



## Предисловие

Рад представить людям, интересующимся ранней итальянской музыкой, перевод трактата Агостино Агаццари «Об игре по басу...», одно из первых руководств по игре basso continuo, который проливает свет не только и не столько на техническую сторону дела, сколько даёт общее представление о манере игры и об использовании инструментов, определяя главные черты музыкального стиля этой эпохи. Трактат особенно ценен тем, что описывает уже существующую и сложившуюся на тот момент практику, основанную на новом стиле, который позже назовут барокко.

Приоритетом в работе для меня была точность, поэтому я старался сохранить авторский текст в максимально близком к оригиналу виде, лишь немного изменяя его, согласно правилам русского языка, не жертвуя при этом смыслом. Там, где я позволил себе вольность вставить опущенные автором слова, я поместил их в <треугольные скобки>, в них же содержатся краткие уточнения так же моего авторства. Вещи, которые требовали более подробного объяснения я поместил в сноски.

Дорогие друзья, я надеюсь, что мой перевод, кроме собственного любопытства, удовлетворит ещё чьё-то и поможет на практике.

*Константин Щеников-Архаров,*

*Санкт-Петербург, 2015*

*Об игре по басу на всех инструментах  
и об использовании их в ансамбле,  
руководство от Повелителя Гармонии*

Соблюдая порядок и краткость, которые требуются, если мы собираемся говорить о музыкальных инструментах, разделим их прежде всего, сообразно их природе.

Поставим инструменты в два ряда: в первом будут инструменты фундаментальные, во втором орнаментирующие. К фундаментальным отнесем инструменты, способные направлять и поддерживать полнозвучие голоса и инструментов ансамбля, это - орган и гравичембало, а так же в случае нескольких солирующих голосов - лютня, теорба, арфа и пр. К орнаментирующим отнесем те, которые своими *scherzando* и контрапунктами могут добавить красоты в звучание гармонии<sup>2</sup> - это лютня, теорба, арфа, лироне, цитра, спинет, гитара, скрипка, пандора и прочие.

Далее об инструментах, одни бывают струнные, другие - духовые. Об этих вторых (за исключением органа) мы говорить не будем, так как они не используются в хороших и нежных ансамблях, поскольку они плохо сочетаются со струнными из-за изменений <высоты тона - здесь и далее прим. пер.>, причиняемых изменением дыхания. Тем не менее, их используют в больших и шумных ансамблях, и даже иногда включают тромбон в качестве контрабаса в маленькие ансамбли вместе с маленьким октавирующим <4 футовым> органом. Это исключение допускается, когда на тромбоне хорошо играют, когда он хорошо звучит; ибо это не секрет, что любой инструмент может звучать превосходно в руках мастера и пригодиться в ансамбле, обогатив звучание.

Так же струнные инструменты делятся на инструменты, которые содержат в себе совершенную гармонию регистров - орган, гравичембало, лютня, двойная

---

<sup>1</sup> «*Armonico intronato*» - псевдоним Агостино Агаццари, данный ему в *Accademia degli Intronati*, членом которой он был с 1606 г.

<sup>2</sup> Слово «гармония» на страницах этого трактата используется не как музыкальный термин, а в старом, обобщённом смысле, обозначая просто совместное звучание голосов, инструментов, так же любого рода слаженность и согласованность. Современное узкое понимание этого термина, отсылающее к аккорду и его функциональности сложилось позднее, в XIX веке.

арфа (арфа doppia) и пр; вторые, имеющие несовершенную гармонию- цитра, лироне, гитара; и третьи, едва совершенные или вовсе не - виола, скрипка, пандора и пр.

Вначале мы обсудим те, которые используются как фундаментальные и содержат в себе совершенную гармонию, а после них те, что используются как орнаментирующие.

Когда сделано разделение по описанному выше принципу, приступим к объяснению правил игры по басу. Скажу сперва, что тот, кто хочет играть хорошо, должен знать и понимать следующие вещи: должен разбираться в контрапункте или, по крайней мере, уверенно петь; понимать пропорции и темпы, уметь читать во всех ключах; уметь разрешать плохие ноты в хорошие; отличать терции и сексты, большие и малые и многие подобные вещи.

Во вторых, он должен хорошо знать свой инструмент, понимать табулатуру<sup>3</sup> и партитуру<sup>4</sup>; достаточно хорошо знать клавиатуру или гриф, чтобы не выискивать лихорадочно созвучия и не быть прикованным глазами к своим рукам во время игры, глаза должны быть заняты стоящими перед ним нотами.

В третьих, он должен иметь хороший слух, чтобы чувствовать движение, которое создают голоса совместным звучанием, но нет причин говорить здесь более об этом, так как я своими наставлениями не смогу сделать хорошим то, что плохо от природы.

Возвращаясь к делу, я заключаю, что невозможно дать установленные правила для исполнения сочинений, в которых нет знаков <цифровки>, поскольку нужно следовать намерению композитора, который волен по своему выбору поставить над нотой первого голоса 5-6 или наоборот, большую или малую; в качестве предложения с его стороны или там, где того требует слово. Если композитор, умелый в контрапункте установил каким путём нужно следовать от одного созвучия к другому, ничего более нет необходимости предпринимать, всё уже в порядке; и он простит мне следующее, поскольку многие не понимают, что все эти созвучия, все гармонии, переплетения голосов подчинены тексту, зависят от него, а не наоборот, и это мы будем защищать всеми способами во всех случаях.

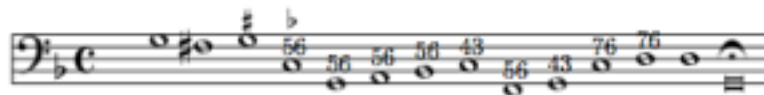
---

<sup>3</sup> Способ записи музыки без нот, с указанием местоположений нужных звуков на инструменте (грифе, клавиатуре). В то время употреблялся не только для гитары и лютни, но и для арфы, органа и в редких случаях для виолы да гамба.

<sup>4</sup> Под «партитурой» (в ориг. «*spartitura*») так же понималось несколько иное в отличие от нашего времени. Это не голоса, записанные друг над другом, и не сведённые в две строчки (вроде нашего клавира), а чаще партия баса с пометками, которые музыкант считал себе необходимым сделать - выписать целиком сопрано (на отдельной строчке выше), где-то выписать задержания или определить регистры звучания и переходы из регистра в регистр. Но главным отличием от просто партии баса были тактовые черточки (отсюда и название, от ит. *partire* - разделить), которых обычно в отдельных партиях не было.

В действительности, установить любые правила просто или даже более того, но там, где есть текст, необходимо одевать его в соответствующую гармонию, которая обличает и показывает необходимый аффект.

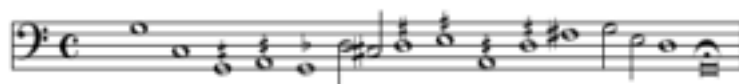
Мы не можем дать точных правил. Тому, кто играет необходимо тренировать слух и учить, прорабатывать пьесы и их части, однако тем, кто хочет найти более простой путь и избежать некоторых препятствий рекомендую использовать следующее: над партией баса пометьте цифрами консонансы и диссонансы, данные композитором, к примеру если в верхнем голосе квинта и секста (5 и 6) или напротив, кварта и терция (4 и 3) как в примере.



Но следует помнить, что все созвучия или натуральные для данного лада, или случайные, если интервал натуральный, особых знаков не требуется.

В ладу с си бекаром от соль будет получаться большая терция натурально, если же нужна малая, то над соль нужно поставить бемоль и теперь терция минорная случайная. И наоборот, если в ладу с си бемолем нужна мажорная терция, то ставится диэз. Так же обстоит дело и с секстами.

Я должен добавить так же, что знаки, стоящие под или рядом с нотой, относятся непосредственно к ней самой, но те знаки, что стоят над нотой, относятся к созвучию, который этот знак прибавляет к ноте, как в следующем примере.



Все каденции, и серединные, и заключительные требуют мажорной терции, но это не всегда указывается, я рекомендую подписывать серединные каденции специально.

Как инструменты делятся на два класса, так они разным целям служат и по-разному употребляются.

Те, которые используются как фундаментальные должны играть с большой рассудительностью, концентрировать внимание на совместной гармонии всех голосов. Если голосов много, то играть следует полнозвучно, с удвоениями регистров. Если голосов мало, то можно убирать лишнее и играть лишь некоторые созвучия.

Исполняя пьесу, нужно играть предельно ясно и точно, по возможности без пассажей и арпеджио, но помогая иногда добавлением контрабаса и избегая частых высоких нот, поскольку это место обычно занимают сопрано и фальцеты. Так же нужно помнить, что следует обходить, насколько возможно, ноты, которые поет сопрано<sup>5</sup>, не играть диминуций одновременно с <его> пассажами, чтобы не вызывать <ненужных> удвоений и не замутнять той красоты пассажей, которые делает хороший певец. Хорошо при этом играть строго и степенно.

То же я скажу и о лютне, арфе, теорбе и клавесине когда они играют как фундаментальные инструменты и когда есть один или более голосов выше них. В этом случае они должны держать гармонию, звучно и продолжительно, чтобы поддерживать голоса, играть что-то тихо, что-то громко, как того требует качество и количество голосов, акустика места и пьеса, и не играть аккорды слишком громко, когда голос поёт пассажи, чтобы не нарушать требуемый эффект.

Если мы хотим, наконец, научить играть по басу (не просто играть, так как об этом мы уже говорили ранее), то предполагаем многие принципы и термины: как перейти от диссонанса к последующему консонансу.

Так же, более чем истина то, что каденции требуют мажорной терции, то, что плохая нота разрешается в хорошую: 7 в 6, 4 в 3, если разрешающийся голос верхний, если нижний, то всё наоборот. Обо всём этом мы не будем говорить долго, тот, кто этого не знает, должен это изучить.

Теперь мы должны поговорить об использовании рук в органе.

Бас может быть написан в разной манере - выдержанные ноты, поступенное движение, продолжительные тираты или скачкообразные четверти.

Когда бас идёт восходящим движением, то верхние голоса должны идти вниз, поступенно или скачками соответственно; и наоборот.

Когда бас идет скачком вниз или вверх на терцию, кварту или квинту, верхние голоса должны продолжать идти поступенно, поскольку плохо идти скачками вверх или вниз одновременно <во всех голосах>. И тут нет множества вариантов, это наоборот, приведёт к множеству <параллельных> октав и квинт.

Если бас играет тираты, то верхние голоса стоят, не двигаются.

Если бас идёт скачками по четвертям, то все ноты сопровождающие его должны играть вместе, <теми же четвертями>. Вот примеры на всё это.

---

<sup>5</sup> Под сопрано подразумевается скорее верхний голос в фактуре, нежели конкретный по диапазону.



Сейчас мы достаточно сказали об инструментах, использующихся как фундаментальные, и наверняка человек знающий, пользуясь этим маленьким лучом, сможет добыть из него много света, поэтому скажем немного об инструментах орнаментирующих. Те инструменты, которые разнообразно смешиваются с голосами, по моему мнению служат не для чего иного, как для украшения, приправления <звучания> ансамбля, они поэтому употребляются иначе, чем первые.

Как первые должны играть тенора<sup>6</sup> и выдержанные гармонии<sup>7</sup>, вторые должны разнообразить звучание хорошими контрапунктами, в соответствии с качеством своего инструмента расцветить и привнести изящества в мелодию. Но и в этом одни отличны от других.

Если первого, который играет бас как написано в нотах, не спросят, достаточно ли он учён в контрапункте, второго всегда спросят, так как он должен сочинять новый верхний голос над тем же басом, с разнообразными пассажами и контрапунктами.

Тот, кто играет на лютне, благороднейшем среди остальных инструментов, должен играть с большой изобретательностью и разнообразием. Не как те, кто имея достаточную ловкость рук не играют ничего, кроме тират и диминуций от начала до конца, одновременно с другими инструментами, которые делают то же самое; это делает звучание похожим на суп, неразбериху, это неприятно и отвратительно для слушателя.

Играть следует иногда ударами, иногда нежным эхо, иногда пассажами долгими, иногда короткими, то удваивая, то держа бурдоны, с милыми украшениями и озорством, с репетициями, демонстрируя имитации на разных струнах и в разных позициях; если кратко то, плести голоса, используя разнообразные *gjurri* и трели, расставляя акценты на свои места, придавать благородство звучанию, а публике доставляя удовольствие и наслаждение. Следить со строгостью, чтобы один не мешал другому, а давал ему время, особенно если инструменты родственны.

---

<sup>6</sup> Здесь Агаццари, очевидно, имеет в виду тенора не в нашем понимании - звуковысотно, а тенора в старом смысле - "держащего" (от ит. «*tenero*»), в данном случае "держащего гармонию", в нашем смысле это, скорее, бас или иной голос, который в этот момент оказывается нижним и выполняет его функцию.

<sup>7</sup> У автора здесь: «*l'armonia ferma*». Буквально переводится 'остановка гармонии', 'остановленная гармония', согласно старому значению слова «гармония», как совместного звучания, под этим по сути подразумевается аккорд, вертикальное созвучие.

Чего по моему мнению стоит избегать, так это игры на достаточном удалении друг от друга, так же настройки в разные тональности или разные *grandezze*.

Я желаю, чтобы то, что сказано о лютне, как о главном инструменте, было направлено и на остальные сообразно их природе, так как мы могли бы ещё долго говорить о каждом в отдельности; и поскольку каждый инструмент имеет свои отличительные особенности, каждый кто играет на нём должен владеть этим набором и использовать его сообразно, если он хочет делать свою работу хорошо.

Как было сказано ранее, смычковые инструменты имеют иную манеру, нежели другие - плекторные или клавишные.

Играющий на лироне должен использовать всю длину смычка, следить за средними голосами, быть внимательным с терциями и секстами, большими и малыми, это вещи сложные и важные для его инструмента. Скрипка требует изящных пассажей, долгих и игривых ответов, повторяющихся фугато, аффектированных акцентов, приглушённого смычка, *gruppi*, трелей и пр. Виолоне, как самый низкий инструмент должен двигаться значительно, степенно<sup>8</sup>, поддерживая своим нежным звучанием гармонию остальных инструментов, используя более, чем возможно, толстые струны, уплотняя звучание контрабасом.

Теорба, с её полными и нежными созвучиями, много усиливает мелодию, постоянно ударяя по струнам и прохаживаясь по басовым струнам - это особое превосходство инструмента - с трелями, приглушёнными акцентами, всё это с нижней рукой <басовыми струнами>.

Двойная арфа, как инструмент хороший одинаково и в нижнем, и в верхнем регистре, должен использоваться всеми способами - с изящными пиццикато, ответами <перекличками, имитациями> обоими руками, трелями и пр., в общем, всё это требует хорошего знания контрапункта.

Цитра, как она обычно известна, или четвероне, следует использовать как ещё один инструмент, играющий контрапункты над басом.

Но всё должно использоваться с благоразумием. Если инструмент играет соло, то можно делать всё что угодно для украшения звучания, но когда они в компании, им нужно заботиться друг о друге - уступать место и не мешать. Если же инструментов много, каждый должен ждать своего времени и не поступать как воробьи: все сразу, одновременно, выяснять кто может крикнуть громче.

---

<sup>8</sup> В оригинале здесь обыгрывание нескольких значений слова «grave» - «низкий, басовый» (о звуке) и «степенный, важный» («gravemente»): «*Il Violone come parte grave procede gravemente*»



Это малое сказано для того, чтобы дать немного света тем, кто жаждет учиться, тем, кто это уже знает нет нужды в уроках, для них я не пишу, таких я высочайше признаю и уважаю, но если у кого-то будет настроение удовлетворить своё любопытство в этом предмете и пойти дальше, я всегда буду готов.

И наконец, всякому следует уметь транспонировать мелодию из одного тона<sup>9</sup> в другой, зная, какие натуральные созвучия этому тону присущи, поскольку в противном случае мелодию не стоит транспонировать, поскольку это звучит ужаснейшим образом, как я мог убедиться во всех подобных случаях, когда транспонируют из первого или второго тона, которые от природы сладкозвучны со своими множественными си-бемолями, в тон с си-бекаром<sup>10</sup>.

Исполнителю будет трудно быть настолько осмотрительным, чтобы не спотыкаться об исковерканные голоса, это испортит ансамбль и жестоко оскорбит слух публики, в обратном же случае выявит природу оригинального тона (тональности).

Транспорт на кварту или квинту более натурален среди остальных.

Когда голос оказывается выше или ниже, необходимо всё же видеть, что наиболее присуще и более соответствует изначальному тону, и не делать как некоторые, претенциозно играющие любой лад от любой струны <ноты>; я могу дискутировать об этом долго, указывая на все их несоответствия и ошибки.

Я уже достаточно написал об игре по басу, и теперь мне кажется неплохо бы поговорить о вещах, которые так же относятся к делу, так как я знаю, что осуждают новые идеи часто те, кто сами либо не понимают их, либо не имеют достаточно души, чтобы их сыграть.

Есть три причины, по которым этот способ игры вошёл в практику.

Первая - современный стиль речитативного пения и сочинения музыки, вторая - удобство, третья - богатство и разнообразие сочинений такого рода. По поводу первой я скажу, что, наконец, найден исключительно верный стиль, способный выразить слово, следовать за повествованием лучшим путём из возможных; и как это успешно произошло, пьесы с одним или несколькими голосами в стиле

---

<sup>9</sup> «Тон» здесь называется не только тональность в смысле звуковысотного положения, но и «лад», согласно теории музыки того времени. Имеются в виду церковные лады (они назывались *primo tono, secondo tono* etc.), которые в русском музыковедении известны как лады народной музыки.

<sup>10</sup> Здесь Агаццари говорит не только о транспонировании с ошибками (перенести в другую тональность и забыть ключевые знаки), но и о транспонировании в неупотребимые тональности. Это связано с принятой в то время в Италии мезотонической температурой, в которой тоны и полутоны внутри октавы настраивались неравными, одни были шире других. Вследствии этого более широкие интервалы тоже оказывались не равными и одни и те же лады, построенные от разных нот звучали по-разному. Вследствии этого были совсем неупотребимые тональности, а употребимые звучали по-разному не просто в плане звуковысотного положения, а из-за разной ширины терций и секст относительно друг друга, чем авторы того времени активно пользовались как выразительным средством.

современных арий некоторых одарённых авторов в настоящее время весьма популярны в Риме.

Нет нужды делать партитуру или табулатуру, достаточно лишь партии баса с обозначениями, которые мы обговаривали выше. Но если кто-то скажет мне, что для старых сочинений, изобилующих фугами и контрапунктами партии баса недостаточно, я отвечу, что не будут более в ходу эти сочинения по причине неразберихи, супа из слов, который случается из-за длинных фуг и переплетений, начисто лишаящих эту музыку изящества; когда все голоса поют вместе, не слышно ни структуры текста, ни его смысла из-за нагромождения прерывающихся голосов.

Если одновременно разные голоса поют разный текст, человек знающий и внимательный сочтёт это неприятным.

Немного добавит и факт, что по этой причине музыка Святой Церкви и Высочайшего Понтифика могла бы быть упразднена, если бы Джованни Палестрина не усовершенствовал её, показав тем самым, что это была ошибка композиторов, и служба была испорчена ими, но не музыкой, и в подтверждение этого он написал мессу, назвав её "Месса Папы Марчелло".

Как бы ни были хороши с точки зрения правил контрапункта эти сочинения, они всё же плохи с точки зрения хорошей и правильной музыки. Это произошло вследствие непонимания замысла и задачи <музыки>, а так же <отсутствия> хороших наставлений в этом.

Они <старые композиторы> думали, что последние заключаются лишь в соблюдении правил фуг и имитаций, а не в аффектах и их соответствиях тексту. Раньше многие сначала сочиняли музыку и только потом добавляли текст. Но довольно сейчас, у нас нет цели обсуждать долго эту материю. Вторая причина - это большое удобство; при небольших усилиях вы имеете колоссальный результат во всех случаях. И даже более того, тот, кто желает учиться играть, не привязан более к табулатуре, вещи сложной и скучной, в следствие которой допускаются многие ошибки, так как глаза и сознание целиком заняты тем, чтобы охватить как можно больше голосов, особенно когда имеется случай поимпровизировать. Третье и последнее, одно только количество важных ансамблевых сочинений кажется мне достаточным, чтобы рекомендовать такое удобство игры: так если кто-либо должен был делать для себя табулатуру или партитуру всех сочинений, исполняемых в одной лишь церкви Рима за год, он должен был иметь библиотеку бóльшую, чем доктор права.

Таким образом, есть масса причин, по которым подобные басы вошли в употребление, в описанном выше способом; заключение здесь не требуется, для исполнителя уже нет необходимости делать все голоса слышимыми, как они записаны, во время аккомпанемента пению или исполнять пьесу точно как она написана - это всё вещи, далёкие от нашей практики.

Всё, что здесь сказано уже является достаточным и без того многого, что ещё можно добавить, я лучше буду довольствоваться вашими короткими вопросами, чем удовлетворять мой гений, который желает больше учиться у других, чем учить других.

Примите всё здесь сказанное, как оно есть и засим простите мне краткость в следствии недостатка времени.

*Пер. с итальянского К. Щеникова-Архарова,*

*Санкт-Петербург, 2015*