31
— в фортепианной музыке 101—103
— для размеров 4/2, 8/2 30
— многотактовые 97, 98
— смещение пауз 32
Переворот страниц 110
Перемена
— инструментов *см.* Партитура
— ключевых знаков альтерации *см.* Знаки альтерации
— ключей *см.* Ключи
— тактового размера *см.* Метрические обозначения
Переход голоса с одного стана на другой 106
Петит *см.* Мелкие ноты
Подтекстовка вокальных партий 107—109
Порядковый номер
— однородных инструментов 74
— произведений 5
Посвящение 4
Пунктир
— двухоктавный 57
— октавный 56—59
— смена октавного пунктира 57

Разметка нотного текста 77, 91, 96, 110, 130
Размещение исполнительских указаний 144
Разрыв тактовых черт *см.* Тактовые черты
Ранжир
— горизонтальный 143
— записи форшлагов 142
— записи тремоло 62
— ключевых знаков альтерации 40
— пауз 30
Распределение нотного текста 132
Расшифровка символов, применяемых для гитары 91—92
Раштры 11
Ребра *см.* Вязки
Ремарки 108, 110
Реплики 98
Репризы 65—67
— двойная 66
— обратная 66
— прямая 66
Ритмические точки *см.* Точки ритмические

Секстоли *см.* Триоли
Секунды 46, 47, 139
Sempre 63, 64
Сеньо (*Segno*) 64, 69
Simile 63, 64
Скобки
— у вязок 45
— у групп нот 45
Смена строев *см.* Партитура
Сокращенное письмо 59—62
— дополнительные сокращения в оркестровых голосах 64, 65
— недопустимые сокращения 69, 70, 127
Сурдины 25, 94

Тактовые черты 20—22
— двойные 20, 21, 124
— жирные (заключительные) 21
— пунктирные 22
— разрыв тактовых черт 20, 73, 117
Тактовый размер *см.* Метрические обозначения
Tacet 98
Темповые обозначения 11—16, 94, 117, 121, 122
— расстановка 12
— русская расшифровка темповых обозначений 13—15
— шрифты и буквы 12, 13, 16
Технические обозначения (приемов игры, соотношений инструментов и т. п.) 24, 25
— pizzicato, arco, unisono, con 25, 27, 143
Титульный лист 3
Точки
— ритмические 46, 139, 140
— штриховые с [illegible] ми 37, 38, 138
— штриховые при отсутствии 35, 36
Трель 50—52
— с нижней вспомогательной нотой 51
Тремолирующие и трелеобразные фигуры 60—62
Тремоло 59—61
— в партии ударных инструментов 59
— целыми нотами 61
Триоли 45, 62

Ударные инструменты
— в симфоническом оркестре 96, 97
— в эстрадной музыке 54

Указание о месте сочинения произведения 5

Фермата 48, 52, 53
— в каденции 48
— в партитуре 53
Флажолеты 53—54
— расшифровка флажолетов 54
— у домр и балалаек 113
— у гитары 116
— у смычковых инструментов 53
Фонарь (знак) 21, 64, 69
Форшлаги 47, 48
— в партитурах 48
— в фортепианной музыке 48

Характерные обозначения (штрихов, поясняющих и уточняющих нотный рисунок, исполнительских обозначений) 25
— закрытые и открытые звуки 25, 26
— удары палочкой, щеточкой 26
Хвост *см.* Штилевой хвост

Цезура 142
Цифры
— при записи реплик 98
— у вязок 45
— у штилей 45

Черта у глиссандо 63, 143
Черточки
— в сочетании с лигами 37—39, 139
— при отсутствии лиг 35, 36
— слоговые 107

Штилевой хвост 142
Штили 28, 29, 104
Штрихи в эстрадной музыке 95, 96
Штриховые знаки 142

СОДЕРЖАНИЕ

От издательства 2

§ 1. Оформление обложек, титульных листов и заголовков . . . 3
§ 2. *Раштры. Их применение* 11
§ 3. Темповые обозначения
Где их помещать 11
Какими шрифтами пользоваться 12
В каких обозначениях начальная буква прописная, в каких — строчная 13
Русская расшифровка темповых обозначений 13
Таблицы расшифровок 14
§ 4. Метрические обозначения 17
§ 5. Ориентиры и метрономические указания 19
§ 6. Тактовые черты 20
§ 7. Динамические обозначения
Где их помещать 22
Какими шрифтами и какими буквами пользоваться 23
§ 8. Технические и характерные обозначения
Обозначение приемов игры 24
Перемена инструментов. Смена строев 28
Обозначение звуков и тональностей 28
§ 9. Направление штилей 28
§ 10. Паузы 30
§ 11. Лиги, точки, акценты
Лиги 32
Точки, черточки, акценты при отсутствии лиг 35
Точки, черточки, акценты в сочетании с лигами 37
§ 12. Знаки альтерации 39
§ 13. Вязки, триоли, аппликатура, ритмические точки, запись секунд
Вязки (ребра) 44
Триоли (а также дуоли, квартоли, квинтоли, секстоли и т. п.) 45
Аппликатура 46
Ритмические точки 46
Запись секунд 46
§ 14. Форшлаги, нахшлаги, каденции, запись петитом 47
§ 15. Трель, мордент, группетто, фермата 50
§ 16. Аккорды и флажолеты у смычковых инструментов 53
§ 17. Перемена ключей и октавные пунктиры 55
§ 18. Сокращенное письмо
Тремоло 59
Тремолирующие и трелеобразные фигуры 60
Указания glissando, simile, sempre 63
Дополнительные сокращения в оркестровых голосах 64
Репризы 65
Вольты, ⊕, segno 67
Недопустимые сокращения 69
§ 19. Акколады и тактовые черты в партитурах 70
§ 20. Номенклатура инструментов симфонического оркестра
Полные и сокращенные названия 73
Какая номенклатура применяется 74
§ 21. Размещение в партитуре партий, снятие станов, пустые станы
Размещение партий по станам 75
Снятие станов 78
Пустые станы 80
§ 22. Одношгильная, двухшгильная запись и паузы в оркестровом письме 81

§ 23. Размещение темповых, метрономических, общединамических обозначений и ориентиров в партитурах оркестровых произведений 86
§ 24. Стык страниц в партитурах 86
§ 25. Отступления от норм партитурного письма 87
§ 26. Особенности оформления изданий для духовых и эстрадных оркестров 88
§ 27. Переписка и оформление отдельных инструментальных партий (голосов)
Общие указания 96
Запись пауз и реплик 97
§ 28. Особенности записи для фортепиано (арфы, органа, челесты) . 98
§ 29. Некоторые особенности записи вокальной музыки 107
§ 30. Особенности записи для народных инструментов
Баян и аккордеон 111
Домра и балалайка 113
Гусли (клавишные) 113
Гитара 115
Оркестр народных инструментов 116
§ 31. Оформление нотных примеров для книжных изданий . . . 118
Заголовки 119
Графическое оформление примеров 119
Некоторые особенности примеров, взятых из переложений симфонической и камерной музыки 127
§ 32. Некоторые особенности оформления произведений современной музыки в зарубежных изданиях 128
§ 33. Некоторые особенности воспроизведения нотного текста при гравировке, штамповке и нотонаборе
1. Разметка нотного текста 130
2. Распределение нотного текста 131
3. Наклон вязок 131
4. Лиги 135
5. Ноты и аккорды в двухштильной записи 139
6. Копфштрихи 141
7. Змейка у аккорда 141
8. Пунктирные линии 141
9. Хвосты 141
10. Штриховой знак V или V 141
11. Цезура 142
12. Ранжиры 142
13. Размещение исполнительских указаний 143

Приложение I. Требования, предъявляемые к рукописям музыкальных произведений, принятых к изданию 145
Приложение II. Перевод на английский язык музыкальных названий и терминов, необходимых при оформлении обложек, титулов и заголовков 147
Приложение III. Схемы партитур симфонического оркестра для парного и тройного составов 150
Приложение IV. Схемы партитур духовых оркестров 151
Приложение V. Схемы партитур эстрадных оркестров и ансамблей . 152
Приложение VI. Схемы партитур оркестра народных инструментов . 153
Приложение VII. Таблица наиболее употребительных полных и сокращенных названий оркестровых инструментов и исполнителей 155
Приложение VIII. Таблица названий редко применяемых ударных инструментов 161
Приложение IX. Таблица раштров 162

Предметный указатель 163



КАРЦЕВ АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ
ОЛЕНЕВ ЮРИЙ МИХАЙЛОВИЧ
ПАВЧИНСКИЙ СЕРГЕЙ ЭРАЗМОВИЧ

РУКОВОДСТВО ПО ГРАФИЧЕСКОМУ ОФОРМЛЕНИЮ НОТНОГО ТЕКСТА

Редактор *А. Зорина* **Техн. редактор** *А. Арсланова*

Подписано к печати 29/III-1973 г. Формат бумаги 60×90¹/₁₆. Печ. л. 10,5. Уч.-изд. л. 10,5. Тираж 3900 экз. Изд. № 5981. Т. п. 73 г. № 596. Зак. 3588. Цена 53 к. Бумага № 1

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 17 «Союзполиграфпрома» при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Москва 113093, ул. Щипок, 18