М. НЮРНБЕРГ

НОТНАЯ ГРАФИКА

ГРАФИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ
НОТНОГО ТЕКСТА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛЕНИНГРАД
1953

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящая работа в основном предназначается для начинающих композиторов и нотоиздательских работников редакторов, корректоров, граверов, штамповщиков, переписчиков — и имеет целью практически помочь им в освоении современных правил графического оформления нотного текста.

Эти правила, имеющие большое практическое значение для творчества, издательского процесса и исполнительства, до настоящего времени слабо разработаны в нашей музыкально-теоретической литературе, содержат много спорных пунктов, весьма бегло преподаются в музыкальных школах, училищах и консерваториях и зачастую игнорируются даже опытными музыкантами и теоретиками при оформлении рукописей.

Не претендуя на исчерпывающую полноту охвата всех вопросов, связанных с нотной графикой, не касаясь, в частности, ее исторического развития (требующего специального научного исследования), не углубляясь в детали нотогравернои технологии, данная книга посвящается главным образом сугубо практическим вопросам, связанным с графическим оформлением текста нотных рукописей и изданий. В этом плане книга и названа *Нотной графикой,* хотя данное понятие, по аналогии, например, с книжной графикой, несколько шире, так как включает в себя еще круг вопросов, связанных с полиграфическим оформлением нотных изданий в целом.

Кроме тем, непосредственно относящихся к графике нотирования, в книге кратко освещаются вопросы, связанные с редакционно-издательским процессом в его различных фазах — от поступления рукописи в издательство до выхода в свет нотных изданий.

В качестве иллюстративного материала в книгу включено большое количество примеров из произведений классиков и советских композиторов, поскольку такие примеры гораздо

убедительнее, конкретнее и живее, чем отвлеченные схематические примеры, специально написанные «на все случаи» нотной графики.

В приложении даны материалы справочного характера, а также предметный указатель.

Отзывы и критические замечания, касающиеся книги, просьба направлять в Ленинградское отделение Государственного Музыкального издательства по адресу: Ленинград, Невский проспект, 28, Музгиз.

Ленинград.

Июнь 1953 г.

ВВЕДЕНИЕ

Великая Октябрьская социалистическая революция, открывшая новую эру в истории человечества, внесла коренные преобразования и в издательское дело в нашей стране — в его идеологическую направленность, организацию и экономику. Печать, по определению И. В. Сталина, «самое сильное и самое острое орудие нашей партии», с первых же дней советской власти была призвана для мобилизации миллионных масс трудящихся на борьбу за упрочение всемирно-исторических завоеваний Великого Октября.

Наряду с газетами, журналами, брошюрами, плакатами, книгами этой величественной цели стали посвящаться и многие нотные издания — сперва боевые революционные песни, а в дальнейшем и крупные музыкальные произведения.

Декретом Совета Народных Комиссаров РСФСР от 19 декабря 1918 года на базе национализированных частных нотных издательств, складов и нотопечатен было создано Государственное Музыкальное издательство, ряд лет именовавшееся Музыкальным сектором Госиздата, а в 1938—1939 годах входившее в издательство «Искусство».

Если одним из главных стимулов деятельности дореволюционных частных нотных издательств (Ф. Стелловского, П. Юргенсона, В. Бесселя, А. Гутхейля и др.) была погоня за прибылью, то деятельность Государственного Музыкального издательства с первых же лет его существования всецело подчинена одной из задач культурной революции — широкой пропаганде классического наследия и произведений советских композиторов, изданию педагогической литературы и музыковедческих трудов.

Большого развития деятельность Государственного Музыкального издательства достигла в годы довоенных пятилеток, когда неуклонный рост материального и культурного благосостояния нашего народа вызвал повышенный интерес к искус-

ству, музыке, а соответственно и значительно повысил спрос на музыкальную литературу различных жанров. В эти годы наряду с изданием оперной, симфонической, камерно-инструментальной и фортепианной литературы в широком масштабе стала издаваться литература для духового оркестра и оркестра русских народных инструментов, для баяна и аккордеона, балалайки и домры, для самодеятельных ансамблей и хоров; огромного размаха достигло издание массовых песен; впервые стали издаваться произведения композиторов наших братских союзных республик; значительно возрос выпуск музыковедческой литературы, ориентирующейся на массового читателя; с 1933 года систематически стал выпускаться журнал «Советская музыка», посвященный актуальным вопросам строительства нашей музыкальной культуры.

Среди литературы, издававшейся Государственным Музыкальным издательством в годы Великой Отечественной войны, виднейшее место занимали многочисленные патриотические массовые песни, вдохновлявшие героических советских воинов на борьбу с гитлеровскими захватчиками и тружеников тыла на самоотверженный труд во имя победы.

Исключительно большие задачи встали перед Государственным Музыкальным издательством после победоносного завершения Великой Отечественной войны, особенно после Постановления Центрального Комитета партии от 10 февраля 1948 года, резко осудившего антинародное формалистическое направление в творчестве ряда советских композиторов. Это историческое постановление, явившееся выражением неустанной заботы Коммунистической партии об удовлетворении высоких запросов советского народа к музыкальному творчеству, призвало советских композиторов к созданию идейно насыщенных, реалистических произведений, органически связанных с народным творчеством, опирающихся на лучшие классические традиции и откликающихся на волнующие темы нашей советской действительности. Вместе с тем это постановление явилось четким ориентиром для деятельности Государственного Музыкального издательства, не избежавшего в прошлом существенных ошибок в виде издания ряда формалистических музыкальных произведений и работ музыковедов-космополитов, пресмыкавшихся перед чуждым нашему народу буржуазным модернизмом.

Пропаганда лучших реалистических музыкальных произведений, воспевающих величие нашей социалистической эпохи, вдохновляющих советский народ на строительство коммунизма, зовущих народы всех стран к борьбе за мир во всем мире; пропаганда лучших образцов русской и западноевропейской классики, творчества народов СССР и стран народной демократии; обслуживание всё возрастающих запросов само-

деятельности; широкая популяризация музыкальных знаний посредством издания книг и брошюр, рассчитанных на массового читателя; издание учебно-педагогической литературы и научно-исследовательских музыковедческих трудов, помогающих двигать вперед нашу музыкальную культуру, — таковы основные контуры деятельности Государственного Музыкального издательства в наше время.

Свое конкретное выражение эта деятельность получает в виде ежегодного выпуска примерно тысячи названий нотных изданий, свыше сотни названий книг, брошюр, а также 12 номеров журнала «Советская музыка» с приложениями.

Среди нот, выпускаемых Государственным Музыкальным издательством, — множество томов (по 40—60 печ. листов) академического издания полного собрания сочинений Чайковского, Римского-Корсакова и избранных сочинений Мясковского, большое количество партитур для симфонического, духового и домрово-балалаечного оркестров, оперные клавиры, обильная фортепианная, вокальная, камерно-инструментальная и учебно-педагогическая литература, сборники народных песен и различного рода переложений, серия оркестротеки для эстрадных ансамблей и мн. др.

Вся эта обширная в количественном отношении, многообразная по жанрам и содержанию литература отражает богатство и широту художественных запросов нашего народа и призвана стимулировать дальнейшее развитие советской музыкальной культуры. Успешное разрешение этой задачи неразрывно связано с повседневной борьбой издательства за всемерное и всестороннее улучшение качества выпускаемой продукции.

Следуя руководящим указаниям Центрального Комитета партии, данным в ряде постановлений по издательским делам и редакционных статей «Правды», наши издательства и типографии включились в борьбу за повышение качества изданий — за полноценность их содержания и совершенство полиграфического оформления при снижении себестоимости продукции и ускорении темпа производства. В частности, за последние годы заметно улучшилось качество выпускаемой Государственным Музыкальным издательством нотной литературы как со стороны ее идейно-художественного содержания, так и со стороны внешнего оформления: положен конец изданию формалистических произведений, значительно повысились требования к принимаемым в печать новым произведениям в плане соответствия их содержания и стиля задачам, поставленным перед советскими композиторами партийными указаниями по вопросам музыки; шире и систематичнее стали издаваться и переиздаваться лучшие образцы классического наследия и народного творчества; вместе с тем улучшилось

и полиграфическое качество нотных изданий — красочность и изящность их внешнего оформления, качество бумаги и печати, что имеет большое практическое значение. «Типографская аккуратность и изящность издания очень важны» *, — отмечал В. И. Ленин. Это в равной мере можно отнести и к нотным изданиям.

Одно из существенных средств улучшения качества нотных изданий — тщательная работа композитора, редактора, гравера, корректора над текстом музыкального произведения, над его графическим оформлением.

В зависимости от цели нотирования музыкального произведения характер графического оформления нотного текста бывает различным; например, когда композитор набрасывает лично для себя эскиз будущего произведения, он может нотировать его в самом эскизном, пусть даже одному ему понятном виде, но когда композитор пишет беловую рукопись законченного произведения, имея в виду передать ее исполнителям или в издательство, он должен заботиться об ее удобочитаемости и полной ясности изложения своих творческих намерений посредством графически упорядоченного нотирования.

Разумеется, в данном случае речь идет лишь об относительно упорядоченной графике нотирования, так как полное ее упорядочение осуществимо лишь в процессе гравировки, штамповки или черчения нот рукой профессионала-гравера, штамповщика или чертежника, подготовляющих текст для воспроизведения в печати с соблюдением множества правил специальной нотограверной технологии и единого графического стиля на протяжении всего произведения. Однако эта профессиональная нотная графика во многих чертах определяется графическим оформлением рукописи, поступившей в производство. Если рукопись графически оформлена небрежно (путаное изложение голосоведения, неточное размещение динамических знаков, акцентов, небрежно брошенные лиги и т. д.), то эта небрежность в значительной мере отразится и в награвированном тексте. Поэтому графическая доработка рукописи является совершенно необходимым условием для сдачи ее в производство.

Правильное, продуманное, рациональное нотирование имеет большое практическое значение не только для издательской практики, но и для творческого процесса и исполнительства. Не случайно многие выдающиеся композиторы уделяли и уделяют большое внимание графике нотирования. Известно, например, что Н. А. Римский-Корсаков посвящал ей специаль-

---

* В. И. Ленин, Письма к родным, Партиздат ЦК ВКП(б), 1934, стр. 101.

ные часы занятий со своими консерваторскими учениками. Б. В. Асафьев отмечал: «Техника гибкого владения нотными знаками... бесспорно, дело важное» *.

Свободное владение техникой нотирования значительно облегчает творческий процесс композитора во время работы над рукописью, помогает четко и ясно фиксировать произведение в сплетении всех образующих его элементов — прежде всего в голосоведении. Наоборот, сумбурное пользование техникой нотирования, игнорирование ее правил часто приводит композитора к большим затруднениям (если не к тупику) при изложении даже мало-мальски сложной фактуры. В последнем случае недооценивается огромное практическое значение владения техникой нотирования как средством изложения и закрепления на бумаге идейно-эмоционального содержания произведения.

Обусловленность способов нотирования содержанием произведения подтверждается многовековым процессом исторического развития нотописи — от условных обозначений звуков в виде букв, невм, крюков и пр. — до современной системы нотирования, призванной к жизни и совершенствовавшейся поколениями композиторов и издателей по мере расширения и обогащения идейно-эмоционального содержания музыки.

Правда, известны случаи и даже целые «течения» одностороннего увлечения всякими графическими выкрутасами как со словесным текстом (футуристы, кубисты и пр.), так и с нотным (формалисты), но в этих случаях подлинное содержательное искусство подменялось безидейной графоманией, модернистической схоластикой и т. п.

Современная система нотирования, в основных своих элементах сложившаяся к 17 веку, в деталях — в 18 веке, значительно обогащенная и усовершенствованная в 19 веке, продолжает развиваться и в наше время. В частности, некоторые коррективы в систему нотирования внесены за последние годы Государственным Музыкальным издательством.

Несмотря на высокий уровень совершенства современной системы нотирования, она не лишена все же некоторых элементов условности: например, она не отражает слабых и сильных тактов, предоставляя их определение художественному чутью или аналитическим способностям исполнителей; она недостаточно конкретно выражает отдельные детали фразировки и динамики, а также элементы агогики (без которых немыслимо подлинно художественное, одухотворенное исполнение), предоставляя исполнителям дочитывать их «между строк».

---

* Б. Асафьев, Великие традиции русской музыки, «Советская музыка», № 3, 1952, стр. 8.

Тем не менее нотирование явилось единственным и вполне оправдавшим свое назначение средством, благодаря которому сохранились и дошли до нас музыкальные произведения, имеющие даже многовековую давность.

Несмотря на получившую за последние 40—50 лет широкое распространение механическую запись звучащей музыки, нотирование и по сей день остается главным орудием композиторского творчества, главным посредствующим звеном между композитором и исполнителем, главным средством «овеществления» и сохранения музыкального произведения на будущее.

Конкретному рассмотрению современных графических принципов нотирования, принятых Государственным Музыкальным издательством за основу оформления нотного текста, и посвящается дальнейшее изложение.

НОТОИЗДАТЕЛЬСКИЙ ПРОЦЕСС

КРАТКИЙ ОБЗОР

ОФОРМЛЕНИЕ НОТНЫХ РУКОПИСЕЙ

Новое музыкальное произведение, рекомендованное редакционным советом для опубликования и принятое руководством издательства к печати, поступает в редакционный отдел в виде авторской рукописи или копии с нее, завизированной автором. В отличие от книжных рукописей, сдаваемых в издательство отпечатанными на пишущей машинке, нотные рукописи впервые публикуемых произведений всегда являются рукописями в буквальном смысле слова, т. е. написанными от руки автором или переписчиком.

Авторское оформление нотной рукописи, представляемой в издательство для печати, — первое, весьма важное и ответственное звено в цепи дальнейших производственных процессов нотоиздания. Естественно поэтому, что к нотным рукописям, принятым к печати, со стороны издательства предъявляются определенные требования, соблюдение которых обязательно для всех авторов.

Эти требования в основном таковы:

1) рукопись должна быть вполне доработанной автором с точки зрения законченности музыкального произведения в отношении его содержания — без всяких расчетов на последующую доработку в процессе корректуры (это в равной мере относится и к словесным текстам вокальных произведений); автор должен помнить, что всякие изменения против оригинала в корректуре удлиняют и удорожают процесс производства, портят техническое качество металлограверных досок, отштампованных или вычерченных полос, зачастую нарушают стройность и пропорциональность графического рисунка нотного текста (отдельные исключения в отношении авторской правки корректуры против оригинала допустимы лишь в принципиально важных случаях);

2) весь текст рукописи должен быть написан на плотной нотной бумаге чернилами темного цвета или такой же тушью

четким, разборчивым почерком, не вызывающим никаких сомнений у редактора, корректора и гравера в отношении точности каждой ноты и прочих знаков нотописи; вместе с тем текст рукописи должен быть достаточно просторным, чтобы оставалось место для редакторской правки и рабочих пометок гравера (желательно даже наличие пустых нотоносцев между акколадами); всякого рода подчистки и поправки в рукописи должны быть сведены до минимума или сделаны так, чтобы ясность и четкость текста от них не пострадала (например, посредством наклеек);

3) применение аббревиатур в рукописях допустимо, но лишь таких, которые общеприняты и не могут вызвать ни малейшего сомнения у редактора, корректора и гравера; употреблять много аббревиатур, однако, не следует, как не следует и пренебрегать выставлением в начале каждого пятилинейного нотоносца ключа и, по мере надобности, ключевых знаков альтерации (хотя бы их было семь!);

4) запись нотного текста должна производиться по правилам современной графики нотирования, изложенным в сжатом виде в *Справочнике по оформлению нотных рукописей* под редакцией А. Карцева (Музгиз, 1951) и в более развернутом виде — в последующих главах настоящей книги; особенно тщательно и точно по правилам должны оформляться рукописи оркестровых и оперных партитур — наиболее сложных для производственного процесса;

5) словесная часть нотных рукописей (заголовки, подзаголовки, темповые обозначения, названия инструментов, подтекстовка вокальных произведений и пр.) должна быть написана четко и разборчиво, чтобы не возбуждать ни малейшей неясности у гравера; текст вокальных произведений (независимо от того, весь или не весь располагается под вокальной партией) необходимо прилагать к рукописи отпечатанным на машинке с визой автора текста, если это возможно; виза автора текста тем более желательна, что композиторы иногда обращаются с текстом весьма свободно, внося в него такие изменения и искажения, которые могут быть чреваты конфликтом с автором текста по выходе издания в свет;

6) все страницы рукописи должны быть пронумерованы, независимо от того, представляется она в виде тетради или разрозненных листов.

Таковы требования, которые предъявляются издательством к нотным рукописям произведений, принятых к печати.

Как показывает практика, многие нотные рукописи, поступающие в издательство, страдают тем или иным недостатком в отношении внешнего оформления (не говоря о содержании): либо они неразборчивы и неряшливы, либо в них игнорируются графические правила нотирования (направление штилей,

расположение акцентов, лиг и пр.), либо они содержат одному автору известные аббревиатуры, либо написаны так сжато, что для редакторской правки не остается места, либо, наконец, представляют собой комбинации этих недостатков и являются совершенно неприемлемыми для производственного процесса. В последнем случае рукопись возвращается автору для переписки заново. Если автор не располагает временем для переписки рукописи или не обладает разборчивым почерком, переписка должна поручаться опытному переписчику (за счет автора) с последующей тщательной проверкой копии автором.

Хотя один уже факт вынужденной переписки рукописи является тормозом в деле издания произведения, включенного в издательский план, тем не менее в последующих производственных процессах переписка рукописи оправдывает себя: редактирование, гравировка, корректура на основе хорошей рукописи осуществляется значительно скорее и на более высоком уровне, чем при плохой рукописи, вызывающей дополнительные трудности в работе редактора, гравера, корректора; к тому же рукопись плохого качества всегда является источником дополнительных ошибок гравера, промахов редактора и корректора и в конечном счете ухудшает качество издания, выходящего в свет с опечатками, что для наших советских изданий недопустимо.

Поэтому борьба за высокое техническое качество рукописи — это первое необходимое условие и отправный пункт борьбы за образцовое в полиграфическом отношении издание в целом.

Разумеется, еще во сто крат значительнее и существеннее борьба за полноценность и законченность содержания произведения. В этом отношении большая роль принадлежит редактированию произведений, осуществляемому издательским редактором, а иногда еще внешним, так называемым титульным редактором.

РЕДАКТИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Принятая к печати рукопись музыкального произведения, поступившая в редакционный отдел издательства, зарегистрированная и оформленная соответствующей документацией, передается (обычно по указанию главного редактора) тому или иному издательскому редактору для редактирования. Независимо от объема и степени сложности произведения, а также от того, выходит оно под чьей-либо специальной («титульной») редакцией или нет, редактор должен прежде всего внимательно с ним ознакомиться, изучить его как в це-

лом, так и в деталях и сделать соответствующие выводы о музыке, а если это вокальное произведение, то и о тексте *.

Выводы редактора могут быть, разумеется, весьма различны: от признания произведения вполне приемлемым и подготовленным для издания до отрицательного заключения о нем, когда редактор, несущий персональную ответственность за издание произведения, вправе отказаться от его редактирования. Однако и при положительной оценке произведения редакторы обычно всегда находят в нем те или иные стороны, требующие предварительной (перед сдачей рукописи в производство) редакционной правки, доработки, а иногда и существенной переработки с участием автора.

Подобно тому, как в задачу исполнителя входит раскрытие перед слушательской аудиторией содержания произведения в наиболее совершенном виде, так и в задачу редактора входит опубликование произведения в наиболее совершенном виде — в отношении его содержания, фактуры, практичности для исполнения, графического оформления текста и т. д.

Степень вмешательства редактора в авторскую рукопись бывает весьма различной: от нескольких легких штрихов до весьма основательного испещрения рукописи всякого рода пометками — изменениями, дополнениями, сокращениями, перестановками и т. п.

Изменения, вносимые редактором в рукопись, могут распространяться на мелодию, гармонию, фактуру, фразировку, динамику, оркестровку, форму в целом, нотную орфографию и графику, а если это вокальное произведение, то и на текст.

Естественно, что, чем существеннее редакторская правка, чем более творческий характер она носит, тем в большей степени необходим контакт редактора с автором, их совместная творческая работа по улучшению качества произведения как в деталях, так и в целом.

В большинстве случаев совместная работа автора и редактора проходит в обстановке взаимопонимания, но бывают случаи, когда между автором и редактором возникают споры по тем или иным вопросам, связанным с редактированием произведения. Автор имеет право отстаивать свое произведе-

---

* Добросовестно осуществляемое редактирование требует глубокого проникновения во все детали произведения, которыми подкрепляется оценка его в целом. Так, например, Н. А. Римский-Корсаков по поводу редактирования (совместно с М. А. Балакиревым и А. К. Лядовым) опер Глинки отметил: «редактируя печатавшиеся партитуры, мне пришлось пройти фактуру и инструментовку Глинки до последней ничтожной мелкой нотки. Пределов не было моему восхищению и поклонению гениальному человеку. Как у него все тонко и в то же время просто и естественно! И какое знание голосов и инструментов! Я с жадностью вбирал в себя все его приемы» (Н. Римский-Корсаков, Летопись моей музыкальной жизни, изд. 5-е, М., 1935, стр. 150).

ние от «посягательств» редактора, как в свою очередь и редактор может не соглашаться с автором в отношении тех или иных элементов его произведения. Если между автором и редактором не достигнуто соглашение по принципиально важным вопросам, редактор вправе отказаться от редактирования произведения. Редактор, за чьей подписью в выходных данных или на титульном листе произведение выходит в свет, разделяет ответственность за него вместе с автором и ни в коем случае не должен быть «на поводу» у автора в случае принципиального расхождения с ним по существенным творческим вопросам. Разумеется, не исключаются случаи, когда ошибается и редактор, когда он, например, недооценивает творческую индивидуальность композитора, находит элементы формализма там, где их на самом деле нет, и т. п. В таких случаях спорные моменты надо обсудить коллегиально — например, группой композиторов и редакторов.

В задачу редактора входит также изыскание возможностей уплотнения объема издания (если это не предусмотрено автором) посредством применения реприз, обозначений *С начала до слова «Конец» (Da capo al fine)* и т. п., о чем подробно говорится в главе об аббревиатурах.

В обязанности редактора входит также составление текста обложки и титульного листа, если таковой предусмотрен, предварительный (до редакционного совета) просмотр рукописей, поступающих в издательство, рецензирование их, личное объяснение с авторами отклоненных произведений, переписка с иногородними авторами, составление аннотаций на принятые к печати произведения (для ориентации торговой сети), участие в работе редакционного совета, в производственных совещаниях и пр.

Кроме общего издательского редактирования, распространяемого на все без исключения издаваемые произведения, ряд изданий осуществляется также под *титульной редакцией* того или иного специалиста или даже специальной редакционной коллегии. Такая редакция обычно носит научно-исследовательский или исполнительский характер, причем оба эти вида редактирования иногда сочетаются вместе.

При научно-исследовательском характере редактирования, применяемом главным образом в академических изданиях произведений классиков и часто связанном с работой над их автографами, преследуется цель восстановления авторского текста, очищения его от последующих редакционных наслоений, а также расшифровка недоработанных автором мест или деталей текста, выявление и устранение явных описок автора, комментирование разночтений и т. п.

При исполнительском характере редактирования редактор запечатлевает в издании свою исполнительскую интерпрета-

цию произведения, сопровождая обычно его текст массой дополнительных динамических, темповых (в частности, метрономических), фразировочных, аппликатурных, а в фортепианной литературе еще и педализационных обозначений, расшифровывая при этом некоторые мелизмы (см., например, изданные под редакцией А. Гольденвейзера произведения Д. Скарлатти, Бетховена, Шумана и др.). Нередко такое редактирование сочетается со специфическими педагогическими целями (педагогическое редактирование). В отдельных случаях исполнительское редактирование распространяется лишь на сольную партию, что практикуется в инструментальных концертах — скрипичных, виолончельных, фортепианных и пр.

Наконец, редактирование иногда носит и подлинно творческий характер, фактически представляя собой соавторство, когда, например, редактор досочиняет произведение на основе эскиза, или переинструментовывает его, или кардинально меняет форму и т. п. (таковы, например, редакции Н. Римского-Корсакова «Бориса Годунова» и «Хованщины» Мусоргского, Б. Асафьева — «Вражьей силы» Серова, В. Шебалина — «Сорочинской ярмарки» Мусоргского и т. д.). Известны случаи, когда взыскательные авторы, накопив творческий опыт, сами заново редактируют свои произведения (особенно относящиеся к раннему периоду их творчества), иногда даже 2—3 раза.

Наличие титульной редакции отнюдь не снимает ответственности издательского редактора за издание. Более того, ответственность эта, даже увеличивается, так как издательский редактор в данном случае отвечает не только за произведение в целом и издательские нормы его оформления, но и за соблюдение этих норм титульным редактором (унификация всех обозначений, соблюдение правил нотной графики и пр.). Издательский редактор, будучи ближайшим сотрудником титульного редактора, обязан вместе с тем контролировать его работу со стороны издательства. Глубоко неправы те издательские редакторы, которые при наличии титульной редакции ограничиваются лишь вспомогательной корректорской ролью. Это тем более недопустимо, что некоторые титульные редакторы иногда осуществляют редактирование лишь в общих чертах, во всем прочем полагаясь на издательского редактора, который, мол, доработает все детали, приведет всё к единообразию, выправит графику, орфографию и пр. И вот в тех случаях, когда издательский редактор слишком понадеется на титульного редактора, а титульный редактор на издательского редактора, — в изданиях порой попадаются большие погрешности, неувязки, опечатки. Это легко предотвратить, если и титульный и издательский редакторы будут работать в тесном контакте друг с другом, каждый давая максимум того, что от них требуется,. и осуществляя взаимный контроль.

Титульный редактор в большинстве случаев бывает высокоавторитетным специалистом в области творчества какого-либо композитора, в области определенного жанра или исполнительства (например, фортепианного, скрипичного, хорового и т. д.). Принимая на себя по приглашению издательства редактирование того или иного произведения, сборника или тома, титульный редактор берет на себя персональную ответственность за это издание в целом и за ту специальную его область, которую он в данном случае редактирует. Фамилия титульного редактора указывается на титульном листе или его обороте (отсюда название — титульный редактор).

Издательский редактор, наряду с титульным редактором отвечающий за издание, вместе с тем несет ответственность и за титульное редактирование от имени издательства. В целях повышения ответственности издательского редактора за каждое порученное ему издание фамилия его с начала 1930-х годов стала указываться в выходных данных (где иногда также указываются фамилии художника-оформителя, технического редактора, корректора).

Процесс редактирования музыкальных произведений — особенно крупных по форме и сложных по фактуре — требует от редактора больших теоретических и практических знаний, профессионального опыта в области композиции и исполнительства, вдумчивой и напряженной работы над рукописью, над всесторонним улучшением ее содержания и оформления.

* * *

Что касается технической стороны редактирования нотных рукописей, то она бывает различной. Редактор непосредственно на рукописи делает исправления либо пером, либо карандашом, либо посредством подчисток, наклеек и т. п., давая также на полях и на особом листе (спецификации) различного рода указания граверам.

Лучший способ редакторской правки — внесение исправлений цветными чернилами (красными, зелеными, синими), так как при этом удается сохранить видимым авторский текст и вместе с тем сделать правку броской, ясной и четкой для гравера и корректора. Сохранение авторского текста весьма важно на тот случай, если по выходе издания в свет потребуется сличение авторского текста с редакторской правкой, например, из-за каких-либо претензий автора.

К наклейкам следует прибегать тогда, когда путем обычной правки трудно достичь ясности исправлений для гравера, когда имеет место существенная переделка одного или нескольких тактов; причем наклейки надо делать так, чтобы они с одного края свободно отгибались (на тот случай, если

потребуется сравнение авторского и редакторского текстов).

Подчистки при редакторской правке лучше не делать, так как при них безвозвратно счищается авторский текст, а редакторский текст обычно расплывается или во всяком случае делается недостаточно четким; четкость же текста нотной рукописи — первое техническое условие приемлемости ее для гравировки.

Непрактично при редактировании пользоваться простым карандашом (особенно бледным), так как правка, сделанная им, недостаточно отчетлива и к тому же в процессе работы над рукописью стирается. К простому карандашу можно прибегать в том случае, когда приходится редактировать отпечатанные ноты, притом такие, которые надо сохранить от порчи пометками редактора, корректора и гравера в процессе их работы.

Здесь следует отметить для сведения начинающих авторов, что рукописи, поступающие в издательство для печати, в процессе производства испещряются обычно большим количеством редакторских исправлений, рабочих пометок граверов, корректоров, техредов и к тому же иногда разрываются на отдельные страницы. Поэтому авторы, дорожащие своими рукописями, как творческими документами, должны представлять в издательство либо дубликаты их, написанные собственноручно, либо копии, снятые переписчиками.

ВЫЧИТКА НОТНЫХ РУКОПИСЕЙ

Вычитка нотных рукописей, осуществляемая отчасти редактором (непосредственно в процессе редактирования), но в основном издательским корректором, представляет собой всесторонний контроль и окончательное выправление нотного и словесного текста с точки зрения принятых издательством установок, правил и норм издания нотной литературы.

Если при редактировании музыкальных произведений первостепенное внимание уделяется содержанию произведения, его стилю, фактуре и форме в целом, то при вычитке главное внимание обращается на все многочисленные и разнообразные элементы, из которых слагается текст музыкального произведения; в вокальной литературе вычитывается также (иногда с привлечением текстового корректора) подтекстовка со смысловой, грамматической и пунктуационной стороны и в отношении правильности ее разбивки на слоги.

При вычитке нотной рукописи от корректора не должна ускользать ни одна ее деталь; он обязан тщательно проверять все нотные головки, штили, вязки, лиги, акценты, ключи, ключевые, случайные и вспомогательные знаки альтерации, метри-

ческие, динамические и темповые обозначения, акколады, тактовые черты, репризы, аппликатуру, педализацию, штрихи и пр. и пр.; кроме того, каждый такт во всех нотоносцах должен быть проверен по метрическому содержанию — нет ли пропущенных или лишних долей.

Особо тщательно должны вычитываться сложные рукописи — например, симфонические партитуры, где, кроме обычной вычитки нотного текста, необходимо проверять верность транспонировки в партиях кларнетов, валторн, труб и пр., где очень внимательно надо следить за появлением и сменой таких обозначений, как pizz. и arco, div. и unis., 1 и a2, con sordini и senza sordini и т. п., где каждая партия должна иметь свои динамические обозначения и располагаться по вертикали в строгой партитурной последовательности.

Вся терминология, употребляемая в нотных рукописях, в процессе вычитки должна быть унифицирована — особенно при сокращенном ее обозначении. Например, если *diminuendo* или *espressivo* в одном месте сокращается как *dimin.* и *espress.*, а через страницу как *dim.* и *espr.*, то эта небрежность должна быть устранена; на протяжении всего издания необходимо придерживаться одного какого-либо способа сокращения. В равной мере это относится и ко многим другим обозначениям.

В процессе вычитки рукопись должна быть тщательно выправлена и в графическом отношении без расчета на то, что графику доработает гравер: направление штилей, размещение пауз, акцентов, лиг, динамических знаков, разрывы тактовых черт по вертикали и т. д. — всё это должно быть в рукописи выправлено и точно обозначено. Одновременно должен быть тщательно проверен вертикальный ранжир партий и в сложных случаях (например, соотношение триолей и квинтолей, квартолей и септолей и т. п.) уточнен посредством пунктирных линий, что значительно облегчит труд гравера и предотвратит возможность его ошибок в ранжировке.

Что касается технических способов правки рукописи при вычитке, то они таковы же, как и при редактировании.

Вычитанная рукопись должна быть показана редактору, с которым одновременно разрешаются все вопросы, возникающие у корректора при вычитке.

Отредактированная и вычитанная рукопись сдается в производственный отдел издательства для технической обработки.

ТЕХНИЧЕСКАЯ ОБРАБОТКА НОТНЫХ РУКОПИСЕЙ

Техническая обработка нотных рукописей проходит *два этапа:* первый осуществляется техническим редактором издательства, второй — бригадиром граверного цеха типографии.

Первый этап технической обработки нотных рукописей (вслед за обработкой ее редактором и корректором) заключается в разметке шрифтов и кеглей словесного текста, в той или иной мере сопровождающего каждое нотное издание, а также в точных и подробных указаниях относительно размещения нотного и словесного текста, формата рабочего поля гравировки, расстояния от колонцифры до госномера и пр. Все технические указания даются в особой спецификации, прилагаемой к рукописи, а частично и в самой рукописи, причем тексты, подлежащие набору, прилагаются к ней отпечатанными на пишущей машинке.

Словесный текст нотных изданий в зависимости от рода литературы (инструментальная, вокальная и пр.) имеет весьма различный удельный вес по отношению к нотному тексту. Суммарно же он сводится к следующим компонентам: текст обложки (или переплета), титульного листа, контртитула, шмуцтитулов, предисловия, вступительной статьи, исполнительского состава, заголовка, подзаголовков, подтекстовки, куплетов, ремарок, примечаний, темповых и прочих обозначений, комментариев, содержания (оглавления), выходных данных.

Шрифтовое оформление этих текстов, с одной стороны, предоставляет техническому редактору (нередко совместно с художником-оформителем) возможность творческой изобретательности, а с другой — базируется на определенных традициях и установках нотоиздательской практики. Так, например, при оформлении обложки и титульного листа крупным шрифтом выделяется название произведения, фамилия композитора обозначается крупнее, чем фамилия автора словесного текста или переложения, составителя или титульного редактора; при оформлении заголовка фамилия композитора указывается справа, фамилия автора текста (в вокальном произведении) — слева; подзаголовки набираются мельче заголовка и т. п.; определенная закономерность есть также в шрифтовом оформлении темповых и других обозначений, непосредственно сопровождающих нотный текст. Все повторяющиеся словесные обозначения на протяжении всего издания должны быть строго унифицированы в шрифтовом отношении; малейший разнобой в шрифтовом оформлении повторяющихся одинаковых по значению словесных обозначений — признак небрежного технического редактирования.

Хотя технический редактор, обрабатывающий нотную рукопись, обычно имеет определенные установки редакции относительно текста и оформления обложки, титульного листа, заголовка и пр., тем не менее наиболее существенные элементы технической обработки всегда должны согласовываться с редактором до сдачи рукописи в производство, чтобы в процессе

производства были предотвращены какие-либо переделки шрифтов или других деталей оформления.

Второй этап технической обработки нотной рукописи, происходящий уже в типографии, — разметка ее бригадиром граверного цеха (старшим гравером) на определенное количество нотных полос (страниц) будущего печатного издания. Процесс разметки нотной рукописи в некоторых случаях бывает очень трудным и сложным, требующим от бригадира огромного опыта, большой смекалки, отличного глазомера.

Делая разметку рукописи (предварительно простым карандашом, а в окончательном виде — цветным), бригадир руководствуется указаниями издательства в отношении формата издания, раштров и других технических условий. Исходя из них, он размечает рукопись сперва на отдельные нотные строки или системы, определяя их длину соответственно формату издания, затем на основе их количества размечает рукопись на отдельные полосы и на основе количества полос планирует издание в целом, предусматривая при этом по возможности: 1) равномерное распределение нотного текста на каждой полосе, 2) удобство для исполнителя переворота страниц, 3) практичное для печати количество страниц с учетом обложки (если она не отдельная), титульного листа и пр.

Если окончание текста книги или какой-либо ее части допустимо на любой строке (кроме верхних) и на любом ее участке по горизонтали, то окончание нотного текста подгоняется обычно до нижнего края рабочего поля гравировки (за исключением тех случаев, когда после окончания нот на этой же полосе оставляется место для словесного текста — например, куплетов) и всегда до его правого края. Это создает дополнительную трудность при разметке рукописи и часто является причиной очень сжатой либо очень растянутой гравировки. В идеале же гравировка должна быть не сжатой и тем более не растянутой, а средней по плотности, обеспечивающей полную четкость и отличную видимость всех элементов нотного текста и рельефное расчленение его по нотоносцам и их системам; вместе с тем гравировка должна быть весьма рациональной по использованию рабочего поля. Важнейшей обязанностью бригадира нотограверного цеха, который не только размечает рукописи, но также руководит работой граверов, контролирует и принимает ее, является борьба именно за такое качество гравировки.

Сказанное о гравировке в равной мере относится к штамповке и черчению нот, которые также производятся на основе размеченных бригадиром рукописей.

Непосредственная разметка рукописи с успехом может быть заменена предварительным графическим макетированием нотных полос, выполняемым бригадиром в виде приложения

к рукописи на отдельном листе, а при крупных изданиях — в виде отдельной тетрадочки. При макетировании бригадир дает граверу точное указание относительно количества нотного текста (по числу тактов и нотоносцев) на каждой полосе. Эти данные могут даваться как в виде цифровых показателей, так и в виде схематического наброска графической структуры каждой полосы. Макетирование имеет то преимущество, что делает излишним «разрисовку» рукописи бригадиром, а главное — дает возможность наглядного представления о будущем издании со стороны его общей компоновки, что особенно важно при крупных изданиях. Как правило, макеты утверждаются редактором и руководством издательства, что весьма желательно прежде всего при крупных изданиях.

ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ НОТНЫХ РУКОПИСЕЙ ДЛЯ ПЕЧАТИ

Отредактированная, вычитанная и технически обработанная нотная рукопись воспроизводится для печати посредством металлогравировки или штамповки, а иногда посредством вычерчивания от руки (наборное воспроизведение нот уже не практикуется).

Основным способом воспроизведения нот является металлогравировка, осуществляемая гравером на металлических досках — отполированных тонких ($1^1/_2$ *мм* толщины) прямоугольных пластинках стандартного размера (соответственно формату издания), изготовляемых из сплава свинца (75%), олова (15%) и сурьмы (10%). Специальными инструментами и стальными пунсонами гравер наносит (врезает) и наколачивает (точнее — вколачивает) на доску весь нотный и словесный текст рукописи, предварительно сделав на доске особым циркулем и графилкой-иглой самый тщательный графический расчет размещения всего текста. Этот расчет, выражающийся в нанесении на доску целой сетки вспомогательных вертикальных и горизонтальных линий, множества точек и других пометок, обеспечивает требуемое (в каждом конкретном случае вытекающее из графической структуры данного места рукописи) расстояние между нотоносцами, правильный вертикальный ранжир и все остальные технологические условия нотной гравировки. Когда весь текст рукописи награвирован, все вспомогательные линии с доски удаляются, она выравнивается и отделывается. На готовые награвированные доски валиком накатывается краска и на тискальном станке с них снимаются корректурные оттиски. Если оттиск с наборного текста бывает всегда позитивным, то оттиск с награвированной доски бывает только негативным: при наборном тексте краска накатывается

на выпуклые литеры, а при награвированном тексте, наоборот, — лишь на неуглубленную гравировкой поверхность доски. Таким образом, весь текст корректурного оттиска с награвированной доски бывает белым, а его фон — цвета той краски, которая в данном случае применена (зеленая, охровая, голубая и т. д.).

В отличие от металлогравировки ш т а м п о в к а производится на бумаге черной литографской тушью посредством рейсфедера, деревянных или медных штампов-пунсонов и чертежного пера. Листы, на которых делается штамповка, обычно бывают покрыты напечатанной на них легкой миллиметровой сеткой (например, светлофиолетового цвета), не воспринимаемой фотоаппаратом в процессе дальнейшего производства. Эта сетка значительно облегчает предварительные графические расчеты штамповщика, которые он делает простым карандашом. Отштампованные полосы (с наклейками набранного словесного текста, если таковой не отштампован) поступают в корректуру непосредственно — в отличие от награвированных досок, с которых предварительно снимаются оттиски.

При в ы ч е р ч и в а н и и нотных рукописей нотный текст воспроизводится на сетчатой или белой бумаге черной тушью посредством рейсфедера и чертежного пера, словесный же текст либо также вычерчивается, либо вклеивается в набранном виде. Вспомогательные графические расчеты при черчении нот (как и при штамповке) делаются простым карандашом. Вычерченные нотные полосы, так же как и отштампованные, поступают в корректуру непосредственно.

В современной практике Государственного Музыкального издательства ноты воспроизводятся для печати посредством металлогравировки (основной способ) и штамповки (подсобный способ), в Ленинградском отделении — посредством штамповки (основной способ) и вычерчивания (подсобный способ, выходящий из употребления). Как показала практика последних лет, посредством штамповки (ранее употреблявшейся только для воспроизводства несложных нот — листовок, песенников, оркестровых партий и т. п.) возможно воспроизведение нот любой степени сложности, почти не уступающее по качеству металлогравировке (см., например, *Полное собрание фортепианных сочинений Глинки,* Музгиз, Л., 1952, XV+ 444 стр.).

* * *

Весьма важной предпосылкой улучшения качества воспроизведения нот для печати является повышение музыкально-теоретической подготовки граверов и штамповщиков. Как показывает опыт, те граверы и штамповщики, которые, кроме знания правил нотной графики и владения практическими на-

выками, имеют и некоторую музыкально-теоретическую подготовку, дают продукцию значительно лучшего качества и с меньшим количеством ошибок, чем те, которые этой подготовки не имеют и воспроизводят рукописи механически, не вникая в смысл нотного текста. Поэтому все граверы и штамповщики должны проходить музыкально-теоретический минимум, хотя бы в объеме курса элементарной теории и начальных знаний по гармонии и инструментоведению, что значительно облегчит их работу и одновременно повысит ее качество.

НОТНАЯ КОРРЕКТУРА

Одним из существенных и ответственных звеньев нотоиздательского процесса является корректура. Как и в книгоиздательской практике, она делится на типографскую и редакционную.

Типографская корректура, осуществляемая типографским корректором, делается на основе тщательного сличения оттисков, наштампованных или вычерченных полос с оригиналом. Цель типографской корректуры — выявление, а затем контроль за исправлением всех допущенных гравером, штамповщиком или чертежником ошибок при воспроизведении оригинала, а также контроль за соблюдением всех правил нотной графики и указаний, данных редактором в рукописи или спецификации. Все выявленные типографским корректором ошибки и дефекты точно фиксируются, и корректура сдается на исправление. После проверки исправленных мест типографский корректор ставит свою визу на каждой странице корректуры (или только на последней), удостоверяя тем самым соответствие воспроизведенного текста оригиналу. В достижении этого соответствия и заключается обязанность типографского корректора. Чем тщательнее и добросовестнее он ее выполнит, тем легче и быстрее пройдет редакционная корректура. Все замеченные типографским корректором промахи или неясные моменты в оригинале должны доводиться до сведения редактора путем выставления вопросов на полях корректуры *.

---

* Однако вопросы следует ставить только тогда, когда они действительно необходимы, когда сам корректор не может или не рискует их разрешить. В этом отношении весьма назидательны для корректоров следующие слова Н. А. Римского-Корсакова из письма Б. П. Юргенсону от 28 марта 1908 г.: «Прошу... передать вашему многоуважаемому корректору, чтобы он не ставил такого множества вопросительных знаков в листах, где необходимость поправок очевидна, а попросту бы исправлял; ведь я не Рихард Штраус какой-то, и заведомо фальшивой гармонии не сочиняю, полагаю, что сочинения мои нельзя обвинить в нелогичности.

Редакционная корректура, осуществляемая редакционным корректором (контролирующим типографскую корректуру), редактором и по возможности автором, в основном преследует ту же цель, что и типографская корректура, но задачи и права ее шире. В процессе редакционной корректуры также обращается внимание на точность и техническую сторону воспроизведения рукописи, но в то же время преследуется цель дополнительного контроля текста со стороны его содержания и, если это вызывается необходимостью, допускаются небольшие поправки против оригинала. Те или иные дефекты, не замеченные в рукописи, иногда отчетливо бросаются в глаза в воспроизведенном для печати тексте и подлежат обязательному исправлению, несмотря на всю нежелательность (с точки зрения полиграфического процесса) правки против оригинала. Требуемые редакционным корректором, редактором и автором исправления точно фиксируются, после чего откорректированный материал направляется в типографию для повторного исправления. Если исправления значительны по объему и сложны по технике, контроль за ними опять последовательно осуществляется типографским и редакционным корректорами, а также редактором (обычно без привлечения автора), и лишь после этой второй корректуры редактор ставит визу — *В печать.* Если же повторные исправления незначительны, редактор сразу же после первой корректуры дает визу — *По исправлении — в печать,* и тогда контроль за исправлением осуществляется лишь типографским корректором, персонально отвечающим в данном случае за вторую корректуру.

* * *

Корректура нотных рукописей должна слагаться из трех последовательных этапов:

во-первых, должно быть произведено самое тщательное сличение воспроизведенного для печати текста с оригиналом такт за тактом, нотоносец за нотоносцем, страница за страницей — от начала до конца произведения; все без исключения ключи, знаки альтерации, ноты, лиги, акценты, паузы, метрические, темповые, динамические и другие обозначения, включая подтекстовку (если это вокальное произведение), должны быть сверены чисто зрительным способом;

во-вторых, следует всесторонне проверить и вычитать воспроизведенный текст рукописи, уже отложив ее в сторону

Пусть вопросительные знаки он ставит только тогда, когда действительно что-либо неясно или непонятно или требует с моей стороны разъяснения...» (Н. Римский-Корсаков, Летопись моей музыкальной жизни, изд. 5-е, М., 1935, стр. 352—353).

и обращаясь к ней лишь по мере возникновения каких-либо сомнений; здесь фактически в полном объеме повторяется вычитка всех деталей текста, как и при вычитке рукописи (стр. 18, 19), но добавляется еще контроль за соблюдением всех правил нотной графики и, в частности, правильного вертикального ранжира, столь существенного для исполнительства;

в-третьих, корректируемый материал, как бы ни был развит внутренний слух у корректора, редактора и автора, обязательно следует весьма внимательно и неторопливо проиграть на фортепиано, всматриваясь при этом в каждую ноту, в каждый знак альтерации, в каждый ключ и т. д., а не воспринимая нотный текст сразу целыми комплексами, как при обычной игре с листа.

Типографский корректор обычно ограничивается первым этапом корректуры, в чем и заключается его главная обязанность; редакционный корректор — первым, вторым и отчасти — третьим; редактор и автор — отчасти вторым и в основном третьим, обращаясь к рукописи лишь при возникновении каких-либо сомнений, хотя полезно заглядывать в нее возможно чаще, не слишком передоверяя ответственное дело сверки лишь корректорам.

Только последовательное и добросовестное осуществление всех трех этапов корректуры (желательно также с дополнительным участием корректора словесного текста) и последующий весьма тщательный контроль за исправлениями является надежной гарантией выхода в свет издания без опечаток. Ни один из трех этапов корректуры в отдельности не может дать такой гарантии: часто ошибки и дефекты корректируемого материала, не замеченные при сверке с рукописью, выявляются при его вычитке, а не замеченные при вычитке выявляются при проигрывании на фортепиано (слуховая корректура в данном случае приходит на помощь зрительной).

Ошибки и дефекты, замеченные на каждом из этапов корректуры, фиксируются различно: если корректируются оттиски с награвированных досок, указания об исправлениях вносятся чернилами непосредственно в оттиски с использованием, где это возможно, стандартных корректурных знаков и условных обозначений, применяемых при корректуре словесного текста; если корректируются наштампованные или вычерченные полосы, указания об исправлениях делаются на полях простым карандашом (с использованием, где возможно, также корректурных знаков и условных обозначений) или на корректурных бланках с указанием в каждом конкретном случае страницы, нотоносца, такта и, желательно, доли его — куда и какое исправление следует внести. Последний способ более кропотлив, но в данном случае имеет два преимущества: во-первых,

дает возможность не портить технического качества полос карандашными пометками и последующим их стиранием резинкой; во-вторых, закрепляет корректурные пометки в виде документа, что весьма важно, когда полосы подписываются в печать с требованием поправок на ответственность типографских работников.

Весьма важное условие корректуры нотного текста — обозначение требуемых исправлений не словесными указаниями, а непосредственно нотными знаками; в процессе правки такая корректура лучше воспринимается и точнее выполняется.

В зависимости от объема и характера требуемых исправлений техника правки бывает различной. При очень значительной правке, связанной с дополнениями или сокращениями тактов, частичной переработкой фактуры и т. п., иногда приходится заново воспроизводить полосы; при незначительной же правке удается ограничиться исправлением текста без переделки полос. На металлических досках это делается посредством выравнивания того участка доски, где требуется поправка (выравниваемый участок доски простукивается для этого с обратной стороны молотком и затем выравнивается с лицевой стороны), после чего исправляемое место гравируется заново. На бумажных полосах исправляемый текст счищается или закрашивается белой краской, после чего штампуется или вычерчивается исправленный текст; нередко бумажные полосы исправляются также посредством наклеек.

При значительном количестве исправлений (пусть даже самых мелких) техническое качество металлических досок и бумажных полос снижается, зачастую портится и графическое оформление нотного текста (вынужденная сжатость или вынужденная растянутость и т. п.), не говоря уже о том, что многочисленные исправления удлиняют и удорожают процесс производства. Вот почему максимум внимания редакционных работников и авторов должен своевременно направляться на то, чтобы поправки при корректуре были минимальными — в той их части, которая зависит от них в процессе подготовки рукописи к производству.

Тем не менее, как бы образцово рукопись ни была оформлена автором, отредактирована, вычитана, технически обработана, в процессе ее воспроизведения для печати почти всегда вкрадываются те или иные ошибки и графические дефекты.

Если опечатки в словесном тексте (особенно буквенные) в большинстве случаев сразу же воспринимаются читателем, как таковые, то далеко не все опечатки в нотном тексте могут быть восприняты исполнителем так же — особенно в музыке со сложными мелодическими и гармоническими построениями. Между тем одна лишь неверная нота в мелодии или в аккорде,

один лишь неверный или пропущенный знак альтерации и т. д. могут исказить самый сокровенный замысел композитора.

Как показательны в этом отношении, например, многие письма П. И. Чайковского П. И. Юргенсону — особенно письмо от 29 мая 1890 года, где композитор по поводу одной ошибки в «Пиковой даме» восклицает: «...Пять лет жизни отдаю за исправление этой ошибки (в коей я один виноват)!!!!!»

Не менее показательно и следующее письмо П. И. Чайковского к пражскому дирижеру и композитору Адольфу Чеху от 17(29) октября 1889 года: «Сегодня я первый раз в жизни взял в руки и просмотрел награвированную партитуру «Онегина». Боже мой, как отвратительно она напечатана и какое громадное в ней количество ошибок!!! Я был совершенно вне себя! Какой позор и как мне стыдно!.. И не только несчетное количество опечаток, но здесь отсутствуют и обозначения (*p*, *f* и т. д.)... это очень огорчает меня!» *

С еще большим количеством опечаток была издана Юргенсоном и партитура другого гениального творения Чайковского — «Пиковой дамы» (острили даже, что в ней 40 000 опечаток!). Обилие опечаток было вообще типично для многих (отнюдь, конечно, не всех) изданий Стелловского, Юргенсона, Бесселя, Гутхейля и более мелких издателей. Отдельные их издания печатались, повидимому, даже без типографской корректуры, в чем можно убедиться, если внимательно проиграть, например, клавиры таких «неходких» опер, как «Руфь» Ипполитова-Иванова, «Осада Дубно» Сокальского, «Клара Милич» Кастальского, «Князь Серебряный» Казаченко и пр. Неизмеримо культурнее осуществлялись издания М. П. Беляева, которые тщательно редактировались и корректировались Н. А. Римским-Корсаковым, А. К. Лядовым, А. К. Глазуновым и рядом других авторитетнейших музыкантов.

С первых же лет организации Государственного Музыкального издательства издание музыкальной литературы было поставлено на научную основу. В качестве редакторов в издательство были привлечены Н. Мясковский, А. Гольденвейзер, Г. Нейгауз, К. Игумнов, П. Ламм, И. Шишов, Б. Яворский, В. Шебалин и другие авторитетные музыканты и теоретики. Наряду с научной постановкой редактирования произведений должное внимание было обращено и на корректуру. В издательстве был организован штат нотных корректоров, началась решительная борьба с опечатками и другими дефектами изданий. Эти меры привели к тому, что большинство нотных изданий Государственного Музыкального издательства стало выходить в свет не только хорошо отредактированными, но и тщательно откорректированными. Если же опечатки в отдельных

* «Советская музыка», № 7, 1952, стр. 68.

изданиях еще и встречаются (неправильные ключи, неправильные ноты и пр.), то обычно оговариваются в специальной вклейке для сведения исполнителя.

Важнейшая задача музыкальных редакторов и корректоров — повышение культуры советских нотных изданий и, в частности, полное предотвращение проникновения в них каких бы то ни было опечаток. Необходимо помнить, что опечатки — это не только источник огорчений композитора, но и признак издательского бескультурья, неуважения к исполнителю, недобросовестности редактора и корректора. Всё это несовместимо с понятием о советских изданиях, которые должны осуществляться на самом высоком культурном уровне, как это неоднократно указывалось партийными директивами по вопросам печати.

ВЫПУСК НОТНЫХ ИЗДАНИЙ

Окончательно откорректированные и выправленные нотные полосы комплектуются в типографии, например по 2, 4, 6, 8, в зависимости от объема и формата издания, а также от размера печатной машины, и посредством ряда технических процессов (подробно описанных в специальной литературе по полиграфическому производству) переводятся на литографский камень (устаревший способ) или на отшлифованные большие цинковые листы, с которых непосредственно и печатаются бумажные листы издания.

В процессе печатания нот (предваряемого проверкой пробных оттисков, присылаемых обычно в издательство для дополнительного контроля) весьма важен неослабный контроль печатника и типографского корректора за качеством печати: равномерно ли накатывается краска, не слишком ли бледен или жирен накат ее, нет ли марашек, стравленных нотных головок, штилей, линий, точек и пр. и пр.

Отпечатанные листы поступают в переплетно-брошюровочный цех, где фальцуются, подбираются в комплекты, брошюруются, скрепляются с обложкой, если она отпечатана отдельно, или переплетаются, если это предусмотрено типом издания.

Два-три экземпляра совершенно готового издания — так называемые сигнальные экземпляры — присылаются типографией в издательство, где проверяются корректором и редактором. Просмотр сигнальных экземпляров — заключительный и очень ответственный момент работы редактора над данным изданием. Неправы и легкомысленны те редакторы, которые просматривают сигнальные экземпляры самым беглым и поверхностным образом. Наоборот, при просмотре сиг-

нальных экземпляров, особенно, если это — вокальное произведение, имеющее словесный текст политического значения, необходима большая, подлинно революционная бдительность.

Если редактор обнаружит в сигнальном экземпляре существенные опечатки или технические дефекты, он обязан доложить об этом руководству издательства для принятия мер — составления вклейки с опечатками или частичной переделки тиража (перепечатки отдельных страниц или даже листов), а в особенно серьезных, непоправимых случаях — вплоть до списания издания в брак с привлечением к ответственности его виновников. Впрочем, такие крайние меры в издательской практике редки, так как надлежащий контроль издательства за основными процессами полиграфического производства в значительной мере гарантирует безаварийность выпуска издания в свет.

Если при просмотре сигнальных экземпляров не обнаружится никаких противопоказаний для выпуска издания в свет, редактор ставит на обложке или титульном листе визу — *В свет* или *На выпуск*.

После проверки тиража издания в контрольно-сдаточном цехе типографии он запаковывается и вывозится на базу, через которую затем распространяется по торговой сети страны. Ряд экземпляров издания рассылается в вышестоящие организации, а также в Библиотеку имени В. И. Ленина (Москва) и другие учреждения.

* * *

Таков в общих чертах нотоиздательский процесс в его основных звеньях — от поступления рукописи в издательство до выхода издания в свет. Этот процесс имеет некоторые варианты в организации и технике производства, постоянно развивается, совершенствуется, обогащается опытом передовых полиграфистов-новаторов и рационализаторов, но рассмотрение этих вопросов выходит за рамки данной работы. Не входит в задачу ее также освещение ряда других вопросов, связанных с нотоиздательской практикой, в частности, интереснейшего вопроса о возникновении и развитии нотопечатного дела у нас на родине и за рубежом. Данная тема частично уже разработана в специальной литературе (см. указатель литературы в конце книги), но в основном заново разрабатывается советскими музыковедами. В частности, перспективным планом Государственного Музыкального издательства предусмотрено издание капитального научно-исследовательского труда по истории нотопечатания в России.

НОТНАЯ ГРАФИКА

Так как данная книга рассчитана на читателей, имеющих известную музыкально-теоретическую подготовку, в ней по возможности не дублируются основные положения курса элементарной теории музыки за исключением тех случаев, когда они имеют непосредственное отношение к графике нотирования или нужны по ходу изложения. Это же обстоятельство позволило, начиная с главы о нотоносцах и раштрах, упоминать, забегая вперед, и о ряде других элементов нотирования, как о знакомых и понятных читателю, а также дало возможность расположить главы в плане последовательного анализа разных элементов нотной графики без соблюдения строгой методологии, необходимой в учебных пособиях.

Включенные в книгу примеры из музыкальной литературы в большинстве своем даются в весьма усеченном виде, что, с одной стороны, нагляднее для иллюстрации того или иного положения нотной графики, а с другой — экономит место. С целью же экономии места названия произведений, откуда заимствованы примеры, указаны отдельно (стр. 243—249).

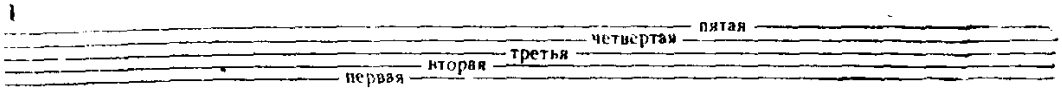
Ряд положений, отмеченных в последующих главах и касающихся графического оформления нотного текста, распространяется лишь на воспроизведение его для печати посредством гравировки, штамповки или черчения. Оформление нотных рукописей, разумеется, совершенно не требует соблюдения множества правил граверной технологии и к тому же невозможно из-за бесчисленного разнообразия почерков. Тем не менее при рукописном оформлении нот, предназначенных для исполнения или издания, надо стремиться к возможно большей близости к печатному нотному тексту — в отношении его четкости, ясности, правильности и рациональности размещения и комбинирования всех нотных знаков.

НОТОНОСЦЫ И РАШТРЫ

Графической основой нотного текста служит пятилинейный нотоносец (нотный стан) или система, состоящая из двух, трех и большего количества нотоносцев, расположенных один под другим.

Пятилинейный нотоносец представляет собой комплекс пяти тонких горизонтальных параллельных линий, расположенных на равном расстоянии друг от друга. Название каждой из этих линий определяется порядковым счетом снизу вверх:

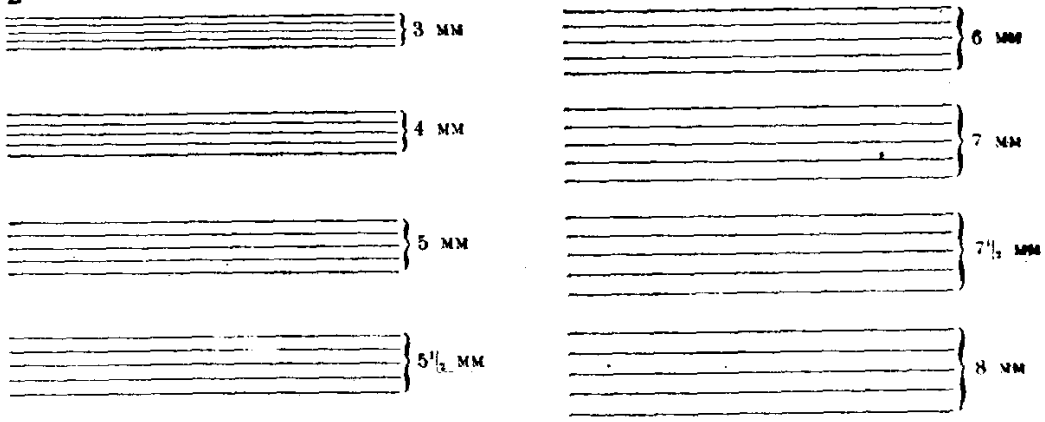
1



В металлографской практике нотоносцы гравируются посредством инструмента, похожего на миниатюрную граблю и потому называемого раштром (от лат. *rastrum* — грабля). Отсюда размер нотоносца, т. е. расстояние от первой до пятой линии, также называется раштром.

Подобно тому, как в наборной практике сообразно с набираемым материалом пользуются шрифтами различных кеглей (кг. 6, 8, 10, 12 и т. д.), так и в нотографской практике применяются различные раштры — размером от 3 до 8 *мм*:

2



Более крупные раштры (в 1 *см* и крупнее) применяются иногда в нотных букварях, песнях-плакатах и т. п.

Выбор того или иного раштра для гравировки определяется практическими соображениями относительно удобства исполнения и базируется на довольно прочных традициях: нотный текст, предназначенный непосредственно для исполнителей, т. е. тот, по которому они играют или поют, гравируется крупнее, чем текст, который этой цели не служит (например, партии скрипки и виолончели в клавирах фортепианных трио и пр.). Существенную роль в выборе раштра играют также формат

издания ($^1/_{16}$, $^1/_8$, $^1/_4$) и количество нотоносцев, которое надо уместить в рамках установленного для данного издания рабочего поля гравировки.

Классификация раштров по их использованию в современной практике такова:

3-миллиметровым («бисерным») раштром гравируются особо уплотненные издания партитур инструментальных квартетов, квинтетов и пр.; расшифровка мелизмов в надстрочных или подстрочных примечаниях к основному тексту; дополнительные нотоносцы в оперных клавирах, не входящие в основной текст переложения оркестровой фактуры;

4-миллиметровым (малым партитурным) раштром — карманные партитуры и при максимальной вертикальной насыщенности — отдельные страницы больших партитур; нотные примеры в книгах;

5-миллиметровым (партитурным) раштром — оркестровые и оперные партитуры, хоровые партии в клавирах; партии скрипки, виолончели и пр. в клавирах сонат, трио, концертов и пр.; иногда партия сопровождающего фортепиано в клавирах концертов для фортепиано с оркестром; варианты (ossia) основного текста, песенники; дирекционы, партии (голоса) духового оркестра (походный репертуар);

$5^1/_2$-миллиметровым (оперным) раштром — партии солистов и фортепиано в оперных клавирах формата $82 \times 110^1/_{16}$;

6-миллиметровым (хоровым) раштром — хоровые партитуры (a cappella);

7-миллиметровым (фортепианным) раштром — фортепианная и другая инструментальная литература при формате издания $82 \times 110^1/_{16}$;

$7^1/_2$-миллиметровым (фортепианным) раштром — фортепианная литература, партии солистов и фортепиано в оперных клавирах; сольные инструментальные партии в сонатах, трио, концертах и пр.; массовые песни, романсы, литература для баяна, аккордеона и пр. при формате издания $60 \times 92^1/_8$;

8-миллиметровым (голосовым) раштром — оркестровые и камерно-инструментальные партии (голоса) при формате издания $60 \times 92^1/_8$.

Во многих изданиях наблюдаются отступления от данной классификации раштров в сторону их увеличения или уменьшения. Особенно част разнобой в использовании раштров, например, при гравировке дополнительных нотоносцев, вариантов (ossia), примечаний, нотных примеров в книгах. Более того, разнобой раштров наблюдается иногда и в пределах одного какого-нибудь издания. Как правило, он вызывается техническими причинами — либо чрезмерной теснотой, либо чрезмерным простором рабочего поля гравировки. И в том и в другом случае этот разнобой вызывается, следовательно, необходимостью, и с ним приходится мириться. Однако он совершенно недопустим, когда является только плодом небрежной гравировки. Строгое и точное соблюдение единообразия раштров на протяжении всего издания, когда для этого все технические условия налицо, должно быть первой предпосылкой хорошего качества гравировки.

Размер раштра определяет и размер всех прочих компонентов нотного и сопровождающего его словесного текста: чем раштр крупнее, тем прямо пропорционально крупнее ключи, нотные головки, акценты, знаки альтерации, темповые и динамические обозначения и пр., и наоборот. Каждому раштру соответствует определенный размер пунсонов и других гравер-

ных инструментов, что и обеспечивает нужную пропорцию всех компонентов текста:



Раштр основного нотоносца в полной мере распространяется и на добавочные линии, количество которых при отсутствии октавного пунктира может быть значительным — сверху до 9, снизу до 6 и даже 7:



Сколько бы ни было добавочных линий в указанных пределах, раштр их должен быть совершенно одинаковым с раштром основных линий. Несоблюдение этого условия, особенно часто наблюдаемое в рукописных нотах, затрудняет их чтение, делает их зрительно неясными, сбивчивыми. При суженном раштре добавочных линий октавы, например, зрительно воспринимаются как сексты; при расширенном раштре, наоборот, сексты воспринимаются как октавы и т. д.

Для обеспечения абсолютно одинакового раштра всех добавочных линий при гравировке они предварительно намечаются в виде вспомогательных сплошных линий, которые при окончательной отделке награвированной доски счищаются. В нижеследующем примере эти вспомогательные линии проведены для наглядности пунктиром.

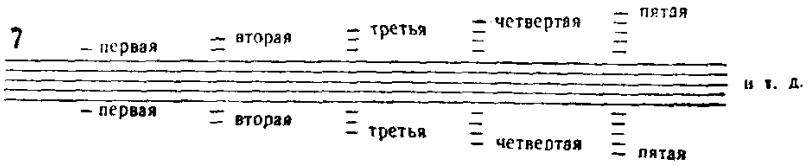


При штамповке или черчении нот на специальной сетчатой бумаге надобность во вспомогательных линиях, естественно,

отпадает, а при тех же процессах на белой бумаге они проводятся карандашом и затем стираются.

Необходимость соблюдения точного раштра в добавочных линиях всегда должна предусматриваться нотогравером при разметке рукописи любого произведения и любого типа издания — от оркестровых партий до сложнейших партитур.

Как и линии основного нотоносца, добавочные линии имеют свои названия, определяемые порядковым счетом отдаления их от основного нотоносца вверх или вниз:



Толщина добавочных линий должна быть совершенно такой же, как и у основных линий, длина же — в пределах 2—5 *мм*, в зависимости от размера раштра и расположения

8



нотных головок, причем важно, чтобы своими краями добавочные линии несколько выступали справа и слева от плоскости нотных головок, что обеспечивает их хорошую видимость.

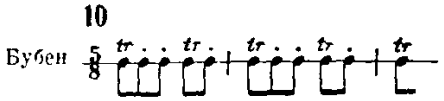
РАЗНОВИДНОСТИ НОТОНОСЦЕВ

Однолинейный нотоносец («нитка») применяется для нотирования партий ударных инструментов, не имеющих определенной звуковысотности (треугольник, кастаньеты, бубен, малый и большой барабаны, тарелки, там-там и пр.).

9

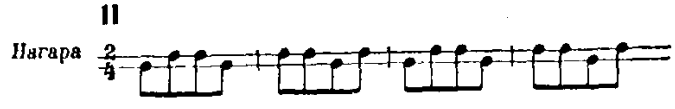


10



Двухлинейный нотоносец применяется для нотирования, например, партии узбекского народного инструмента — нагара́:

11



При цифровой системе нотации, получившей некоторое распространение в самоучителях игры на народных инструментах,

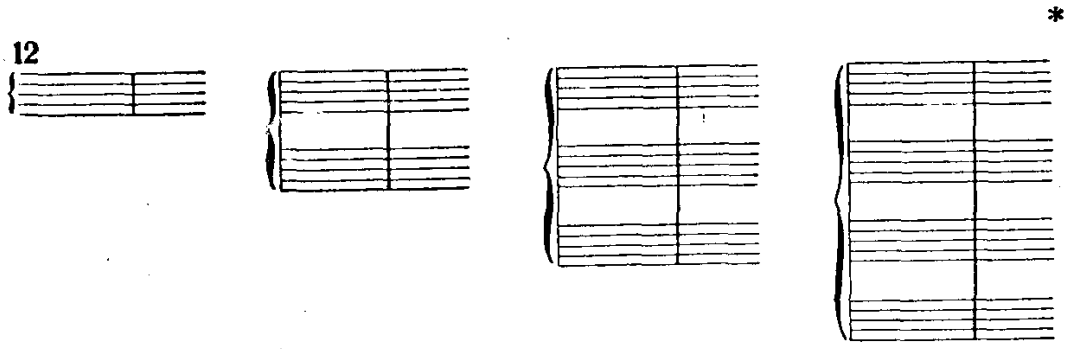
применяются также *трехлинейный* (для балалайки), *четырехлинейный* (для мандолины), *шестилинейный* (для шестиструнной гитары) и *семилинейный* (для семиструнной гитары) нотоносцы.

АККОЛАДЫ И ТАКТОВЫЕ ЧЕРТЫ

Акколады. Если отдельные инструментальные и вокальные партии, изложенные на одном отдельном нотоносце, не требуют их объединения по вертикали, то партии, изложенные более чем на одном нотоносце, а равно и комплекс нескольких партий, исполняющихся одновременно, требуют объединения нотоносцев по вертикали — сколько бы их ни было в тексте данного произведения или его отрезка. Графическим средством такого объединения, помимо тактовых черт (*если они не имеют* разрывов), является акколада (*accolade* по-французски — объятие) или система их, — например, в оркестровых и оперных партитурах.

Акколада представляет собой сочетание: 1) вертикальной тонкой черты (как тактовая), объединяющей слева края всех нотоносцев, входящих в систему, и 2) утолщенной витой или прямой скобы, дополнительно охватывающей по вертикали слева определенное количество нотоносцев. При витой скобе акколады называются витыми или фигурными, при прямой — прямыми или групповыми.

Витые (фигурные) акколады имеют вид парантезов, обращенных загибами вправо — в сторону нотоносцев, а острием — влево. Начертание их при разном количестве нотоносцев таково:

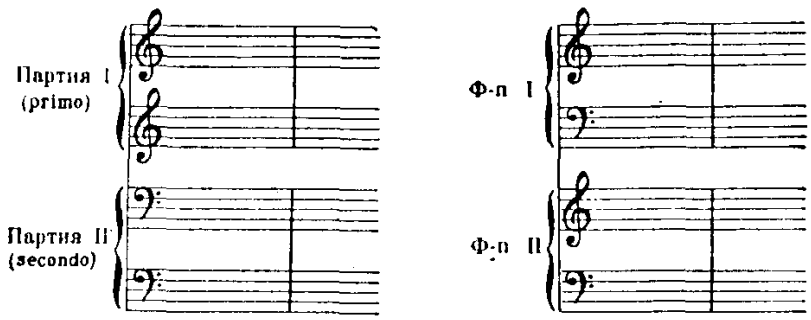


Витые акколады применяются в партиях фортепиано, арфы, органа, челесты, баяна, аккордеона, иногда в партиях колокольчиков и ксилофона. В подавляющем большинстве случаев витыми акколадами охватываются два нотоносца, иногда один (пример 590) или три (примеры 539—541), чрезвычайно редко четыре (7-я и 8-я сонаты Скрябина).

* В эти и несколько последующих схем тактовые черты включены для иллюстрации дальнейшего изложения (стр. 42).

В четырехручных фортепианных партиях, изложенных по партитурному принципу, и в партиях для двух фортепиано каждая партия охватывается отдельной витой акколадой при общей соединительной линии.

13

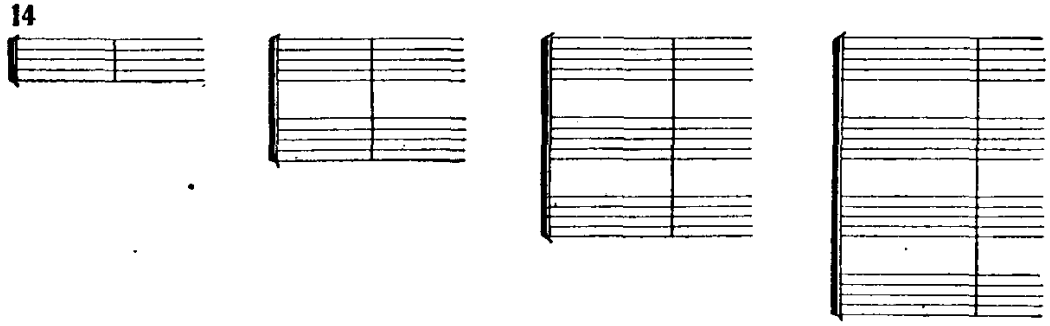


Как исключение, такая двойная витая акколада применена Рахманиновым в знаменитой прелюдии cis-moll (соч. 3 № 2) для фортепиано в 2 руки, изложенной в заключительных страницах на четырех нотоносцах.

В клавирах фортепианных концертов партия II фортепиано, т. е. переложение оркестровой партии, в новейших изданиях иногда обозначается прямой акколадой, что нельзя не приветствовать в связи с большей наглядностью оформления (см., например, клавир Концерта для фортепиано с оркестром А. Хачатуряна, Музгиз, 1947).

Прямые (групповые) акколады имеют вид прямых утолщенных линий с тонкими «усиками» по краям, обращенными в сторону нотоносцев:

14



Прямые акколады применяются в оркестровых партитурах для объединения полных или неполных групп однородных инструментов (каждой группы в отдельности):

1) в симфоническом оркестре: а) деревянной духовой (флейты, гобои, кларнеты, фаготы, включая их разновидности), б) медной духовой (валторны, трубы, тромбоны, туба), в) ударной (литавры и пр.), г) струнно-смычковой (скрипки I и II, альты, виолончели, контрабасы);

2) в духовом оркестре: а) деревянной духовой, б) медной духовой — необязательной (валторны, трубы, тромбоны), в) ударной,

г) медной духовой — обязательной (корнеты, альты, теноры, баритоны, басы I и II);

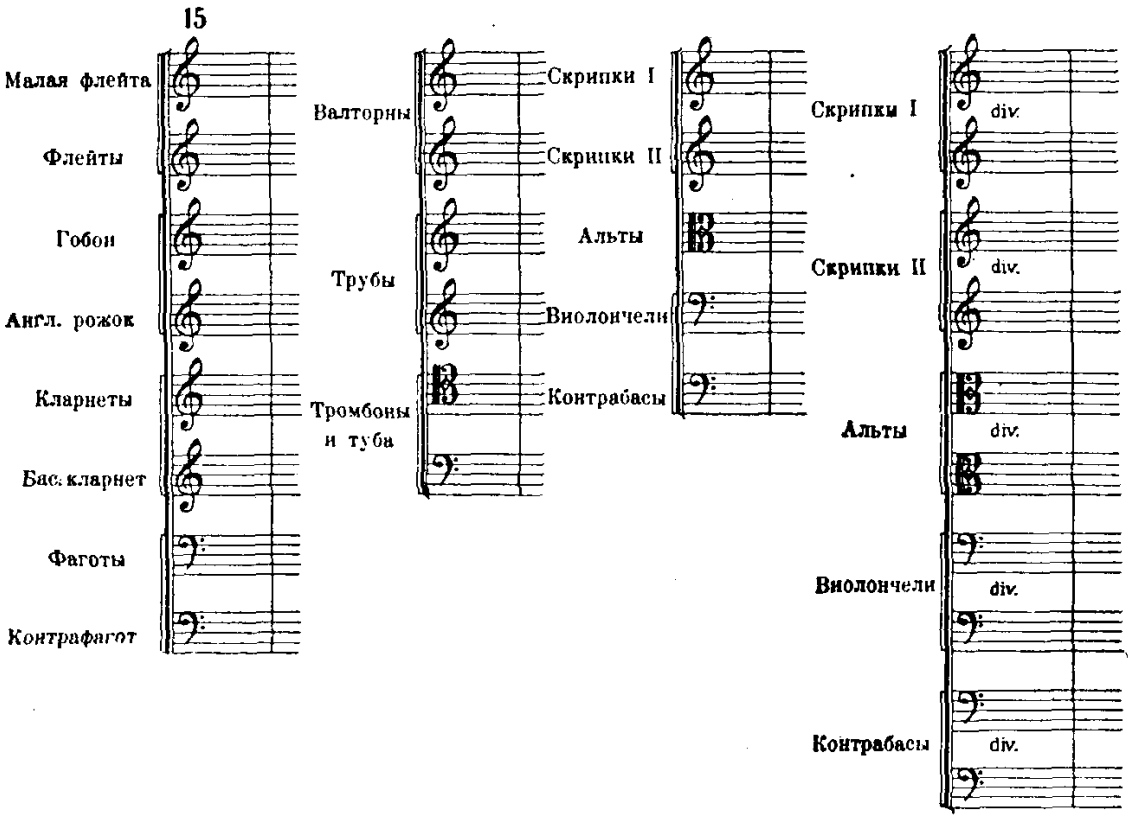
3) в оркестре русских народных инструментов: а) домровой (пикколо, малые альтовые, теноровые, басовые), б) ударной, в) балалаечной (примы, секунды, альты, басы, контрабасы).

В камерно-инструментальных партитурах прямые акколады также применяются, охватывая нотоносцы всех партий при однородном исполнительском составе.

Прямой акколадой охватываются и все хоровые партии как в партитурах, так и в клавирах, причем, если одновременно участвуют два или три хора (как, например, в финале II действия «Аиды» Верди — хор пленников, хор жрецов, хор народа), партия каждого из них охватывается отдельной акколадой.

Количество нотоносцев, охватываемых прямой акколадой, бывает различным — от одного (когда хор нотируется на одном нотоносце или когда от какой-либо группы инструментов в партитуре эпизодически остаются только одиночные представители, например, флейты от деревянной духовой группы, трубы от медной и т. д.) до пяти, шести и даже больше.

Дополнительные акколады. Прямые акколады в партитурах в ряде случаев имеют еще дополнительные акколады в виде тонких прямоугольных скобок слева от утолщенной линии,



которыми охватываются обычно следующие подгруппы партий (каждая в отдельности):

1) в деревянной духовой группе — родовые и видовые (если таковые имеются) инструменты, т. е.: а) малая флейта и флейты, б) гобои и альтовый гобой (английский рожок), в) малый кларнет и кларнеты или кларнеты и басовый кларнет, г) фаготы и контрафагот;

2) в медной духовой группе: в симфоническом оркестре: а) валторны, б) трубы (нотированные на двух нотоносцах), в) тромбоны и туба; в духовом оркестре: а) валторны, б) трубы (нотированные на двух нотоносцах), в) тромбоны, г) корнеты, д) теноры;

3) в струнно-смычковой группе: а) скрипки I и II, б) виолончели и контрабасы, в) партии divisi на отдельных нотоносцах;

4) в домровой группе: а) малые домры, б) альтовые домры, в) басовые домры;

5) в балалаечной группе: басы и контрабасы.

В некоторых старых изданиях дополнительным прямым акколадам предпочитались дополнительные витые акколады; ими охватывались в отдельности:

1) партии четырех или большего числа валторн,
2) партии тромбонов и тубы,
3) партии I и II скрипок,
4) партии виолончелей и контрабасов.

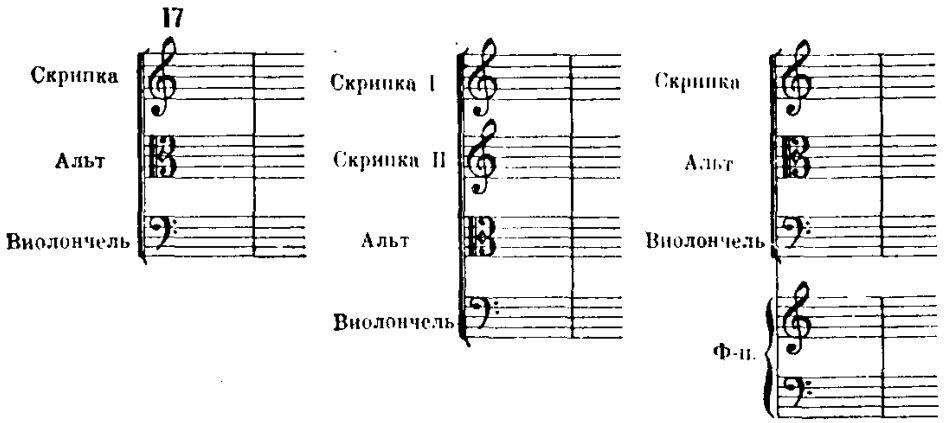
В новых изданиях и переизданиях витые акколады в таких случаях не применяются (за исключением случаев перепечаток со старых досок).

Одна вертикальная объединительная черта слева от нотоносцев (без применения прямых, витых или дополнительных акколад) проводится в партитурах и клавирах при любом количестве сольных вокальных партий или при одной-двух сольных инструментальных партиях, излагаемых каждая на одном нотоносце (скрипка, альт, виолончель и пр.).



При большем количестве сольных инструментальных партий, каждая из которых изложена на одном нотоносце, однородные партии объединяются общей прямой акколадой, что иногда практикуется и в партитурах фортепианных квартетов, квинтетов и пр. в отношении однородных партий, расположен-

ных над партией фортепиано (впрочем, по аналогии с фортепианными трио, прямые акколады в фортепианных квартетах, квинтетах и пр. иногда не применяются):



В крупных по исполнительскому составу камерно-инструментальных ансамблях, даже однородных по составу, прямые акколады иногда применяются раздельно: так, например, в партитуре октета Мендельсона, соч. 20, одной акколадой охвачены партии I, II, III и IV скрипок, другой — партии I и II альтов, третьей — партии I и II виолончелей (Музгиз, 1932). В данном случае правильнее было бы применить дополнительные акколады при одной общей прямой акколаде.

Из вышеприведенных образцов акколад в клавирах и главным образом в партитурах слагаются различные системы акколад, определяемые исполнительским составом произведения или его отрезка и правилами расположения партий по вертикали (стр. 189—199).

Применение акколад имеет большое практическое значение: акколады отлично ориентируют опытного музыканта в любых по исполнительскому составу клавирах и партитурах, облегчают (не позволяя сбиться по вертикали) запись и гравировку многонотоносного текста, делают излишним словесное обозначение партий, когда партитурная система излагается в полном виде.

При переиздании старых произведений, где в отношении акколад иногда наблюдается разнобой, все акколады должны быть приведены в соответствие с современными правилами их оформления.

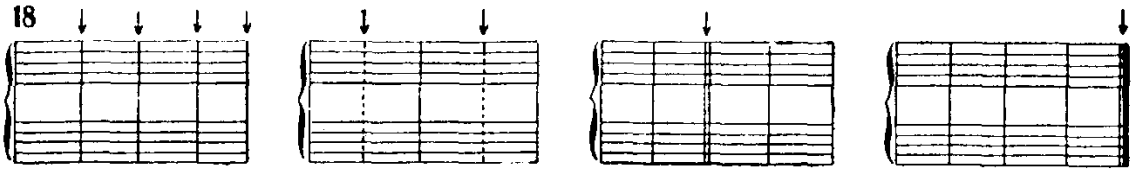
* * *

Тактовые черты бывают одинарными и двойными. Одинарные в свою очередь бывают сплошными и пунктирными, а двойные — промежуточными и заключительными (о репризных чертах см. на стр. 221—223).

Все виды тактовых черт проводятся перпендикулярно нотоносцам и, в зависимости от строения акколады, пересекают то или иное количество нотоносцев (стр. 42).

Образцы тактовых черт при двухнотоносной системе:

1) одинарные
а) сплошные
б) пунктирные
2) двойные:
а) промежуточная
б) заключительная



Одинарные сплошные тактовые черты проводятся на границе всех смежных тактов за исключением тех случаев, когда предпочитается двойная тактовая черта или выставляется реприза или тактовые черты намеренно не выставляются, как, например, во многих концертных каденциях, изредка — в отдельных оперных эпизодах («Русалка» Даргомыжского, «Аида» Верди и пр.).

Пунктирные тактовые черты проводятся изредка для разделения тактов сложных смешанных метров на подтакты (пример 111), а также изредка — в каденциях взамен сплошных тактовых черт (Бравурный вальс для фортепиано Балакирева и пр.) *.

Двойные тактовые черты (две тонкие) проводятся:

1) для разграничения произведения или его части (например, части сонаты, симфонии и пр.) на отделы (вступление, экспозиция, разработка, реприза, кода и пр.) и более мелкие (преимущественно контрастные по тематическому материалу и темпу) подотделы;

2) при окончании частей циклических произведений (сонат, симфоний, сюит и пр.), исполняемых без перерыва (*attacca*) со следующей частью.

В первом случае двойные тактовые черты выставляются не всегда, во втором — обычно.

В старых изданиях двойные тактовые черты, кроме того, выставлялись обычно при каждой перемене тактового размера, ключевых знаков альтерации и в начале вольт. В современных изданиях и переизданиях (если они не перепечатываются со старых досок) применение двойных тактовых черт в данных случаях совершенно необязательно.

Заключительные тактовые черты (тонкая и толстая) завершают все произведения, а также отдельные части циклических произведений — при отсутствии указания *attacca*, отдельные самостоятельные номера опер, ораторий, оперетт, балетов. Лишь в трехчастных по форме пьесах, в конце текста которых дается указание относительно повторения *С начала* или *от*

* Пунктиром иногда соединяются тактовые черты основного текста с тактовыми чертами его варианта на отдельном нотоносце (ossia)

сеньо до слова Конец, вместо заключительной тактовой черты проводится одна или чаще две тонких черты.

Разрыв тактовых черт (всех видов) между нотоносцами в современных изданиях делается сообразно акколадным системам: каждой прямой и каждой витой акколаде соответствуют такие же по длине (т. е. по количеству пересекаемых нотоносцев) тактовые черты; дополнительные акколады при этом не принимаются во внимание, а на нотоносцах, не имеющих акколад за исключением объединяющей тонкой черты слева, проводятся отдельные для каждого из них тактовые черты (примеры 12—17 и др.).

В старых изданиях оркестровых партитур нередко проводились сплошные тактовые черты от верхнего до нижнего нотоносца без учета строения акколады. В современных изданиях и переизданиях это не практикуется, а если иногда имеет место и в наши дни (например, «Мечты» Скрябина, Музгиз, 1952), то разве по редакторской невнимательности, так как даже при перепечатке со старых досок на них весьма несложно сделать между тактовыми чертами разрывы. Разрыв тактовых черт между инструментальными группами (независимо от степени полноты их состава) значительно облегчает ориентацию в оркестровых партитурах во время их написания, редактирования, гравировки, корректирования, изучения, игры, при дирижировании. Еще более необходимы разрывы тактовых черт в оперных и других партитурах с вокальными партиями.

* * *

В процессе редактирования и вычитки рукописей акколады и тактовые черты должны быть внимательно проверены редактором и корректором, так как далеко не все авторы обращают должное внимание на эту сторону оформления текста. Некоторые авторы (преимущественно, конечно, начинающие) зачастую применяют не те акколады, которые следует (прямые вместо витых и наоборот или причудливую их комбинацию), тактовые черты проводят двойные при каждой смене размера или ключевых знаков альтерации, не делают в нужных местах разрыва тактовых черт или, наоборот, делают разрыв там, где он не требуется. В небольших по объему рукописях исправления акколад и тактовых черт делаются непосредственно на каждой странице или на первой с указанием *и т. д.*, значительные же по объему рукописи с неправильными акколадами и тактовыми чертами допустимо сопровождать лишь отдельно выписанной для гравера схемой строения акколад и разрыва тактовых черт (типа схем, указанных в примерах 12—17).

КЛЮЧИ

Пятилинейный нотоносец приобретает конкретное значение (в звуковысотном отношении) при наличии на нем того или иного ключа.

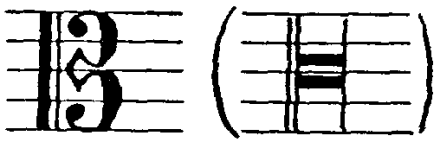
В современной практике применяются четыре ключа следующего названия и начертания (в увеличении):

19

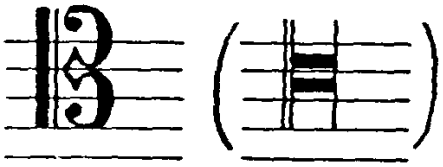
скрипичный ключ



альтовый ключ



теноровый ключ



басовый ключ



Звуковысотное соотношение нот, написанных в этих ключах, в пределах малой и первой октав таково:

20



Подобно остальным элементам нотной графики ключи прошли долгий и сложный путь развития как со стороны их начертания, так и со стороны их практического использования при нотировании вокальных и инструментальных партий.

В современной практике женские и детские вокальные партии нотируются только в скрипичном ключе, мужские — и в скрипичном и в басовом; теноровая партия, отдельная или объединенная на одном нотоносце с женской партией, нотируется только в скрипичном ключе, но объединенная с басовой партией — в басовом ключе; отдельная басовая партия нотируется только в басовом ключе, но объединенная с женскими партиями (что часто практикуется в массовых песнях) — в скрипичном ключе. И в том и в другом случае при использовании для мужских партий скрипичного ключа они нотируются октавой выше реального звучания.

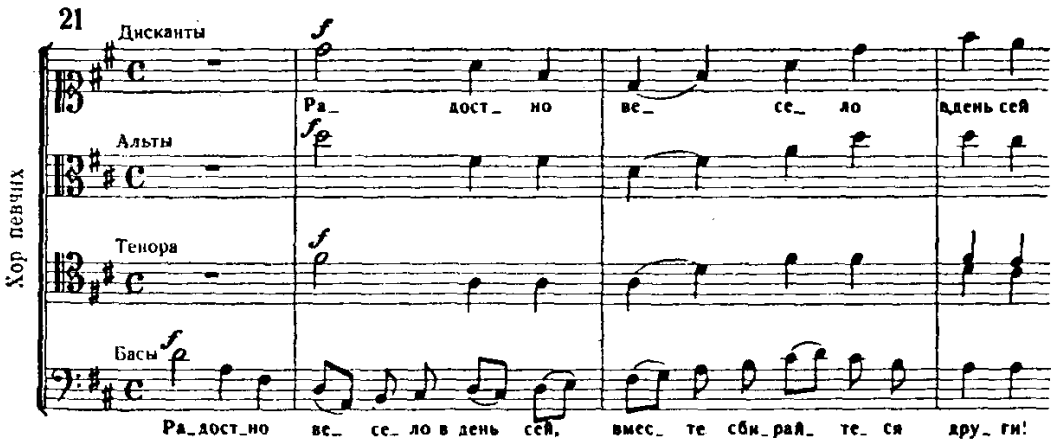
Инструментальные партии в зависимости от их диапазона нотируются или в одном каком-нибудь ключе или последовательно в двух и даже трех ключах, а также одновременно в двух ключах:

инструменты	ключи
аккордеон	скрипичный и басовый
альт (духовой инструмент)	скрипичный
альт (струнно-смычковый инструмент)	альтовый и скрипичный
арфа	скрипичный и басовый
балалайки: прима, секунда, альт	скрипичный
бас, контрабас	басовый
баритон (духовой инструмент)	скрипичный
бас (духовой инструмент)	басовый
баян	скрипичный и басовый
валторна	скрипичный и басовый
виолончель	басовый, теноровый и скрипичный
гитара	скрипичный
гобои: малый, большой, альтовый (английский рожок)	скрипичный
гусли	скрипичный и басовый
домры: пикколо, малая, альтовая,	скрипичный
теноровая	басовый
басовая, контрабасовая	скрипичный
кларнеты: малый, большой	скрипичный, иногда басовый
басовый	скрипичный
колокольчики	басовый, в высшем регистре — альтовый, реже — скрипичный
контрабас	басовый
контрафагот	скрипичный
корнет	скрипичный
ксилофон	басовый
литавры	скрипичный
мандола и мандолина	скрипичный и басовый
орган	скрипичный
саксофоны	скрипичный
скрипка	

инструменты	ключи
тенор (духовой инструмент)	скрипичный
тромбоны I и II	альтовый или теноровый, иногда басовый
тромбон III	басовый
труба	скрипичный
туба	басовый
фагот	басовый и теноровый
фисгармония	скрипичный и басовый
флейты: малая (пикколо), большая, альтовая	скрипичный
фортепиано	скрипичный и басовый
челеста	скрипичный и изредка басовый

Примечание. Партии ударных инструментов, не имеющих определенной звуковысотности (треугольник, кастаньеты, бубен, барабаны, тарелки, там-там и пр.), нотируются без ключей *.

Из приведенной таблицы видно, как редко теперь употребляются альтовый и теноровый ключи. Действительно, эти ключи являются своего рода архаизмами в современной нотации. Есть полная возможность всю инструментальную музыку нотировать с помощью лишь скрипичного и басового ключей, как это практикуется при нотировании вокальной музыки, из которой давно уже изъяты дискантовый (сопрановый), меццосопрановый, альтовый, теноровый и баритоновый ключи. Одним из позднейших образцов использования дискантового, альтового и тенорового ключей в вокальной музыке служат два хора в «Пиковой даме» (1890 г.) Чайковского — «Радостно, весело...» (III картина) и «Господу молюся я...» (V картина).



В отличие от вокальной нотации, столь усложненной в отношении ключей встарину и столь упрощенной затем, в инструментальной нотации еще до сих пор альтовый ключ неизменно употребляется для нотации партий струнно-смычкового альта

* В старых изданиях, в которых партии этого рода ударных инструментов нотировались на пятилинейных нотоносцах, для относительно высоких применялся скрипичный ключ, для относительно низких — басовый.

(за исключением высокого регистра, где применяется скрипичный ключ) и обычно для партий I и II тромбонов, если они не нотированы в теноровом или басовом ключах. Теноровый ключ до недавнего времени считался незаменимым в соответствующих регистрах виолончельных партий; однако, например, в сольных партиях виолончельных концертов С. Василенко и Р. Глиэра (Музгиз, 1949) он не применен: партии нотированы исключительно в скрипичном и басовом ключах. Аналогичное упрощение нотации возможно и в остальных инструментальных партиях, где всё еще фигурируют устаревшие ключи *до*.

* * *

Ключи бывают основные, выставляемые в начале каждого пятилинейного нотоносца, и петитные, выставляемые на любом отрезке нотоносца, где требуется перемена ключа.

Основной ключ выставляется на расстоянии 1—2 *мм* от левого края нотоносца. В начале партий, нотируемых в двух или трех ключах, следует сразу выставлять тот ключ, который требуется в данном месте тесситурой, без предварительного выставления ключа, наиболее типичного для данной партии, с тем чтобы сразу после обозначения метра его отменить петитным ключом. Например, в фортепианных произведениях и переложениях долгое время держались традиции (иногда ее придерживаются и теперь) партию правой руки всегда начинать скрипичным ключом, а партию левой руки — басовым, даже если эти ключи и неприемлемы для данного места, и сразу же после обозначения метра делать ключевую перемену:

22



23



Такой способ выставления начальных ключей устарел. В начале каждого нотоносца следует выставлять непосредственно тот ключ, который требуется тесситурой нотируемого отрезка произведения:

24



25



Исключение уместно в инструментальных партиях, когда момент вступления инструмента в другом ключе отдален от начала нотоносца большим количеством «пустых» тактов:



Если бы скрипичный ключ в данном случае был выставлен в начале нотоносца, то исполнитель, отсчитывая «пустые» такты, мог бы забыть о нем и начать играть партию в басовом ключе (наиболее типичном для виолончели). Возможность такого обстоятельства особенно надо учитывать при оформлении оркестровых партий (голосов), так как по ним музыкантам часто приходится играть с листа.

В тех случаях, когда партия, нотируемая последовательно или одновременно в двух ключах, может быть по тесситуре изложена и в одном и в другом ключе, когда она нейтральна в этом отношении, следует отдавать предпочтение тому ключу, нотация в котором:

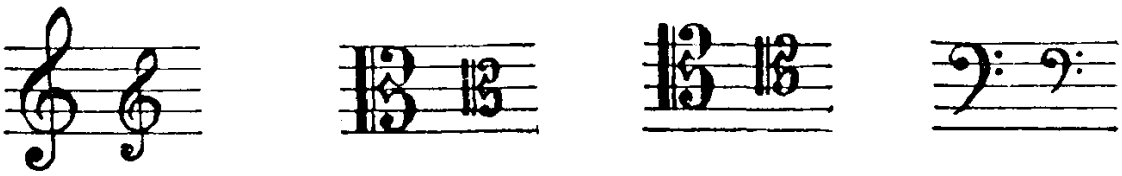
1) *наиболее типична для данной партии,*

2) требует наименьшего количества добавочных линий,

3) сводит к минимуму (если не совсем отменяет) перемену ключей.

Петитные ключи, употребляемые обычно при перемене ключей, отличаются от основных ключей несколько меньшим размером. Пропорция основных и петитных ключей такова:

27



Применение более мелких петитных ключей, порой имеющее место, нежелательно, так как они легко могут быть не замечены исполнителем.

ПЕРЕМЕНА КЛЮЧЕЙ

Перемена ключей должна быть обоснована соображениями, направленными на лучшую читаемость нот и более рациональную нотную графику, исключающую большое количество добавочных линий. Вместе с тем менять ключ следует лишь там, где это действительно необходимо и где перемена ключа не

влечет за собой напрасной графической ломки мелодического рисунка или гармонической последовательности на какие-нибудь 1—2 такта. Предотвратить такую ломку иногда возможно посредством сведéния текста к одному ключу, от чего изложение выигрывает в отношении рельефности:



Забота о рельефности нотного текста, часто игнорируемая некоторыми композиторами и редакторами, у других, наоборот, занимает видное место — иногда даже в ущерб удобочитаемости текста и практичности нотной графики:



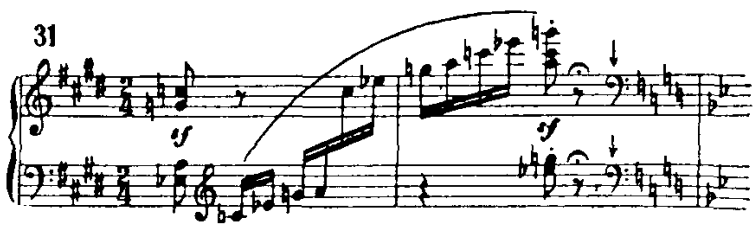
У некоторых музыкантов есть точка зрения, что, например, эпизоды, нотированные на верхних добавочных линиях в басовом ключе, исполняются в какой-то мере с бóльшим напряжением, чем аналогичные эпизоды, нотированные в скрипичном или другом ключе. Относительно некоторых инструментальных партий (прежде всего виолончельных) эта точка зрения не лишена, пожалуй, основания.

Если в отношении принципа перемены ключей наблюдается большое разнообразие, вытекающее иногда из индивидуальной манеры письма композитора, то в отношении *правил расстановки ключей при их перемене* в издательской практике более или менее достигнута договоренность:

1) при перемене ключа с самого начала такта новый ключ выставляется перед тактовой чертой, предшествующей этому такту:



2) если перемена ключа с нового такта совпадает с переменой ключевых знаков альтерации, требующей выставления



бекаров перед тактовой чертой, то новый ключ выставляется перед бекарами (пример 31);

3) при перемене ключа на любой доле такта, кроме первой, новый ключ выставляется непосредственно перед нотами, для которых он предназначен, и притом после пауз, если они имеются:

32



33



4) при перемене ключа с начала нового нотоносца петитный ключ выставляется в конце такта предшествующего ему нотоносца, непосредственно перед заключительной тактовой чертой или перед бекарами, если они имеются (см. пункт 2):

34



5) если следующее после знака репризы повторение нотировано в другом ключе, то перед репризой рекомендуется поставить предупредительный петитный ключ (в аналогичных случаях и перед обозначениями D. c. или D. s.):

35



36



6) при наличии перед знаком репризы бекаров предупредительный петитный ключ ставится перед ними; значение этого ключа на последующие за репризой такты не распространяется; *также при перемене ключа под* I вольтой для II вольты она недействительна, где остается в силе ключ, предшество-

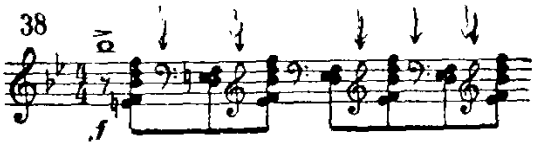
вавший I вольте, который иногда бывает нелишне напомнить исполнителю:

37



7) перемена ключей может иметь место и между сгруппированными нотами:

38



УСЛОВНЫЕ КЛЮЧИ

Условные ключи применяются иногда для каких-нибудь особых целей. Например, Направник в клавире оперы «Гарольд» применил двойной скрипичный ключ для нотирования на отдельном нотоносце партий молнии (!), грома и военных сигналов:

39



К условным ключам относится и так называемый «танеевский» ключ, употреблявшийся иногда С. Танеевым при нотировании теноровых партий в ансамблях и хорах. По начертанию это тот же скрипичный ключ, но с двумя черточками, отмечающими четвертую линию (как бы напоминающими о теноровом ключе *до*) и указывающими, что теноровая партия нотирована октавой выше реального звучания:

40



Такой условный теноровый ключ получил некоторое распространение и в отдельных зарубежных изданиях, где две черточки, отмечающие четвертую линию, дополняются завитками по краям:

41



При игре с листа вокальных ансамблей и хоровых партитур условный теноровый ключ хорошо ориентирует исполнителя. Однако в нашей нотоиздательской практике этот ключ распространения не получил.

* * *

Если при издании новых произведений всякие спорные вопросы относительно употребления и перемены ключей в большинстве случаев могут быть разрешены редактором непосредственно с автором, то при переиздании старых произведений их приходится решать лишь редактору. Разумеется, нет никакой необходимости педантично придерживаться тех ключевых обозначений, которые употреблял автор, если эти обозначения устарели (например, ключи *до* в вокальных партиях) или неудачны с точки зрения рельефности голосоведения и т. п. Отдельные редакционные коррективы здесь бесспорно допустимы, так как они не меняют существа музыки.

ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ

В современной нотации употребляется пять знаков альтерации:

42

♯	диез,
♭	бемоль,
♮	бекар,
𝄪	двойной диез (дубль-диез),
♭♭ (или B♭)	двойной бемоль (дубль-бемоль).

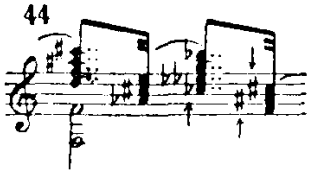
При отмене двойного диеза или двойного бемоля выставляется один бекар, двойной бекар не применяется. В современной нотации не применяется также бекар-диез, когда вслед за нотой с двойным диезом следует та же нота с простым диезом, и бекар-бемоль, когда вслед за нотой с двойным бемолем следует нота с простым бемолем. В первом случае теперь ограничиваются простым диезом, во втором — простым бемолем:

43



В тех случаях, когда за нотой с диезом следует та же нота с бемолем или наоборот, предыдущий знак альтерации отменяется новым знаком без предварительного выставления бекара (аналогично — и после нот с двойными диезами или двойными бемолями):

44



45



46



Знаки альтерации делятся на три отличающиеся по своему практическому значению группы: 1) ключевые, 2) случайные, 3) вспомогательные.

КЛЮЧЕВЫЕ ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ

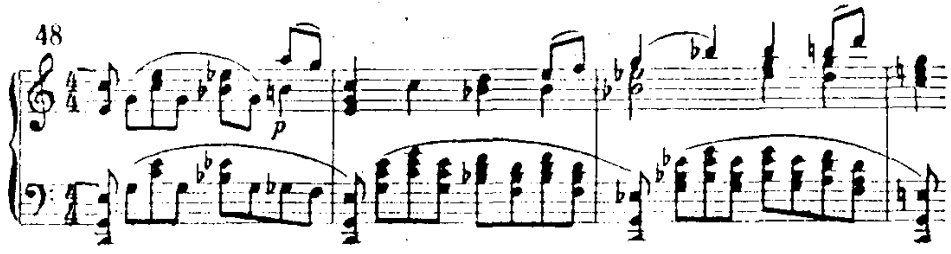
Ключевые знаки альтерации, применяемые во всех тональностях, кроме C-dur и a-moll, выставляются непосредственно после ключа на каждом пятилинейном нотоносце в количестве, смотря по тональности, от одного до семи диезов или от одного до семи бемолей. Действие ключевых знаков альтерации распространяется на все октавы.

Некоторые современные композиторы считают своим «принципом» игнорировать ключевые знаки альтерации даже в музыке с ярко выраженной устойчивой тональностью. Ничем иным как причудой такой «принцип» назвать нельзя, тем более, что в нем едва ли не сказывается запоздалая «отрыжка» одного из постоянных «принципов» формалистов — нотировать свою атональную или политональную какофонию без ключевых знаков альтерации. Впрочем, ключевые знаки альтерации иногда бывают действительно неприемлемы при выходе за пределы тональностей C-dur и a-moll — например, при неустойчивом, всё время модулирующем тональном плане или при специфических, своеобразных ладах и гармониях.

47



48



Ключевые знаки альтерации не выставляются обычно также в партиях валторн и труб в симфонических партитурах. Этой традиции, в современной практике не имеющей веских оснований, всё же следуют и многие советские композиторы:



Примечание. При тональности F-dur и d-moll в партии валторн (F), разумеется, ключевые знаки альтерации не требуются, как не требуются они и в партии труб (B) при тональности B-dur и g-moll. В остальных случаях ключевые знаки альтерации в партиях валторн и труб могли бы выставляться, как это практикуется в партитурах для духового оркестра и в сольных партиях для этих же инструментов, а также в партиях корнетов, альтов, теноров, баритонов, тромбонов, басов (туб).

Не выставляются ключевые знаки альтерации также в партиях литавр, ввиду того, что при ограниченности звукоряда пределами настройки двух-трех (реже четырех) литавр эти знаки часто пропадали бы «вхолостую».

Расстановка ключевых знаков альтерации на нотоносце делается по вполне определенному порядку, отражающему их последовательное прибавление в системе тональностей по квинтовому кругу (подробно описываемому в каждом учебнике элементарной теории музыки).

Порядок расстановки ключевых знаков альтерации в диезных и бемольных тональностях неизменно бывает таким, как показано в примере 51 (стр. 54).

Примечание. Данный порядок выставления ключевых знаков альтерации распространяется и на расстановку бекаров при перемене или отмене ключевых диезов или бемолей, с той лишь разницей, что при убавлении ключевых диезов первым бекаром может оказаться и бекар к *до*, и бекар к *соль*, и бекар к *ре* и т. д., а при убавлении ключевых бемолей первым бекаром может оказаться и бекар к *ми*, и бекар к *ля*, и бекар к *ре* и т. д., смотря по тому, сколько ключевых знаков альтерации было в предыдущей тональности и сколько их остается в новой тональности (примеры 57—71).

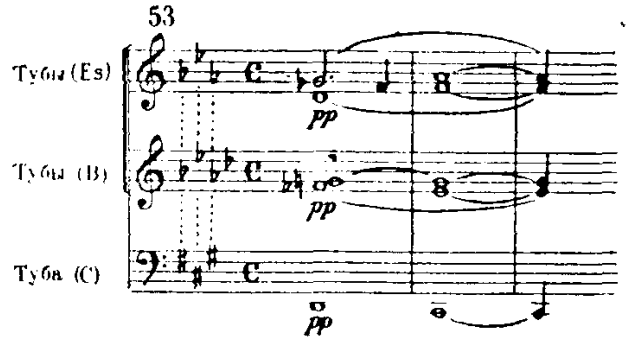


В партиях, нотируемых на двух или большем количестве нотоносцев, и в партитурах одинаковые ключевые знаки альтерации независимо от ключа располагаются каждый на одном вертикальном уровне, точно так, как в вышеприведенной таблице, т. е. на одном вертикальном уровне все диезы к *фа*, на другом все диезы к *до* и т. д. или на одном вертикальном уровне все бемоли к *си*, на другом все бемоли к *ми* и т. д.

При разном количестве одинаковых ключевых знаков альтерации, что нередко встречается в силу транспонирующих партий в партитурах, это правило сохраняет силу в отношении общих знаков:



При качественно различных ключевых знаках альтерации (в силу тех же причин) бемоли и диезы располагаются на одном вертикальном уровне по их порядковому счету: под первым бемолем (*си*) располагается первый диез (*фа*), под вторым бемолем (*ми*) — второй диез (*до*) и т. д. (или наоборот — под первым диезом первый бемоль и т. д.).



Перемена ключевых знаков альтерации, связанная с модуляцией из одной тональности в другую (за исключением случаев перехода из мажора в параллельный минор или из минора в параллельный мажор), имеет одно из следующих выражений: 1) введение или прибавление ключевых диезов или бемолей, 2) убавление или полная отмена ключевых диезов или бемолей, 3) смена ключевых диезов на ключевые бемоли или наоборот.

Каждая из этих перемен может происходить на любой доле такта (примеры 69—71), но чаще всего осуществляется на границе смежных тактов.

Введение или прибавление ключевых диезов или бемолей осуществляется посредством выставле-

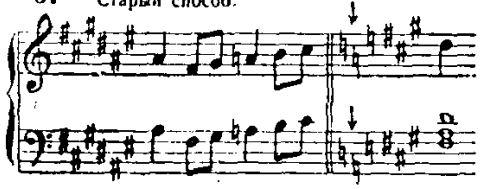


ния соответствующего новой тональности количества диезов или бемолей. Если введение или прибавление ключевых зна-

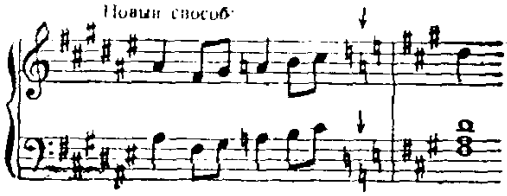
ков альтерации совпадает с началом такта, то они выставляются перед его первой долей — за тактовой чертой (двойной или одинарной), предшествующей этому такту (примеры 54—56).

Убавление ключевых диезов или бемолей осуществляется посредством: 1) выставления бекаров, отменяющих ставшие ненужными ключевые диезы или бемоли *, и 2) оставления вслед за бекарами нужных ключевых диезов или бемолей, если они не отменены совсем. Если убавление ключевых знаков альтерации совпадает с началом такта, то по правилам, введенным Музгизом в практику последних лет, бекары выставляются перед тактовой чертой, а оставшиеся диезы или бемоли — за ней. Во всех прежних изданиях и бекары в аналогичных случаях выставлялись за тактовой (обычно двойной) чертой.

57 Старый способ:



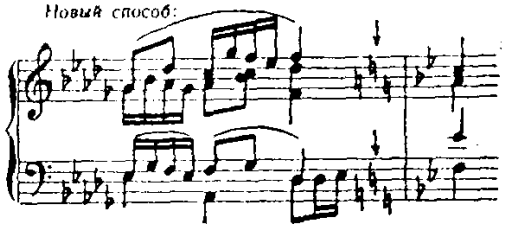
Новый способ:



58 Старый способ:



Новый способ:



В случаях полной отмены ключевых знаков альтерации с нового такта бекары выставляются по новейшим правилам также перед тактовой чертой:

59 Старый способ:



Новый способ:



60 Старый способ:



Новый способ:



* Бекары в данном случае выставляются в порядке следования диезов, если отменяют их, или в порядке следования бемолей при их отмене.

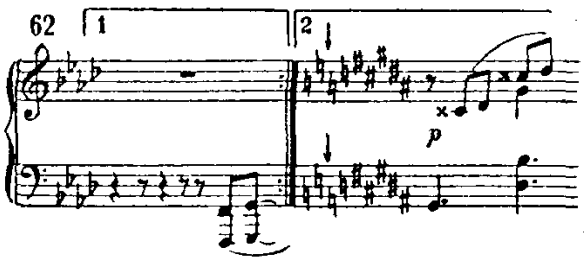
Смена ключевых диезов на ключевые бемоли или ключевых бемолей на ключевые диезы делается посредством: 1) отмены бекарами предыдущих диезов или бемолей и 2) выставления после бекаров новых ключевых знаков альтерации. Бекары по новейшим правилам и в этих случаях выставляются перед тактовой чертой:

61

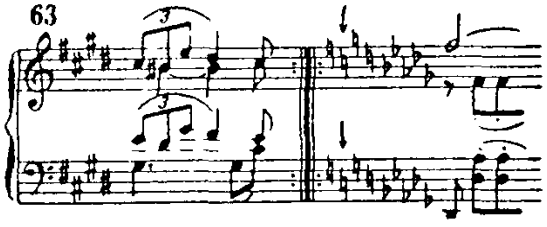


В тех случаях, когда смена ключевых бемолей на ключевые диезы или ключевых диезов на ключевые бемоли осуществляется непосредственно за знаком репризы, бекары выставляются сразу за знаком репризы:

62

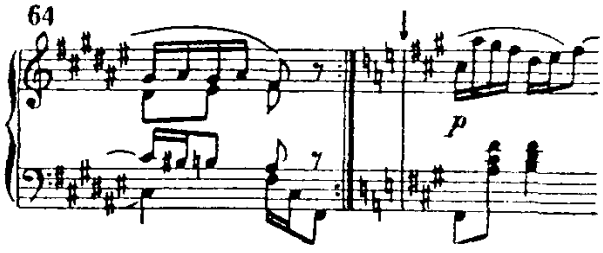


63



Проведение в таких случаях «ради принципа» какой-то дополнительной тактовой черты между бекарами и новыми ключевыми знаками альтерации едва ли можно признать рациональным:

64



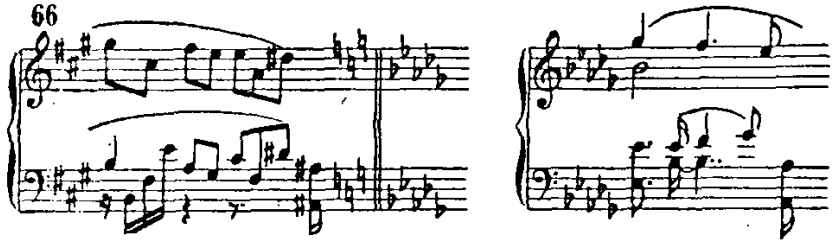
При совпадении перемены ключевых знаков альтерации с переменой ключей или тактового размера или одновременно и с переменой ключей и с переменой размера — новый ключ выставляется до перемены знаков альтерации, а новый размер — после нее (пример 65).

Иногда, впрочем, сперва выставляются бекары в старом ключе, затем новый ключ и после него новые знаки альтерации, или смена знаков



альтерации производится в старом ключе, а новый ключ выставляется после нее. Оба эти способа в современной нотоиздательской практике почти не применяются.

При совпадении перемены ключевых знаков альтерации с началом нового нотоносца (их системы или страницы) в конце предыдущего нотоносца эта перемена делается предварительно: новые ключевые знаки альтерации выставляются за пределами последней тактовой черты, для чего последняя проводится левее от края нотоносца *; если при этом имеются бекары, то они выставляются до этой «сдвинутой» тактовой черты (согласно новым правилам) и со следующего нотоносца не выставляются:



Если смена тональности, совпадающая с началом нового нотоносца, ограничивается лишь отменой предыдущих ключевых знаков альтерации, то бекары выставляются в конце предыдущего нотоносца — либо за сдвинутой влево тактовой



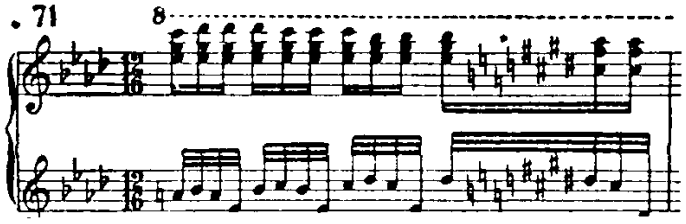
* В старых изданиях всегда в виде двойной черты, в новых — значительно реже.

чертой, либо (что лишь недавно стало практиковаться) непосредственно перед последней тактовой чертой, в данном случае не сдвигаемой влево. И в том и в другом случае с нового нотоносца бекары не выставляются (примеры 67, 68).

Ниже приводятся примеры внутритактовой смены ключевых знаков альтерации, о которой упоминалось выше (стр. 55). В прежних изданиях такая смена иногда сопровождалась разделительной пунктирной чертой, но в новых изданиях обходятся обычно без нее:



В отдельных случаях смена ключевых знаков альтерации может происходить и между сгруппированными нотами:



СЛУЧАЙНЫЕ ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ

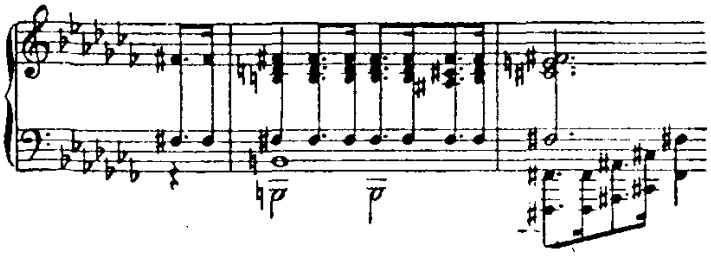
Случайные знаки альтерации в отличие от ключевых выставляются с целью повышения или понижения отдельных звуков — непосредственно в тактах перед нотными головками и действительны: 1) в отношении тех нот, перед которыми они выставлены, и 2) в пределах данного такта в отношении последующих одноименных нот той же октавы, если таковые имеются и им не предшествует знак отмены *.

* При слигованных нотах действие случайных знаков альтерации может продлиться на ряд тактов (стр. 61).

В качестве случайных знаков альтерации могут фигурировать и тональные знаки, если они не выставлены как ключевые (стр. 52—59).

Посредством случайных знаков альтерации нередко нотируются также диезные эпизоды при бемольных ключевых знаках и бемольные эпизоды при диезных ключевых знаках.

72



73



В эпизодах такого рода нужна особая внимательность редактора и корректора в отношении смысловой координации ключевых и случайных знаков альтерации.

В некоторых рукописях по небрежности или неопытности авторов встречаются лишние случайные знаки альтерации к одной и той же ноте в пределах такта, а также знаки альтерации, дублирующие ключевые. Понятно, что и те и другие лишние знаки, только засоряющие текст, в процессе вычитки рукописи должны быть вычеркнуты (их лишь не следует путать с вспомогательными знаками альтерации, о которых см. дальше).

Однако при объединении на одном нотоносце в партитурах двух или даже трех партий, подлежащих последующему расписыванию на отдельные партии (голоса), такое дублирование случайных знаков альтерации не только допускается, но и рекомендуется, когда они относятся к разным партиям на различных долях такта:

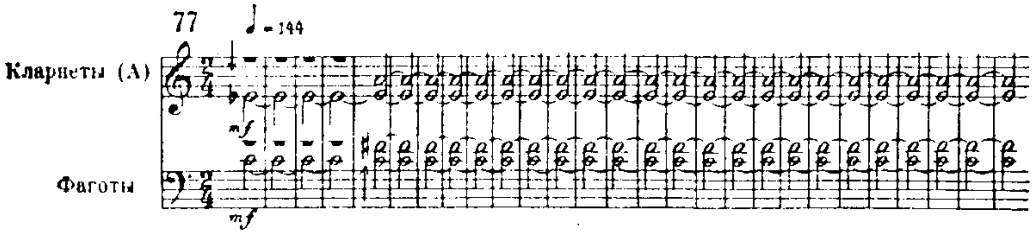
74



Аналогичное дублирование случайных знаков альтерации применяется также при divisi на одном нотоносце:



Наоборот, при слигованных одинаковых альтерированных нотах знаки альтерации не рекомендуется повторять даже на протяжении нескольких тактов. При этом значение случайных знаков альтерации простирается иногда далеко за пределы того такта, в котором они выставлены *:



Лишь при переходе на следующий нотоносец или следующую страницу случайные знаки альтерации в аналогичных моментах рекомендуется повторять в первом такте (в скобках) для напоминания исполнителю.

В случаях, когда слигованные через тактовую черту одни и те же альтерированные ноты по окончании лиги вновь повторяются, весьма важно не забыть повторно выставить знаки альтерации:



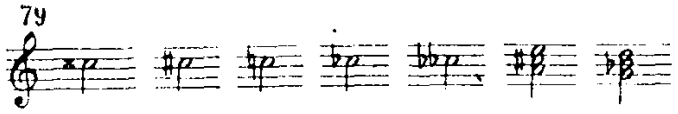
Графика расстановки случайных знаков альтерации имеет свои закономерности, главная из которых заключается в том, что все случайные знаки альтерации должны располагаться слева от нотных головок на совершенно одинаковом горизонтальном уровне с теми головками, к которым они относятся, — будь то на основном нотоносце или в плоскости добавочных линий. Размещение же случайных знаков альтерации по вертикали, начиная с двух, зависит от

* Есть, правда, немало изданий, в которых в аналогичных моментах случайные знаки альтерации выставляются в каждом такте. За это, между прочим, ратовал Кюи (Ц. Кюи, Избр. статьи, Музгиз, Л., 1952, стр. 326—327).

их количества в каждый данный момент и от расположения (тесного или широкого) нотных головок, перед которыми они выставляются.

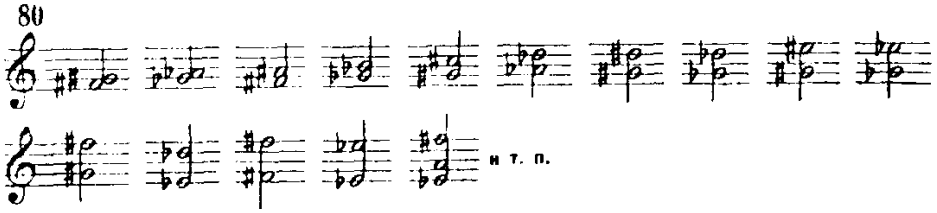
Один знак альтерации выставляется перед альтерируемой нотой обычно на расстоянии 1—2 *мм*:

79



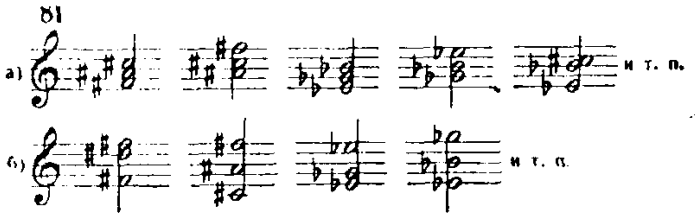
Два знака альтерации выставляются: а) при тесном расположении (от секунды до сексты вкл.) — нижний левее, верхний правее; б) при широком расположении (от септимы и далее) — на одном вертикальном уровне:

80



Три знака альтерации выставляются: а) при тесном расположении: верхний — перед нотой, нижний — левее, средний — еще левее; б) при широком расположении крайних знаков — оба на одном вертикальном уровне, средний — левее:

81



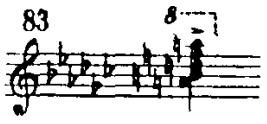
Четыре знака альтерации в зависимости от интервального соотношения между ними располагаются либо в лестнично-шахматном порядке, либо так, чтобы верхний и нижний находились на одном вертикальном уровне, а средние — левее:

82



Пять или большее количество случайных знаков альтерации одновременно на одном нотоносце употребляются редко и в зависимости от структуры аккордов размещаются различно:

83



84



Изложенные правила расстановки случайных знаков альтерации имеют ряд исключений, обусловленных, например, следующими причинами:

1) наличием среди альтерируемых нот секундных интервалов,

2) двухштильным изложением,

3) своеобразием расположения альтерируемых нот.

Так, например, при наличии на одном штиле секунд относящиеся к ним знаки альтерации обычно располагаются в восходящем порядке слева направо, как и сами секунды, будь эти секунды отдельные или в аккорде:



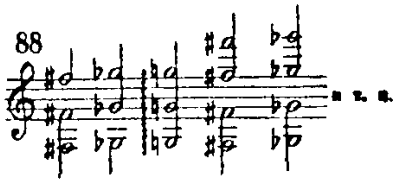
При секундах на разных штилях, находящихся в обратном расположении, соответственно меняется и расстановка относящихся к ним знаков альтерации:



Если при четырех знаках альтерации интервальное соотношение между первым и третьим, с одной стороны, и между вторым и четвертым, с другой, достаточно широко, они располагаются попарно на одинаковых вертикальных уровнях:



При широком интервальном расстоянии между каждым знаком альтерации не только два, но и три и четыре знака расставляются в пределах нотоносца и добавочных линий на одном вертикальном уровне:



Однако обобщение всех частных случаев расстановки знаков альтерации, конечно, невозможно, так как эти случаи беспредельно разнообразны и к тому же многочисленные отклонения от нормы в этой области иногда бывают связаны то с какими-нибудь специфическими особенностями фактуры, то с теснотой рабочего поля гравировки, то с неопытностью или небрежностью гравера и т. п.

Контроль за правильностью расстановки знаков альтерации в первую очередь должен лежать на обязанности корректора, так как редактор не всегда имеет возможность сосредоточить на нем внимание, а композиторы обычно за такими графическими деталями не следят.

Вертикальный ранжир случайных знаков альтерации, расположенных на двух, трех и большем количестве нотоносцев, основан на том правиле, что знаки альтерации, приходящиеся в разных нотоносцах на одинаковые доли такта, ранжируются по вертикали по степени их отдаленности от нотных головок, независимо от того: 1) сколько их в каждом нотоносце (в одном, например, может быть четыре, в другом один), 2) к каким конкретным нотам они выставлены и 3) одинаковые они или разные (диезы или бемоли и т. д.).



ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ

Вспомогательные знаки альтерации — это все те дублирующие знаки альтерации, которые выставляются (нередко в скобках) с целью подчеркивания правила о том, что каждый случайный знак не распространяется: 1) на остальные одноименные, но другой октавы ноты того же такта и 2) за пределы того такта, в котором он выставлен (при отсутствии перекинутой через тактовую черту соединительной лиги от альтерированной ноты к одноименной ноте той же октавы); к вспомогательным относятся также те знаки альтерации, которые изредка выставляются без формальных на то оснований — лишь с целью подчеркивания какой-либо интонационной или гармонической детали (примеры 90, 91).

В отношении применения вспомогательных знаков альтерации нет единой твердой установки среди композиторов и редакторов: одни их почти полностью игнорируют, другие применяют умеренно, третьи явно излишествуют ими, четвертые связывают их количество с типом издания (академическое, педагогическое, массовое).

Игнорирование вспомогательных знаков альтерации, конечно, неправильно — и в тем большей степени, чем сложнее стиль произведения, чем в нем, в частности, больше таких





созвучий и полифонических моментов, в которых в разных октавах сочетаются одноименные альтерированные и неальтерированные звуки. Наличие вспомогательных знаков альтерации в таких произведениях значительно облегчает и чтение их с листа и процесс разучивания. Наоборот, отсутствие вспомогательных знаков альтерации в данном случае может иногда вызвать у исполнителя неуверенность относительно правильности тех или иных деталей текста, предположение о пропуске знака альтерации по недосмотру издательских или типографских работников и т. п., в связи с чем исполнителю порой приходится делать текстологическое исследование для устранения своего сомнения.

Неправильно также злоупотребление вспомогательными знаками альтерации, исходящее из формальной установки, что если где-нибудь выставлен случайный знак альтерации, то для всех неальтерированных одноименных нот как данного такта, так и следующего непременно (!) должен стоять вспомогательный знак отмены — будь расстояние между этими нотами хотя бы 3—4 октавы по вертикали и несколько долей такта по горизонтали. Если в отдельных сложных случаях такая детальная расстановка вспомогательных знаков альтерации может и оправдать себя, то в большинстве случаев она только засоряет текст, особенно, когда мелодическая и гармоническая структура произведения совершенно ясна и не может вызвать у исполнителя никаких сомнений.

Неверна и такая установка, что, чем проще тип издания, тем в большей степени его текст должен быть насыщен вспомогательными знаками альтерации. На начинающих музыкантов, особенно детей, только что усвоивших основы музыкальной грамоты, обильная расстановка вспомогательных знаков альтерации может порой произвести даже дезорганизующее действие, сбить их с толку (на что не случайно сетуют некоторые опытные педагоги музыкальных школ и училищ).

Применение вспомогательных знаков альтерации следует признать правильным, рациональным лишь в тех случаях, когда они, оправдывая свое название и назначение, действительно помогают исполнителю лучше и скорее ориентироваться в нотном тексте, предотвращают возможные сомнения в тех или иных деталях, связанных с альтерацией, придают больше уверенности в чтении нот с листа.

Как показывает издательский, композиторский, педагогический и исполнительский опыт, расстановка вспомогательных знаков альтерации наиболее рациональна в следующих моментах:

1) на одном нотоносце:

а) в пределах такта, когда одновременно с альтерированной нотой или на одной из следующих долей находится одноименная неальтерированная нота другой октавы:

92



93



94



95



б) в смежном справа такте, когда непосредственно рядом или в близости с альтерированной нотой предыдущего такта находится одноименная неальтерированная нота той же или ближайшей октавы:

96



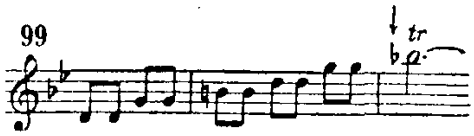
97



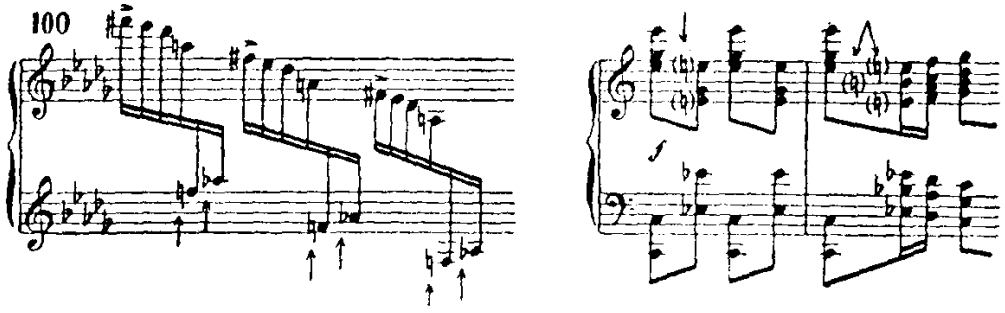
98



99



2) на другом нотоносце (как в данном, так и в смежном справа тактах), когда (преимущественно в партиях фортепиано, орга́на, арфы, челесты, аккордеона, баяна) в силу мелодических или гармонических особенностей можно предположить сомнение исполнителя относительно какой-либо детали в области альтерации:



В случаях же, когда сомнение исполнителя нельзя даже предположить, расстановка вспомогательных знаков альтерации является лишней. В частности, при полной гармонической ясности аккомпанемента нет никакой надобности отражать в нем все альтерационные «расхождения» с мелодической линией — независимо от того, принадлежит она отдельной партии (например, голосу, скрипке и т. д.) или входит в состав партии одного инструмента (например, фортепиано).

Такого же принципа следует держаться и в партитурах, выставляя вспомогательные знаки альтерации дифференцированно по отдельным партиям без общей их координации (за исключением случаев, связанных со сложными гармоническими комплексами, и т. п.).

При переходе партии на новый нотоносец (а тем более на новую страницу) вспомогательные знаки альтерации, связанные с альтерацией в предыдущем такте, в большинстве случаев выставлять не следует, так как исполнитель, переключив внимание на текст нового нотоносца, сразу как бы забывает знаки предыдущей случайной альтерации; лишь когда непосредственно за альтерированной нотой в конце нотоносца следует одноименная нота без альтерации в начале следующего нотоносца, вспомогательный знак альтерации нужен.

В употреблении скобок для вспомогательных знаков альтерации наблюдается большой разнобой и в композиторской и в редакторской практике: одни применяют скобки почти как правило, другие — как исключение, третьи вообще воздерживаются от них. Нередко даже в пределах одного издания, и притом в аналогичных текстовых моментах, вспомогательные знаки альтерации применяются то в скобках, то без них. Разумеется, такой разнобой должен быть устранен из издательской практики. Лучшим решением этого вопроса было бы, пожалуй, такое: вспомогательные знаки альтерации (в отличие от ключевых и случайных), как правило, заключать в скобки, но для экономии места применять и знаки альтерации и скобки петитные. Этот способ обозначения вспомогательных знаков альтерации, нашедший удачное применение в ряде изданий, вполне мог бы войти в издательскую практику как система.

Со знаками альтерации в прямой связи находится нотная орфография. Как по орфографии (и пунктуации) словесного текста легко определить степень грамотности пишущего, так и по нотной орфографии нетрудно определить, в какой мере композитор отдает себе отчет в мелодической линии произведения, в строении аккордов и их функциональной связи, в отклонениях, модуляциях, тональном плане в целом, т. е., короче говоря, в какой мере он музыкально грамотен.

Композиторы невысокого профессионального уровня часто записывают свои песни или пьесы орфографически неправильно: например, верхний вводный тон в fis-moll в виде *f* (а не *eis*), такой же тон в cis-moll в виде *c* (а не *his*) и т. п. Между тем знание даже элементарной теории музыки помогло бы избежать столь грубых орфографических ошибок. Более же углубленное усвоение нотной орфографии с ее многочисленными тонкостями мыслимо лишь на основе проработки полного курса гармонии и специального анализа произведений классиков и ведущих советских композиторов.

Хотя в вопросах нотной орфографии немало спорных моментов, при разрешении их в ряде случаев большую услугу может оказать знание правописания хроматических гамм вверх и вниз (таблицу хроматических гамм во всех тональностях см. в приложении); кроме того, необходим анализ структуры аккордов и случайных сочетаний в их изолированном виде и функциональной взаимосвязи, а также анализ отклонений и модуляций с точки зрения установления границы между смежными тональностями. При всем этом не должны упускаться из виду и соображения практически-исполнительского характера — удобочитаемости текста.

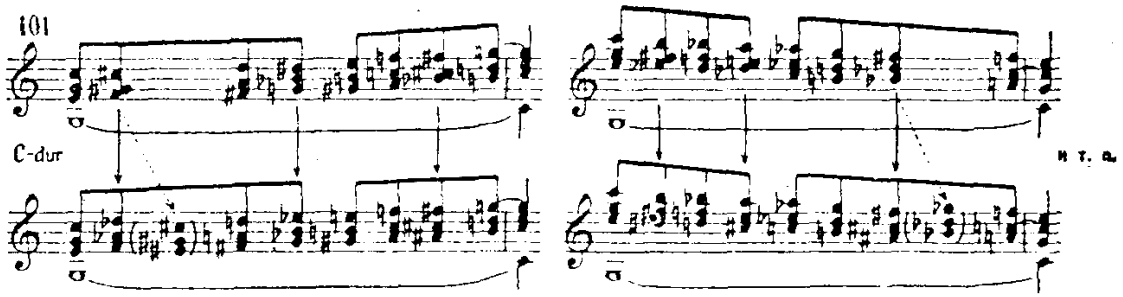
Каждому музыканту известно, что насыщенность текста большим количеством дубль-диезов и дубль-бемолей, особенно при сложной фактуре и быстром темпе, весьма затрудняет как чтение произведения с листа, так и процесс его разучивания. Поэтому при отклонениях в особо сложные по письму тональности следует предпочитать энгармоническую их замену более простыми тональностями.

Однако далеко не всегда к энгармоническим заменам можно подходить лишь с позиции практицизма: в ряде случаев энгармонические замены бывают нежелательны по соображениям принципиально художественного порядка, поскольку для многих музыкантов с каждой конкретной тональностью связан определенный круг образов, понятий, представлений, эмоций, ассоциаций, которые накладывают определенный оттенок на характер исполнения и восприятия музыки (известно, например, как Скрябина не удовлетворял знаменитый этюд dis-moll,

соч. 8 № 12, пока он был изложен в энгармонически равном es-moll).

Однако, когда принципиально художественная сторона дела не страдает и обилие дубль-диезов или дубль-бемолей слишком усложняет чтение текста, энгармонические замены бесспорно желательны.

Для лучшей удобочитаемости текста желательно также сохранение (пусть в ущерб педантизму в нотной орфографии) внешнего интервального вида тех или иных однотипных созвучий в гаммообразных последованиях, секвенциях и пр.; например, при хроматическом восхождении или нисхождении секстаккордов предпочтителен второй вид их нотирования:



При издании новых произведений спорные и сложные вопросы нотной орфографии должны разрешаться редактором по возможности с автором. При переиздании или первом опубликовании произведений классиков авторская нотная орфография обычно сохраняется (аналогия со словесной орфографией здесь неприемлема), так как, во-первых, они владели нотной орфографией на высоком профессиональном уровне, а, во-вторых, отдельные их «странности» в этой области могли быть продиктованы ощущением различной окраски не только энгармонически равных тональностей, но и энгармонически равных отдельных звуков (какое, например, огромное практическое значение придавал этому фактору Скрябин!). Нельзя к тому же забывать, что, например, в вокальной и струнно-смычковой исполнительской практике различие между *cis* и *des*, *dis* и *es* и т. д. может иметь и реальное акустическое значение.

Впрочем, при наличии в произведениях классиков явных орфографических описок, не дающих повода к предположению какого-то принципиального своеобразия орфографии, эти описки должны быть исправлены, причем в академических изданиях — со специальными редакционными оговорками.

При переиздании же или первом опубликовании старинных произведений авторов-любителей встречающиеся в их пьесах и романсах орфографические погрешности, являющиеся совершенно явным следствием их дилетантизма, подлежат редакционному исправлению без оговорок.

Затронутые здесь весьма бегло вопросы нотной орфографии, с которыми постоянно приходится сталкиваться композиторам и редакторам, пока еще слабо разработаны в нашей музыкально-теоретической литературе, хотя и дают большой простор для интересных и практически ценных исследований.

МЕТРИЧЕСКИЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

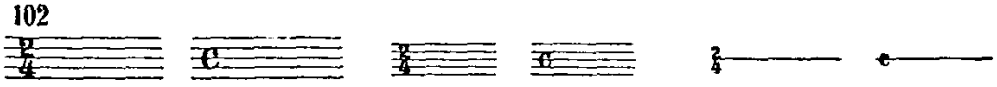
К метрическим обозначениям относятся указания на тактовый размер произведения или его отрезка. Тактовый размер выставляется на нотоносце, а если их в системе два или больше — на каждом нотоносце, только один раз, непосредственно после ключа, а при наличии ключевых знаков альтерации — непосредственно после них и при отсутствии в дальнейшем перемены размера не повторяется до конца произведения или его части. В партиях ударных инструментов, нотируемых на однолинейном нотоносце, обозначению тактового размера не предшествуют ни ключи, ни знаки альтерации.

Обозначается тактовый размер чаще всего в виде простой дроби. До нашего времени некоторыми композиторами применяются еще устаревшие обозначения $\frac{4}{4}$ в виде **c** и $\frac{2}{2}$ в виде **¢**

При обозначении тактового размера в виде дроби горизонтальная черточка между цифрами не проводится, так как на пятилинейном нотоносце их разделяет средняя линия, а на однолинейном нотоносце они располагаются по обе ее стороны — сверху и снизу.

Кегль цифр, обозначающих тактовый размер, определяется раштром — расстоянием от 5-й до 3-й линии для верхней цифры и расстоянием от 3-й до 1-й линии для нижней. Кегль обозначений **c** и **¢** также определяется раштром — расстоянием от 4-й до 2-й линии. Соответственно таким же кеглем обозначается тактовый размер на однолинейном нотоносце:

102



Известны случаи обозначения метра одной цифрой, выставляемой между 2-й и 4-й линиями нотоносца:

103



Определение единицы счета в таких случаях предоставляется исполнителю, что сделать чрезвычайно легко при первом взгляде на ритмическое содержание тактов. Однако такой способ метрического обозначения широкого распространения не получил.

Встречается он преимущественно в ряде французских изданий и в перепечатках с них. Русские композиторы за редкими исключениями (например, Этюд E-dur Лядова, соч. 12) не применяли обозначения метра одной цифрой.

Не получило широкого распространения также обозначение тактового размера между нотоносцами:

104



В весьма редких случаях на одном нотоносце обозначаются два тактовых размера один под другим — верхний для верхнего голоса, нижний для нижнего:

105



Обычно же полиметрические эпизоды нотируются на разных нотоносцах и потому тактовый размер выставляется дифференцированно:

106



107

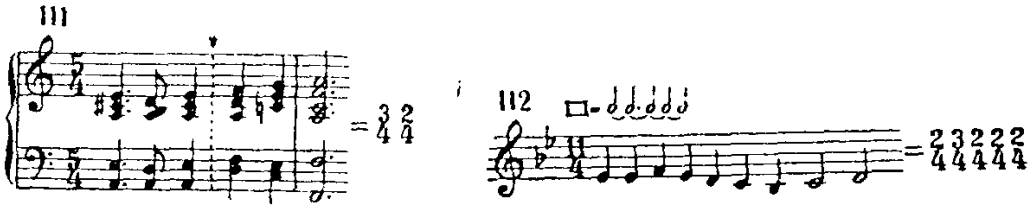


При обозначении сложных смешанных метров (образующихся от сочетания простых метров в различных их комбинациях) иногда в скобках конкретизируется их метрическая структура, например: $\frac{5}{4}(\frac{2}{4}\,\frac{3}{4})$, $\frac{5}{4}(\frac{3}{4}\,\frac{2}{4})$, $\frac{7}{4}(\frac{3}{4}\,\frac{4}{4})$, $\frac{7}{4}(\frac{4}{4}\,\frac{3}{4})$. Впрочем, такая расшифровка совершенно не нужна, когда метрическая

структура ясна по фразировке, *или по группировке нот*, **или** по ритмическому рисунку *:



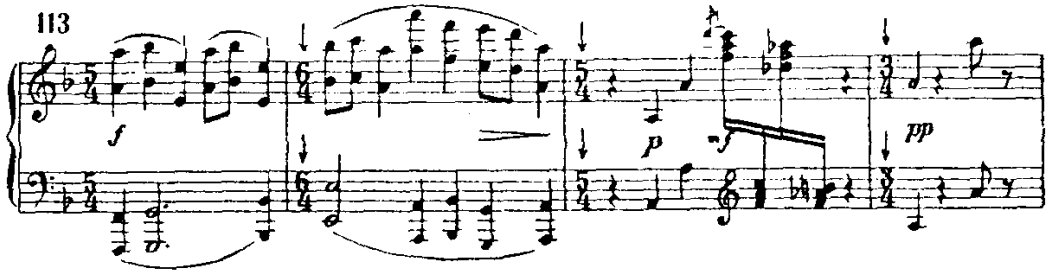
В некоторых случаях *сложные смешанные метры* расшифровываются посредством пунктирных тактовых черт или специального метрического указания:



При оживленных, а тем более быстрых темпах, когда размер $\frac{6}{8}$ считается на 2, $\frac{9}{8}$ на 3, $\frac{12}{8}$ на 4 и т. п., иногда в скобках указывается этот второй размер $\frac{6}{8}\left(\frac{2}{4}\right)$, $\frac{9}{8}\left(\frac{3}{4}\right)$, $\frac{12}{8}\left(\frac{4}{4}\right)$ и т. п., в чем, правда, нет надобности, так как необходимость сокращенного счета диктуется самим темпом. Аналогичные же обозначения, но обычно без скобок применяются при переменных размерах (стр. 73, 74).

Перемена тактового размера указывается выставлением нового размера в момент вступления его в силу.

При отсутствии одновременной перемены ключевых знаков альтерации или при такой их перемене, которая обозначается лишь бекарами (до тактовой черты), новый размер выставляется в начале такта:



---

* К тому же метрическая структура сложных смешанных размеров может быть неустойчивой: например, в одном такте $\frac{5}{4} = \frac{2}{4} + \frac{3}{4}$ в следующем такте $= \frac{3}{4} + \frac{2}{4}$ и т. д.

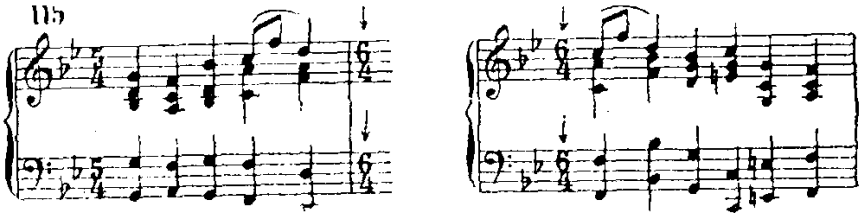
При *одновременной перемене ключевых знаков альтерации*, связанной с выставлением их после тактовой черты, новый размер выставляется вслед за ними:

114



Если новый тактовый размер начинается с *нового нотоносца*, то в конце предыдущего нотоносца — за тактовой чертой, сдвинутой влево, этот размер выставляется предварительно, чтобы обратить внимание исполнителя на предстоящую перемену размера, аналогично тому, как предваряется перемена ключей и ключевых знаков *альтерации* (*стр.* 49, 58). На новом нотоносце новый размер обозначается еще раз:

115



При перемене тактового размера с новой, самостоятельной части циклического произведения (сонаты, симфонии, сюиты и т. п.) предварительное его обозначение в конце предыдущей части не требуется, хотя при указании на исполнение без перерыва (*attacca*) — желательно.

Вспомогательное обозначение размера желательно также перед знаком репризы (или при указании *Da capo*), когда размер повторяемого места отличен от размера в данный момент:

116



Перемена тактовых размеров иногда происходит периодически, например через один или два-три такта. Такие *переменные размеры* могут обозначаться сокращенно: вместо того, чтобы в каждом (или почти каждом) такте указывать его раз-

мер, перемежающиеся размеры указываются один за другим лишь в начале произведения или его отрывка:



Впрочем, исполнителю удобнее (особенно при чтении с листа), когда и периодически происходящая смена размеров обозначается в начале тактов, что во многих изданиях учитывается.

В случаях же, когда при разных размерах фактическая длительность тактов должна оставаться неизменной, основной размер указывается без скобок, а рядом с ним в скобках — побочный размер, иногда даже не один. Например, в IV части «Шехеразады» Римского-Корсакова при темпе vivo размер указан так: $\frac{2}{8}\left(\frac{6}{16}\ \frac{3}{8}\right)$.

Известны случаи, когда после указания тактового размера обозначается еще (в скобках) размер, относящийся к группе тактов, каждый из которых рассматривается как метрическая единица этого второго размера. Так, например, размер песни и пляски птиц в «Снегурочке» Римского-Корсакова обозначен $\frac{2}{4}\left(\frac{7}{2}\right)$, шествие Берендея там же — $\frac{2}{4}\left(\frac{5}{2}\right)$.

Известны, наконец, случаи, когда от указания размера (а соответственно и от тактовых черт) в определенных эпизодах вообще отказываются: например, речитатив князя («Бояре, гости дорогие!..») во II действии «Русалки» Даргомыжского, хор жрецов в IV действии «Аиды» Верди, многие каденции в инструментальных концертах и пр.

* * *

В средневековье, когда темповые обозначения не указывались, скорость исполнения музыки определялась (конечно, относительно) непосредственно метрическим оформлением нотного текста: чем темп был медленнее, тем крупнее были и метрические единицы, и наоборот. С тех пор как стали применяться темповые обозначения (18 в.) и особенно метрономические указания (после 1816 г.), темпоопределяющее значение от тактовых размеров отпало, в одном и том же размере стало возможным нотировать музыку любого темпа. Тем не менее разнообразие тактовых размеров в пределах одного метра сохранилось до нашего времени. Это разнообразие можно наблюдать и в произведениях советских композиторов, применяющих, например, при трехдольном размере и $\frac{3}{8}$, и $\frac{3}{4}$, и (реже) $\frac{3}{2}$; при пятидольном размере — и $\frac{5}{8}$; и $\frac{5}{4}$, при шестидоль-

ном — и $\frac{6}{8}$, и $\frac{6}{4}$, и даже $\frac{6}{2}$ («Емельян Пугачев» Коваля); при семидольном — и $\frac{7}{8}$, и $\frac{7}{4}$ («Песнь о лесах» Шостаковича) и т. д.

Далеко не безразлично, в каком именно тактовом размере в пределах одного метра и темпа нотирована музыка, так как в восприятии музыкантов, а следовательно, и в характере исполнения огромную роль играет внешний графический вид нотного текста, в частности, степень насыщенности его нотами крупной или мелкой длительности. Преобладание нот крупной длительности в какой-то мере остепенивает характер исполнения даже при быстром темпе, преобладание же нот мелкой длительности, особенно в сгруппированном виде, в какой-то мере делает исполнение даже при медленном темпе более подвижным. Эти обстоятельства, однако, не исключают довольно многочисленных случаев, когда стремительная по темпу музыка нотируется в крупном тактовом размере, а медленная — в мелком.

Выбор тактового размера в каждом конкретном случае представляет собой одно из звеньев творческого процесса. Содержание музыки, ее характер, желаемый композитором стиль исполнения, практические соображения относительно удобства оформления текста, забота об его графической рельефности — все это определяет выбор тактового размера в пределах одного метра и темпа.

Все тонкости, связанные с выбором определенного тактового размера, прекрасно знакомы композиторам-профессионалам, хотя, как доказывают некоторые теоретики (например, Г. Риман), даже классики изредка допускали те или иные промахи в области метрического оформления своих произведений.

Разумеется, такие промахи — не редкое явление у композиторов низкого профессионального уровня: они, например, не всегда осознают разницу между $\frac{2}{4}$ и $\frac{4}{4}$ или даже между $\frac{3}{4}$ и $\frac{6}{8}$, иногда неправильно с точки зрения метрики проводят тактовые черты и т. п.

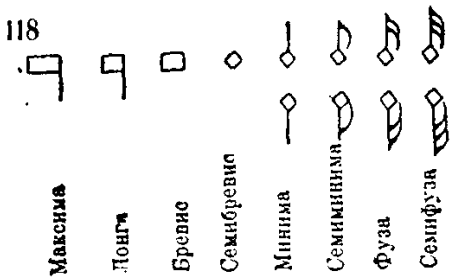
Обязанность редактора — выправить и эту сторону оформления текста. Поэтому каждое вновь издаваемое произведение должно быть проанализировано и с метрической стороны: правильно ли применен метр, рационально ли подобран тактовый размер, соответствует ли он характеру музыки, удобен ли с графической стороны, нет ли, если это вокальное произведение, несоответствия метрики текста метрике музыки. Такого рода анализом легко предотвращаются возможные в этой области ошибки и погрешности издания, так как они выявляются и исправляются еще в рукописи.

При переиздании же или первом опубликовании произведений классиков ни о каких метрических коррективах, сдвигах тактовых черт (за которые ратовал, например, Г. Риман) и т. п. не может быть и речи, так как это меняет, даже искажает существо музыки. Отдельные редакторские замечания или наблюдения в этой области могут быть даны разве в виде примечаний к авторскому тексту.

НОТНЫЕ ГОЛОВКИ

Нотные головки, как и другие элементы нотной графики, прошли долгий путь развития со стороны их смыслового значения и начертания, что в той или иной мере освещается (иногда очень сбивчиво и даже противоречиво) почти во всех учебниках истории музыки и в специальных исследованиях.

Непосредственными предшественницами современных овальных нотных головок были прямоугольные и ромбовидные нотные головки, в свою очередь тоже прошедшие долгий путь развития и к середине 15 века принявшие следующее начертание:



Конкретное ритмическое значение этих нотных головок — особенно первых пяти — в средневековье не всегда было одинаковым; принимались во внимание их величина (одни и те же головки могли быть и крупнее и мельче), окраска (наряду с белыми и черными головками применялись и красные), условные метрические знаки в начале нотоносцев (например, круг, полукруг).

Лишь в 17 веке, главным образом в связи с введением тактовой черты, ритмическое значение нотных головок приняло устойчивость, причем ноты самой крупной длительности (максима, лонга) вышли из употребления, а ромбовидные головки постепенно уступили место овальным — более удобным для скорописи и гравировальной техники.

Не касаясь описания ритмического значения нотных головок в связи с делением их на черные и белые, в контексте их со штилями, хвостиками, вязками, ритмическими точками и пр., а сосредоточивая внимание лишь на графической стороне, можно отметить ряд положений.

Черные нотные головки употребляются со штилем и независимо от его направления имеют наклон (примерно 45°) слева направо:

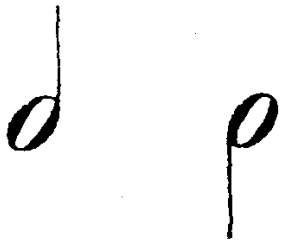
119



Белые нотные головки употребляются и со штилями и без штилей. При наличии штиля они имеют такой же наклон слева направо, как и черные головки, а при отсутствии штиля принимают *«лежачее» положение. Для лучшей рельефности* белых головок их стенки с двух сторон утолщаются так:

120

а) при наличии штиля:

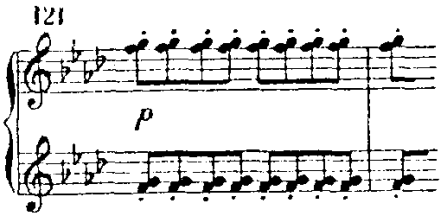


б) при отсутствии штиля:



При направлении штиля вниз нотные головки располагаются справа от него, при направлении штиля вверх — слева; при секундовом соотношении головок нижняя располагается слева, верхняя — справа, независимо от направления штиля:

121

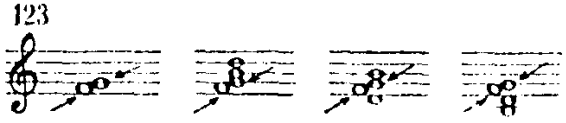


122



При отсутствии штилей расположение нотных головок в аналогичных случаях остается таким же — будь то секунды или аккорды с секундами:

123



При наличии на одном штиле двух секунд рядом одна из них (обычно верхняя) принимает обратное графическое соотношение — справа налево, так как иное расположение невозможно:

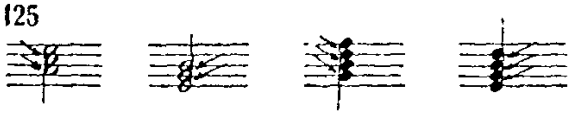
124



Обратное расположение секунд (типичное для многих французских изданий) применяется обычно при двухштильной записи.

При терцовом соотношении нотных головок весьма важен небольшой просвет между ними со стороны штиля, что обеспечивает их рельефность:

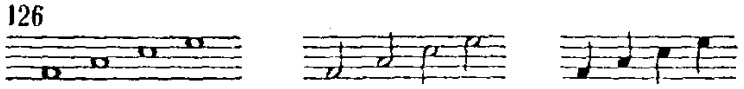
125



При грубом качестве гравировки (штамповки, черчения) или при плохой печати (большой накат краски) такие просветы не получаются, в результате чего головки сливаются, делаются неразборчивыми.

Каждому раштру соответствует определенный размер нотных головок: чем раштр крупнее, тем крупнее и головки, и наоборот. Мерилом величины нотных головок служит расстояние между смежными линиями нотоносца, которое они должны заполнять, будучи между ними расположены:

126



Точно такой же величины нотные головки выставляются на линиях нотоносца и в любой плоскости добавочных линий. Исключением в данном случае служат петитные нотные головки, о применении которых см. в дальнейшем изложении (стр. 81—85).

При металлогравировке и штамповке одинаковый размер нотных головок обеспечивается применением пунсонов.

РАЗНОВИДНОСТИ НОТНЫХ ГОЛОВОК

1. Прямоугольные нотные головки — *бревис*, равные по длительности двум целым нотам, широко применялись в средневековье в связи с распространением в нотописи крупных ритмических длительностей. Позднее, по мере измельчания метрических единиц, стала соответственно отпадать и надобность в прямоугольных нотных головках. Применение их

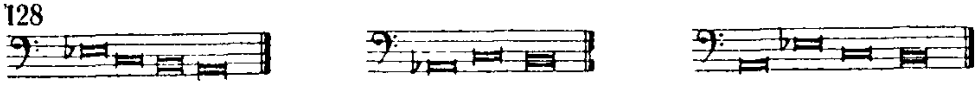
в 18, а особенно в 19 и 20 веках стало довольно редким явлением, поскольку и крупные тактовые размеры стали редкостью:

127



В специфическом плане прямоугольные нотные головки применены Шуманом в «Карнавале»:

128



Римский-Корсаков условно воспользовался этими архаичными нотными головками для обозначения целых нот при размере $\frac{11}{4}$ в заключительных страницах «Снегурочки».

Некоторые композиторы и редакторы вместо прямоугольных нотных головок предпочитают применять две слигованных целых ноты (IV часть 3-й симфонии Шумана и пр.) *или одну целую ноту с вертикальными* черточками слева и справа от нее (пример 129).

129



2. Ромбообразные нотные головки, широко применявшиеся в средневековой нотописи, с 19 века стали иногда применяться при одном из способов нотирования флажолетов в партиях струнно-смычковых инструментов:

130



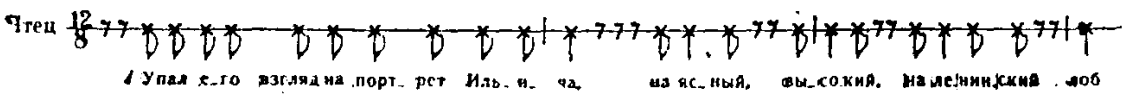
3. Нотные головки в виде косых крестиков применяются в вокальных партиях — в декламационных моментах, в местах ритмованных выкриков, когда определенная звуковысотность не требуется:

131



В музыкальных произведениях, где наряду с вокалистами участвует чтец с партией, которая должна быть точно ритмована, также иногда применяют подобные головки, размещая их на однолинейном нотоносце:

132



Посредством таких головок иногда обозначаются также различные шумовые моменты (хлопанье в ладоши, выстрелы и пр.). Косой крестик в партии тарелок означает, что удар производится не тарелкой о тарелку, а палочкой литавры или барабана по одной тарелке.

Двойные нотные головки, размещаемые на одном горизонтальном уровне с обеих сторон штиля, а если его нет — непосредственно рядом, применяются иногда при одноштильном изложении двух партий на одном нотоносце в моменты их унисонного совпадения:

133



В партиях струнных инструментов посредством двойных нотных головок указывается, что данный звук должен извлекаться одновременно на двух струнах:

134



Нотные головки в скобках ставятся иногда в тех случаях, когда исполнение их необязательно или не требуется, но когда вместе с тем желательно сохранить внешний вид голосоведения, что, например, порой встречается в фортепианном тексте в моменты совпадения партий правой и левой рук на одних и тех же нотах:

136

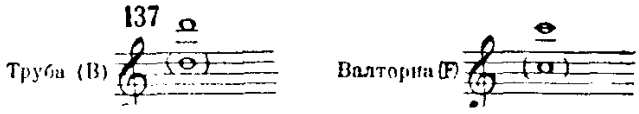


Впрочем, выставление скобок в подобных случаях необязательно; к тому же одновременное извлечение одного и того же

звука обеими руками иногда бывает желательно по исполнительским требованиям.

Иногда в скобки заключаются не только отдельные ноты, но и аккорды, пропуск которых допустим для облегчения исполнения. С другой стороны, в скобки иногда заключаются именно те ноты, которые рекомендуется исполнять, если исполнителю не осилить какого-либо трудного момента своей партии — например, высокой ноты.

137



Широкое применение имеют скобки в нотах для баяна, аккордеона, клавишных гуслей.

ПЕТИТНЫЕ НОТНЫЕ ГОЛОВКИ

Кроме нотных головок обычного размера, применяются головки уменьшенного размера, которые, по аналогии с мелким буквенным шрифтом — петитом (кг. 8), можно назвать петитными.

Петитные нотные головки (а также сопутствующие им петитные знаки альтерации, паузы, акценты и пр.) в $1^1/_2$—2 раза меньше обычных головок.

Случаи применения петита в нотном тексте многочисленны и разнообразны.

Петитом гравируются:

1) все виды форшлагов:

138



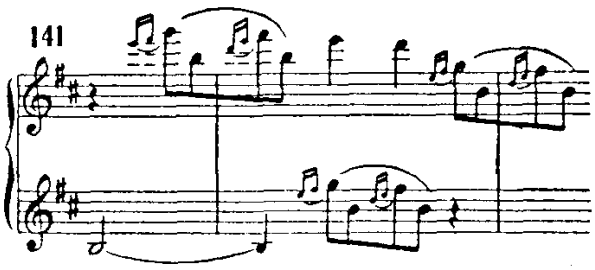
139



140



141



2) расшифровка группетто, если оно не входит в счет долей такта:

142



3) колоратурные пассажи, не включаемые в счет долей такта:

143 *Шемаханская царица*



4) для лучшей ориентации исполнителя — реплики оркестра или отдельных инструментов в сольных или оркестровых партиях (а также реплики из партии primo в партии secondo и наоборот — в четырехручных произведениях и переложениях, изданных не по партитурному принципу):

144

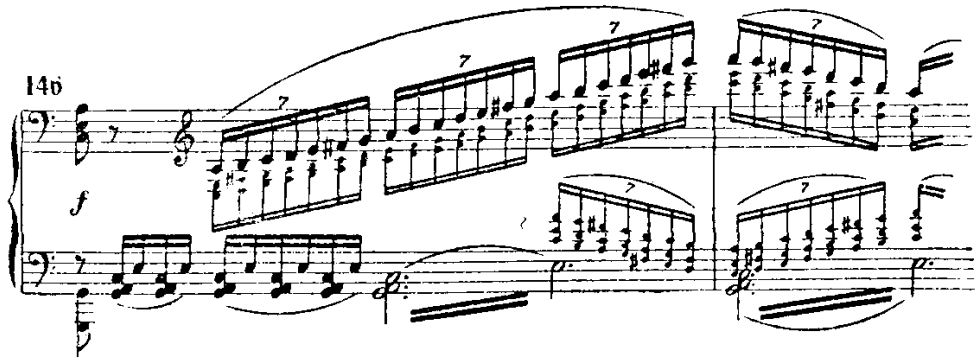


145



5) дополнительные ноты в фортепианных переложениях, отражающие те или иные элементы оркестровой фактуры, не

146



147 Allegro



148 Allegro



вошедшие в основной (исполняемый) текст переложения (если для таких дополнений не выделяется добавочный нотоносец), а также ноты, пропуск которых допускается с целью облегчения исполнения — например, терцовые и октавные удвоения при быстром темпе (примеры 147, 148);

6) переложения в клавирах хоров (или вокальных ансамблей), исполняемых *a cappella*:



7) варианты основного текста вокальных партий, вызванные:

а) соображениями музыкального характера (тесситура и пр.):



б) отсутствием эквиритмичности между переводными и оригинальными словами:

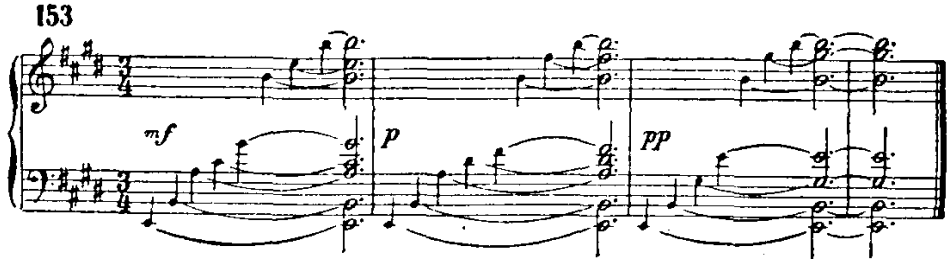


в) отсутствием эквиритмичности между разными строфами куплетов:

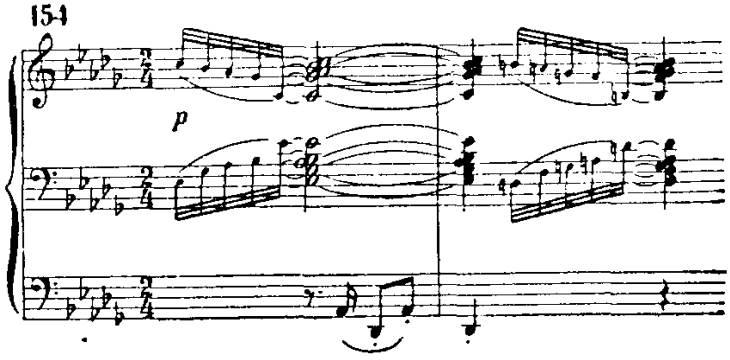


8) расшифровка арпеджио, не входящая в счет долей такта:

153



154



9) моменты, изображающие эффект эхо:

155



10) инструментальные, в том числе фортепианные, каденции, если они незначительны по объему (в больших концертных каденциях, простирающихся иногда на несколько страниц, петит неуместен, так как в таком количестве он утомителен для глаз; к тому же большие концертные каденции иногда далеко выходят по своему содержанию за рамки каденции в узком смысле — как эффектного виртуозного пассажа импровизационного типа).

Характерное применение петита встречается порой в фортепианных произведениях Шумана, Шопена, Листа, Балакирева, Скрябина, Рахманинова и других композиторов, где петитом нотируются как бы «второплановые» моменты, требующие от исполнителя более мягкого или прозрачного туше.

156



157



С петитом, употребляемым при основном раштре, не следует смешивать случаи применения уменьшенного раштра.

Поскольку петит в ряде случаев имеет принципиально важное значение для исполнительства, при переиздании произведений классиков его необходимо сохранять везде. Было бы бестактностью, например, шумановский или шопеновский петит (примеры 156, 157) заменить обычным шрифтом.

В новых произведениях места, подлежащие нотированию петитом, следует точно отмечать в рукописи (например, обводить их и делать указание граверу — *петитом* или *мелким шрифтом*), поскольку далеко не во всех рукописях петит выглядит как таковой; форшлаги, всегда нотируемые петитом, такого дополнительного указания, разумеется, не требуют.

Если в петитных местах встречаются форшлаги, то они нотируются еще более мелким шрифтом, который, по аналогии с мельчайшим буквенным шрифтом, можно бы назвать *нонпарелью* (кг. 6):

158 Флейта



Нотные головки — самые существенные элементы нотного текста и поэтому оформление их должно быть безупречно точным и четким не только в печатных изданиях, но и в рукописях.

Подобно тому как в набор должны поступать машинописные рукописи, совершенно четкие в отношении каждой буквы, каждого знака пунктуации, так и нотные рукописи, сдаваемые в производство, должны быть такими же четкими в отношении всех элементов нотной графики и прежде всего нотных головок.

ШТИЛИ

Все ноты длительностью менее целой имеют штили — вертикальные палочки, присоединяемые к нотным головкам справа при направлении штилей вверх и слева при направлении штилей вниз; лишь при секундах и удвоенных примах,

нотированных на одном штиле, нотные головки располагаются по обе стороны его.

Количество нотных головок на одном штиле бывает различным — обычно от одной до четырех, реже до пяти, но как исключение доходит до значительно большего числа. Нижеследующий пример едва ли не является рекордным в этом отношении:



Толщина штилей, проводимых при металлогравировке штихелем, а при штамповке и черчении — рейсфедером, должна соответствовать толщине линий нотоносца данного раштра.

Длина и направление штилей в каждом конкретном случае зависят от графической структуры нотного текста, в частности, от вида нотирования — одноштильного или двухштильного.

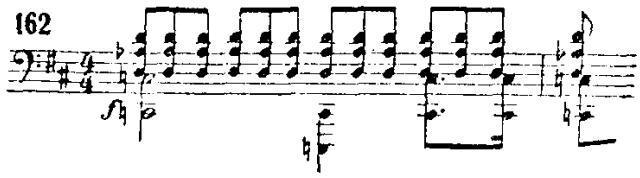
Одноштильное («вертикальное») нотирование — такое, при котором в каждый ритмический момент нотные головки (сколько бы их ни было по вертикали) имеют один штиль на данном нотоносце. Если при одноголосии одноштильное нотирование применимо всегда, то при двух-, трех-, четырехголосии оно возможно лишь при эквиритмичности голосов:



Двухштильное («горизонтальное») нотирование — такое, при котором на одном нотоносце излагаются две партии (будь то две мелодии или мелодия и аккомпанемент, мелодия и подголосок или различные элементы аккомпанемента и т. д.) — с самостоятельными штилями каждая: верхняя со штилями вверх, нижняя со штилями вниз (изредка наоборот). Необходимость применения двухштильного нотирования вызывается различным ритмом партий, изложенных на одном нотоносце:

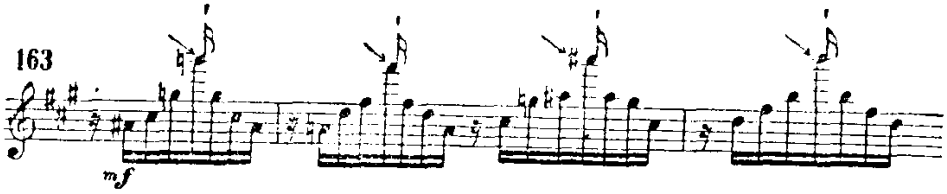


162



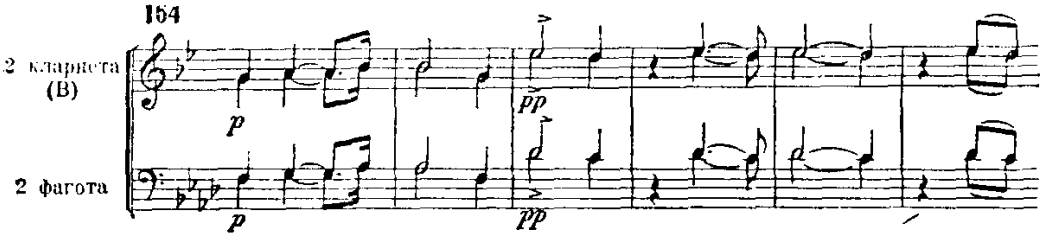
В некоторых случаях двухштильным нотированием подчеркиваются отдельные детали текста, требующие выделения:

163



При унисоне двух партий двухштильное нотирование применяется, когда отсутствуют указания a2 или (после divisi) unis.:

164



165

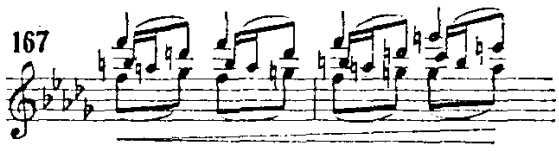


В некоторых случаях применяется также трехштильное нотирование: один штиль вверх, два вниз или наоборот — два штиля вверх, один вниз:

166



167



Все эти виды нотирования могут свободно чередоваться и переплетаться между собой даже на очень коротких промежутках — например через такт, а то и в пределах такта:

168



169



НАПРАВЛЕНИЕ ШТИЛЕЙ

Определение направления штилей вверх или вниз — весьма существенная область оформления нотного текста, имеющая первостепенное значение особенно в произведениях полифонического склада, а также в оркестровых и хоровых партитурах со спаренными на нотоносцах партиями.

Направление штилей при одноштильном нотировании определяется местонахождением нотных головок на нотоносце и основывается на следующих правилах:

1) у несгруппированных нотных головок, находящихся выше 3-й линии нотоносца, штили направляются вниз, а у головок, находящихся ниже 3-й линии, — вверх; головки, находящиеся на 3-й линии, могут иметь штиль и вверх и вниз, в зависимости от графического контекста со штилями соседних нот (если по соседству нет головок со штилями, штиль в данном случае предпочтительнее направлять вниз):



2) при двух, трех и большем количестве нотных головок на одном штиле без вязки:

а) если все головки находятся выше 3-й линии или нижняя из них на 3-й линии, — штиль направляется вниз, а если все головки находятся ниже 3-й линии или верхняя из них на 3-й линии, — штиль направляется вверх:



б) если головки находятся по обе стороны 3-й линии, то направление штиля определяется той крайней головкой, которая дальше от этой линии: если верхняя головка дальше, —

штиль направляется вниз; если, наоборот, нижняя головка дальше, — штиль направляется вверх:

175



в) в нейтральных случаях, когда крайние головки удалены от 3-й линии на равные расстояния, штиль может направляться и вверх и вниз, смотря по тому, какое направление штилей преобладает в соседних нотах (при отсутствии по соседству нот со штилями в данных случаях предпочтительно направление штиля вниз):

176



177



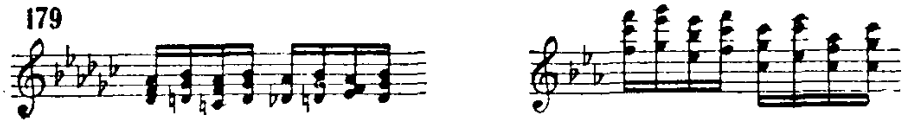
3) у сгруппированных нотных головок:

а) если они находятся в верхней половине (начиная с 3-й линии) нотоносца и выше, — штили направляются вниз, а если в нижней половине (начиная с той же 3-й линии) нотоносца и ниже, — штили направляются вверх:

178



179

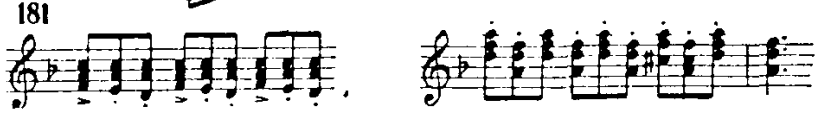


б) если головки находятся по обе стороны 3-й линии, направление штилей определяется той крайней (по вертикали) головкой, которая дальше от нее: если верхняя головка дальше, штили направляются вниз, если, наоборот, нижняя головка дальше, штили направляются вверх:

180



181



в) в нейтральных случаях, когда крайние (по вертикали) нотные головки удалены от 3-й линии на равные расстояния, штили могут направляться и вверх и вниз (но предпочти-

тельно вниз, если графический контекст с соседними нотами не делает желательным направление штилей вверх):

182



183



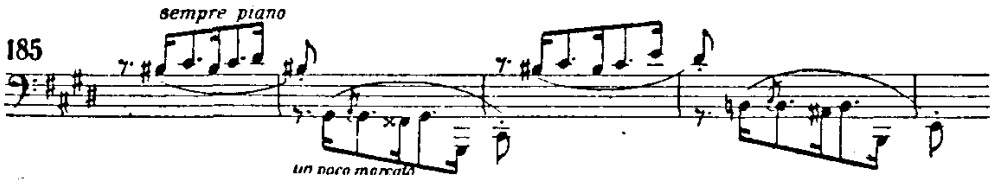
Отмеченные правила направления штилей сплошь и рядом нарушаются не только в рукописях, но и в печатных изданиях. В большинстве случаев эти нарушения являются следствием невнимания композитора, переписчика или издательских работников, но иногда они носят и принципиальный характер. Так, например, некоторые композиторы (Лист, Рубинштейн, Балакирев, Скрябин и др.) в отдельных эпизодах фортепианных произведений для партии правой руки направляют штили только вверх, для партии левой руки только вниз, подчеркивая этим графическим единством и желаемое исполнительское единство той или иной фразы, той или иной детали:

184



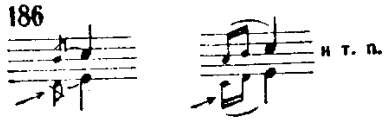
Посредством противоположного направления штилей (при одноштильном нотировании) иногда подчеркивается желаемая контрастность исполнения, его двуплановость:

185



Направление штилей у форшлагов, независимо от высотного расположения их нотных головок, бывает почти всегда вверх (примеры 138—141 и др.); лишь при двухштильном нотировании, когда форшлаги одновременно имеются в верхней и нижней партиях, штили форшлагов нижней партии направляются вниз; вниз также иногда направляются штили форшлагов на однолинейных нотоносцах (пример 187).

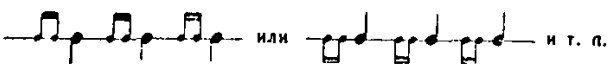
186



Направление штилей при однолинейном нотоносце предпочитается вниз, но допустимо и вверх.

Форшлаги в том и в другом случае должны нотироваться штилями в сторону, противоположную штилям основных нот:

187



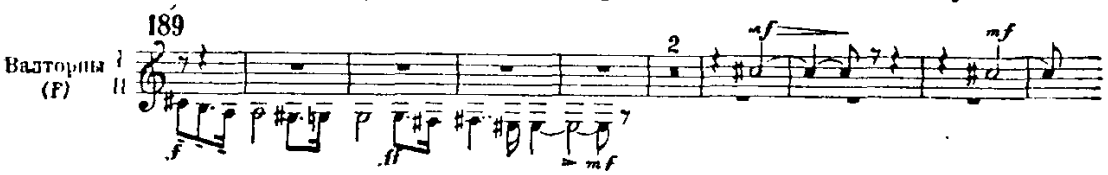
Один из этих видов записи (предпочтительно первый) должен последовательно проводиться через всё издание.

188



Направление штилей при двухштильном нотировании в большинстве случаев (как уже отмечалось) бывает таким: у верхней партии — штили вверх, у нижней — вниз. Это правило сохраняет свою силу и в тех случаях, когда обе партии сливаются в унисон при отсутствии (в партитурах) указания a2 или unis. после divisi (примеры 164, 165) или когда у одной из партий выставлены паузы:

189



При эпизодическом перекрещивании партий, т. е. когда верхняя фактически становится нижней, а нижняя — верхней, направление штилей каждой из них обычно не меняется *.

190



Наиболее точное соблюдение правил двухштильного нотирования наблюдается преимущественно в партитурах, где это диктуется необходимостью полной ясности голосоведения. При оформлении фортепианного текста в этом отношении наблюдается порой значительно бóльшая свобода, которая во многих случаях диктуется чисто практическими соображениями: эконо-

* В тех, однако, случаях, когда графически это невозможно, партию I инструмента следует нотировать штилями вниз, а партию II инструмента — штилями вверх с указанием I под нотоносцем, II над нотоносцем (см., например, партию флейты в III части «Шехеразады» Римского-Корсакова).

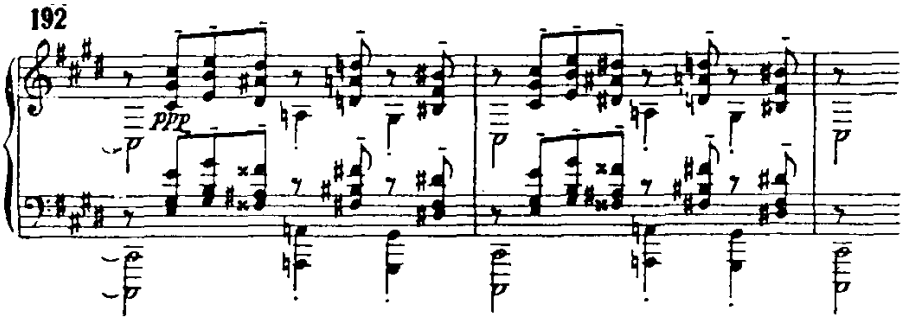
мией места, занимаемого текстом, при тесном расположении нотоносцев. В нижеследующем примере из прелюдии Рахманинова правило двухштильного нотирования, соблюденное в верхнем нотоносце, нарушено в нижнем именно по этой причине:

191



При соблюдении же правил двухштильного нотирования и в нижнем нотоносце голосоведение становится зрительно более рельефным и при этом достигается графическое единство однотипного текста обоих нотоносцев (что, кстати, и осуществлено при переиздании этой прелюдии Ленинградским отделением Музгиза *).

192



Такого рода графические коррективы, ни в какой мере не меняющие существа музыки, вполне допустимы при переиздании старых произведений и обязательны при издании новых произведений, если правила двухштильного нотирования в них не соблюдены.

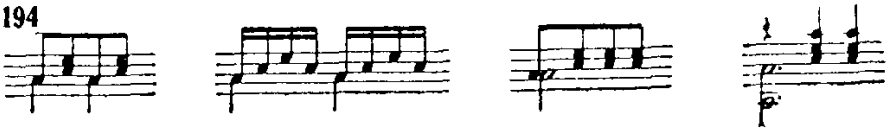
Нижеследующие, например, фигуры изложены по направлению штилей неправильно:

193



Их следует излагать так:

194



* С. Рахманинов, Два прелюда для фортепиано, Музгиз, Л.—М., 1950.

Хотя соблюдение правил двухштильного нотирования нередко вызывает некоторое увеличение рабочего поля гравировки, но изложение фактуры от этого становится более ясным, голосоведение — более рельефным.

ДЛИНА ШТИЛЕЙ

Длина штилей — величина переменная, зависящая от ряда конкретных деталей нотного текста — местоположения нотных головок, их количества на одном штиле, наличия или отсутствия вязок и пр.

Длина штилей при отсутствии вязок:

1) от одной нотной головки равна интервалу октавы (при данном раштре) от середины головки до конца штиля:

195



2) при двух, трех и большем количестве головок на одном штиле равна интервалу между крайними головками и октаве от крайней головки в сторону направления штиля:

196



Штили нотных головок, находящихся на 3-й верхней добавочной линии и выше, удлиняются и доводятся до 4-й или 3-й линий основного нотоносца, а штили нотных головок, находящихся на 3-й нижней добавочной линии и ниже, удлиняются и доводятся до 2-й или 3-й линии основного нотоносца:

197



Если нотные головки, находящиеся в плоскости крайних добавочных линий, имеют штили, обращенные в сторону, противоположную нотоносцу (при двухштильном тексте), штили иногда, наоборот, несколько укорачиваются против нормы (октавы) с целью экономии места, когда оно ограниченно.

Длина штилей при наличии вязок, в зависимости от высотного расположения и количества сгруппированных нотных головок, а также направления и количества вязок, бывает различной:

1) при одной вязке минимальная длина штилей должна равняться интервалу октавы от середины головки до вязки:

198



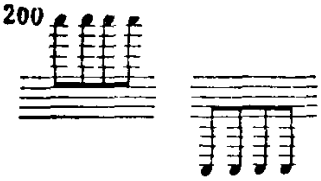
2) при двух, трех и большем количестве головок на сгруппированных штилях их минимальная длина должна равняться интервалу между крайними головками на одном штиле и октаве от ближайшей к вязке головки до вязки:

199



3) при расположении сгруппированных нот за пределами 3-й верхней или 3-й нижней добавочных линий штили их удлиняются, так же как и при несгруппированных (в данном случае) нотах: до 4-й или 3-й линии нотоносца при направлении штилей вниз и до 2-й или 3-й линии при направлении штилей вверх:

200



Если сгруппированные ноты, находящиеся в плоскости крайних добавочных линий, имеют штили, направленные в сторону от нотоносца (при двухштильном тексте), то они могут несколько укорачиваться с целью экономии места, как и штили несгруппированных нот. Однако при достаточно просторном рабочем поле гравировки в укорочении штилей нет надобности.

При двух, трех, четырех, пяти вязках все штили сгруппированной фигуры дотягиваются до крайней внешней вязки и длина их слагается:

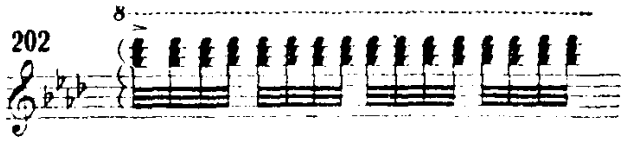
1) при одной головке на штиле — из расстояния от головки до ближайшей к ней вязки, которое, как минимум, должно равняться октаве, и расстояния в плоскости вязок:

201



2) при двух, трех и большем количестве головок на штиле — из предыдущих двух слагаемых и интервала между крайними головками на штиле:

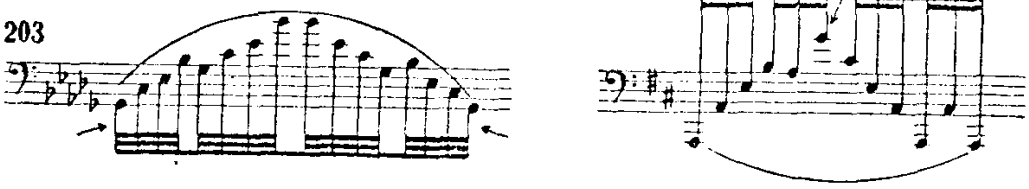
202



Примечание. В ряде изданий в случаях, аналогичных примерам 201 и 202, средние штили доводятся лишь до ближайшей к ним вязки («Отелло» и «Фальстаф» Верди в новом издании Рикорди и пр.).

Одинаковая длина штилей в сгруппированных фигурах весьма часто бывает невозможной как из-за разного количества головок на штилях, так и из-за различной степени отдаленности головок от вязок. Однако минимальная длина штиля от головки до вязки должна по возможности равняться октаве — у тех головок, которые ближе остальных к вязке (вязкам):

203



Как видно из данного примера, длина штилей в сгруппированных фигурах может превышать даже три октавы, что отнюдь не представляет собой редкости.

При общей группировке партий правой и левой рук штили обычно тоже бывают удлиненными:

204

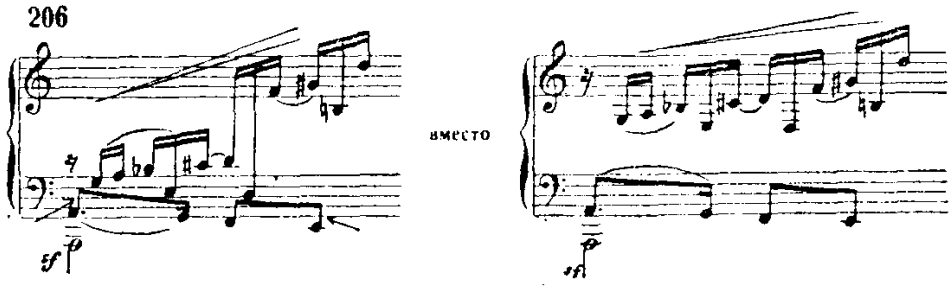


205



С другой стороны, известны случаи вынужденного укорочения штилей с вязками. В большинстве своем укорочение штилей вызывается теснотой рабочего поля гравировки, но иногда и особенностями изложения фактуры:

206



Таким образом, длина штилей, как уже отмечалось,— величина переменная, зависящая не только от конкретных графических деталей текста, но и от рабочего поля гравировки, которое может быть весьма различным — от просторного, позво-

ляющего граверу точно соблюдать отмеченные правила относительно длины штилей, до предельно сжатого, заставляющего укорачивать штили.

В некоторых изданиях за минимальную длину штилей берется не октава, а септима, иногда даже секста. Таковы новые переиздания фортепианных концертов Бетховена, Листа, Рахманинова и пр.

* * *

Длина штилей форшлагов и расшифрованных петитом группетто в зависимости от тех же обстоятельств, которые определяют длину штилей крупных нот, бывает различной, но всегда несколько меньшей по сравнению со штилями аналогичных крупных нот:

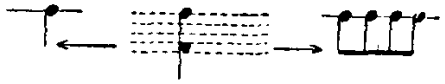
207



В большинстве случаев штили форшлагов и расшифрованных группетто уменьшаются в такой же пропорции, в какой их петитные головки уменьшены по сравнению с крупными головками, т. е. в $1^1/_2$—2 раза; если на штилях форшлагов и группетто две или более головок, это уменьшение распространяется, разумеется, лишь на ту часть штилей, которая выходит за плоскость головок.

Длина штилей нот на однолинейном нотоносце должна равняться октаве на воображаемом соответственно величине нотных головок пятилинейном нотоносце:

208



В партитурах в данном случае берется за эталон октава основного пятилинейного раштра.

* * *

Штилевые хвостики (флажки), применяемые для обозначения несгруппированных нот мелких длительностей, независимо от направления штиля, всегда присоединяются к нему справа и в контексте со штилем и головкой имеют следующее начертание:

209



Это начертание хвостиков полностью сохраняется и при наличии на штиле двух или большего количества головок:

210



Неизменным оно остается и при удлиненных штилях, с той лишь разницей, что хвостики в этом случае отдаляются от нотных головок:

211



Штилевые хвостики при одинарных форшлагах уменьшаются в такой же пропорции, как головки и штили, т. е. в 1½—2 раза, причем у форшлагов в виде восьмых хвостик и штиль обычно наискось перечеркиваются: при направлении штиля вверх — направо вверх, при направлении штиля вниз (что изредка встречается при двухштильном тексте) — направо вниз:

212



Подробно о форшлагах см. дальше (стр. 148—150).

Двойные штили от одной нотной головки применяются при двухштильном нотировании в моменты эпизодического совпадения в унисон верхней и нижней партий, когда является возможность объединить их нотные головки: вместо двух оставить одну, но с двойным штилем. Желательным условием объединения нотных головок является, кроме унисона, такое, чтобы обе они были внешне одинаковыми — например, черными без ритмических точек или черными с ритмическими точками, причем конкретная их ритмическая стоимость может быть и различной: четвертную ноту можно объединить и с восьмой и с шестнадцатой и т. д., четвертную ноту с точкой можно объединить с восьмой с точкой и с шестнадцатой с точкой и т. д.:

213



214



Точное и последовательное проведение отмеченного принципа не позволяет объединять головки без точек с головками, имеющими точки, а тем более — белые головки с черными за счет «поглощения» белыми головками черных. Тем не менее фортепианная литература изобилует примерами именно такого объединения головок (преимущественно в старых изданиях — без специальной редакции).

215



216



В этом условном объединении неодинаковых нотных головок ничего двусмысленного, разумеется, нет (исполнителя оно ни в какой мере не собьет), и едва ли есть практический смысл модернизировать в данном отношении текст классиков в обязательном порядке. Однако нельзя не признать вполне допустимыми коррективы в этой области, если они способствуют более точному и рельефному показу голосоведения, не перегружая вместе с тем текста слишком большим количеством дополнительных нотных головок.

Б о к о в ы е ш т и л и применяются в довольно редких случаях, когда при одноштильном изложении нотируются одновременно исполняемые увеличенные примы.

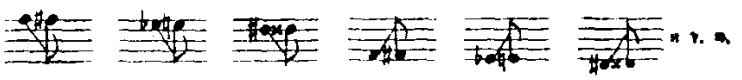
При отсутствии на основном вертикальном штиле хвостика (хвостиков) боковой штиль направляется к основному с правой стороны наискось:

217



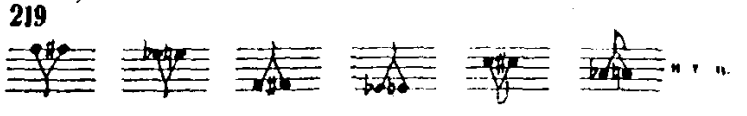
При наличии на основном штиле хвостика (хвостиков) боковой штиль направляется к основному с левой стороны наискось:

218



Наряду с таким видом боковых штилей применяются штили, симметрично расходящиеся вправо и влево, — более красивые по начертанию, более легкие для зрительного восприятия и к тому же снимающие вопрос о направлении боковых штилей, а потому получившие наибольшее распространение:

219



220



221



Примечание. В старинных произведениях аналогичные моменты встречались чрезвычайно редко и нотировались на одном штиле:

222



В современных произведениях известны случаи добавления к основному штилю двух боковых штилей, расположенных справа и слева от него:

223



* * *

Во многих авторских рукописях штили проводятся неправильно как при одноштильном, так и при двухштильном тексте. При сдаче таких рукописей в производство нельзя полагаться на опытность гравера, который, мол, сам выправит все «штилевое хозяйство». Наоборот, направление всех штилей в рукописи должно быть тщательно выправлено корректором под наблюдением редактора еще в процессе вычитки. В случаях, когда направление штилей, по тем или иным принципиальным соображениям, имеет необычный вид (стр. 90), гравер должен быть предупрежден об этом заметкой на полях рукописи, чтобы он самовольно не менял направления штилей. При этом необходимо помнить, что перемена направления штилей на отгравированной доске, отштампованной или вычерченной полосе трудна и значительно портит техническое качество и той и другой.

ВЯЗКИ

Вязками или ребрами называются в нотной графике те утолщенные (горизонтальные, восходящие или наклонные) линии, которыми связываются (объединяются) штили той или иной группы нот одинаковой или различной ритмической длительности. Вязкой (вязками) связываются две, три, четыре и большее количество нот, группируемых в пределах одного или даже нескольких тактов. Количество вязок, доходящее до четырех, изредка до пяти (пример 201), определяется ритми-

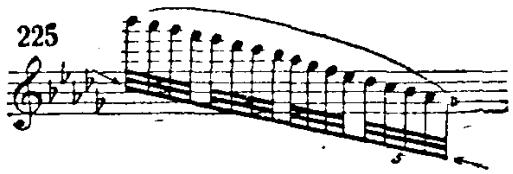
ческой длительностью группируемых нот, в чем — полная аналогия с количеством штилевых хвостиков у несгруппированных нот.

При мелком ритмическом дроблении (начиная с шестнадцатых) в пределах сгруппированной фигуры вязки нередко делятся на общую для всей фигуры и отдельные — для той или иной подгруппы данной фигуры. При нотах одинаковой ритмической длительности это делается или для более рельефного отображения ритма, или с фразировочными целями, или для того и другого вместе. Общей для всей фигуры служит внешняя вязка: верхняя — при направлении штилей вверх, нижняя — при направлении штилей вниз:

224



225



При более мелком ритмическом дроблении в аналогичных случаях применяются иногда две общие вязки:

226



Подразделение сгруппированной фигуры на подгруппы особенно важно в секстолях, так как предотвращает возможность путаницы в их исполнении: 3+3 или 2+2+2:

227



228



При группировке нот различной ритмической длительности соответственно и количество вязок на разных участках сгруппированной фигуры бывает различным — при одной-двух (очень редко трех) общих вязках для всей фигуры:

229



230



При объединении вязками шестнадцатых и более мелких нот, расположенных на двух нотоносцах, общей вязкой

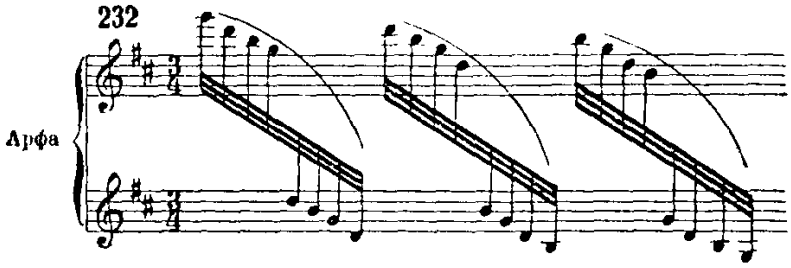
служит та, которая в отношении нот верхнего нотоносца является нижней вязкой, а в отношении нот нижнего нотоносца — верхней:

231



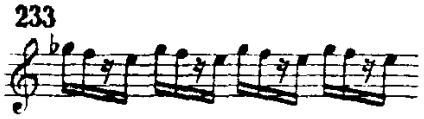
Однако во многих аналогичных случаях все вязки проводятся без разрыва в пределах группы — тем более, когда ими охватываются ноты одной метрической доли такта:

232



Любой группировке отнюдь не препятствует наличие пауз между сгруппированными нотами:

233



234



Как уже отмечалось, перемена ключей и даже ключевых знаков альтерации также может делаться среди сгруппированных нот (примеры 38 и 71). Тактовая черта тоже не является обязательной границей для группировки нот (стр. 105).

При наличии в сгруппированных фигурах из нот разной длительности отдельных шестнадцатых и более мелких нот применяются *короткие ребра,* которые в зависимости от ритма фигуры выставляются слева или справа от штиля в количестве одного, двух, очень редко трех:

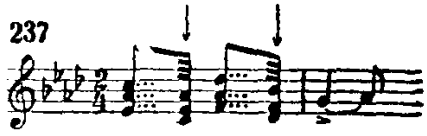
235



236



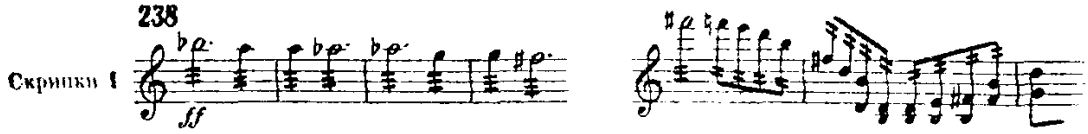
237



Короткие ребра применяются также для обозначения *тремоло.* В этом случае они пересекают штиль наискось, а в

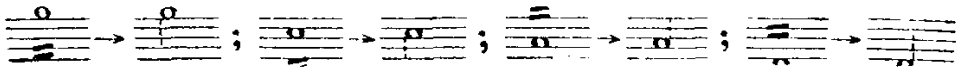
сгруппированных фигурах — параллельно вязке (количество ребер при тремоло определяется темпом: в предельно быстром темпе достаточно одного ребра, в быстром и оживленном — двух, в умеренном и медленном — трех, в крайне медленном — четырех).

238



Для обозначения тремоло целых нот короткие ребра выставляются со стороны воображаемого штиля — соответственно расположению нот на нотоносце:

239



Отмеченные способы обозначения тремоло применяются преимущественно в партиях струнных (скрипка, альт, виолончель, контрабас, балалайка, домра, мандолина и пр.) и некоторых ударных инструментов, довольно редко — в партиях духовых инструментов и как исключение — в партии фортепиано:

240



Такому способу обозначения тремоло в фортепианных партиях издавна предпочитается другой — соответствующий специфике фортепианно-исполнительской техники, а именно — расчленение тремоло на две составные части, быстро чередующиеся между собой в процессе тремолирования. Такое тремолирование иногда нотируется в развернутом виде, но в большинстве случаев в сокращенном посредством вязок (обычно двух-трех, реже — одной или четырех) между штилями тремолирующих нот, длительность которых и на том и на другом штиле должна соответствовать длительности тремолирования.

При обозначении тремолирования половинных нот:

а) в старых изданиях все вязки проводились вплотную от одного штиля к другому;

б) в более поздних изданиях вплотную проводилась лишь внешняя вязка, а внутренние несколько не дотягивались до штилей;

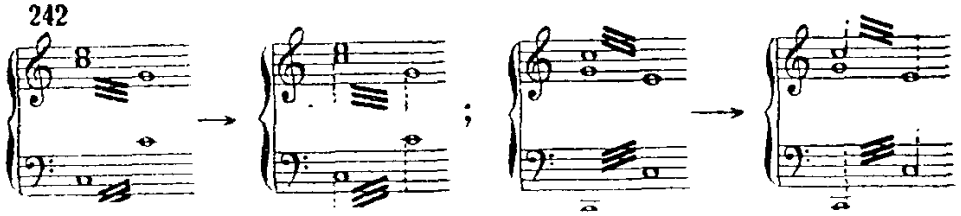
в) в современных изданиях и переизданиях все вязки обычно не дотягиваются до штилей:

241



При обозначении тремолирования целых нот вязки проводятся со стороны воображаемых штилей, не дотягиваясь до них, как в вышеприведенном примере «в».

242



При обозначении тремолирования четвертных нот вязки не дотягиваются до штилей, а при обозначении тремолирования восьмых нот до штилей дотягивается внешняя вязка:

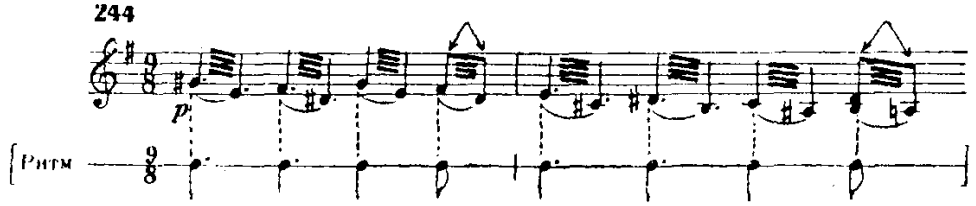
243



Отмеченное относительно обозначения тремолирования целых, половинных, четвертных и восьмых нот в равной мере относится и к таким же нотам с ритмическими точками.

Зависимость протяжения вязки от ритма при расчлененном тремоло видна из следующего примера:

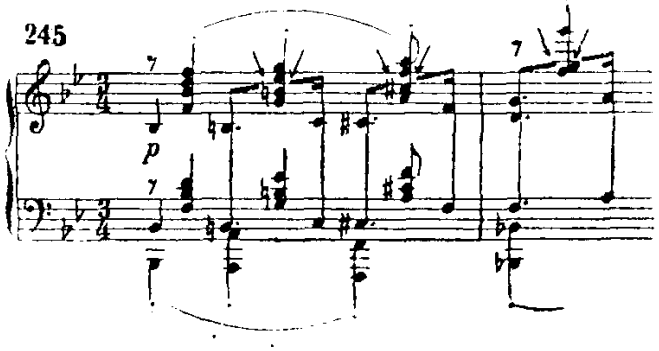
244



Из частных случаев применения вязок можно отметить следующие, спорадически встречающиеся в некоторых произведениях:

1) разрыв вязок в сгруппированных фигурах:

245



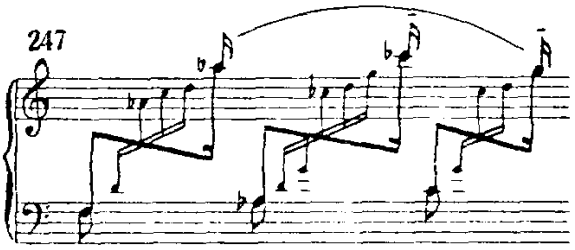
2) пересечение вязками ключей (чему следовало бы предпочесть разрыв вязок, как в примере 245, или перенесение их в другую плоскость с переменой направления части штилей):

246



3) взаимопересечение вязок:

247



Толщина вязок при любом их количестве (от одной до пяти) — величина постоянная в отношении каждого раштра. Нормальная толщина каждой вязки должна соответствовать половине расстояния между смежными линиями нотоносца данного раштра:

248



В некоторых изданиях, правда, встречаются более толстые вязки, в других, наоборот, более тонкие *, но для подавляющего большинства изданий типична вышеотмеченная норма, которая должна точно соблюдаться на протяжении всего издания. Если при металлогравировке разнобой толщины вязок исключается, так как их наносят на доску одним и тем же инструментом — вязкой, то при штамповке и черчении нот, когда вязки проводятся рейсфедером, необходимо тщательно следить за единообразием их толщины (поскольку в процессе работы рейсфедер может развинтиться, что вызовет утолщение вязок).

При двух, трех и большем количестве вязок просвет между ними должен равняться половине толщины вязки. В более широком просвете между вязками нет надобности, а более узкий просвет опасен, так как в процессе печатания нот он может заплыть краской.

Сказанное о толщине вязок и просвете между ними в равной мере относится и к коротким ребрам, о которых шла речь выше (стр. 101, 102).

---

* Утолщенные вязки огрубляют вид нотного текста, а утонченные делают его более изящным, но менее рельефным.

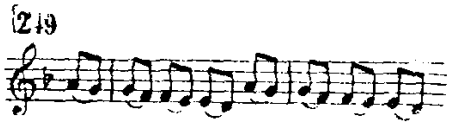
В местах, нотированных петитом (стр. 81—85), толщина вязок и просвет между ними уменьшаются в $1^1/_2$—2 раза. Опасность заплыва просвета краской при этом не увеличивается, так как более тонкие в данном случае вязки поглощают при печати и меньше краски.

Длина вязок — величина переменная, определяемая характером группировки; характер же группировки соответственно творческому замыслу композитора бывает бесконечно разнообразным при любом метре и ритме.

Не рассматривая здесь специально вопросов, связанных с группировкой, с ее правилами и исключениями (этим вопросам отводится место в учебниках элементарной теории музыки), а касаясь группировки лишь поскольку она отражается на длине вязок, можно отметить, что:

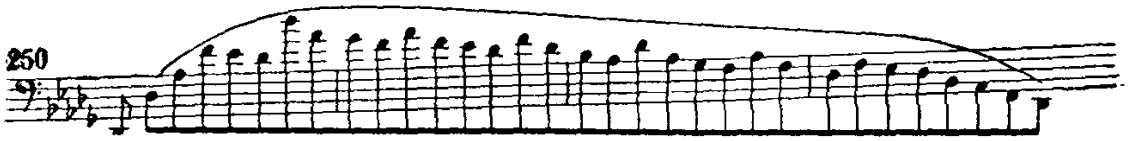
1) наименьшая длина вязок бывает при отдельной группировке двух соседних нот, когда они не отдалены друг от друга в силу вертикального ранжира с другими партиями:

249



2) наибольшая длина вязок, не имеющая, конечно, определенных пределов, встречается при больших каденционных пассажах и при общей группировке нот нескольких тактов, применяемой довольно редко:

250



Группировка, выходящая за пределы такта, применяется лишь тогда, когда требуется особо подчеркнуть единство мелодической линии или какого-нибудь пассажа (как в только что приведенном примере) или когда сгруппированные фигуры преднамеренно смещаются с основных метрических долей такта:

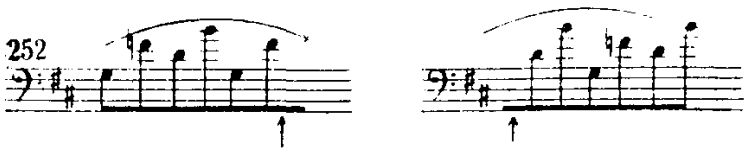
251



Когда при пересечении вязками тактовой черты следует переход на новый нотоносец или когда в каком-либо пассаже вязки столь длинны, что не умещаются на протяжении одного нотоносца, разрыв вязок делается таким образом, чтобы в конце нотоносца их края выдвигались несколько вправо от

последнего штиля, а в начале следующего нотоносца — несколько влево от первого штиля:

252



253



Направление вязок, т. е. их геометрическое положение в отношении нотоносца, определяется плоскостным соотношением нотных головок, расположенных на крайнем левом и крайнем правом штилях сгруппированной фигуры (само собой разумеется, что эти крайние штили в дуольных фигурах являются вместе с тем и единственными); в зависимости от этого направление вязок бывает:

1) горизонтальным (параллельным нотоносцу),
2) восходящим (слева направо),
3) нисходящим (слева направо).

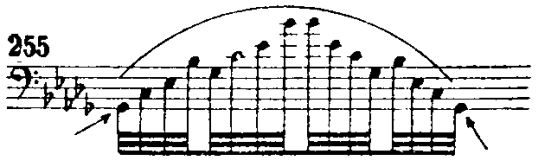
Направление вязок при одноголосии:

1. Горизонтальные вязки применяются тогда, когда крайние ноты сгруппированной фигуры находятся на одном горизонтальном уровне, каково бы ни было высотное положение остальных нот этой фигуры:

254

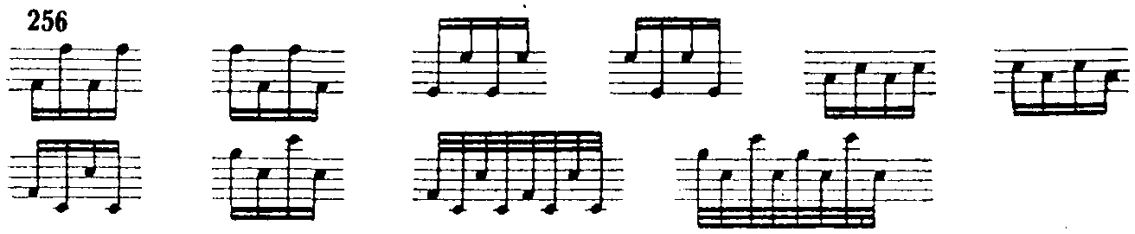


255



Горизонтальные вязки предпочитаются восходящим или нисходящим также в фигурах нижеследующего типа (хотя их крайние ноты — на разном уровне):

256



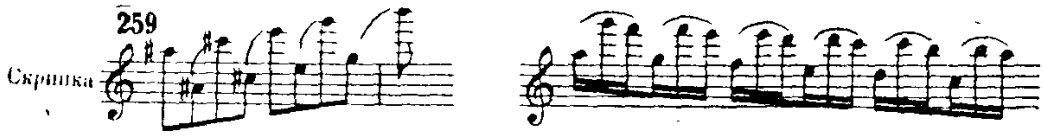
2. Восходящие вязки применяются тогда, когда крайняя правая нота сгруппированной фигуры выше крайней левой ноты той же фигуры (за исключением случаев, отмеченных в примере 256):



3. Нисходящие вязки применяются тогда, когда крайняя правая нота сгруппированной фигуры ниже крайней левой ноты той же фигуры (также за исключением случаев, отмеченных в примере 256):



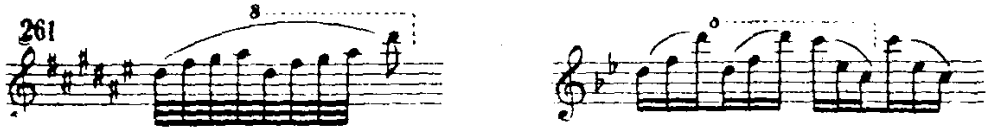
Вопреки только что отмеченным правилам (типичным для большинства случаев) направление вязок определяется иногда не крайними нотами сгруппированной фигуры, а общим контуром ее направленности вверх или вниз:



В тех случаях, когда группируются ноты, изложенные в разных ключах, перемена ключа не принимается в расчет при определении направления вязок, и потому вязки в этих случаях зачастую принимают направление, обратное реальному движению голоса вверх или вниз.



Введение над частью сгруппированных нот октавного пунктира тоже не принимается в расчет при определении направления вязок — в смысле отображения ими реального движения голоса:



Случайные знаки альтерации также не принимаются в расчет при определении направления вязок: если крайние ноты сгруппированной фигуры относятся к одной и той же ступени, но одна из них альтерирована, а другая не альтерирована или

обе альтерированы различно, проводятся горизонтальные вязки, как и при одинаковых по звуковысотности нотах:

262



Направление вязок при двух и большем количестве нот на крайних штилях сгруппированной фигуры должно определяться так:

1) когда голоса параллельны друг другу, вязки направляются точно так же, как и в соответствующих по рисунку одноголосных моментах:

263



264



265



266



2) когда интервальное соотношение голосов неодинаково, вязки должны проводиться параллельно воображаемой средней линии между крайними группами нот (в примерах 267—270 эта линия показана пунктиром):

267



268



Такой же воображаемой средней линией должно определяться направление вязок при разном количестве нот на крайних штилях сгруппированной фигуры, в частности — когда на одном из крайних штилей одна нота, а на другом две или больше:

269



270





Отмеченных правил направления вязок, связанных с воображаемой средней линией, многие граверы придерживаются лишь приблизительно, обычно предпочитая в аналогичных случаях направлять вязки по ближайшим к ним нотным головкам, как при одноголосии:



Направление вязок по ближайшим нотным головкам применяется и в фигурах следующего типа:



При направлении в сгруппированных фигурах одного голоса вверх, а другого вниз предпочтительно проведение горизонтальных вязок (аналогично — при сходящихся голосах):



Направление вязок при двухштильном тексте — самостоятельно для верхней и нижней партий: в зависимости от движения голосов вязки обеих партий могут быть параллельными друг другу, или направляться в разные стороны, или сближаться и пр.:

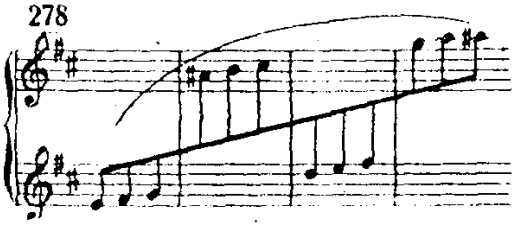




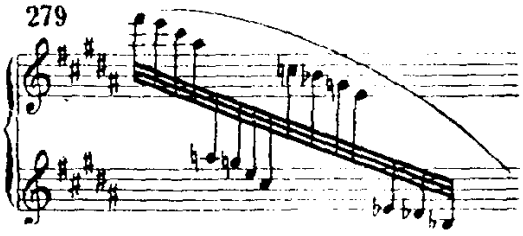
Направление вязок, общих для двух нотоносцев, также должно отражать устремленность пассажа

вверх или вниз или, наоборот, его нейтральность в этом отношении:

278



279



280



Направление вязок, объединяющих (в пределах одного нотоносца) ноты, имеющие штили вверх и вниз, также должно по возможности соответствовать направленности движения:

281



Аналогичное применение вязок нежелательно при скачках интервалом менее 2-х, особенно $1^1/_2$ октав, поскольку тогда вязки приходится проводить в направлении, обратном скачку, укорачивая при этом иногда штили. Такое графически неправильное проведение вязок, сплошь и рядом практикуемое в рукописях, встречается иногда и в печатных нотах — преимущественно в старых изданиях, реже — в новых.

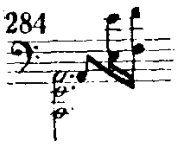
282



283



284



Во всех трех случаях вязки следовало бы провести над нотоносцем, переменив направление соответствующих штилей. Коррективы такого рода вполне допустимы и даже желательны при переиздании произведений классиков; при издании же новых произведений такие коррективы должны вноситься при вычитке рукописей.

Образцами вполне обоснованного проведения вязок между штилями, направленными вниз и вверх в пределах одного нотоносца, могут служить, например, такие фигуры:

285

Скрипка



286



Впрочем, и при крупных скачках аналогичное проведение вязок иногда бывает неприемлемым, например:

287

Скрипка



Степень подъема и наклона вязок, т. е. угол, образуемый ими в отношении нотоносца, зависит:

1) от интервального соотношения крайних нот сгруппированной фигуры (за исключением случаев, отмеченных в примере 256); чем интервал больше, тем круче подъем или наклон вязок, и наоборот:

288



2) от отдаленности (по горизонтали) крайних нот сгруппированной фигуры; чем она меньше, тем (при том же интервальном соотношении) круче подъем или наклон вязок, и наоборот:

289



Однако, как бы ни был велик интервал между крайними нотами сгруппированной фигуры, угол подъема или наклона вязок не должен превышать примерно 40° в отношении нотоносца. Применение более крутых по подъему или наклону вязок (до 45—50°) практикуется редко, и то лишь при особо уплотненной (по горизонтали) гравировке.

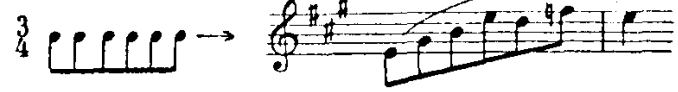
Весьма важным фактором, влияющим на степень подъема и наклона вязок, является также необходимость (или во всяком случае желательность) сохранения нормальной длины штилей нот, ближайших к вязкам (стр. 93—96).

* * *

Применение вязок не только значительно рационализирует оформление нотного текста и облегчает его чтение при нотах мелких длительностей, но вместе с тем имеет принципиально важное значение для исполнительской фразировки, поскольку объединение нот вязками предусматривает в какой-то мере и связность их исполнения — будь то *легато* или *стаккато*, по-

следование лишь двух звуков или какой-либо большой пассаж. Вот почему группировка нот бывает так бесконечно разнообразна, причем даже в пределах одного метра и ритма часто можно наблюдать разные виды группировок:

290



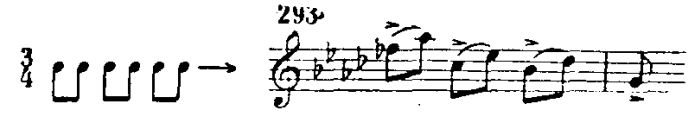
291



292



293



294



295



Большое исполнительское значение имеют вязки также при сложных смешанных метрах, когда вязками отражается метрическая структура тактов, что весьма важно для фразировки:

296



297



298



299



300



301



Связующая роль вязок подтверждается еще тем фактом, что отдельные эпизоды инструментальных партий при нотах мелкой длительности нотируются иногда без вязок — с целью подчеркнуть, например, легкое, прозрачное стаккато или резкую, расчлененную акцентуацию:

302



303



Было бы, разумеется, непростительной бестактностью редактора эти и аналогичные места «выправить» посредством группировки.

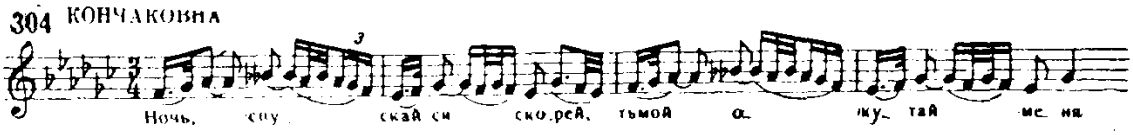
Вообще при переиздании произведений классиков, которые, как правило, очень чутко подходили к группировке, коррективы в ней допустимы лишь в случаях явных промахов автора или редактора, а то и гравера. Так, например, если в экспозиции какая-либо тема (или часть ее) сгруппирована одним способом, а в репризе — несколько иным, причем нельзя предположить, что это изменение вызвано принципиальными соображениями, коррективы в сторону унификации группировок вполне допустимы. Наоборот, когда различная группировка одной и той же темы явно обусловлена требованием различной ее интерпретации (например, в вариациях), о коррективах группировки не может быть и речи.

Не менее внимательно следует подходить к группировке и при издании новых произведений, поскольку некоторые авторы (особенно начинающие) не учитывают ее большого практического значения для исполнительства, зачастую допускают в этой области небрежность, бессистемность. Совместная работа автора и редактора должна быть направлена и на то, чтобы группировка была рациональной, ясной для исполнителя и отвечающей задачам, вытекающим из содержания произведения и желательного характера его интерпретации. Правда, здесь огромное значение имеют лиги, акценты, динамические знаки

и пр., но и группировка, как уже отмечалось, оказывает большое влияние на характер исполнения.

Применение вязок в вокальных партиях ограничивается, как правило, случаями нотирования пения двух-трех или нескольких звуков на одну гласную при нотах мелкой длительности; одновременно с вязками в данных случаях применяются обычно и лиги:

304 КОНЧАКОВНА



Весьма часто пение на одну гласную нотируется посредством двух, трех или нескольких самостоятельно сгруппированных фигур, объединенных общей лигой:

305 АНТОНИДА



ХОР



При нотировании пения по одному звуку на слог вязки не применяются. Попытки отдельных композиторов нотировать вокальные партии со словами в отношении вязок как инструментальные были многочисленны (главным образом с начала 20 в.) и продолжаются поныне, но в систему не вошли. Лишь для вокализов и вокальных концертов применяется инструментальная нотация в отношении группировки.

При наличии в вокальных партиях большого количества несгруппированных нот мелкой длительности, когда их зрительное восприятие и усвоение ритма затрудняются отсутствием вязок, весьма практично применять условную группировку по долям тактов в виде прямых скобок над нотоносцем, что делал, например, Направник:

306 В. ДУБРОВСКИЙ



В фортепианных и других инструментальных переложениях вокальных партий несгруппированные ноты мелких длительностей, как правило, объединяются вязками по принципам инструментальной группировки, причем особенности вокальной фразировки, обусловленные словесным текстом, начало и конец фразы, цезуры — должны отражаться и в переложениях; формальное объединение нот мелкой длительности вязками оправдывает себя далеко не во всех случаях, особенно при отсутствии фразировочных лиг.

ЛИГИ

Лиги по своему практическому назначению делятся на соединительные и фразировочные.

Соединительные лиги связывают соседние ноты одинаковой высоты для обозначения непрерывности их звучания.

Фразировочные лиги указывают на связный характер исполнения (*legato*) охваченных ими нот, а также нередко обозначают границы мотивов и фраз.

О штриховых и вокальных лигах см. далее (стр. 123—124).

Начертание лиг должно иметь вид тонкой овальной линии (той или иной длины), слегка утолщенной в средней зоне. Соединительные лиги должны быть чуть более плоскими, фразировочные — чуть более выпуклыми. Рельефность лиг особенно важна при проведении их непосредственно на нотоносце, чтобы они не сливались с линиями нотоносца.

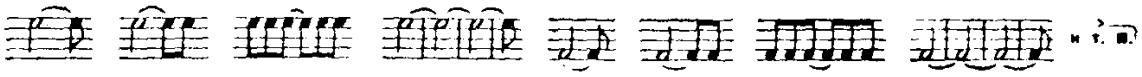
Проведение лиг требует от гравера большого графического искусства, художественного чутья. По лигам узнается «почерк» того или иного гравера. Пожалуй, ничто не может так обезобразить внешний вид нотного текста, как грубые, топорные лиги, и ничто не может так украсить его, как изящные, «выразительные» лиги.

СОЕДИНИТЕЛЬНЫЕ ЛИГИ

Соединительные лиги при одноштильном тексте проводятся почти вплотную от одной нотной головки к другой, не касаясь их, однако, краями:

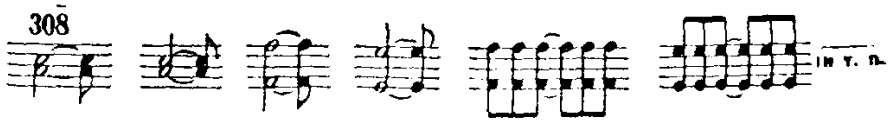
1) при одном голосе — со стороны, противоположной штилям, овалом наружу:

307



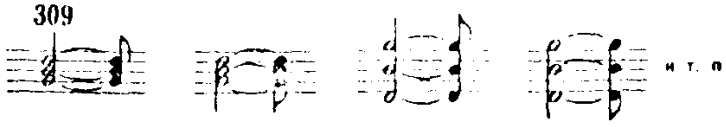
2) при двух голосах — овалами в противоположные стороны, независимо от направления штилей:

308



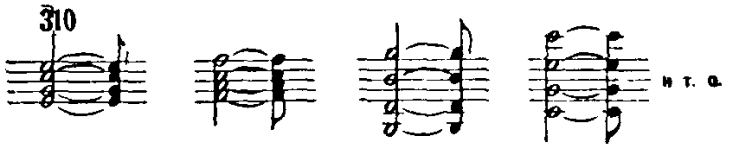
3) при трех голосах — крайние лиги овалами в противоположные стороны, независимо от направления штилей, средняя при штилях вверх — овалом вниз, при штилях вниз — овалом вверх:

309



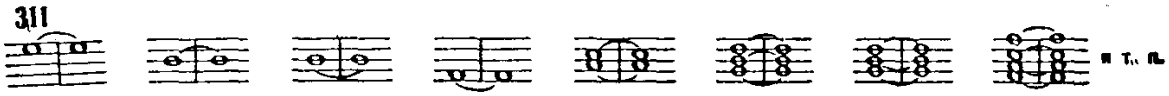
4) при четырех голосах — верхняя пара лиг овалами вверх, нижняя пара овалами вниз, независимо от направления штилей:

310



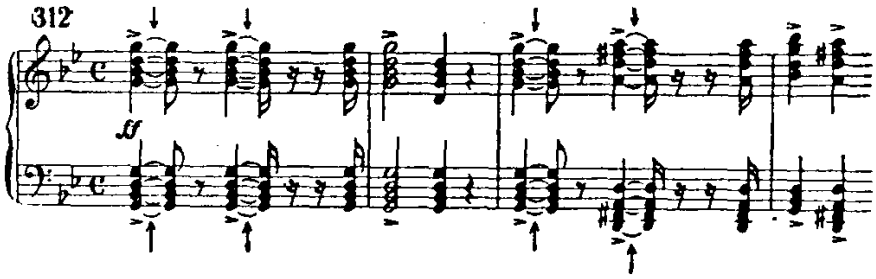
При соединении лигами нот без штилей с нотами, имеющими штили, направление овала лиг определяется нотами со штилями, а при соединении лигами только нот без штилей направление овала лиг определяется как и при соответствующих по высоте нотах со штилями:

311

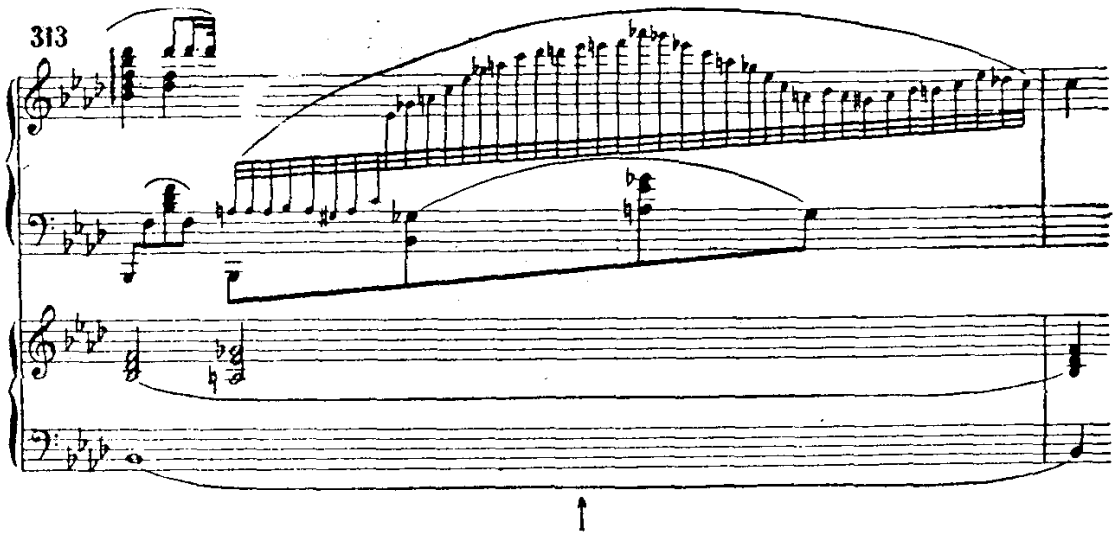


Длина соединительных лиг бывает весьма различной: при непосредственном соседстве слигованных нот она может составлять лишь 3—4 *мм*, при вынужденной же отдаленности их в силу ранжировки с другими голосами может простираться почти на всю ширину нотной полосы:

312



313



Количество слиговываемых нот, следующих друг за другом, не лимитировано; известны случаи, когда со-

единительными лигами последовательно связываются десятки нот (пример 77), что, правда, не для всех инструментов практично — особенно для фортепиано с его затухающим звуком.

Направление соединительных лиг почти всегда бывает овально-горизонтальным, и они, как правило, не выходят из плоскости нотоносца или его добавочных линий; но, как исключение, соединительные лиги могут протягиваться и на смежный нотоносец в силу тех или иных особенностей оформления нотного текста:

314



Соединительные лиги при двухштильном тексте проводятся обычно так: все лиги, относящиеся к верхней партии, — овалами вверх, а относящиеся к нижней партии — овалами вниз:

315



В тех случаях, когда при двухштильном тексте одна из партий становится средней по звуковысотности, а другая ее охватывает, например, октавой, соединительные лиги проводятся обычно в средней партии овалом в сторону ее штилей, а в другой партии — как при одноштильном тексте, овалами в противоположные стороны:

316



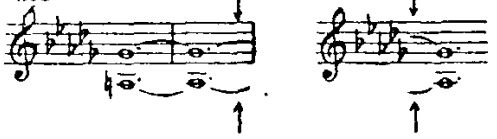
При эпизодическом перекрещивании двух партий соединительные лиги при двухштильном тексте проводятся и в той и в другой партии овалами в сторону, противоположную их штилям:

317



Перенос соединительных лиг с одного нотоносца на следующий делается так: лиги дотягиваются почти вплотную до последней тактовой черты данного нотоносца, а перед нотами следующего нотоносца выставляются их окончания в виде круглых скобок — овалами в те же стороны, куда направлены и овалы лиг:

318



319



ФРАЗИРОВОЧНЫЕ ЛИГИ

Фразировочные лиги при одноштильном тексте проводятся, как правило, со стороны нотных головок овалом вниз при штилях вверх и овалом вверх при штилях вниз:

320



Исключение из данного правила уместно, когда, при наличии на одном штиле мелодического и гармонических голосов, требуется выделить фразировку мелодического голоса, расположенного при штилях вверх выше гармонических голосов или при штилях вниз ниже их. В этих случаях лиги проводятся обычно со стороны штилей:

321



322



В тех многочисленных случаях, когда фразировочными лигами охватываются ноты, имеющие штили вверх и вниз, лиги проводятся преимущественно сверху, реже — снизу:

323



324



325

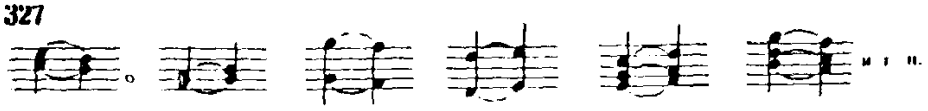


326



При слиговывании пары двузвучий или аккордов, не имеющих общих тонов, в старинных изданиях нередко проводилось столько лиг, сколько голосов:

327



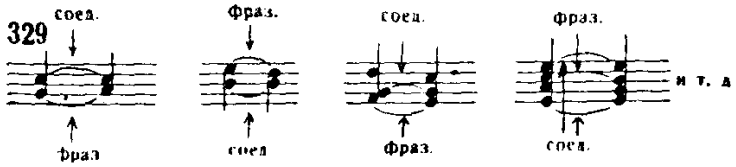
В современных изданиях в аналогичных случаях применяется при одноштильном тексте лишь одна фразировочная лига, распространяющая свое действие на все голоса (при переиздании старинных произведений в таком плане и должны оформляться лиги в отмеченных случаях, т. е. без излишнего их нагромождения):

328



В случаях, когда слиговываются двузвучия или аккорды, имеющие, кроме разных, и общие тоны, последние, если требуется их связать, должны иметь соединительную лигу, так как фразировочная лига не несет функции соединительной.

329

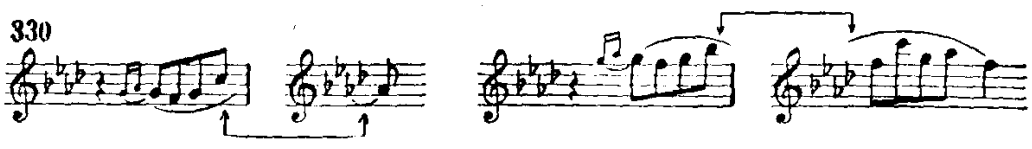


Длина фразировочных лиг бывает различной — от минимальной (3—4 *мм*) между парой соседних нот до простирающейся на большое количество тактов.

Пример исключительно длинной фразировочной лиги встречается в прелюдии соч. 27 № 2 А. Лядова, где ею охвачена партия правой руки на протяжении 68 тактов — вся пьеса за исключением последних четырех тактов. В данном случае автор имел в виду исполнение пьесы presto как бы «одним дыханием». Однако злоупотреблять длинными фразировочными лигами не следует, так как при них побочные (иногда очень существенные) детали фразировки остаются неотмеченными. Нагромождение же двух ярусов фразировочных лиг, практикуемое некоторыми композиторами и главным образом редакторами-интепретаторами, порой вносит в графику вычурность, что может отразиться и на характере исполнения.

Перенос фразировочной лиги при переходе с одного нотоносца на следующий делается так: неоконченная лига дотягивается до последней тактовой черты данного нотоносца, а с начала следующего нотоносца после ключа и ключевых знаков альтерации (если таковые выставлены) или замыкается загибом перед нотой, на которой оканчивается, или простирается далее до своей конечной границы:

330



Перенос фразировочной лиги нередко совпадает с переносом соединительной лиги — одной или двух, реже — трех, четырех:

331



332



Направление фразировочных лиг в зависимости от графического расположения слиговываемых нот бывает различным: овально-горизонтальным, восходящим, нисходящим, смешанным. Степень крутизны (в отношении нотоносца) восходящих и нисходящих лиг не лимитирована; в силу графической необходимости (при больших интервальных скачках и тесной гравировке) иногда применяются весьма крутые восходящие и нисходящие лиги:

333



В партиях, нотируемых на двух нотоносцах (фортепиано, арфа и пр.), весьма часто применяются фразировочные лиги, общие для нот верхнего и нижнего нотоносцев. Направление таких лиг тоже бывает различным (примеры 231, 232, 278, 279, 365, 412 и ряд др.).

Фразировочные лиги при двухштильном тексте проводятся (как в данном случае и соединительные) так: все лиги, относящиеся к верхней партии, — овалами вверх, а относящиеся к нижней партии — овалами вниз, причем длина их и направление совершенно независимы друг от друга; по обстоятельствам фразировки длина и направление фразировочных лиг могут и совпадать и быть различными:

334



При наличии в нижней партии пауз все лиги, относящиеся к верхней партии, проводятся овалом вверх, а при наличии пауз в верхней партии все лиги нижней партии проводятся овалом вниз:

335



Впрочем, бывают случаи, когда при двухштильном тексте лиги практичнее проводить не со стороны штилей, а со стороны нотных головок фразируемой партии, например:

336



337

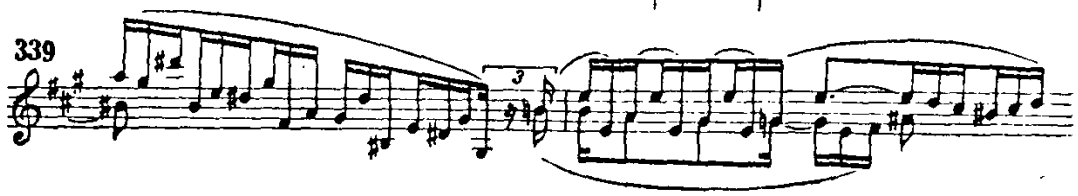


Если соединительные лиги проводятся непосредственно от одной нотной головки к следующей, то для такого же проведения фразировочных лиг далеко не всегда имеется возможность — в силу крутого рельефа пассажа, или направленных в сторону лиги промежуточных штилей, или наличия вязок со стороны лиги:

338



339



Однако, когда для проведения фразировочных лиг от головки к головке есть возможность (без порчи рисунка лиг чрезмерным загибом краев), ею надо пользоваться не только при одноштильном, но и при двухштильном тексте, так как такое проведение лиг точнее обозначает их границы, более броско для глаз исполнителя. В отдельных случаях с этой целью допускается даже пересечение лигой промежуточных штилей, чем одновременно избегается крутизна лиги:

340

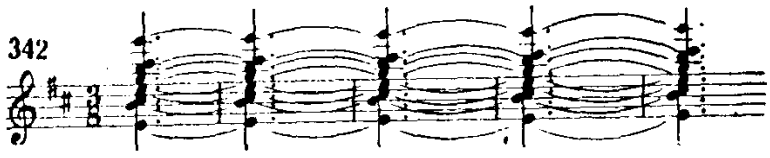


341



В тех случаях, когда лиги (соединительные или фразировочные) начинаются от нотных головок, имеющих ритмические точки, они проводятся не от точек, а от головок:

342

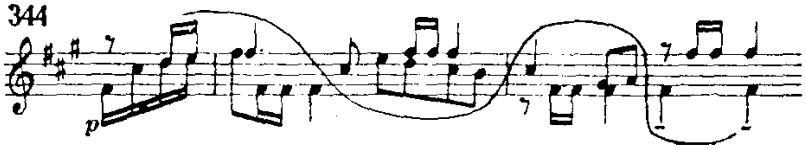


Графические разновидности фразировочных лиг, применяемые изредка при оформлении главным образом фортепианного текста (соло, аккомпанемент), имеют вид либо растянутой в горизонтальном положении буквы *S*, либо волнообразной линии:

343



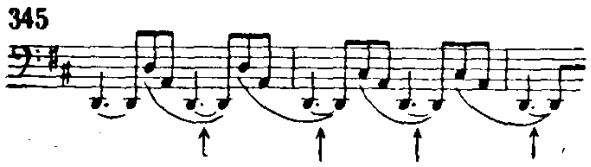
344



Злоупотреблять такими лигами отнюдь не следует, хотя изредка (как в приведенных примерах) их применение может быть вполне оправдано.

Двойные лиги образуются при одновременном сочетании фразировочной лиги с соединительной, что встречается довольно часто:

345



346



Нередки случаи, когда фразировочной лигой охватывается даже ряд нот, связанных соединительными лигами:

347



348



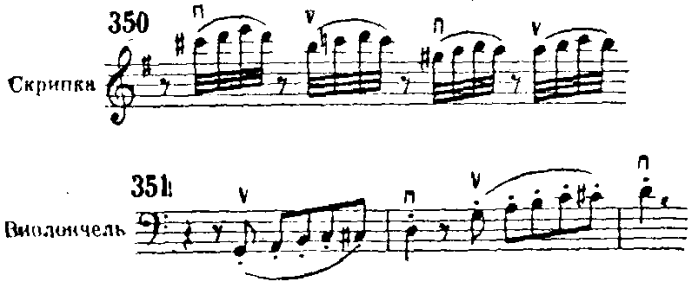
Однако иногда в подобных случаях фразировочной лигой охватываются не все ноты, связанные соединительными лигами. Например, при окончании фразы фразировочная лига иногда доводится только до заключительной ноты — первой ноты с соединительной лигой. Это уместно тогда, когда мелодическая функция заключительной ноты переходит в последующих тактах в гармоническую:

349



Штриховые лиги — это фразировочные лиги в партиях струнно-смычковых инструментов, указывающие на движение смычка в одном направлении при исполнении той или иной группы нот. Штриховые лиги нередко сочетаются с точками, черточками, акцентами, детализирующими характер исполнения, а также условными значками:

V — для движения смычка вверх и П — для движения смычка вниз:



В связи с тем, что штриховка имеет весьма важное практическое значение для исполнительства, а далеко не все композиторы и редакторы в достаточной мере компетентны в этой области во всех ее многочисленных тонкостях, весьма желательно, чтобы партии струнно-смычковых инструментов (не только сольные, но и оркестровые) дополнительно редактировались и корректировались в отношении штриховки авторитетными ее знатоками — практиками игры на струнно-смычковых инструментах.

Вокальные лиги, как правило, применяются в тех случаях, когда на одну гласную поются два, три или большее количество звуков (примеры 304, 305). Однако вокальные партии иногда фразируются лигами, как и инструментальные, что широко практиковалось, например, итальянскими оперными композиторами 19 века — преимущественно Верди и его последователями.



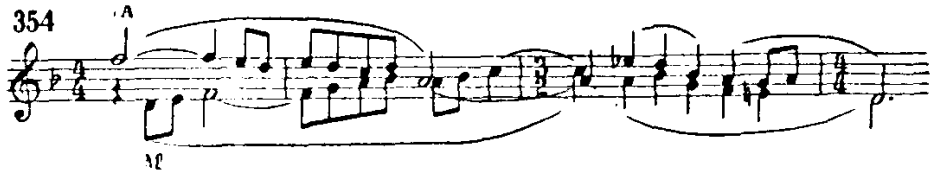
При переиздании произведений классиков такие лиги должны заботливо сохраняться, поскольку они имеют большое значение для исполнительства.

Применение вокально-фразировчных лиг изредка имеет место и в наши дни:



В вокальных концертах, вокализах и отдельных эпизодах, исполняемых на «А» или с закрытым ртом на «М», фразировочные лиги применяются почти постоянно при legato:

354



Пунктирные лиги применяются изредка в вокальных партиях, имеющих две или более строк подтекстовки, когда количество слогов в слигованных моментах не совпадает и, следовательно, лига действительна не для всех строк подтекстовки. Встречается это иногда при куплетах на оригинальные слова, но чаще при переводах:

355



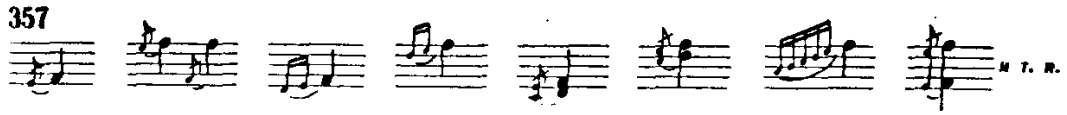
Известны также случаи применения пунктирных лиг, указывающих на исполнение тех или иных расчлененных междометий (например, выкриков) единым дыханием:

Петитные лиги, применяемые при петитном нотном шрифте (стр. 81—85), бывают и соединительными, и фразировочными; единственное их отличие от обычных лиг в том, что они несколько тоньше последних.

Размещение петитных лиг при форшлагах обычно бывает таким:

а) при одноштильном тексте:

357



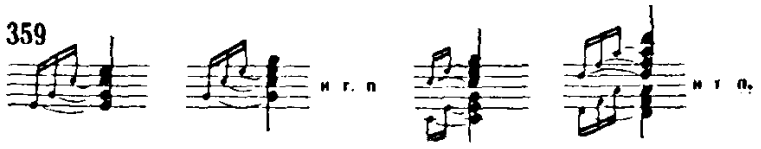
б) при двухштильном тексте:

358



Размещение петитных лиг при расшифровке арпеджио таково:

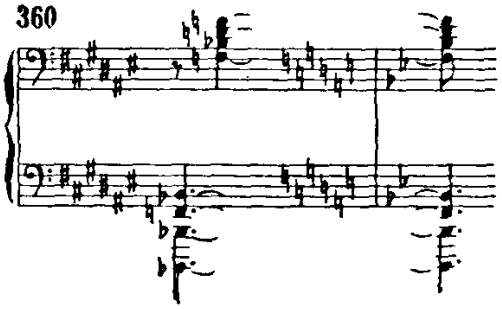
359



Известны и другие способы размещения петитных лиг при расшифровке арпеджио (пример 353), порой с использованием так называемых французских лиг (пример 354).

Французские лиги представляют собой графический вариант соединительных лиг в виде маленьких круглых скобок в горизонтальном положении овалом вверх или вниз, выставляемых в момент начала их действия справа от нотных головок, а в момент окончания — слева от них:

360



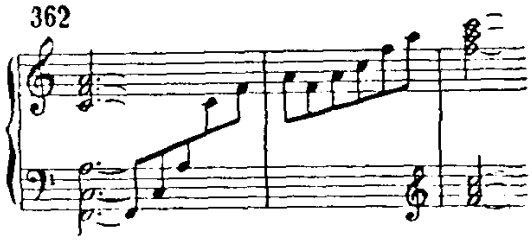
Из приведенного примера видно, что направление овала французских лиг точно такое же, какое было бы в данном случае и у обычных соединительных лиг согласно отмеченным правилам их начертания (стр. 115—117).

Получившие сперва распространение в фортепианной литературе французские лиги вскоре стали применяться и в фортепианных переложениях, в партиях арфы, тарелок, там-тама и пр. Нередко французские лиги применяются и советскими композиторами:

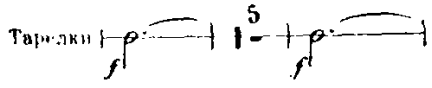
361



362



363

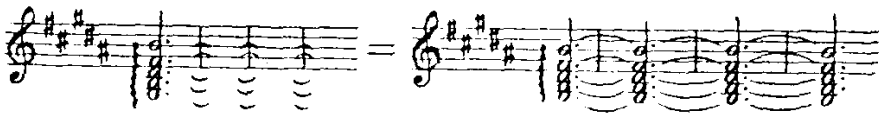


В тех случаях (как в только что приведенных примерах), когда французские лиги выставляются только справа от нот-

ных головок, а у последующих нот отсутствуют заключительные лиги слева, продолжительность звучания нот с французскими лигами определяется естественным затуханием его или ближайшей сменой гармонии.

Кроме выставления французских лиг непосредственно у нот, известны случаи иного их размещения:

364



Применение французских лиг, вносящих в нотную графику прозрачность, легкость, изящество, должно найти в нашей нотоиздательской практике более широкое распространение при издании новых произведений. Кстати отметить, что французские лиги отнюдь не являются порождением импрессионистов: они были известны еще и раньше, в частности применялись иногда и нашими классиками, когда среди выдержанных аккордов нотировались пассажи, т. е. в наиболее рациональных (порой даже графически необходимых) моментах использования французских лиг:

365



О графическом комбинировании лиг с акцентами см. в следующей главе (стр. 129, 130).

* * *

Практическое значение лиг для исполнительства, как уже отмечалось, огромно. Поэтому правильное их оформление чрезвычайно важно и должно быть предметом внимательного наблюдения редактора и корректора. Некоторые авторы зачастую «бросают» лиги как попало в отношении их границ, при переносе лиг на следующий нотоносец забывают дописать их окончание, проводят лиги не с той стороны, с какой следует, и т. п. Все это в процессе редактирования и вычитки рукописи должно быть тщательно выправлено, упорядочено, чтобы граверу было совершенно ясно, как гравировать лиги в отношении их границ и расположения.

При оформлении лиг весьма важно также наблюдать за единообразием их применения в сходных моментах (например, в экспозиции и репризе), имея, однако, в виду, что в ряде слу-

чаев нарушение этого единообразия может быть результатом не небрежности автора, а намеренного варьирования фразировки и, следовательно, исправлению не подлежит.

При издании новых произведений все принципиально важные моменты фразировки должны быть по возможности согласованы с автором; при переиздании же произведений классиков или первом опубликовании их рукописей необходимо тщательно сохранять лиги, внося необходимые поправки и дополнения в прямых скобках [«редакторские лиги»] или с оговорками в примечаниях — тоже, разумеется, в принципиально важных моментах. Практикуемое некоторыми редакторами бесцеремонное навязывание классикам своей лигатуры нередко совершенно искажает авторский замысел фразировки. Чего только не претерпели в этом отношении, например, фортепианные сонаты Бетховена в многочисленных редакторских интерпретациях!

АКЦЕНТИРОВОЧНЫЕ ЗНАКИ

Кроме словесных и сокращенных буквенных обозначений характера звукоизвлечения и акцентировки (*staccato, accentuato, marcato, sf, sff, sfp, fp* и пр.), в нотной графике широко распространены условные знаки, служащие этим же целям и выставляемые на одном вертикальном уровне с нотными головками (или их штилями), к которым они относятся. Таких знаков в современной практике применяется пять:

1) *точки* ...., указывающие на отрывистость (*staccato*) звукоизвлечения;

2) *клинья* ▾ ▾ (сверху) или ▴ ▴ (снизу), указывающие на резкую отрывистость (*staccatissimo*) звукоизвлечения;

3) *акценты* > > > > , указывающие на акцентированное звукоизвлечение;

4) *жесткие акценты* ^ ^ (сверху) или v v (снизу), указывающие на жесткую, резкую акцентировку;

5) *черточки* - - - -, указывающие на мягкое, плавное выделение звуков, на их ритмическую выдержанность.

С целью детализации характера звукоизвлечения или акцентировки некоторые из этих знаков иногда комбинируются: так, например, мягкое *стаккато* обозначается посредством точек с черточками (пример 371), отрывистая акцентировка — посредством акцентов с точками или клиньями (примеры 372, 373) и т. п.

При одноштильном тексте акцентировочные знаки выставляются, как правило, со стороны нотных головок на расстоянии терции-кварты от них:



В тех случаях, когда при наличии на одном штиле мелодического и гармонического голосов требуется акцентировать мелодический голос, расположенный со стороны штилей, — акценты должны расставляться со стороны штилей:



При расстановке акцентов у целых нот их размещают преимущественно сверху:



Однако, когда акцентируемые целые ноты расположены в плоскости нижних добавочных линий, акценты предпочтительнее ставить снизу, чтобы они были ближе к нотам.

При двухштильном тексте все акцентировочные знаки выставляются со стороны той партии, к которой они относятся:

376



Это правило сохраняет силу и при паузировании одной из партий:

377



378



Расстановка акцентировочных знáков при наличии лиг осуществляется по следующим правилам:

1) при одноштильном тексте:

а) у крайней ноты слигованной фигуры одиночный акцент или черточка выставляются обычно вне лиги, точка — внутри лиги.

379

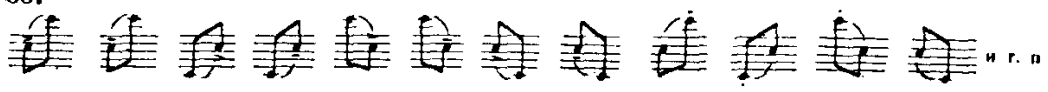


380



Примечание. При крутых слигованных скачках одиночный акцент или черточку иногда практичнее выставлять внутри лиги, а точку, наоборот, вне лиги:

381



Однако в нижеследующих аналогичных случаях это исключение непрактично:

382



б) одиночный акцентировочный знак, расположенный не у крайней слигованной ноты, выставляется внутри лиги:

383



в) группа акцентировочных знаков у слигованных нот выставляется внутри лиги:

384



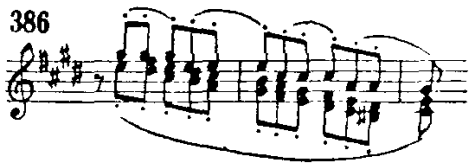
г) при разном направлении штилей у нот слигованной фигуры — акцентировочные знаки выставляются либо со стороны головок, либо только со стороны лиги, либо только с противоположной ей стороны; первый способ наиболее употребителен, второй и третий предпочтительны тогда, когда при последовании слигованных двузвучий или аккордов желательно акцентировать верхние или нижние ноты.

385



2) при двухштильном тексте остаются в основном в силе пункты а) и б) изложенных правил — с той разницей, что акцентировочные знаки размещаются только со стороны штилей, а следовательно, и вязок, если они имеются:

386



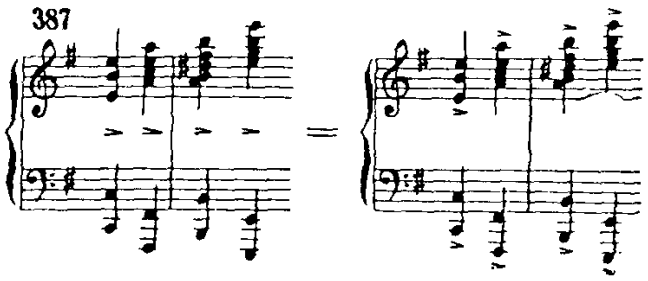
Графические правила расстановки акцентировочных знаков (без лиг и с лигами) более или менее упрочились в композиторской и нотоиздательской практике лишь с 19 века, но наметились значительно раньше. Впрочем, элементы разнобоя в этой области можно наблюдать даже в относительно новых и современных изданиях — либо по разным установкам композиторов и редакторов (некоторые из них считают, например, что́ акценты, особенно жесткие акценты при одноштильном тексте, должны выставляться исключительно сверху нотоносца), либо по их невнимательности к этим мелочам, либо по небрежности граверов.

Разумеется, ничем не мотивированный графический разнобой в расстановке акцентировочных знаков недопустим как при переиздании старых произведений, так и при издании

новых. Расстановка акцентировочных знаков (как и прочие элементы нотной графики) должна быть систематизирована в каждом издании.

Однако гораздо важнее вопрос применения акцентировочных знаков с принципиальной, художественной стороны — рациональное и экономное их использование с теми или иными выразительными целями. Злоупотребление акцентировочными знаками и их различными комбинациями со стороны некоторых композиторов и редакторов приводит к тому, что эти знаки как бы нивелируются в зрительном восприятии исполнителя, не привлекают в должной степени его внимания. Поэтому акцентировочные знаки следует выставлять только там, где они органически связаны с творческим замыслом, действительно нужны по художественным соображениям. Наиболее осмотрительно следует применять резкую акцентуацию. Подобно тому, как, например, частые энергичные удары тарелок и барабана в оркестровой музыке почти стирают подлинный эффект их применения, а редкие мощные удары в удачно выбранные моменты кульминации могут произвести «ослепляющий» по своей силе и яркости эффект, — так и изредка примененные резкие акценты неизмеримо эффектнее, выразительнее почти сплошной акцентировки. Поэтому при редактировании новых произведений, испещренных акцентировочными знаками, обилие которых с художественной стороны не оправдано, необходима основательная их «чистка» — желательно, конечно, по согласованности с автором.

При переиздании же произведений классиков примененную ими акцентировку следует бережно сохранять (а не выкидывать, заменяя своей, как это делали порой некоторые редакторы в отношении, например, фортепианных сонат Бетховена, фортепианных пьес Глинки и пр.), допуская лишь графические коррективы в отношении их расстановки, когда она не соответствует современным «нормам» без принципиальных на то оснований. В частности, при наличии в старых изданиях акцентов, общих для верхнего и нижнего нотоносцев, их допустимо заменять отдельными акцентами для нот каждого нотоносца:



Прямой необходимости в такой замене, правда, нет, но

с точки зрения современной нотной графики она желательна, поскольку более точно фиксирует акцентуацию, что особенно важно для неопытного исполнителя, порой разучивающего пьесу правой и левой рукой отдельно.

ПАУЗЫ

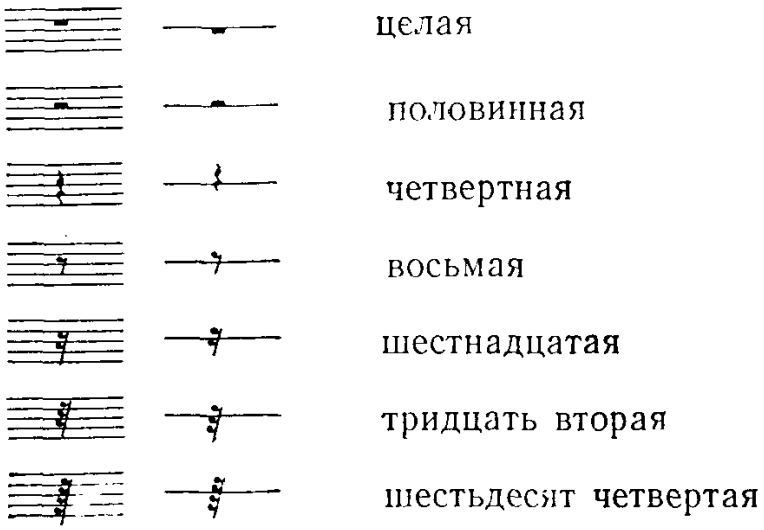
Паузы делятся на две группы:

1) в н у т р и т а к т о в ы е — применяемые во всех видах рукописных и печатных нот для обозначения паузирования на протяжении одного целого такта или какой-либо его доли;

2) т а к т о в ы е — применяемые (наряду с паузами первой группы) в отдельно выписанных или изданных инструментальных и вокальных партиях для обозначения паузирования на протяжении двух, трех и большего количества тактов.

Внутритактовые паузы имеют следующее название, начертание и основное размещение на пятилинейном и однолинейном нотоносцах:

388



Примечание. Сто двадцать восьмая пауза применяется чрезвычайно редко (Adagio 13-й фортепианной сонаты Бетховена). При тактовом размере $\frac{4}{2}$ паузирование на протяжении целого такта обозначается обычно паузой  .

Кроме целой паузы, равной длительности целого такта при любом размере (кроме $\frac{4}{2}$), все внутритактовые паузы, как и нотные головки, часто сопровождаются ритмическими точками (стр. 138); нередко также над или под паузами выставляется фермата (стр. 141).

Размещение пауз по вертикали. Размещение пауз при одноштильном тексте, как правило, бывает таким, как указано в примере 388: целые, половинные и четвертные паузы на пятилинейном нотоносце и все паузы на однолинейном нотоносце размещаются при одноштильном тексте неизменно именно так; однако мелкие паузы (восьмые, шестнадцатые и пр.) при наличии их между сгруппированными нотами далеко не всегда удается сохранить на их «законном» месте на пятилинейном нотоносце (пример 389), а сплошь и рядом даже при одноштильном тексте приходится смещать выше или ниже, нередко выводя их за пределы нотоносца (пример 390), чтобы не удлинять чрезмерно штили.

389



390



Размещение пауз при двухштильном тексте характеризуется тем, что они смещаются с основного места на нотоносце — для верхней партии вверх, для нижней вниз, причем степень смещения в каждом конкретном случае может быть различной, иногда весьма значительной:

391



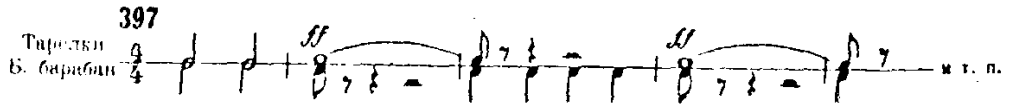
392



Целая и половинная паузы, будучи при двухштильном тексте смещенными за пределы нотоносца, обязательно дополняются маленькими добавочными линиями: целая — сверху, половинная — снизу, за исключением тех случаев, когда смещенная за нотоносец целая пауза находится непосредственно под 1-й линией, а половинная — непосредственно над 5-й линией (примеры 395, 396).



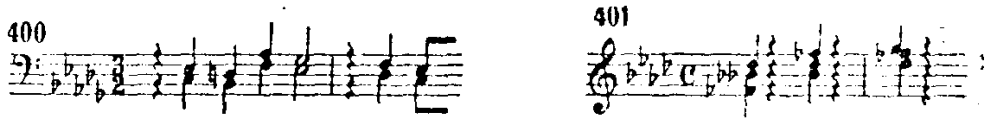
При нотировании на однолинейном нотоносце партий тарелок и большого барабана в моменты их ритмических расхождений паузы также смещаются по вертикали:



В тех случаях, когда при двухштильном тексте двух партий встречаются одновременно эквиритмические паузы, их следует заменять одной — общей для обеих партий паузой:

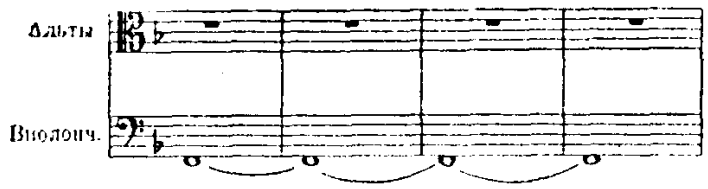


Встречающееся преимущественно в старых изданиях двухъярусное нагромождение эквиритмических пауз при двухштильном тексте является лишним балластом, от которого при переизданиях следует освобождаться; однако в специальных полифонических произведениях, прежде всего в фугах, где каждый голос оформляется самостоятельно, эквиритмические паузы на одном нотоносце обычно сохраняются:



Размещение пауз по горизонтали делается по правилам нотной ранжировки (стр. 181—189), за исключением целых пауз, которые неизменно при любом тактовом размере, при любой протяженности такта выставляются в середине такта — даже при наличии в смежном по вертикали нотоносце целых нот, которым они в данном случае эквиритмичны:

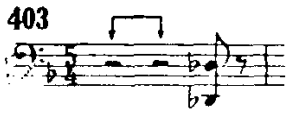
402



Группировка пауз в пределах такта, как и группировка нот, может быть бесконечно разнообразной, соответственно той или иной метро-ритмической структуре музыки в контексте с паузами. Вместе с тем группировка пауз в отличие от группировки нот имеет некоторые особенности:

1) поскольку целая пауза во всех тактовых размерах (кроме $\frac{4}{2}$) распространяет свое значение на весь такт, постольку она никогда не применяется в роли паузы, равной четырем четвертям или двум вторым, в тактовых размерах $\frac{5}{4}, \frac{7}{4}, \frac{3}{2}$ и заменяется в них двумя половинными паузами, следующими друг за другом:

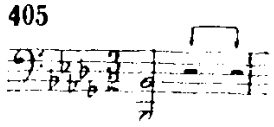
403



404



405



2) при тактовых размерах $\frac{3}{4}, \frac{6}{4}, \frac{9}{4}, \frac{12}{4}$ половинные паузы заменяются двумя четвертными:

406

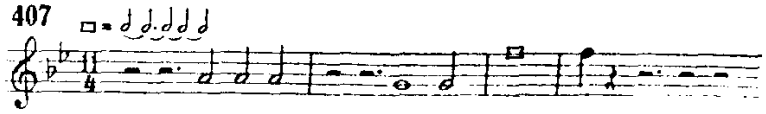


Примечание. На первых двух долях такта при размерах $\frac{3}{8}, \frac{6}{8}, \frac{9}{8}, \frac{12}{8}$ вместо двух восьмых пауз часто применяется одна четвертная, а при размерах $\frac{3}{16}, \frac{6}{16}, \frac{9}{16}, \frac{12}{16}$ вместо двух шестнадцатых пауз — одна восьмая.

3) связывание следующих друг за другом пауз соединительными лигами, как не имеющее практического значения, не применяется.

В наиболее сложных тактовых размерах группировка пауз (как и нот) делается согласно специальным метрическим указаниям:

407

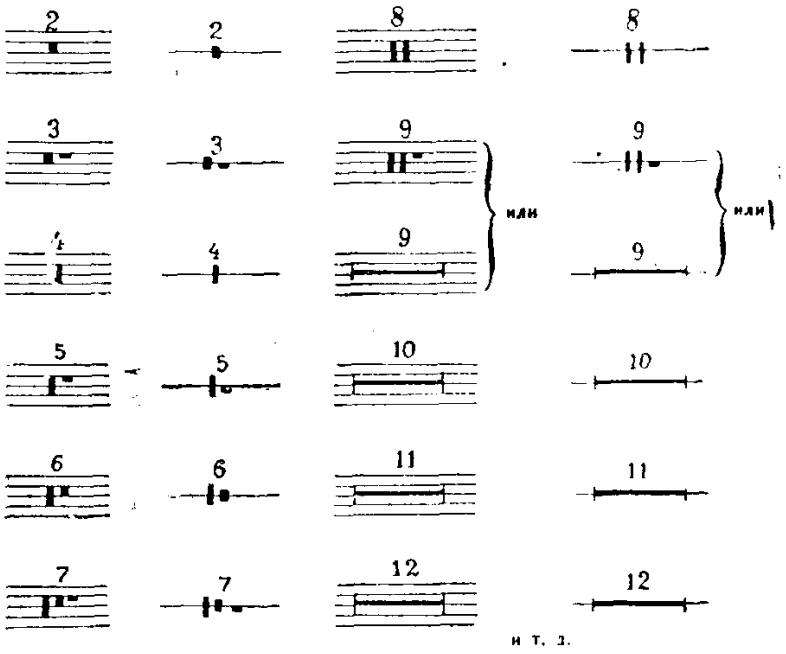


При выставлении пауз следует по возможности избегать их нагромождения, применяя (когда этому не препятствуют

условия группировки), например, четвертные паузы с ритмической точкой вместо соседних четвертных и восьмых пауз (особенно в тактовых размерах $\frac{6}{8}, \frac{9}{8}, \frac{12}{8}$), четвертные паузы с двумя ритмическими точками вместо соседних четвертных, восьмых, шестнадцатых пауз и т. д. и т. п. Такого рода коррективы допустимы и при переиздании произведений классиков. Принятый принцип сокращения количества пауз должен последовательно проводиться через все издание, за исключением тех случаев, когда паузы необходимо расчленить, например, из-за ферматы или для большей наглядности какого-нибудь ритмического момента (пример 436).

Тактовые паузы длительностью в два, три и большее число одинаковых по размеру и темпу тактов применяются в отдельно выписанных или изданных партиях (голосах) и имеют следующее начертание и расположение на пятилинейном и однолинейном нотоносцах, причем над ними всегда выставляется крупная арабская цифра — показатель количества «пустых» тактов:

408

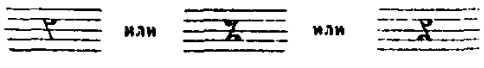


Подробнее о применении тактовых пауз см. в правилах расписывания партий по партитуре (стр. 204—206).

* * *

К графическим разновидностям пауз относятся четвертные паузы в виде:

409



Сплошь и рядом встречаемые в старинных изданиях, эти паузы должны заменяться при переиздании произведений обычными четвертными паузами.

Изложение нотного текста без пауз имеет эпизодическое место преимущественно в фортепианных партиях, когда правой и левой руке поручается исполнение какой-либо единой мелодической линии, фигурационного пассажа и т. п.

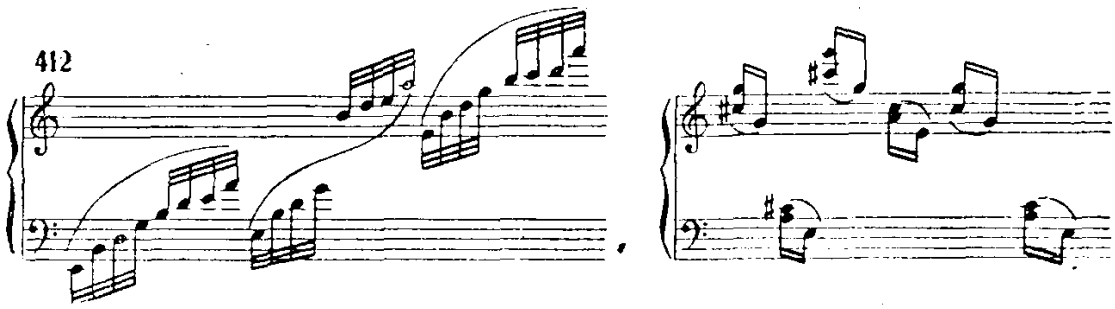
410



411



412

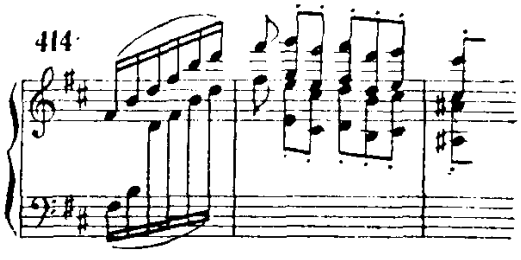


Педантичное нагромождение пауз в этих и подобных им случаях явилось бы совершенно лишним. Фортепианный текст вообще следует разгружать от пауз, имеющих чисто формальное значение. В частности, при эпизодическом нотировании партии правой руки на нижнем нотоносце или партии левой руки на верхнем — выставление пауз на пустом нотоносце (как это порой делают неопытные авторы) не требуется:

413



414



Наиболее тщательно и подробно паузы должны выставляться в оркестровых партитурах и партиях (голосах), так как неточность в этом отношении может привести к большим неполадкам как на репетициях, так и при исполнении с листа.

РИТМИЧЕСКИЕ ТОЧКИ

Ритмические точки, выставляемые справа от нотных головок и пауз в количестве от одной до трех и увеличивающие их ритмическую стоимость при одной точке на $^1/_2$, при двух точках на $^3/_4$, при трех на $^7/_8$, по величине должны составлять $^1/_4$ нотной головки. Более мелкие точки недостаточно броски для глаз и легко стравливаются в процессе печатания.

Расстояние ритмической точки от нотной головки или паузы, а также расстояние между соседними точками, если их две или три, должно быть одинаковым — равным 1 *мм*. При наличии двух или трех ритмических точек около нотной головки или паузы они должны быть на одном горизонтальном уровне. При двузвучиях (кроме увеличенных прим) и аккордах одинаковые по порядковому счету ритмические точки должны быть на одном вертикальном уровне:

415

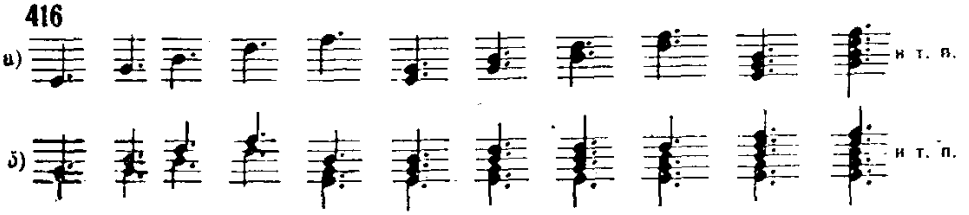


В плоскости нотоносца ритмические точки выставляются только между линиями. Поэтому, если они относятся к нотным головкам, расположенным на линиях, их выставляют в ближайшем пробеле между линиями:

а) при одноштильном тексте — в ближайшем верхнем пробеле,

б) при двухштильном тексте — в ближайшем верхнем пробеле для верхней партии и в ближайшем нижнем пробеле для нижней партии:

416



Аналогично ритмические точки выставляются у нотных головок, расположенных на добавочных линиях:

417



У нотных головок, расположенных между основными или добавочными линиями нотоносца, ритмические точки выставляются на одном горизонтальном уровне с серединой головок как при одноштильном, так и при двухштильном текстах:

418



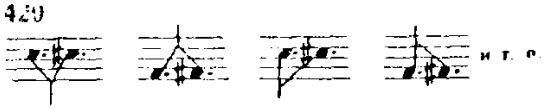
При секундах ритмические точки выставляются соответственно вышесказанному так:

419



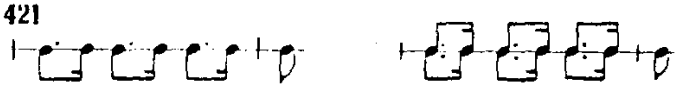
При увеличенных примах ритмические точки выставляются возле головок отдельно друг от друга:

420



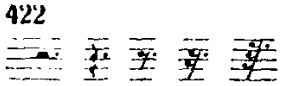
В партиях ударных инструментов, нотируемых на однолинейном нотоносце, ритмические точки ставятся над линией. При двух партиях на однолинейном нотоносце (тарелки и большой барабан) ритмические точки для верхней партии ставятся над линией, для нижней партии — под ней:

421



Расстановка ритмических точек возле пауз делается на следующем уровне:

422



При целых паузах выставление ритмических точек имеет смысл в тактовых размерах $\frac{3}{2}$ или $\frac{6}{4}$, но в новых изданиях обычно ограничиваются паузами без точек. При шестьдесят четвертых паузах в ритмических точках едва ли встречается надобность.

О графическом соотношении ритмических точек и лиг отмечалось ранее (стр. 121).

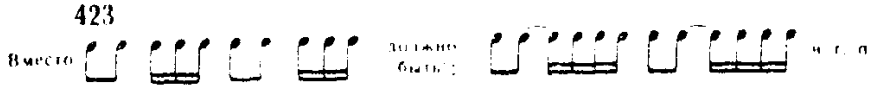
Топография ритмических точек — это лишь одна сторона дела и притом существенная преимущественно в граверной технике. Другая сторона — применение ритмических точек в практическом плане: когда их следует применять? когда лучше зафиксировать нужные длительности без их помощи?

Анализ этой области оформления ритмики в произведениях разных композиторов показывает наличие различных установок, а то и отсутствие их, когда одинаковые ритмические моменты в одном случае оформляются с точками, а в другом

(иногда на этой же странице!) без них. Тем не менее некоторые общие установки здесь имеются.

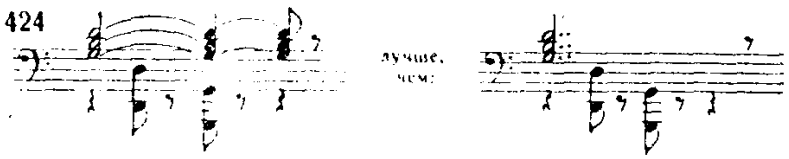
От ритмических точек воздерживаются, когда они могут сделать недостаточно четким ритмический рельеф какой-либо группировки, нарушая ее правильность:

423



От ритмических точек также воздерживаются, когда на какой-нибудь определенной доле такта желательно показать выдержанную гармонию, а ритмические точки этому помешали бы, например:

424

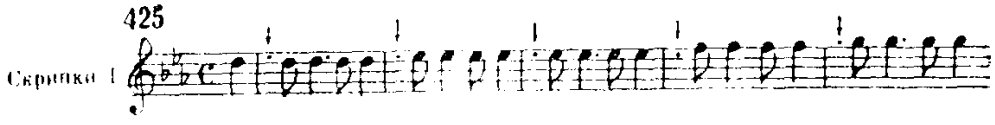


Нередко дополнительная выписка нот с лигами предпочитается ритмическим точкам из-за соображений исполнительского характера: например, удобством «снятия» звучания (в хоре, ансамбле, оркестре), подчеркиванием его протяженности (*tenuto*). В остальных случаях следует предпочитать пользование ритмическими точками.

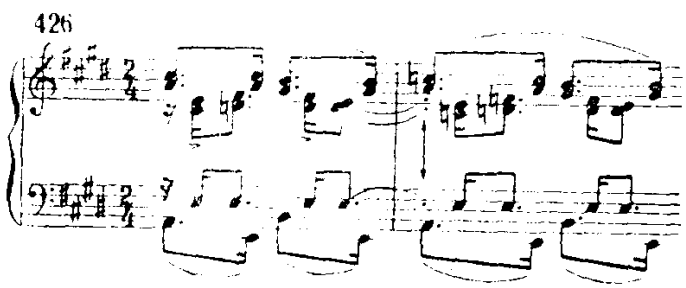
О возможности сокращения количества пауз посредством ритмических точек отмечалось в главе о паузах (стр. 136).

В старинных произведениях встречаются иногда особые случаи применения ритмических точек, могущие сбить с толку неопытного музыканта, а именно — выставление ритмических точек для крайних нот в такте за тактовой чертой с целью соответствующего продления звучания в начале следующего такта:

425



426



Такого рода архаическое применение ритмических точек

вышло из практики, пожалуй, более 100 лет назад, хотя изредка воспроизводится и теперь при переизданиии классиков ради пиэтета (в данном случае чисто формального).

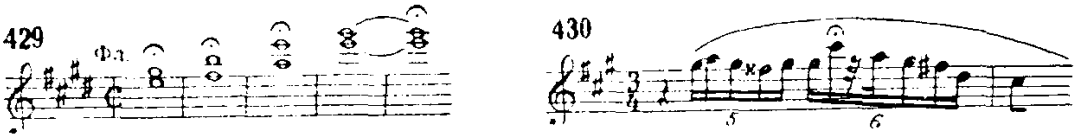
ФЕРМАТА

Фермата — условный знак в виде полукруга с точкой посередине, служащий для обозначения задержки звучания или паузы на неопределенное время, диктуемое характером музыки и художественной индивидуальностью исполнителя.

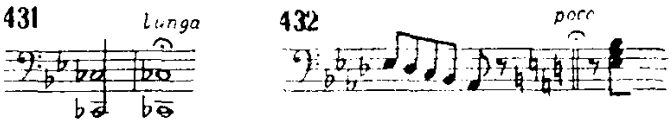
При одноштильном тексте фермата ставится над нотоносцем, при двухштильном — для верхней партии над нотоносцем, для нижней — под ним в перевернутом положении, т. е. краями полукруга и точкой вверх:



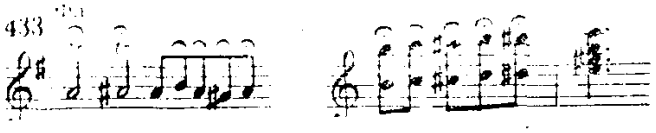
Ферматы могут выставляться над нотами и паузами любой длительности:



Особо продолжительная фермата отмечается словом *lunga*, короткая — словом *poco*:

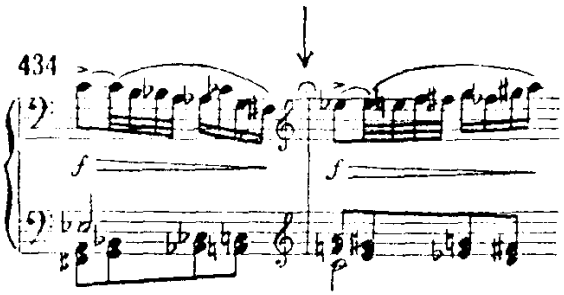


В некоторых случаях посредством последовательного ряда фермат обозначается высшая степень ritenuto нескольких звуков:

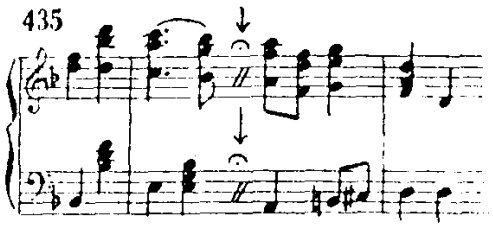


Иногда фермата ставится (пример 434) над тактовой чертой, приобретая значение люфтпаузы. В таком же плане фермата изредка ставится над нейтральным местом такта, где нет ни нот, ни паузы, а выставляется иногда какой-либо значок — например две косые черточки (пример 435).

434



435



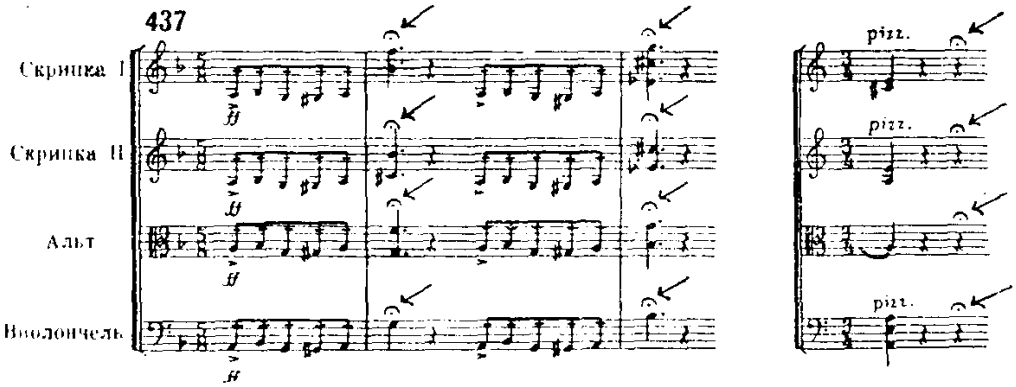
Если фермата ставится над или под расчлененным тремоло, то она должна занимать среднее положение в отношении обоих его членов:

436



Действие каждой ферматы в отношении нот и пауз локализовано по вертикали только тем нотоносцем (включая добавочные линии), над которым она выставлена. Поэтому при системе в два, три и более нотоносцев фермата должна выставляться для каждого из них отдельно:

437



В фортепианных партиях иногда выставляется фермата над партией только правой или только левой руки, но это бывает чаще результатом недосмотра композитора или редактора, чем следствием принципиальной установки их. К тому же, если такая установка имеется, то не всякий исполнитель сможет ее понять, особенно в каких-либо полиритмических моментах. Поэтому фермата должна дополнительно выставляться если не над нотами, то над паузами — в остальных голосах. Нередко при этом ферматы могут оказаться на разных долях такта:

438



Если фермата ставится на одной доле такта какой-либо звучащей партии, а другие партии в этом же такте сплошь паузируют, то фермата в них выставляется либо над целой паузой (I способ), либо над той же долей такта, где находится фермата у звучащей партии, для чего целая пауза заменяется дробными (II способ):

439



Первый способ наиболее универсален и современен, второй имеет практический смысл как некоторая замена реплик в отдельных ансамблевых и оркестровых партиях в момент ферматы.

В случаях, когда при двухштильном тексте фермата приходится в обеих партиях на одну долю такта, весьма часто ограничиваются (даже в партитурах) выставлением фермата только над верхней партией. Однако в лучших изданиях фермата в подобных случаях выставляется и для нижней партии (пример 428), что вносит в текст бо́льшую точность. Последнее особенно важно при оформлении партитур, чтобы при переписке вторых партий деревянных и медных духовых инструментов из поля зрения переписчика не выпала фермата, что может привести к большим ритмическим неполадкам при исполнении с листа.

ОБОЗНАЧЕНИЕ ОСОБЫХ РИТМИЧЕСКИХ ФИГУР

К особым ритмическим фигурам относятся дуоли, триоли, квартоли, квинтоли, секстоли, септоли, октоли, новемоли, децимоли и т. д., заменяющие собой обычное ритмическое дробление *. Все эти фигуры обозначаются маленькими курсивными арабскими цифрами (дуоли — *2*, триоли — *3*, квартоли — *4*, квинтоли — *5*, секстоли — *6*, септоли — *7*, октоли — *8*, новемоли — *9*, децимоли — *10* и т. д.), выставляемыми над или под фигурами, преимущественно со стороны вязок, если таковые имеются:

* Количество нот особых ритмических фигур достигает иногда нескольких десятков (пример 313).

440



441



442



443



Однако весьма часто цифры в подобных случаях выставляются со стороны нотных головок, многочисленные примеры чего встречаются не только в старых, но и в новых изданиях. Нередко цифры выставляются только над особой ритмической фигурой, независимо от направления штилей. Такой разнобой должен быть устранен из издательской практики с отдачей предпочтения первому способу выставления цифр (со стороны вязок) — наиболее броскому в отношении особых ритмических фигур и получившему широкое распространение в лучших советских, в частности академических изданиях; кстати, цифры со стороны вязок выставляются и при двухштильном тексте, и таким образом достигается графическое единство обозначения.

При отсутствии у особых ритмических фигур вязок цифры выставляются в одноштильном тексте преимущественно сверху, независимо от направления штилей, причем эти ритмические фигуры в данном случае нередко охватываются прямоугольной скобкой на уровне чуть выше цифры:

444



445 КУПАВА



Однако при направлении в подобных случаях штилей только вниз цифры и скобки (наподобие вязок) иногда выставляются снизу:

446



Выставление скобок при несгруппированных особых ритмических фигурах необязательно; во многих случаях ограничиваются выставлением лишь цифр:

447



В партитурах обозначение дуолей, триолей и т. д. должно быть особо тщательным даже в эквиритмических моментах, оформленных на разных штилях.

В тех случаях, когда особая ритмическая фигура полностью сгруппирована вязкой (вязками), применение скобок является совершенно лишним, хотя в некоторых изданиях встречается:

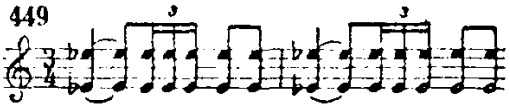
448



Не нужны скобки и тогда, когда входящая в состав сгруппированной фигуры особая ритмическая фигура имеет иное количество вязок, чем основная фигура, или вычленяется благодаря разрыву внутренней вязки:

449

Валторны (F)



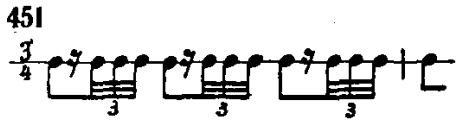
450



Наличие пауз внутри подобных ритмических фигур тоже способствует их расчленению и делает лишним применение скобок:

451

Малый барабан



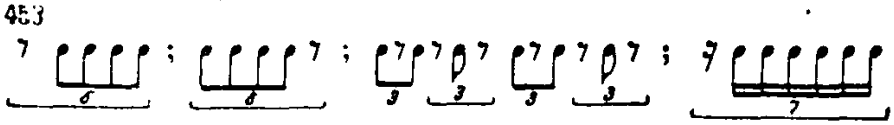
В тех редких случаях, когда особые ритмические фигуры находятся в несоответствии с группировкой, обозначение их посредством скобок необходимо:

452



При наличии в составе особых ритмических фигур пауз, расположенных с одного или обоих краев фигуры, выставление скобок иногда бывает необходимым:

453



454



455



Однако в простейших случаях, например при наличии в начале или конце триолей паузы, выставление скобок обычно не требуется, так как они лишь загромождают текст:

456



457



Но когда такие простейшие ритмические фигуры встречаются эпизодически (т. е. не повторяются подряд) или когда не вся триоль сгруппирована, скобкой следует пользоваться.

458



459



Скобками следует пользоваться также в следующих моментах:

460



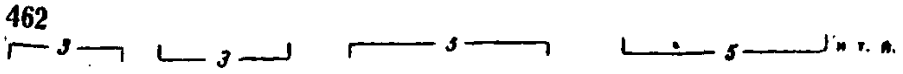
461



Вообще при обозначении особых ритмических фигур скобки надо применять всегда, когда они вносят ясность и четкость в ритмическую структуру, способствуют лучшей ориентации исполнителя, облегчают чтение нот с листа; когда же скобки не выполняют этого назначения, от них следует воздерживаться.

Кроме скобок вышеприведенного образца, известны скобки с разрывом посередине для цифры. Такие скобки дают некоторую экономию места (поскольку не охватывают всю цифру), более изящны и нисколько не теряют графической рельефности.

462



В старых изданиях вместо прямоугольных скобок применялись обычно лиги, а сами цифры имели маленькую дужку

сверху, когда цифры выставлялись над нотоносцем, и снизу, когда цифры выставлялись под ним:

$\overset{\frown}{2}, \underset{\smile}{2}, \overset{\frown}{3}, \underset{\smile}{3}, \overset{\frown}{4}, \underset{\smile}{4}, \overset{\frown}{5}, \underset{\smile}{5}, \overset{\frown}{6}, \underset{\smile}{6}, \overset{\frown}{7}, \underset{\smile}{7}$ и т. д.

В современной практике эти дужки изъяты из употребления, хотя в процессе перепечатки со старых досок сохраняются и в новейших переизданиях, если предварительно не счищены с досок.

Цифра, обозначающая особую ритмическую фигуру, должна выставляться на уровне ее ритмической середины, которая в большинстве случаев совпадает с геометрической серединой, но иногда находится правее или левее, например, по условиям ранжировки с другими партиями или при неодинаковых по длительности сгруппированных нотах:

463

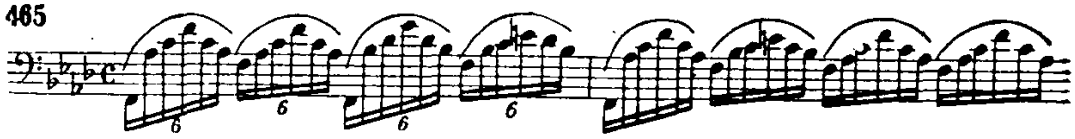


При многократном (остинатном) повторении **каких-либо** однотипных особых ритмических фигур их вполне **достаточно** обозначить лишь в первом такте:

464



465



Иногда в подобных случаях цифра выставляется лишь при одной первой фигуре. Более того, есть немало произведений (преимущественно фортепианных), где особые ритмические фигуры вообще не отмечаются цифрами, несмотря даже на их разнотипность и порой довольно сложное взаимопереплетение. Это совершенно недопустимо в партитурах, где все особые ритмические фигуры должны обозначаться весьма тщательно даже в эквиритмических моментах, нотированных в пределах одного нотоносца на разных штилях:

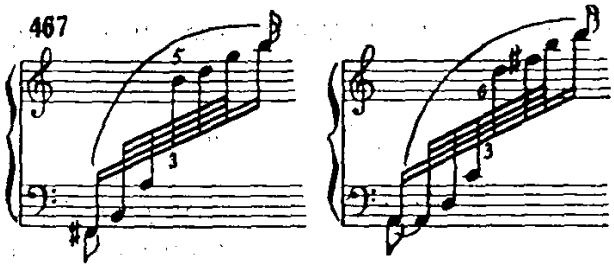
466

2 кларнета (B)



Известны случаи одновременного комбинирования различных особых ритмических фигур:

467



468



Особые ритмические фигуры неизмеримо обогащают и разнообразят ритмическую область выразительности музыки. Вместе с тем они во многих случаях (особенно при фортепианной игре в 2 руки) усложняют исполнительство — например при сочетании квартолей и квинтолей, квинтолей и септолей и т. п. На помощь исполнителю здесь должна притти точная вертикальная ранжировка этих трудных полиритмических моментов в процессе гравировки (стр. 186—189).

МЕЛИЗМЫ

К мелизмам (музыкальной орнаментике) относятся форшлаги, трели, морденты и группетто.

Форшлаг — мелодическое (а в партиях шумовых инструментов ритмическое) украшение, предшествующее какому-либо звуку, двузвучию или аккорду и нотируемое всегда мелкими нотами (петитом) не в счет долей такта. Форшлаг может состоять из одной ноты, из последования двух, трех, четырех и большего количества нот, а также включать в свой состав по вертикали до трех-четырех нот, приобретая, таким образом, иногда и гармоническое значение (пример 471).

469



470



471



В современной практике все одинарные форшлаги нотируются восьмыми с перечеркнутым наискось штилем и хвостиком, причем при одноштильном тексте форшлаги неизменно направляются штилем вверх.

Форшлаги, состоящие из последования двух, трех и большего количества нот, нотируются обычно сгруппированными шестнадцатыми и при одноштильном тексте всегда штилями вверх, как и одинарные форшлаги:

472



473



При двухштильном тексте штили форшлагов, относящихся к верхней партии, также всегда направляются вверх, а форшлагов, относящихся к нижней партии, — либо тоже вверх, если для этого есть свободное место (что нередко можно встретить в фортепианном тексте), либо (что безусловно правильнее и должно точно соблюдаться особенно в партитурах) вниз:

474



Нотирование одинарных форшлагов в виде перечеркнутых шестнадцатых, а двойных, тройных и т. д. форшлагов в виде сгруппированных тридцать вторых устарело.

475

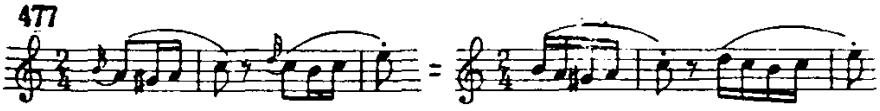


476

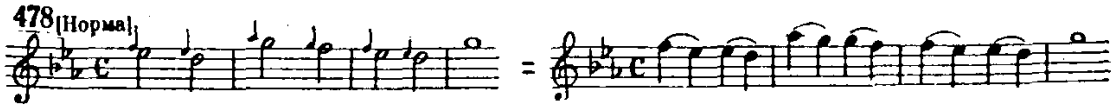


Более 100 лет назад вышли из употребления так называемые *долгие форшлаги*, изображавшиеся в виде неперечеркнутых одинарных петитных шестнадцатых, восьмых, четвертных и даже половинных нот и исполнявшиеся в противоположность коротким форшлагам так:

477



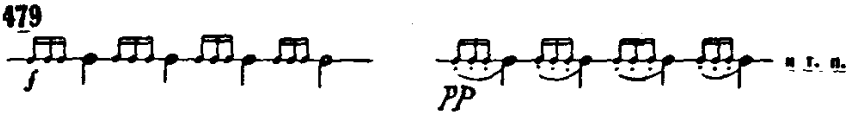
478



При переиздании старинных произведений долгие форшлаги нередко нотируются в расшифрованном виде — либо со специальными оговорками либо без них; однако в изданиях академического типа долгие форшлаги сохраняются в основном тексте, а расшифровка дается в сносках или примечаниях.

Короткие форшлаги в старинных произведениях в виде перечеркнутых шестнадцатых или сгруппированных тридцать вторых в изданиях академического типа также сохраняются без изменений, но в рядовых переизданиях их можно заменять обычными форшлагами в виде перечеркнутых восьмых и сгруппированных шестнадцатых, хотя никакой практической (в исполнительском плане) необходимости в этом нет.

В подавляющем большинстве случаев форшлаги сопровождаются лигами, но когда требуется подчеркнуть острый, отрывистый (staccato) характер форшлага, лига не нужна; нет необходимости выставлять лиги у форшлагов при наличии общей лиги у какой-нибудь мелодической фразы, в состав которой они входят (этот принцип последовательно проведен, например, через весь текст Полного собрания фортепианных сочинений Глинки, Музгиз, Л., 1952), хотя весьма часто лиги выставляются у форшлагов и в этом случае. В партиях ударных инструментов шумового типа (барабаны и пр.) применение лиг при форшлагах в большинстве случаев непрактично и имеет смысл разве тогда, когда требуется подчеркнуть легкость ударов и их как бы *portamento*:



Тройные, четверные и т. д. форшлаги, предшествующие первой доле такта, в некоторых случаях нотируются до тактовой черты, чем подчеркивается их затактовая природа.

* * *

Трель, представляющая собой быстрое многократное чередование двух звуков соседних ступеней, из которых один является основным, а другой верхним вспомогательным, обозначается двумя первыми буквами итальянского слова *trillo* (трель) — *tr*, сопровождаемыми при слигованных нотах горизонтальной волнистой линией-змейкой ~~~~~~ : *tr* ~~~~~~

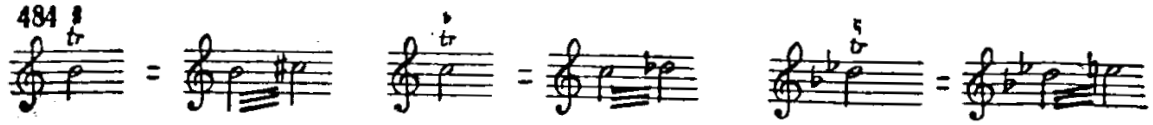
При одноштильном тексте *tr* или *tr* ~~~~~~ выставляется над нотоносцем, при двухштильном — для верхней партии над нотоносцем, для нижней под ним:



При исполнении какого-нибудь пассажа или мелодии трелями *tr* выставляется или один раз в начале, сопровождаясь соответствующей длины змейкой, или для каждой ноты отдельно:



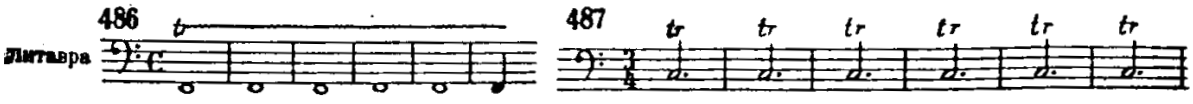
Выставляемый иногда над знаком трели (или справа от него) тот или иной знак альтерации указывает на повышение или понижение верхнего вспомогательного звука трели:



Обратная трель — не с верхней, а с нижней вспомогательной нотой — употребляется значительно реже и выписывается обычно в виде расчлененного тремоло:



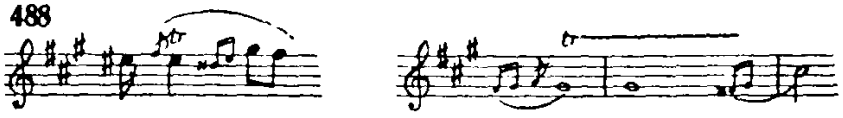
Посредством *tr* нередко обозначается литаврное тремоло на одной ноте, причем, если оно продолжительно, то либо после *tr* следует длинная змейка, либо *tr* ставится в каждом такте:



Первый способ предпочтителен при безакцентном тремоло (причем ноты желательно слиговывать), второй — при акцентировке на первой доле такта. Однако обоим способам предпочтительнее изображение тремоло как такового, т. е. посредством коротких ребер, так как этот способ точнее определяет скорость тремолирования при разных темпах. В равной мере это относится и к партиям других шумовых инструментов (малый барабан, треугольник и пр.), в которых посредством *tr* иногда обозначается тремоло.

Трели нередко заключаются, а иногда и предваряются форшлагами:

488



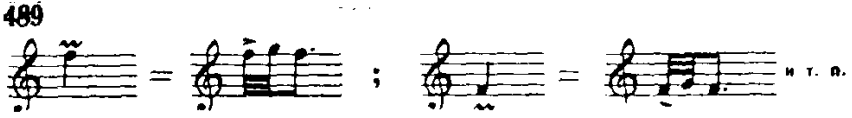
Поскольку некоторые исполнители иногда допускают в конце долгих трелей произвольные орнаменты, постольку желательно авторское уточнение этих моментов.

* * *

Морденты, представляющие собой орнаменты, подобные очень коротким трелям, бывают простыми и двойными, а вместе с тем прямыми и обратными.

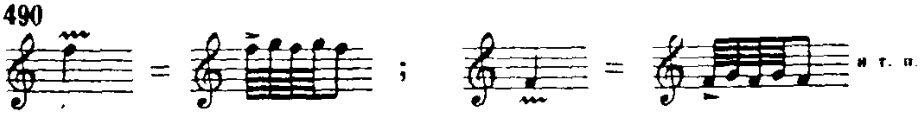
Простой мордент обозначается и исполняется так:

489



Двойной мордент обозначается и исполняется так:

490



Приведенные образцы мордентов относятся к прямым, поскольку в их состав входят верхние вспомогательные ноты. В тех же случаях, когда вместо верхних вспомогательных нот должны исполняться нижние, знаки мордентов перечеркиваются посередине вертикальной черточкой, и они называются тогда обратными, или перечеркнутыми, исполняясь так:

491



Выставляемый иногда при мордентах тот или иной знак альтерации указывает (как и при трелях) на повышение или понижение вспомогательной ноты мордента:

492



При одноштильном тексте знаки мордентов выставляются преимущественно над нотоносцем (при штилях вверх, если знак мордента относится к нижней ноте, вполне допустимо выставлять его снизу, как указано в примерах 489—491 в отношении *фа* первой октавы); при двухштильном тексте знаки

мордентов, относящиеся к верхней партии, выставляются над нотоносцем, а относящиеся к нижней партии — под ним:

493



494



Исключительно широкое распространение мордент имели в инструментальной (преимущественно клавесинной, клавирной) музыке последней трети 17 и первых двух третей 18 веков. Позднее мордент стали употребляться значительно реже, хотя встречаются у Бетховена, его современников и позднейших композиторов — вплоть до наших дней.

495



496



497

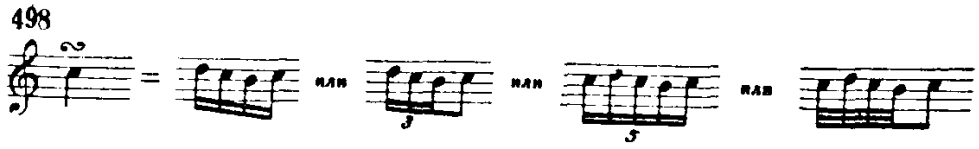


При переиздании старинных произведений мордент обычно сопровождаются редакторской расшифровкой — именно сопровождаются, а не заменяются, и это правильно, потому что расшифровка мордентов не есть что-то окончательно решенное для всех случаев их применения; одни и те же мордент сообразно темпу и характеру музыки могут исполняться в ритмическом отношении различно. Приведенные в примерах 489—492 расшифровки мордентов — лишь наиболее типичные образцы в этом роде. Особой сложностью и спорностью отличается расшифровка мордентов, сочетающихся с группетто.

* * *

Группетто — небольшой мелодический орнамент, в разной последовательности комбинируемый из основного звука и его вспомогательных (верхнего и нижнего) звуков, и обозначаемый знаком ∾. Наличие такого знака над или под нотой указывает, что она должна исполняться примерно так:

498



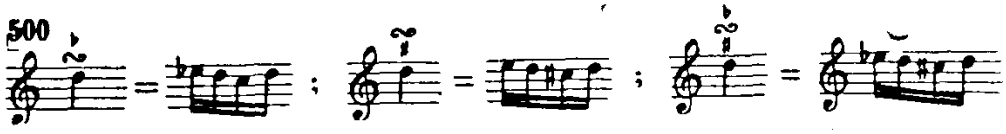
Наличие знака группетто между нотами указывает примерно на такое исполнение:

499



Когда над или под, а иногда и над и под знаком группетто выставлен знак альтерации, то это указывает на повышение или понижение вспомогательных звуков:

500



Кроме вышеприведенных образцов прямых группетто, известны обратные группетто, обозначаемые теми же знаками, но перечеркнутыми вертикальными черточками (реже — посредством обратного положения знака ∞), и исполняемые примерно так:

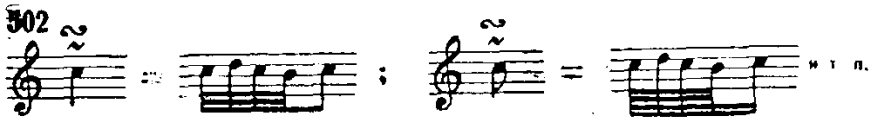
501



Знаки альтерации при обратных группетто имеют такое же значение, как и при прямых.

При сочетании группетто с мордентом имеется в виду примерно такое исполнение:

502



При одноштильном тексте знак группетто выставляется и над и под нотоносцем, иногда даже в его плоскости — в зависимости от того, где он ближе к нотам; при двухштильном тексте знаки группетто выставляются для верхней партии только вверху, для нижней — только внизу:

503



Группетто, имевшее весьма широкое распространение в инструментальной и вокальной (преимущественно итальянской

оперной) музыке с последней трети 18 до середины 19 века, со временем стало применяться все реже и реже. Ввиду запутанности вопроса об исполнении группетто некоторые композиторы издавна стали предпочитать выписывание его в полном виде: либо в счет долей такта крупными нотами, либо не в счет их — мелкими нотами (пример 142). Аналогичные же способы расшифровки группетто вошли и в редакторскую практику при переизданиях старинных произведений, рассчитанных на широкий круг исполнителей, причем нередко эти расшифровки стали даваться как мелкие «ossia» и сноски. Хотя такие расшифровки несколько загружают текст, но они безусловно предпочтительнее, чем подмена авторского текста редакторской расшифровкой, включаемой в основной текст без всяких оговорок и к тому же иногда довольно спорной в отношении старинных произведений *.

АРПЕДЖИО И ГЛИССАНДО

Арпеджио — прием последовательного исполнения звуков аккорда снизу вверх — обозначается вертикальной волнистой линией-змейкой перед аккордом или (значительно реже) надписью *arpeggiato*, что означает буквально — арфоподобно. Арпеджированное извлечение аккордов при игре на арфе является основным и не требует специального обозначения, тогда как не арпеджированное обозначается или стаккатными точками над аккордами или надписью non arpeggiato. При фортепианной же игре арпеджированное исполнение аккордов является эпизодическим, требующим специального обозначения или естественно вытекающим из широкого расположения звуков аккорда, когда без приема *arpeggiato* они неисполнимы (таковы некоторые «львиные» аккорды, например, Листа, Рубинштейна, Скрябина, Рахманинова).

В старинной музыке арпеджирование было многообразным по приемам и включало в себя моменты импровизационности. В современной исполнительской практике упрочились два основных приема арпеджирования:

1) одновременное для правой и левой руки — обозначаемое отдельными змейками в партиях той и другой;

2) последовательное — исполняемое сперва левой рукой, затем, как окончание, правой рукой, и обозначаемое общей змейкой для партий обеих рук:

---

* Подробное описание системы орнаментики 18 века имеется в ряде зарубежных работ, на русском языке — во вступительной статье А. Юровского к *Избранным сочинениям для фортепиано* Ф. Э. Баха, Музгиз, 1947, стр. XIII—XXVII.

504



505

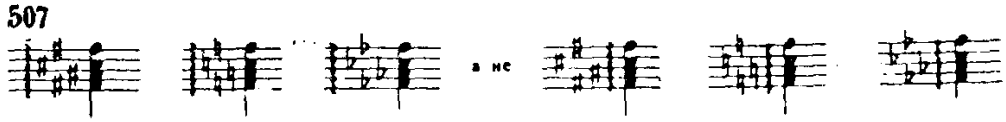


506 ♩ = 42

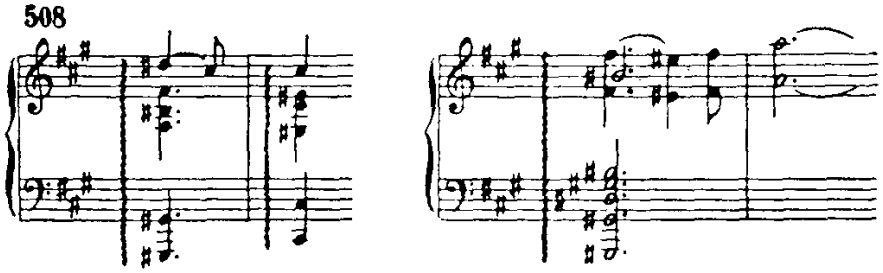


При наличии перед арпеджируемым аккордом случайных знаков альтерации змейка должна им предшествовать (а не наоборот):

507



508



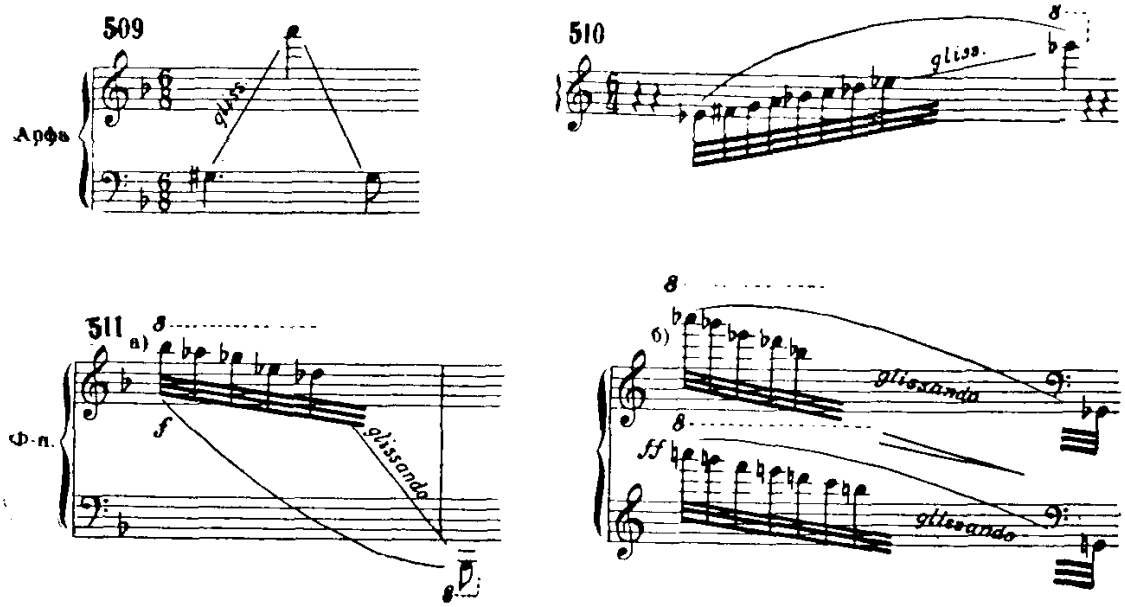
Нотирование арпеджио в расшифрованном виде нерационально по причине ясности его исполнения; лишь особо замедленные плавные арпеджио есть смысл расшифровывать, например восьмыми или четвертями (пример 153).

Обратное арпеджио (сверху вниз) в современной музыке применяется редко и нотируется только в расшифрованном виде (пример 154).

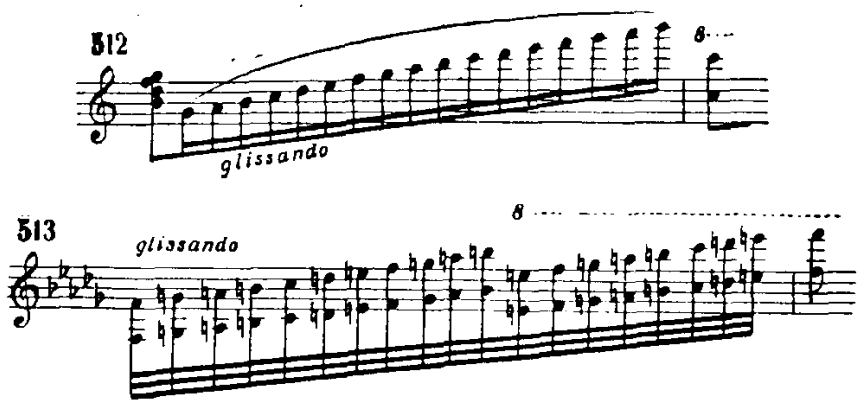
* * *

Глиссандо — исполнительский прием скольжения по струне, по струнам или клавишам, а также кулисой раздвижного тромбона — обозначается итальянским словом *glissando* (скользя) или сокращенно — *gliss.* На фортепиано глиссандо исполняется как на белых, так и на черных клавишах, очень редко на тех и других одновременно (пример 511б).

Пассажи глиссандо нередко нотируются сокращенно: выписывается первая или несколько начальных нот пассажа и далее проводится черта — при восходящем пассаже до крайней верхней ноты, при нисходящем — до крайней нижней ноты:



Иногда пассажи глиссандо выписываются полностью и в таком случае слово *glissando* указывает лишь на исполнительский прием, не давая никакого эффекта в отношении экономии места:



Прием глиссандо, изящно звучащий на арфе, иногда не лишен выразительности на скрипке, альте, виолончели и неко-

торых народных инструментах, но на тромбоне звучит пошлым зыканьем (не случайно этим «эффектом» бравировали некоторые формалисты); на фортепиано глиссандо может производить эффект лишь при очень редком его применении, так как частое, назойливое применение глиссандо производит впечатление дешевого трюкачества.

Глиссандирование при пении иногда обозначается волнистой чертой-змейкой между нотами:

514 Вл. ДУБРОВСКИЙ



Однако широкого распространения это обозначение не получило, да и само глиссандирование при пении носит характер portamento — плавного скольжения с одного звука на другой, столь частого особенно при широких интервалах.

ДИНАМИЧЕСКИЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

Динамические обозначения, применяемые в нотном тексте, бывают трех видов: 1) буквенные, 2) словесные, 3) графические.

Буквенные динамические обозначения произошли от сокращения итальянских слов *piano*, *forte* и пр.

Наиболее распространенными являются следующие буквенные динамические обозначения (кроме акцентировочных обозначений, стр. 127):

p = *piano*	***f*** = *forte*
pp = *pianissimo*	***ff*** = *fortissimo*
mp = *mezzo piano*	***mf*** = *mezzo forte*

Наименьшая степень силы звучности обозначается иногда ***ppp***, изредка ***pppp*** и даже ***ppppp***, наибольшая — ***fff***, изредка — ***ffff***:

515



516



Нередко буквенные динамические обозначения сопровождаются словами (со строчной буквы):

più — например, *più* ***f***, *più* ***p***
meno — например, *meno* ***f***, *meno* ***p***
subito — например, *subito* ***f***, сокр. *sub.* ***f***; *subito* ***p***, сокр. *sub.* ***p***
sempre — например, *sempre* ***f***, *sempre* ***p*** и пр.

Для этих дополнительных слов при гравировке применяется *курсив*, для самих же буквенных обозначений — ***курсив полужирный*** (применение в данном случае прямого шрифта можно встретить лишь в некоторых старинных изданиях).

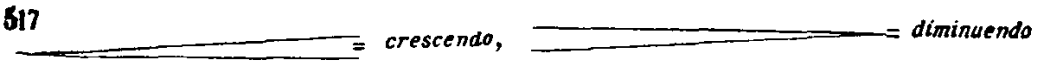
Словесные динамические обозначения применяются преимущественно на итальянском языке. К ним относятся:

crescendo,	сокр. *cresc.*	*con forza*
diminuendo,	сокр. *dim.* или *dimin.*	*sotto voce*
decrescendo,	сокр. *decresc.*	и пр.

Некоторые из этих слов иногда дополняются словами *poco, poco a poco, molto,* например: *poco crescendo, poco a poco crescendo, molto diminuendo* и пр.

Для словесных динамических обозначений при гравировке применяется в большинстве случаев *курсив светлый* (со строчной буквы). Лишь в партитурах, когда эти обозначения относятся сразу ко всем партиям или их группам, обычно применяется **жирный прямой шрифт.**

Графические динамические обозначения применяются в виде акцентировочных знаков, о которых шла речь выше (стр. 127), и в виде так называемых «вилок», обозначающих при расширении их слева направо — *crescendo*, а при сужении слева направо — *diminuendo*:



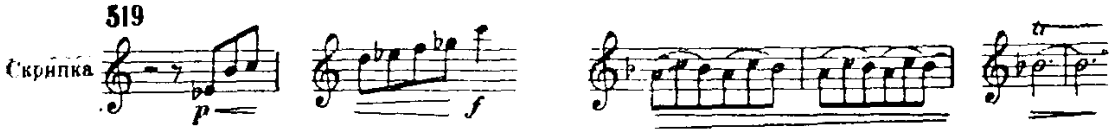
Угол, образуемый линиями вилок, обычно не превышает 10°, толщина их линий в каждом раштре — такая же, как толщина линий нотоносца; длина может быть весьма различной, в каждом конкретном случае определяемой творческим замыслом композитора или, точнее, — динамическим планом данного отрезка произведения. Поэтому наряду с очень короткими вилками, «обслуживающими» одну или пару соседних (по горизонтали) нот, применяются и довольно длинные вилки, простирающиеся на три, четыре и большее количество тактов:

518



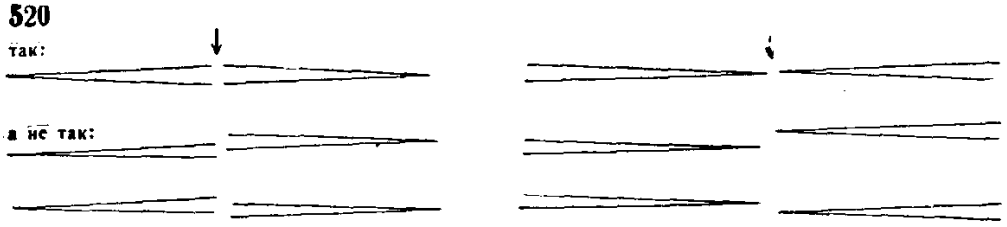
В случае необходимости переноса вилки от одного нотоносца к следующему вилка как бы рассекается по вертикали на две части:

519



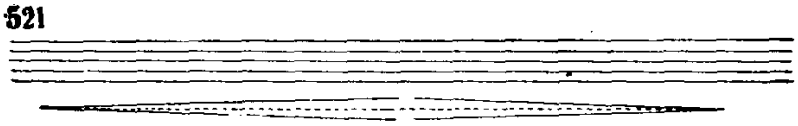
Когда сразу же после расширяющейся вилки следует сужающаяся или наоборот, между ними должен быть разрыв не менее $1^1/_2$—2 *мм*, причем соседние грани обеих вилок должны находиться на одном горизонтальном уровне:

520



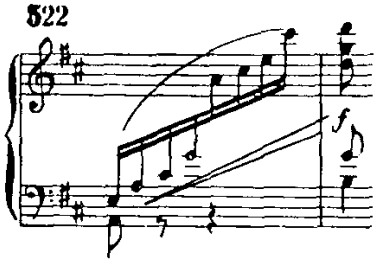
В подавляющем большинстве случаев вилки проводятся так, что воображаемая средняя линия между ними находится в горизонтальном положении, т. е. является параллельной линиям нотоносца:

521

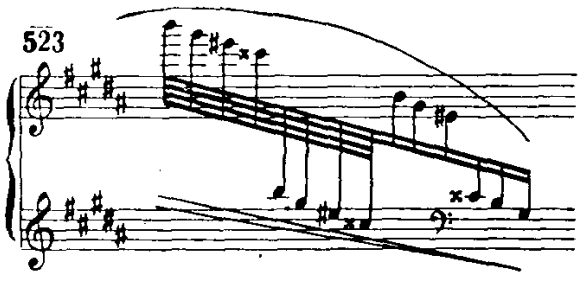


Однако в отдельных случаях, например при обозначении динамики какого-нибудь восходящего или нисходящего пассажа, вполне допустимы как восходящие, так и нисходящие вилки с заходом даже на плоскость нотоносца:

522



523



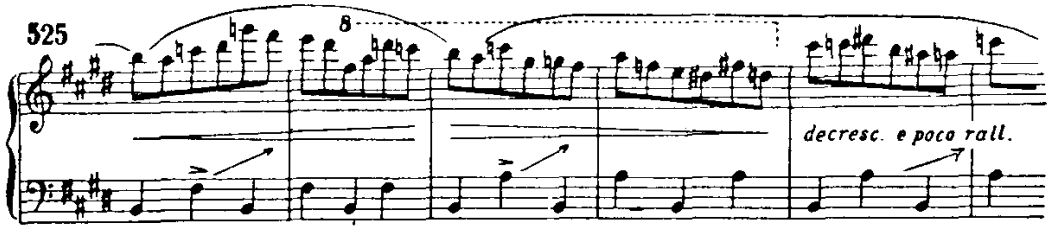
При наличии общих вязок для верхнего и нижнего нотоносцев вилки могут пересекать штили:

524



Когда вилками пересекаются тактовые черты, разрыв между последними не требуется, как в случаях пересечения их указаниями *crescendo, diminuendo, dolce* и т. п.:

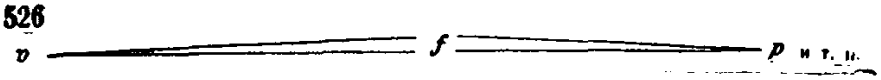
525



Комбинированные динамические обозначения бывают четырех видов:

1) буквенные + графические:

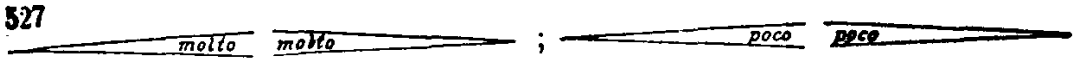
526



2) словесные + буквенные: *più* ***f***, *più* ***p***, *meno* ***f***, *sempre* ***f***, *subito* ***p*** и т. п.;

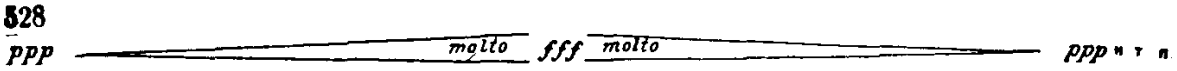
3) графические + словесные:

527



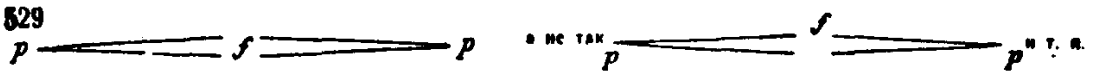
4) буквенные + графические + словесные:

528



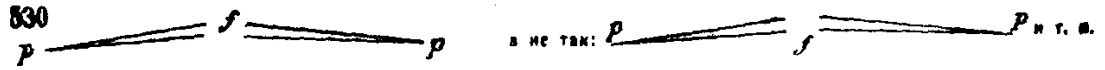
При соединении буквенных динамических обозначений с вилками важно наблюдать при гравировке, чтобы буквенные обозначения находились на одном горизонтальном уровне между собой (в тех, разумеется, случаях, когда вилки не являются восходящими или нисходящими) и чтобы средняя воображаемая линия между вилками проходила по горизонтали через середину буквенных обозначений:

529



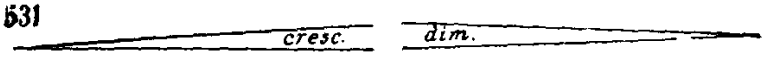
Аналогичное соотношение буквенных динамических обозначений и вилок должно быть также при восходящих и нисходящих вилках:

530



Следует избегать излишнего дублирования расходящихся вилок словом *crescendo* и сходящихся словом *diminuendo* (что в старинных изданиях практиковалось довольно часто, а иногда можно встретить и в современных изданиях):

531



На каждом отрезке произведения должен применяться один или другой из этих видов обозначений. Для более длительных периодов нарастания или спада силы звучности (3, 4 и более тактов средней длины) предпочтительнее словесные обозначения во избежание слишком длинных вилок; для менее длительных периодов, особенно для коротких, безусловно предпочтительнее вилки, наглядно фиксирующие изменение динамики.

Впрочем, когда на фоне общего *crescendo* или *diminuendo* требуется подчеркнуть еще *crescendo* или *diminuendo* отдельных деталей, одновременное применение этих обозначений с вилками может быть оправдано:

532



При распространении *crescendo* или *diminuendo* на несколько тактов эти слова нередко разбиваются по слогам, между которыми вставляются дефисы — от одного до нескольких: *cre-scen-do* или *cre-----scen-----do*, *di-mi-nu-en-do* или *di----mi----nu----en----do*.

Иногда же *crescendo* и *diminuendo* в аналогичных случаях лишь сопровождаются последующими черточками:

crescendo ----------

diminuendo----------

В новых изданиях избегают засорения текста такими черточками, а также искусственного растягивания слов *crescendo* и *diminuendo*. Действительно, граница действия этих обозначений обычно легко определяется по следующим за ними динамическим указаниям — ***f, ff, p, pp*** и т. п., а также самим характером музыки.

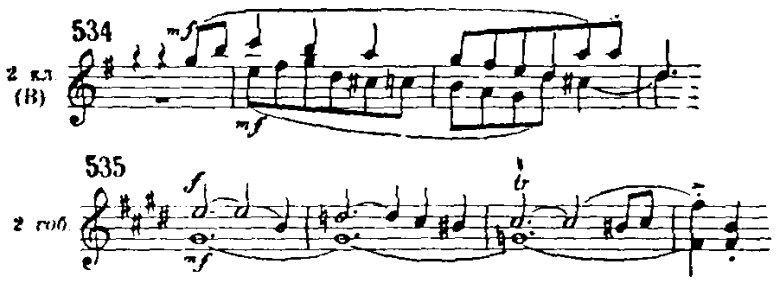
Размещение динамических обозначений в отношении нотоносцев производится по следующим правилам как в отдельных партиях, так и в клавирах и партитурах (причем буквенные обозначения не акцентировочного типа, как ***pp, p, mp, mf, f, ff,*** нередко выставляются чуть левее нот, а акцентировочного типа, как ***sf, sff, fp,*** — обязательно на одном вертикальном уровне с нотами, к которым относятся):

1) в инструментальных партиях, нотированных на одном нотоносце, динамические обозначения выставляются:

а) при одноштильном тексте одной, двух или нескольких партий — под нотоносцем:

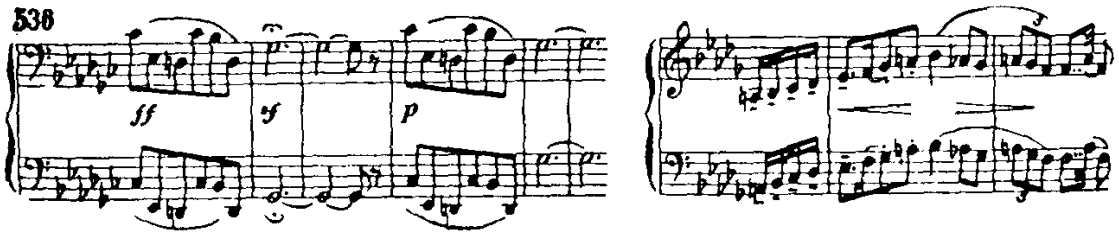


б) при двухштильном тексте двух партий отдельных инструментов — над нотоносцем для верхней партии и под нотоносцем для нижней, если различны моменты их вступления или динамика (при одновременном вступлении и одинаковой динамике в партитурах часто ограничиваются динамическими обозначениями лишь под нотоносцем, как при одноштильном тексте):

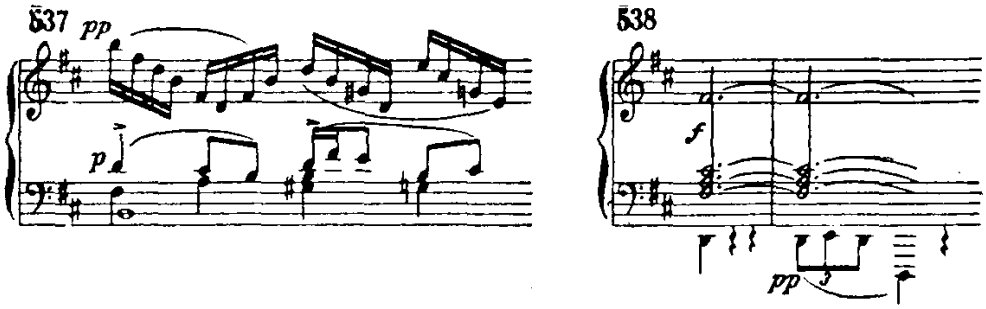


2) в инструментальных партиях, нотированных на двух нотоносцах (фортепиано, арфа, орга́н, баян, аккордеон), динамические обозначения выставляются:

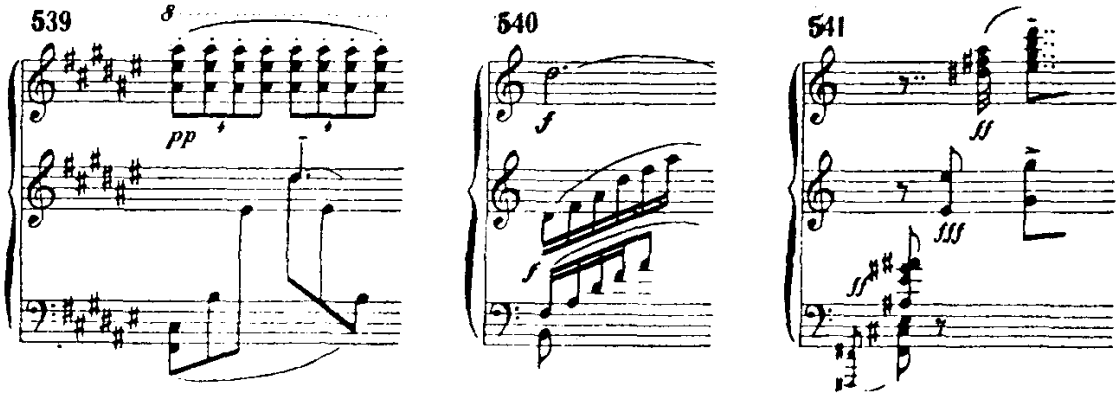
а) при одинаковой динамике партий правой и левой руки — между нотоносцами:



б) при разной динамике партий правой и левой руки — возле той партии (сверху или снизу нотоносца), к которой каждый динамический знак относится:



3) в фортепианных (и органных) партиях, нотированных на трех нотоносцах, динамические обозначения выставляются либо один раз (под верхним или средним нотоносцем), либо два раза (между нотоносцами), либо три раза (при каждом нотоносце), в зависимости от изложения фактуры *:



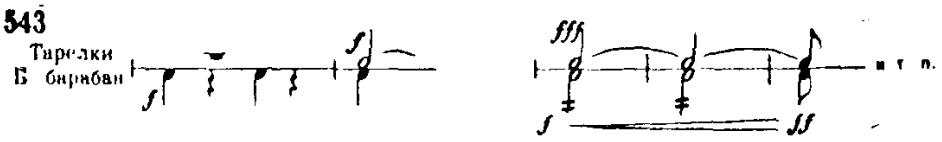
4) в вокальных партиях (сольных и хоровых) со словесным текстом динамические обозначения выставляются сверху нотоносца (в вокализах и вокальных концертах обычно снизу):



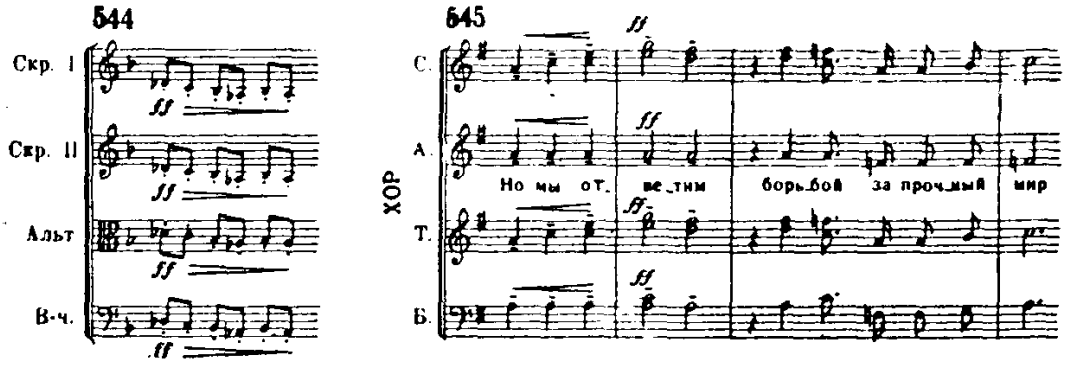
5) в партиях ударных инструментов, нотируемых на однолинейном нотоносце, динамические обозначения выставляются под нотоносцем: в тех же случаях, когда на одном однолинейном нотоносце изложены две партии (напри-

* Аналогично в фортепианных партиях (соло), изложенных на четырех нотоносцах (стр. 36, 37), динамические обозначения выставляются различным образом.

мер, тарелки и большой барабан) и моменты их вступления или динамика различны, — для партии со штилями вверх динамические обозначения выставляются сверху, для партии со штилями вниз — снизу:



6) в партитурах динамические обозначения должны сопровождать все партии согласно вышеприведенным правилам (общие динамические обозначения сразу для всех партий иногда применяются лишь в отношении crescendo и diminuendo — см. стр. 159).



7) при соединении словесных динамических обозначений с темповыми (*crescendo ed accelerando, diminuendo e rallentando* и пр.) их принято помещать обычно сверху нотоносца как в вокальных, так и в инструментальных партиях.

* * *

Значение динамики для исполнительства общеизвестно. Ничто так не портит исполнения (кроме, конечно, неверного темпа), как господство в нем безразличного, серого *mezzo forte*. Наоборот, чем ярче и контрастнее исполнение в отношении динамики (разумеется, без утрировки, вычурности, а вытекающей из содержания и стиля произведения), тем исполнение более выразительно, более жизненно.

Динамический план каждого произведения (особенно крупного) должен быть тщательно продуман композитором и точно зафиксирован в рукописи. Некоторые композиторы выставляют динамику очень скупо (порой совсем забывают о ней), другие — умеренно, третьи — подробно, иногда даже излишне подробно, сопровождая теми или иными динамическими обозначениями чуть ли не каждый такт. Такое злоупотребление динамическими обозначениями снижает внимание к ним исполнителей и сильно перегружает нотный текст. Поэтому динамические обозначения должны применяться экономно, рацио-

нально — там, где они действительно нужны, где они четко определяют динамический план произведения в основных его чертах и существенных деталях. В частности, надо помнить, что однажды указанное динамическое обозначение (***pp, p, mp, mf, f, ff*** и пр.) распространяет свое действие (и при отсутствии слова *sempre*) на музыку последующих тактов вплоть до появления другого динамического обозначения. Это надо учитывать при издательском оформлении новых произведений, не впадая, однако, в излишний «аскетизм», не боясь сопровождать динамическими обозначениями даже каждую ноту, каждый аккорд, если это способствует лучшему раскрытию содержания музыки (пример 515).

При переиздании и первом опубликовании (по рукописям) произведений классиков динамические обозначения следует сохранять без существенных изменений, внося в текст лишь такие коррективы, как, например, замену устаревшего ***fz*** на ***sf***, а иногда замену *cresc.* и *dim.* — вилками, более рациональными на коротких отрезках произведения. Существенные же коррективы динамических обозначений, мотивированные теми или иными причинами (разночтения и т. п.), должны вноситься со специальными оговорками в примечаниях, а дополнения — в прямоугольных скобках.

ТЕМПОВЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

Темповые обозначения по их практическому **назначению подразделяются** на две группы:

1) основные, 2) промежуточные.

Основные темповые обозначения определяют темп всего произведения (прелюдии, этюда, романса, песни и пр.) или его части (части сонаты, квартета, концерта, симфонии и пр.), а иногда отдельного эпизода (вступления, коды и пр.); промежуточные темповые обозначения указывают лишь на кратковременные отклонения от основного темпа.

Основные темповые обозначения получили наибольшее распространение на итальянском языке. К ним относятся:

Largo	**Moderato**	**Vivacissimo**
Larghetto	**Sostenuto**	**Presto**
Lento	**Allegretto**	**Prestissimo**
Adagio	**Allegro**	**Tempo di marcia**
Andante	**Vivace**	***Tempo di valse***
Andantino	**Vivo**	и мн. др.

Некоторые из этих обозначений иногда комбинируются (**Andante sostenuto, Allegro vivo** и пр.), дополняются характерными обозначениями (стр. 171), метрономическими указани-

ями, сопровождаются словами: **molto, assai, più, meno, non troppo, poco** и пр.

Для основных темповых обозначений при гравировке применяется **жирный прямой** шрифт с прописной буквы и размещаются они над нотоносцем или их системой.

В начале произведения или его части, где выставлен тактовый размер, первая буква темпового обозначения должна находиться на одном вертикальном уровне с тактовым размером, какова бы ни была степень отдаленности темпового обозначения от нотоносца в зависимости от уровня нот, расположенных под темповым обозначением:



В тех же случаях, когда темповое обозначение выставляется при отсутствии указания тактового размера (например, в середине пьесы), первая буква его располагается обычно над той долей такта, с которой оно вступает в действие — будь то первая или любая последующая доля:



Промежуточные темповые обозначения, как и основные, наибольшее распространение получили на итальянском языке. К ним относятся:

accelerando (сокращ. **accel.**)
stringendo (сокращ. **string.**)
rallentando (сокращ. **rall.**)
ritardando (сокращ. **rit.** или **ritard.**)
ritenuto (сокращ. **rit.** или **riten.**)
allargando (сокращ. **allarg.**)
и мн. др.

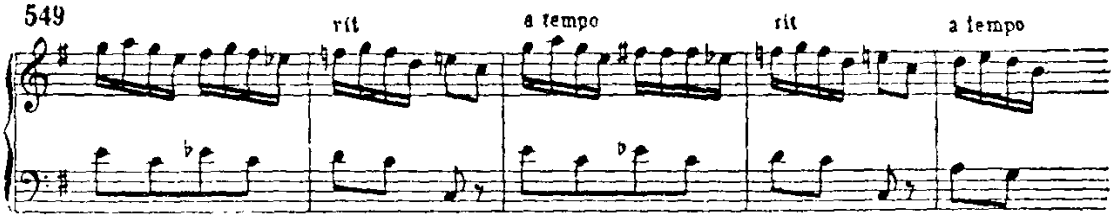
Некоторые из этих обозначений, как и основные, дополняются словами **molto, poco, più** и пр. (**molto accelerando, poco**

rallentando, più allargando и т. п.), а также соединяются со словесными динамическими обозначениями, как уже отмечалось (стр. 165). Возвращение к основному темпу указывается словами **a tempo** (или **in tempo**), **Tempo primo** (или **Tempo I**), иногда **L'istesso tempo.**

Для промежуточных темповых обозначений применяется *курсив* либо (что типично для новых изданий) прямой **полужирный** шрифт — и в том и в другом случае со строчной буквы.

Выставляются промежуточные темповые обозначения в большинстве случаев над нотоносцем или их системой, как и основные. Это, в частности, принято теперь за правило в партиях, нотированных на двух нотоносцах (фортепиано, арфа и пр.):

549



В старых изданиях в аналогичных случаях промежуточные темповые обозначения выставлялись между нотоносцами — *курсивом* (что сохраняется иногда и в современных переизданиях):

550



При нотировании партии соло с аккомпанементом фортепиано в старых изданиях темповые обозначения выставлялись отдельно и для партии соло и для партии фортепиано (пример 551а). В современных изданиях темповые обозначения в аналогичных случаях выставляются: при вокальном соло — только над его партией (пример 551б), при инструментальном соло — только над партией фортепиано (пример 551в), поскольку прилагаемая к изданию отдельная сольная партия сопровождается всеми темповыми обозначениями, пианисту же удобнее видеть темповые обозначения в непосредственной близости к его партии (однако этот способ расстановки темповых обозначений далеко не всегда применяется даже в новейших изданиях):



В партитурах вокальных ансамблей и хоров *a cappella* темповые обозначения выставляются только над верхней партией, также — и в партитурах однородных по составу инструментальных ансамблей (струнно-смычковых трио, квартетов, квинтетов и т. д.). В партитурах (клавирах) фортепианных трио, квартетов, квинтетов и т. д. темповые обозначения выставляются над верхней партией и над фортепианной партией или (что практикуется иногда в новейших изданиях) только над партией фортепиано. В изданиях для двух фортепиано темповые обозначения выставляются и над партией I и над партией II фортепиано, в 4-ручных партиях для одного фортепиано — и над партией **primo** и над партией **secondo,** независимо от того, изложены ли они на разных страницах или на одной (по партитурному принципу).

В клавирах и других изданиях с вокальными партиями темповые обозначения выставляются: а) при наличии одной вокальной партии только над нею (в новых изданиях), б) при наличии двух, трех и большего количества вокальных партий (сольных или хоровых) — над верхней вокальной партией и над фортепианной.

В симфонических партитурах темповые обозначения выставляются обычно дважды: над верхним нотоносцем и над струнно-смычковой группой (в старых изданиях иногда еще под нижним нотоносцем, т. е. под партией контрабасов). Это правило сохраняет силу и при неполных группах инструментов. Однако, когда в силу паузирования многих инструментов партитура сводится к небольшому числу нотоносцев, темповые обозначения выставляются лишь над верхним нотоносцем. В карманных партитурах темповые обозначения обычно выставляются лишь над верхним нотоносцем ради экономии места.

В оперных, ораториальных и других партитурах с вокальными партиями последние (особенно если их две, три или более) дополнительно сопровождаются темповыми обозначениями над верхней партией.

В партитурах для духового оркестра темповые обозначения выставляются над верхним нотоносцем и иногда над партией I корнетов.

В партитурах для оркестра русских народных инструментов темповые обозначения выставляются над верхним нотоносцем и иногда над партией балалайки-примы.

* * *

Темп — душа исполнения, его главный нерв. Ничто так не извращает произведения, как неверный темп. Поэтому возможно более точное и продуманное определение темпа является очень ответственным моментом при оформлении композитором рукописи своего произведения. В еще большей мере ответственно выставление темповых обозначений редактором, когда таковые отсутствуют в рукописях старинных авторов (в таких случаях темповые обозначения допустимо выставлять только в прямых скобках).

Наиболее точным и совершенным способом обозначения темпа является словесное определение, сопровожденное метрономическим указанием, поскольку одно словесное определение в некоторой мере все же условно, а одно метрономическое указание в какой-то мере механистично, односторонне, ибо указывает только на степень скорости движения, не проливая света на его характер, как слова **Adagio, Andante, Allegro** и пр., так много говорящие каждому музыканту-профессионалу. К тому же метроном далеко не у каждого музыканта находится под рукой и, как и всякий механизм, может оказаться неисправным. Сохранилось, например, свидетельство, что Шуман пришел в ужас, когда обнаружилось, что многие годы подряд он пользовался неисправным метрономом, метрономизируя по нему свои произведения для печати.

Тем не менее только посредством метронома композитор может математически точно зафиксировать требуемый им темп. Ряд композиторов пользуется метрономом и в наши дни. Вот, например, несколько образцов метрономизации темпа в оратории «Песнь о лесах» Шостаковича:

Andante ♩= 76

Poco più mosso ♩= 92

Più mosso ♩= 116

Più mosso ♩= 138

Tempo I ♩= 76

Allegro ♩= 96

Adagio ♩= 76

Moderato molto ♩.100

Allegretto ♩.100

Allegro con brio ♩.152

В некоторых случаях метрономические указания даются в виде двух показателей, определяющих градацию темпа в их пределах:

Andante ♩.69-84 **Allegro** ♩=144-152 и т. п.

В старых изданиях метрономическим указаниям обычно предшествуют две прописные буквы М. М., что означает метроном Мельцеля (фамилия его усовершенствователя):

Andante М. М. ♩.76 **Allegro** М. М. ♩.144 и т. п.

В новых изданиях буквы М. М., как правило, не выставляются.

Иногда метрономические указания даются в круглых скобках. Когда они принадлежат не автору, а редактору, следует пользоваться прямыми скобками — общепринятыми для редакторских дополнительных обозначений:

Andante [♩=76] **Allegro** [♩=144] и т. п.

Метрономизация темпа, разумеется, совершенно необязательна. Некоторые композиторы принципиально отказываются от пользования метрономом, полагая, что он механизирует исполнение, автоматизирует темп. Это предположение верно лишь в отношении посредственных исполнителей; для талантливых же исполнителей метрономические указания отнюдь не исключают те колебания темпа (иногда едва уловимые), которые одухотворяют истинно художественное исполнение больших мастеров.

ХАРАКТЕРНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

К характерным обозначениям относятся такие, которые указывают на характер исполнения и различные оттенки выразительности. Как и темповые обозначения, характерные обозначения наибольшее распространение получили на итальянском языке. Вот некоторые из них:

agitato	**deciso**
appassionato	**dolce**
brillante	**energico**
cantabile	**espressivo**

giocoso	**risoluto**
grazioso	**semplice**
con anima	**secco**
con brio	**scherzando**
lugubre	**tranquillo**
maestoso	**con espressione**
mesto	**con fuoco**
patetico	и т. п.

В большинстве случаев характерные обозначения дополняют темповые (**Andante cantabile, Allegro agitato, Presto con fuoco** и пр.), но в некоторых случаях применяются (с прописной буквы) самостоятельно, заменяя темповые, иногда в сочетании с метрономическими указаниями, весьма желательными в этих случаях, например:

Appassionato ♩=86 (Глазунов. Соната № 1)

Funebre ♩=30 (Скрябин. Соната № 1)

Drammatico ♩=60 (Скрябин. Соната № 3)

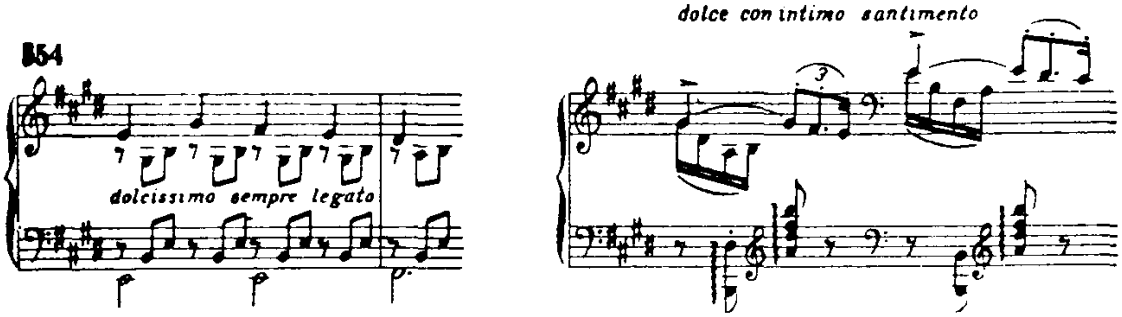
Maestoso ♩=80 (Рахманинов. Концерт для ф-п. с орк. № 2)

Когда характерные обозначения присоединяются к темповым или когда они используются самостоятельно «на правах» темповых, для них применяется тот же прямой шрифт, что и для основных темповых обозначений, и остаются в силе те же правила расстановки в отношении нотоносцев, о которых шла речь в предыдущей главе.

В тех же случаях, когда характерные обозначения отделяются от темповых и используются лишь для отдельных эпизодов или отдельных партий произведения, для них применяется *курсив* (со строчной буквы) и размещаются они, как и динамические знаки: в инструментальных партиях, нотированных на одном нотоносце, — под нотоносцем, в вокальных партиях — над нотоносцем, в инструментальных партиях, нотированных на двух нотоносцах, — между нотоносцами (иногда над верхним нотоносцем):

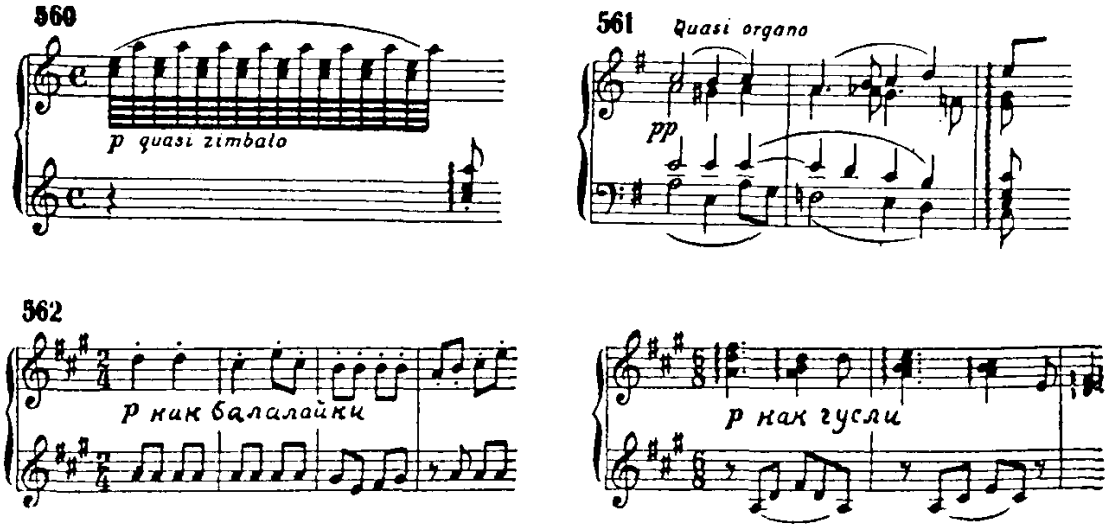






К характерным обозначениям следует отнести также применяемые иногда в фортепианной литературе (и аккомпанементах) указания на подражание звучности того или иного инструмента:





Такого рода указания имеют большой практический смысл, когда они соответствуют характеру музыки, так как при хорошем

владении фортепиано чуткий к инструментальным тембрам исполнитель всегда сможет в какой-то мере приблизиться к воспроизведению того или иного тембра *.

В партиях струнно-смычковых инструментов также иногда встречаются указания на подражание другим инструментам, например гитаре (см. Испанское каприччио Римского-Корсакова, финал Концерта для скрипки с оркестром Глазунова).

Характерные обозначения в некоторых случаях бывают очень подробными и, соединяясь с темповыми, образуют целую тираду, например:

Allegro giusto, nel modo russico senza allegrezza, ma poco sostenuto (Мусоргский. Картинки с выставки).

Увлекаться столь длинными темпово-характерными обозначениями отнюдь не следует, так как, во-первых, не до каждого исполнителя они дойдут (*иной поленится их прочесть, иной* не поймет смысла...); во-вторых, они загромождают текст; в-третьих (главное!), они никогда не «спасут положения», если музыка бледна, невыразительна, бессодержательна, и, наоборот, ничего не прибавят к той музыке, которая «говорит сама за себя».

ТЕХНИЧЕСКИЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

Технические обозначения указывают на способ (прием) звукоизвлечения, количественное соотношение исполнителей либо на перестройку инструмента.

1. К техническим обозначениям, указывающим на *способ (прием) звукоизвлечения,* относятся:

а) в партиях струнно-смычковых инструментов:

arco (выставляется после pizzicato)
pizzicato [сокращ. pizz.]
col legno
con sordino (con sordini) [сокращ. con sord.]
senza sordino (senza sordini) [сокращ. senza **sord.**] (выставляется после применения сурдин)
sul A, sul C, sul D, sul E, sul G
sul ponticello
sul tasto
a punta d'arco
col lunga arco
al tallone
flagioletto и др.;

---

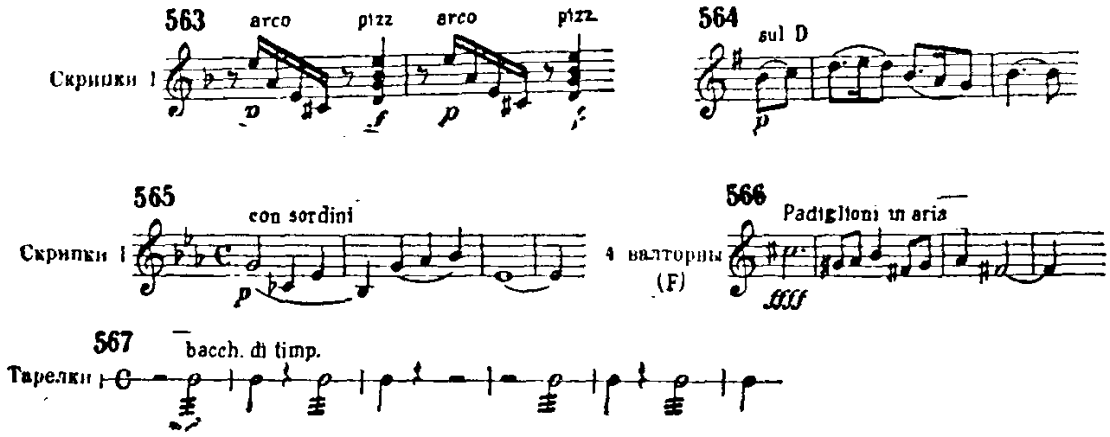
* Аналогично в фортепианных переложениях **оркестровых произведений**, опер, балетов и пр. весьма ценно обозначение **основных контуров** оркестровки, что часто напрасно игнорируется.

б) в партиях валторн:
padiglione in aria (padiglioni in aria) [по-французски — pavillon en l'air];
sons bouches, sons cuivres (франц.);

в) в партиях труб, тромбонов, тубы, литавр:
con sordino (в партиях литавр иногда предпочитается — coperti);

г) в партиях тарелок:
(colla) bacchetta di timpani и пр.

Для всех этих обозначений применяется прямой мелкий шрифт (обычно со строчной, реже с прописной буквы) и располагаются они над нотоносцем в момент вступления их в действие:



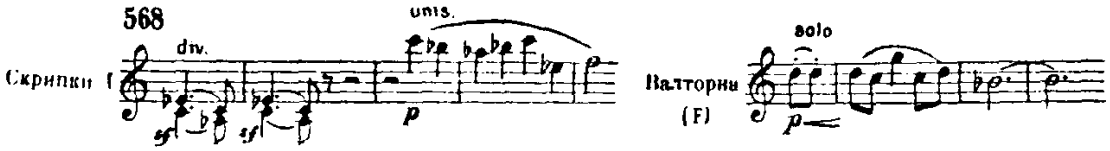
Примечание. Данной группе технических обозначений родственны такие технически-характерные обозначения, как *martellato, saltando, spiccato, détaché* и т. п. Для этих обозначений применяется *курсив* (со строчной буквы) и располагаются они либо над, либо под нотоносцем.

2. К техническим обозначениям, указывающим на *количественное соотношение исполнителей*, относятся цифровые показатели партий (I, II и т. д.) и числа инструментов (2, 3 и т. д.), а в струнно-смычковой группе применяемая иногда нумерация пультов (1, 2 и т. д.):

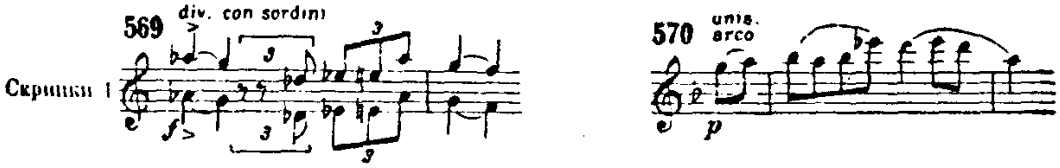
solo, soli, sola, sole *	divisi [сокращ. div.]
tutti	divisi a 3 и т. д.
altri	non divisi
a 2 (или a due)	unisono [сокращ. unis.]
a 3 (или a tre) и т. д.	и пр.

* Для инструментов мужского рода — в ед. числе — solo, во множ. числе — soli; для инструментов женского рода — в ед. числе — sola, во множ. числе — sole. К женскому роду на итальянском языке относятся Arpa, Celesta, Tromba, Tuba, Viola, другие инструменты — к мужскому роду.

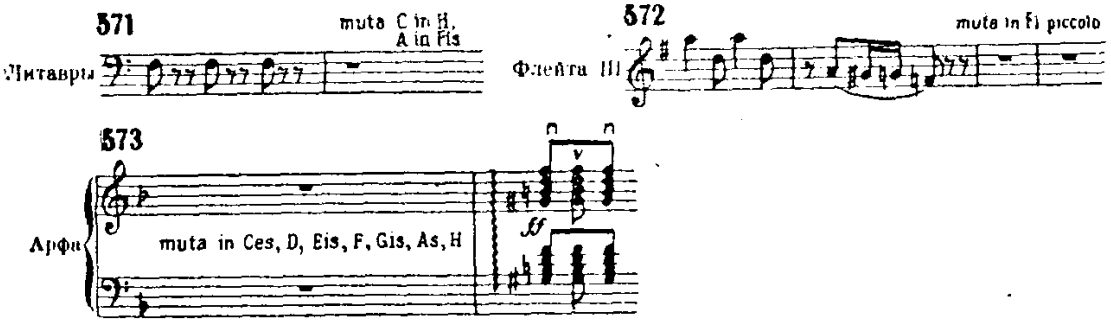
Все эти обозначения также располагаются над нотоносцем в момент вступления их в силу и применяется для них тот же прямой мелкий шрифт (как правило, со строчной буквы *), что и для обозначений предыдущей группы:



При одновременном применении технических обозначений первой и второй групп количественные обозначения располагаются слева от указывающих способ (прием) исполнения или непосредственно над ними:



3. Технические обозначения относительно *перестройки инструмента* (арфы, литавр) или смены одного инструмента на другой (большой флейты на малую, кларнета in A на кларнет in B и т. п.) даются над или под нотоносцем мелким прямым шрифтом (преимущественно со строчной буквы); перестройка арфы при нотировании ее партии на двух нотоносцах обозначается обычно между нотоносцами:



Кроме словесных технических обозначений, применяется ряд условных знаков того же назначения:

п — движение смычка вниз, **v** — движение смычка вверх (примеры 350, 351);

---

* Solo нередко обозначается с прописной буквы, а иногда дается прописными буквами; такой шрифтовой разнобой встречается и в отношении других терминов.

o — флажолеты у струнных инструментов (или открытые, т. е. не прижатые к грифу струны).

574



+ — закрытые, o — открытые звуки валторны (o выставляется только после +, но при чередовании двух приемов игры может предшествовать +):

575



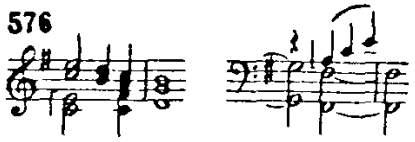
|—| — удар палочкой с мягким наконечником по тарелке,

× — удар палочкой с твердым наконечником по тарелке,

✻ — отмена педали в фортепианной партии,

[ ] — разделительные знаки партий правой и левой руки при нотировании их на одном нотоносце (применяются изредка вместо обозначений m. d. = mano dritta, mano destra, main droite = правой рукой и m. s. = mano sinistra или m. g. = main gauche = левой рукой или аналогичных русских указаний *пр. р., л. р.*).

576



Поскольку ряд технических обозначений сохраняет свое действие до момента их отмены, при оформлении рукописей и изданий весьма важно не забывать (разумеется, если это вытекает из отмены технического обозначения до конца произведения или его части) о выставлении: после pizzicato — arco, после con sordini — senza sordini, после solo — tutti, после divisi — unisono, после особого приема игры (например, col legno) — ordinario и т. д. и т. п.

К техническим обозначениям относятся также аппликатурные указания, вспомогательные обозначения в партиях аккордеона и баяна (Б, М, В, 7, мелкие ноты в скобках) и в той мере, в какой они связаны с техникой игры, — фортепианная педализация, органная регистровка, струнно-смычковая штриховка, указание на прием *glissando*, на дыхание в вокальных партиях и партиях духовых инструментов.

Если некоторая часть технических обозначений является техническими в буквальном смысле слова, т. е. указывает лишь на техническую сторону исполнения (например, перестройка литавр и арфы, вспомогательные обозначения в партиях аккордеона и баяна, аппликатура), не преследуя при этом каких-либо специальных художественно-выразительных целей, то подавляющее большинство технических обозначений, указывая на технику исполнения, одновременно преследует цель получения того или иного оттенка выразительности, вытекающего из содержания произведения, им обусловленного и ему подчиненного. Как, например, расширяются выразительные возможности струнно-смычковых инструментов благодаря применению сурдин, приему pizzicato, исполнению мелодии на определенной струне, игре флажолетами и пр.; или какое разнообразие в тембр и выразительность вносит применение сурдин у медных духовых инструментов, различные приемы педализации при игре на фортепиано, различная регистровка при игре на орга́не и т. д.

Разнообразные приемы техники исполнения являются лишь средством для достижения той или иной художественно-выразительной цели — за исключением, разумеется, тех случаев, когда они сами превращаются в цель, в голый техницизм, столь типичный для формалистической музыки.

Вводя в свое произведение какой-либо технический прием, связанный с определенным выразительным оттенком, композитор должен продумать, оправдывается ли этот прием содержанием произведения, вытекает ли из него, способствует ли более яркому его раскрытию. Некоторые композиторы, например, явно злоупотребляют гнусаво-звенящими звуками засурдиненных труб, пренебрегая светлыми, блестящими звуками труб без сурдин, или звонким, ярким ударам тарелки о тарелку предпочитают дребезжащие удары по тарелке палочкой и т. п. Эти и другие «необычные» приемы игры, став обычными, утрачивают весь свой эффект и далеко не всегда оправдываются содержанием произведения, вызывая в слушателе чувство неудовлетворения, иногда даже раздражения.

Вот почему различные выразительно-технические приемы исполнения должны применяться продуманно, рационально, экономно.

При издании новых произведений ближайшим помощником композитора должен быть редактор, который вместе с ним должен тщательно продумать и взвесить (наряду со всеми прочими компонентами текста) все технические обозначения, имеющиеся в рукописи, их сущность.

При переиздании произведений классиков имеющиеся в них технические обозначения (если они — авторские, а не редакторские) желательно сохранять без каких бы то ни было измене-

ний по существу, унифицируя их лишь со стороны терминологии, графического расположения и шрифтов — соответственно современным издательским установкам. Существенные коррективы или дополнения к техническим обозначениям должны оговариваться в примечаниях, мелкие дополнения — заключаться в прямые скобки.

РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ

В главах о динамических, темповых, характерных и технических обозначениях шла речь почти исключительно об итальянской музыкальной терминологии, поскольку она издавна вошла в обиход в ряде стран и приобрела, таким образом, значение интернациональной музыкальной терминологии. Однако наряду с нею некоторые композиторы разных национальностей издавна пользовались и пользуются теперь музыкальной терминологией на своем родном языке. В частности, бесконечно богатый, разнообразный, выразительный русский язык издавна приводил наших отечественных композиторов к мысли о создании своей собственной, национальной музыкальной терминологии.

Еще в 1869 году М. А. Балакирев в качестве одного из своих условий при издании Исламея требовал «печатать с русскими терминами и с русским заглавным листом» (письмо к П. И. Чайковскому от 4 октября 1869 г.). И действительно, первое издание Исламея у П. Юргенсона (Москва, 1870) вышло с русскими темповыми и характерными обозначениями. С русской же терминологией был осуществлен и ряд других изданий, например, первой редакции оперы «Псковитянка» Римского-Корсакова, Детского альбома Чайковского. Однако, как правило, русские дореволюционные нотные издания выходили с итальянской терминологией, иногда даже с французской (ряд произведений Скрябина). Причина этого заключалась отнюдь не в пренебрежении русским языком, не в «баловстве» иностранной терминологией, как одно время «русские аристократы... баловались французским языком при царском дворе и в салонах» *, а в стремлении наших композиторов и издателей пропагандировать русские произведения и за рубежом, в частности сделать их общепонятными в отношении терминологии.

Неизмеримо большее распространение русская музыкальная терминология получила в послереволюционные годы, когда многие массовые издания стали печататься с русскими темповыми и характерными обозначениями. С течением времени не только массовые произведения, но и произведения других жанров (вплоть до оперной и симфонической литературы) стали нередко издаваться с русской терминологией.

С 1948 года в подавляющем большинстве изданий Музгиза иностранные термины (главным образом основные темповые и характерные обозначения) стали сопровождаться русским переводом или расшифровкой — преимущественно в круглых или прямоугольных скобках. Эти переводы имеют целью сделать наши издания наиболее доступными и понятными широким массам любителей музыки, членам кружков художественной самодеятельности, учащейся молодежи, братским народам наших союзных республик. Поэтому применение переводов музыкальных терминов в данном случае является вполне резонным, несмотря на довольно широкое распространение у нас музыкальных словарей.

---

* И. В. Сталин, Марксизм и вопросы языкознания, изд. «Правда», 1950, стр. 14.

Однако в изданиях, рассчитанных на пользование только высококвалифицированными исполнителями (виртуозных инструментальных пьесах, симфонических и оперных партитурах), незнание музыкальной терминологии у которых нельзя предположить, едва ли следует увлекаться (как это делают отдельные редакторы) переводом терминов, явно пропадающим в данном случае впустую. К тому же в некоторых случаях (особенно в произведениях со сложной терминологией) переводы страдают неточностью, иногда носят даже курьезный характер и лишь заставляют вспомнить замечание Ф. Энгельса:

«Ведь необходимые иностранные слова, в большинстве случаев представляющие общепринятые научно-технические термины, не были бы необходимыми, если бы они поддавались переводу. Значит, перевод только искажает смысл; вместо того, чтобы разъяснить, он вносит путаницу» *.

Дополнительная трудность переводов иностранных музыкальных терминов заключается еще в том, что один и тот же термин иногда приходится переводить различно — сообразно характеру музыки: например, Andantino в одном случае уместно перевести — довольно медленно, в другом — неторопливо, в третьем — довольно оживленно; Allegro — в одном случае — довольно скоро, в другом — скоро, в третьем — очень скоро (даже при отсутствии assai или molto). Все такие переводы к тому же не застрахованы от слишком субъективного подхода к ним редактора.

Поэтому при издании и переиздании произведений, имеющих в оригинале иностранную терминологию, последнюю, как правило, надо сохранять, а не ограничиваться только переводом ее по усмотрению редактора. Ограничиваться одним переводом можно разве лишь при обозначениях, поддающихся буквальному, точному переводу (Tempo di valse, Tempo di mazurka, Tempo di marcia, Tempo di minuetto, Tempo di pollacca, Tempo primo, Doppio movimento, L'istesso tempo и т. п.), при названиях инструментов и некоторых технических указаниях.

На протяжении всего издания (будь это листовка или солидный том) необходимо соблюдение какого-либо единого принципа оформления терминологии. Таких принципов в современных изданиях Музгиза можно насчитать пять:

1) терминология дается на русском языке (листовки, песенники, ноты для народных инструментов, народные и массовые песни, партитуры и партии для духового оркестра);

2) терминология дается частично на русском (основные темповые обозначения), частично на итальянском языке (промежуточные темповые обозначения) без перевода (новые произведения советских композиторов камерного, симфонического и оперного жанров);

3) терминология дается частично на русском языке и сопровождается итальянской терминологией в скобках (основные темповые обознания), частично на итальянском языке (промежуточные темповые обозначения) без перевода (новые произведения советских композиторов тех же жанров, что и в предыдущей группе, и некоторые переиздания произведений классиков);

4) терминология дается на итальянском языке с переводом в скобках основных темповых обозначений (переиздания произведений классиков, рассчитанные на широкие круги исполнителей, а также некоторые произведения советских композиторов);

5) терминология дается на итальянском языке без перевода (академические издания, виртуозные пьесы, рассчитанные на исполнение высоко-

---

* Ф. Энгельс, Предисловие к первому немецкому изданию брошюры «Развитие социализма от утопии к науке». К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XV, Партиздат ЦК ВКП(б), 1935, стр. 624.

квалифицированными специалистами, некоторые симфонические и оперные партитуры — преимущественно классиков).

Однако все эти принципы еще далеко не отстоялись в нашей издательской практике и зачастую перемешиваются друг с другом в пределах даже одного какого-нибудь издания, особенно, если оно значительно по объему. Это и понятно, так как создание русской музыкальной терминологии и выработка принципов перевода иностранной терминологии — дело еще молодое, не окрепшее и к тому же в ряде случаев сложное. Нет сомнения, что по мере накопления и обобщения опыта в этой области из нее исчезнут все те неувязки, неточности, условности, которые имеют место теперь. Нет, правда, никакой надобности исключать из наших изданий все итальянские музыкальные термины; в ряде изданий нет надобности и сопровождать их переводом, но уже давно назрела задача создания русской музыкальной терминологии — богатой и всеобъемлющей по своему назначению. Эта задача, стоящая перед нашими композиторами, литераторами, издательскими работниками, в тем большей мере актуальна, что интерес к русской музыке, к русскому языку, к передовой советской культуре в целом за последние годы особенно возрос у всего прогрессивного человечества.

Высказываемые некоторыми композиторами при издании их произведений опасения, что примененная в них русская терминология окажется непонятной за рубежом, лишены серьезных оснований, так как, во-первых, русский язык уже давно получил распространение за границей (в дружественных нам странах народной демократии он интенсивно изучается широкими кругами населения), а, во-вторых, каждый зарубежный музыкант не преминет воспользоваться услугами словаря, когда в заинтересовавшем его произведении встретит какой-либо незнакомый ему термин.

ГОРИЗОНТАЛЬНЫЙ И ВЕРТИКАЛЬНЫЙ РАНЖИР

Ранжир (от франц. ranger — ставить в ряд) в нотной графике бывает горизонтальным и вертикальным. Горизонтальным ранжиром называется размещение нотных знаков на нотоносце и его добавочных линиях по горизонтали; вертикальным — приведение горизонтальных ранжиров двух, трех и большего количества расположенных друг под другом одновременно исполняемых партий в графическое взаимосоответствие по вертикали сообразно их метро-ритмической структуре.

Горизонтальный ранжир независим от вертикального лишь при изложении одноштильной (необязательно одноголосной) партии на самостоятельных нотоносцах в отдельных партиях (голосах), в песенниках, листовках и т. п.

По плотности размещения нотного текста горизонтальный ранжир бывает сжатым, или средним, или растянутым. Лучшей удобочитаемостью отличается средний, при котором нотный текст любой сложности становится ясным с первого взгляда по его звуковысотному и метро-ритмическому строению, что так важно особенно при чтении нот с листа. Вот почему при гравировке по возможности надо стремиться к среднему по плотности горизонтальному ранжиру, соответственно этому

планируя распределение нотного материала по страницам и нотоносцам.

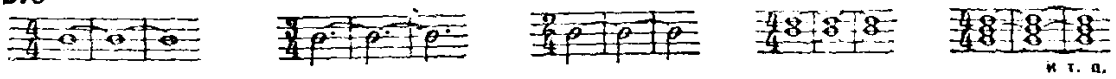
При горизонтальном ранжире самостоятельных одноштильных партий нет никакой надобности графически отображать различную ритмическую стоимость нот, как это делают иногда неопытные переписчики и даже граверы:

577



В тех случаях, когда все доли такта заполняет одна нота, т. е. целая при $\frac{4}{4}$, половинная с ритмической точкой при $\frac{3}{4}$, половинная при $\frac{2}{4}$ и т. п., эта нота становится не в центре между тактовыми чертами (как целая пауза), а ближе к левой тактовой черте; аналогично в данных случаях размещаются такие же по длительности двузвучия и аккорды:

578



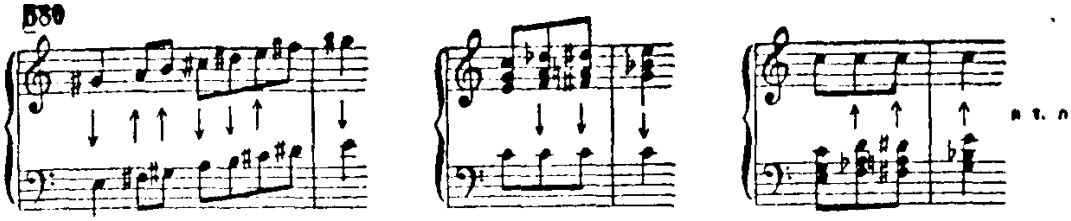
При двухштильном тексте даже в эквиритмических моментах уже возникает необходимость вертикального ранжира нотных головок (с учетом того, что они могут иметь разновременно случайные знаки альтерации) — за исключением случаев унисонного слияния партий (обозначаемого иногда двойными штилями взамен указания а2):

579



Вертикальный ранжир в его простейшем виде, при котором не требуется никакого метро-ритмического расчета, применяется лишь в отношении эквиритмических партий, когда нотные головки (и паузы) каждой партии размещаются на одинаковом вертикальном уровне, причем одновременно ранжируются штили, одинаковые по направлению. Если при этом в партиях имеются разновременные случайные знаки альтерации, ранжировку надо делать по нотным головкам, имеющим эти знаки, т. е. по ним ранжировать головки без знаков альтерации, что предотвращает зажатие последних или неточность вертикального ранжира:

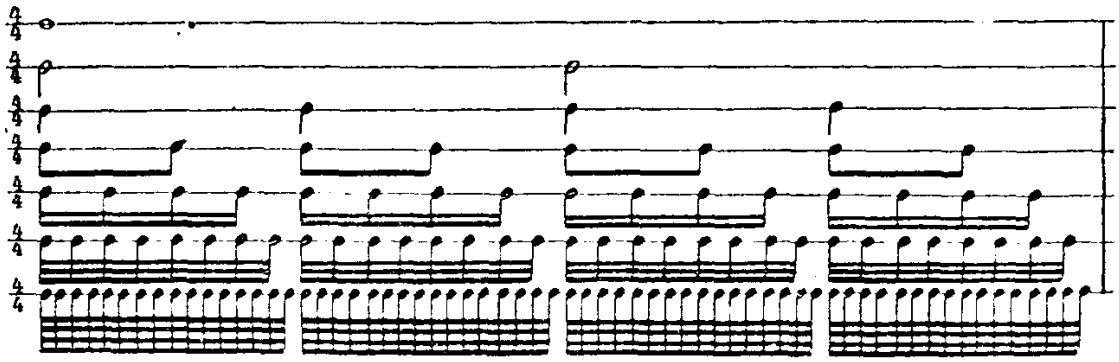
580



При партиях различных по ритму вертикальный ранжир делается на основе метро-ритмического расчета. Этот расчет наиболее прост при несложных ритмических подразделениях в партиях — без особых ритмических фигур.

Если взять для примера такт в $\frac{4}{4}$ и представить его заполненным в одной партии целой нотой, в другой — половинными нотами, в третьей — четвертными и т. д., то все эти ноты должны расположиться в следующем вертикальном ранжире:

581



Из этой схемы видно, что ноты разной длительности ранжируются по вертикали не по принципу симметрии (как это практиковалось в отношении крупных нот в очень старинных изданиях, а в отношении целых пауз принято и теперь), а по конкретным долям такта, на которых они расположены. Отсюда для обеспечения правильного вертикального ранжира разных по ритму партий на каждом участке нотного текста за основу ранжировки берется партия, которая мельче по длительности нот и протяженнее по горизонтали, и по ней ранжируются другие партии — более крупные по ритмическому содержанию. Так, в примере 582[а] основой вертикальной ранжировки служит верхняя партия, в примере 582[б] — нижняя, в примере 583 — попеременно верхняя и нижняя:

582 а)



б)



583



Так и в партитурах для обеспечения правильного вертикального ранжира надо за исходный пункт брать партии в каждый данный момент максимальные по горизонтальной нагрузке и по ним ранжировать остальные.

Графическая точность вертикального ранжира технически достигается при помощи проведения через все нотоносцы, входящие в систему, вспомогательных вертикальных линий (по окончании гравировки счищаемых), при разном ритме партий исходящих от партии с наибольшим количеством нот по горизонтали (в примере 584 — от партии альта).

584



При черчении или штамповке нот на сетчатой бумаге надобность в таких вспомогательных линиях, естественно, отпадает. Не пользуются ими и при простой переписке нот, ранжируя их «на глаз» (зачастую с грубейшими ошибками).

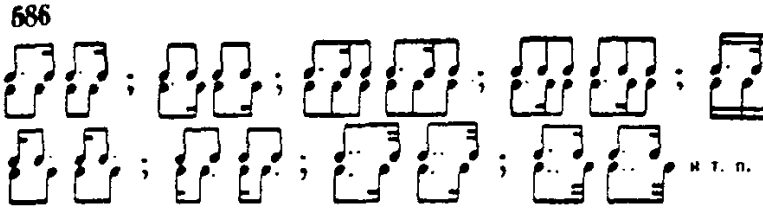
Отмеченное в отношении вертикальной ранжировки нот в равной мере относится и к вертикальной ранжировке пауз, с той лишь разницей, что целая пауза размещается не в начале такта, а в геометрической середине его:

585



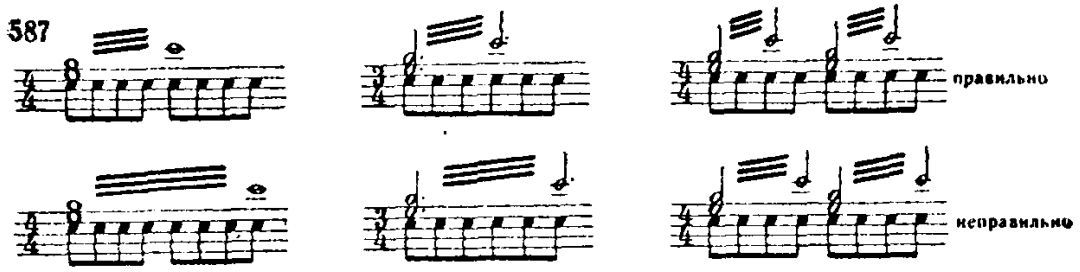
При наличии у нот ритмических точек ритмическая стоимость нот всегда должна находить соответствующее графическое отражение в вертикальном ранжире с нотами, не имеющими ритмических точек или имеющими их в другом количестве (это относится и к паузам):

586



При вертикальном ранжире расчлененного тремоло должна приниматься во внимание его условная двойная ритмическая стоимость (стр. 102), и потому оно ранжируется с нотами (или паузами) иной длительности как ноты вдвое меньшей ритмической стоимости — без учета ребер:

587



Аналогично расчлененное тремоло ранжируется и при обратном высотном соотношении его членов (сверху вниз) и при обратном соотношении партий (в данном примере — если бы восьмые были сверху, а тремоло снизу).

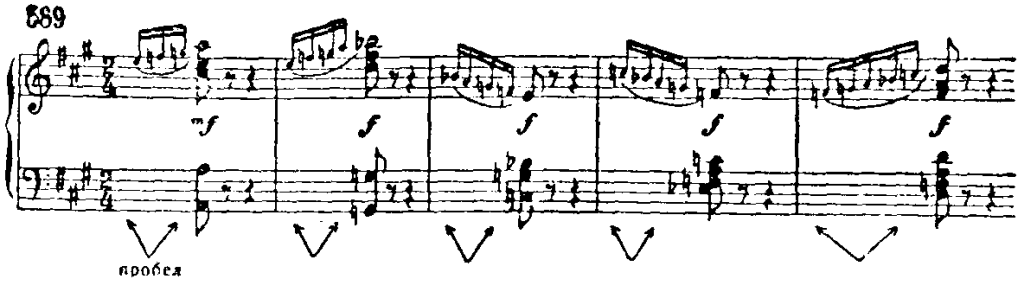
При наличии расчлененного тремоло в обеих партиях члены тремоло ранжируются по вертикали соответственно ритмической стоимости каждого тремоло:

588



При наличии форшлагов (или расшифрованных петитом арпеджио или группетто) они ранжируются по вертикали не в счет долей такта, чем вызываются пробелы в партии (партиях) без форшлагов:

589

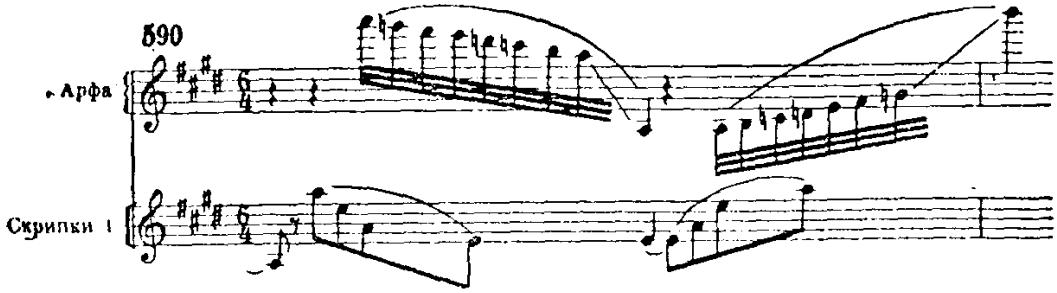


В партитурах в аналогичных моментах пробелы оставляются во всех партиях, входящих в систему и не имеющих форшлагов.

При одновременном наличии в двух или большем количестве партий форшлагов или расшифрованных арпеджио и группетто все они ранжируются по вертикали между собой, как и основные ноты.

Пассажи глиссандо, нотированные полностью, ранжируются по вертикали, как и обычным способом исполняемые ноты, соответственно их ритмической стоимости. При сокращенно нотированном глиссандо вертикальный ранжир его в отношении соответствующих долей такта может быть условным, схематичным:

590



Наибольшие трудности как исполнительские, так и графические встречаются при ранжировке ритмических фигур, находящихся в некратных числовых соотношениях, когда эти соотношения уходят за пределы простейших вроде 2 : 3 или 3 : 2 (дуоли и триоли). Графический расчет в сложных случаях делается посредством вычисления пропорции ранжируемых длительностей.

Если вообразить одновременное сочетание дуолей, триолей, квартолей и т. д. до децимолей включительно, все они по вертикальному ранжиру должны расположиться так, как указано в примере 591 (стр. 187).

Расчет вертикального ранжира при особо сложных ритмических соотношениях делается посредством арифметически-графического вычисления. Так, например, если требуется сранжировать ритмические фигуры, находящиеся

591



в соотношении 27 : 6, то 27 делят на 6; полученный результат $4^1/_2$ означает, что на каждую долю одной ритмической фигуры приходится $4^1/_2$ доли другой фигуры; графическое выражение этой пропорции таково:

1 2 3 4 5 6 7 8 9	10 11 12 13 14 15 16 17 18	19 20 21 22 23 24 25 26 27
1 2	3 4	5 6

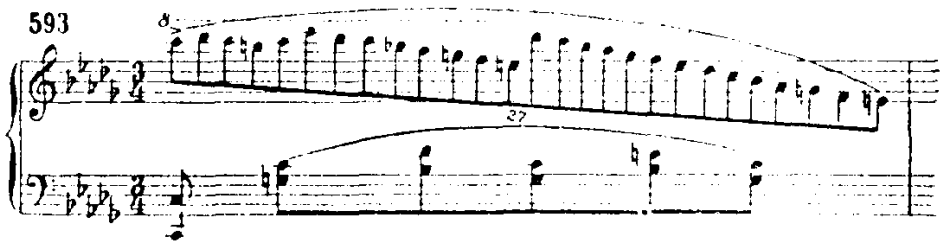
На основании такой схемы составляется ритмо-формула:

592



Вот пример такого ритмического соотношения в художественной практике (с той лишь разницей, что пассаж, состоящий из 27 нот, нотирован петитом — восьмыми):

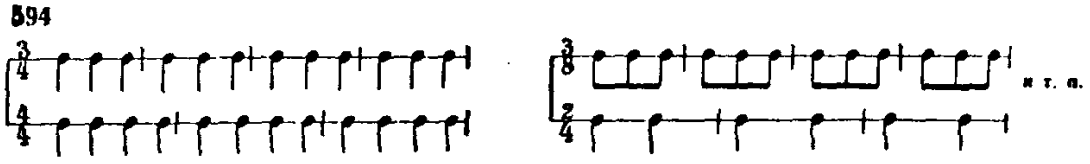
593



Арифметически-графический расчет при отсутствии стандартных ритмо-формул или четких указаний в рукописи отно-

сительно ранжира всегда поможет граверу избежать ошибок при сложных ритмических сочетаниях. Между тем расчет этот зачастую делается приблизительно, «на глазок», что приводит к ошибкам вертикальной ранжировки, к неточности. Правда, от гравера вовсе не требуется абсолютно точный расчет ранжира, в силу тесноты гравировки такой расчет в ряде случаев не удалось бы даже отразить в тексте, но моменты вертикального соответствия и несоответствия нотных головок всегда должны отражаться в ранжире даже в самых сложных ритмических сочетаниях.

В полиметрических моментах (при одновременном сочетании разных тактовых размеров) вертикальный ранжир по существу не отличается от ранжира одинаковых по метру партий — лишь тактовые черты в ряде моментов иногда не совпадают по вертикали:

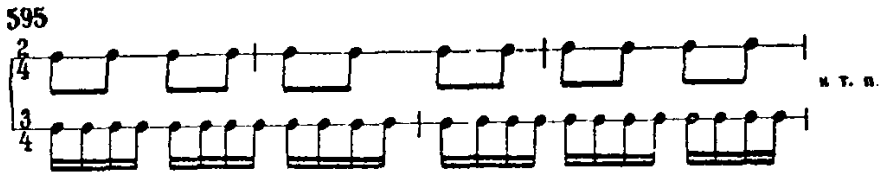


Иногда разные тактовые размеры могут заключаться и в одинаковых тактовых рамках, например, при сочетании $\frac{6}{8}$ и $\frac{3}{4}$ (*пример 105*).

Ранний образец полиметрии, обусловленный музыкально-сценическими ситуациями, встречается в опере «Дон Жуан» (1787) Моцарта, где в финале I действия имеется эпизод одновременного сочетания тактовых размеров $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$ и $\frac{3}{8}$, причем $\frac{3}{8}$ приравниваются по длительности к $\frac{1}{4}$ (см. партитуру). Полиметрические эпизоды есть также, например, в операх «Иван Сусанин» Глинки (сочетание С и $\frac{3}{4}$), «Мазепа» Чайковского (сочетание $\frac{3}{2}$ и С), «Нижегородцы» Направника (сочетание ¢ и $\frac{3}{4}$), «Царская невеста» Римского-Корсакова (сочетание $\frac{4}{4}$ и $\frac{3}{2}$). Широкое распространение полиметрия получила в некоторых модернистических произведениях (опера «Воццек» Альбана Берга и др.), превратившись в своего рода формалистическое трюкачество, в сравнении с которым полиметрические эпизоды классиков кажутся несложными.

Исходным пунктом вертикальной ранжировки полиметрических моментов должна браться партия с наименьшими ритмическими длительностями, которая необязательно является одновременно и партией с меньшим тактовым размером; на-

пример, в следующем случае ранжировка должна делаться по партии в размере $\frac{3}{4}$, а не $\frac{2}{4}$:



Правильный вертикальный ранжир имеет весьма важное практическое значение для исполнительства, поскольку как сранжированы партии, так они обычно и исполняются с листа. Неточности, а особенно грубые ошибки в вертикальном ранжире, которые имеются даже в некоторых хороших изданиях (см., напр., клавир оперы «Даиси» З. Палиашвили в изд. Тбилисского театра оперы и балета, 1949), могут сбить с толку не только учащегося или любителя, но и опытного профессионала при чтении нот с листа. Поэтому всякое нарушение вертикального ранжира в процессе гравировки должно квалифицироваться как грубая ошибка, подлежащая обязательному исправлению.

Еще до сдачи рукописи в производство, при вычитке ее, вертикальный ранжир должен быть тщательно проверен корректором и редактором и, если требуется, уточнен для гравера условными пунктирными линиями от одной партии к другой. В процессе корректуры проверка вертикального ранжира должна составлять ее отдельное звено, т. е. вертикальный ранжир должен проверяться не мимоходом (попутно с корректурой всех нотных знаков), а специально — от первого до последнего такта произведения. При корректуре партитур иногда следует прибегать даже к помощи линейки, накладывая ее по долям тактов перпендикулярно нотоносцам. Безупречное оформление нотных изданий в отношении вертикального ранжира — одно из существеннейших условий их хорошего графического качества.

ВЕРТИКАЛЬНАЯ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ПАРТИЙ В КЛАВИРАХ И ПАРТИТУРАХ

Вертикальная последовательность вокальных и инструментальных партий в клавирах и партитурах складывалась издавна и к середине 19 века (в деталях раньше) сложилась в определенную стройную систему, отступления от которой в наше время представляют собой довольно редкие исключения.

Основой этой системы служит:

1) объединение однородных партий в группы;

2) размещение партий в пределах групп по диапазонному признаку: чем выше диапазон голоса или инструмента, тем выше располагается его партия, и наоборот (что, правда, в группах деревянных и медных духовых инструментов имеет некоторые исключения);

3) расположение однородных групп по вертикали в определенном общепринятом порядке (стр. 192—199).

Сольные партии вокальных ансамблей (дуэтов, трио, квартетов, квинтетов, секстетов и т. д.) располагаются по вертикали в такой последовательности в отношении друг друга — будь их две, три, четыре или более: сопрано, меццо-сопрано, альт (контральто), тенор, баритон, бас.

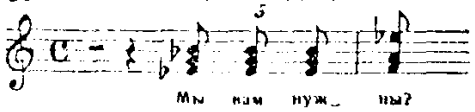
При наличии в ансамбле одинаковых голосов, например двух сопрано, двух теноров, более высокая партия располагается выше, причем в операх здесь учитывается и степень значительности персонажа.

В подавляющем большинстве случаев каждая сольная партия в вокальном ансамбле нотируется на отдельном нотоносце, что создает удобство при разучивании партий, но при эквиритмичности партий и одинаковой подтекстовке сольные партии (как и хоровые) могут эпизодически объединяться на одном нотоносце, что экономит место в клавирах и партитурах:

596 СЕН-БРИ и 3 МОНАХА



597 ФРАСКИТА, МЕРСЕДЕС, КАРМЕН



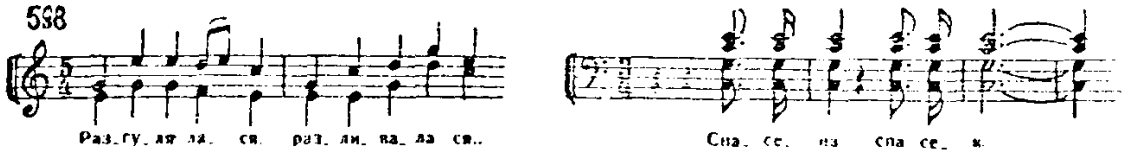
Сольные вокальные партии в хорах, исполняемые хористами, обычно не вычленяются на отдельный нотоносец: ограничиваются лишь указанием — соло, один, одна или запевала.

Хоровые партии располагаются по вертикальной последовательности, как и сольные: сопрано, альты, тенора, басы.

Такое вертикальное последование партий сохраняется и при объединенном их изложении (весьма часто применяемом в клавирах и партитурах), когда на одном нотоносце объединяются партии сопрано и альтов, а на другом партия теноров (переводящаяся в басовый ключ) с партией басов, и при расширенном, когда каждая партия делится на I и II голоса, но-

тируемые на отдельных нотоносцах (см. напр., пролог «Князя Игоря» Бородина).

В женских и детских хорах партия альтов нотируется под партией сопрано, а в мужских хорах партия басов под партией теноров, причем нередки случаи нотирования однородных хоров на одном нотоносце, что практикуется при эквиритмичности партий и одинаковой подтекстовке:



Теперь нередко даже смешанные хоры нотируются на одном нотоносце в скрипичном ключе, что практикуется преимущественно в массовом жанре, в том числе иногда и в массовых песнях, включенных в оперы, кантаты и пр. (при этом не только тенoровая, но и басовая партия нотируется октавой выше реального звучания):



При одновременном наличии двух или трех хоров (три хора, поющие одновременно, имеются, например, в «Гугенотах» Мейербера, «Аиде» Верди, «Вавилонском столпотворении» Рубинштейна) партии каждого хора оформляются отдельно и охватываются отдельной акколадой для каждого из них.

Если из трех одновременно поющих хоров один детский, другой женский, третий мужской, вверху должна размещаться партия детского хора, под ней — партия женского и внизу партия мужского хора; при однородном же составе хоров более ответственному по своей роли отводится обычно верхнее место. Принцип размещения партий двух хоров остается таким же.

При одновременном наличии сольных вокальных партий и хоровых все сольные партии размещаются (в обычной последовательности) над хоровыми, причем сольные не охватываются акколадой, а хоровые охватываются общей прямой акколадой.

Этот порядок вертикального размещения вокальных партий одинаков и в клавирах, где все они размещаются над фортепианной партией, и в оперных и однотипных с ними партитурах, где все они размещаются над струнно-смычковой группой, а иногда над партией арфы (размещение вокальных партий между партиями альтов и виолончелей уже давно вышло из практики). В партитурах для оркестра русских народных инструментов вокальные партии размещаются над балалаечной

группой. В партитурах для духового оркестра размещение вокальных партий уместно над партией корнета I.

Размещение партий в партитурах для симфонического оркестра долгое время в процессе его стабилизации не имело определенной и общепринятой системы. В партитурах, относящихся к первой половине 18 века, партии даже разнородных инструментов иногда нотировались на одном нотоносце и нередко объединялись с хоровыми партиями. Позднее у ряда композиторов и издателей вошло в практику вверху партитуры нотировать партию литавр, под ней партии медных и затем деревянных духовых инструментов, а внизу партии струнно-смычковой группы (таковы, например, старинные издания партитур симфоний Гайдна, Моцарта, Бетховена). Лишь к середине 19 века сложились те правила размещения групп и партий по вертикали, которые за исключением отдельных деталей остались в силе и при оформлении современных партитур.

Согласно этим правилам партии инструментов симфонического оркестра объединяются прежде всего по однородным группам, следующим в партитурах в такой вертикальной последовательности:

1) группа деревянных духовых инструментов,
2) группа медных духовых инструментов,
3) группа ударных инструментов,
4) группа струнно-смычковых инструментов.

Такое расположение групп обосновывается тем, что группы, несущие в симфоническом оркестре, как правило, наибольшую исполнительскую нагрузку, занимают в партитуре наиболее броские для глаз места — верх и низ страницы (при изложении партитуры в полном составе партий), причем низ вполне резонно занимает струнно-смычковая группа, являющаяся фундаментом симфонического оркестра; соседство деревянной и медной духовых групп оправдывается общностью их акустической природы, близостью тембров, частым сходством функций; расположение ударных инструментов под медными целесообразно тем, что они часто применяются одновременно — особенно в динамически напряженных моментах, исполняемых всем оркестром.

Такое вертикальное соотношение групп остается в силе и тогда, когда какие-либо из них эпизодически отсутствуют или когда между ударной и струнно-смычковой группами включаются другие партии.

Размещение партий внутри групп исходит за некоторыми исключениями из диапазона инструментов: чем выше диапазон, тем выше и партия, и наоборот.

Исходя из этого принципа, партии инструментов *деревянной духовой группы* нотируются в такой вертикальной после-

довательности: вверху флейты, под ними гобои, затем кларнеты и внизу фаготы. При наличии разновидностей этих инструментов партии более высоких по диапазону инструментов (малые флейта и кларнет) нотируются над партиями основных, а партии более низких (альтовые флейта и гобой, басовый кларнет и контрафагот) под партиями основных:



Нотирование партии малой флейты под партиями основных флейт, обусловленное тем, что ее, как правило, исполняет третий флейтист, многими композиторами уже давно не применяется, но иногда все же имеет место и в наше время (так, например, оформлена партитура 2-й симфонии Чулаки, изд. 1949 г., где и партия малого кларнета нотирована под партиями основных кларнетов).

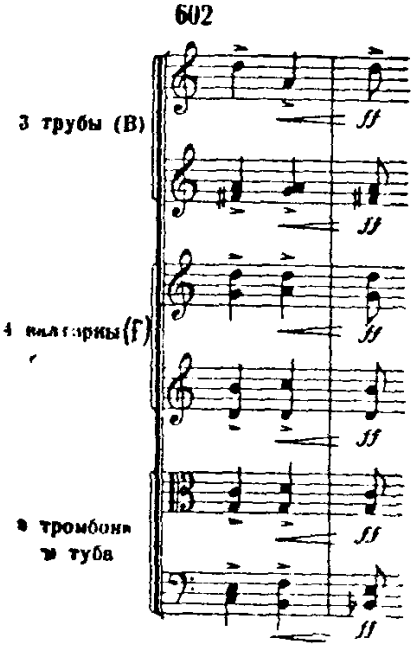
При включении в оркестр одного или нескольких саксофонов их партия нотируется обычно между партиями кларнетов и фаготов.

В группе медных духовых инструментов вверху большей частью нотируются партии валторн, как инструментов, часто играющих вместе с деревянными; под партией валторн — партии труб, а под последними — партии тромбонов с тубой внизу. Нотирование партий труб над партиями валторн, имевшее место еще встарину и оправдываемое тем соображением, что труба является как бы сопрано медной духовой группы, практикуется и теперь, но в прочную систему не вошло.

601



602



При включении в оркестр корнетов их партия нотируется над или под партией труб (ср., например, «Франческу да-Римини» и «Манфреда» Чайковского). Если мелодическая роль корнетов активнее, чем таковая же у труб, их следует нотировать над трубами, выдерживая это размещение партий на протяжении всей партитуры. Применявшийся Вагнером («Кольцо Нибелунга»), Брукнером (7-я, 8-я, 9-я симфонии) и немногими другими западноевропейскими композиторами ансамбль валторновых туб нотировался внизу основной медной группы.

603



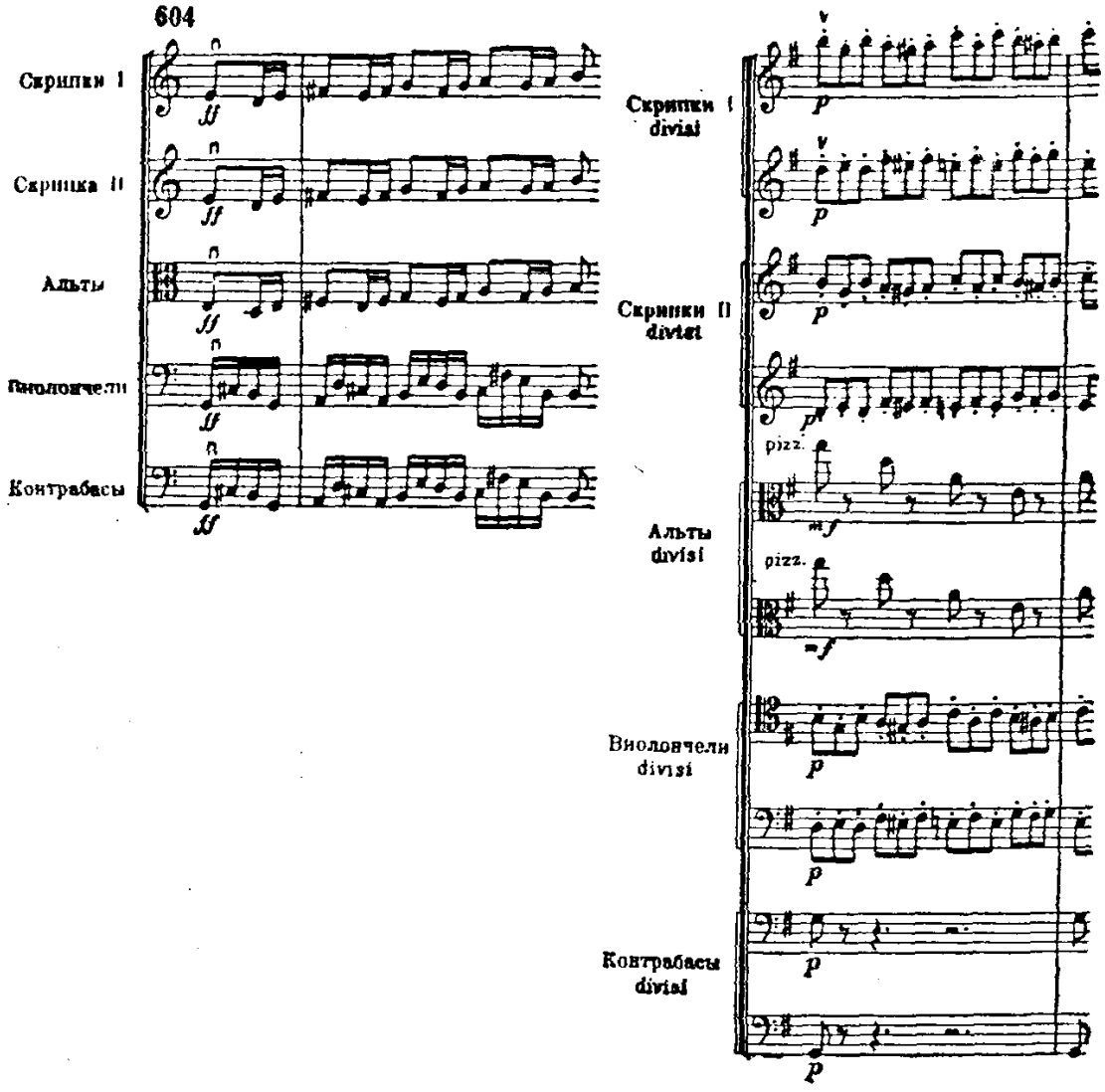
В ударной группе в ее наиболее полном составе в современной практике принято вертикальное последование партий, указанное в примере 603.

Примечание. В некоторых авторских рукописях симфонических партитур встречается путаница в вертикальном размещении партий ударных инструментов, нотированных на однолинейных нотоносцах: на одной странице, например, партия бубна нотирована над партией малого барабана, а на другой наоборот и т. д. В данном случае редактор должен выправить вертикальную последовательность партий от начала до конца произведения.

В струнно-смычковой группе вертикальная последовательность партий неизменно такая: I скрипки, II скрипки, альты, виолончели, контрабасы. В старинных партитурах партии виолончелей и контрабасов нотировались

обычно на одном нотоносце, как одинаковые по письму, так как контрабасы обычно лишь удваивали октавой ниже виолончели. В современной же практике даже при таких моментах (а они очень часты и теперь) партии виолончелей и контрабасов обычно нотируются раздельно.

При наличии эпизодов divisi количество нотоносцев для струнно-смычковой группы иногда увеличивается — либо для отдельных партий, либо для всех, но последовательность партий остается такой же:



К увеличению количества нотоносцев для струнно-смычковой группы есть смысл прибегать только тогда, когда нотирование divisi на одном нотоносце затруднительно, неясно или когда divisi продолжительно; в остальных случаях divisi следует нотировать на одном нотоносце, причем даже двухштильное изложение в эквиритмических моментах совершенно необязательно.



Эквиритмические эпизоды divisi a 3 и divisi a 4 также могут нотироваться на одном штиле:



При наличии в какой-либо партии струнно-смычковой группы эпизодов solo, когда одновременно играют и на остальных — altri — инструментах данной же партии, партия solo нотируется на отдельном нотоносце над партией altri:



Однако, когда соло носит не эпизодический характер, а постоянный, как, например, в концертах для солирующих инструментов с сопровождением оркестра, партия соло всегда нотируется над струнно-смычковой группой, какому бы инструменту соло ни принадлежало. В двойных и тройных концертах солирующие партии располагаются обычно в партитурной последовательности сверху вниз над струнно-смычковой группой.

Партия арфы (или арф), часто включаемой в симфонический оркестр, нотируется между ударной и струнно-смычковой группами. По соседству с партией арфы (над или под ней) нотируется партия фортепиано, если оно включено в оркестр, что встречается в некоторых оперных, балетных и симфонических произведениях.

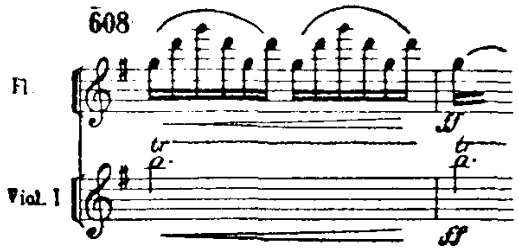
При включении в оркестр орга́на (примеры чего многочисленны в оперной и ораториальной литературе, но изредка встречаются и в симфонической) партия его раньше нотировалась или в самом низу партитуры или между альтами и виолончелями, но теперь нотируется обычно над струнно-смычковой группой (1-я симфония А. Баланчивадзе и пр.).

В случае присоединения к симфоническому оркестру духового оркестра (банды) или дополнительного ансамбля медных

духовых инструментов партия его нотируется в самом верху партитуры — над флейтами (например, в «Иване Сусанине» и «Руслане и Людмиле» Глинки, торжественной увертюре «1812 год» Чайковского и др.) или по соседству с основной медной группой (например, в симфонии-кантате «На поле Куликовом» Шапорина, оратории «Песнь о лесах» Шостаковича и др.). Первый способ предпочтителен, когда духовой оркестр или ансамбль играет отдельно от основной исполнительской массы оркестрантов (в опере — на сцене или за сценой), второй способ — когда такое разделение отсутствует.

Вокальные партии, как уже отмечалось, теперь нотируются между ударной и струнно-смычковой группами — сперва партии солистов, под ними партии хора. При одновременном участии арфы, фортепиано или орга́на в аккомпанирующей роли вокальные партии уместно располагать над их партиями.

Совокупность инструментальных и вокальных партий в некоторых партитурах (особенно оперных) достигает 40 и более нотоносцев. Однако в большинстве симфонических партитур количество нотоносцев колеблется между 15—25, причем в целях экономии места и лучшей удобочитаемости партии паузирующих инструментов нередко пропускаются до момента их вступления, а партии инструментов, занятых в данный момент исполнителем, нотируются в партитурной последовательности — за вычетом паузирующих партий. Посредством такого сокращения нотоносцев на отдельных отрезках произведения бывает возможным сведе́ние партитурного изложения к незначительному числу нотоносцев, иногда даже к двум или одному:



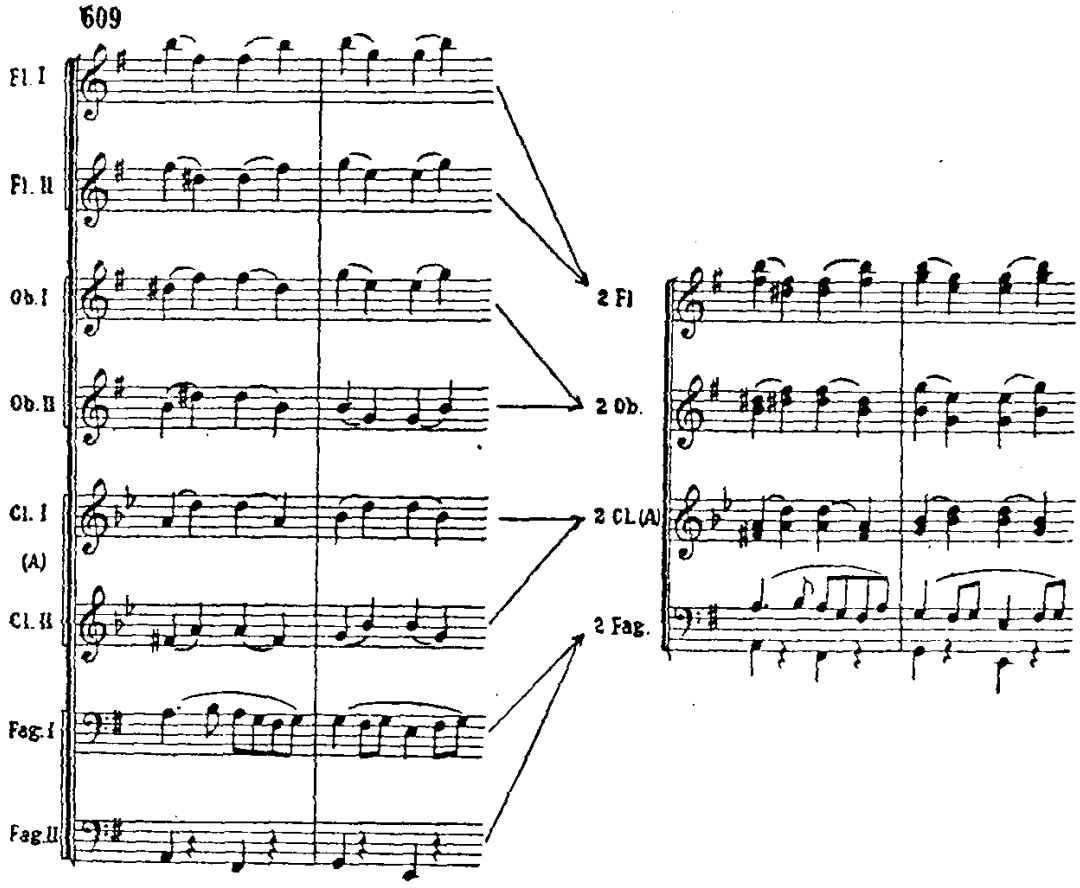


При сокращенном изложении партитур всегда следует слева от нотоносца или над его левым краем указывать (сокращенно) название партии (инструмента, голоса, оперного персонажа), а на вертикальном уровне акколад ставить между системами (партит-строками) разделительный знак //.

С той же целью экономии места и лучшей удобочитаемости партитуры партии I и II (или II и III) флейт, I и II гобоев, I и II кларнетов, I и II фаготов, I и II, III и IV валторн, I и II (или II и III) труб, I и II тромбонов, III тромбона и тубы — попарно объединяются на одном нотоносце (объединение партий виолончелей и контрабасов, как уже отмеча-

лось, в современных партитурах не принято). Бывают случаи объединения на одном нотоносце и трех партий (например, трех флейт или трех труб, трех тромбонов) и большего их числа (например, четырех валторн), но, с другой стороны, известны случаи раздельного нотирования партий, обычно объединяемых на одном нотоносце.

Так, например, на протяжении всей партитуры 1-й симфонии Калинникова партия каждого (!) деревянного духового инструмента нотирована на отдельном нотоносце — и почти везде без веских оснований для этого. С таким «раздуванием» партитур следует решительно бороться как при издании новых произведений, так и при переиздании старых, что сокращает труд гравера, экономит бумагу и вместе с тем делает партитуры более наглядными в отношении парных партий.



Относительно акколадного оформления партитур уже шла речь выше (стр. 37—39). Образец партитуры см. в приложении. О так называемом снятии станов (нотоносцев), получившем в последнее время некоторое распространение при оформлении партитур, см. в Справочнике по оформлению нотных рукописей, Музгиз, 1951, стр. 41—43.

Партии партитур камерно-инструментальных ансамблей излагаются в такой же вертикальной последовательности, как и соответствующие партии в симфонических

партитурах; лишь партия фортепиано (если оно участвует в ансамбле) почти всегда располагается внизу (см. соответствующие акколады в примерах 16 и 17); впрочем, в тех произведениях, где фортепиано принадлежит ведущая солирующая роль, а остальные инструменты исполняют преимущественно аккомпанирующую роль, партию фортепиано следует располагать вверху (так, например, оформлен Дивертисмент на мотивы из оперы «Сомнамбула» В. Беллини для фортепиано с сопровождением двух скрипок. альта, виолончели и контрабаса М. Глинки, Музгиз, Л., 1951).

В партитурах для *духового оркестра* до недавнего времени был принят такой порядок размещения партий по вертикали: вверху — партии духовой деревянной группы (либо только флейты и кларнеты, либо флейты, гобои, кларнеты, фаготы), затем партии всех медных духовых инструментов — корнетов I и II, труб I и II, альтов I и II, валторн I и II, теноров I, II и III, баритона, трех тромбонов (в больших оркестрах), басов I и II, внизу — партии ударных инструментов — литавр (в больших оркестрах), малого барабана, тарелок и большого барабана.

В последние годы стало применяться иное вертикальное размещение партий духового оркестра — с учетом деления партий медных инструментов на обязательные (корнеты, альты, теноры, баритон, басы) и необязательные (трубы, валторны, тромбоны) и с приближением к типу симфонических партитур — в частности, с размещением партий ударной группы над группой обязательных медных инструментов, как бы уподобляемой струнно-смычковой группе симфонического оркестра. Образцы обоих видов партитур для духового оркестра см. в приложении (стр. 238, 239).

В партитурах для оркестра русских народных инструментов вверху нотируются партии группы домр (пикколо, малых, альтовых, теноровых, басовых, контрабасовой), затем партии одного-двух баянов, литавр и других ударных инструментов, гуслей и внизу — партии группы балалаек (прим, секунд, альтов, басов, контрабасов). При наличии вокальных партий они нотируются над балалаечной группой. Образец партитуры для оркестра русских народных инструментов см. в приложении (стр. 240).

ОРИЕНТИРЫ

Ориентирами в партитурах, дирекционах, клавирах и отдельных партиях (голосах) называются буквы или цифры, выставляемые на границе некоторых тактов с целью облегчения исполнителям отыскания тех или иных пунктов произ-

ведения в процессе его совместного разучивания, когда отдельные отрезки произведения иногда приходится многократно повторять.

Существуют два принципа расстановки ориентиров: 1) через неопределенное количество тактов, в зависимости от тех или иных элементов формы произведения — от начала тем, периодов, фраз или иных построений (обычно без учета затакта); 2) через каждые 5 или 10 тактов, независимо от элементов формы.

Буквенные ориентиры, широко распространенные в старых изданиях и иногда сохраняющиеся и в новых переизданиях, расставляются по первому принципу с использованием латинского алфавита, образуя ряд A, B, C, D и т. д., а по исчерпании алфавита — AA, BB, CC, DD и т. д.

Цифровые ориентиры, типичные для современных изданий, расставляются и по первому принципу, образуя ряд 1, 2, 3, 4 и т. д., и по второму, образуя ряд 5, 10, 15, 20 и т. д. или 10, 20, 30, 40 и т. д.

Выбор того или иного принципа расстановки ориентиров решается автором или редактором. Одни из них предпочитают первый принцип, другие второй, что можно наблюдать и в новейших изданиях. Первый принцип имеет то преимущество, что он дает возможность выставлять ориентиры именно в тех пунктах, где они нужны, тогда как при втором многие ориентиры оказываются выставленными впустую. Музыкантам гораздо проще и скорее начать повторение прямо от ориентира (или предшествующего ему затакта), чем предварительно отсчитывать от ориентира то или иное количество тактов вправо или влево.

В циклических произведениях ориентиры выставляются или общим порядковым счетом или для каждой части отдельно.

Цифровые ориентиры весьма часто для большей броскости обводятся прямоугольной рамкой, реже кружками.

Расставляются ориентиры обычно над тактовой чертой, а если совпадают с началом нотоносца, — чуть левее ключа над нотоносцем.

В некоторых изданиях ориентиры выставляются не над тактовой чертой, а над первой долей тактов, к которым они относятся. При такой расстановке ориентиров (более правильной, ибо более точной) левый край рамки ориентира проводится на одном вертикальном уровне с тактовой чертой:





В партитурах ориентиры выставляются над верхней партией, иногда еще дополнительно над верхней партией другой группы (например, струнно-смычковой) или под нижней партией партитуры. Однако эти дубликатные ориентиры не являются необходимыми, и ряд новых изданий осуществляется без них. В дирекционах ориентиры выставляются обычно лишь над верхним нотоносцем, в клавирах — над сольной партией, а если их две, три и более, — также над фортепианной.

Ориентиры не являются строго обязательными (издано множество партитур, партий, клавиров, где ориентиры отсутствуют), но весьма желательны для изданий оркестровой, оперной и ансамблевой литературы, так как значительно облегчают репетиционную работу.

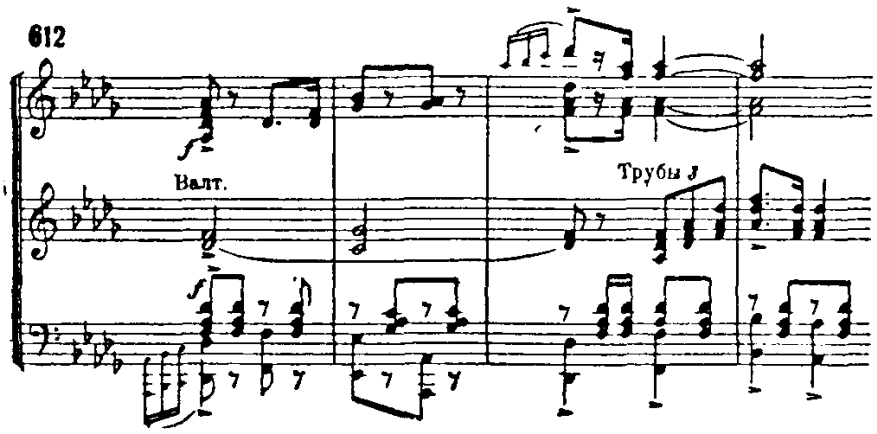
ОФОРМЛЕНИЕ ДИРЕКЦИОНОВ

Дирекционы представляют собой вертикально сжатые партитуры, сосредоточивающие на двух-трех нотоносцах совокупность всех основных партий оркестра или инструментального ансамбля. Разница между фортепианным переложением и дирекционом заключается в том, что первое специально приспосабливается к возможностям фортепианного исполнительства (в 2 или в 4 руки), а при составлении второго имеется в виду лишь концентрация инструментальных партий на двух-трех нотоносцах.

Дирекционами сопровождаются лишь те издания для духового оркестра и инструментальных ансамблей, которые печатаются без партитур в виде комплекта партий (голосов). Так издаются многие марши, танцы, оркестровки массовых песен, произведения эстрадного жанра и т. п. Дирекционы в таких изданиях призваны заменить собой партитуры для руководителей оркестров и ансамблей.

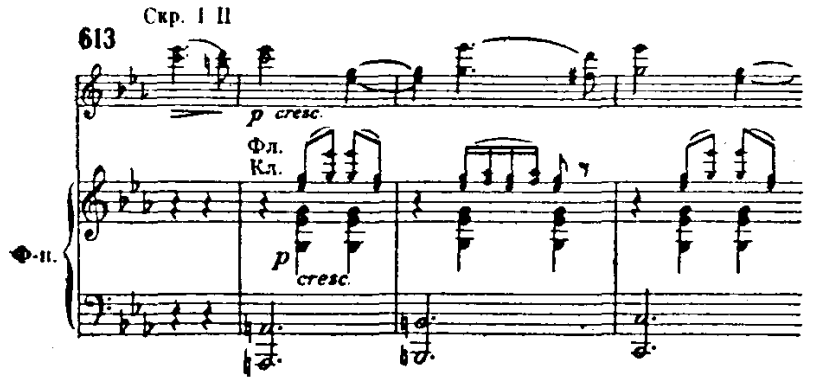
Дирекционы для духового оркестра раньше издавались обычно в строе in B по причине преобладания инструментов этого строя в духовом оркестре, но теперь издаются преимущественно в натуральном строе, т. е. in C. Некоторые дирекционы для духового оркестра бывают весьма схематичными: в них концентрируются лишь главные партии основной медной группы, а многие другие элементы оркестровой фактуры (подголоски, орнаментирующие пассажи, октавные удвоения и т. п.) не находят отражения. Тщательная репетиционная работа с оркестром по таким дирекционам затруднительна.

Поэтому дирекционы должны составляться и издаваться в возможно более полном виде с включением в них всех существенных элементов оркестровой фактуры. Основные моменты оркестровки (вступления, сольные эпизоды и пр.) должны обозначаться в дирекционах соответствующими названиями инструментов.



Партии ударных инструментов в дирекционах обычно не находят отражения, за исключением особо существенных моментов, в которых их нотируют на дополнительном однолинейном нотоносце (иногда протяженностью всего лишь на один-два такта) между основными нотоносцами или снизу системы.

В литературе для эстрадных оркестров и ансамблей, в состав которых обычно включается фортепиано, партия последнего вместе с основным ее назначением служит одновременно и дирекционом, а потому в ней нотируются петитом наиболее существенные элементы других партий (что, между прочим, дает возможность пианисту подыгрывать партии отсутствующих инструментов). Если реплики других партий не удается уместить на основных нотоносцах, в дирекцион эпизодически включается дополнительный нотоносец, более мелкий по раштру:



Кроме фортепианного дирекциона, в партиях оркестротек нередко имеется еще скрипичный дирекцион, так как первый скрипач концертного ансамбля (особенно если ансамбль не-

многочислен) зачастую одновременно выполняет и функции дирижера. Скрипичный дирекцион, кроме основной партии первой скрипки, содержит реплики некоторых других партий — преимущественно в моменты их вступлений, чтобы последние могли быть показаны скрипачом-дирижером либо смычком, либо (если в этот момент он сам играет) кивком головы, взглядом и т. п. Эти реплики, обозначаемые петитом в основной партии или отдельно нотируемые на дополнительном нотоносце уменьшенного раштра, должны сопровождаться указаниями на основные контуры оркестровки.



Как видно из приведенных примеров, скрипичные дирекционы носят схематический характер и дают очень неполное представление об оркестровой фактуре. Поэтому тем в большей мере фортепианные дирекционы должны отображать все основные, а по мере возможности и побочные элементы фактуры. Однако чрезмерное испещрение фортепианных дирекционов репликами нежелательно, поскольку оно затрудняет пианисту чтение нот, непосредственно относящихся к его партии. Иное дело, когда дирекционы составляются не для непосредственной игры по ним, а как «эрзацы» партитур духового оркестра или какого-либо другого ансамбля: в таких дирекционах надо всегда стремиться к возможно более полному и точному отображению фактуры, применяя по мере надобности три, а в случае крайней необходимости даже четыре нотоносца. Необходимо помнить, что, чем тщательнее и полнее составлен дирекцион, тем полноценнее может быть разучено произведение с оркестром или ансамблем, тем в большей мере может быть осуществлен художественный контроль руководителя.

Техника составления дирекционов несложна:

1) все партии переписываются с партитуры (или за отсутствием ее с разрозненных голосов) в виде сводки на двух-трех нотоносцах с одновременной транспонировкой в реальную тональность партий транспонирующих инструментов;

2) выписанные партии графически координируются по их функциям — мелодическим, подголосочным, гармоническим — по правилам нотной графики в отношении штилей, лиг, акцентов и пр.;

3) отмечаются основные контуры оркестровки (вступления отдельных инструментов и групп, **solo, tutti** и пр.).

Ряд деталей фактуры в дирекционах нередко обозначается условно, сокращенно, посредством указаний con 8 ····· (октавное удвоение какой-либо партии), дер. 8····· (игра деревянной группы октавой выше корнетов и труб), simile (вместо повторного нотирования каких-либо орнаментов, пассажей и пр.). Малосущественные элементы фактуры могут в дирекцион не включаться.

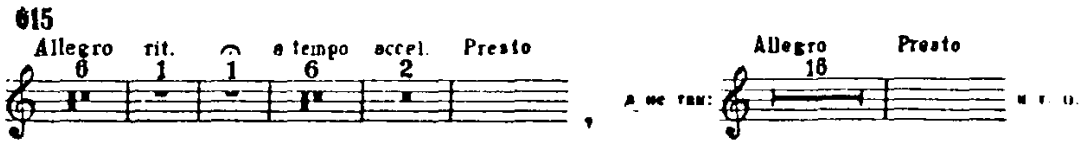
В процессе корректуры изданий, осуществляемых без партитур, все партии должны сличаться с дирекционом (с учетом, разумеется, разницы строев). Такое сличение предотвращает разнобой партий по количеству тактов, по ориентирам, вольтам и т. п. и в свою очередь помогает выявить ошибки, допущенные в дирекционе.

ОФОРМЛЕНИЕ ОТДЕЛЬНЫХ ПАРТИЙ (ГОЛОСОВ)

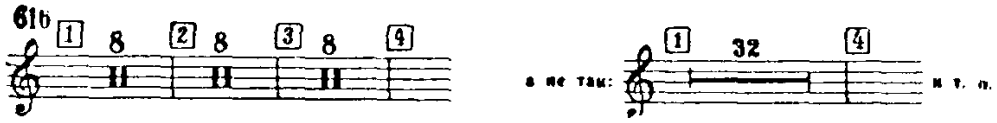
Подавляющее большинство отдельных инструментальных партий излагается на одном пятилинейном нотоносце; на двух пятилинейных нотоносцах излагаются (с некоторыми исключениями) лишь партии арфы, фортепиано, орга́на, фисгармонии, баяна, аккордеона, челесты, колокольчиков; на однолинейном нотоносце — партии ударных инструментов без определенной звуковысотности — треугольника, кастаньетов, бубна, малого барабана, тарелок, большого барабана, там-тама, колоколов.

При расписывании партий с партитуры весьма важно детальное отражение в них всех темповых обозначений, имеющихся в партитуре, включая мелкие эпизодические отклонения (rit., rall., accel. и пр.) и ферматы, — не только в моменты участия данного инструмента в исполнении, но и в периоды паузирования.

Если, например, данный инструмент паузирует 16 тактов, а в партиях других инструментов в это время имеются различные темповые отклонения, то все они должны быть отражены в партии паузирующего инструмента посредством соответствующего расчленения пустых тактов и темповых обозначений над ними. В данном случае было бы большой ошибкой (часто допускаемой неопытными переписчиками), чреватой недоразумениями при репетициях и исполнении, вместо подробного оформления пустых тактов обозначать их суммарной паузой на 16 тактов. Поэтому при наличии темповых отклонений пустые такты следует оформлять только первым способом, например:



Недопустимы общие паузы и при выходе группы пустых тактов за пределы ориентиров. Если, например, инструмент паузирует 32 такта, на протяжении которых следует смена ориентиров, то общие паузы допустимы лишь в границе соседних ориентиров (если в этих границах нет темповых отклонений):



Если в циклическом произведении какой-либо инструмент паузирует на протяжении всей части, в его партии выставляется общая пауза |——| с надписью над ней **Tacet** (молчит).

В некоторых случаях, например после продолжительного паузирования, перед ответственными вступлениями и т. п., в партии вписываются петитом реплики из других партий, способствующие лучшей ориентации исполнителей; при этом обязательно обозначение пауз для основной партии и желательно название партии, входящей в реплику:



Практическая ценность такого рода реплик подтверждается тем фактом, что при отсутствии их в партиях многие музыканты (особенно в оперных оркестрах) сами их вписывают в свои партии. В партиях духового оркестра и концертных ансамблей реплики имеют еще то практическое значение, что они иногда исполняются с целью замены отсутствующего инструмента.

Другими условиями оформления отдельных инструментальных партий являются:

1) достаточно крупный раштр — не менее 8 *мм* (мелкий раштр допустим лишь в изданиях для духового оркестра, рассчитанных на игру в походе, когда музыканты держат ноты или прикрепляют к инструменту в близком расстоянии от глаз);

2) удобство переворота страниц (подгон переворота под паузы, достаточные для спокойного переворота страницы);

3) обозначение вверху каждой страницы партии ее названия, что предотвращает путаницу страниц разных партий в процессе верстки и брошюровки.

Обложки и титулы для отдельных партий обычно не применяются и поэтому гравировку нотного текста в них можно

начинать прямо с 1-й страницы; если же по условиям верстки или с целью удобства переворота страниц гравировка начинается со 2-й страницы, на 1-й достаточно указать лишь название партии.

ПОДТЕКСТОВКА ВОКАЛЬНЫХ ПАРТИЙ

Подтекстовка вокальных партий (сольных и хоровых) в большинстве случаев размещается под нотоносцем той партии, к которой она непосредственно относится; в некоторых случаях подтекстовка размещается над нотоносцем или между нотоносцами, принадлежащими разным партиям.

Слова подтекстовки, имеющие два, три или большее количество слогов, разделяются обычно по слогам (согласно грамматическим правилам *), между которыми на уровне основания букв ставятся короткие (как дефисы) горизонтальные слоговые черточки; при соседстве в слове двух гласных между ними также обычно ставятся слоговые черточки (мо-я, тво-я и т. п.). Такая разбивка слов делается для того, чтобы каждый слог, каждая гласная находились на одном вертикальном уровне с той нотой, к которой они относятся, поскольку нотный текст далеко не всегда размещается по горизонтали одинаково по длине со словесным текстом; к тому же слова, разделенные по слогам, в контексте с нотами лучше воспринимаются зрительно.

618



В тех случаях, когда на слог или гласную приходится две, три или большее количество нот, следующих друг за другом, слог или гласная подписываются под первую ноту (примеры 304, 305). В прежних изданиях пение на один слог или одну гласную нескольких последовательных звуков нередко отмечалось соответствующей длины горизонтальной чертой на уровне слоговых черточек:

619



* Известен и другой способ разбивки слов, по которому согласные, находящиеся внутри слова, относятся к следующему слогу, например: «Гляжу, как бе-зу-мный, на че-рну-ю шаль и хла-дну-ю ду-шу те-рза-ет пе-чаль...» (Сборник «Пушкин в романсах и песнях его современников», Музгиз, М., 1936).

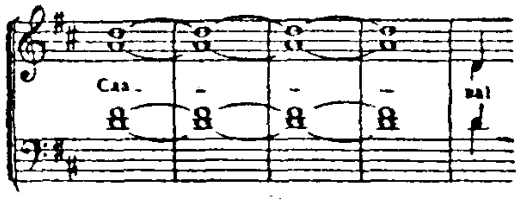
В современной практике такие черты отменены, так как продолжительность пения на один слог или одну гласную ясна в подобных случаях по лигатуре:

620



Однако, когда две, три или большее количество последовательных нот приходятся на слог, не являющийся последним в слове, и когда часть этих нот выходит за пределы такта и, следовательно, расстояние между слогами увеличивается, тогда применяются дополнительные слоговые черточки (взамен длинных черт старых изданий).

621



При переносе слова от одного нотоносца на следующий слоговая черточка ставится дважды: после слога, предшествующего переносу, и перед перенесенным слогом под следующий нотоносец:

622



При пении на «А» или с закрытым ртом в старых изданиях обычно протягивалась после «А» или обозначения *закрытым ртом* соответствующей длины черта под нотоносцем, но в новых изданиях ее не применяют. Отсутствие после «А» или обозначения *закрытым ртом* подтекстовки само по себе указывает, что данный способ исполнения остается в силе на том или ином отрезке произведения:

623



624



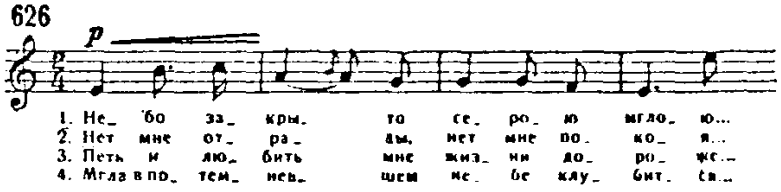
При пении на повторяющиеся ля, ра, та, там, тра и т. п. все они подтекстовываются не суммарно, как при пении на «А», а раздельно, не обязательно при этом отделяясь друг от друга запятой:



Нагромождение запятых едва ли не явилось бы в данном случае лишь балластом. Однако вообще же все правила пунктуации в подтекстовке должны строго соблюдаться и быть предметом внимательного наблюдения корректора и редактора.

Отражение в подтекстовке формы стихосложения посредством прописных букв, соответствующих началу каждой строчки стихотворения, — нежелательно (особенно в изданиях, рассчитанных на широкий круг исполнителей), поскольку оно лишь усложняет смысловое восприятие подтекстовки. Когда важно показать форму стихосложения, стихотворный текст лучше поместить после нот, как это обычно делается в куплетных песнях.

В подавляющем большинстве куплетных песен под нотами подтекстовывается лишь первый куплет с припевом (под вольтой нередко — начало следующих куплетов), остальные же куплеты * помещаются после нот — одним или двумя столбцами. Однако иногда под вокальной партией подтекстовываются два, три и даже большее количество куплетов — один под другим с соответствующей нумерацией куплетов в их начале:



Увлекаться многоярусной подтекстовкой не следует, поскольку она занимает много места между нотоносцами, неудобна для исполнителя при выучивании текста наизусть, отдаляет вокальную партию от поля зрения аккомпаниатора (а ведь аккомпанировать так часто приходится с листа, для чего необходимо одновременно зорко следить и за вокальной партией), обременяет труд гравера или подтекстовщика.

---

* Нередко — включая первый куплет, ради сохранения стихотворения в полном виде, что так ценят поэты и что удобнее для исполнителя при выучивании текста наизусть.

Дьухъярусную же подтекстовку можно применять чаще, поскольку отмеченные технические неудобства при ней становятся незначительными.

При наличии в подтекстовке, кроме русского текста, иностранного, русский текст в наших отечественных изданиях всегда располагается над иностранным, независимо от национальной принадлежности автора. В произведениях же композиторов наших братских союзных республик национальный текст, если он является оригинальным, располагается над русским.

Известны случаи, когда композиторы пишут вокальную партию в двух вариантах на самостоятельных нотоносцах — один для оригинального текста, другой для переводного. В нижеследующем примере оригинальным является польский текст, принадлежащий Мицкевичу:

627



Однако в большинстве случаев варианты вокальных партий, вызываемые разницей текстов, нотируются на одном нотоносце, нередко с применением петитных нот (примеры 151, 152).

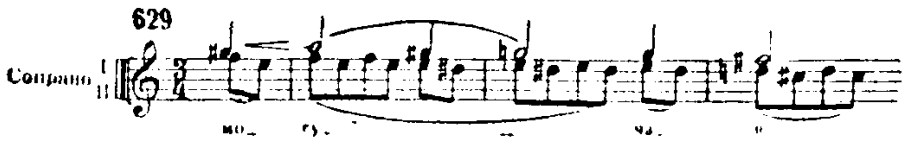
В тех случаях, когда на одном нотоносце излагаются две самостоятельные партии с разными штилями, не совпадающие по ритму или тексту, или по тому и другому вместе, подтекстовка располагается для верхней партии над нотоносцем, для нижней — под ним:

628



Однако не всякое ритмическое различие партий требует подтекстовки и сверху и снизу: если партии различны по ритму, но слоги подтекстовки приходятся на одинаковые доли такта в разных партиях, достаточна одна строка подтекстовки:

629

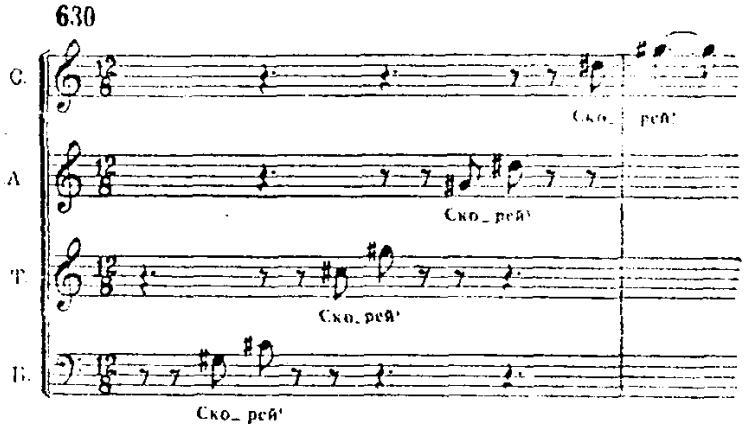


В вокальных ансамблях, в частности оперных, все сольные партии, сколько бы их ни было и будь они все одинаковы по тексту и эквиритмичны, — подтекстовываются, как правило, каждая отдельно, что создает удобство исполнителям при разучивании партий непосредственно по клавиру.

Хоровые же партии, разучиваемые хористами обычно по отдельно выписанным партиям для каждого голоса, в партитурах и клавирах подтекстовываются не так подробно, как сольные.

Отдельная подтекстовка каждой хоровой партии в партитурах и клавирах необходима только в хорах полифонического склада, при разном ритме партий или разном тексте, разновременном вступлении или выключении голосов:

630



При эквиритмичности же всех хоровых партий (или хотя бы совпадении подтекстовки по долям тактов) и при одинаковом их тексте подтекстовку достаточно располагать одной строкой:

а) в хорах на двух нотоносцах — между нотоносцами;

б) в хорах на трех нотоносцах — между верхним и средним нотоносцами;

в) в хорах на четырех нотоносцах — между вторым и третьим нотоносцами:

631



Аналогично количество строк подтекстовки может быть сокращено, например, при одинаковой подтекстовке а) у со-

прано и альтов и у теноров и басов; б) у сопрано и теноров и у альтов и басов:

632



633



Несмотря на то, что сокращение количества строк подтекстовки дает большую экономию места в клавирах и хоровых партитурах, проясняет нотный текст и не наносит никакого ущерба ясности подтекстовки (со стороны принадлежности ее той или иной партии), многие издания всё же испещряются совершенно ненужными строками подтекстовки — иногда даже при эквиритмичности всех партий с одинаковым текстом. От этого следует освобождаться при редактировании клавиров, оперных и хоровых партитур, оставляя в них лишь те строки подтекстовки, которые действительно нужны и вполне достаточны для ясности подтекстовки всех хоровых партий.

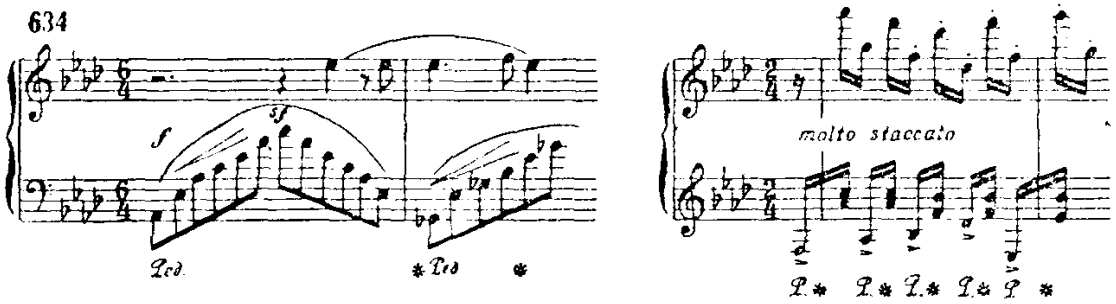
ОБОЗНАЧЕНИЕ ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАЛИЗАЦИИ

Обозначение педализации в фортепианных произведениях, аккомпанементах и переложениях делается отдельно для правой и левой педалей.

Момент нажима правой педали обозначается посредством сокращенного слова pedale с прописной буквы и применением особого шрифта — *Ped.*, а иногда (обычно при максимально

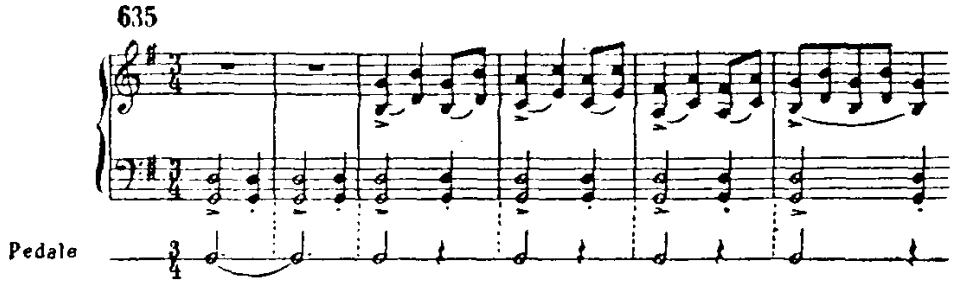
насыщенном обозначении педализации) посредством только одной буквы *Ped*. Момент снятия педали обозначается условной звездочкой ✻. Оба эти обозначения в современной практике располагаются под нижним нотоносцем *.

634



В инструктивно-педагогической литературе известны случаи обозначения педализации на специальном однолинейном нотоносце под основным фортепианным текстом, а также посредством особых угловатых скобок на том же месте:

635



636



Указание на нажим левой педали обозначается *una corda* (одна струна), отмена ее нажима — *tre corde* (три струны).

При указании на одновременное применение обеих педалей обозначение *una corda* ставится над (реже под) *Ped* :

---

* В старинных изданиях педализация иногда выставлялась между нотоносцами, что при переизданиях порой сохраняется и теперь.

637



На одновременное применение двух педалей иногда указывается также словами *due Ped.* (Венгерская рапсодия № 12 Листа и пр.) или *Ped. con sord.* (Фортепианный концерт Скрябина и пр.).

Вместо детальной расстановки педализации иногда дается общее указание на применение педали — *con Ped.* или *col Ped.*

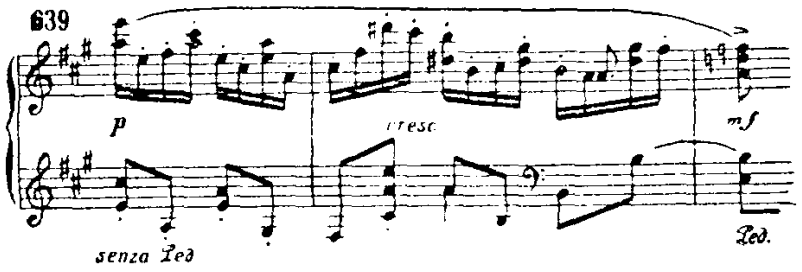
638



В произведениях и переложениях для двух фортепиано педализация выставляется для партии каждого фортепиано отдельно, а для одного фортепиано в 4 руки — лишь под партией secondo, независимо от того, расположена ли она по партитурному принципу под партией primo или самостоятельно на левой странице.

Поскольку фортепианное исполнительство связано с весьма частым, почти постоянным применением педалей (особенно правой), независимо от того, обозначена педализация или нет, постольку в местах, где по характеру музыки педализация не нужна, иногда делается специальное указание — *senza Ped.* (без педали), сохраняющее свое действие до очередного обозначения *Ped.*:

639



Педализация, имеющая исключительно важное значение в фортепианном исполнительстве, тем не менее отнюдь не

является обязательной для обозначения: в огромном количестве фортепианных произведений, аккомпанементов, а тем более переложений педализация вовсе не выставляется, предоставляясь на усмотрение исполнителей, или выставляется только в принципиально важных моментах. Последнее гораздо ценнее испещрения нотного текста детальнейшей педализацией с начала до конца произведения, в чем обычно усердствуют не композиторы, а редакторы-интерпретаторы, проявляя иногда при этом субъективный подход к педализации. Такую обильную редакторскую педализацию многие высококвалифицированные пианисты зачастую полностью игнорируют, педализируя по своему художественному усмотрению — так, как это подсказывает содержание произведения, его стиль, мелодические, гармонические, динамические и фактурные особенности. Чрезмерное количество педальных обозначений к тому же слишком перегружает текст изданий, увеличивает площадь гравировки, переобременяет граверов.

Подробное обозначение педализации имеет смысл и практическую ценность только в педагогических изданиях, рассчитанных на начинающих учащихся (первые 2—3 года обучения), еще не усвоивших принципов педализации. Чем на более квалифицированного исполнителя рассчитано издание, тем в меньшей мере его следует сопровождать обозначением педализации, вплоть до полного отказа от него.

Однако возведение отказа от обозначения педализации в принцип далеко не всегда оправдывает себя, например, при переиздании произведений тех композиторов, которые сами выставляли педализацию с большой тщательностью и принципиальностью (как Лист, Скрябин и др.): в таких случаях педализацию следует сохранять, так как педализацией иногда многое досказывается из того, что не зафиксировано непосредственно нотными знаками.

АППЛИКАТУРНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

Аппликатура обозначается мелкими (кг. 6) прямыми цифрами 1, 2, 3, 4, 5, указывающими на рекомендуемое пользование определенными пальцами при игре на том или ином инструменте соответственно принятой для пальцев нумерации. Эта нумерация имеет варианты: так, например, для игры на фортепиано и других клавишных инструментах 1, 2, 3, 4, 5 последовательно обозначают большой, указательный, средний, безымянный пальцы и мизинец правой и левой рук; для игры на струнно-смычковых инструментах 1, 2, 3, 4 последовательно обозначают (поскольку большой палец, как система, не участвует в звукоизвлечении) указательный, средний, безымянный пальцы и мизинец левой руки. Когда на струнных инструмен-

тах надо извлечь звук на открытой (не прижатой пальцем к грифу) струне, в роли аппликатурного знака ставится 0 (ноль). Знак 9 в виолончельных партиях обозначает вспомогательный нажим струны большим пальцем, так называемую ставку.

Единого графического способа расстановки аппликатурных цифр нет и быть не может, поскольку исключительное многообразие видов фактур (особенно фортепианной музыки) и различные степени плотности гравировки нотного текста не позволяют строго и последовательно придерживаться какой-либо одной системы расстановки аппликатурных цифр. В каждом конкретном случае приходится выискивать наиболее рациональную расстановку аппликатуры — такую, которая, во-первых, не загромождала бы основного нотного текста и, во-вторых, обеспечивала бы хорошую видимость цифр и не слишком большую отдаленность их от нотных головок, к которым они относятся.

Аппликатурные цифры выставляются и над нотными головками и под ними, и слева от них и справа, и над штилями и под штилями, и внутри лиг и вне их, и непосредственно на нотоносце и вне его. Все эти способы вполне допустимы, но не все в равной мере практичны: расстановка цифр в непосредственной близости слева от нотных головок непрактична тем, что при ней цифры могут быть приняты при чтении нот с листа за случайные знаки альтерации; расстановка цифр вне лиг иногда слишком отдаляет их от нотных головок; расстановка цифр непосредственно на нотоносце делает их менее отчетливыми.

Ниже приводятся несколько примеров рациональной расстановки аппликатуры как при одноштильном, так и при двухштильном тексте:



Обозначение смещающейся аппликатуры на выдержанном звуке делается посредством маленькой круглой скобки над соседними цифрами:

641



В некоторых случаях аппликатура указывается в двух вариантах: один вариант сверху нот, другой снизу (иногда — рядом в скобках):

642



Аппликатурные обозначения, выставляемые в подавляющем большинстве случаев не композиторами, а редакторами-педагогами, отнюдь не являются обязательными (как и обозначение фортепианной педализации). Весьма многие издания для любых инструментов осуществляются без всяких аппликатурных обозначений, предоставляя отыскание подходящей аппликатуры исполнителю или педагогу. Во многих других изданиях аппликатура выставляется только в отдельных трудных по аппликатурному решению моментах (в таких моментах аппликатуру иногда выставляют сами авторы, как это делал, например, Лист, несмотря на то, что почти все его фортепианные произведения рассчитаны на пианистов высшей квалификации). Немало есть изданий и с детально расставленной аппликатурой, испещряющей весь нотный текст, — зачастую даже в таких моментах, где аппликатура ясна сама по себе, где пальцы естественно ложатся на клавиши, или на струны, или на клапаны и т. п. Подробная аппликатура имеет практический смысл, если она подлинно рациональна, свободна от субъективного подхода к ней редактора, в изданиях инструктивно-педагогического типа, рассчитанных прежде всего на начинающих учащихся (первые 2—3 года обучения).

Высококвалифицированные исполнители обычно полностью игнорируют аппликатурные обозначения, сами находя рациональную в каждый момент аппликатуру. Таким образом, кропотливейший редакторский (а следом за ним такой же граверный и корректорский) труд над аппликатурными обозначениями зачастую пропадает впустую. Вот почему в изданиях, рассчитанных на высококвалифицированных исполнителей, следует или вообще не выставлять аппликатуру или выставлять ее лишь в минимальном количестве в особо сложных по аппликатурному решению пассажах.

При издании сонат, концертов и других произведений для солирующих инструментов (скрипка, виолончель и пр.) с сопровождением фортепиано или оркестра аппликатуру для со-

лирующих инструментов следует указывать только в отдельных партиях, не включая ее в клавир или партитуру; также и при издании инструментальных ансамблей без участия фортепиано (струнно-смычковые трио, квартеты, квинтеты и пр.) аппликатуру следует указывать только в отдельных партиях, а не в партитуре.

В оркестровых партиях, а тем более партитурах аппликатурные обозначения, как правило, не указываются.

ОКТАВНЫЙ ПУНКТИР

Октавный пунктир — условное обозначение в виде цифры *8* (октава) с последующей пунктирной линией, указывающее при расположении его над нотоносцем на исполнение нот октавой выше, а при расположении под нотоносцем — на исполнение нот октавой ниже; кроме того, при наличии перед цифрой *8* слова *con* (с) октавный пунктир указывает на октавное удвоение нот — верхнее при расположении его над нотоносцем и нижнее — при расположении его под нотоносцем:



В старых изданиях цифра *8* всегда сопровождалась в данных случаях слогом *va* (последним слогом слова *octava*), т. е. 8^{va}, а при расположении октавного пунктира под нотоносцем еще словом *bassa* (нижняя), т. е. 8^{va} *bassa*; место окончания октавного пунктира в старых изданиях дополнительно отмечалось словом *loco* = место (в смысле — играть на месте). В современных изданиях и переизданиях и слог *va* и слова *bassa* и *loco* не применяются, так как не являются необходимыми ввиду общепонятности вышеприведенных способов обозначения октавных переносов и удвоений.

Если обозначение *con 8*····· в современной практике применяется преимущественно в директионах, то обозначение *8*····· применяется главным образом в партиях фортепиано и

арфы, являясь совершенно необходимым при нотировании в высшем (особенно!) и низшем регистрах.

Даже в скрипичных партиях, несмотря на то, что опытные скрипачи хорошо натренированы в чтении нот на высоких добавочных линиях, применение октавного пунктира бывает рациональным:



В партиях других струнно-смычковых инструментов также изредка применяется октавный пунктир, но только при нотировании очень высоких флажолетов (см., напр., Вариации на тему рококо для виолончели с оркестром Чайковского).

С точки зрения нотографических правил, к помощи октавного пунктира следует прибегать, когда ноты заходят за пределы 4—5-й добавочных линий сверху или снизу. Однако формальное следование этим правилам не всегда себя оправдывает: когда желательно сохранить рельеф какой-нибудь мелодической линии в его целостности (а к этому по мере возможности надо стремиться всегда), то лучше при восходящем движении раньше применить октавный пунктир, а при нисходящем — позже его отменить, чем это предусматривается правилами:



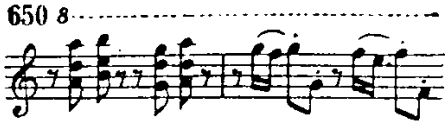
Действие октавного пунктира распространяется только на ноты нотоносца и его добавочных линий (независимо от одноштильного или двухштильного текста), над или под которым он выставлен; поэтому, если требуется октавное повышение или понижение другой партии, для нее выставляется свой октавный пунктир:



Протяженность октавного пунктира бывает самой различной — от охвата всего лишь одной ноты или одного аккорда до охвата нескольких и даже многих десятков тактов.

При переносе октавного пунктира с одного нотоносца на следующий — в конце нотоносца линия не замыкается углом, а со следующего нотоносца возобновляется, предшествуемая цифрой *8*, как и в начале.

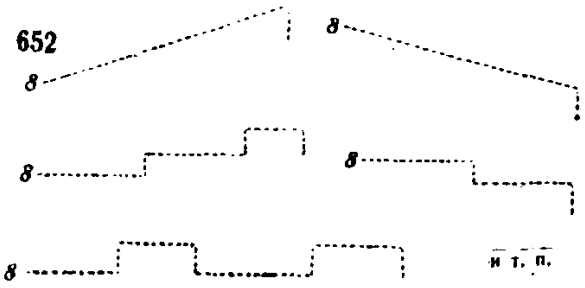
Если на участке октавного пунктира встречаются непродолжительные паузы, он обычно не прерывается:



При наличии над нотоносцем лиг в большинстве случаев линия октавного пунктира проводится над ними, но вполне допустимо в некоторых случаях проводить ее под лигой и даже пересекать ею лигу, если это способствует лучшему зрительному восприятию октавного пунктира:



Как правило, линия октавного пунктира в основной ее части (т. е. за вычетом заключительного угла) проводится параллельно нотоносцу, но, как исключение, может быть восходящей, нисходящей, лестничной и т. п.:



Такие линии допустимы только из-за каких-либо особенностей нотного рельефа, или из-за тесноты рабочего поля гравировки, или с целью максимального приближения октавного пунктира к нотным головкам.

* * *

Практическая ценность применения октавного пунктира значительна: мало того, что он весьма облегчает чтение и запись нот в крайних октавах (особенно, когда ноты не сопровождаются октавными удвоениями в сторону нотоносца), он существенно экономит по вертикали площадь нотного текста, что так ценно и важно при компактной гравировке. Были и есть, однако, композиторы, старающиеся игнорировать октавный пунктир, придающие исключительно важное значение рельефности нотного текста и потому предпочитающие пользоваться большим количеством верхних и нижних добавочных линий (примеры 4 и 5). Действительно, введение октавного пунктира иногда досадно портит нотный рисунок — особенно в пассажах, устремленных вверх или вниз. Однако наиболее практичный способ нотирования музыки, в частности и применение в соответствующих регистрах октавного пунктира, важнее рельефности и красоты нотного текста. К тому же продуманное (а не просто формальное) применение октавного пунктира нередко может «спасти положение» и в этой области (примеры 646, 647).

При издании новых произведений применение октавного пунктира должно быть внимательно продумано редактором, в принципиально важных моментах — желательно совместно с автором. При переиздании произведений классиков отнюдь не обязательно воспроизводить все октавные пунктиры в неизменном виде, как нечто каноническое (к тому же не все октавные пунктиры являются авторскими, а есть, возможно, и такие, которые своим происхождением обязаны граверам): если имеется возможность рационализировать применение октавных пунктиров, то ее всегда надо использовать.

Применение двухоктавного, т. е. квинтдецимного пунктира, 15……, предусматривающего исполнение нот на две октавы (квинтдециму) выше написанного, ограничено единичными опытами в некоторых зарубежных музыкально-теоретических работах.

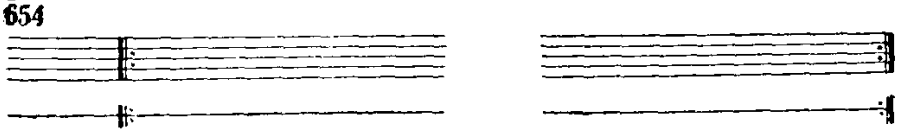
АББРЕВИАТУРЫ

В связи с тем, что во многих музыкальных произведениях широко распространены различного рода повторения (от отдельных звуков до крупных разделов и даже всего произведения в целом), издавна выработались и сложились в общеприн-

нятую систему способы сокращенного нотирования этих повторений, называемые аббревиатурами (от итальянского *abbreviare* — сокращать). В более широком понятии к аббревиатурам относятся все способы и средства сокращения и упрощения нотирования музыки, включая сюда и октавный пунктир, и сокращенное изложение *glissando*, и условное обозначение трелей, мордентов, группетто, и указания *simile*, и ссылки в рукописных партитурах с одной партии на другую (col Flauti, col Violini I и пр.) и т. п. Однако к аббревиатурам в узком смысле слова относятся прежде всего обозначения, связанные именно с сокращенным нотированием различных по масштабу повторений.

Наиболее часто применяемым условным знаком повторения служит р е п р и з а (от французского *reprise* — возобновление, повторение), состоящая из толстой и тонкой вертикальных черт и двух точек, расположенных одна над, другая под средней линией пятилинейного нотоносца или над и под линией однолинейного нотоносца. Расположение черт и точек репризы бывает двух видов: 1) толстая черта + справа тонкая и точки, 2) толстая черта + слева тонкая и точки. Реприза первого вида называется п р я м о й и указывает место, с которого следует начать повторение; реприза второго вида называется о б р а т н о й и указывает место, от которого следует вернуться для повторения.

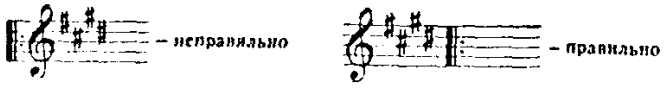
654



После прямой репризы обязательно должна следовать обратная реприза. Обратной репризе должна предшествовать прямая реприза — за исключением тех случаев, когда повторение следует с самого начала произведения или его самостоятельной части. В таких случаях прямая реприза, как правило, не выставляется, а, как исключение, может быть выставлена лишь тогда, когда у исполнителя можно предположить сомнение относительно места, с какого следует начать повторение.

При наличии прямой репризы в начале нотоносца она выставляется не до ключа (что встречается в некоторых рукописях), а после ключа и после ключевых знаков альтерации, если таковые имеются.

653



Аналогично прямая реприза выставляется при системе нотоносцев.

Количество тактов, повторение которых можно обозначить посредством знаков реприз, не лимитировано и иногда простирается до сотен (например, при повторении экспозиций крупных симфоний). Чем на большее количество тактов распространяется действие реприз, тем больший экономический эффект они приносят, сокращая объем текста произведения, облегчая труд гравера и пр. Однако и использование реприз при мелких повторениях иногда в сумме дает тоже немалую экономию места (см., например, многие марши, вальсы, польки и т. п.).

В подавляющем большинстве случаев репризы применяются, начиная с повтора восьмитактовых построений. Применение реприз в отношении меньшего числа тактов изредка тоже встречается, но нежелательно, так как дополнительно напрягает внимание исполнителя (особенно если мелких реприз много).

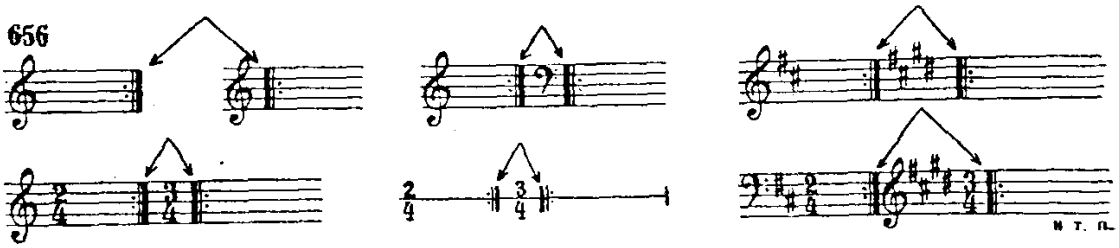
Кроме прямой и обратной реприз, иногда применяется еще двойная реприза, образующаяся от одновременного сочетания первых двух видов реприз. Двойная реприза применяется тогда, когда после повторения отрезка А—Б непосредственно следует повторение отрезка Б—В; в этом случае в пункте Б, если он не совпадает с моментом перехода с одного нотоносца на другой или с моментом перемены ключей, ключевых знаков альтерации или тактового размера, выставляется двойная реприза, изображаемая в виде спаренной прямой и обратной реприз с одной общей толстой чертой в середине:

655



При переходе с одного нотоносца на другой, а также при перемене ключей, ключевых знаков альтерации, тактового размера двойная реприза неприемлема; обратная и прямая репризы выставляются раздельно:

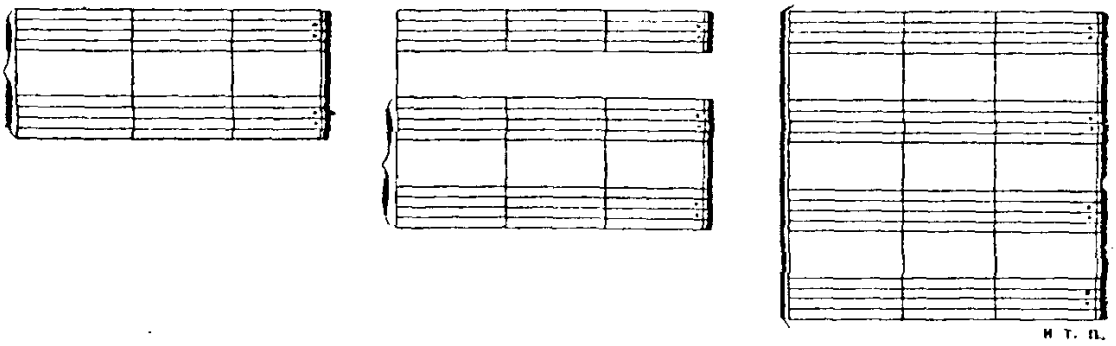
656



Длина черт репризы во всех случаях должна соответствовать длине тактовых черт: сколько нотоносцев пересекают (или охватывают) тактовые черты, столько же пересекают (или охватывают) и черты реприз, причем репризные точки выставляются на каждом нотоносце. Разрыв черт репризы в

современных изданиях клавиров и партитур делается по тем же правилам, как и разрыв тактовых черт (стр. 42).

657



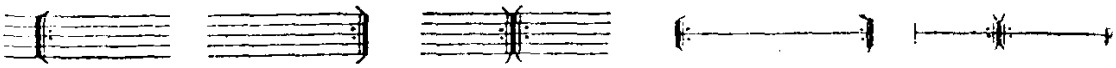
В подавляющем большинстве случаев знак репризы совпадает с тактовой чертой и как бы поглощает ее, одновременно выполняя и функцию тактовой черты. Однако многочисленны случаи, когда знак репризы выставляется между промежуточными долями такта. В таких случаях тактовые черты выставляются сами по себе, а знак репризы — сам по себе:

658



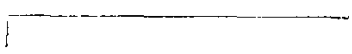
Во многих рукописях и в некоторых старинных изданиях (особенно оркестровых партий) знак репризы обрамляется по краям «усиками» в сторону точек:

659



Эти «усики», делающие направленность знака репризы вправо или влево или одновременно в обе стороны более рельефной, тем не менее в печатных нотах не привились. Оркестранты иногда сами их рисуют, так как при отдаленности нот на пюпитре репризные точки недостаточно броски для глаз.

В тех случаях, когда после знака обратной репризы повторяется не весь отрезок произведения, а часть его, например, из 8 тактов 1—6-й такты, после которых следуют такты с другим (хотя бы лишь по мелким деталям) текстом, применяют так называемые вольты (ит. *volta* = раз), имеющие два вида начертания:

1)  , 2) 

Первый вид вольты выставляется над тем тактом или теми тактами, которые при повторении пропускаются, а второй вид — над одним-двумя тактами, следующими сразу за знаком репризы, непосредственно исполняемыми вслед за последним тактом, предшествующим первой вольте.

Внутри первой вольты указывается: Для повторения или в левом углу выставляется цифра 1, а иногда, в зависимости от числа повторений (например, в куплетных песнях), цифры 1. 2. 3 и т. д. (или 1—3 и т. д.); внутри второй вольты указывается: Для окончания (иногда — Для продолжения) или слева выставляется цифра 2 или 3 (когда под первой вольтой — 1. 2) или 4 (когда под первой вольтой 1. 2. 3) и т. д. *:



Вольтой Для повторения обычно охватываются один-два такта до репризы, но иногда значительно большее число тактов. Вольту Для окончания нет никакой практической необходимости протягивать на такое же число тактов, какое охватывает вольта Для повторения, как этого педантично придерживаются некоторые граверы: когда окончание после знака репризы продолжительно, вольту достаточно выставить над первым тактом, а если он слишком короток, — над первыми двумя тактами.

В современных изданиях вольты большей частью выставляются только над верхним нотоносцем (а не дважды — на-

---

* После слов Для повторения и Для окончания, а также после единственной или последней цифры под вольтой точки не следует ставить, хотя граверы обычно это делают.

пример, над сольной партией и над партией фортепиано, как это практиковалось в старых изданиях):

661

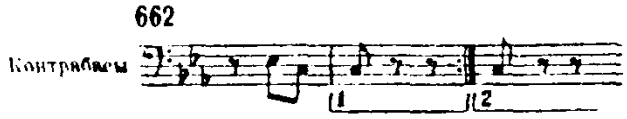


Однако при большей отдаленности партии фортепиано от верхнего нотоносца (в силу большего числа партий) есть смысл выставления вольт и над партией фортепиано, чтобы они не ускользнули от внимания пианиста.

В изданиях для двух фортепиано и одного фортепиано в 4 руки вольты должны сопровождать каждую партию отдельно.

В партитурах вольты выставляются над верхним нотоносцем и иногда дополнительно под нижним (с загибом углов вверх):

662



Высотный уровень расположения вольт над нотоносцем в каждом конкретном случае определяется высотой нотных знаков, находящихся под вольтами:

663



664



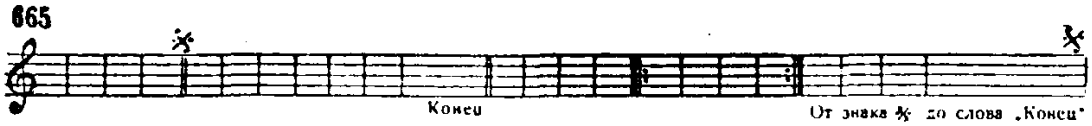
В старых изданиях момент начала первой вольты обычно дополнительно отмечался двойной тактовой чертой. В современных изданиях это не принято.

В небольших пьесах или самостоятельных частях (циклических произведений), трехчастных по форме А—Б—А, в которых оба А совершенно тождественны, вместо повторного изложения А после Б нередко делается указание: *С начала до слова Конец = Da capo al fine* (сокращенно *D. c. al fine* или

просто *D. c.*), а после А ставится *Конец = Fine.* Указание *С начала...* при сокращенном изложении трехчастных пьес может быть заменено обратной репризой только тогда, когда знаки репризы в предыдущем тексте данной пьесы или части отсутствуют. В трехчастных пьесах со средней частью Трио указание о повторении иногда сопровождается названием данной пьесы: *Менуэт с начала = Minuetto d. c., Скерцо с начала = Scherzo d. c., Марш с начала = Marcia d. c.* и т. п.

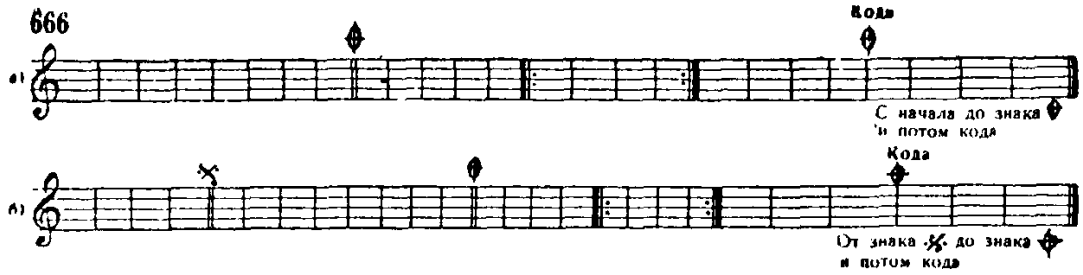
В партиях, нотированных на одном нотоносце, эти указания даются под нотоносцем; в партиях, нотированных на двух нотоносцах (фортепиано и пр.), — либо под нижним нотоносцем, либо (если позволяет место) между нотоносцами; в клавирах — под сольной партией, а если их две или более, — под каждой сольной партией и в фортепианной партии (под нижним нотоносцем или между нотоносцами); в партитурах — под нижней партией, а иногда (например, в партитурах для духового оркестра) — перпендикулярно нотоносцам, причем слово *Конец* выставляется обычно под каждой партией.

В тех случаях, когда при наличии реприз повторение делается не с начала, а с какого-либо промежуточного такта, над его левой тактовой чертой (а если это начало нотоносца,— над первой долей) ставится знак 𝄋 — segno (сеньо) и такой же знак иногда выставляется над правой тактовой чертой последнего такта, предшествующего повторению, а под нотоносцем при переходе к повторению указывается: *От знака* 𝄋 *до слова Конец = D'al segno al fine* (или сокращенно *D. s. al fine* или только *D. s.*).



При наличии после повторения отдельной более или менее развитой (тактов 8—16 или больше) коды момент перехода к ней и ее начало обычно обозначаются знаком, называемым *фонарем* 𝄐. В таких случаях перед переходом к повторению указывается: а) при повторении с начала: *С начала до знака* 𝄐 *и потом кода = Da capo al* 𝄐 *e poi la coda;* б) при повторении от знака 𝄋 : *От сеньо до знака* 𝄐 *и потом кода = D'al segno al* 𝄐 *e poi la coda.*

666



В ряде изданий *фонари* в аналогичных моментах не применяются не только в случаях, подобных схеме «а» (пример 666), когда их заменяют *сеньо* или условно словом *Конец* (условно — так как фактическим концом исполнения служит кода), но и в случаях, подобных схеме «б» (тот же пример), когда их заменяют условно же словом *Конец*. В этих случаях словесные указания о повторении формулируются так: а) *С начала до слова Конец и потом кода = Da capo al fine e poi la coda;* б) *От сеньо до слова Конец и потом кода = D'al segno al fine e poi la coda.*

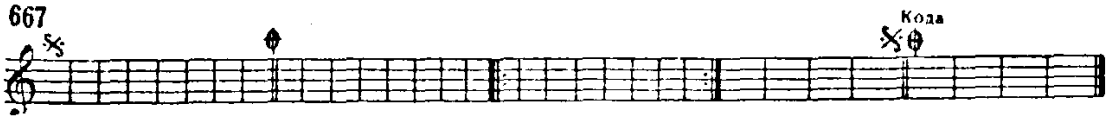
Словесные указания о повторении даются как курсивом, так и (преимущественно в партитурах) прямым шрифтом, причем слова caро, segno, fine, coda весьма часто выделяются посредством начальной прописной буквы: Da Caro al Fine e poi la Coda и т. п.

Все словесные указания о повторении, связанные с применением *сеньо* и *фонаря,* размещаются в изданиях в тех же местах, как указано на стр. 226; сами же эти знаки выставляются над нотоносцем (примеры 565—567), в клавирах — над сольной партией (если их две или более, — над каждой) и фортепианной, в партитурах — над верхним нотоносцем и дополнительно под нижним. Как правило, в моменты выставления *сеньо* и *фонаря* проводится двойная тактовая черта.

В произведениях для двух фортепиано или одного фортепиано в 4 руки каждая партия должна сопровождаться отдельными обозначениями повторений.

Словесные указания о повторении не являются строго обязательными и могут заменяться соответствующей расстановкой *сеньо* и *фонаря,* например:

667



Для каждого мало-мальски опытного музыканта вполне ясно и без словесных указаний о повторении, что такой расстановкой знаков предусматривается в данном случае следующая последовательность исполнения: от первого *сеньо* до второго *сеньо* + от первого *сеньо* до первого *фонаря* + от второго *фонаря* до конца.

Однако в изданиях, рассчитанных на начинающих музыкантов, словесными указаниями относительно повторений пренебрегать не следует.

В некоторых рукописях и изданиях указания на повторения делаются на основе ссылок на ориентиры: например, *Повторить от* |3| *до* |5| *и перейти к* |7|. Такие указания, вполне допустимые в рукописях, сдаваемых в гравировку, в изданиях могут применяться лишь в силу необходимости размещения нотного текста на строго ограниченном количестве страниц. Указания же такого рода, но более сложного типа, например, *Повторить от* |6| *до* |7|, *затем перейти к* |9| *и играть до слова Конец* (см. Три пьесы для ансамбля баянов, Музгиз, Л.—М., 1950) — совсем нежелательны в изданиях, так как чреваты путаницей при исполнении.

При последовании двух или большего количества совершенно одинаковых по нотному тексту тактов вместо выписки повторяющихся тактов — в рукописях, а иногда и в изданиях, главным образом инструментальных партий, допускаются аббревиатурные знаки ·/. и ·//..

Знак ·/., выставленный в пустом такте между двумя тактовыми чертами, указывает, что предыдущий нотированный такт полностью и без всяких изменений повторяется:

668



Если этот знак выставляется в двух, трех или большем количестве тактов, следующих за нотированным, то это указывает, что нотированный такт соответствующее число раз повторяется (также полностью и без всяких изменений), причем в таких случаях желательна нумерация тактов со знаком повторения:

669



При многократном повторении одного и того же такта его допустимо заключить в репризы, сверху выставить вольту и под ней указать количество требуемых повторений:

670



Знак ·//., выставленный непосредственно на тактовой черте между двумя пустыми тактами, указывает, что два

предыдущих нотированных такта повторяются полностью и без всяких изменений:

671



Если этот знак выставляется неоднократно между следующими друг за другом парами пустых тактов, то это указывает на неоднократное повторение пары же предыдущих нотированных тактов:

672



При многократном повторении пары смежных тактов допустимо такое же обозначение повторения, какое приведено в примере 670 в отношении одного такта.

Знаки ·/. и ·//. ввиду их полной ясности для опытных граверов могут применяться в пределах одного нотоносца в любых рукописях до партитур включительно.

При повторении в пределах одного такта одинаковых фигур в рукописях допустимо ограничиться выпиской одной первой фигуры, а повторение ее обозначать условным знаком // или //:

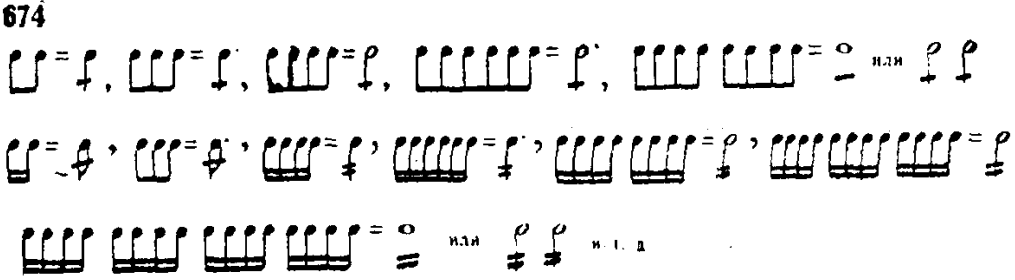
673



В печатных изданиях такие аббревиатуры допустимы лишь в оркестровых партиях.

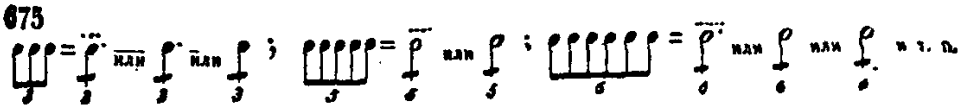
Повторение одинаковых по высоте звуков и созвучий восьмой, а особенно шестнадцатой, тридцать второй и более мелких длительностей часто нотируется в виде дробления короткими ребрами соответствующих более крупных по длительности единиц:

674



Аналогичное сокращенное нотирование применимо и в отношении особых ритмических фигур, например:

675



Применение сокращенного нотирования особых ритмических фигур уместно при многократном их повторении, но отнюдь не является ни обязательным, ни даже желательным, если рабочее поле гравировки достаточно просторно для нотирования их в полном виде. То же самое можно сказать и в отношении сокращенного нотирования других ритмических фигур, состоящих из повторяющихся нот восьмой длительности, и в отношении отдельных фигур, состоящих из небольшого числа повторяющихся нот более мелкой длительности.

Когда такое повторение носит характер тремоло, его уместно нотировать сокращенно — будь то выдержанное тремолирование или тремолирование на каком-либо пассаже, в отдельной партии или в партитуре:

676



К аббревиатурам относятся также все виды сокращенного нотирования расчлененного тремоло (стр. 102—103).

К смешанному виду тремоло относится, например, такое:

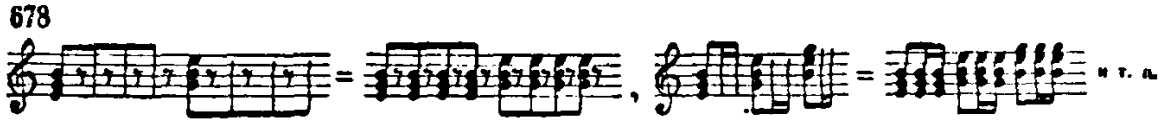
677



Однако надо иметь в виду, что в некоторых старинных изданиях, в частности оперных клавиров, таким способом нотировалось и простое расчлененное тремоло, когда отмеченный способ исполнения явно не предусматривался.

Сокращенный способ записи повторяющихся одинаковых аккордов, разделенных паузами или различных по длительности, заключается в условном обозначении их пустыми штилями вслед за штилем с нотами:

678



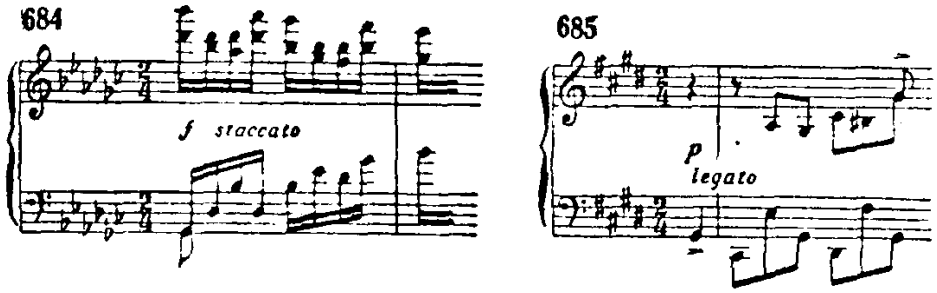
Такие аббревиатуры преследуют лишь цель скорописи и почти не дают какого-либо существенного эффекта в отноше-

нии экономии места. Допустимые в рукописях по причине их ясности для граверов, эти аббревиатуры безусловно нежелательны во всех типах изданий, хотя иногда всё же встречаются в дирекционах, оркестротеках, партиях домр, балалаек, аккордеона, баяна и пр.

При многократном повторении на протяжении нескольких тактов однотипных фигур, одинаковых по фразировке, акцентировке, педализации, — обозначение лиг, акцентов, педали нередко дается лишь в первом или первых двух тактах, а далее указывается *simile* (подобно) в смысле *и т. д.* или, например, *legato sempre, staccato sempre* и т. п.:



В некоторых произведениях характер исполнения указывается лишь словами *staccato* (без выставления точек), *legato* (без проведения лиг) и т. п.:



Надо, однако, учитывать, что сокращенные исполнительские обозначения хотя и несколько разгружают нотный текст от

дополнительных деталей, но зато они значительно менее действенны для восприятия исполнителей (особенно при игре с листа), чем соответствующие подробные обозначения.

* * *

Рассмотренные в книге вопросы, связанные с графическим оформлением текста нотных рукописей и изданий, исчерпывают эту тему лишь в основном. Есть еще немало других, более узких, более специальных вопросов, связанных с оформлением нотного текста для отдельных инструментов (с учетом специфики их исполнительской техники), а также с оформлением различных типов изданий — от листовок и песенников до симфонических и оперных партитур. Некоторые из этих вопросов в общих чертах рассматривались и в данной книге, но детальное и специальное их рассмотрение, равно как и подробное изложение тем, связанных с техническим редактированием нотных изданий, нотогравернои технологией и нотопечатанием, должно стать предметом отдельной специальной работы или даже нескольких работ.

Подобно тому, как обширная исследовательская и учебная литература по полиграфическому производству, книгоиздательскому делу, текстологии и т. п. способствует улучшению качества советских книг, — так и создание специальной литературы по нотоиздательским вопросам будет способствовать дальнейшему совершенствованию советских нотных изданий, призванных наряду с нашими книгами быть лучшими в мире и по богатству содержания и по высокой культуре оформления.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Орфография хроматических гамм

Разница ключевых знаков альтерации между партиями нетранспонирующих и транспонирующих инструментов

Образцы партитур для большого симфонического оркестра, большого духового оркестра и оркестра русских народных инструментов

Корректурные знаки

Образец корректурного бланка

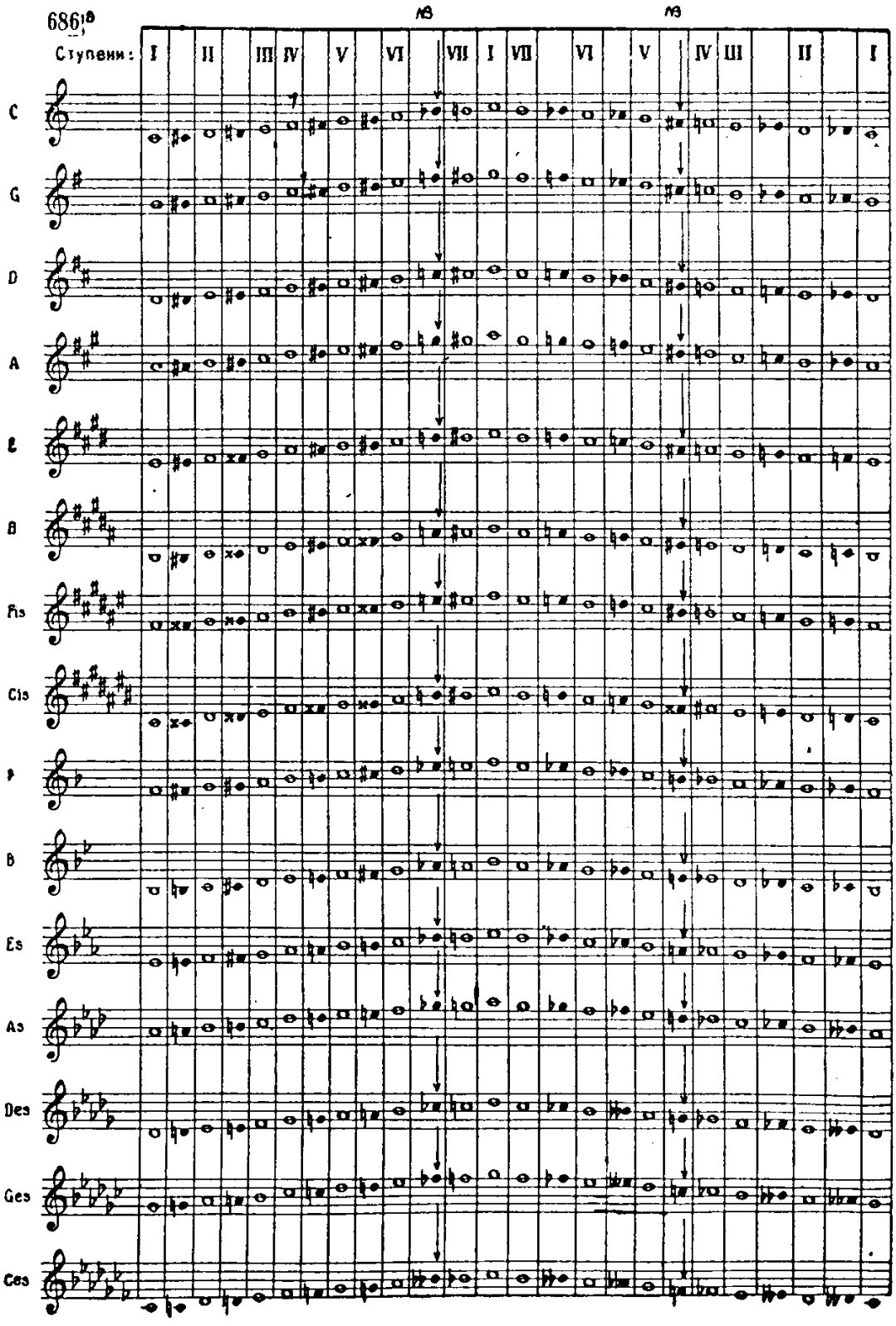
Указатель примеров из музыкальных произведений

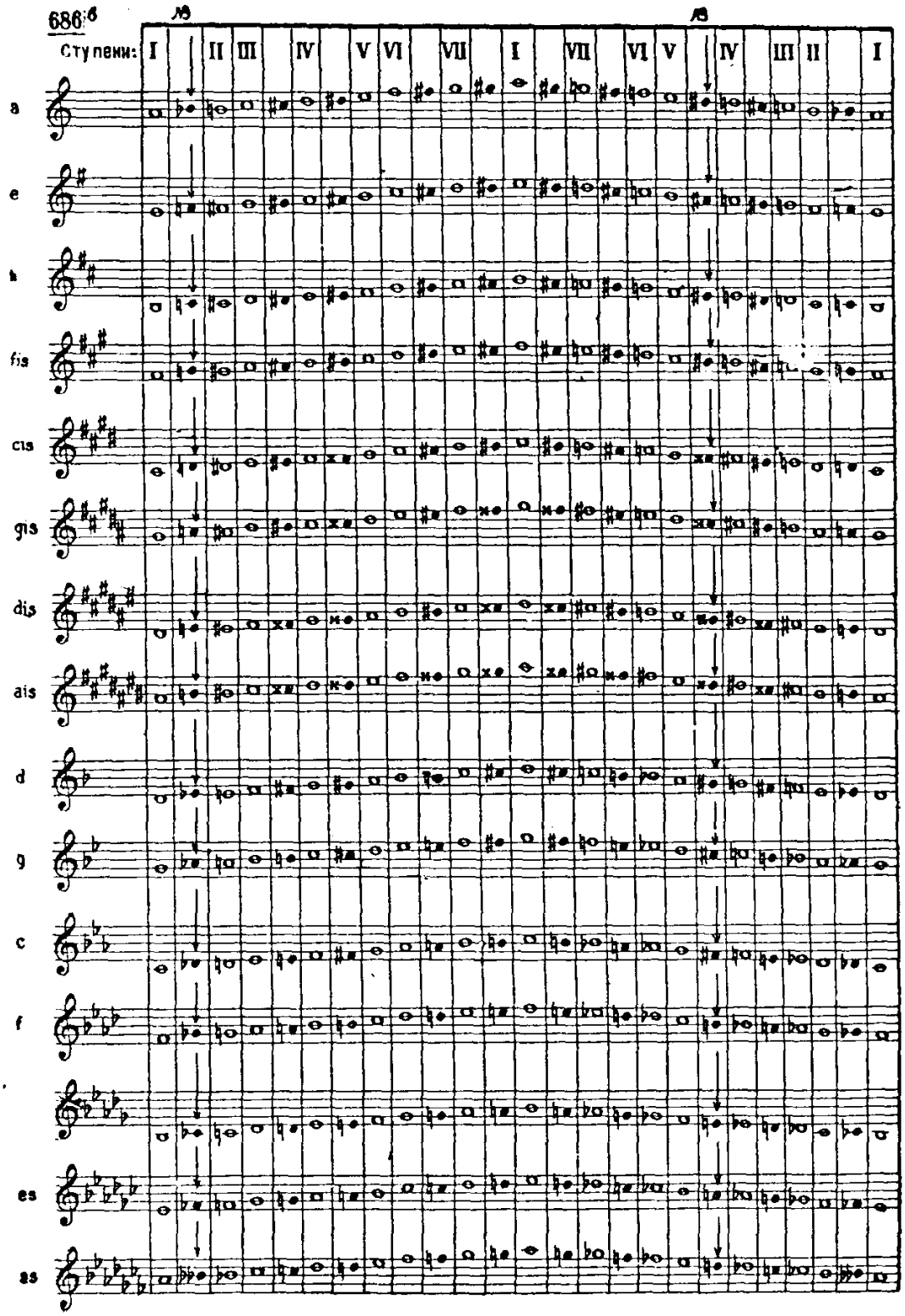
Предметный указатель

Литература по нотоиздательским вопросам на русском языке

Орфография хроматических гамм

1. МАЖОРНЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ




686
Ступени:
I II III IV V VI VII I VII VI V IV III II I
a
e
h
fis
cis
gis
dis
ais
d
g
c
f
es
as

Разница ключевых знаков альтерации между партиями нетранспонирующих (in C) и транспонирующих (in B, A, F, Es) инструментов

687



1. В таблицу включены только строи транспонирующих инструментов, применяемые в современной практике.

2. В симфонических партитурах в партиях труб и валторн ключевые *знаки альтерации обычно заменяются случайными.*

3. В современных изданиях при указании строев предлог in обычно опускается — строй указывается в скобках *после* названия инструмента: **кларнет** (A), кларнет (B) и т. д.

Образец партитуры для большого симфонического оркестра



Образцы партитур для большого духового оркестра

а) старый вид



б) новый вид

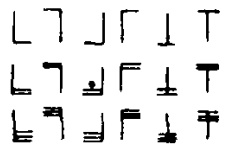

689
Скоро d. 92
Флейты
Гобои I II
Эс
Кларнеты I
Б
II III
Фаготы I II
Валторны Эс I II III IV
Трубы Б I II
Тромбоны I II III
Литавры
Треугольник
Бубен
М. барабан
Тарелки
Б. барабан
Скоро d. 92
Корнеты Б I II
Альты Эс I II
Теноры Б I II III
Баритоны Б
Басы I II

Образец партитуры для оркестра русских народных инструментов



КОРРЕКТУРНЫЕ ЗНАКИ

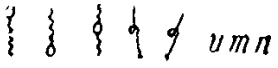
Знаки замены:



Один из этих знаков выставляется в том месте текста, где требуется исправление, а другой такой же знак — на полях, где вслед за ним указывается, как это место должно быть исправлено; при двух, трех или большем количестве исправлений на одной странице, а тем более в одной строке, каждое исправление должно отмечаться отличным друг от друга вариантом корректурного знака.

Знаки вставки: 

Принцип пользования знаками вставки такой же, как и предыдущими.

Знаки выкидки:  *итп*

Знак выкидки, выставляемый на полях вслед за знаком замены, указывает на изъятие из текста той его детали, которая отмечена в нем знаком замены; возможно выставление знака выкидки и непосредственно в тексте с повторением его на полях.

Знаки сдвига деталей текста:

 — спустить

 — поднять

 — сдвинуть влево

 — сдвинуть вправо

Прочие знаки: γ — перевернуть букву или знак;
= над прописной буквой — заменить прописную букву строчной;
= под строчной буквой — заменить строчную букву прописной;
 под прямым шрифтом — заменить прямой шрифт курсивом;
. . . . под зачеркнутым текстом — оставить без изменения.

При корректуре словесного текста применяется немало и других обозначений, но при корректуре нотного текста достаточно и вышеприведенных. При корректуре оттисков с награвированных досок исправления можно вносить и без корректурных знаков, применяя стрелки от полей с поправками, любые другие обозначения и словесные указания; при корректуре же наштампованных или вычерченных полос предпочтительнее пользоваться корректурными знаками или бланками (см. на обороте).

ОБРАЗЕЦ КОРРЕКТУРНОГО БЛАНКА

№ издания . . . . . Автор . . . . .
Название . . . . . Партия . . . . .

Страница	Строка	Такт	Авторск. пр.	Типографск. пр.	Наштамповано	Следует	Особые примечания

УКАЗАТЕЛЬ ПРИМЕРОВ ИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

3. Глинка. «Руслан и Людмила»
4. Скрябин. Мазурка, соч. 3 № 6
5. Скрябин. Прелюдия, соч. 39 № 4
6. Рахманинов. Концерт для ф-п. с орк. № 1
8. Аренский. Концерт для ф-п. с орк.
9. Глинка. Увертюра «Ночь в Мадриде»
10. Арутюнян. Кантата о Родине
11. Штейнберг. Увертюра «Илгари»
21. Чайковский. «Пиковая дама»
22. Направник. «Дубровский»
23. Чайковский. «Черевички»
24. Рахманинов. «Алеко»
25. Бородин. «Князь Игорь»
26, 28. Глиэр. Концерт для виолонч. с орк.
29. Скрябин. Экспромт, соч. 7 № 2
30. Чайковский. Вар. на тему рококо для виолонч. с орк.
31. Ляпунов. Дивертисмент, соч. 35
32. Чайковский. Вар. на тему рококо для виолонч. с орк.
33. Глиэр. Концерт для виолонч. с орк.
34. Балакирев. Соната для ф-п. [№ 2]
35. Брамс. Венгерский танец № 2
36. Штраус И. Вальс «Весенние голоса»
37. Бетховен. Соната для ф-п. № 15
38. Прокофьев. «Ромео и Джульетта».
39. Направник. «Гарольд»
40. Танеев. Хор, соч. 27
43. Римский-Корсаков. «Золотой петушок»
44. Скрябин. Соната № 7
45. Скрябин. Экспромт, соч. 12 № 1
46. Скрябин. Прелюдия, соч. 17 № 4
47. Римский-Корсаков. «Кащей бессмертный»
48. Прокофьев. Здравица
50. Шостакович. «Песнь о лесах»
52. Чайковский. «Евгений Онегин»
53. Вагнер. «Валкирия»
54. Верди. «Отелло»
55. Направник. «Дубровский»
56. Чайковский. «Евгений Онегин»
57. Бородин. «Князь Игорь»
58. Римский-Корсаков. «Царская невеста»
59. Серов. «Рогнеда»
60. Мусоргский. «Борис Годунов»
61. Мясковский. Менуэт, соч. 73 № 6
62. Скрябин. Соната № 1
63. Шопен. Полонез, соч. 26 № 1
64. Балакирев. Полька (Полн. собр. соч. для ф-п., т. I, ч. 1, стр. 33, Музгиз, 1951)
65. Балакирев. Исламей (там же, стр. 14)
66. Скрябин. Соната № 3 (Полн. собр. соч. для ф-п., т. II, стр. 122, Музгиз, 1948)
67. Мясковский. Полонез, соч. 73 № 9
68. Григ. Концерт для ф-п. с орк. (переизд. 1951 г.)
69. Балакирев. Исламей
70. Аренский. Ионики, соч. 28 № 3
71. Ляпунов. Этюд «У фонтана», соч. 57 № 3
72. Бетховен. Соната для ф-п. № 2
73. Бетховен. Соната для ф-п. № 29
74. Чайковский. «Франческа да-Римини»
75. Шостакович «Песнь о лесах»
76. Хачатурян. Поэма о Сталине
77. Римский-Корсаков. «Шехеразада»
78. Чайковский «Евгений Онегин»
83. Хачатурян. Концерт для ф-п. с орк.
84. Скрябин. Соната № 7
89. Шостакович. «Песнь о лесах»
90. Римский-Корсаков. «Золотой петушок»
91. Ходжа-Эйнатов. Концертная сюита для скрипки с орк. (Музгиз, 1951)
92. Шуман. «Карнавал», соч. 9
93. Ляпунов. Мазурка, соч. 9 № 1
94. Шопен. Вальс, соч. 34
95. Скрябин. Прелюдия, соч. 27 № 1
96. Бетховен. 32 вар. для ф-п.
97. Балакирев. Соната [№ 1]
98. Даргомыжский. «Русалка»
99. Кабалевский. Концерт для скрипки с орк.
100. Хачатурян. Концерт для ф-п. с орк.
103. Делиб. «Лакме»
105. Скрябин. Соната № 8
106. Скрябин. Соната № 7
107. Скрябин. Соната № 10
108. Чайковский. Симфония № 6

109. Арутюнян. Кантата о Родине
110. Шостакович. «Песнь о лесах»
111. Направник. «Дубровский»
112. Римский-Корсаков. «Снегурочка»
113. Мусоргский. Картинки с выставки
114. Римский-Корсаков. «Кащей бессмертный»
115. Мусоргский. Картинки с выставки
116. Дзержинский. Вокальный цикл «Новое село»
117. Чайковский. Квартет № 2
121. Мусоргский. «Борис Годунов»
122. Мусоргский. Картинки с выставки
124. Дебюсси. Прелюдия «Feuilles mortes» (из II тетр.)
127. Скрябин. Прелюдия, соч. 39 № 3
128. Шуман. «Карнавал», соч. 9
130. Паганини. Концерт для скрипки с орк. № 1
131. Чулаки. «На берегах Волхова» (Музгиз, 1947)
132. Славинский. «Киров на Невдубстрое» (Музгиз, 1939)
133. Чайковский. «Евгений Онегин»
134. Хачатурян. Концерт для скрипки с орк.
135. Хачатурян. Поэма о Сталине
136. Брамс. Каприччио, соч. 76 № 5
138. Шопен. Полонез, соч. 22
139. Лист. Венгерская рапсодия № 12
140. Скрябин. Поэма, соч. 32 № 2
141. Глинка. «Руслан и Людмила»
142. Верди. «Травиата»
143. Римский-Корсаков. «Золотой петушок»
144. Шопен. Полонез, соч. 22
145. Дворжак. Концерт для скрипки с орк.
146. Чайковский. «Пиковая дама»
147. Верди. «Отелло»
148. Римский-Корсаков. «Царская невеста»
149. Чайковский. «Пиковая дама»
150. Бизе. «Кармен»
151. Гуно. «Фауст»
152. Шостакович. Песня «Клятва наркому»
153. Лядов. «Искушение», соч. 64 № 3
154. Дебюсси. Прелюдия «La puerta del vino» (из II тетр.)
155. Майкапар. Эхо в горах, соч. 28 № 19
156. Шуман. «Карнавал», соч. 9
157. Шопен. Прелюдия, соч. 28 № 8
158. Римский-Корсаков. «Снегурочка»
159. Скрябин. Соната № 7
160. Брамс. Рапсодия, соч. 119 № 4
161. Та́неев. Увертюра на русскую тему
162. Скрябин. Поэма, соч. 32 № 2
163. Лист. Концерт для ф-п. с орк. № 2
164 Чайковский. Симфония № 4
165. То́милин. Эпизоды из гражданской войны (Музгиз, 1951)
166. Шопен. Соната b-moll, соч. 35
167. Ляпунов. Сонатина, соч. 65
168. Скрябин. Прелюдия, соч. 31 № 4
169. Калинников. Элегия
170. Аренский. Концерт для скрипки с орк.
171. Шостакович. Фуга d-moll (из соч. 87)
172. Бородин. Интермеццо (из Маленькой сюиты)
173. Лядов. Мазурка, соч. 3 № 4
174. Глинка. Воспоминание о мазурке
175. Шуман. Симфонические этюды
176. Бетховен. Соната для ф-п. № 11
177. Бетховен. Соната для ф-п. № 3
178. Аренский. Концерт для скрипки с орк.
179. Рахманинов. Этюд-картина, соч. 39 № 7
180. Дворжак. Концерт для скрипки с орк.
181. Рахманинов. Этюд-картина, соч. 39 № 8
182. Бетховен. Соната для ф-п. № 21
183—185. Лист. Испанская рапсодия
188. Римский-Корсаков. Испанское каприччио
189. Чайковский. Симфония № 6
190. Бородин. Симфония № 1
191, 192. Рахманинов. Прелюдия, соч. 3 № 2
201. Бетховен. Концерт для ф-п. с орк. № 3
202. Прокофьев. «Ромео и Джульетта»
203. Балакирев. Соната [№ 2]
204. Балакирев. Сонатина
205. Ляпунов. Вар. на грузинскую тему, соч. 60
206. Шуман. Вокальный цикл «Любовь поэта», соч. 48

207. Лист. Венгерская рапсодия № 12
213. Чайковский. «Времена года» (Февраль)
214. Балакирев. Скерцо № 1
215. Шопен. Вальс, соч. 42
216. Шопен. Вальс, соч. 18
220. Скрябин. Соната № 2
221. Блюменфельд. Концертный этюд, соч. 24
222. Рубинштейн. Прелюдия из ф-п. цикла «Каменный остров», соч. 10
223. Животов. Романс «У самой границы» (Музгиз, 1951)
224. Глазунов. Соната № 2
225. Калинников. Элегия
226. Прокофьев. «Ромео и Джульетта»
227. Аренский. Ф-п. пьеса «Лесной ручей», соч. 36 № 15
228. Шапорин. Романс «Заклинание», соч. 10 № 4
229. Бетховен. Симфония № 2
230. Бетховен. Соната для ф-п. № 5
231. Аренский. Каприз, соч. 43 № 5
232. Чайковский. Симфония «Манфред»
233. Чайковский. «Евгений Онегин»
234. Чайковский. «Пиковая дама»
235. Бетховен. Симфония № 3
236. Россини. «Севильский цирюльник»
237. Россини. «Моисей в Египте»
238. Чайковский. Симфония «Манфред»
240. Глинка. Патетическое трио
244. Чайковский. «Чародейка»
245. Дебюсси. Прелюдия «Danseuses des Delphes» (из I тетр.)
246. Шопен. Баллада № 4
247. Скрябин. Соната № 7
249. Бетховен. Соната для ф-п. № 17
250. Балакирев. Колыбельная песня
251. Скрябин. Экспромт, соч. 14 № 2
252. Балакирев. Соната [№ 2]
253. Лист. Этюд «Кампанелла»
254. Шопен. Прелюдия, соч. 28 № 15
255. Балакирев. Соната [№ 2]
257—259. Аренский. Концерт для скрипки с орк.
260. Глиэр. Концерт для виолонч. с орк.
261. Глазунов. Соната № 1
263. Хачатурян. Галоп из музыки к драме Лермонтова «Маскарад»
264. Рахманинов. «Алеко»
265. Шопен. Баллада № 1
266. Аренский. Концерт для ф-п. с орк.
267. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане»
268. Глазунов. Этюд, соч. 31 № 1
269. Балакирев. Соната [№ 2]
270. Мусоргский. Ф-п. пьеса «Шалунья»
272. Кабалевский. Прелюдия, соч. 38 № 21
273. Рахманинов. Прелюдия, соч. 32 № 12
274. Шопен. Прелюдия, соч. 28 № 21
275. Бах И. С. Фуга XXIV из I ч. Das wohltemp. Klavier
276. Мендельсон. Песня без слов, соч. 30 № 4
277. Лист. Полонез № 2
278. Лядов. Интермеццо, соч. 7 № 1
279. Кабалевский. Прелюдия, соч. 38 № 11
280. Ляпунов. Концерт для ф-п. с орк. № 1
282. Бетховен. Соната для ф-п. № 16 (изд. Литольфа)
283. Скрябин. Фантазия, соч. 28
284. Хачатурян. Концерт для ф-п. с орк.
285. Дворжак. Концерт для скрипки с орк.
286. Аренский. Концерт для скрипки с орк.
287. Глазунов. Концерт для скрипки с орк.
290. Глинка. Увертюра «Ночь в Мадриде»
291. Шуберт. Вальс, соч. 9 № 21
292, 293. Прокофьев. «Ромео и Джульетта»
294. Шуман. Симфония № 4
295. Скрябин. Прелюдия, соч. 15 № 4
296. Аренский. Концерт для ф-п. с орк.
297. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане»
298. Чулаки. «На берегах Волхова»
299. Арутюнян. Кантата о Родине
300. Оганесян. Хоровая поэма «Два берега»
301. Шостакович. «Песнь о лесах»
302. Лист. Венгерская рапсодия № 12
303. Мусоргский. «Борис Годунов» (ред. Р.-Корсакова, клавир)
304. Бородин. «Князь Игорь»
305. Глинка. «Иван Сусанин»

306. Направник. «Дубровский»
312. Беллини. «Норма»
313. Шопен. Концерт для ф-п. с орк. № 2
314. Римский-Корсаков. «Золотой петушок»
315. Балакирев. Соната [№ 1]
318. Рахманинов. Прелюдия, соч. 32 № 2
319. Рахманинов. Этюд-картина, соч. 39 № 9
320. Моцарт. Соната для ф-п. F-dur (Кёхль № 332)
321. Мендельсон. Песня без слов, соч. 53 № 5
322. Бетховен. Вар. на русский танец из балета «Лесная девушка»
323. Шопен. Экспромт, соч. 29
324. Шопен. Ноктюрн, соч. 15 № 3
325. Глинка. Вальс-фантазия
326. Ляпунов. Дивертисмент, соч. 35
330. Лядов. Мазурка, соч. 9 № 2
331. Кабалевский. Прелюдия, соч. 38 № 20
332. Рахманинов. Концерт для ф-п. с орк. № 4
333. Глазунов. Концерт для скрипки с орк.
334. Танеев. Увертюра на русскую тему
335. Бородин. Симфония № 2
336. Балакирев. Мазурка № 2
337. Балакирев. Вальс № 7
338. Чайковский. Концерт для ф-п. с орк. № 1
339. Ляпунов. Ноктюрн, соч. 8
340. Шопен. Этюд, соч. 25 № 10
341. Григ. Мазурка, соч. 1 № 3
342. Балакирев. Скерцо № 1
343. Шуман. Концерт для ф-п. с орк.
344. Кабалевский. Прелюдия, соч. 38 № 8
345. Глинка. Баркарола «Уснули голубые»
346. Калинников. Ноктюрн
347. Глинка. Патетическое трио
348. Кабалевский. Прелюдия, соч. 38 № 12
349. Шопен. Скерцо, соч. 54
350. Бетховен. Концерт для скрипки с орк.
351. Сен-Санс. Концерт для виолонч. с орк.
352. Верди. «Риголетто»
353. Ходжа-Эйнатов. Вок.-симф. цикл «Песни о Родине» (Музгиз, 1951)
354. Волошинов. Песня о погибшем партизане
355. Шуман. «Любовь поэта» (перевод М. Михайлова)
356. Чишко. «Наше поле на раздолье», соч. 84 № 2
360. Дебюсси. Прелюдия «La terrasse des audiences du clair de lune» (из II тетр.)
361. Хачатурян. Концерт для ф-п. с орк.
362. Чулаки. «На берегах Волхова»
363. Глиэр. Торжественная увертюра, соч. 72
364. Дебюсси. Прелюдия «Les collines d'Anacapri» (из I тетр.)
365. Чайковский. «Пиковая дама» (клавир)
366. Делиб. Болеро
367. Лист. Испанская рапсодия
368. Рахманинов. Концерт для ф-п. с орк. № 1
369. Балакирев. Каприччио
370. Прокофьев. «Ромео и Джульетта»
371. Бородин. Романс «Для берегов отчизны дальной»
372. Лист. Венгерская рапсодия № 12
373. Лист. Испанская рапсодия
374. Григ. Соната для ф-п., соч. 7
375. Бородин. Маленькая сюита
376. Пуччини. «Богема» (клавир)
377. Чайковский. Симфония № 5
378. Чайковский. Симфония № 6
379. Лист. Концерт для ф-п. с орк. № 1
380. Блюменфельд. Этюд-фантазия, соч. 25 № 2
383. Вебер. «Фрейшюц» («Волшебный стрелок»)
384. Шуман. Концерт для ф-п. с орк.
386. Блюменфельд. Лирическая сюита, соч. 32
387. Григ. Соната для ф-п., соч. 7
389. Скрябин. Поэма, соч. 32 № 1
390. Шопен. Полонез, соч. 22
391. Лист. Венгерская рапсодия № 11
392. Григ. Концерт для ф-п. с орк.
393. Бородин. Симфония № 1
394. Танеев. Увертюра «Орестея»
395. Скрябин. «Мечты»
396. Чайковский. Симфония № 2
398. Глинка. Вальс-фантазия
399. Чайковский. Симфония № 6
400. Бах И. С. Фуга XXII из II ч. W. Kl.

401. Бах И. С. Фуга XVII из II ч. W. Kl.
402. Бородин. Симфония № 2
403. Аренский. Концерт для ф-п. с орк.
404. Шостакович. «Песнь о лесах»
405. Прокофьев. «Ромео и Джульетта»
406. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане»
407. Римский-Корсаков. «Снегурочка»
410. Лист. Испанская рапсодия
411. Балакирев. Исламей
412. Гасанов. Концерт для ф-п. с орк.
413. Рубинштейн. Пьеса № 1 из цикла «Каменный остров», соч. 10
414. Чайковский. «Времена года» (Август)
415. Верди. «Сицилийская вечерня»
424. Массне. «Король Лагорский»
425. Бетховен. Увертюра «Кориолан»
426. Шопен. Этюд, соч. 10 № 3
427. Глинка. Камаринская
428. Бородин. Ноктюрн (из Маленькой сюиты)
429. Мендельсон. Увертюра «Сон в летнюю ночь»
430. Скрябин. Концерт для ф-п. с орк.
431. Калинников. Элегия
432. Прокофьев. «Ромео и Джульетта»
433. Чайковский. «Орлеанская дева»
434. Римский-Корсаков. «Золотой петушок»
435. Глазунов. «Барышня-служанка» (гавот)
437. Равель. Квартет
440. Чайковский. Романс «То было раннею весной»
441. Аренский. Концерт для скрипки с орк.
442. Рахманинов. Концерт для ф-п. с орк. № 4
443. Гасанов. Концерт для ф-п. с орк.
444. Мусоргский. Картинки с выставки
445. Римский-Корсаков. «Снегурочка»
446. Рахманинов. Концерт для ф-п. с орк. № 4
447. Рубинштейн. Пьеса № 1 (Souvenir) из альбома «Петергоф», соч. 75
448. Вольф Г. Итальянская песня «Возлюбленного в Пенне я имею» (Музгиз, 1933)
449. Чайковский. Симфония № 4
450. Чайковский. Симфония «Манфред»
451. Глинка. Увертюра «Ночь в Мадриде»
452. Скрябин. Соната № 8
454. Скрябин. Соната № 7
455. Глиэр. Торжественная увертюра, соч. 72
456. Глинка. Патетическое трио
457. Глазунов. Симфония № 4 (4-ручное перелож. Г. Юдина, Музгиз, 1951)
458. Кабалевский. Прелюдия, соч. 38 № 8
459. Блюменфельд. Лирический отрывок, соч. 27 № 4
460. Скрябин. Соната № 10
461. Шапорин. «Декабристы»
463. Рахманинов. Прелюдия, соч. 32 № 10
464. Бетховен. Соната для ф-п. № 14
465. Глинка. Вар. на собств. тему
466. Косенко. Героическая увертюра
467. Скрябин. Соната № 8
468. Метнер. Пролог, соч. 1 № 1
469. Верди. «Фальстаф»
470. Бизе. «Кармен»
471. Скрябин. Поэма, соч. 32 № 2
472. Глинка. «Руслан и Людмила»
473. Римский-Корсаков. «Царская невеста»
475. Чайковский. «Чародейка»
476. Чайковский. «Евгений Онегин»
477. Моцарт. Соната A-dur для ф-п. (Кёхль № 331)
478. Беллини. «Норма»
480. Римский-Корсаков. Испанское каприччио
481. Глиэр. Торжественная увертюра, соч. 72
482. Чайковский. Вар. на тему рококо для виолонч. с орк.
483. Римский-Корсаков. «Снегурочка»
485. Мясковский. Симфония № 27
486. Хачатурян. Поэма о Сталине
487. Шостакович. «Песнь о лесах»
488. Шопен. Ноктюрн, соч. 48 № 2
493. Скарлатти Д. Соната № 38 (Музгиз, 1938)
494. Скарлатти Д. Соната № 41 (Музгиз, 1938)

495. Бетховен. Соната для ф-п. № 8
496. Верди. «Риголетто»
497. Гасанов. Концерт для ф-п. с орк.
503. Бетховен. Соната для ф-п. № 1
505. Шопен. Полонез, соч. 53
506. Лядов. Баллада «Про старину», соч. 21а
508. Григ. «Сердце поэта», соч. 52 № 3
509. Римский-Корсаков. Испанское каприччио
510. Римский-Корсаков. «Шехеразада»
511. Дебюсси. Прелюдия
512. Рубинштейн. «Тореадор и андалузка», соч. 103 № 7
513. Балакирев. Исламей
514. Направник. «Дубровский»
515. Чайковский. Симфония № 6
516. Чайковский. Симфония «Манфред»
518. Кабалевский. Концерт для скрипки с орк.
519. Аренский. Концерт для скрипки с орк.
522. Балакирев. Юмореск для ф-п.
523. Лист. Концерт для ф-п. с орк. № 1
524. Ляпунов. Сонатина, соч. 65
525. Шопен. Скерцо, соч. 54
533. Шостакович. «Песнь о лесах»
534. Глинка. Камаринская
535. Римский-Корсаков. «Шехеразада»
536. Мусоргский. Картинки с выставки
537. Аренский. Ф-п. пьеса «В поле», соч. 36 № 24
538. Балакирев. Соната [№ 2]
539. Скрябин. Соната № 4
540. Балакирев. Песня гондольера для ф-п.
541. Скрябин. Соната № 7
542. Шостакович. «Песнь о лесах»
544. Бородин. Квартет № 2
545. Волошинов. Хор «Вставайте, люди!»
546. Бородин. Маленькая сюита
547. Мясковский. Вальс, соч. 73 № 4
548. Лядов. Арабеска, соч. 4 № 2
549. Мусоргский. «В деревне» (избр. пьесы для ф-п., Музгиз, 1951)
550. Скрябин. Прелюдия, соч. 11 № 2
552. Бородин. Симфония № 1
553. Бородин. «Князь Игорь»
554. Лист. Венгерская рапсодия № 5
555. Балакирев. Скерцо № 2
556. Балакирев. Мазурка № 4
557. Балакирев. Мазурка № 5
558. Дебюсси. Прелюдия «La sérénade interrompue» (из I тетр.)
559. Дебюсси. Прелюдия «Minstrels» (из I тетр.)
560. Лист. Вечгерская рапсодия № 11
561. Балакирев. Ноктюрн № 2
562. Славинский. Маленькая сюита на русские народные темы
563. Римский-Корсаков. Испанское каприччио
564. Римский-Корсаков. «Шехеразада»
565. Чайковский. Симфония № 1
566. Чайковский. Симфония «Манфред»
567. Танеев. Увертюра «Орестея»
568. Танеев. Увертюра на русскую тему
569. Чайковский. «Евгений Онегин»
570. Танеев. Увертюра на русскую тему
571. Чайковский. Симфония № 4
572. Чайковский. Симфония № 5
573. Римский-Корсаков. Испанское каприччио
574. Мясковский. Симфония № 5
575. Римский-Корсаков. Испанское каприччио
576. Юдин. Былина о Добрыне Никитиче
579. Чайковский. Симфония № 6
582. Шопен. Этюд, соч. 25 № 11
583. Мендельсон. Вар., соч. 54
584. Чайковский. Квартет № 2
585. Бетховен. Квартет № 5
589. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане»
590. Римский-Корсаков. «Шехеразада»
593. Аренский. Концерт для ф-п с орк.
596. Мейербер. «Гугеноты»
597. Бизе. «Кармен»
598. Глинка. «Иван Сусанин»
599. Дзержинский. Песня о Волге (заключ. хор из оперы «Далеко от Москвы», Музгиз, Л., 1953)
600. Мясковский. Симфония № 27
601. Шостакович. «Песнь о лесах»
602. Мясковский. Симфония № 27
604. Чайковский. Симфония № 6
605. Бородин. Симфония № 1

606. Пушков. Сюита из музыки к фильму «Маскарад» (Музгиз, 1951)
607. Римский-Корсаков. Испанское каприччио
608. Чайковский. Симфония «Манфред»
609. Калинников. Симфония № 1
610. Глиэр. Концерт для виолончели
612. Соловьев-Седой. Марш нахимовцев (обр. для дух. орк. Б. Анисимова, Музгиз, 1951)
613, 614. Владимирцов. Концертный вальс
617. Глазунов. Концерт для скрипки с орк.
618. Дунаевский. Песня о Родине
619. Метнер. Вальс, соч. 32 № 5
620. Арутюнян. Кантата о Родине
621, 622. Глинка. «Руслан и Людмила» (клавир, переизд. 1938 г.)
623. Шостакович. «Песнь о лесах»
624. Арутюнян. Кантата о Родине
625. Бизе. «Кармен»
626. Шопен. Песня «Меланхолия»
627. Кюи. Романс «Отречение» (изд. Бесселя)
628. Танеев. Кантата «По прочтении псалма»
629. Егоров. Хоровая симфония «Лес»
630. Чайковский. «Пиковая дама»
631. Глинка. «Руслан и Людмила»
632. Томилин. Хор «Два сокола»
633. Пащенко. Песня о Байкале.
634. Шуман. «Карнавал» (ред. А. Гольденвейзера)
635. Григ. Норвежский танец, соч. 47 № 6 (ред. В. Пухальского)
636. Бах И. С. Английская сюита № 1 (ред. Э. Петри), Музгиз, 1947
637. Блюменфельд. Лирический отрывок, соч 27 № 4
638. Блюменфельд. Музыкальное настроение, соч. 21 № 1
639. Скрябин. Концерт для ф-п. с орк.
640. Шопен. Этюды (ред. К. Клиндворта)
641. Шуман. «Карнавал» (ред. А. Гольденвейзера)
642. Шопен. Этюд, соч. 25 № 6 (ред. К. Клиндворта)
644. Чайковский. «Франческа да-Римини»
645. Мясковский. Симфония № 27
646. Лист. Испанская рапсодия
647. Ляпунов. Соната, соч. 27
648. Лист. Концерт для ф-п. с орк. № 2
649. Хачатурян. Концерт для ф-п. с орк.
650. Гасанов. Концерт для ф-п. с орк.
651. Шопен. Концерт для ф-п. с орк. № 2
658. Бетховен. Соната для ф-п № 1
661. Хачатурян. Концерт для скрипки с орк.
662. Чайковский. Симфония № 2
663. Штраус И. Вальс «Новая Вена»
664. Шопен. Вальс, соч. 34 № 1
670. Лобковский. Концертный вальс (Музгиз, Л., 1951)
676. Чайковский. «Евгений Онегин»
677. Бородин. Квартет № 2
679. Чайковский. «Франческа да-Римини»
680. Мусоргский. Картинки с выставки
681. Гладковский. Прелюдия, соч. 31 № 5
682. Блюменфельд. Концертный этюд, соч. 24
683. Глазунов. Вар., соч. 72
684. Лядов. Арабеск, соч. 4 № 1
685. Лядов. Прелюдия, соч. 27 № 3
688. Римский-Корсаков. Испанское каприччио
689. Аренский. Суворовский марш. Инструм. Н. Инанова-Радкевича
690. Плясовая. Обр. Н. Осипова, инструм. В. Попонова.

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

Аббревиатуры 220—232
Авторское оформление нотных рукописей 11—13
Акколады (витые, дополнительные, прямые; система акколад) 36—40, 191.
Акцентировочные знаки (акценты, жесткие акценты, клинья, точки) 127—132
Альтерация *см.* Знаки альтерации
Аппликатура 214—217
Арпеджио 84, 155, 156, 185, 186

Боковые штили *см.* Штили
Буквенные динамические знаки *см.* Динамические знаки
Буквенные ориентиры *см.* Ориентиры

Вертикальная последовательность партий в клавирах и партитурах 189—199
Вертикальное нотирование *см.* Одноштильное нотирование
Вертикальный ранжир *см.* Ранжир
Витые акколады *см.* Акколады
Внутритактовые паузы *см.* Паузы
Вокальные лиги *см.* Лиги
Вольты 224, 225
Воспроизведение нотных рукописей для печати (вычерчивание, металлогравировка, штамповка) 22—24
Вспомогательные знаки альтерации *см.* Знаки альтерации
Выпуск нотных изданий 29, 30
Вычитка нотных рукописей 18, 19, 99
Вязки (рёбра) 99—114
  длина 105
  направление 106—111
  перенос 105, 106
  толщина 104, 105

Глиссандо 157, 158
Голоса *см.* Оформление отдельных партий (голосов)
Горизонтальное нотирование *см.* Двухштильное нотирование
Горизонтальный ранжир *см.* Ранжир
Графические динамические обозначения *см.* Динамические обозначения
Группетто *см.* Мелизмы
Группировка нот 99—101, 105, 112—114
  пауз 135

Двойные лиги *см.* Лиги
Двойные нотные головки *см.* Нотные головки
Двойные тактовые черты *см.* Тактовые черты
Двухштильное нотирование 86, 87, 91, 92, 120, 121, 129, 130, 133, 134, 138, 141, 143, 144, 149, 150, 152—154, 163, 182
Дивизи (divisi) 195, 196
Динамические обозначения 158—166
  буквенные 158, 159
  графические 159—161
  комбинированные 161, 162
  размещение 163—165
  словесные 159
Дирекционы 201—204
  техника составления 203, 204
Длина вязок *см.* Вязки
Длина штилей *см.* Штили

Жесткие акценты *см.* Акценты

Знаки альтерации 51—67
  вспомогательные 64—67
  ключевые 52—59, 236
  перемена ключевых знаков альтерации 55—59
  расстановка ключевых знаков альтерации 53—55
  расстановка случайных знаков альтерации 61—64
  случайные 59—64
  соотношение ключевых знаков альтерации между партиями нетранспонирующих и транспонирующих инструментов 236

Клавиры 37—40, 88, 169, 190, 191
Клинья *см.* Акценты
Ключевые знаки альтерации *см.* Знаки альтерации
Ключи 43—51
  основные 46
  перемена 47—50
  петитные 46
  применение в вокальных и инструментальных партиях 44—46
  условные 50
Комбинированные динамические обозначения *см.* Динамические обозначения

Короткие ребра 101, 102
Корректура *см.* Нотная корректура

Лиги 115—127
вокальные 123, 124
графические разновидности 222
двойные 122
длина 116, 117, 119
и акцентировочные знаки 129, 130
и ритмические точки 121
направление 117, 120, 122
перенос 118—120
петитные 124
пунктирные 124
соединительные 115—118
фразировочные 115, 118—122
французские 125, 126
штриховые 123

Мелизмы 148—155
группетто 81, 96, 124, 125, 153—155, 185, 186
морденты 152, 153
трель 150, 151
форшлаги 81, 90, 96, 97, 124, 148, 150, 185, 186
Металлогравировка *см.* Воспроизведение нотных рукописей для печати
Метрические обозначения (тактовые размеры) 70—76
перемена 72, 73
Метрономизация темпа *см.* Темповые обозначения
Морденты *см.* Мелизмы

Направление вязок *см.* Вязки
Направление штилей *см.* Штили
Нотная группировка *см.* Группировка
Нотная корректура 24—29, 204
корректурные знаки 241
корректурный бланк 27, 242
правка корректуры 27
редакционная 25
техника 25—27
типографская 24
Нотная орфография 68—70, 234, 235
Нотные головки 76—85
в скобках 80, 81
двойные 80
объединение 98
петитные 81—85
разновидности 78—80
Нотоиздательский процесс (Краткий обзор) 11—30
Нотоносцы 32—35
разновидности 35, 36

Одноштильное нотирование 86, 88—90, 127—130, 133, 138, 141, 148, 150, 152, 154, 163
Октавный пунктир 217—220
Опечатки 26, 28, 29
Ориентиры (буквенные, цифровые) 199—201, 205, 228
Особые ритмические фигуры (дуоли, триоли, квартоли, квинтоли и т. д.) 143—148, 230
Оформление отдельных партий (голосов) 204—206

Партитура 12, 33, 67, 91, 137, 165, 190, 199, 201
для духового оркестра 37, 38, 169, 199, 238, 239
для оркестра русских народных инструментов 38, 169, 199, 240
камерно-инструментальная 33, 38, 196, 199
карманная 33, 169
оперная 12, 191
симфоническая 12, 19, 37, 39, 42, 55, 169, 192—198, 237
хоровая 169, 190, 191, 210, 211
Паузы 132—137, 139, 143, 145, 146, 184
внутритактовые 132—136
группировка 135
размещение 133—135
тактовые 136, 204, 205
Педализация *см.* Фортепианная педализация
Переиздание произведений классиков 15, 40, 42, 51, 69, 75, 76, 85, 92, 113, 123, 127, 131, 149, 150, 153, 155, 166, 178, 179, 214, 220
Перевод иностранной музыкальной терминологии 179—181
Перемена ключевых знаков альтерации *см.* Знаки альтерации
Перемена ключей *см.* Ключи
Перемена тактового размера *см.* Метрические обозначения
Петитный нотный шрифт 81—85
Подтекстовка вокальных партий 206—211
Полиметрия 71, 188, 189
Правка корректуры *см.* Нотная корректура
Прямые акколады *см.* Акколады
Пунктирные лиги *см.* Лиги
Пунктирные тактовые черты *см.* Тактовые черты

Разметка рукописи 21

Разрыв тактовых черт *см.* Тактовые черты
Ранжир 181—189
вертикальный 148, 182—189
горизонтальный 181, 182
Расчлененное тремоло *см.* Тремоло
Раштры 32—35
классификация применения 33
Ребра *см.* Вязки
Редактирование музыкальных произведений 13—18, 42, 51, 69, 75, 99, 113, 126, 127, 131, 155, 166, 178, 180, 189, 211, 220
Редакционная корректура *см.* Нотная корректура
Реплики 82, 202, 203, 205
Реприза (двойная, обратная, прямая) 221—223
Ритмические точки 138—141, 185
Русская музыкальная терминология 179—181

Секунды 63, 77, 78
Сеньо 226, 227
Сигнальные экземпляры 30
Система акколад *см.* Акколады
Скобки для вспомогательных знаков альтерации 67
Скобки для нотных головок 80, 81
Скобки для особых ритмических фигур 144—146
Словесные динамические обозначения *см.* Динамические обозначения
Случайные знаки альтерации *см.* Знаки альтерации
Соединительные лиги *см.* Лиги

Тактовые паузы *см.* Паузы
Тактовые черты (двойные, заключительные, одинарные, пунктирные) 40—42
разрыв 42
Тактовый размер *см.* Метрические обозначения
Темповые обозначения (метрономические, основные, промежуточные) 166—171
расстановка 168—170
Техническая обработка нотных рукописей 19—22
Технические обозначения 174—179
расстановка 175, 176
Техническое редактирование 20
Типографская корректура *см.* Нотная корректура
Точки ритмические *см.* Ритмические точки
Точки стаккатные *см.* Акцентировочные знаки
Трель *см.* Мелизмы
Тремоло 102, 103, 142, 185, 230
Трехштильное нотирование 87

Увеличенные примы 98, 99

Фермата 141—143
Флажолеты 79, 177
Фонарь (знак) 226, 227
Фортепианная педализация 211—214
Форшлаги *см.* Мелизмы
Фразировочные лиги *см.* Лиги
Французские лиги *см.* Лиги

Характерные обозначения 171—174
расстановка 172
Хвостики *см.* Штилевые хвостики
Хроматические гаммы (правописание) 68, 234, 235

Цифровые ориентиры *см.* Ориентиры

Черчение нот *см.* Воспроизведение нотных рукописей для печати

Штамповка нот *см.* Воспроизведение нотных рукописей для печати
Штилевые хвостики 96, 97
Штили 85—99
боковые 98, 99
двойные 97
длина 93—96
направление 88—92
Штриховые лиги *см.* Лиги

Энгармонические замены 68, 69

Литература по нотоиздательским вопросам на русском языке

Бессель В. — Нотное дело (краткие сведения), изд. В. Бесселя, СПб, 1901, 108 стр.

Юргенсон Б. — Очерк истории нотопечатания, Государственное издательство, Музыкальный сектор, Москва, 1928, 191 стр.

Мейер В. — Нотопечатание (производственный процесс и краткий очерк истории), Государственное Музыкальное издательство, Москва, 1931, 40 стр.

Инструкция для авторов по оформлению нотной рукописи и правке корректуры, Государственное Музыкальное издательство, Москва, 1934, 35 стр.

Атовмьян Л. — Справочник по технике записи нот и обработке авторской рукописи (руководство для технических редакторов, штамповщиков, клишеровщиков и переписчиков нот), Стеклографическое изд. Всесоюзного упр. по охране авторских прав, Москва, 1946, 86 стр.

Справочник по оформлению нотных рукописей под общей редакцией А. Карцева, Государственное Музыкальное издательство, 1951, 52 стр.

Теплов Л. — «К вопросу о начале нотопечатания в России», статья в журнале «Полиграфическое производство», 1950, № 3.

Вольман Б. — «О начале нотопечатания в России», статья в журнале «Советская музыка», 1953, № 5.

* * *

Ряд интересных и ценных данных по нотоиздательским вопросам содержится в Переписке П. И. Чайковского с П. И. Юргенсоном (т. I, Музгиз, 1938, 384 стр.; т. II, Музгиз, 1952, 344 стр.), а отчасти в Переписке А. Н. Скрябина с М. П. Беляевым (изд. Государственной академической филармонии, 1922, 194 стр.)

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Предисловие 3
Введение 5
Нотоиздательский процесс. Краткий обзор . . . . . 11—30
Оформление нотных рукописей 11
Редактирование музыкальных произведений 13
Вычитка нотных рукописей 15
Техническая обработка нотных рукописей 17
Воспроизведение нотных рукописей для печати 22
Нотная корректура 24
Выпуск нотных изданий 29
Нотная графика . . . . . 31—232
Нотоносцы и раштры 32
Разновидности нотоносцев 35
Акколады и тактовые черты 36
Ключи 43
Перемена ключей 47
Условные ключи 50
Знаки альтерации 51
Ключевые знаки альтерации 52
Случайные знаки альтерации 59
Вспомогательные знаки альтерации 64
Нотная орфография 68
Метрические обозначения 70
Нотные головки 76
Разновидности нотных головок 78
Петитные нотные головки 81
Штили 85
Направление штилей 88
Длина штилей 93
Вязки 99
Лиги 115

Соединительные лиги 115
Фразировочные лиги 118
Акцентировочные знаки 127
Паузы 132
Ритмические точки 138
Фермата 141
Обозначение особых ритмических фигур 143
Мелизмы 148
Арпеджио и глиссандо 155
Динамические обозначения 158
Темповые обозначения 166
Характерные обозначения 171
Технические обозначения 174
Русская музыкальная терминология 179
Горизонтальный и вертикальный ранжир 181
Вертикальная последовательность партий в клавирах и партитурах 189
Ориентиры 199
Оформление дирекционов 201
Оформление отдельных партий (голосов) 204
Подтекстовка вокальных партий 206
Обозначение фортепианной педализации 211
Аппликатурные обозначения 214
Октавный пунктир 217
Аббревиатуры 220
Приложения 233