

А. В. Бояркина

Санкт-Петербургский государственный университет

BASSO CONTINUO, ЦИФРОВАННЫЙ БАС ИЛИ ВСЕ-ТАКИ ГЕНЕРАЛ-БАС?

К вопросу о переводе музыкальных терминов

Перевод терминов в специальных текстах нередко представляет собой большую сложность, особенно если однозначные соответствия терминов не утвердились в языке перевода и приходится прибегать к описательному переводу, синонимическим заменам либо транскрибированию. В музыковедческих текстах передача музыкальной терминологии представляется особенно сложной, и это связано в первую очередь с отсутствием четких семантических границ некоторых музыкальных терминов. Рассмотрим этот вопрос на примере терминов, связанных с генерал-басом и учением о генерал-басе.

Понятие «генерал-бас», возникшее в XVI в., означало тип сокращенной записи музыки, при которой представленную нотами или буквами басовую линию, постепенно осознающуюся как фундамент многоголосия, дополняли цифрами и различными знаками. Одна из первоначальных идей генерал-баса, как известно, заключалась в полном сведении партитуры всей композиции (которая расписывалась для разных инструментов) в одной партии, поручавшейся клавесину, теорбе, виолончели, теноровой лютне, органу и др. либо ансамблю инструментов. Возникающие при этом аккорды фиксировали условно: бас и цифры при нем, обозначавшие интервалы от баса. Во-вторых, «генерал-басом» назывался также тип сопровождения солирующего голоса (инструмента), записанный при помощи цифровки. Кроме того, генерал-бас, не являющийся вначале теоретической дисциплиной (напротив, всегда подчеркивалась его практическая направленность), позже стал означать учение об аккордах, в котором рассматривались интервалы, консонансы и диссонансы, построение аккордов, вопросы голосоведения и т. д. Таким образом, в XVII–XVIII вв. учебники по генерал-басу выполняли в музыкально-теоретических занятиях ту же функцию, что и учебники гармонии начиная с XIX в.¹

Цель нового вида записи музыки заключалась в том, чтобы органист при разучивании песнопений мог обеспечить поддержку хору и по

сокращенной записи ясно представлять партитуру произведения². Со временем это новшество использовалось органистами и как средство скрыть вероятные выпадения некоторых голосов хора. Позднее стали создаваться произведения (или части произведений) специально для такого сопровождения, создающего гармоническую опору мелодическим голосам (части в вокально-инструментальных произведениях, рецитативы-*secco* в операх, трио-сонаты)³.

Теоретическое осмысление некоторых явлений в музыке «переломно-переходной эпохи»⁴ на рубеже XVI–XVII вв. несколько отставало от практики. Так, во время уже прочно установившихся к XVII в. основ гомофонно-гармонического стиля музыкальная теория объясняла аккордово-гармонический феномен еще по инерции с позиции интервально-гармонического мышления⁵, и в игре генерал-баса практически всю эпоху, с конца XVI до середины XVIII в., аккорды, возникающие согласно цифровке, воспринимались как наложение интервалов, отсчет которых велся всегда от баса, обозначенного нотами или буквами⁶.

Движение от линии к вертикали наметилось уже к концу XVI в., а именно, как указывает Гуго Риман⁷, в песенных композициях, написанных в элементарной технике письма нота против ноты, в художественном использовании танцев, которое на рубеже XVII в. в Германии уже развивается в подлинную камерно-инструментальную музыку. И, наконец, огромное влияние на утверждение аккордовых закономерностей оказала органная музыка, пережившая в XVI в. бурный расцвет. Следующим этапом на пути освоения нового мышления в музыке стал генерал-бас.

Необходимо заметить, *генерал-бас* (*bassus generalis*, *General-Baß*) получил свое название, возможно, из-за того, что генерал-басовая партия, практически дублируя партитуру произведения, являлась основой всего сочинения. Предшественником генерал-баса считают так называемый «*Organ Basses*»⁸, существовавший уже в конце XVI столетия и представлявший собой аккомпанемент в вокальных и инструментальных полифонических композициях.

Понятие *генерал-бас* объединяло еще два родственных термина: *basso continuo* (лат. *bassus continuus*, ит. *basso continuo*, англ. *thorough-bass*), означающий непрерывный бас, сопровождающий всю пьесу от начала до конца, при этом не прерывался паузами именно бас, в то время как остальные голоса могли паузировать, и *цифрованный бас*

(ит. *basso numerato*, фр. *basso chiffré*, нем. *bezifferter Bass*, англ. *figured bass*) — бас с цифрами. В отличие от баса континуо, который также в записи представлял собой бас и цифры над ним, при цифрованном басы могли паузировать все голоса. На практике разница в терминах со временем перестала учитываться, и аккомпанемент в операх (например, в речитативах *secco*) или в светских пьесах, называясь *continuo*, слишком часто прерывался паузами. Таким образом, более общее понятие *генерал-бас* было точнее при обозначении такого рода аккомпанемента.

В конце XIX в. появился еще один родственный *генерал-басу* термин, обозначающий цифровку, — *клангшлюссель* (*Klangschlüssel*)⁹ Гуго Римана. Система римановских обозначений аккордов является дальнейшим развитием системы, предложенной Г. Вебером¹⁰. Как и в генерал-басы, в данной системе буква указывает основной тон, а цифры — тип аккорда. Основные отличия нового метода от предыдущих заключались в том, что при употреблении цифр 1–10 (как и в генерал-басы, они указывают интервал) построение аккордов производилось не от басового тона аккорда, а от главного тона (примы). Это связано с обоснованием минорного трезвучия, предложенного Г. Риманом, согласно которому оно является зеркальным отображением мажорного и отсчитывается от главного тона вниз, а не вверх, как мажорное трезвучие. Как следствие, прима (главному тону) мажора, которая одновременно представляет собой басовый тон (I ступень), соответствует прима (главный тон) минорного трезвучия, располагающаяся на V ступени¹¹.

Развивая идею о противоположности мажора и минора, Риман обозначает в своей системе мажорные аккорды арабскими цифрами и отсчитывает интервалы от основного тона вверх; минорные аккорды — римскими цифрами и отсчитывает интервалы от основного тона вниз. Все цифры, кроме 1, 3, 5 (8, 10), соответственно I, III, V (VIII, X), обозначают диссонансы. Хроматические изменения основных интервалов автор указывает знаками < (повышение) и > (понижение). Знаки двойного повышения или понижения не предусмотрены, так как, по мнению самого автора, при такой системе они музыкально немислимы. Для мажорного аккорда выбран знак +, прибавляющийся к строчной букве (например, c⁺ = c e g), для минорного — знак 0 (c0 = c es g). Однако чаще при обозначении мажорного аккорда плюс (+) опускается, он появляется только в том случае, если есть

противопоставление с минорным аккордом, при обозначении которого употребляется «0».

Римановская цифровка не связана исключительно с басовым голосом, как цифровка генерал-баса, что дает возможность следить за голосоведением и в басу. Риман часто употреблял вместо конкретного обозначения аккорда по его главному тону (с+, с0 и т. д.) более общие обозначения, определяющие гармоническую функцию данного аккорда: T S D, присоединяя к этим буквам + или 0. По идее автора, данный способ цифрования аккордов, имеющий глубокую связь с почти двухсотлетним этапом развития подобного вида записи музыки, носит универсальный характер.

К концу XVIII в. в учебниках по генерал-басу почти полностью сформировался круг понятий, необходимый для объяснений ключевых положений генерал-баса. Например, Д. Г. Тюрк в «Руководстве по игре генерал-баса»¹² отдельно разъясняет терминологию своего учебника: в первом разделе первой главы он подробно рассматривает понятия «тон», «интервал», «консонанс», «диссонанс», «аккорд», «гармония», «модуляция» и «генерал-бас». Во втором разделе первой главы автор касается значения цифр и других знаков, употребляемых в генерал-басе. И, наконец, в третьем разделе первой главы Тюрк поясняет «самые обычные термины», составленные из иностранных слов или различных понятий, «значение которых исполнитель генерал-баса должен знать превосходно». Данный довольно пространственный перечень понятий позволяет составить впечатление о «минимуме» знаний, который необходимо было освоить желающему научиться исполнять генерал-бас¹³. Любопытно, что терминологический аппарат «Катехизиса игры генерал-баса» Гуго Римана¹⁴, в котором он подробно рассматривает все виды цифровок, опирается на традиционно имеющуюся в трактатах по генерал-басу терминосистему, однако некоторые общеизвестные термины Риман переосмысливает, а иногда вводит и новые.

Так, любопытна трактовка термина *Stufe, Stufen* («ступень, ступени»). Согласно традиции, цифры в цифровке генерал-баса означают интервал от баса. Однако в катехизисе Риман использует для их обозначения термин *Stufen*, вместо принятого в этом случае термина *Intervalle*¹⁵. В «Музыкальном словаре» Г. Римана используемые в генерал-басе цифры переводятся как *ступени*: «...цифры соответствуют ступеням, на коих находились тоны обозначаемых голосов, считая от басового тона и принимая в расчет знаки в ключе данного строя...»¹⁶

Однако уже в римановском словаре 1967 г. в статье «Generalbaß», написанной Хельмутом Федерхофером¹⁷, цифры соответствуют не *ступеням*, а *интервалам от примы (Intervalle von Prim)*. В статьях о генерал-басе на русском языке также используется термин *интервалы*, например: «В каждый момент звучания фиксировался самый нижний звук сопровождения голосов (бас), а остальные звуки этих голосов записывались цифрами, обозначающими интервал от баса»¹⁸; «Цифры, стоящие над или под басовой строчкой, указывают на те диатонические интервалы от баса, которые составляют специфику созвучия...»¹⁹

Можно предположить, что Г. Риман, упоминая цифровку, использует термин *Stufen* в значении «интервалы». В пользу этого предположения свидетельствует контекст употребления термина. Так, например, секунда, терция, кварта и т. д. являются интервалами, а не ступенями (таблица интервалов²⁰). Однако настойчивость, с которой Риман использует термины *Stufen* и *Stufenabständen*²¹ вместо *Intervalle*, имеющего сходное значение, дает повод считать, что *Stufen* в данном случае употребляется Риманом по меньшей мере не случайно и, вероятно, для того, чтобы подчеркнуть «отдельность», «составленность» строения каждого созвучия (цифра обозначает ступень от основного тона каждого нового аккорда, а не от тоники основной тональности).

При объяснении цифровок генерал-баса Риман, обозначая малую септиму, употребляет термин *уменьшенная (vermindert)*, в отличие от общепринятого²². В старинных трактатах также встречается подобное обозначение малой септимы. Так, например, у Бетховена в учебнике о генерал-басе²³ малая и уменьшенная септима обозначаются одинаково (как бемоль 7), подобным образом обозначались малая и уменьшенная терция — бемоль 3. Однако Риман только при объяснении генерал-баса употребляет данный термин. В своей терминологии и цифровке автор обозначает цифрой интервал определенной качественной величины. К тому же цифра 7 обозначает малую септиму, а не большую (это подчеркивается), как интервал, наиболее употребительный из септим.

В «Катехизисе игры генерал-баса» Риман пользуется также парой понятий *основной тон — главный тон (Grundton — Hauptton)*, чтобы обозначить основной тон гармонии²⁴. В мажоре такой тон называется *основным* и находится, естественно, на первой ступени лада, поскольку мажорное трезвучие строится вверх. В миноре основной тон называется *главным* и, так как Риман строит минор вниз от «главного» то-

на (нумерация ступеней начинается от главного тона вниз), «главный тон» минора в понимании не дуалистической теории гармонии находится на пятой ступени лада. В «Упрощенной гармонии» Г. Римана в переводе Ю. Энгеля²⁵ можно встретить другую пару терминов: *исходный тон* = прима и *основной тон*. При этом первая ступень мажорного трезвучия одновременно является и исходным тоном, и основным. В минорном трезвучии первая ступень (т. е. в ля-миноре «е») является исходным тоном, а основным тоном, который необходимо удваивать и помещать в басу, является пятая ступень (в ля-миноре «а»).

Примечателен также ряд понятий, связанный с проблемой выведения аккордов (в основном диссонирующих) из ряда основных. Как известно, Рамо пытался вывести все диссонантные аккорды из одного основного (которым являлся доминантсептаккорд) путем прибавления терций либо путем пропуска тонов. С начала XIX в. общераспространенное уменьшенное трезвучие также рассматривалось как доминантсептаккорд с выпущенным основным тоном²⁶. Развивая этот принцип, Вебер даже выводит септаккорд из большого нонаккорда. Риман продолжает данную традицию и выводит диссонирующие аккорды из мажорного и минорного трезвучия. Важно отметить, что при этом Риман использует особый термин *способ извлечения аккорда* (*Die Art der Ableitung*). В отдельный разряд терминов следует отнести те понятия, которые Риман использует в своей теории, но которые по сложившейся традиции в русском (советском) музыковедении именуется иначе. К ним относятся: пара понятий *Unterdominante* — *Oberdominante* (дословно «нижняя доминанта — верхняя доминанта», переводится как *субдоминанта* — *доминанта*); *schwere, leichte Zeit* (дословно «тяжелое, легкое время», переводится как *сильная* и *слабая доля*).

Представленные примеры демонстрируют явную терминологическую «рыхлость», с которой может встретиться переводчик текстов о генерал-басе. Необходимо заметить, что переводы учений о генерал-басе выполнялись на протяжении всего XIX в.²⁷, и каждый из переводов показывает, насколько сложно формировалась музыкальная терминосистема на русском языке и как неоднозначно трактовались некоторые термины (различное написание терминов, варианты перевода). Даже если при распознавании термина не возникают сомнения (не берем во внимание редкие случаи, когда термин завуалирован, и совсем редчайший случай, когда он обыгрывается — например, в письмах у Моцарта²⁸), появляется необходимость толкования его значения

в конкретный период времени написания текста и соотношении его значения с современной трактовкой данного термина (например, *генерал-бас*, *basso continuo*, *цифрованный бас* или *клангшилюссель*), и с этой непростой задачей может справиться только переводчик, хорошо владеющей «предметной составляющей», что является обязательным условием при переводе специального текста.

Примечания

¹ Гуго Риман объясняет подобное явление тем, что одним из главных достоинств цифровки генерал-баса являлось выявление в самой записи диссонансов: цифры 2, 4, 7, 9, 11 всегда означали диссонантный тон, и исполнитель должен был позаботиться о надлежащем приготовлении и разрешении его. По мнению Римана, это обстоятельство стало причиной проникновения правил многоголосия в руководство по обучению генерал-басу (Р и м а н Г. История музыкальной теории в IX–XIX столетиях / Пер. с нем. М. С. Заливадного.. Л.: ЛОЛГК, 1988. С. 435).

² Причиной появления сокращенной записи мог послужить и весьма прозаический момент: при довольно неразвитом нотопечатании трудно было издавать многоголосную музыку, и выход из данной ситуации могли найти в различных сокращенных записях, переросших позже в запись генерал-баса.

³ В. Фишер отмечает особенное развитие немецкой клавирной музыки уже на рубеже XVII–XVIII вв., что, по его мнению, привело к расширению сферы применения клавира и укрепления самостоятельного значения клавирного аккомпанеента. Так, вследствие отсутствия второй скрипки ее партию при исполнении трио-сонаты передавали партии *continuo*. Таким образом, появилась «облигатная», т. е. выписанная автором, партия клавира. «Бах и Гендель возвели эту случайную меру в степень художественного принципа, требующего, чтобы верхние голоса клавира (по крайней мере в контрапунктически обработанных частях) соревновались с сольным инструментом...» (Ф и ш е р В. Инструментальная музыка 1600–1750 гг. / Пер. с нем. А. С. Бобовича, ред. Р. И. Грубер. Л.: ЛОЛГК, 1935. С. 38–39). Отмечая последнее, Фишер, по сути, указывает на истоки эмансипации клавира, перешедшего впоследствии от амплуа аккомпанирующего инструмента в разряд сольных.

⁴ Л о б а н о в а М. Н. Западно-европейское музыкальное барокко: Проблемы эстетики и поэтики. М., 1994. С. 26.

⁵ К о н е н В. Д. Окончательная кристаллизация гомофонно-гармонического стиля в эпоху классицизма // Западноевропейская художественная культура XVIII века: Сб. ст. М., 1980. С. 53–54, 64.

⁶ Примечательно, что пристальное внимание к гармоническому интервалу как основополагающему элементу музыкально-теоретической системы, наиболее полно отразившееся в теоретических основах полифонии строгого письма и генерал-баса, подготовило почву и для появления позже идеи о первичности гармонического начала, обоснованной впервые Рамо.

⁷ Р и м а н Г. История музыкальной теории в IX–XIX столетиях. С. 415.

⁸ Arnold F. T. Thorough-Bass // Grove's: Dictionary of music and musicians. Vol. 5. New York, 1928. P. 325.

⁹ *Klangschlüssel* дословно переводится как «звуковой ключ, звуковой код», в «Музыкальном словаре» Г. Римана (русский перевод 1896 г.) данный термин переводят как *созвуковой ключ* (Риман Г. Музыкальный словарь / Пер. с 5-го нем. изд-я Б. Юргенсона; пер. и все дополнения под ред. Ю. Энгеля. М.; Лейпциг, 1896. С. 1108–1109).

¹⁰ Г. Риман предлагает новые обозначения аккордов, опираясь на достижения М. Гауптмана, Г. Гельмгольца, А. фон Эттингена.

¹¹ Riemann H. Vereinfachte Harmonielehre. London; New York, 1893 (рус. перевод: СПб., 1896 и 1901).

¹² Türk D. G. Anweisung zum Generalbaßspielen. 2. verb. u. sehr verm. Aufl. Halle; Leipzig: Selbstverlag, 1800.

¹³ Согласно современной музыкальной терминологии, обучающийся игре генерал-баса должен владеть элементарной теорией музыки и пройти курс гармонии.

¹⁴ Riemann H. Katechismus des Generalbaß-Spiels. Leipzig, 1889.

¹⁵ Во многих немецких трактатах по генерал-басу (Бетховена, Кирнбергера, Марпурга, Зорге, Тюрка и др.) цифры в цифровке означают интервалы от баса; в руководстве Телемана, например, в первой главе, полностью посвященной интервалам, это понятие рассматривается как «материя» генерал-баса («Intervallen sind der Stoff des Generalbasses»).

¹⁶ Риман Г. Музыкальный словарь. С. 329.

¹⁷ Federhofer H. Generalbass // Riemann Musiklexikon: Sachteil. Mainz, 1967.

¹⁸ Хлопов Ю. Н. Генерал-бас // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Т. 1. М., 1978. С. 958.

¹⁹ Катунян М. И. Генерал-бас // Музыкальный словарь. М., 1990. С. 131.

²⁰ Riemann H. Katechismus des Generalbaß-Spiels. S. 1.

²¹ Ibid. (*Stufenabständen* — дословно с нем. «расстояния между ступенями».)

²² Ibid. S. 6.

²³ Beethoven L. van. Studien im Generalbaß, Contrapunkt und in der Compositionslehre / Aus dessen handschriftlichem Nachlasse gesammelt und hrsg. von J. Ritter. Leipzig, 1853.

²⁴ Riemann H. Katechismus des Generalbaß-Spiels. S. 11.

²⁵ Риман Г. Упрощенная гармония, или Учение о тональных функциях аккордов / Пер. с нем. Ю. Энгеля. М.; СПб., 1901. С. 3–4.

²⁶ Koch H. Ch. Musikalisches Lexicon. Frankfurt am Main, 1802. S. 654–659.

²⁷ Например: Гебель Ф. Руководство к сочинению музыки, или теоретико-практическая генерал-бассовая школа / Пер. с нем. П. Артемова. М., [1842]; Письма Карла Черни, или Руководство к изучению игры на фортепиано от начальных оснований до полного усовершенствования, с кратким объяснением генерал-баса / Пер. с нем. СПб., 1842; Правила партитур, или Краткое руководство к изучению генерал-баса / Пер. с нем. СПб., 1849; Кольбе О. Краткое руководство к изучению генерал-баса / Пер. с нем. Г. Лароша. СПб.: М. Бернгард, 1875 и др.

²⁸ Mozart W. A. Briefe und Aufzeichnungen: Gesamtausgabe. Bd II. Kassel: Bärenreiter, 2005., 2005. S. 82.