

б) в партиях валторн:

padiglione in aria (padiglioni in aria) [по-французски — pavillon en l'air];

sous bouches, sous 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 нотным осем в момент вступления их в действие:

563 arco pizz arco pizz
Скрипки I

564 sul D

565 con sordini
Скрипки I

566 Padiglioni in aria
4 валторны (F)

567 bacch. di timp.
Тарелки

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 нотным осем.

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 *

tutti

altri

a 2 (или a due)

a 3 (или a tre) и т. д.

divisi [сокращ. div.]

divisi a 3 и т. д.

non divisi

unisono [сокращ. unis.]

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 Агра, Celesta, Tromba, Tuba, Viola, другие инструменты — к мужскому роду.

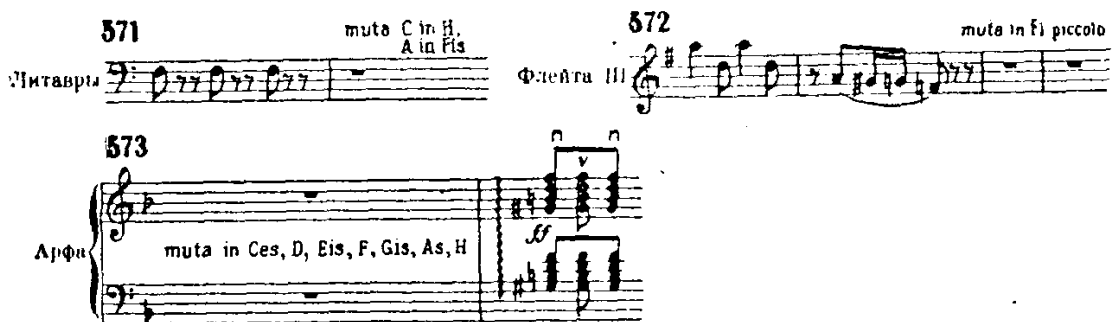
Все эти обозначения также располагаются над нотным осцем в момент вступления их в силу и применяется для них тот же прямой мелкий шрифт (как правило, со строчной буквы *), что и для обозначений предыдущей группы:



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 нотным осцем мелким прямым шрифтом (преимущественно со строчной буквы); перестройка арфы при нотировании ее партии на двух нотных осцах обозначается обычно между нотными осцами:



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.

о — флажолеты у струнных инструментов (или открытые, т. е. не прижатые к грифу струны).



+ — закрытые, о — открытые звуки валторны (о выставляется только после +, но при чередовании двух приемов игры может предшествовать +):

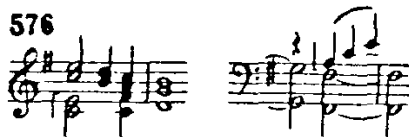


|—| — удар палочкой с мягким наконечником по тарелке,

× — удар палочкой с твердым наконечником по тарелке,

* — отмена педали в фортепианной партии,

[] — разделительные знаки партий правой и левой руки при нотировании их на одном нотном стане (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.*).



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 *so!o* — *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 тембре и выразительность вносит применение сурдин у медных духовых инструментов, различные приемы педализации при игре на фортепиано, различная регистровка при игре на органе 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-звонящими звуками засурдиненных труб, пренебрегая светлыми, блестящими звуками труб без сурдин, или звонким, ярким ударом 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 стечественных 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 широкому 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.