Лекция по дисциплине «Музыкальная терминология» для студентов 1 курса специальности 53.02.03 «Инструментальное исполнительство/Фортепиано».

**Темы 15, 16: «Характерные музыкальные термины отечественной музыки ХХ века». «Особенности использования музыкально-исполнительских терминов разными композиторами».**

**«Характерные музыкальные термины отечественной музыки ХХ века».**

1. **Музыка в 10-х-20-х годах**

В **русской музыке** начала XX столетия (10—20-е годы) соединились разные стили и направления. В это время работали и [композиторы](https://traditio.wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%BE%D0%B7%D0%B8%D1%82%D0%BE%D1%80), развивавшие традиции «[Могучей кучки](https://traditio.wiki/w/index.php?title=%D0%9C%D0%BE%D0%B3%D1%83%D1%87%D0%B0%D1%8F_%D0%BA%D1%83%D1%87%D0%BA%D0%B0&action=edit&redlink=1)» и позднего [романтизма](https://traditio.wiki/%D0%A0%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%B7%D0%BC), и молодые мастера, стремившиеся к созданию новых форм. В [России](https://traditio.wiki/%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D1%8F) были знакомы со всеми важнейшими явлениями западного искусства: на гастроли в столичные города — [Москву](https://traditio.wiki/%D0%9C%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%B2%D0%B0) и [Петербург](https://traditio.wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B1%D1%83%D1%80%D0%B3) приезжали известные [композиторы](https://traditio.wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%BE%D0%B7%D0%B8%D1%82%D0%BE%D1%80), [дирижёры](https://traditio.wiki/w/index.php?title=%D0%94%D0%B8%D1%80%D0%B8%D0%B6%D1%91%D1%80&action=edit&redlink=1) и исполнители - [виртуозы](https://traditio.wiki/w/index.php?title=%D0%92%D0%B8%D1%80%D1%82%D1%83%D0%BE%D0%B7&action=edit&redlink=1) из разных стран. В свою очередь на [Западе](https://traditio.wiki/%D0%97%D0%B0%D0%BF%D0%B0%D0%B4) также возрос интерес к России, что позволяло русским [музыкантам](https://traditio.wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D1%82) выступать за рубежом с [концертами](https://traditio.wiki/w/index.php?title=%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D1%80%D1%82&action=edit&redlink=1), ставить [оперы](https://traditio.wiki/%D0%9E%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B0) и [балеты](https://traditio.wiki/w/index.php?title=%D0%91%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82&action=edit&redlink=1) в лучших европейских [театрах](https://traditio.wiki/%D0%A2%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80).

После [революционных событий 1917 года](https://traditio.wiki/%D0%92%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%9E%D0%BA%D1%82%D1%8F%D0%B1%D1%80%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D1%81%D0%BE%D1%86%D0%B8%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D1%8E%D1%86%D0%B8%D1%8F) немало мастеров культуры эмигрировало. Но для тех, кто остался в России, на первых порах открылись новые возможности. До конца 20-х годов сохранялась насыщенная концертная жизнь. Многие композиторы стремились расширить число слушателей [классической музыки](https://traditio.wiki/w/index.php?title=%D0%9A%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0&action=edit&redlink=1), работали над произведениями, которые были бы, с одной стороны, доступны любому человеку, а с другой — основаны на последних открытиях в музыкальном искусстве. Не случайно именно в этот период осваивался опыт нововенской школы, «Шестёрки», [неоклассицизма](https://traditio.wiki/w/index.php?title=%D0%9D%D0%B5%D0%BE%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B8%D1%86%D0%B8%D0%B7%D0%BC&action=edit&redlink=1) и других.

1. **Музыка на рубеже 20-х-30-х годах**

На рубеже 20—30-х годов ситуация резко меняется. [Коммунистическая партия](https://traditio.wiki/%D0%9A%D0%9F%D0%A1%D0%A1), пришедшая к власти в октябре [1917 года](https://traditio.wiki/1917_%D0%B3%D0%BE%D0%B4), стремилась контролировать не только [экономику](https://traditio.wiki/%D0%AD%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D0%B8%D0%BA%D0%B0), [политику](https://traditio.wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0) и [идеологию](https://traditio.wiki/w/index.php?title=%D0%9C%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%81%D0%B8%D0%B7%D0%BC-%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%BC&action=edit&redlink=1), но и культурную жизнь страны. Современную зарубежную музыку почти перестали исполнять, признаки новых западных направлений в сочинениях советских композиторов объявлялись «буржуазным [формализмом](https://traditio.wiki/w/index.php?title=%D0%A4%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%BC&action=edit&redlink=1)» (*формализм* — повышенное внимание к форме в ущерб содержанию). Ситуация обострилась после выхода постановления ЦК ВКП(б) от [10 февраля](https://traditio.wiki/10_%D1%84%D0%B5%D0%B2%D1%80%D0%B0%D0%BB%D1%8F) [1948 года](https://traditio.wiki/1948_%D0%B3%D0%BE%D0%B4). («Об опере В.И. Мурадели «Великая дружба»»), в котором «формалистами» были названы практически все крупные композиторы. Этот документ повлёк за собою критику мастеров формализма в [прессе](https://traditio.wiki/w/index.php?title=%D0%9F%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%81%D0%B0&action=edit&redlink=1).

1. **Музыка в 30-х-40-х годах**

Музыкальное искусство в 30—40-х годах достигло высот мирового уровня. Композиторы, обвинённые официальной пропагандой в «формализме», создавали произведения, не уступающие по глубине и значительности произведениям западных музыкантов и отвечающих западному формату музыки, и не имеющих ничего общего с патриотизмом. Сложились школы исполнителей (особенно среди пианистов, скрипачей и певцов).

Музыка в конце 50-х годов

С конца 50-х годов в [советскую музыку](https://traditio.wiki/w/index.php?title=%D0%A1%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0&action=edit&redlink=1) пришёл [неофольклоризм](https://traditio.wiki/w/index.php?title=%D0%9D%D0%B5%D0%BE%D1%84%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%B7%D0%BC&action=edit&redlink=1" \o "Неофольклоризм (страница не существует)), он перевернул сознание многих композиторов. В 30—40-х годах народная музыка часто приближалась её к авторским массовым песням, отличавшимся жизнерадостностью. Изучение подлинных образцов показало, что [русский фольклор](https://traditio.wiki/w/index.php?title=%D0%A0%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%84%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D1%80&action=edit&redlink=1) пронзительно эмоционален и трагичен. Интонации народных песен придавали звучанию классических сочинений остроту и свежесть, а их содержанию — реалистичность. Влияние неофольклоризма чувствуется не только в произведениях русских композиторов, но и в музыке других народов, входивших в состав [СССР](https://traditio.wiki/%D0%A1%D0%A1%D0%A1%D0%A0)(особенно [Прибалтики](https://traditio.wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B8%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0) и [Закавказья](https://traditio.wiki/%D0%97%D0%B0%D0%BA%D0%B0%D0%B2%D0%BA%D0%B0%D0%B7%D1%8C%D0%B5)).

1. **Музыка в 60-х-70-х годах**

В 60—70-х годах в России сложился музыкальный [*авангард*](https://traditio.wiki/w/index.php?title=%D0%90%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%B4&action=edit&redlink=1). Он возник позже, чем на Западе, поэтому методы и стили получил в готовом виде. Усилия композиторов были направлены не столько на звуковые эксперименты, сколько на поиски нового образного содержания. Серьёзное воздействие на авангардную музыку России оказали идеи европейского [*неоклассицизма*](https://traditio.wiki/w/index.php?title=%D0%9D%D0%B5%D0%BE%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B8%D1%86%D0%B8%D0%B7%D0%BC&action=edit&redlink=1), с которыми широкая публика познакомилась позже.

1. **Музыка в 70-х-80-х годах**

Большой популярностью в авангардных кругах в 70—80-х годов стали пользоваться *древнерусские знаменные распевы* и *григорианские хоралы.*

1. **Музыкальная культура последних десятилетий**.

После распада СССР в 1991 году и в последние десятилетия в связи с возрождением интереса к церковной культуре многие композиторы открыто обращаются в своих произведениях к этому древнейшему пласту музыкального искусства, который имеет свои формы, приемы и методы развития, свою собственную терминологию, с которой и предлагается ознакомиться.

1. **Терминология русских церковных песнопений**

**Словарь православных гимнографических терминов**

**Гимнография** (от греч. hymno - торжественная песнь и graphein - писание) - раздел литургики, изучающий богослужебные песнопения. Основными понятиями православной гимнографии являются формы богослужебных песнопений: Антифоны, Ипакои, Тропарь, Кондак, Акафист, Стихира, Канон, Ирмос, Катавасия, Акростих, Седален, Светилен, Прокимен, Аллилуарий, Причастен, Полиелей, Непорочны; а также три типа метрических (и мелодических) форм: Самоподобен, Самогласен, Подобен.

"Богословский подход к науке о богослужении, то есть стремление построить литургическое богословие и систематизировать богословские идеи нашего богослужения, обращают внимание, главным образом, на внутреннее содержание богослужебного материала. А так как он содержится преимущественно в богослужебных песнопениях или в гимнографии, то изучение этой последней представляет для литургиста особый интерес. Это изучение должно совершаться, конечно, в исторической перспективе, почему история песнопений, их развитие и прекращение тех или иных форм их, равно как и история песнопевцев, стоит в центре нашего внимания".

**Аллилуиарий**(греч. άλληλουιαριον от аллилуйя") - стихи псалмов, произносимые и воспеваемые на литургии после чтения Апостола в сопровождении пения "аллилуйя".

"Считаясь священнее Апостола, Евангелие должно иметь пред собою и превосходнейшее подготовление. Если на утрене таким подготовлением к нему служит прокимен, то на литургии, где последний предшествует Апостолу, Евангелие должно иметь пред собою что-нибудь более исключительное. Таким и является положенная пред литургийным Евангелием песнь аллилуиа. По Апокалипсису, это будет небесная песнь вечности...

**Антифо́ны**(от греч. άντί и φονέω, звук, голос, что означает пение попеременно, чередуясь, или пение на два хора, букв. "противо-гласник") - древнее понятие [литургической](http://azbyka.ru/dictionary/11/liturgika.shtml) практики, отражающее способ песенного исполнения тех или иных псалмов или гимнов, когда они поются попеременно постишно двумя хорами.

Кроме этого значения, как способа пения, слово антифон используется в литургике и для обозначения отдельных песнопений или частей песенного материала.

Главные случаи употребления этого термина:

1. Антифоны Псалтири

2. Антифоны изобразительные или вседневные

3. Степенные антифоны

4. Праздничные антифоны...

**Акафист** - (греч. akathistos, от греческого а - отрицательная частица и kathizo - сажусь, гимн, при пении которого не сидят, "неседальная песнь") - особые хвалебные песнопения в честь Спасителя, Божией Матери или святых.

Акафисты состоят из 25 песен, которые расположены по порядку букв греческого алфавита: 13 кондаков и 12 икосов ("кондак" - краткая хвалебная песнь; "икос" - пространная песнь).

Икосы заканчиваются восклицанием "радуйся" а кондаки - "Аллилуйя" (на еврейском - "хвалите Бога"). При этом икосы заканчиваются тем же припевом, что и первый кондак, а все остальные кондаки припевом аллилуия. Первый из известных акафистов – акафист Пресвятой Богородице – написан в царствование императора Ираклия в 626 году.

**Акростих**(греч. aκρος - крайний, στaχος - стих, слав. краестрочие, краегранесие) - богослужебное песнопение, начальные буквы которого складываются в слова.

"Акростих или "краегранесие", "краестрочие" представляет собою характерную отличительную особенность нашей гимнографии, в частности, творчества канонов.

Акростих заимствован из нехристианской поэзии и очень древнего происхождения. Это - чисто внешнее, техническое украшение канона, или иной гимнографической поэмы. Он обычно, при сочетании начальных букв только ирмосов или только тропарей, или и ирмосов и тропарей вместе, дает какую-либо фразу, относящуюся к тому же празднуемому событию, или же очень часто, что особливо ценно, открывает имя автора канона.

Не имея никакого богослужебного употребления и никак не выделяясь заметным образом для слуха молящихся, он, тем не менее, важен, как свидетельство о времени написания или же о самом поэте. Ясно, что "краегранесия" заметны и доступны только в греческом оригинале песнопений".

**Глас**- мотив (лад) в музыке Православной Церкви. Гласы делятся на 4 главных (прямых, или высоких) и 4 побочных (косвенных, или низких); вместе они образуют осмогласие - систему восьми гласов.

Большинство песнопений (из октоиха) богослужений одной недели подчинено одному из восьми гласов. Каждую субботу вечером, на воскресной всенощной происходит поочерёдная смена одного из восьми гласов. Восемь недель образуют восьминедельный гласовый цикл, повторяющийся в течение года несколько раз (см. богослужебные круги).

**Икос**(в переводе с греч. – дом) - церковное песнопение, содержащее прославление святого или празднуемого события. Икосы вместе с кондаками составляют акафист.

Икос и кондак сходны по содержанию и одинаковы по изложению. Разница между ними та, что кондак короче, а икос пространнее: кондак - тема, а икос - развитие её. Посему икос всегда читается после кондака, и никогда не читается один.

Сходны эти песнопения и по внешнему виду: они написаны одним размером, большею частью оканчиваются одними и теми же словами и поются на один глас. Относительно размера, изложения и гласа кондак и икос не служат образцом для других песнопений последования.

Из составителей кондаков и икосов особенно известен Роман Сладкопевец, живший в V веке.

**Ипакои** (от греч. глагола ύπακούω - прислушиваться, отвечать, откликаться, быть послушным) - песнопение в виде припева или подпевания, которое слушают стоя, посвященное Воскресению Христову или событиям праздников.

Одно из древнейших церковных песнопений и один из древнейших гимнографических терминов в истории христианства.

"Происходя от глагола υπακούω, прислушиваться, иногда - отвечать, откликаться, это слово (кроме литургического языка употребляется только в Новом Завете в значении "послушание") в качестве литургического термина имеет значение "припев"...**\*\*\***

**Катавасия**(греч. καταβασία - схождение, от глагола сходить, спускаться) - название ирмоса, который поется в окончании песни канона (после каждой, либо после 3-й, 6-й, 8-й, 9-й).

Само название происходит от предписания Устава, где сказано, что для пения катавасии певцам двух хоров (клиросов) надо спуститься со своих мест и сойтись в середине храма...

**Канон**(греч. κανών, "правило, мерило, норма") - форма церковной молитвенной поэзии, вид церковной поэмы-гимна сложной конструкции; состоит из 9 песен, 1-я строфа каждой называется ирмосом, остальные (4 - 6) - тропарями. Пришел на смену кондаку в VIII веке. Канон сопоставляет ветхозаветные образы и пророчества с соответствующими событиями Нового Завета…

**Кондак**(греч. κόντάκιον от κοντός - палочка, на которую наматывался свиток пергамента) - небольшое песнопение (в одну-две строфы), в параллель тропарю раскрывающее сущность праздника.

В каноне помещается после 6-й песни и сопровождается икосом.

Древние кондаки - многострофные (ок. 20-30) поэмы. Строфы объединялись единым рефреном и единым метрическим сложением. Первая строфа являлась вступлением, последняя - обобщением назидательного характера. Строфы читал канонарх, рефрен пел народ.

Основоположником кондаков является Роман Сладкопевец (556г.), непревзойденный автор большинства кондаков...

**Непорочны** (греч. "Αμωμος) - понятие православной гимнографии, обозначающее важный для богослужения 118-й псалом по его словам "Блаженны непорочные в путь, ходящие в законе Господни..."...

**Полиелей** (греч. πολυέλεοσ – многая милость, "многомилостивое" в древнерусских Уставах) - торжественное песнопение утрени, составленное из псалмов 134-го ("Хвалите имя Господне") и 135-го ("Исповедайтеся Госповеди").

Название восходит к частому повторению слов "Яко во век милость Его" в 135 псалме...

**Прокимен** (греч. προκείμενος - "предлагаемый вперед") – стих из псалмов, который чтец или диакон возглашает перед чтением Священного Писания – Апостола, Евангелия или паримий, - а хор вторит ему.

В великие Господские праздники и в воскресенья Великого поста исполняются прокимны, состоящие не из одного, а из трех стихов, называемые великими.

"Прокимен - προκείμενος, предлежащий, т. е, стих псалма, предшествующий чтению из Свящ. Писания Ветхого или Нового Заветов и подобранный для этой цели с соответствующим к чтению содержанием, например, в память апостолов...

**Псалтирь** (от греч. псалтирион, ψαλτήριον - название струнного музыкального инструмента) - книга, входящая в состав Библии, которая состоит из 150 песней или псалмов.

В Православной Церкви Псалтирь более всех других священных книг употребляется при богослужении...

**Светилен** (греч. φωταγωγικόν) - богослужебное песнопение, исполняемое в окончании утрени, после 9-й песни канона.

"Исполняемое по чину "Бог Господь" песнопение "Свят Господь" служит подготовлением к светильну, который занимает здесь, по 9-й песни канона, такое же положение, какое занимает по 3-й песни седален, а по 6-й кондак.

Если кондак превосходит торжественностью седален, то самое место светильна в заключении канона, после такой песни, как 9 песнь, заставляет ждать от него еще большей торжественности.

Светилен, действительно, занимает исключительное положение на богослужении. Это нигде более не повторяющаяся песнь утрени. Как показывает самое название его (светилен, φωταγωγικόν), он воспевает Бога как свет и Подателя света; так, светильны постной утрени все наполнены понятием свет...

**Седален** (греч. κάφισμα от глагола сидеть) - богослужебное песнопение, во время которого допускается сидеть.

"Седален, как показывает само наименование, есть песнопение, приуроченное для сидения верующих во время его исполнения. И действительно, в монастырях, при уставном исполнении богослужения, когда оно затягивается на несколько часов, отдых после долгого стояния необходим. Поэтому седальны и являются такими моментами отдыха братии и молящихся.

Исключением, правда, являются особые седальны, на которых "не седим, за еже кадити священнику св. алтарь, но стояще поем я". Это те седальны, которые поются на утрени Великого Пятка между чтениями 12 страстных Евангелий...

**Стихира** (греч. στιχηρά - "многостишие") - богослужебное песнопение, написанное стихотворным размером.

"Современный церковный устав знает несколько видов стихир, различая их по месту, занимаемому ими в круге суточного богослужения. Это:

1. Стихиры на "Господи воззвах",

2. Литийные стихиры,

3. Стихиры на стиховне,

4. Стихиры на "Хвалитех".

В древности под именем τά στιχηρά то есть βιβλία подразумевались учительные книги Ветхого Завета, написанные стихотворным размером; иногда так назывались ветхозаветные песни. Вероятно, что отдельные стихи этих песен и были первоначальных обликом стихир".

**Тропарь** (от греч. τροπάριον - тон, лад, мелодия, или трофей) - краткое песнопение, в котором раскрывается сущность праздника или прославляется святой (святые).

Тропарь - одно из древнейших церковных песнопений, с которого христианская гимнография начала свое развитие.

Так же называются отдельные, содержащие законченную мысль, молитвенные воззвания, из которых состоит канон, и, в некоторых случаях, другие краткие молитвословия...

**Особенности использования музыкально-исполнительских терминов разными композиторами.**

1. **Музыкальные термины и исполнительские указания.**

Композиторы стараются найти наиболее точное и ясное выражение своей мысли в словесных, а также символических обозначениях (буквах, цифрах, графических знаках), которые встречаются в нотных текстах музыкальных произведений. Обозначения эти относятся к характеру музыки, содержат указания темпа и его колебаний, динамики и артикуляции, касаются техники исполнения. Их называют обычно **исполнительскими указаниями** или **музыкально-исполнительскими терминами**. Область исполнительских указаний сложна не только для освоения ее музыкантом-практиком, но и для исследователя. **Главная причина** — своеобразие этих **ремарок как музыкальных терминов особого рода**. **Термин — это слово** (или словосочетание) **в специальном значении**, используемое в той или иной отрасли знания. Термин **однозначен** и **лишен экспрессивной** **выразительности**, характерной для многих слов обычного языка, стилистически нейтрален. Термин точно, строго, лаконично обозначает данное понятие, явление, предмет. **Исполнительские указания** могут быть названы **терминами** лишь **условно**. Относясь к живой, изменчивой сфере музыкального исполнительства (ведь это указания композитора к исполнению его музыки), эти термины отличаются и экспрессивностью, и емкостью смысла. Богатство смысловых оттенков, связанное с использованием исполнительских указаний в разных музыкальных контекстах, доказывается, в частности, тем, что один и тот же итальянский термин может переводиться на другой язык в одном и том же произведении по-разному. В фортепианном переложении (в две руки) Шестой симфонии Чайковского (переложение сделано А. Ведерниковым) Andante переведено по-русски сначала как «спокойно»; после Adagio это же слово передано русским «подвижнее», а в двух других местах — «сдержанно», «неторопливо». В «Десяти очень легких пьесках» (op. 43, № 1) Мясковский дает (в разных номерах цикла) следующие различные переводы итальянского Allegretto: «бойко», «умеренно быстро», «довольно быстро». **Другая особенность** музыкальных терминов, также свидетельствующая об их своеобразии, состоит в том, что они нередко далеко не однозначны. По-настоящему однозначными являются лишь немногие из них, как правило, те, которые касаются техники, манеры игры, например указание m.d., то есть «играть правой рукой», или arpeggiato — «играть (созвучия) арпеджируя». Многие исполнительские указания, помимо основного смысла, имеют дополнительные созначения. В качестве примера терминов с двойным значением приводят обычно слова smorzando или morendo, которые означают и «затихая» и «замедляя». Но есть и другие, не столь известные примеры. Возьмем, скажем, обозначение forte. Казалось бы, это слово значит только одно: предписание играть громко. Между тем в старинных руководствах это указание прочно связано с определенным характером музыки. F — «с горячностью (véhémence)», fff — «с очень большой горячностью, чтобы выразить преувеличенную страсть и т. д.» (В г о s s а г d , 27). Динамические указания в музыке действительно имеют не столько акустический, сколько художественно-эстетический смысл. **Diminuendo**  - это слово могло иметь сопутствующее значение, указывая не только на **уменьшение силы звука**, но и на **некоторое замедление темпа**. **Risoluto (решительно)** характеризуется в словаре Пансерона как «исполнение мужественное и живое, с интонированием очень ясным и скорее раздельным, чем связным»; при этом, как указывает автор, эта помета обычно предполагает некоторое ускорение темпа (Р a n s e r о n , 23). Термином risoluto предопределяется не только характер музыки, но и — в определенной степени — манера артикулирования, а также темп. Указание на характер музыки — cantabile (певуче) —обычно является и артикуляционным обозначением, предусматривая, как правило, легатную манеру игры. Carezzando (лаская, ласково), помимо характера, указывает на прием взятия звука — поглаживание клавиши кончиком пальца. Spianato — «просто», «безыскусно», «естественно», «без аффектации и вычурности», предполагает наряду с этим полную связность и выровненность звучания, без толчков, без «придыханий» при переходе от звука к звуку. Stentato — «с усилием», «с трудом», требует форсированного звучания, сдержанного темна, даже некоторого замедления. Обращение к истории бытования терминов позволяет обнаружить еще более неожиданные вещи. Так, по справочникам XVIII века, Moderato, которое мы воспринимаем как чисто темповое указание, могло также обозначать само по себе силу звука — среднюю между forte и piano. Presto в это же время определялось не только как «быстрое и бодрое движение»; его рекомендовалось применять там, «где надобно петь или играть громко, полным голосом» (Kurzgefasstes Lexicon, 295). Хорошо известна связьмежду указаниями темпа и характера музыки. Так, медленные темпы (Lento, Largo, Adagio, Grave) различаются между собой не столько разной скоростью (более или менее медленное движение), сколько разным характером музыки. А. Кристиани предлагает следующую любопытную аналогию ("полную" аналогию, по его выражению) между динамическими и темпово-агогическими обозначениями. Пяти оттенкам силы звука (рр, р, mf, f, ff) соответствуют, по его мнению, пять градаций скорости движения: очень медленно, медленно, умеренно, быстро, очень быстро; два обозначения динамических процессов (crescendo и diminuendo) находят аналогию в указаниях accelerando и ritardando; непосредственную смену силы звука (fp, pf) он сопоставляет с обозначениями meno mosso, più vivo (stretto) и т. д.; наконец, акцентам sf, fz, > и др. соответствуют агогические акценты tenuto, ^, фермата (C h r i s t i a n i , 248). de cima... — исполнять очень певуче верхний голос (из Вила Лобоса, по-португальски)» (К р у н т я е в а , 1982, 47, 23, 93).

1. **Исполнительские указания в стилистическом контексте.**

Необходимо правильно понимать смысл исполнительских указаний, — историческую изменчивость их значения и употребления. Наряду с подобным «движением» семантики терминов в зависимости от исторического периода, следует иметь в виду и различия их значений в связи с их использованием в рамках той или иной национальной школы. К примеру, соотношение между двумя обозначениями медленных темпов — Adagio и Largo — было разным во Франции и в Италии. Французские музыканты XVIII века воспринимали Largo как темп более медленный, чем Adagio; итальянцы, напротив того, считали, что Largo несколько живее Adagio (R o t h s c h i l d , 55—56). Исполнительские указания интересуют музыканта поскольку они встречаются в самом музыкальном произведении — том письме, которое адресует исполнителю композитор, употребление их автором музыки несет на себе печать индивидуальной композиторской манеры. Одни авторы ставят их чрезвычайно скупо, музыка других, напротив, изобилует ими. Представление о количестве необходимых обозначений может меняться у одного и того же композитора на протяжении его жизни. Шуман с достаточной щедростью выписывает определения характера музыки, а также темповые, агогические, динамические, артикуляционные указания; в поздних же изданиях своих сочинений он сокращает их число. У композиторов-классиков (Гайдна, Моцарта, Бетховена) ремарок сравнительно немного. В дальнейшем насыщенность нотного текста исполнительскими указаниями все более связывается с индивидуальной манерой автора. Французские композиторы Сен-Санс и Сати — современники, но Сен-Санс выставляет исполнительские указания крайне скупо, в то время как опусы Сати изобилуют самыми редкостными, необычными ремарками. Рахманинов, при всей эмоциональной насыщенности его музыки, адресует исполнителю немного словесных ремарок. В его 24 Прелюдиях указаний на характер музыки почти нет. Композитор ограничивается лишь самым необходимым, проставляя наиболее употребительные обозначения темпа, динамики, артикуляции. Музыка же его соотечественников Метнера и Скрябина отличается огромным богатством и разнообразием исполнительских указаний, далеко выходящих за рамки привычного набора итальянских терминов. Исполнителю, берущемуся за сочинения Скрябина, приходится прибегать к словарю французского языка, чтобы понять обозначения, раскрывающие своеобразный мир его музыки, — все эти образы томления, полета, пламени, причудливого танца, волевые импульсы, все оттенки лирических состояний. Появление адресованных исполнителю указаний в европейской музыке датируется обычно самым концом XVI — началом XVII века. Понадобилось полтора столетия, чтобы они сложились в более или менее стабильную систему. Включение в нотный текст словесных разъяснений музыки явилось естественным завершением процесса все более полного письменного закрепления композитором своего сочинения. Напомню, что само понятие «музыкальное произведение» предполагает определенную степень полноты отображения музыки в нотной записи. Ранние формы средневекового невменного письма, бывшие лишь наброском музыкальной мысли и служившие своеобразным подспорьем для памяти, вполне удовлетворяли потребности музыкантов. Мелодия в этой по преимуществу вокальной музыке отличалась импровизационной свободой, а ее метроритмический рисунок определялся словесным текстом. К тому же существовала прочная традиция — те нормы сочинения и исполнения музыки, которые были приняты в данной среде. Мощным толчком в направлении все большей стабилизации музыки и все более подробной ее фиксации в нотном тексте явилось развитие — особенно с эпохи Ренессанса — инструментальной музыки как самостоятельной сферы искусства. Однако лишь с XV века происходит осознание музыкального произведения как особой эстетической категории, как продукта индивидуального композиторского творчества, фиксируемого в нотном тексте. Постепенное отчуждение музыкального произведения от автора, "разделение труда" между композиторами и исполнителями требовали, чтобы композитор все более полно и точно отображал в нотной записи сочиненную им музыку (подробнее об этом см.: К о р ы х а л о в а , 7—14). Дополнявшие нотный текст словесные разъяснения и символические знаки отвечали этой потребности. Развитию этого слоя нотного письма способствовала теория аффектов, имевшая широкое распространение в эстетике XVII — XVIIÏ веков. Поскольку в тот период, когда складывалась система исполнительских указаний, особым престижем в Европе пользовалась итальянская школа , языком терминов оказался итальянский. Тенденция прибегать к родному языку проявилась в европейской музыке с самого начала процесса формирования исполнительских указаний. Английский язык используется вёрджиналистами. Ремарками на французском изобилует музыка французских клавесинистов. Исполнительские указания на немецком языке встречаются у Телемана, в отдельных сочинениях Моцарта и Бетховена. Широко используют родной язык композиторы-романтики, с характерным для них чувством национального самосознания. Достаточно вспомнить нотные страницы Шумана, испещренные ремарками на немецком языке, или поздние опусы Вагнера. Французскими оборотами насыщена музыка импрессионистов. Русские музыканты равным образом издавна ратовали за использование родного языка. Одним из первых использовал русские обозначения Балакирев. В 1869 году, отдавая издателю свою фантазию «Исламей», композитор потребовал печатать ее с русскими терминами и с русским заглавным листом. Ремарки на русском языке проставил в «Детском альбоме» Чайковский. По мере того как указания исполнителю становились все более развернутыми, подробными и одновременно индивидуализированными и общепринятых итальянских терминов оказывалось недостаточно, композиторы все чаще прибегали к родному языку. Так, скажем, в ограниченном, устоявшемся фонде терминов на итальянском языке нет эквивалента немецкому innig (искренне, задушевно, сердечно) — характеристике, излюбленной композиторами немецкой школы. Мы встречаем ее уже у Бетховена, ею пользуются Мендельсон, Шуман. Словами Allegramente, poco vivace определяет К. Шимановский темп и характер своей Мазурки (оп. 50, № 2). Композитор добавляет: «rubasznie». Это польское слово означает «грубовато», «фамильярно», «бесцеремонно». Выражение avec charme (обаятельно, с шармом) используется Пуленком в пьесе «Вечное движение». Для передачи этого французского оборота аналога в итальянской терминологии также нет. Встречаются и обратные случаи, когда для итальянского термина не находится эквивалента в другом языке. Дебюсси, к примеру, дает темповые обозначения к своим Прелюдиям исключительно по-французски и лишь в одном случае (в Прелюдии № 20) указывает по-итальянски: scherzando. Прибегая к исполнительским обозначениям на родном языке, композиторы нередко комбинируют их с привычной итальянской терминологией, ища наиболее точного выражения своему замыслу.