САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Кафедра романской филологии

Ускова Серафима Юрьевна

**«ПРОБЛЕМЫ ЭВОЛЮЦИИ ФРАНЦУЗСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ»**

Выпускная квалификационная работа

на соискание степени бакалавра

лингвистики

Научный руководитель: канд. филол. наук, доцент,

Никитина Екатерина Яковлевна

Рецензент: канд. филол. наук, ст. преподаватель,

Загидулина Рената Гайеровна

Санкт-Петербург,

2017

**Оглавление**

[Введение 3](#_Toc483333631)

[Глава I. Музыкальный термин с точки зрения терминоведения 8](#_Toc483333632)

[1.1 Понятие «музыкальный термин» и его особенности 8](#_Toc483333633)

[1.2. Логико-понятийная схема французской музыкальной терминологии 11](#_Toc483333634)

[Глава II. История развития французской музыкальной культуры 15](#_Toc483333635)

[2.1. Истоки формирования французской музыкальной терминологии. Развитие музыкальной культуры во Франции в эпоху Средневековья 15](#_Toc483333636)

[2.2. Эпоха Возрождения 23](#_Toc483333637)

[2.3. Барокко (XVII – XVIII вв.) 25](#_Toc483333638)

[2.4. Эпоха Великой французской революции. Классицизм 27](#_Toc483333639)

[2.5. Правление Наполеона и Реставрация. Романтизм 28](#_Toc483333640)

[2.6. Вторая половина XIX века – первая половина XX века. Модернизм 29](#_Toc483333641)

[Глава III. Эволюция французской музыкальной терминологии исполнительского искусства 31](#_Toc483333642)

[3.1. Процессы, повлиявшие на формирование терминологии исполнительского искусства 31](#_Toc483333643)

[3.2. Французская музыкальная терминология исполнительского искусства эпохи Барокко на примере музыкальных текстов Ж.-Б. Люлли и Ж.-Ф. Рамо 33](#_Toc483333644)

[3.3. Терминология исполнительского искусства в эпоху Классицизма на примере музыкальных текстов А. Юго 36](#_Toc483333645)

[3.4. Терминология исполнительского искусства в эпоху Романтизма на примере музыкальных текстов Ж.-Л. Адана, Г. Берлиоза и Ж. Бизе 39](#_Toc483333646)

[3.5. Терминология исполнительского искусства в эпоху Модернизма на примерах музыкальных текстов К. Дебюсси, П. Дюка и М. Равеля 46](#_Toc483333647)

[3.6. Терминология исполнительского искусства XX – XXI вв. примере музыкальных текстов П. Булеза 51](#_Toc483333648)

[Глава IV. Иноязычное влияние на французскую музыкальную терминологию 54](#_Toc483333649)

[4.1. Влияние немецкого языка на французскую музыкальную терминологию 54](#_Toc483333650)

[4.2. Анализ иноязычного влияния на примере названий музыкальных жанров и направлений во французском языке 55](#_Toc483333651)

[4.3. Анализ иноязычного влияния на примере названий музыкальных инструментов 60](#_Toc483333652)

[Заключение 67](#_Toc483333653)

[Список использованной литературы 70](#_Toc483333654)

# **Введение**

Музыкальная терминология является одним из интереснейших объектов лингвистического исследования. Постоянное изменение состава музыкальной терминологии на всех этапах ее развития, а также наличие специфических свойств музыкального термина создают широкое поле для исследований.

Мы заметили, что, хотя интернациональным языком музыки считается итальянский и на первый взгляд именно итальянские музыкальные термины используются композиторами всего мира (в том числе французскими) для указания нюансов исполнения произведения, при более внимательном изучении музыкальных текстов французских композиторов становится ясно, что это не совсем так. Мы обратили внимание на то, что наряду с итальянской музыкальной терминологией композиторы используют и французские термины, часто заменяя ими уже устоявшиеся итальянские выражения. Например, итальянские термины *presto* и *staccato* могут быть заменены французскими *rapide* и *détaché* (то есть, возникают синонимичные термины). Кроме того, мы заметили, что в нотных текстах встречаются целые фразы на французском языке, например, в нотах М. Равеля мы видим фразу «*assez doux, mais d’une sonorité large*».

Кроме того, мы обратили внимание на то, что в современном французском языке многие музыкальные термины из области жанров и направлений, большая часть которых пришла из английского языка, используются без перевода на французский язык, например, такие термины, как *rock*, *jazz*, *hip-hop* и др.

Итак, настоящее исследование посвящено изучению французской музыкальной терминологии, а именно – эволюционным процессам, происходящим внутри терминологической системы. На данный момент этот вопрос изучен мало. В основном, научные исследования музыкальной терминологии имели целью описать, классифицировать ту или иную группу терминов (чему посвящены труд этномузыколога Андре Шеффнера «Origine des instruments de musique» (1968) и «Вокальный словарь» И. Кочневой и А. Яковлевой (1988)), либо всю терминологию в общем, имея в виду и термины, пришедшие из других языков (например, работа «Les documents musicaux» (1993) французского музыколога К. Массип). Другие работы были направлены на характеризацию общих процессов становления и развития музыкальной терминологии и выявление специфических свойств музыкального термина (диссертация «Формирование и развитие музыкальной терминологии исполнительского искусства» О. С. Петровской), а также на описание способов образования музыкальных терминов в языке (например, диссертация «Музыкальная терминология в тувинском языке» У. О. Монгуш).

Необходимость описания и систематизации музыкальной терминологии возникла давно, поскольку в разных языках она развивалась параллельно и в какой-то степени самостоятельно. В связи с этим, на данный момент международная музыкальная терминология состоит из итальянских, немецких, французских, русских и других иноязычных терминов. Создаются словари, по возможности, объединяющие в себе всю существующую музыкальную терминологию, например, «Terminorum musicae index septem linguis redactus» («Семиязычный словарь музыкальных терминов») под ред. Хорста Лёйхтмана (1978), «Словарь иностранных музыкальных терминов» Т. С. Крунтяевой (1988), «Музыкальный словарь Гроува» и словарь «Languages. Les termes du domaine de la musique à titre d’illustration» (2010), разработанный Ж. Дюбуа и Ф. Дюбуа-Шарлие.

В данной работе мы не ставим перед собой задачу дать исчерпывающее описание французской музыкальной терминологии, поэтому мы не будем обращаться к некоторым понятиям и терминам, отдавая себе отчет в их существовании. Например, в данной работе не рассматриваются такие группы терминов, как названия певческих голосов, музыкальных коллективов, музыкальных профессий и действий. На наш взгляд, эволюционные процессы, происходящие в составе музыкальной терминологии, являются общими процессами и могут быть проиллюстрированы любой из терминологических групп. При этом, вышеуказанные группы терминов не являются, как нам кажется, источниками для наиболее точного выявления эволюционных процессов.

Мы обратимся к таким группам терминов, как музыкальные инструменты и их составные части; жанры, виды, области музыки, отдельные музыкальные произведения и их части; музыкальные формы и их элементы; исполнительское искусство; звукозапись и концертный звук. Наш выбор обусловлен тем, что, на наш взгляд, анализ именно этих терминологических групп наилучшим образом поможет выявить эволюционные процессы французской музыкальной терминологии.

**Объектом** данного исследования выступает французская музыкальная терминология.

**Предметом** изучения являются процессы развития различных групп музыкальной терминологии французского языка.

**Научная новизна исследования** заключается в описании эволюционных процессов в системе музыкальной терминологии французского языка на основе анализа непосредственно теоретических трудов и музыкальных текстов (нот) ряда французских композиторов, творивших в разные периоды развития французской академической музыки. До настоящего времени подобного анализа французских музыкальных текстов разных эпох с целью выявления процессов развития французской музыкальной терминологии не проводилось.

**Актуальность** **темы исследования** обусловлена бесспорной «подвижностью» границ музыкальной терминологии, постоянным приростом новых терминов, в связи с чем существующие исследования неизбежно устаревают. Как пишет Е. А. Колесникова, «специальные слова составляют около 90% от новых слов, возникших в языке»  
 [Колесникова 2011]. Это справедливо и для музыкальной терминологии французского языка, что особенно заметно на примере музыкальных терминов, вошедших во французский сравнительно недавно (например, названия современных музыкальных жанров и направлений). Кроме того, изучение процессов эволюции музыкальной терминологии французского языка позволит сделать предположения о том, как будет изменяться эта языковая сфера в дальнейшем.

**Цель** данного исследования заключается в выявлении и описании эволюционных процессов в системе французской музыкальной терминологии.

Достижение поставленной цели требует решения следующих исследовательских **задач**:

1) определить понятие термина, выявить особенности музыкального термина;

2) составить логико-понятийную схему французской музыкальной терминологии;

3) описать историю развития французской музыкальной культуры, выявляя процессы, повлиявшие на изменение состава музыкальной терминологии французского языка;

4) рассмотреть влияние выявленных процессов на французскую музыкальную терминологию исполнительского искусства и выявить основные тенденции в ее эволюции, анализируя музыкальные тексты (ноты и теоретические труды) французских композиторов разных эпох;

5) определить степень иноязычного влияния на французскую музыкальную терминологию на примере названий музыкальных жанров и направлений, а также музыкальных инструментов.

В качестве **гипотезы** выдвигаются следующие утверждения:

1) на протяжении всей истории развития состав французской музыкальной терминологии претерпевал количественные и качественные изменения;

2) основными факторами эволюции французской музыкальной терминологии стали иноязычное влияние и развитие самой музыкальной культуры (возникновение новых музыкальных жанров и направлений, музыкальных инструментов);

3) наибольшее влияние на состав французской музыкальной терминологии оказал итальянский язык;

4) французская музыкальная терминология исполнительского искусства развивалась по спирали: в эпоху Возрождения она преимущественно состояла из французских терминов; начиная с эпохи Барокко и до эпохи раннего Романтизма в ней преобладала итальянская музыкальная терминология; с эпохи Романтизма музыкальная терминология исполнительского искусства опять начала обновляться за счет французского языка так, что к XX в. практически все термины, встречающиеся в музыкальных текстах французских композиторов, – на французском языке.

5) заимствованные музыкальные термины, в большинстве своем, либо имеют статус экзотизмов, либо приняты языком настолько, что воспринимаются носителями языка как французские.

**Материалом для исследования** послужили музыкальные тексты таких французских композиторов, как Ж.-Б. Люлли, Ж.-Ф. Рамо, А. Юго, Ж.-Л. Адана, А. Лемуана, Г. Берлиоза, Ж. Бизе, К. Дебюсси, П. Дюка, М. Равеля и П. Булеза, а также список французских названий музыкальных жанров и направлений и музыкальных инструментов.

**Методы исследования.** В данном исследовании использовался дескриптивный метод для анализа значения термина в контексте (на материале музыкальной терминологии исполнительского искусства) и метод классификации для анализа состава современной французской музыкальной терминологии и описания процессов, происходящих в ней.

# **Глава I. Музыкальный термин с точки зрения терминоведения**

## **1.1 Понятие «музыкальный термин» и его особенности**

У понятия «термин» есть множество определений, поскольку природа термина весьма специфична. Однако можно выделить два главных направления в толковании термина. Одни исследователи (О.С. Ахманова, A.C. Герд, Б.Н. Головин и др.) говорят о том, что термин – это «особое слово или выражение, необходимое для наименования какого-либо явления в рамках специальной научной области» [Петровская 2009, с. 7]. Другие же говорят о близости термина к общеупотребительному слову (Г.О. Винокур, Н.З. Котелова). Г. О. Винокур пишет: «термины — это не особые слова, а только слова в особой функции. Особая функция, в которой выступает слово в качестве термина, это функция названия. В функции названия очень часто выступают и слова вполне обиходного значения, и бытовые слова могут быть терминами» [Винокур 1939, с. 5].

В работе же Котеловой «К вопросу о специфике термина» мы читаем: «Рассмотрим, в какой мере характерны и для терминов общеязыковые свойства слов. Антонимов-терминов не меньше, чем антонимов-нетерминов. <…> Свойственна терминам и синонимия (ср.: абсолютизм, монархия, самодержавие, автократия). <…> Кроме специфических для терминов видов полисемии, ей свойственны и все общеязыковые ее виды» [Котелова 2015, с. 25-26].

В своей диссертации «Формирование и развитие музыкальной терминологии исполнительского искусства» О. С. Петровская формулирует следующее определение термина, опираясь на критерии, выделенные другими учеными (дефинитивность, мнение экспертов, общепринятость, общепонятность, общепризнанность): «музыкальный термин – это фиксируемое профессиональное понятие в словесной и графической форме, представляющее собой семантически целостный, функционально значимый элемент лексической системы языка в рамках терминологической сферы» [Петровская 2009, с. 7].

Музыкальным терминам присущи те же свойства, что и другим терминам. Это

* *краткость* (largo, allegro, adagio, appogiature, arpeggio, staccato, legato, portamento, crescendo, diminuendo);
* *однозначность* (например, у графических музыкальных терминов и некоторых словесных) (arpeggiato (играть созвучия, арпеджируя), da capo al fine (с начала до слова «конец»), attacca (без перерыва приступить к следующей части произведения), appoggiature (форшлаг – мелодическое украшение), point d'orgue (фермата – знак продления звука), reprise (знак повтора));
* *нейтральность* (термины, обозначающие темп (например, largo, moderato, andante, allegro, presto), артикуляцию (например, legato, staccato, portamento); термины нейтрально-технического характера: a una corda (нажать левую педаль), au mouvement (вернуться к прежнему темпу), ben tenuto (хорошо выдерживая звук), pizzicato (щипком (на струнных инструментах)), recitative secco («сухой» речитатив), punto d'arco (концом смычка), ricochet (легкое скачкообразное стаккато на скрипке) и др).

Учитывая вышесказанное, при описании и анализе музыкальной терминологии французского языка, мы будем понимать термин как «слово в особой функции» [Винокур 1939, с. 5]. То есть, в данной работе мы руководствуемся функциональным (дескриптивным) подходом к терминологии.

Такой подход развивался многими лингвистами: А. С. Гердом, Н. И. Фоминым, К. Я. Авербухом и др. [Колесникова 2011]. Функциональный подход предполагает опровержение нормативных требований к терминам, доказывает их многозначность и возможность синонимии. Таким образом, точность и системность термина относительны: «термин отличается от других лексических единиц тем, что исполняет функции знака профессионального понятия» [Авербух 1986, с. 38].

Формирование любой терминологии происходит в процессе научного познания. Большую и опережающую роль в нем играет обыденное знание, поскольку человек старается описать новые явления уже существующими в языке средствами. С точки зрения мотивационных признаков номинации, следует различать обыденное познание и научное познание, поскольку «в основе терминов, отражающих обыденное восприятие, лежит чувственное освоение действительности, а в основе терминов, отражающих научные ментальные процессы, лежит рациональное освоение окружающего мира» [Новодранова 2009, с. 92]. Это особенно важно учитывать при изучении терминологии разных областей искусства, в том числе музыки, так как многие термины несут в себе именно чувственную информацию (например, термины исполнительского искусства) и, соответственно, обладают таким специфическим свойством, как экспрессивность (victorieux, grazioso, animato, espressivo, maestoso и др.). Мы можем говорить об *экспрессивности* музыкальных терминов, обозначающих характер исполнения, поскольку их основной задачей является раскрытие эмоционального состояния музыкального образа.

О. С. Петровская выделяет и другие специфические свойства музыкального термина, а именно:

* *наличие составных форм* (итал.: tempo rubato, tempo primo, prima volta, sotto voce, tempo giusto, tutte corde, ultima volta, seconda volta, a punto d'arco, a tempo di marcia, a voce sola, forte fortissimo, mezzo voce, mezzo piano, mezzo forte, corde a vide; фр.: point de l'archet, coup d'archet, coup de glotte, bouche fermée, bouche ouverte и др.);
* *наличие терминов-глаголов* (instrumenter (инструментовать, оркестровать), articuler (артикулировать), syncoper (синкопировать) и др.);
* *неоднозначность в рамках терминологического поля*. Так, О. С. Петровская приводит следующие примеры: «термин risoluto (решительно), согласно словарю Пансерона, указывает одновременно на характер музыки, манеру артикулирования и темп; термин morendo (замирая) означает одновременно динамический оттенок и темп» [Петровская 2009, с. 9].

О. С. Петровская также отмечает, что музыкальные термины нередко имеют коннотацию. Так, термин adagio (ит.) – «медленно» – обладает коннотацией «спокойно», термин posément (фр.) – «медленно» – имеет коннотацию «важно».

## **1.2. Логико-понятийная схема французской музыкальной терминологии**

Как пишет В. Ф. Новодранова, «языковые единицы, входящие в профессиональный язык, неоднородны. Его семантическим ядром являются термины, кроме них в языке специалистов используются номенклатурные единицы, профессионализмы, а также нетерминологическая лексика, которая состоит из общеупотребительных и общенаучных слов» [Новодранова 2009, с. 90]. Это справедливо и для музыкальной терминологии, в частности, французской. Часто бывает сложно провести границу между термином и общеупотребительным словом, поскольку в музыкальной терминологии встречаются как слова, явно относящиеся к профессиональному языку (*legato*, *tenor, bémol...*), так и общеупотребительные и общенаучные слова, приобретающие терминологическую окраску только в контексте (*mouvement* (размер; часть музыкального произведения), *tuyau* (эсик у фагота), *touche* (клавиша) и т.д.).

Для того, чтобы наглядно провести границы между терминами и нетерминами, обратимся к логико-понятийному моделированию, результатом которого является «составление логико-понятийной схемы (ЛПС), которая понимается как “совокупность взаимосвязанных понятий определенной отрасли знания, соотнесенная с системой объектов данной отрасли”» [Лутцева 2014, с. 316].

Прежде всего, обратимся к существующему способу классификации музыкальной терминологии, предложенной Н. Г. Ткаченко в работе «К истории музыкальной терминологии» (1998).

В своей работе Н. Г. Ткаченко отмечает, что довольно трудно указать точное количество музыкальных терминов в языке, поскольку они были созданы в разные исторические эпохи и разными народами. Такая точка зрения в полной мере относится и к французскому языку.

Н. Г. Ткаченко понимает музыкальный термин как «узкоспециальное понятие в музыке», «так как терминология искусства, литературы, истории таковы, что при их изучении обычно нельзя провести границу между термином и нетермином. Термин понимается как функциональная субстанция, а не структурная» [Ткаченко 1998, с. 70]. Такая точка зрения не противоречит выбранному нами определению термина как «слова в особой функции».

Системное описание музыкальной терминологии в работе Н. Г. Ткаченко основано на тематической классификации терминов. Такая классификация кажется нам универсальной и может быть применена к французской музыкальной терминологии.

1. Музыкальные инструменты и их составные части

2. Певческие голоса и их регистры

3. Музыкальные коллективы и их группы

4. Профессии, специальности, амплуа

5. Действия, процессы труда

6. Жанры, виды, области музыки; отдельные музыкальные произведения и их части

7. Музыкальные формы и их элементы

Однако на наш взгляд, данная классификация не является исчерпывающей. Она может быть дополнена терминами, обозначающими нюансы исполнения музыкального произведения (con abbandono (непринужденно, отдаваясь чувству), allegro (скоро), a capella), и терминами из области звукозаписи и концертного звука, поскольку некоторые электронные словари и интернет-ресурсы на французском языке [25], посвященные музыке, включают в себя такие термины, как: ADAT (Alesis Digital Audio Tape, Format d'enregistrement numérique 8 pistes utilisant des cassettes Super-VHS), ADSR (Attack, Decay, Sustain, Release. Les quatre étapes principales de l'enveloppe d'un son), AN/NA (Signifie convertisseurs (ou conversion) analogique-numérique et numérique-analogique), Distortion harmonique (Différence entre le son qui réel et celui qui est produit après être passé dans un appareil) и т.д.

Говоря о логико-понятийной схеме музыкальной терминологии французского языка, мы также будем ориентироваться на некоторые другие терминологические классификации. Т. о., мы будем рассматривать:

* Исконные (neume, nocturne, vocalisme) и заимствованные (allegretto, animato, opéra, jazz) термины;
* Термины-слова (basse, diriger, ballet) и термины-словосочетания (chef d'orchestre, con grazia, instrument à cordes, note piquée (*нота, исполняемая стаккато*));
* Родовые (instrument à cordes, tempo, caractère) и видовые (guitare, presto, animato) термины;
* Однозначные (harpe, mezzo-soprano, trémolo) и многозначные термины (mouvement, déchant, basse);
* Мотивированные (piano à queue, ensemble, tarentelle, ouverture, fausset) и немотивированные термины (hymne, harmonie, guitare).

Мы перечислили далеко не все возможные классификации музыкальных терминов, но, на наш взгляд, данная подборка является достаточной для того, чтобы создать исчерпывающую логико-понятийную схему:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Musique | Instruments musicaux et leurs composants | alto (альт), banjo (банджо) harpe (арфа), cor d'harmonie (валторна), guitare (гитара), domra (домра), clavecin (клавесин), mandoline (мандолина), piccolo (пикколо), piano à queue (рояль), tambourin (тамбурин), instrument à cordes (струнный инструмент) … |  |
| Jeux (певческие голоса и их регистры) | baryton (баритон), basse (бас), soprano (сопрано), mezzo-soprano (меццо-сопрано), ténor (тенор), fausset (фальцет)… |  |
| Ensembles musicaux | formation, ensemble (ансамбль), quatuor (квартет), seconds violons (вторые скрипки), duo (дуэт), orchestre (оркестр)… |  |
| Métiers, professions | accompagnateur (аккомпаниатор), accordéoniste (аккордеонист), vocaliste (вокалист), violoncelliste (виолончелист), chef d'orchestre (дирижер), violoniste (скрипач), trompettiste (трубач), batteur (ударник)… |  |
| Actions, activités | arranger (аранжировать), diriger (дирижировать), improviser (импровизировать), instrumenter (инструментовать), composer (сочинять)… |  |
| Genres, domaines musicaux;  morceaux de musique et leurs composants | ballet (балет), ballade (баллада), mélodie (романс), hymne (гимн), intermezzo (интермеццо), cantate (кантата), concerto (концерт), nocturne (ноктюрн), opéra (опера), oratorio (оратория), chanson (песня), prélude (прелюдия), requiem (реквием), symphonie (симфония), sonate (соната), ouverture (увертюра), valse (вальс), gavotte (гавот)…  adagio (адажио), air (ария), introduction (вступление), divertimento (дивертисмент), cavatine (каватина), capriccio (каприччо), paraphrase (парафраза), toccata (токката)… |  |
| Formes musicales et leurs éléments | contre-fugue (контра-фуга), coda (кода), contrepoint (контрапункт), leitmotiv (лейтмотив), refrain (рефрен), rondo (рондо)… |  |
| Création | Mouvements | Largo (широко), Andante (не торопясь, спокойно), Allegro (скоро)… |
| Caractère | Con abbandono (непринужденно), Affettuoso (сердечно), Buffo (комически), Dolce (мягко, нежно)… |
| Enregistrement du son et son live | ADAT, ADSR, AN/NA, Distortion harmonique… |  |

# **Глава II. История развития французской музыкальной культуры**

## **2.1. Истоки формирования французской музыкальной терминологии. Развитие музыкальной культуры во Франции в эпоху Средневековья**

Музыкальное искусство зародилось еще в доисторическом мире. Известно, что древние люди изготавливали примитивные музыкальные инструменты (ударные и духовые), а также исполняли обрядовые и ритуальные песни.

Говоря о начале формирования европейской музыкальной культуры, стоит обратиться к истории культуры Древней Греции, ведь именно в эту эпоху музыка становится неотъемлемой частью светской жизни. В период с XII по V века до н.э. (гомеровский и классический периоды) происходит формирование основных музыкальных родов и жанров: эпическая песня, хоровая и сольная лирика. Кроме того, в это время развивается и инструментальная музыка, появляются системы нотации и первые труды по теории музыки, авторами которых были такие крупнейшие мыслители, как Аристотель, Платон, Аристоксен и др.

Во французской музыкальной терминологии мы находим немало слов греческого происхождения, относящихся к вышеуказанному периоду. Даже само слово «musique» (музыка) восходит к греческому [Μοῦσα](https://fr.wiktionary.org/wiki/%CE%9C%CE%BF%E1%BF%A6%CF%83%CE%B1), Moûsa («Muse»). Термины греческого происхождения относятся, в основном, к области теории музыки: dièse < [δίεσις](https://fr.wiktionary.org/wiki/%CE%B4%CE%AF%CE%B5%CF%83%CE%B9%CF%82#grc), diesis ; rythme <  [ῥυθμός](https://fr.wiktionary.org/wiki/%E1%BF%A5%CF%85%CE%B8%CE%BC%CF%8C%CF%82#grc), rhuthmós ; mélodie <  [μελῳδία](https://fr.wiktionary.org/wiki/%CE%BC%CE%B5%CE%BB%E1%BF%B3%CE%B4%CE%AF%CE%B1), melôidía ; harmonie <  [ἁρμονία](https://fr.wiktionary.org/wiki/%E1%BC%81%CF%81%CE%BC%CE%BF%CE%BD%CE%AF%CE%B1#grc), harmonía ; monodie <  [μονῳδία](https://fr.wiktionary.org/w/index.php?title=%CE%BC%CE%BF%CE%BD%E1%BF%B3%CE%B4%CE%AF%CE%B1&action=edit&redlink=1), monodia…

Говорить о формировании непосредственно французской музыкальной терминологии мы считаем нужным, начиная с года основания Хлодвигом I Франкского королевства (486 год).

Французская музыкальная культура восходит к фольклору франкских и кельтских племен, живших на территории современной Франции. Основой для формирования французской музыки во многом стало народное песенное искусство. Общепринято мнение, что народное песенное творчество Франции начало формироваться еще во времена Римской империи. Однако определить точную дату возникновения народной музыки достаточно сложно. Вероятно, это связано с тем, что песни нередко существовали лишь в устной форме.

Большинство записей народных песен относится к XVI – XVII векам, так как именно тогда этот жанр стал считаться самостоятельным и получил новое развитие (до этого народная песня сливалась с общей поэзией и не рассматривалась как отдельный жанр). Нередко песни, созданные в этот период настолько стилистически соответствуют настоящему фольклору, что бывает сложно установить их настоящее происхождение. В труде К. К. Розеншильда «Музыка во Франции XVII – начала XVIII века» мы читаем: «Песен, подлинность которых (в смысле принадлежности к XVII веку) была бы точно установлена, сохранилось немного. В дошедших до нас сборниках того времени, опубликованных в Париже, Лионе, Руане и других городах издателями и любителями-фольклористами Байярами, Кристофами, Леруа, мелодии собственно народного происхождения перемешаны с произведениями композиторов и певцов-профессионалов (chansons artistiques) – застольными, танцевальными, игривыми (folastres), любовными (amoureuses). Эти песенки, искусно воссоздававшие интонационный строй подлинного фольклора, зачастую приобретали очень широкую популярность и распространение в народе. В результате образовалась своего рода «песенная амальгама», обнаружить в которой зерна доподлинного фольклора представляется трудным» [Розеншильд 1979, с. 2].

В работах исследователей французского фольклора можно найти большое количество жанров народной песни: лирические, любовные, песни-жалобы (complaintes), танцевальные (rondes), сатирические, песни ремесленников (chansons de métiers), «песни прялки» (chansons de toile или chanson d’histoire), рассказывающие об исторических событиях и подвигах, календарные, например, рождественские (ноэли – «noël»), трудовые, исторические, военные и др.

К фольклорным песням относят и «песни о деяниях» - «chansons de geste». Это название встречается в средневековых памятниках XII века (geste, от [лат.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) gesta, «деяния»). До XII века жанр «chansons de geste» имел исключительно устный характер. Эти произведения исполнялись странствующими певцами – жонглерами. В середине XII века появляются «карманные» рукописи, которыми жонглеры, вероятно, пользовались, чтобы не забыть текст.

Исследователи полагают, что этот жанр французской средневековой литературы зародился в XI веке на севере Франции. Вплоть до XIII века «песни о деяниях» исполнялись с музыкальным сопровождением.

«Песни о деяниях» послужили основой для возникновения нового жанра народной песни – жалобы (planctus), в которых рассказывалось о трагических событиях и легендах.

Народные песни часто связаны с танцами – это хороводы, групповые и парные танцы (gigue (жига), bourrée (бурре), rigaudon (ригодон), farandole (фарандола), branle (бранль), passe-pied (паспье)), вследствие чего формировались музыкальные жанры, названия которых соответствовали названию танцев.

Вместе с появлением христианства во Франции широкое распространение получила церковная музыка, которая испытывала на себе влияние местной народной музыки: в богослужении использовался народный песенный материал, гимны. В результате сложились определенные певческие обычаи – галликанские напевы – которые на протяжении нескольких веков противостояли политике римской церкви, выступавшей за единообразие церковной службы.

В VIII – IX вв. происходит вытеснение галликанских форм христианской литургии григорианской литургией. Григорианское пение (chant grégorien) распространяется в период правления династии Каролингов (751-987). Прежде всего это связано с деятельностью бенедиктинских монастырей. При многих католических аббатствах существовали певческие школы, где обучали игре на музыкальных инструментах, основам григорианского пения, вырабатывали принципы нотации (невмы – neume), сочиняли музыку.

IX век ознаменован ослаблением позиций папства в церковной музыке в связи с распадом империи Карла Великого. Это стало причиной появления в музыке более демократических тенденций, таких, как секвенция (проза), тропы. Тропы (trope) – это вставки в середину григорианского хорала, которые изначально не отличались по характеру от основного напева. Но начиная с X века путем тропирования в церковную музыку стали проникать светские напевы, складывается литургическая драма.

Следующим шагом в развитии григорианского пения стало появление элементов многоголосия. К первым образцам письменно зафиксированного многоголосия – органума (organum) – относится запись IX века, найденная в труде монаха Гукбальда, который изложил принципы органума.

Все описанные выше явления (театрализация церковного обряда, введение в богослужение секвенций, троп, возникновение многоголосия) свидетельствуют о влиянии народной музыкальной традиции на церковную музыкальную культуру.

Светская музыка развивалась наряду с культовой и звучала при дворах франкских королей, в феодальных замках. Музыкальные традиции средневековья, главным образом, транслировались бродячими музыкантами – жонглерами, которые являлись олицетворением светской культуры того времени, за что подвергались гонениям со стороны католической церкви. Жонглеры пели сатирические, нравоучительные, шуточные песни, танцевали под аккомпанемент различных музыкальных инструментов (тамбурина, барабана, флейты, лютни), что поспособствовало развитию инструментальной музыки. XII – XIII века отмечены социальным расслоением жонглеров. Многие из них стали оседлыми менестрелями в рыцарских замках и городскими музыкантами, утратив, таким образом, свободу творчества. Однако благодаря этому в замки и города проникло народное творчество.

XI – XIV века ознаменованы расцветом светского поэтическо-музыкального искусства трубадуров и труверов. Именно к концу XI века в Провансе, более развитом в экономическом и культурном плане, чем другие районы Франции и вообще Европа, произошел переход от варварства к куртуазному поведению в рыцарских нравах, что непосредственно повлияло на становление искусства трубадуров, ставшего со временем новой светской лирикой. Среди наиболее известных трубадуров называют Маркабрюна, Гильома IX, Бернарта де Вентадорна, Джауфре Рюделя, Бертрана де Борна и других.

В северных же областях страны в конце XII века возникло сходное искусство труверов. Самые известные из них – представители высшей аристократии Ричард Львиное сердце, Тибо Шампанский и представители демократических слоев общества Жан Бодель, Жак Бретель, Пьер Монио.

В творчестве трубадуров и труверов преобладала рыцарская тематика. Среди жанров можно выделить пастурели (pastourelle), альбы (aube) (рассветные песни), сирвенты (sirvente), эпические песни, танцевальные эстампиды. Искусство трубадуров и труверов способствовало развитию многих музыкальных жанров и форм, таких как баллады (ballade), виреле (virelai), лэ (lai), рондо (rondo).

Некоторые особенности в искусство трубадуров и труверов внесли поэты-певцы из городских сословий (ремесленники, простые горожане, буржуа), которые стали создателями городского музыкального искусства XII – XIII веков. Ярким примером городской музыкальной культуры и светского театрализованного представления может служить пьеса «Игра о Робене и Марион» (*Jeu de Robin et Marion*) (ок. 1283), автором которой является Адам де ла Аль.

В XII веке одним из центров музыкальной культуры становится Париж, в первую очередь Певческая школа собора Нотр-Дам (Парижская школа), объединившая наиболее крупных композиторов и ученых того времени. Расцвет культового многоголосия в XII – XIII веках (Ars antiqua), появление новых музыкальных жанров связано именно с этой школой. Представители Парижской школы выработали новый стиль, который отрицал принципы григорианского пения. От ритмической свободы мастера перешли к большей размеренности и плавности хорала, откуда и название такого хорала – cantus planus. Этот стиль отличался многоголосным складом и усложнением ритмической структуры, что потребовало точного обозначения длительностей в нотации. Таким образом, представители школы Нотр-Дам усовершенствовали нотацию и от учения о модусах пришли к учению о мензуре.

Обращение к многоголосию повлекло за собой появление новых жанров церковной и светской музыки, в том числе кондукт (conduit) и мотет (motet).

Мотет широко применялся в творчестве представителей прогрессивного французского направления ars nova, появившегося в XIV веке. Большое значение в этом светском направлении придавалось взаимодействию «бытовой» и «ученой» музыки (песни и мотета). В XIV веке песня занимает главенствующее положение среди музыкальных жанров ars nova и оказывает большое влияние на мотет. К песне обращаются все крупные композиторы того времени.

Идеологом направления ars nova принято считать Филиппа де Витри – поэта-гуманиста, композитора, теоретика музыки и математика, который предположительно написал трактат «Ars nova», давший название направлению. Филипп де Витри внес новые композиционные закономерности в свои музыкальные сочинения, создав изометрический мотет, который широко применялся в творчестве крупнейшего композитора и поэта ars nova Гийома де Машо.

Гийом де Машо – значимая фигура в развитии музыкальной культуры Франции. Своим творчеством он будто подводит итог всему, что мы рассмотрели до этого. В произведениях Г. де Машо объединены художественные достижения рыцарского музыкально-поэтического творчества и городской музыкальной традиции, его творчеству принадлежат песни народного склада – лэ, виреле, рондо. Г. де Машо стал автором первых многоголосых баллад, а также первой французской мессы полифонического склада.

К рассмотренному периоду можно отнести возникновение в французском языке следующих музыкальных терминов. Термины представлены в виде таблицы, где дано название термина, его определение и этимология. Бóльшая часть определений взята из интернет-ресурса «Википедия».

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Термин** | **Определение** | **Этимология** |
| Psalmodie (псалмодия) | Вид мелодической речитации. | ψαλμῳδία, *psalmôdía* (др. греч.) < psalmodia (лат.) |
| Vocalisme (вокализм) | Мастерство исполнения музыкальных произведений для голоса. | Vox, vocis (лат. «голос») < vocalis (лат. «гласный») |
| Mélisme (мелизм) | Различные мелодические украшения звука, не меняющие темпа и ритмического рисунка мелодии | От μέλος, melos(др. греч. «мелодия», «напев») |
| Monodie (монодия) | Музыкальный склад, главным фактурным признаком которого является одноголосие. | От monodia (лат. «соло; песня, исполненная одним человеком») |
| Contrepoint (контрапункт) | Одновременное сочетание двух или более самостоятельных мелодических голосов. | От лат. punctum contra punctum, punctus contra punctum — «нота против ноты», букв. «точка против точки» |
| Plain-chant (григорианское пение) | Григорианское пение, григорианский хорал — традиционное литургическое пение римско-католической церкви. | От cantus planus (ср. век. лат. («плавный распев», «ровный распев», «простой распев») |
| Neume (невма) | Основной тип графемы в системе невменной нотации. Может соответствовать одной ноте или совокупности разновысотных нот. | От neuma (лат. «знак рукой или глазами, кивок») |
| Trope (троп) | Литературно-музыкальный жанр в средневековой западной Европе, в основе которого лежит поэтическая или музыкально-поэтическая обработка прежде сочинённых григорианских распевов. | От tropus (лат. «превращение», «обработка») |
| Organum (органум) | Жанр и техника музыкальной композиции в эпоху Средних веков. Исторически наиболее ранняя форма европейской многоголосной музыки. |  |
| Motet (мотет) | Жанр вокальной многоголосной музыки, обычно церковного характера, особенно развившийся во Франции в XII – XVII вв. | Mot («слово») + суф. «et» - досл. «маленькое слово, маленькое стихотворение» |
| Conduit (кондукт) | Жанр вокала, преимущественно многоголосной музыки западноевропейского средневековья. | Conduco (лат. «веду») < conductus (ср. век. лат.) |
| Troubadour (трубадур) | Средневековые поэты-музыканты (инструменталисты и певцы), преимущественно из Окситании. Творчество трубадуров охватывает период с конца XI до XIII веков, его расцвет пришёлся на XII — начало XIII века | Trobar (оксит. «сочинять, искать») < trobador (оксит. «поэт, тот, кто находит рифмы») |
| Trouvère (трувер) | Французские поэты и музыканты, главным образом, второй половины XII и XIII вв. | Tropus (лат. «троп, риторическая фигура») < tropare (вул. лат. «сочинять») < trovare (позд. лат. «сочинять стихи») |
| Ballade (баллада) | Жанр куртуазной лирической поэзии и музыки. Возникла во Франции в конце XIII века. | Balare (лат. «танцевать») < balar (оксит. «танцевать») < balade/ballade (оксит. «танцевальный») |
| Lai (лэ) | Во французской литературе XII—XIV веков стихотворное повествовательное произведение лирического или лирико-эпического характера. | Предположительно, слово «лэ» кельтского происхождения, первоначально обозначавшее мелодию, музыкальный элемент поэтико-музыкальной композиции. |
| Pastourelle (пастурель) | Разновидность кансоны, повествовательная песня о встрече лирического героя (как правило, рыцаря) с пастушкой и его заигрываниях, часто прерываемых агрессивным вмешательством друга пастушки. | От pastoure – «пастушка» |
| Mode (лад) | Система отношений устойчивых и неустойчивых звуков и созвучий, которая работает на определённый звуковой эффект. | От лат.  [modus](https://fr.wiktionary.org/wiki/modus#la) («mesure») |
| Sirvente (sirventès) (сирвента) | Один из важнейших жанров поэзии трубадуров XII—XIII вв. Формой напоминала любовную кансону, но отличалась поднимаемыми в ней темами. Главными в сирвенте являлись вопросы общественно-политические, религии, морали, личные выпады поэта против его врагов («персональные» сирвенты). | От оксит. sirventes  Ст. франц. – serventois |
| Bémol (бемоль) | [Знак альтерации](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%BD%D0%B0%D0%BA%D0%B8_%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8), обозначающий понижение стоящих справа от него [нот](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%BE%D1%82%D0%B0_(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0)) на один [полутон](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D1%83%D1%82%D0%BE%D0%BD). | От средневек. лат. [b molle](https://fr.wiktionary.org/w/index.php?title=b_molle&action=edit&redlink=1), «b mou», где b обозначает ноту «си» |
| Planctus | Жалоба или траурная песня. | От лат. plango («pleurer») |

Как видно из таблицы, появление новых музыкальных терминов во французском языке в эпоху Средневековья связано прежде всего с образованием новых музыкальных жанров, течений и явлений. Подавляющее большинство терминов имеют латинские и греческие корни.

Начало XV века не отмечено яркими явлениями в развитии музыкальной культуры Франции. В силу исторических причин, когда господствующее положение во время Столетней войны вновь заняли феодалы, мы можем наблюдать некую деградацию музыкального искусства: культурными очагами снова стали крупные феодальные дворы, возродились традиции средневековой схоластики. Ведущая роль в музыкальной культуре Франции была отведена представителям франко-фламандской (нидерландской) школы, которые оказали значительное влияние на дальнейшее развитие европейского музыкального искусства. Особое внимание композиторы-представители нидерландской школы уделяли полифоническому направлению в музыке. Их работа послужила переходом к новому крупному этапу в развитии музыкальной культуры – музыке эпохи Возрождения, утвердившейся к концу XV века.

## **2.2. Эпоха Возрождения**

К эпохе Возрождения в культуре Франции произошел ряд исторических процессов: это возникновение буржуазии, борьба за объединение Франции, создание централизованного государства, военные походы в Италию. Это время отмечено деятельностью композиторов нидерландской школы, которые работали как в церковных жанрах (мессы, магнификаты, обработки григорианских песнопений), так и в светских.

В это время идет активное заимствование музыкальной терминологии из итальянского языка. Это можно объяснить следующими факторами. Во-первых, культура эпохи Возрождения получила наибольшее развитие именно в Италии и именно итальянские традиции Ренессанса распространились по всей Европе. Во-вторых, в XVI в. королевами Франции были Екатерина и Мария Медичи, которые, конечно, культивировали итальянские традиции при дворе. О влиянии итальянской культуры на французскую в эпоху Возрождения Л. В. Петрова в статье «Слуги Терпсихоры» пишет: «С конца XV века Франция пыталась покорить раздробленную Италию. Завоеватели были поражены культурой, которую они увидели в Италии, и стали ее заимствовать. Из Италии в Париж стали приезжать музыканты, учителя танцев, обретя при французском дворе широкое поле деятельности» [Петрова 2015, с. 56].

Формирование французской национальной культуры приходится на расцвет эпохи Возрождения (сер. XVI века). В это время одним из ведущих жанров профессионального искусства становится светская многоголосая песня – шансон (chanson), представлявшие собой зарисовки на бытовые темы. Выдающимся автором многоголосых песен был К. Жанекен. Его перу принадлежат такие песни, как: «Le Chant des oiseaux», «Les Cris de Paris», «La Chasse», «Le chant de L'Alouette» et «Le Caquet des femmes».

В XVI веке роль музыки в общественной жизни Франции возросла. При королевских дворах создавались капеллы, устраивались музыкальные празднества. В конце концов, королевский двор становится главным очагом музыкальной жизни, вокруг которого сконцентрировалось профессиональное искусство. При дворе появилась должность «главного интенданта музыки», утвержденная в 1581 г. Генрихом III. Им стал итальянский скрипач Бальтазарини де Бельджозо, который совместно с поэтом Лашене и музыкантами Ж. де Больё и Ж. Сальмоном сочинил «Комедийный балет королевы» или «Цирцея» (*Ballet Comique de la Reine* ou *Circé*), посвященный королеве Франции Екатерине Медичи. Это произведение стало первым опытом соединения музыки, танца и сценического действия, то есть, первым балетом. Работать в этом направлении уже в XVII в. продолжил другой итальянский музыкант, Джованни Батиста Люлли, известный нам как Жан-Батист Люлли.

Укреплению музыкальных связей между странами Европы способствовало развитие нотопечатания. Среди издательств важно упомянуть такие, как музыкальное издательство П. Аттеньяна и П. Отена, созданное в Париже в 1528 году, и фирму Р. Баллара и А. Ле Руа (Париж, 1551). Издательства выпускали сборники песен, пьес для лютни, табулатуры для разных инструментов.

Важная роль в эпоху Возрождения отводится инструментальной музыке, которая проникает как в бытовые, так и в профессиональные и церковные музыкальные жанры. Особое значение приобрела органная музыка.

В 1570 году музыкантом-поэтом Ж. А. де Баифом была основана Академия поэзии и музыки. Главным принципом участников Академии была неразрывная связь музыки и поэзии, поэтому они старались подчинить ритм напева метрической структуре стиха.

Особое место в музыкальной культуре Франции занимает музыка гугенотов. К середине XVI века формируется такой жанр, как гугенотская песня – наложение богослужебных текстов, переведенных на французский язык, на мелодии популярных бытовых и народных песен. Кроме того, популярность получили полемические песни, отражавшие споры протестантов и католиков, и «в результате широкого распространения этого массового демократического песенного жанра в период религиозных войн выросла национальная патриотическая французская песня, явившаяся проявлением национального самосознания французов» [Виноградова].

## **2.3. Барокко (XVII – XVIII вв.)**

В XVII веке Франция становится абсолютной монархией, что повлекло за собой развитие придворного искусства и преобладание светской музыки над духовной. Такие жанры, как балет и опера, с которой французскую аристократию познакомили итальянцы, приобретают большое значение, при дворе усиливается итальянское влияние и ощущается насаждение итальянских театральных традиций.

В. П. Шестаков в своем труде «От этоса к аффекту» пишет: «Широкое развитие оперы в различных странах Европы очень остро поставило проблему национального своеобразия музыки, соотношения французской, немецкой, английской оперы с итальянской» [Шестаков 1975, с. 205]. Поэтому следующим шагом стало создание национальной французской оперы. Основоположником национальной оперной школы стал Ж. Б. Люлли, который возглавил «Королевскую академию музыки» (*Académie Royale de musique*) и получил монополию на оперные постановки во Франции. На творчество Люлли сильное влияние оказала итальянская опера. «В этот период это влияние было плодотворным, поскольку единый общеевропейский музыкальный стиль находился в процессе формирования. Поэтому итальянская музыка, ее стиль, крупнейшие итальянские композиторы и исполнители живо интересуют французскую публику» [там же, с. 206]. Люлли стал ярким представителем классицизма в музыке. И, поскольку классицизм развивался в Европе одновременно со стилем барокко, творчеству Люлли были присущи черты барочного искусства.

Люлли также внес большой вклад в развитие инструментальной музыки – создал тип французской оперной увертюры (фр. *ouverture*, от лат. *apertura* — «открытие», «начало»; термин утвердился во второй половине XVII века во Франции). В общем, инструментальное творчество Люлли можно считать переходом от старинных полифонических форм к сонатно-симфоническим жанрам XVIII века.

В XVII веке во Франции развиваются различные инструментальные школы. Особое значение приобрела школа клавесинистов, стиль которой сложился под влиянием лютневой музыки. Кроме этого, среди особенностей музыкального искусства XVII века можно отметить объединение парных танцев (старинных народных и танцев разных областей Франции), что привело к созданию сюиты – музыкального произведения из нескольких разнохарактерных пьес, объединенных единством замысла (фр. *suite* — «ряд», «последовательность», «чередование»).

Значительный вклад в область музыкальной теории XVII века внес Ж. Ф. Рамо, который разработал основу учения о гармонии.

К середине XVIII века стали пользоваться популярностью остросатирические ярморочные спектакли, широко известные еще с конца XVII века, поскольку героико-мифологические оперы Люлли и Рамо перестали соответствовать эстетическим запросам буржуазной аудитории. Такие спектакли высмеивали нравы высших слоев общества и пародировали придворную оперу. Ярмарочный спектакль дал начало новому оперному жанру – *opéra comique*. Первой французской комической оперой стала пастораль Ж. Ж. Руссо «Деревенский колдун» (*Le devin du village*) (1752). Со временем опера комик становится ведущим жанром французской музыки. Комическая опера в творчестве некоторых музыкантов (таких, как П. А. Монсиньи) имела социальную направленность и тенденции к просветительскому гуманизму, что было типично для предреволюционных десятилетий.

В XVIII веке в связи с ростом влияния буржуазии складываются новые формы музыкально-общественной жизни. Регулярно организуются публичные концерты, создаются общества «Любительские концерты», «Друзья Аполлона», на которых музицировали как профессионалы, так и любители. Ежегодные концерты устраивала и «Королевская академия музыки». То есть, концерты постепенно выходят за рамки дворцовых залов и аристократических салонов.

## **2.4. Эпоха Великой французской революции. Классицизм**

В эпоху Великой французской революции музыкальное искусство приобрело гражданственно-демократический характер. «Музыка становится неотъемлемой частью всех значительных событий революционного времени – военных побед, революционных торжественных празднеств, траурных церемоний» [Виноградова]. Музыка превратилась в активное средство гражданского воспитания, что способствовало утверждению новых жанров – песни, гимна, марша и др. Наиболее ярким образцом революционной песни можно считать «Марсельезу» (*La Marseillaise*), созданную К. Ж. Руже де Лилем.

Общественная атмосфера эпохи повлияла и на музыкальный театр. В этой сфере также формируются новые жанры: апофеоз, агитационный спектакль, «опера спасения» (*opéra de sauvetage*), поднимающая темы борьбы с тиранией, разоблачения духовенства, прославляющая верность и преданность. «Опера спасения» предвосхитила появление романтической оперы в XIX веке.

## **2.5. Правление Наполеона и Реставрация. Романтизм**

В период правления Наполеона и Реставрации в музыке господствовал стиль ампир. К концу Реставрации наблюдается оживление в области культуры в связи с общественным подъемом, приведшим к Июльской революции 1830 года. Господствующее положение заняла романтическая опера (*opéra romantique*). «Романтические тенденции проявились в стремлении к идейной насыщенности, лирической непосредственности выражения, демократизации и красочности музыки» [Виноградова].

В это же время формируется жанр большой оперы на историко-патриотические и героические сюжеты. Прогрессивный французский музыкальный романтизм становится ключевым направлением XIX века и находит наиболее яркое выражение в творчестве одного из крупнейших композиторов XIX века Г. Берлиоза. Его перу принадлежит программный романтический симфонизм «Фантастической симфонии» (*Épisode de la vie d’un artiste, symphonie fantastique en cinq parties*) (1830), ставший своего рода манифестом французского музыкального романтизма. Берлиоз создал новый тип национальной мелодики, отличающийся тяготением к старым ладам и своеобразной ритмикой, внес новшества в область музыкальной формы и в сферу инструментовки (изменения затронули ритм, гармонию, фактуру).

Кроме того, Берлиоз был выдающимся дирижером и музыкальным критиком и написал ряд работ (среди них трактат «Дирижер оркестра» (*Le chef d'orchestre*) и «Большой трактат о современной инструментовке» (*Grand Traité d’instrumentation et d’orchestration modernes*)).

## **2.6. Вторая половина XIX века – первая половина XX века. Модернизм**

В годы Второй империи (1852-1870) в музыкальном искусстве Франции формируются новые театральные жанры – оперетта (*opérette*) и лирическая опера (*opéra lyrique*). Этому, с одной стороны, способствует опыт, накопленный комической оперой в обрисовке повседневной жизни, а с другой – характерное для этой эпохи увлечение кафе-концертами, театральными ревю (спектакли-обозрения), искусством шансонье, развлекательной и увеселительной музыкой.

Оперетта характеризовалась насыщенностью современным содержанием и бытовыми музыкальными интонациями, злободневностью и социальной направленностью. Впоследствии преобладающими стали историко-бытовые и лирико-романтические сюжеты, оперетта утратила сатиричность и злободневность и послужила основой для такого жанра, как лирическая опера. Одна из особенностей такой оперы – демократизация музыкального языка, который приблизился к бытовой лирике (широкое использование городского фольклора, различных бытовых жанров, в том числе романс, вальс).

Вторая половина XIX в. отмечена творчеством знаменитого французского композитора К. Сен-Санса. Сен-Санс работал во многих жанрах и направлениях (симфоническая музыка, концерты, оперы, камерная музыка, произведения для фортепиано и органа), также был известен как органист, пианист, дирижер, педагог и критик музыкальный критик. Сен-Санс хорошо знал музыку великих композиторов, работавших до него (Рамо, Баха, Гайдна, Моцарта и т.д.) и в своих произведениях будто объединял их творческие воззрения. В творчестве композитора часто звучат «интонации фольклорных и бытовых жанров» [4]. К наиболее известным его произведениям можно отнести Второй фортепианный концерт, Симфоническую поэму «Пляска смерти», оперу «Самсон и Далила» и сюиту «Карнавал животных».

В конце XIX века во Франции получает распространение новое течение – импрессионизм (*impressionisme*), – пришедшее в сферу музыки из живописи. «Музыкальный импрессионизм возродил некоторые национальные художественные традиции – стремление к конкретности, программности, изяществу стиля, прозрачной фактуре» [Виноградова]. Основным в данном музыкальном направлении является передача изменчивых настроений, мимолетных впечатлений, едва уловимых психических состояний. Одним из выдающихся представителей импрессионизма является К. Дебюсси. В его творчестве появляются новые жанры: симфоническая зарисовка (*esquisse symphonique*), импрессионистская опера (*opéra impressionniste*).

В первой половине XX в. работают знаменитый композитор, дирижер и реформатор музыки XX в. М. Равель, а также крупный композитор, пианист, музыкальный критик, участник дружеского объединения французских композиторов «Шестерка» (Les Six), Ф. Пуленк.

Музыкальная жизнь первой половины XX века во Франции была парализована во многом из-за Первой и Второй мировых войн. Творчество музыкантов было направлено прежде всего на борьбу с врагом. Создавались песни Сопротивления (*chants de la Résistance*), произведения, отражавшие ужасы войны.

В послевоенные годы началось возрождение музыкальной культуры. Значительное развитие получили авангардные музыкальные течения. Ярким представителем музыкального авангардизма стал композитор и дирижер Пьер Булез, применивший в своем творчестве такие методы, как пуантилизм и сериальность.

# **Глава III. Эволюция французской музыкальной терминологии исполнительского искусства**

## **3.1. Процессы, повлиявшие на формирование терминологии исполнительского искусства**

На возникновение и развитие музыкальной терминологии исполнительского искусства оказали влияние два процесса: развитие учения о теории аффектов и эволюция личности композитора в музыке.

Интернет-энциклопедия «Википедия» дает такое определение теории аффектов: «музыкально-эстетическая концепция, распространённая в Европе в конце эпохи Возрождения и в эпоху барокко» [17]. При этом под аффектами понимали определенные, поддающиеся категоризации, эмоциональные состояния человека, которые можно вызывать с помощью искусства (музыки, поэзии, танца, театра и т.д.).

Однако музыка призвана не только вводить человека в разные эмоциональные состояния, она еще и сама изображает их. До середины XVIII в. теория аффектов оказывала непосредственное влияние на написание музыкальных произведений, что привело к использованию «одних и тех же средств музыкальной выразительности – гармонии, инструментовки, ритма, темпа и т.д.» [там же].

Однако «со второй половины XVIII века теория аффектов перестала непосредственно влиять на музыкальную практику. Музыкальные термины, первоначально обозначавшие аффекты (например, темповые обозначения Allegro, Adagio и т.п.), стали употребляться вне связи с эмоциональным характером» [там же].

В статье «Музыкальное искусство в человеческом измерении» мы читаем, что еще в Древней Греции музыку трактовали как «подобие нраву, характеру человека» [Клюев 2012а, с. 39]. Согласно теории аффектов, «… все, опирающиеся на понятие чувства, интерпретации музыки можно считать своеобразными мотивами осмысления музыки как отражения человека. К данным мотивам можно отнести трактовки музыки как: подобия человеческому нраву (характеру); воплощения страстей (аффектов) человека; подражания человеческим страстям (аффектам), а также акцентам и интонациям человеческой речи; выражения эмоциональных переживаний человека» [там же].

Такая интерпретация музыки существовала и эволюционировала в любой из периодов развития культуры. Например, в эпоху Средневековья, считалось, что воздействие музыки на человека происходит за счет использования разных музыкальных ладов, каждый из которых отражал определенный характер.

Идея подражания в музыке страстям (аффектам) человека, а также акцентам и интонациям человеческой речи, с такой отчетливостью проявившаяся в XVIII в., в XIX в. практически исчезает. Ее «ренессанс» приходится уже на XX столетие, где она получает активную разработку в трудах различных философов, теоретиков искусства. Одна из американских философов Сьюзен Лангер, например, пишет, что «музыка – это звуковая аналогия нашей эмоциональной жизни» [Langer 1953, P. 27]. В работах Лангер мы встречаем: «Движение музыки, ее crescendo и diminuendo, accelerando и ritardando, выражает внутренние метаморфозы состояний человека» [там же].

О втором процессе, повлиявшем на формирование музыкальной терминологии исполнительского искусства – развитии личности композитора – мы читаем в статье «О механизме саморазвития музыки». Личность композитора начинает проявляться в эпоху Средневековья, и «… по сравнению с историческим периодом древних государств, в котором личность в музыке главным образом проявлялась лишь в качестве личности слушателя и исполнителя музыкальных творений, в эпоху европейского Средневековья мы встречаемся со все более активным заявлением о себе личности композитора» [Клюев 2012б, с. 75].

В эпоху Возрождения личность композитора приобретает еще бóльшую значимость. Композиторы стремились к оригинальности и новаторству, что необходимо было отражать в музыкальных текстах (нотах). Возникновение инструментальных жанров – сонаты и сюиты – «особенно свидетельствовало о росте личностного начала композиторов в рассматриваемое время» [там же].

Таким образом, мы можем говорить о возникновении в эпоху Возрождения «музыкального произведения как завершенного, зафиксированного нотами продукта музыкально-творческого процесса». Однако личности композитора и исполнителя все еще смешивались: исполнитель мог по своему усмотрению менять порядок частей произведения, импровизировать. С течением времени личность композитора все же стала самостоятельной, что отразилось и на музыкальных текстах: композиторам стало важно детально описывать, как именно и в каком порядке играть их произведения. Окончательное разделение ролей композитора и исполнителя произошло в эпоху Романтизма: «эпоха Романтизма – эпоха рождения личности отдельного человека в музыке: композитора, исполнителя, слушателя» [там же, с. 82].

Потребность человека, особенно творца, в самовыражении продолжает проявляться и в современном искусстве. Можно даже сказать, что никогда личность композитора не была такой явной, как в эпоху Модернизма и, затем, в XXI в. Подтверждением этого являются точнейшие развернутые комментарии в музыкальных текстах, касающиеся особенностей исполнения музыкального произведения.

На примере музыкальных текстов (нот и теоретических трудов) композиторов, творивших в разные периоды музыкальной культуры, рассмотрим, как именно описанные выше процессы повлияли на развитие французской музыкальной терминологии исполнительского искусства.

## **3.2. Французская музыкальная терминология исполнительского искусства эпохи Барокко на примере музыкальных текстов Ж.-Б. Люлли и Ж.-Ф. Рамо**

Жан-Батист Люлли и Жан-Филипп Рамо сыграли огромную роль в становлении французской национальной музыкальной культуры. Особенно это коснулось жанра оперы и, как следствие, это отразилось на появлении новых терминов во французском языке: *opéra lulliste* и *opéra ramiste*.

Оба композитора работали в стиле Барокко, хотя в творчестве Рамо это выражено больше, чем в творчестве Люлли: музыкальные тексты Рамо отличаются большей степенью эмоциональной наполненности, результатом чего стало значительное количество терминов исполнительского искусства в его нотах.

Сравним ноты к операм «Фаэтон» (Люлли) и «Платея» (Рамо). В «Фаэтоне» сравнительно немного терминов исполнительского искусства. Они указывают на музыкальные формы и части произведения:

* Ritournelle
* Rondeau
* Prélude;

на характер исполнения:

* Lentement
* Très vite
* Gai
* Marche;

а также на технические детали исполнения:

* Da Capo (D.C.)
* Tailles de flûtes
* Choeur
* Basses de violons
* Basson
* Violons.

Обратим внимание на то, что практически все термины даны на французском языке, хотя и чувствуется влияние итальянской музыкальной культуры (например, использование итальянского термина Da Capo). Вероятно, это связано с тем, что Жан-Батист Люлли целенаправленно работал над созданием французской национальной оперы и намеренно избегал употребления итальянской терминологии. Однако мы видим схожую картину и в нотах Рамо.

Для более наглядного анализа музыкального текста Рамо представим его в виде таблицы:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Музыкальные формы и части музыкальных произведений | Характер исполнения и темп | Технические детали исполнения | Характер ис-я + технические детали ис-я |
| * Reprise * Rigaudon * Branle * Contre-danse * Rondeau * Ariette vive * Ritournelle * Récitatif * Menuet | * Lent * Vif * Lent et doux * Vif et fort * Tous fort * Fierement * Vite * Détaché * Ferme * Un peu doux * Très doux * Avec feu * Air marqué et détaché * Moins doux * *Andante* * Moins vite * Un peu fort * Majestueusement * Gravement * Vivement * Gai et un peu détaché * A demi doux * *Andante* et détaché * Un peu pointé * A demi fort * Vite et très fort * Tendrement * Un peu gai * Lent et gracieux | * Tous * Bassons * Basses * 1er viol. * Trio * Fin * Avec bassons * A demi jeu * Flûtes * Duo * A 2 cordes * Basses pincées * Viol. pincez * Avec l’archet fort | * Tous doux sans bassons * Violons doux * Basses doux * Filez en adoucissant * Viol. légèrement |

Из таблицы видно, что Рамо уделял много внимания нюансам исполнения своей музыки (что, на наш взгляд, является результатом усиления роли личности композитора). Примечательно, что все термины, кроме одного (Andante), употреблены на французском языке. Вероятно, Рамо просто не нашел точного и краткого аналога итальянскому термину *Andante* во французском языке. Получается, что в рассмотренных музыкальных текстах для обозначения темпа Рамо использует три термина: *lent*, *andante* и *vite*, а Люлли всего два: *lentement* и *très vite*. В большем количестве терминов композиторы, вероятно, не нуждались, обходясь графическим указанием на размер и темп.

## **3.3. Терминология исполнительского искусства в эпоху Классицизма на примере музыкальных текстов А. Юго**

В эпоху классицизма формируются основные каноны классической музыки. Музыкальное искусство стремится к точности и единообразию. Итальянский язык становится интернациональным языком музыкального искусства.

Обратимся к нотам Антуана Юго к произведениям «Concerto №1 à flûte principale, deux violons, alto et basse, deux hautbois, deux corps» (1) и «Quatrième concerto à flûte principale, deux violons, alto, basse, cors et hautbois» (2). Выпишем встретившиеся нам музыкальные термины в таблицу:

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
|  | Характер исполнения, тональность | Темп, динамика | Технические детали исполнения | Музыкальные формы и части музыкальных произведений |
| 1 | * Tr (trillo / trille) * Dol (*dolce*) * Mineur * **Majeur** * **Major** | * F, ff * P, pp * Cres * Adagio (*медленно, спокойно*) * Poco f | * Flauto principale * Solo * Tutti * Alto viola * Violino primo * Violino secondo * Corno primo toni (*валторна*) * Violoncelle | * Concerto * **Rondo** * **Rondeau** * Fin |
| 2 | * Poco larghetto * Staccato | * ppp * Allegro * Smorzando * Allegretto poco moderato | * Flauto principale * Violon solo * **Violon** * **Violino primo** |  |

В первом произведении, как и во втором, практически нет французской терминологии исполнительского искусства. Поскольку термины повторяются в обоих произведениях, мы не стали выписывать все термины из второго. Однако в музыкальных текстах Юго встречаются необычные случаи смешения итальянской и французской, французской и латинской терминологии. Например, в первом произведении встречается два варианта названия скрипки (*violon* и *violino*), два варианта названия тональности: *majeur* (по-французски) и *major* (по-латыни). Интересно, что такая вариативность возможна не только в рамках одного произведения, но и в рамках одной страницы нотного текста: термин *mineur*, написанный по-французски, соседствует с термином *major*, написанном по-латыни [1), p. 4].

Обратим особое внимание на еще один случай вариативного употребления итальянской и французской музыкальной терминологии. На той же страницы в самом начале мы видим итальянский термин *Rondo*, а в конце – французский термин *Rondeau*. Это не единственный случай в музыкальных текстах Юго.

Термин rondo (rondeau) – «рондо» – это один и тот же термин, итальянский и французский варианты которого различаются лишь в написании. Интернет-энциклопедия «Википедия» дает такое определение термину: «Рондо (от фр. *rondeau* — «круг», «движение по кругу») — музыкальная форма, в которой неоднократные (не менее 3) проведения главной темы (рефрена) чередуются с отличающимися друг от друга эпизодами. Является наиболее распространённой музыкальной формой с рефреном». Отметим, что в русской версии статьи Википедии о рондо указано, что термин произошел именно от французской формы «rondeau» [16]. Та же этимология указана и в словаре «Grand Robert»: «ital. rondo, du franç. Rondeau» [28].

Обратимся к ранее рассмотренным музыкальным текстам Люлли и Рамо: в их текстах мы встречаем только французский вариант написания *rondeau.* Заглядывая вперед, отметим, что в нотных текстах Ж.-Л. Адана – представителя эпохи романтизма – мы встречаем уже итальянский вариант написания *rondo*.

Согласно статье, посвященной рондо (rondeau) во французской энциклопедии Larousse [27], данная музыкальная форма появилась еще в эпоху Средневековья в творчестве трубадуров и труверов. В XIV – XV вв. рондо (rondeau / rondel) получает новое развитие и становится популярной поэтико-музыкальной формой.

В XVII – XVIII вв. в употребление входит итальянский вариант термина «rondo», который во второй половине XVIII в. становится популярнее своего французского аналога.

Однако с XIX в. французский вариант написания «rondeau» вновь набирает популярность среди композиторов.

Так, на примере одного слова, можно увидеть весь процесс развития французской музыкальной терминологии исполнительского искусства: сначала композиторы использовали французский язык, затем, под влиянием моды на итальянскую культуру, стали использовать итальянскую терминологию, и, в конечном итоге, вернулись к французской терминологии, о чем мы поговорим ниже.

Особенности употребления терминов в музыкальных текстах А. Юго (вариативное использование итальянских и французских терминов) говорит, на наш взгляд, о том, что итальянский язык во французской музыкальной терминологии на тот момент не носил полностью застывший, закрепившийся характер, итальянские термины по-разному интерпретировались, перемешивались с французскими, хоть и употреблялись в значительно большей степени, чем французские. На основе изученного материала мы предполагаем, что эпоха Классицизма стала эпохой становления единой классической музыкальной терминологии, окончательно закрепившейся лишь к эпохе Романтизма.

## **3.4.** **Терминология исполнительского искусства в эпоху Романтизма на примере музыкальных текстов Ж.-Л. Адана, Г. Берлиоза и Ж. Бизе**

В эпоху Романтизма все сферы искусства подчинены одному смыслу: противопоставлению неидеальной обыденности идеальному миру, мечте.

Романтизм во Франции во многом стал последствием Великой французской революции, ответом разочаровавшихся людей на реальность, которая их не устраивала.

Рассмотрим ноты произведения «Grande sonate pour le forté-piano dédiée à Madame la Barone De La Bouillene» композитора Ж.-Л. Адана.

В данном музыкальном тексте мы встречаем использование исключительно итальянских терминов для обозначения всех нюансов исполнения:

Темпа

* Andante
* All. con moto;

Характера исполнения

* Dolce con expressione
* Legato expressivo
* Dolce
* Legato con expressione
* Dolce legato con expressione
* Dolce legato con expressione
* Grazioso e expressivo;

Темпа и характера

* Allegro spirituoso e brillante;

Динамики

* P, pp (*piano*, *pianissimo*)
* F, ff (*forte*, *fortissimo*)
* Dim. (diminuendo)
* Cresc. (crescendo)
* Mezzo F
* Smorz (*smorzando*) (угасающе)
* Poco F;

Технических особенностей исполнения

* Mezza voce (вполголоса)
* Legato
* Un poco (немного)
* 1er fois
* 2e fois
* Tr (*trille* / *trillo*);

Музыкальные формы и части музыкальных произведений

* Rondo
* Pastorale
* Finale.

Ученик и современник Адана композитор Анри Лемуан (Henry Lemoine) посвятил своему учителю пособие по игре на фортепиано «Méthode théorique et pratique pour le piano». Обратим внимание на некоторые употребления музыкальной терминологии в данном труде.

В разделе «Exemples des signes employés pour la ponctuation musicale» [6), p. 119] Лемуан предлагает к изучению графические обозначения таких техник игры, как «le lié», «le piqué», «le détaché ou stacatto» и «le porté». Мы видим, что, даже те техники, у которых есть название на итальянском, Лемуан предпочитает называть их по-французски (le lié, а не legato; détaché). Что касается терминов le piqué и le porté, они обозначают техники, являющиеся разновидностью staccato и не имеют, по всей видимости, аналогичных названий на итальянском языке.

Другой пример использования эквивалентных терминов на итальянском и на французском языках мы можем найти в этом же пособии в разделе «Exemples des différents agréments»: «1. L’appogiatura ou petite note. 2. Le gruppetto ou brisé. 3. Le mordante ou mordant. 4. Le trille ou cadence» [там же, p. 124]. Во всех случаях кроме четвертого Лемуан приводит по два термина, обозначающий музыкальное украшение, – итальянский и французский. В четвертом же случае оба термина французские, но термин *trille* очень близок по написанию к своему итальянскому аналогу *trillo*. Полная замена итальянского термина на французский могла произойти, во-первых, по причине их внешней схожести, а во-вторых, по причине того, что в музыкальных текстах это украшение (трель) графически изображается как «tr», что соответствует как итальянскому, так и французскому вариантам термина.

При этом, в нотных записях (этюдах) Лемуан использует итальянскую терминологию и графические термины, отсылающие к итальянской же терминологии: cresc., dim., mf, legato...

Мы можем сделать вывод, что вариантность в использовании итальянской и французской музыкальной терминологии возможна в нескольких случаях:

* Если у музыкального термина есть графическое изображение, которое не несет в себе информации о звучании термина (légato – lié, staccato – détaché...);
* Если во французском языке существует схожее по звучанию однокоренное слово (trillo – trille)…

Заглядывая вперед, обратимся к «Словарю иностранных музыкальных терминов» Т. С. Крунтяевой и Н. В. Молоковой (1988 г.). Словарь содержит в себе музыкальные термины исполнительского искусства на наиболее распространенных европейских языках (в том числе, французские и итальянские термины). Словарь организован так, что в каждую рубрику словаря входят сходные и одинаковые термины на разных языках, например: «англ. violin, нем. Violine, итал. violino, фр. violon» [Крунтяева 1988, с. 3].

Проанализировав словарь и обратив особое внимание на рубрики, объединяющие в себе французские и итальянские термины, мы можем сделать вывод, что наше предположение, сделанное выше, полностью подтверждается: к XX веку французская музыкальная терминология обновилась за счет французского языка и, в большинстве случаев, к итальянскому музыкальному термину можно подобрать французский синоним, либо точный эквивалент. Для наглядности составим небольшую таблицу с примерами, взятыми из словаря. Сравниваемые термины всегда брались из одной рубрики.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Итальянский музыкальный термин** | **Французский синоним / эквивалент** | **Перевод** |
| abassamento | abaissement | понижение, затухание |
| accompagnamento | accompagnement | аккомпанемент, сопровождение |
| accordare | accorder | настраивать, согласовывать |
| agogica | agogique | агогика |
| amabile | aimable | ласково, приятно |
| anacrusi | anacrouse | затакт |
| angoscioso | angoissé | томительно, тревожно |
| animato | animé | оживленно |
| antecedente | antécédent | начальный голос в каноне |
| antifona | antienne | поочередное пение солиста и хора |
| arpeggio | arpège | арпеджо |
| bellico | belliqueux | воинственно |
| bemolle | bémol | бемоль |
| cacofonia | cacophonie | какофония, неблагозвучие |
| cassa | caisse | барабан |
| carezzando | caressant | лаская, ласково |
| commedia | comédie | комедия |
| concerto | concert | концерт (публичное исполнение муз. произв.) |
| conservatorio | conservatoire | консерватория |
| legato | coulé, lié | легато, слитно |
| staccato | coupé, détaché | стаккато, отрывисто |
| diesis | dièse | диез |
| elevato | elevé | возвышенно, приподнято |
| entrata | entrée | вступление, интродукция |
| forte | fort | сильно |
| funebre | funèbre | траурный, похоронный |
| grottesco | grotesque | причудливо |
| guerriero | guerrier | воинственно |
| imperioso | impérieux | властно |
| intermedio | intermède | интермедия |
| introduzione | introduction | интродукция |
| modulazione | modulation | модуляция |
| motivo conduttore | motif conducteur | лейтмотив |

Как видно из таблицы, большинство таких итальяно-французских терминов-эквивалентов являются однокоренными словами.

Другими яркими представителями Романтизма в музыке стали французские композиторы Гектор Берлиоз и Жорж Бизе, творчество которого можно отнести к позднему романтизму.

Берлиоз стал автором важного теоретического труда «Большой трактат о современной инструментовке» (*Grand Traité d’instrumentation et d’orchestration modernes*). Описывая процесс игры на музыкальных инструментах, композитор свободно использует итальянские музыкальные термины как самостоятельные единицы языка, например, употребляя их в сочетании с французскими прилагательными. Приведем такие примеры:

* «…dans le *moindre Rondo*, du ton d’Ut naturel à celui de Fa dièze majeur»
* «Le *tremolo, simple ou double*, des Violons en masse, produit plusieurs excellents effets…»
* «On fait quelquefois usage avec succès pour certains accompagnements dramatiques d’un caractère très agité, du *tremolo brisé*, tantôt sur une corde, tantôt sur deux cordes»
* «Il y a enfin une dernière espèce de tremolo qu’on n’emploie jamais aujourd’hui, mais dont Gluck a tiré un parti admirable dans ses récitatifs, je l’appellerai *tremolo ondulé*»
* «*Le tremolo* en double corde et les arpèges dans le forte, conviennent parfaitement aux violoncelles, ils accroissent beaucoup la richesse de l’harmonie en augmentant la sonorité générale de l’orchestre»
* «C’est dans le but d’exprimer un lugubre silence que, dans une cantate, j’ai essayé de diviser les contre-basses en quatre parties, et de leur faire soutenir ainsi de *longs accords pianissimo*, au dessous *d’un decrescendo* de tout le reste de l’orchestre»
* «Si on emploie le *pizzicato* dans *un forte* il devient nécessaire de ne l’écrire en général ni trop haut ni trop bas, les notes de l’extrême aigu étant grêles et sèches, celles du bas trop sourdes»

В «Большом трактате…» также встречаются абзацы, в которых Берлиоз упоминает о существовании итальянских и французских эквивалентах музыкальных терминов:

* «Lorsqu’on a besoin d’une harmonie dans ce point extrême de l’échelle on ne l’obtient à l’orchestre qu’en divisant les Violons ; on indique cette division par le mot italien *divisi*, ou les mots français *divisés* ou à deux écrits au dessus du passage»
* «Pour le *staccato* ou *détaché léger*, simple ou double, qui s’exécute pendant la durée d’une seule longueur d’archet, au moyen d’une succession de petits coups qui le font avancer le moins possible»
* «Pour le *grand détaché porté*, qui a pour but de donner à la corde autant de sonorité que possible, en lui permettant de vibrer seule après que l’archet l’a fortement attaquée, et qui convient surtout aux morceaux d’un caractère fier, grandiose et d’un mouvement modère»
* «Le *Pizzicato (Pincé)* est encore, pour les instruments à archet, d’un usage général»

Таким образом, мы можем говорить о том, что многие итальянские музыкальные термины к XIX в. «прижились» во французском языке и стали неотъемлемой частью французской музыкальной терминологии.

Обратимся непосредственно к нотам произведения Берлиоза «Grande ouverture des francs juges de Hector Berlioz réduite pour le piano à quatre mains par l’auteur».

В музыкальных текстах Берлиоза терминология исполнительского искусства приобретает более системный вид: практически для всех обозначений темпа, динамики и характера игры используются итальянские термины (*Piano, Adagio sostenuto, p, pp, ppp, pppp, f, ff, mf, Cres a poco, All. assai, Con furore, Cres molto, Loco, Dolce expressive, Diminuendo, Cres sempre*), в то время, как для обозначения технических нюансов используются французские термины (*Cors et trompettes, Flûtes et clarin, Violons, Coup de cymbales, 1ere partie, Timbales couvertes, Violoncelles, Bassons*). Поскольку данный нотный текст переписан для фортепиано, названия инструментов, на наш взгляд, могут указывать именно на характер исполнения (играть *как на скрипке*), либо на то, что в полном варианте нотного текста в том или ином месте вступают разные музыкальные инструменты. В нотах встречаются и итало-французские термины (*Violons pizzicato*). Для обозначения характера игры Берлиоз также использует французские термины (*légèrement, animez*) и даже целые фразы с точным описанием, как именно следует играть («*Mettez une certaine rudesse dans l’exécution de la main gauche et le plus de douceur possible, au contraire, dans le chant de la droite*»). Это, на наш взгляд, признак того, что итальянские термины к концу XIX в. стали терять экспрессивность и теперь французский язык был нужен, чтобы особенно подчеркнуть значение музыкального термина.

Рассмотрим использование музыкальных терминов в нотных текстах другого композитора эпохи Романтизма Ж. Бизе. Для примера возьмем ноты к опере «Кармен», адаптированные самим Бизе для фортепиано и голоса. Проанализируем прелюдию и первый акт.

Музыкальный текст Бизе также создает впечатление систематичности употребления итальянских терминов как фиксированных для обозначения темпа и характера исполнения (*Allegro giocoso, Crescendo molto, Andante moderato, Expressivo, Tutta forza, Allegretto, Sempre pp, A tempo, Tempo allegretto, Poco, Andantino*). Но вместе с итальянскими терминами используются и французские (от отдельных терминов до фраз), которые, как и в нотах Берлиоза, выражают бóльшую экспрессивность (*P mais très marqué, Très long, P légèrement, Même mouvement léger mais bien rythmé, Un peu retenu, Un peu plus vite, Un peu moin vite, Un peu moins p, F très ruhmé, presque détaché*). Для технических указаний и названий инструментов, тембров голоса и составных частей музыкального произведения также используются французские термины (Prélude, Ténors, Basses...).

Кроме этого, в нотах к опере «Кармен» присутствует большое количество комментариев на французском, указывающих на характер пения: *Galamment, Simplement, Avec emphase, Vivement, Désappointée, Très galant, Finement* и т.д.

## **3.5.** **Терминология исполнительского искусства в эпоху Модернизма на примерах музыкальных текстов К. Дебюсси, П. Дюка и М. Равеля**

Само название эпохи – модернизм – указывает на инновационные процессы в развитии искусства, в том числе, музыки. Модернистские композиторы стремились к усовершенствованию существующей музыкальной культуры, вследствие чего появляются новые музыкальные тенденции, течения и жанры.

Эпоха модернизма – это эпоха окончательного становления личности композитора.

Выдающимися композиторами-модернистами по праву считают К. Дебюсси и Ж. Равеля. Изучим состояние терминологии исполнительского искусства в эпоху Модернизма на примере их музыкальных текстов.

Проанализируем нотный текст к сочинению К. Дебюсси «En blanc et noir. Trois morceaux pour 2 pianos à 4 mains».

Термины в таблице выписаны подряд, в том порядке, в котором они встречаются в тексте:

|  |  |
| --- | --- |
| Французские термины | Итальянские термины |
| Avec emportement  1er piano  2d piano  Mf (pas en dehors)  Sans rigueur  Léger  Marqué  P dolce (effacé)  Délicat et expressif  Doux, un peu en dehors  Lointin  P librement  Cédez (часто)  1er mouvt (sans traîner)  Calme  Sourdement tumultueux  Pp plaintif  Lourd  Rude  P en se rapprechant  Trem. très serré  Joyeux  P marqué et rythmé  Mouvt du début  Eclatant  Un peu animé (expressif et recueilli)  Pp à peine  Très retenu  Mordant  Retenu | P mf  Più p  Dim.  F, ff, fff  Un poco meno mosso. Scherzando  P e molto cresc.  1 Tempo  P dolce  Pp lusingando (*льстиво*)  Cresc., poco  P subito  Tempo rubato  Sempre pp dolcissimo  Poco a poco al 1 Tempo  Risoluto (Meno mosso)  P dolce e grazioso  F express e sostenuto  Dim. molto  F marcato  Quasi pizz  Leggiero  Appassionato  Lent. Sombre  Poco animato  Simile (*подобный*)  Pp sostenuto ma leggierissimo  P dolce e semplice  P come prima  Sostenuto e espress  Marcato  Alerte (sempre animato)  Molto tumultuoso  Legato, mf  String. (stringendo)  Delicatamente  Renza ritardare  P slatando  Murmurando  Un poco marcato e espress.  Ancora più pp |

Как видно из таблицы, Дебюсси практически в равной степени и с одинаковой целью использовал как итальянскую, так и французскую терминологию. При этом, в данном произведении мы не видим наиболее распространенных итальянских терминов, обозначающих темп: для этого Дебюсси использует французские и итальянские термины, которые, помимо эмоционального наполнения игры, содержат в себе еще и информацию о темпе (*avec emportement, calme, un peu animé, très retenu, retenu, delicatamente, poco animato*...) Клод Дебюсси считается новатором не только в сфере музыки, но и в сфере использования терминов исполнительского искусства. Например, часто используемый композитором термин *cédez* (замедляйте) «постоянно встречается в сочинениях Дебюсси, которому обычно и приписывают его вве­дение в музыкально-исполнительскую терминологию» [Квитко].

Такое разнообразие терминов можно объяснить тем, что Дебюсси – представитель импрессионизма и ему крайне важно передать мельчайшие детали исполнения. Поэтому в его музыкальных текстах можно в большом количестве встретить термины, на первый взгляд, не относящиеся напрямую к музыке (*effacé, lointain, sourdement tumultueux, expressif et recueilli, joyeux, très serré, murmurando…*).

Также интересно отметить, что в нотах встречаются одни и те же термины, употребленные и на французском, и на итальянском языках: un peu animé – poco animato, marqué – marcato, tumultueux – tumultuoso…

Обратимся к нотным текстам П. Дюка (произведение «Sonate (en mi bémol mineur) pour piano»).

|  |  |
| --- | --- |
| Французские термины | Итальянские термины |
| Modérément vite  Expressif et marqué  En serrant  Cédez  Au mouvt  Ralenti  Plus ralenti encore  Lent  Reprenez peu à peu le mouvt  Un peu plus animé  Sans rigueur  Mesuré  Retenu  P mais marqué  Dans un mouvt plus élargi  Très retenu  Calme  Un peu lent  Très soutenu  P bien chanté  En élargissant  P expressif et le chant bien distinct  Cédez un peu... | Rinfz.  Cresc.  Dim.  P, pp  m.g.  espress.  Poco cresc.  Poco più f  Marc.  Sf espress.  Molto cresc.  Diminuendo molto  Poco cresc… |

В таблице представлены термины первой половины произведения. Дальнейшее рассмотрение нотного текста кажется нам излишним, так как в изученной части уже прослеживается тенденция в употреблении Полем Дюка терминологии исполнительского искусства.

Мы видим, что Дюка использует значительно больше французских терминов, чем итальянских, причем итальянские термины относятся к числу наиболее используемых всеми композиторами (в этом можно убедиться, просмотрев еще раз термины, которые использовались композиторами в более ранние эпохи). Французские же термины позволяют Дюка более точно описать, как именно исполнителю следует играть произведение. Отметим, что, в отличие от Дебюсси, французская терминология Дюка не наделена большой экспрессивностью: это можно объяснить тем, что Дебюсси и Дюка работали в разных направлениях, и если импрессионисту Дебюсси было важно указать малейшие нюансы настроения в музыке, Дюка такой задачи перед собой не ставил.

Наконец, рассмотрим ноты М. Равеля к произведению «Tzigane. Rapsodie de concert pour violon et piano» (1924 г.). Выпишем музыкальные термины в таблицу:

|  |  |
| --- | --- |
| Французские термины | Итальянские термины |
| Violon  Piano | Lento quasi cadenza  Tempo rubato  Espressivo  Accel.  Vivo  A Tempo  P espress.  Mf sempre cresc.  Rubato  Pizz.  Moderato  Pp  Allegro  Un poco più moderato  Tempo primo  Marcato in canto  Senza pedali  Ritenuto  Sordino  F gliss.  Meno vivo. Grandioso  Presto |

Из таблицы очевидно, что Равель предпочитал французской терминологии итальянскую и использовал преимущественно ее. При этом, в данном произведении мы не наблюдаем в значительной степени экспрессивных терминов (ни итальянских, ни французских). То есть, в данном произведении композитор, вероятно, не ставил перед собой задачи передать через музыку тончайшие нюансы настроения, как это всегда делал Дебюсси.

Однако в нотном тексте к другому произведению Равеля «Pavane pour une Infante défunte» (1899 г.) мы видим совершенно обратную ситуацию. Выпишем термины:

* P
* Pp
* Ppp
* F
* Ff
* Sf
* Mf
* M.g.
* Assez doux, mais d’une sonorité large
* Cédez
* En mesure
* Un peu retenu
* 1er mouvt
* Très lointain
* Mf très soutenu
* Un peu plus lent
* Reprenez le mouvt
* Large
* Subitement
* Très doux et très lié
* Très grave
* Marquez le chant
* En élargissant beaucoup

В данном случае видно, что Равель использует только терминологию на французском языке, за исключением некоторых обозначений, имеющих итальянское происхождение (f, ff, mfn p, pp…).

Таким образом, в период модернизма выбор языка терминологии исполнительского искусства довольно свободный и зависит от задач, которые композитор перед собой ставит, и от его личных предпочтений.

Отметим также, что к этому периоду окончательно формируется основной набор итальянских терминов, которые регулярно встречаются в нотных текстах разных композиторов в виде целых слов (обозначение темпа и характера исполнения: allegro, presto, adagio, animato, grazioso, espressivo...), сокращений (обозначение темпа, характера, динамики: all., espress., cresc., dim., smorz. ...) или графических обозначений (обозначение динамики: f, ff, fff, mf, p, pp, ppp, mf...).

## **3.6.** **Терминология исполнительского искусства XX – XXI вв. на примере музыкальных текстов П. Булеза**

Пьер Булез – один из наиболее выдающихся французских композиторов XX – XXI вв. В течение многих лет он был лидером французского музыкального авангарда. Обратимся к нотам произведения Булеза «Incises pour piano», сочиненного в 2001 году, и выпишем термины исполнительского искусства, используемые автором.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Французские термины | Итальянские термины | Смешанные термины |
| * libre, lent sans traîner * très rapide et leger * souple * très rapide * Jouer les groupes de double-croches très rythmiquement, les groupes de triple-croches plus librement et aussi rapide que possible ; surtout en position serrée * très vif * très lent * assez court * juste le temps nécessaire pour abaisser la péd. sost. * sans ped. * réenfoncer le Mi*b* sans le frapper * vif * brusque (un peu plus vif) * irrégulier * strict (un peu moins vif) * trém. très serré * Ralentir un peu le trémolo | * stacc. * mp, ppp, mf, ff, loco, fff, ffff, sfz, mp * accel. * poco accel. * poco rall. * prestissimo * cresc. sempre * cresc. * pochissimo * decresc. * sim. sempre | * arpeggio très rapide * accel. (maintenant qu’il n’y a plus de groupes de triple-croches, le tempo peut devenir nettement plus rapide) * revenir au tempo * rubato (assez vif) * régulier (tempo) |

Анализируя таблицу, мы можем сказать, что Булез почти в равной степени использует и французскую, и итальянскую терминологию. Чаще всего, итальянская терминология встречается в виде графических знаков и сокращений, давно закрепившихся в языке нотных текстов, как мы это видели на примере более ранних текстов композиторов разных эпох (*cresc., mp, ppp, mf, ff, loco, fff, ffff, sfz, mp…*). Отметим, что итальянские термины часто сочетаются с французскими, образуя составные итало-французские термины (*arpeggio très rapide, revenir au tempo*…).

Таким образом, мы можем сказать, что к XX веку итальянская музыкальная терминология свободно используется во французских музыкальных текстах. При этом, для точного обозначения характера и способа игры композиторы предпочитают использовать французский язык (это относится не только к односложным и составным терминам (*vif, souple, assez court…*), но и целым фразам (*réenfoncer le Mib sans le frapper; juste le temps nécessaire pour abaisser la péd. sost*.)).

Большое количество пояснений и рекомендаций автора в музыкальном тексте говорит о том, что текст ориентирован на исполнителя. Несмотря на то, что итальянский язык считается интернациональным языком музыки, Булез все же отдает предпочтение французскому. На наш взгляд, это можно объяснить тем, что развитие и становление французской музыкальной культуры отмечено большим количеством нововведений, повлиявших на мировую музыкальную культуру, и творчеством композиторов, также оказавшим влияние на развитие классической музыки в мире. В связи с этим французская музыкальная терминология, часто использовавшаяся в музыкальных текстах разных эпох, на данный момент зафиксирована во всех музыкальных словарях, что позволяет французским композиторам свободно ее использовать, ориентируясь при этом на исполнителей всего мира.

Изучив музыкальные тексты, мы можем сказать, что французская музыкальная терминология исполнительского искусства претерпевала изменения на протяжении всей истории развития музыкальной культуры Франции. Сначала почти исключительно состоявшая из французских терминов, терминология исполнительского искусства подверглась значительному влиянию итальянского языка, поскольку итальянское искусство считалось эталонным в Европе. Однако постепенно, начиная с эпохи Романтизма, мода на итальянское искусство и итальянский язык сошла на нет, и на первый план вышла личность композитора с его стремлением к индивидуальности и оригинальности. В конце концов, французский язык вновь занял главенствующую позицию во музыкальных текстах.

# **Глава IV. Иноязычное влияние на французскую музыкальную терминологию**

## **4.1. Влияние немецкого языка на французскую музыкальную терминологию**

В рамках данной работы мы считаем необходимым рассмотреть степень влияния немецкого языка на французскую музыкальную терминологию, ведь история развития немецкой музыкальной культуры отмечена творчеством таких крупных композиторов, как И. С. Бах, Л. Бетховен, К. Глюк, Р. Штраус, Р. Вагнер и др., оказавших значительное влияние на развитие классической музыки в целом. Как и французские композиторы, кроме итальянской музыкальной терминологии они нередко использовали свой родной язык для более точного указания манеры исполнения своей музыки. Таким образом, возникла необходимость в создании словарей немецких музыкальных терминов для исполнителей не владеющих немецким языком.

Однако, анализируя различные музыкальные тексты на французском языке, мы не заметили использования авторами немецкой терминологии. Вероятно, терминология на немецком языке играла в музыкальных текстах ту же роль, что и французская терминология. Для обозначения общепринятых способов исполнения (динамики, размера, характера) чаще всего композиторы всего мира использовали интернациональную итальянскую терминологию, но когда речь заходила о нюансах исполнения, каждый композитор использовал свой родной язык.

Таким образом, немецкий язык оказал незначительное влияние на французскую музыкальную терминологию. Однако мы все же можем привести пример такого влияния. Немецкое слово *lied (мн. lieder)* (музыкальный жанр, близкий к романсу) употребляется во французском языке без изменений для обозначения немецких музыкальных произведений в данном жанре. Определение данного термина можно найти во всех неспециализированных французских словарях, что говорит о его зафиксированном использовании во французском языке.

Другим примером может служить термин *Heldentenor* (хельдентенор), который во французском языке определяется как *ténor héroïque*, «героический тенор». Музыкальный словарь Гроува дает этому термину определение: «мощный и выносливый тенор с блестящим верхним и насыщенным нижним регистрами, подходящий для исполнения героических партий в операх Вагнера (Тристан, Зигмунд, Зигфрид), а также таких партий, как Вакх (“Ариадна на Наксосе” Р. Штрауса), Тамбурмажор (“Воццек” А. Берга)» [Музыкальный словарь Гроува 2007]. По всей видимости, во французском языке этот термин употребляется и на немецком языке, и с переводом, согласно статье во французской интернет-энциклопедии «Wikipédia»: «On désigne par *Heldentenor* (*ténor héroïque*) les chanteurs d'opéra spécialisés, par leurs capacités vocales (souffle, endurance physique) et leur psychologie <…>» [26].

## **4.2. Анализ иноязычного влияния на примере названий музыкальных жанров и направлений во французском языке**

Начиная с XX века мы можем наблюдать множество нововведений в искусстве, связанных с большими переменами в общественном сознании в период революций и мировых войн. В новых условиях социальной действительности вся художественная культура претерпела значительные изменения, с одной стороны, дав новое дыхание классической традиции, а с другой – породив новое искусство (авангард, модернизм). Как следствие, в XX – XXI вв. появляется множество новых музыкальных жанров и направлений, которые значительно пополнили состав музыкальной терминологии почти всех существующих языков.

Нам кажется логичным изучить иноязычное влияние на французскую музыкальную терминологию в первую очередь на примере названий музыкальных жанров и направлений. Изучая эту область музыкальной терминологии, мы пришли к выводу, что большинство названий музыкальных направлений используется на языке страны, в которой появилось то или иное направление (то же самое можно сказать и о жанрах). Таким образом, мы можем отметить высокий процент заимствования музыкальной лексики из других языков.

В учебном пособии «Лексикология французского языка» (Е. М. Чекалина, Т. М. Ушакова) мы читаем о нескольких типах заимствования слов. В нашем случае, речь идет о *заимствовании слова вместе с предметом или понятием*. С одной стороны, описывая и классифицируя названия музыкальных жанров и направлений, мы можем отметить термины, прочно закрепившиеся во французском языке, «“навязываемые” языком той страны, которой принадлежит приоритет открытия, изобретения и соответственно их [терминов] языкового обозначения» [Чекалина 1998, с. 168]. Это, в большинстве случаев, названия современных популярных музыкальных направлений: *rock*, *metal*, *hip-hop*, *jazz*, *blues*... С другой стороны, мы можем говорить о большом количестве так называемых *экзотизмов* («иноязычные слова, называющие явления, не имеющие соответствующего референта в данной национально-культурной общно­сти, но тем не менее известные «среднему» носителю языка» [там же, с. 168]). В нашем случае, к экзотизмам относятся не самые распространенные музыкальные жанры и направления, сохранившие в себе определенную коннотацию и передающие «местный колорит», например: *bachata* (исп.), *samba* (порт.), *reggae* (англ.), *pachanga* (исп.) и т.д.

Отметим, что, согласно «Лексикологии французского языка», можно выделить три этапа в процессе заимствования: *проникновение*, *ассимиляция* и *принятие* [там же, с. 171]. На стадии проникновения заимствованное слово не меняется ни формально, ни семантически. На стадии ассимиляции происходит «фонетическое, графиче­ское, лексическое и грамматическое приспосабливание чужого слова к нормам принявшего его языка» [там же, с. 171]. Наконец, на стадии принятия заимствованное слово полностью осваивается языком-реципиентом и перестает ощущаться как чужеродное.

Большинство названий музыкальных жанров и направлений во французском языке представляют собой слова на стадии проникновения. Вторая по многочисленности группа – это слова на стадии принятия. Самая малочисленная группа терминов – слова на стадии ассимиляции.

Однако не все названия музыкальных жанров и направлений во французском языке можно классифицировать только по этим трем пунктам. Предлагаем следующие пункты классификации:

* Термины – слова на стадии проникновения;
* Термины – слова на стадии ассимиляции;
* Термины – слова на стадии принятия;
* Термин имеет перевод на французский язык;
* Составные термины, которые содержат в себе французскую составляющую (префикс / прилагательное), которая:
* Сохраняется во всех языках;
* Используется только во французском языке (в случае наличия прилагательных).

Для наглядности составим таблицу. Список музыкальных жанров и направлений взят из французского интернет-ресурса «Wikipédia».

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| *Термины – слова на стадии проникновения* | A cappella (ит.), Acidcore (англ.), Afrobeat (англ.), Afropop (англ.), Allaoui (алжир.), Adult contemporary (англ.), Ambient (англ.), Americana (англ.), Axé (браз.), Bachata (исп.), Bachatango (исп.), Baggy (англ.), Beat (англ.), Bebop (англ.), Bluegrass (англ.), Blues (англ.), Blues rock (англ.), Boogaloo (англ.), Boogie-woogie (англ.), Bossa nova (порт.), Bounce music (англ.), Brass band (англ.), Breakbeat (англ.), Breakcore (англ.), Britpop (англ.), Broken beat (англ.), Brutal death metal (англ.), Bubblegum pop (англ.), Calypso (англ.), Cha-cha-cha (исп.), Chillstep (англ.), Chiptune (англ.), Cloud rap (англ.), Concerto (ит.), Contradanza (исп.), Country (англ.), Country folk (англ.), Country pop (англ.), Country rap (англ.), Country rock (англ.), Country soul (англ.), Cowpunk (англ.), Crossover (англ.), Crunk (англ.), Crunk'n'b (англ.), Crunkcore (англ.), Crust punk (англ.), Cumbia (исп.), Dance (англ.), Dancehall (англ.), Dangdut (англ.), Danzón (исп.), Darkcore (англ.), Darkstep (англ.), Death-doom (англ.), Death metal (англ.), Deathcore (англ.), Deathcountry (англ.), Deathgrind (англ.), Deep house (англ.), Deepkho (англ.), Delta blues (англ.), Dirty South (англ.), Disco (англ.), Dixieland (англ.), Djent (англ.), Doo-wop (англ.), Downtempo (англ.), Drill (англ.), Drumfunk (англ.), Drumstep (англ.), Dub (англ.), Dubstep (англ.), Dunedin sound (англ.), Easycore (англ.), Electronicore (англ.), Emo (англ.), Eurobeat (англ.), Eurodance (англ.), Fado (порт.), Filin (исп.), Flamenco (исп.), folk (англ.), Folk rock (англ.), Freakbeat (англ.), Free jazz (англ.), Freeform hardcore (англ.), French touch (англ.), Frenchcore(англ.), Fun-punk (англ.), Funk (англ.), Gabber (англ.), Gaelic punk (англ.), Gangsta rap (англ.), Geek rock (англ.), Ghetto house (англ.), Ghettotech (англ.), Glam metal (англ.), Glam punk (англ.), Glitch (нем.), Goregrind (англ.), Gospel (англ.), Gothabilly (англ.), Grebo (англ.), Grime (англ.), Grindcore (англ.), Grindie (англ.), Grunge (англ.), Guajira (исп.), Guaracha (исп.), Gypsy punk (англ.), Handsup (англ.), Hardbag (англ.), Hardstep (англ.), Heartland rock (англ.), Heavy metal (англ.), Hip-hop (англ.), Hiplife (англ.), Honky tonk (англ.), Horror punk (англ.), Illbient (англ.), Industrial hardcore (англ.), Intelligent dance music (англ.), Italo dance (ит.), Jangle pop (англ.), Jazz (англ.), Jump-up (англ.), Jumpstyle (англ.), Jungle (англ.), Kizomba (порт.), Kompa, Krautrock (нем.), Kuduro (порт.), Kwaito, Lento violento (ит.), Lied (lieder) (нем.), Liquid funk (англ.), Lo-fi (англ.), Lounge (англ.), Luk thung, Madchester (англ.), Mainstream (англ.), Makina (исп.), Maloya, Mashup (англ.), Mathcore (англ.), Merenhouse (англ.), Merengue (исп.), Metalcore (англ.), Miami bass (англ.), Microhouse (англ.), Midwest rap (англ.), Milonga (исп.), Moombahcore (англ.), Mozambique (исп.), Murga (исп.), Nardcore (англ.), National socialist black metal (англ.), Nazi punk (англ.), Neue Deutsche Härte (нем.), Neurofunk (англ.), Nintendocore (англ.), Noise pop (англ.), Nueva trova (исп.), Old-time music (англ.), Oratorio (ит.), Outlaw country (англ.), Pachanga (исп.), Paso doble (исп.), Pornogrind (англ.), Post-hardcore (англ.), Post-rock (англ.), Pop (англ.), Powerviolence (англ.), Protopunk (англ.), Psychobilly (англ.), Punto guajiro (исп.), Queercore (англ.), Quiet storm (англ.), Rabiz (арм.), Ragtime (англ.), Raï (алж.), Rapcore (англ.), Rave (англ.), Rebetiko (греч.), Reggae (англ.), Reggaetón (исп.), Riot grrrl (англ.), Rock 'n' roll (англ.), Rockabilly (англ.), Rocksteady (англ.), Rondo (ит.), Roots rock (англ.), Rumba (исп.), Sadcore (англ.), Salsa (исп.), Salsaton (исп.), Samba (порт.), Sambass (порт.), Scherzo (ит.), Schranz (нем.), Screamo (англ.), Shoegazing (англ.), Ska (англ.), Slam (англ.), Slow (англ.), Slowcore (англ.), Snap (англ.), Songo (исп.), Soul (англ.), Speedcore (англ.), Street punk (англ.), Sunshine pop (англ.), Surf (англ.), Swing (англ.), Synthpunk (англ.), Tango (порт.), Taqwacore (англ.), Techno (англ.), Techstep (англ.), Teen pop (англ.), Thrashcore (англ.), Timba (исп.), Toccata (ит.), Trance (англ.), Trap (англ.), Tropical house (англ.), Tumba francesa (исп.), Twee pop (англ.), Unblack metal (англ.), Uplifting trance (англ.), Vaporwave (англ.), Viking metal (англ.), Visual kei (яп.), Western Swing (англ.), Witch house (англ.), Wizard rock (англ.), Wonky (англ.), Youth crew (англ.) | |
| *Термины – слова на стадии ассимиляции* | Boléro (от исп. *bolero*), Opéra (от ит. *opera*), Yéyé (от англ. *yea*) | |
| *Термины – слова на стадии принятия* | Bagatelle (от ит. *bagatella*), Ballade (от пров. *ballada*), Ballet (от ит. *balletto*), Cadence (от ит. *сadenza*), Nocturne (от лат. *nocturnus*), Prélude (от п. лат. *praeludium*), Romance (от исп. *romance*), sonate (от ит. *sonata*), Symphonie (от лат. *symphonia*), Tarentelle (от ит. *tarantella*) | |
| *Термин имеет перевод на французский язык* | Berceuse, Chant grégorien, Musique électronique | |
| *Термин содержит в себе французскую составляющую* | *Французская составляющая сохраняется во всех языках* | *Французская составляющая используется только во французском языке (в случае наличия прилагательных)* |
| Avant-garde jazz, Avanthop (avant-garde hip-hop) | Black metal norvégien, Black metal symphonique, Blues africain, Blues électrique, Chaâbi algérien, Country néo traditionnelle, Death metal mélodique, Folk progressif, Folk psychédélique, Hardcore chrétien, Hardcore mélodique, Hip-hop alternatif, Hip-hop expérimental, Hip-hop psychédélique, Metal avant-gardiste, Metal celtique, Metal extrême, Metal gothique, Metal oriental, Metalcore mélodique, Néofolk, Opéra-rock, Pop baroque, Pop progressive, Pop psychédélique, Punk celtique, Punk chrétien, Rock alternatif, Rock anticommuniste, Rock électronique, Rock indépendant, Son cubain, Techno minimale, Trance vocale |

Из таблицы видно, что подавляющая часть терминов, обозначающих во французском языке музыкальные жанры и направления, заимствованы без изменений из других языков, в большинстве случаев из английского. Такое явление можно объяснить тем, что в современном музыкальном искусстве непрерывно идет процесс образования все новых жанров и направлений. Поэтому музыкальные термины, появившиеся совсем недавно и продолжающие появляться, просто не успевают ассимилироваться в иностранных языках и заимствуются в первоначальном виде. Интересно отметить, что даже английское слово *metal*, обозначающее музыкальное направление и имеющее почти такую же форму во французском языке (*métal*), используется именно в английском варианте даже в сочетании с французскими прилагательными (*metal celtique, metal gothique, metal oriental*).

Говоря о влиянии английского языка на французскую музыкальную терминологию через использование относительно новых англоязычных терминов, мы считаем нужным отметить, что схожая ситуация сложилась и в сфере терминологии звукозаписи и концертного звука. Например, появились такие термины, как *AAC – Advanced Audio Coding* (формат звукозаписи), *boomer* (вид музыкальной колонки), *Direct-to-Disk* (метод звукозаписи), *expander* (аппарат для воспроизведения звука), *full duplex* (метод звукозаписи) и т.д.

Также многочисленна группа терминов с французской составляющей. В большинстве случаев речь идет о музыкальных жанрах и направлениях, которые употребляются с прилагательным. Мы видим, что такие термины частично переводятся на французский язык, поскольку прилагательные чаще всего принадлежат не только к музыкальной терминологии, но и к общей лексике. Отметим также, что в изученных нами случаях перевода прилагательных, входящих в состав английских названий музыкальных жанров и направлений на французский язык, эти прилагательные в обоих языках происходят от одного этимона, то есть, являются однокоренными (*Melodic* death metal – Death metal *mélodique*, *Electric* blues – Blues *électrique*, *Celtic* metal – Metal *celtique*, *Experimental* hip hop – Hip-hop *expérimental* и т.д.). На наш взгляд, именно это способствует частичному принятию составных названий во французский язык.

## **4.3.** **Анализ иноязычного влияния на примере названий музыкальных инструментов**

Другая область музыкальной лексики с большим процентом заимствованных слов – это названия музыкальных инструментов.

Отметим, что между ними существуют гиперо-гипонимические отношения. Например, все музыкальные инструменты можно разделить на струнные, духовые и ударные. Струнные, в свою очередь, бывают смычковыми, щипковыми и струнно-клавишными и т.д.

При анализе музыкальной терминологии в этой сфере мы заметили, что термины-гиперонимы, обозначающие род, вид, класс инструмента имеют перевод на французский язык:

* Les instruments à cordes (cordophones)
* les instruments à cordes frottées
* les instruments à cordes pincées
* les instruments à cordes frappées
* Instruments à vent (aérophones)
* les bois
* À soufflet manuel
* Orgues à bouche
* À pédalier
* À vapeur
* À anche pincée
* les instruments à anche simple
* les instruments à anche double
* les cuivres
* à perce cylindrique
* à perce conique
* à perce hybride
* Les instruments de percussion
* les membranophones
* les idiophones
* les cordophones

При этом, мы можем отметить наличие составных терминов, части которых теряют музыкальную специфику в другом контексте, то есть, относятся к общеупотребительному языку (corde, pincé, bois, cuivre, soufflet, perce...), и терминов, относящихся к профессиональному языку (cordophones, aérophones, membranophones…).

Почти та же ситуация наблюдается в терминологии, обозначающей составные части различных инструментов:

* cordes (струны)
* caisse de résonance / résonateur (резонатор)
* embouchure (мундштук)
* mécanisme d’octave (октавный клапан)
* tube (эсик; канал)
* pavillon (раструб *у саксофона*)
* biseau (мундштук)
* anche (язычок)
* archet (смычок)
* manche (гриф)
* tête de manche (головка *на гитаре*)
* frette / barette (лад)
* mécaniques (колки)
* sillet (порожек)…

Большинство из приведенных выше терминов многозначны и меняют значение в другом контексте.

Однако мы наблюдаем совершенно обратную ситуацию в системе названий непосредственно музыкальных инструментов – номенклатур. В. М. Лейчик так пишет об отличии терминов и номенклатур: «на одном полюсе классы предметов, абстрактные понятия о них и соответственно – термины, на другом полюсе единичные предметы, их признаки и соответственно – имена собственные» [Лейчик 1974, с. 16-17].

Проанализируем названия струнных инструментов (список взят из французской интернет-энциклопедии «Wikipédia»). По аналогии с анализом названий музыкальных жанров и направлений, составим таблицу с точки зрения стадии процесса заимствования слов.

Однако следует заметить, что часто бывает сложно определить границу между проникнувшим и ассимилированным, ассимилированным и принятым словами. Это связано в первую очередь с тем, что для неносителей французского языка разница между этими словами может быть неочевидной. Поэтому, составляя таблицу, мы будем ориентироваться на формальное выражение слов во французском, а также на то, известны ли рассматриваемые музыкальные инструменты мира среднестатистическому носителю русского языка.

Языки с иероглифической письменностью часто имеют систему латинизации (или романизации), учитывающую фонетические особенности каждого языка. Такие особенности отображаются с помощью специальных значков, например, в одной из систем латинизации китайского языка *пиньинь*, имеющей официальный статус в КНР, тона обозначаются значками над гласными: Āā, Áá, Ǎǎ, Àà. Мы видим, что во французском языке письменные формы названий музыкальных инструментов, появившихся в странах с иероглифической письменностью, могут использоваться без значков, что может говорить, на наш взгляд, о процессе ассимиляции слова.

Еще один способ написания слов, пришедших во французский из языков с другой письменностью, - это фонетическая транскрипция с использованием средств французского языка. Так происходит, например, с арабскими словами: в названии инструмента *rabâb* (рабаб) второй слог долгий, что обозначено французским значком accent circonflexe.Такой способ написания слова нам также кажется признаком его ассимиляции.

Однако мы считаем, что транскрипция слов с помощью средств французской орфографии не всегда является достаточной для того, чтобы отнести такие слова к ассимилированным. Многие из таких слов (в нашем случае, названий музыкальных инструментов), скорее всего, известны лишь узкой группе специалистов и являются экзотизмами для большей части франкоговорящих людей.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Проникновение | Ассимиляция | Принятие |
| * Arpeggione (ит.) * Cimboa (порт.) * Datong (кит.) * Erhu (от кит. Èrhú**)** * Esraj (инд.) * Gadoulka (булг.) * Huqin (от кит. húqín) * Imzad (афр.) * Jouhikko (карел.) * Kobyz (каз.) * Kokyū (яз.) * Masenqo (афр.) * Nyckelharpa (шв.) * Pena (инд.) * Rabâb (ар.) * Sarinda (инд.) * Viola pomposa (ит.) * Armónico (исп.) * Arpicordo (ит.) * Bajo sexto (исп.) * Balalaïka (рус.) * Bandoura (укр.) * Banjo (англ.) * Begena (афр.) * Biwa (instrument) (кит.) * Bordonua (исп.) * Bouzouki (греч.) * Bulgari (instrument) (греч.) * Cavaquinho (порт.) * Cetera (корс.) * Chang (harpe) (иран.) * Chanza (монг.) * Charango (афр.) * Chitarra battente (ит.) * Cuatro (исп.) * Cumbus (от тур. cümbüş) * Dan bau (от вьетн. Đàn bầu) * Do (афр.) * Dombra (тур.) * Domra (рус.) * Dotâr (иран.) * Ennanga (афр.) * Gayageum (кор.) * Gousli (рус.) * Guembri (ар.) * Guitarron (от исп. guitarrón) * Guqin (кит.) * Hexenscheit (нем.) * Jetygen (каз.) * Kantele (фин.) * Kanun (instrument) (ар.) * Kobza / [Cobza](https://fr.wikipedia.org/wiki/Cobza) (рум.) * Konghou (кит.) * Kora (афр.) * Koto (яп.) * Langeleik (норв.) * Laouto (греч.) * Loutar (ар.) * Muselaar (флам.) * Oud (ар.) * Ruan (instrument) (кит.) * Sanxian (кит.) * Sarod (sarodeà) (ит.) * Saz (иран.) * Setar (от иран. setâr) * Shamisen (яп.) * Surbahar (инд.) * Tambûr (tambur, tanbur, tanbura) (иран.) * Tianqin (кит.) * Tiple (исп.) * Tonkori (яп.) * Tres (исп.) * Berimbau (порт.) * Chapman stick (англ.) * Yangqin (кит.) | * Alto (от ит. alto viola) * Ukulélé * Santour (от иран. santur) | * Guitare (от исп. guitarra) * Baryton (Le baryton à cordes) (от греч. β α ρ υ ́ τ ο ν ο ς) * Contrebasse (от ит. contrabbasso) * Lyre (от лат. lyra) * Vielle à roue (от пров. viola) * Viole de gambe (от пров. viola) * Violoncelle (от ит. violoncello) * Archiluth (от ит.arcileuto, arciliuto) * Bandore / pandore (от лат. pandura) * Cithare (от лат. cithara < греч. κ ι θ α ́ ρ α) * Citole (от исп. citola / пров. Cithola < лат. cithara) * Clavecin (от ср. лат. clavicymbalum) * Harpe (от нем. harfa) * Clavicorde (от ср. лат. clavicordium) * Piano (от ит. piano) * Psaltérion (от лат. psalterium) |

Мы видим, что, как и в случае с названиями жанров и направлений, наиболее многочисленна группа слов на стадии проникновения. Наименее же многочисленная группа слов, как нам кажется, – это слова на стадии ассимиляции. Достаточно многочисленна также группа принятых слов.

Говоря о названии инструментов, отметим наличие составных названий, которые могут указывать на происхождение инструментов (guitare portugaise, mandole algérien…), на их технические характеристики (violon à pavillon, guitare classique, guitare électro-acoustique, mandole ténor/alto), либо на их природу (guitare-violoncelle, luth-clavecin, mandoluth…). При этом, составные части названий часто бывают на французском языке (portugaise, pavillon, classique, ténor…).

В целом, данная ситуация характерна не только для названий струнных, но и всех других видов инструментов.

Заимствование в рассматриваемой области музыкальной терминологии идет не так активно, как в области музыкальных жанров и направлений, поскольку на данный момент можно отметить формирование большого количества новых жанров и относительный застой в изобретении новых музыкальных инструментов. И, если бóльшая часть существующих музыкальных жанров и направлений на данный момент не забыта и пользуется популярностью у исполнителей и слушателей, то многие музыкальные инструменты, наоборот, устаревают и забываются, и, соответственно, их названия выходят из употребления.

Таким образом, можно сказать, что терминология, обозначающая музыкальные инструменты, достаточно закрыта и развивается сравнительно медленно.

# **Заключение**

Проведя исследование французской музыкальной терминологии, мы убедились в том, что ее состав на протяжении всей истории развития музыкальной культуры во Франции претерпевал качественные и количественные изменения. Музыкальная терминология находится в движении, что связано, в первую очередь, с изменениями в самой музыке: с возникновением новых понятий появляется необходимость в новых терминах.

Мы также убедились в том, что одним из основных факторов эволюционных процессов в музыкальной терминологии, в том числе увеличения ее состава является иноязычное влияние. В первую очередь, это влияние итальянского языка, что мы увидели, изучив достаточное количество музыкальных текстов разных французских композиторов. Мы можем сказать, что активное употребление итальянской музыкальной терминологии в текстах, начиная с эпохи Возрождения, стало, скорее, проявлением моды на итальянскую культуру, чем закономерным языковым процессом. Это подтверждается тем, что уже в эпоху Романтизма французский язык вновь стремится занять главенствующую позицию во французских музыкальных текстах. К XX в. тенденция к употреблению французских терминов исполнительского искусства возрастает, и происходит почти полное обновление итальянской терминологии за счет французской. В музыкальных текстах итальянская терминология сохраняется, в основном, в виде графических обозначений (p, ff, mf, cresc., dim., all. и др.).

Однако, несмотря на явное предпочтение французского языка, мы можем констатировать свободу выбора французскими композиторами языка для обозначения нюансов исполнения их музыкальных произведений, а также возможность смешения итальянских и французских терминов в рамках одного музыкального текста.

Исследование показало, что значительная часть обновлений итальянской терминологии за счет французской происходит на основании того, что во французском и итальянском языках существуют однокоренные слова.

Другим источником новых музыкальных терминов является непрерывное развитие музыкальной культуры во всех областях: возникновение новых музыкальных жанров и направлений, музыкальных инструментов, понятий, авторской терминологии исполнительского искусства и др. Мы заметили, что многие новые термины появляются во французском языке в результате заимствования. Чаще всего, они используются во французском без изменений и становятся экзотизмами. Однако возможно и появление синонимичных французских терминов.

Проанализировав и классифицировав названия музыкальных жанров и направлений, а также музыкальных инструментов с точки зрения стадии их проникновения в язык, мы увидели, что термины-гиперонимы чаще всего имеют перевод на французский язык, в то время, как термины-гипонимы (номенклатуры) на французский язык не переводятся и используются без изменений. При этом, мы заметили, что составные термины и номенклатуры, частью которых является прилагательное, чаще всего частично переводятся на французский язык.

Имея в виду пример обновления итальянской музыкальной терминологии во французском языке за счет французских эквивалентов и синонимов, мы можем предположить, что со временем иноязычные термины, обозначающие музыкальные жанры и направления, музыкальные инструменты и другие музыкальные явления и понятия, также ассимилируются и, возможно, перейдут в стадию принятия. Мы видим два возможных пути развития таких терминов: их замена французским термином, представляющим собой дословный перевод (как staccato (ит.) > détaché (фр.)), либо замена иноязычных терминов однокоренными французскими словами (как trillo (ит.) > trille (фр.)).

Кроме того, в ходе изучения состава французской музыкальной терминологии и музыкальной терминологии вообще, мы убедились в подвижности ее границ и неоднозначности определения «термина» и «нетермина». Такое «размытое» представление о понятии «музыкальный термин» открывает большие возможности для увеличения состава музыкальной терминологии.

# **Список использованной литературы**

**Список научной литературы**:

1. Авербух К. Я. Терминологическая вариантность: теоретический и прикладной аспекты // Вопросы языкознания / Под ред. К. Я. Авербуха. 1986. № 6. С. 38-50.
2. Виноградова О. А. Французская музыка [Электронный ресурс] // Энциклопедии & Словари URL: http://enc-dic.com/enc\_music/Francuzskaja-Muzyka-7563.html (дата обращения: 20.05.17).
3. Винокур Г. О. О некоторых явлениях словообразования в русской технической терминологии // Сборник статей по языковедению / Под ред. М. В. Сергиевского, Д. Н. Ушакова, Р. О. Шор. М., Труды Московского института истории, фолософии и литературы. 1939. С. 3-54.
4. Камиль Сен-Санс [Электронный ресурс] // Belcanto.ru URL: http://www.belcanto.ru/saint.html (дата обращения: 20.05.17).
5. Квитко М. С. Лексикологический корпус и терминология французского музыканта Клода Дебюсси [Электронный ресурс] // Rusnauka URL: http://www.rusnauka.com/28\_PRNT\_2011/MusicaAndLife/1\_94421.doc.htm (дата обращения: 20.05.17).
6. Клюев А. С. Музыкальное искусство в человеческом измерении // Музыка. Философия. Синергетика / А. С. Клюев. СПб.: Астерион, 2012а. С. 39-53.
7. Клюев А. С. О механизме саморазвития музыки // Музыка. Философия. Синергетика / А. С. Клюев. СПб.: Астерион, 2012б. С. 72-83.
8. Колесникова Е. А. К проблеме становления русской лингвистической терминологии (вторая половина XVIII – первая треть XX вв.): лексикологический и лексикографический аспекты // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Красноярск, 2011.
9. Котелова Н. З. К вопросу о специфике термина // Н. З. Котелова. Избранные работы. Российская академия наук; Институт лингвистических исследований. СПб.: Нестор- История, 2015. С. 25-29.
10. Лейчик В. М. Номенклатура – промежуточное звено между терминами и собственными именами // Вопросы терминологии и лингвистической статистики. Воронеж: Изд-во Воронежского Ун-та, 1974. С. 16-17.
11. Лутцева М. В. Английские юридические термины и особенности их лексикографирования // Известия вузов. Серия «Гуманитарные науки» / под ред. Н. К. Ивановой. Том 5 (4). 2014. С. 315-318.
12. Новодранова В. Ф. Роль обыденного знания в формировании научной картины мира // Терминология и знание. Материалы I Международного симпозиума (Москва, 23-24 мая 2008 г.). М., 2009. С. 89-93.
13. Петрова Л. В. Слуги Терпсихоры // Вестник Чувашского государственного института культуры и искусств / под ред. Н. И. Баскаковой. Чебоксары, 2015. №10. С. 56-59.
14. Петровская О. С. Формирование и развитие музыкальной терминологии исполнительского искусства (на материале русского, итальянского, английского, французского языков) // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Адыгейский государственный университет, Майкоп, 2009.
15. Розеншильд К. К. Музыка во Франции XVII – начала XVIII века. М.: Музыка, 1979.
16. Рондо [Электронный ресурс] // Википедия URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Рондо (дата обращения: 20.05.17).
17. Теория аффектов [Электронный ресурс] // Википедия URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Теория\_аффектов (дата обращения: 20.05.17).
18. Ткаченко Н. Г. К истории музыкальной терминологии // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / под ред. В. В. Красных, А. И. Изотова. М.: Филология, 1998. Вып. 5. С. 69-80.
19. Чекалина Е. М., Ушакова Т. М. Лексикология французского языка: Учеб. посо­бие. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та. 1998.
20. Шестаков В. П. От этоса к аффекту. М.: Музыка, 1975.
21. Langer S. Feeling and form: a theory of art, developed from «Philosophy in a new key». N. Y., 1953.

**Список словарей**

*Русскоязычные словари:*

1. Героический тенор // Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., ред. и доп. Л.О. Акопяна. 2-е рус. изд., испр. и доп. М.: Практика, 2007.
2. Крунтяева Т. С. Словарь иностранных музыкальных терминов // Изд. 7-е. Л.: Музыка, 1988.

*Франкоязычные словари:*

1. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [Электронный ресурс] // URL: <http://www.cnrtl.fr/> (дата обращения: 20.05.17).
2. Glossaire des termes musicaux [Электронный ресурс] // URL: https://www.zikinf.com/dico/?page=a (дата обращения: 20.05.17)
3. Heldentenor [Электронный ресурс] // Wikipédia URL:  https://fr.wikipedia.org/wiki/Heldentenor (дата обращения: 20.05.17).
4. Rondeau [Электронный ресурс] // Larousse URL: http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/rondeau/169908 (дата обращения: 20.05.17).
5. Version électronique du Grand Robert de la langue française. Version 2.0. Le Robert/SEJER, 2005.

**Список источников**:

1. A. Hugot. Concerto №1 à flûte principale, deux violons, alto et basse, deux hautbois, deux corps [Электронный ресурс] // BNF Gallica URL: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90819050/f1.image.r=Antoine%20Hugot (дата обращения: 20.05.17).
2. C. Debussy. En blanc et noir. Trois morceaux pour 2 pianos à 4 mains [Электронный ресурс] // BNF Gallica URL: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10334786f/f1.image.r=Claude%20Debussy (дата обращения: 20.05.17).
3. G. Bizet. Carmen [Электронный ресурс] // BNF Gallica URL: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k859205t/f11.image.r=georges%20bizet (дата обращения: 20.05.17).
4. H. Berlioz. Grand Traité d’instrumentation et d’orchestration modernes (1843) [Электронный ресурс] // Wikisource la bibliothèque libre URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Grand\_Traité\_d’instrumentation\_et\_d’orchestration\_modernes/Texte\_entier (дата обращения: 20.05.17).
5. H. Berlioz. Grande ouverture des francs juges de Hector Berlioz réduite pour le piano à quatre mains par l’auteur [Электронный ресурс] // BNF Gallica URL: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525029905/f1.image.r=hector%20berlioz (дата обращения: 20.05.17).
6. H. Lemoine. Méthode théorique et pratique pour le piano [Электронный ресурс] // BNF Gallica URL: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b54000118t/f5.image.r=Jean%20Louis%20Adam (дата обращения: 20.05.17).
7. J.-B. Lully. Phaëton [Электронный ресурс] // URL: http://imslp.org/wiki/File:Lully-Phaeton1.pdf (дата обращения: 20.05.17).
8. J.-L. Adam. Grande sonate pour le forté-piano dédiée à Madame la Barone De La Bouillene [Электронный ресурс] // BNF Gallica URL: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9069244m/f1.image.r=Grande%20sonate%20pour%20le%20fort%C3%A9-piano (дата обращения: 20.05.17)
9. J.-P. Rameau. Platée [Электронный ресурс] // URL: http://ru.scorser.com/Out/4763534.html (дата обращения: 20.05.17).
10. Liste des genres musicaux [Электронный ресурс] // Wikipédia URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste\_des\_genres\_musicaux (дата обращения: 20.05.17).
11. Liste des instruments à cordes [Электронный ресурс] // Wikipédia URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste\_des\_instruments\_à\_cordes (дата обращения: 20.05.17).
12. M. Ravel. Pavane pour une Infante défunte [Электронный ресурс] // URL: http://www.partition-piano.org/musique/ravel-pavane.pdf (дата обращения: 20.05.17)
13. M. Ravel. Tzigane. Rapsodie de concert pour violon et piano [Электронный ресурс] // BNF Gallica URL: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000509w/f7.image.r=Maurice%20Ravel (дата обращения: 20.05.17).
14. P. Boulez. Incises pour piano (version 2001) // Universal Edition. UE 31 966.
15. P. Dukas. Sonate (en mi bémol mineur) pour piano [Электронный ресурс] // BNF Gallica URL: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8562427.r=paul%20dukas (дата обращения: 20.05.17).