

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 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 пропадаящим 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 *assaí* 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 (листочки, 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 обозначения), 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. *ganger* — 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 одноштыльной (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