



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

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

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



Tacet al Fine

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



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

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

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

вместо



лучше



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



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

Moderato

а)

б)

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

Правильно было бы записать эти отрывки так:

Moderato

а)

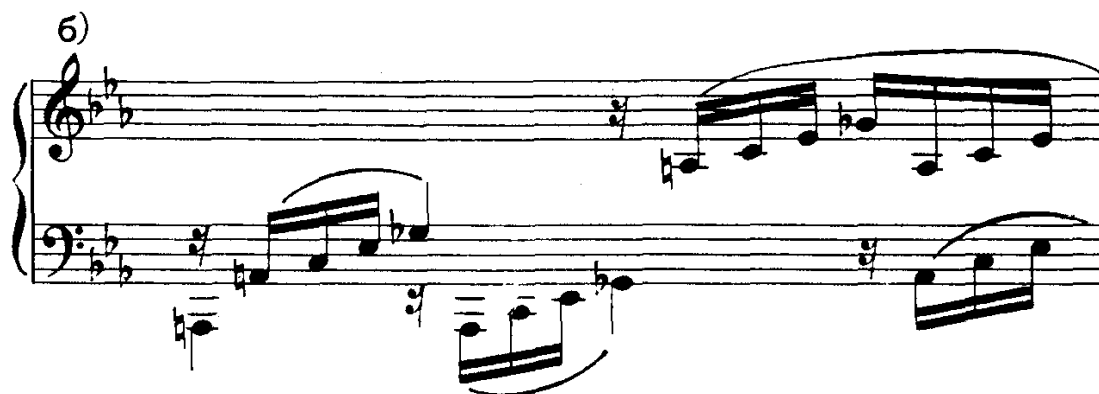
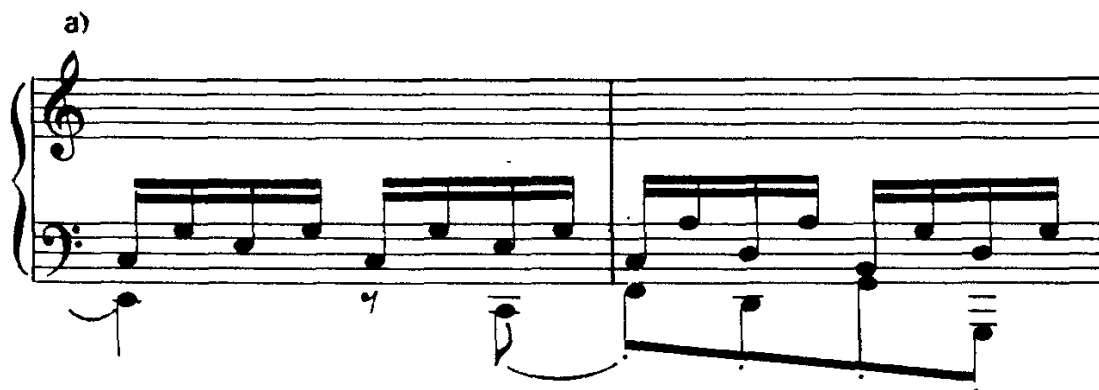


В первом отрывке вполне возможно партию левой руки до середины последнего такта нотировать и в скрипичном ключе.

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

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

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



b)

Musical notation for exercise b). It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble clef starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, ending with a half note. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern.

г)

Musical notation for exercise г). It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats. The piece begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The treble clef features a series of chords, some of which are beamed together. The bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

д)

Musical notation for exercise д). It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats. The treble clef contains a sequence of chords, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and some eighth notes.

e)

Musical notation for exercise e). It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats. A large slur covers the first two measures of the treble clef. The piece concludes with the instruction *sempre ff* (sempre fortissimo). The bass clef accompaniment features chords and eighth notes.

ж)

f sempre

з) Allegro

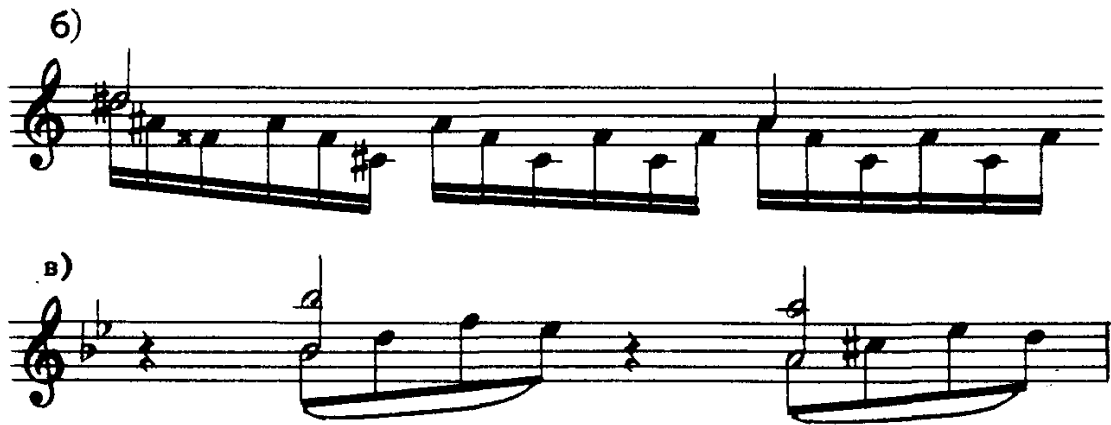
p

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

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

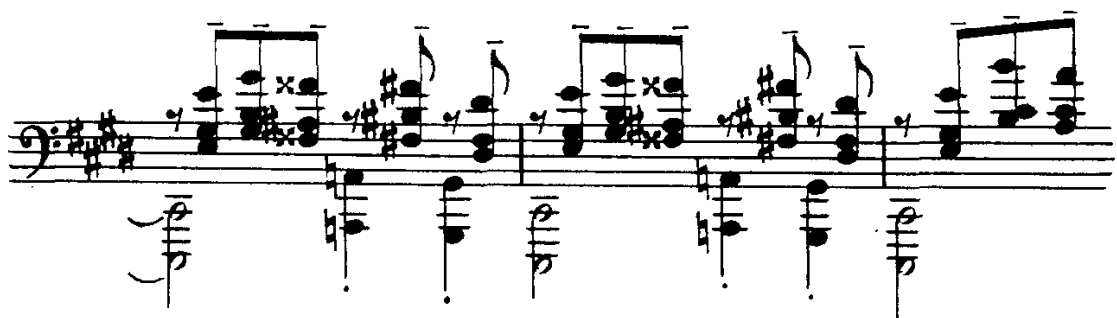
а)

f



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

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



вполне оправданна авторская запись:



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

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

неправильно

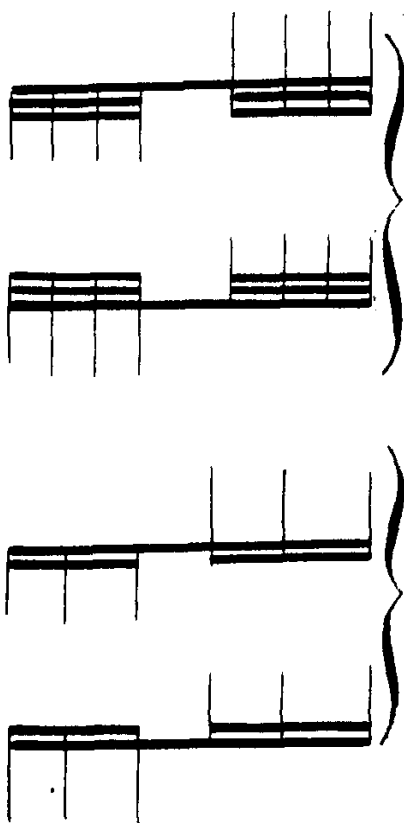


правильно

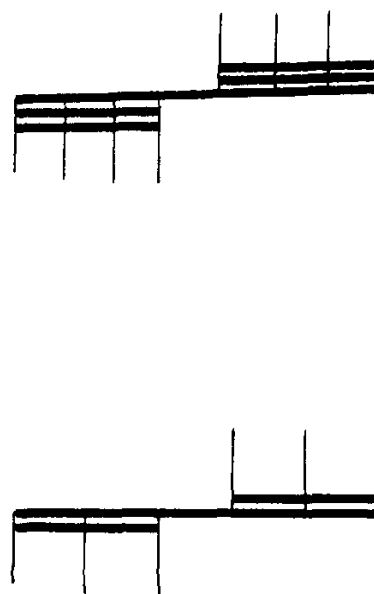


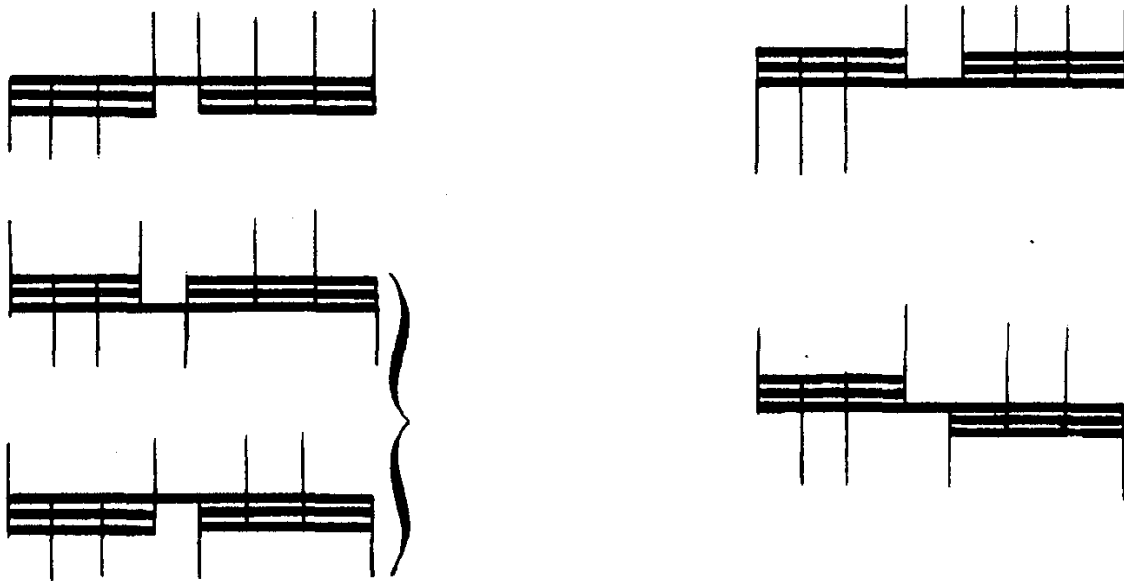
Если такие вязки имеют внутреннюю группировку, то дополнительные ребра располагаются по обе стороны основного ребра в зависимости от направления штилей. При этом следует по возможности избегать образования выступающих углов между ребрами и штилями внутри вязки:

плохо



хорошо

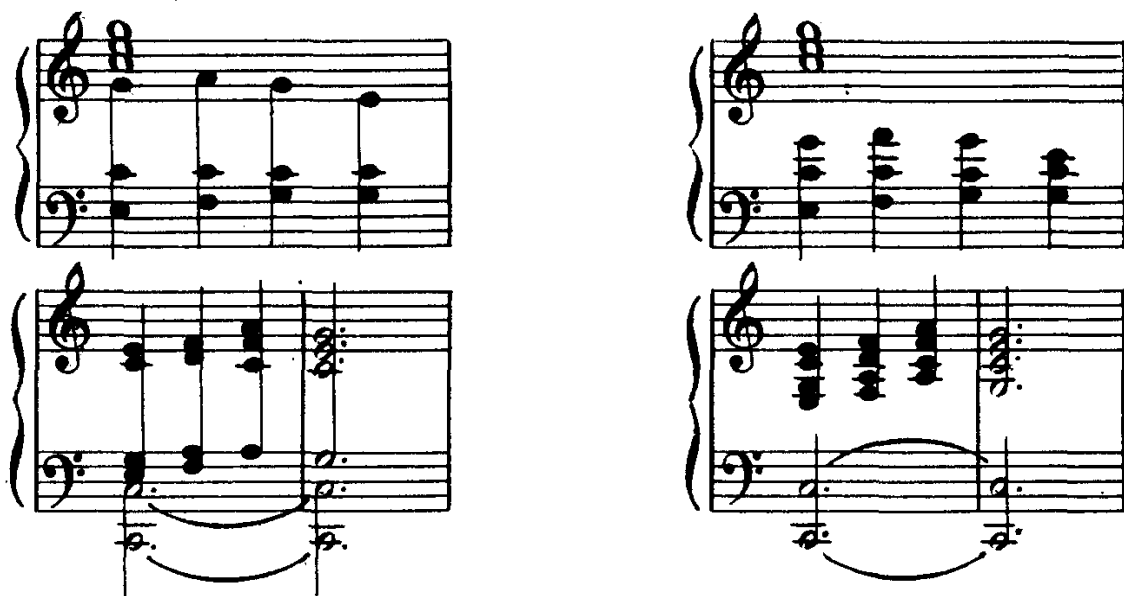




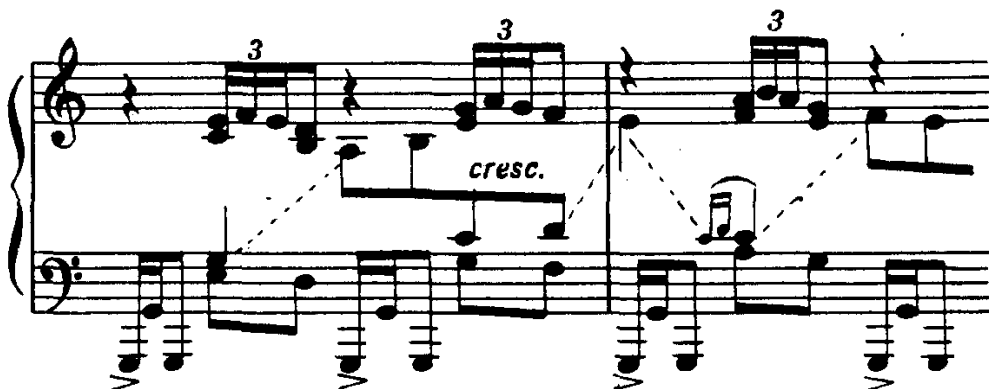
Размещение нот одноштыльных аккордов на двух станах в фортепианных произведениях не допускается:

неправильно

правильно



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



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

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

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

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

§ 29. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЗАПИСИ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

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

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

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

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