



Л.В. РАКОВ

ИСТОРИЯ
КОНТРАБАСОВОГО
ИСКУССТВА



МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ
«КОМПОЗИТОР»
2004

ББК 85.31
Р 19

Издание осуществлено при поддержке
Министерства культуры Российской Федерации

Раков Л.В.
Р 19 История контрабасового искусства. — М.: Издательский Дом «Композитор»,
2004. — 312 с.; илл.
ISBN 5-85285-503-0

Редактор Л. Зубарева, художник М. Цветкова, техн. редактор Е. Блюменталь

Лицензия № 009.196 ЛК № 000315

Н/К

Форм. бум. 70x100¹/₁₆. Печ. л. 19,5. Уч.-изд. л. 21,45. Изд. № 10636
Цена договорная.

Издательский Дом «Композитор»
127006, Москва, Садовая-Триумфальная ул., 12/14
Fax(095) 209-54-98. E-mail: music@sumail.ru

Р $\frac{4905000000-126}{082(02)-04}$ Без объявл.

ББК85.31

ISBN 5-85285-503-0

© Раков Лев Владимирович, 2004 г.
© Издательский Дом «Композитор», 2004 г.

От автора

Книга «История контрабасового искусства. Лекции в десяти темах» предназначена для курса «История исполнительского искусства» в музыкальных вузах и училищах. Определенной направленностью продиктована и форма изложения материала: темы — лекции, охватывающие основные этапы развития контрабасового искусства, начиная с XVII века. Каждая тема может быть прочитана на одной-двух-трех лекциях. Хорошо, если имеется возможность использовать музыкальные иллюстрации.

Новизна материала книги (издается на русском языке впервые) потребовала от автора объемной исследовательской, переводческой, литературной работы над исходным материалом, намного превысившим объем одной книги учебного назначения. Тем не менее, автор считает свою задачу выполненной, поскольку освещены самые важные этапы и представлены наиболее существенные факты четырехвековой истории контрабаса, а также приведены данные о музыкантах, внесших заметный вклад в развитие контрабасового искусства.

Читателю, интересующемуся историей этого инструмента или изучающему историю контрабасового искусства, напомним о множественности источников, использованных в книге. При желании он может обратиться непосредственно к ним (см. библиографию в конце книги). К сожалению, большая часть важнейших работ опубликована на немецком или английском языках, что делает их менее доступными для русскоязычного читателя.

Автор выражает благодарность своим зарубежным коллегам, которые в течение второй половины XX века исследовали и общими усилиями изложили в своих работах широкую, полную картину истории контрабасового искусства. Прежде всего, Альфреду Планьявскому и Паулю Брюну, снабдивших свои книги еще и богатейшим, уникальным иллюстративным материалом, а также Томасу Мартину, Клаусу Трумпфу, Милославу Гайдошу и многим авторам книг и статей в журналах Международного Общества басистов (ISB) и «Double Bassist».

Л. Раков

From the author

The monograph *History of Double Bass Art. Lectures in 10 Volumes* is intended for the course «History of Performing Art» at the music institutions of higher education and colleges. Presentation of the stuff – themes-lectures covering basic stages of double bass art`s development beginning since the XVII century answers the purpose. Each theme can be presented at one-two-three lectures. It`s good if it`s possible to use music illustrations. The monograph stuff`s novelty (it is published in Russian for the first time) demanded from the author a lot of research, translational and literary work on the original material the volume of which far exceeds one of a standard educational book. Nevertheless the author considers his aim fulfilled as he managed to cover the most important stages and present the most essential facts of the four-centuries history of double bass and also to present data on the musicians who contributed a lot to the development of double bass art. To a reader taking interest to the history of the instrument or studying the history of double bass art I can remind of the plurality of sources used in the book. If one wishes to one can address directly to them (see bibliography at the end of the monograph). It`s a pity that the most important works are basically published in German or English that makes them less accessible to a Russian reader. The author wants to express his gratefulness to foreign colleagues who presented a wide and full scene of the history of double bass art. First of all to Alfred Panyavsky and Paul Brun who also supplied their books with a rich unique illustrative material. And also to Thomas Martin, Klaus Trumpf, Miesoslav Gajdos and many other authors of the books and articles published in the journals of *ISB* and *Double Bassist*.

Lev Rakov

О контрабасе и его истории



Контрабас — *contrab(b)asso* (итал.), *Kontrabass* (нем.), *contrebasse* (франц.), *double bass* (англ.) — самый большой по размерам и самый низкий по звучанию инструмент семейства современных струнных смычковых. Только он способен воспроизводить звучание 16-футовых труб органа, т. е. достигать в реальном звучании тесситуры контроктавы и даже субконтроктавы (нижняя граница диапазона современной виолончели — до большой октавы).

Устройство контрабаса в общих чертах совпадает с устройством других смычковых инструментов, отличаясь, прежде всего, размерами деталей. Общая высота инструмента колеблется в пределах 185–190 см, высота корпуса — 110–120 см, ширина обечаек —

18–20 см, длина струны — от колка до крепления на подгрифке — около 132 см, а длина звучащей струны — около 105 см.

Особенностями строения контрабаса являются детали корпуса: опущенные плечи верхнего полукружья, более широкое нижнее полукружье, плоская задняя (нижняя) дека, нередко «надломленная» вверху и скошено направленная к основанию шейки, тупые углы. У контрабасов виольных форм задние деки также бывают овальными. Существует



Рис. 1. Семейство струнных смычковых инструментов: скрипка, альт, виолончель, контрабас.



Рис. 2. Контрабасы разных размеров и форм.

много контрабасов, изготовленных по образцам скрипичных форм. У них крутые плечи, широкое верхнее полукружье, овальная задняя дека и острые углы.

Для изготовления отдельных частей инструмента применялись разные породы дерева. Задняя дека, шейка и головка, подставка и обечайки контрабаса вырабатывались из волнистого клена, верхняя дека — из ели, гриф, подгрифок, пуговица — из черного дерева. Верхняя дека имеет f-образные резонансные отверстия (старинные виолоне имели нередко С-образные отверстия). Вдоль верхней деки с внутренней стороны проходит деревянный брус определенной конфигурации — пружина, выполняющая акустические функции и укрепляющая дека. Внутри корпуса инструмента, между верхней и нижней деками (несколько ниже подставки), вставляется деревянная круглая палочка — душка, выполняющая важные акустические, резонансные функции.

На головке контрабаса монтируется механизм металлических колков для настройки струн. Эта деталь существенно отличается контрабас от других струнных инструментов скрипичного семейства. Механические колки для контрабаса изобрел в 1778 году берлинский мастер Карл Бахман. Однако известен контрабас итальянского мастера Карло Мореллати 1778 года, на котором установлен такой же механизм.

На контрабасах играют стоя или сидя на высоком стуле специальной конструкции, поэтому инструменты имеют шпиль — металлические, выдвижные с регулируемой высотой, или деревянные, вставляющиеся в отверстие пуговицы внизу корпуса.

Контрабасовые виолоне и контрабасы в XVI–XIX веках изготавливали многие инструментальные мастера в разных странах. Среди них выдающиеся итальянские мастера — Гаспаро да Сало, Аматти, Бергонци, Гальяно, Гварнери, Гранчино, Маджини, Росси, Тесторе. Производством струнных смычковых инструментов, в том числе и контрабасов, прославились австрийские, тирольские мастера, мастера из Фюссена, Миттенвальда, Маркнойкирхена (Хиндле, Штайнер, Штадльман, Пош, Тир, Клотц). Талантливейшие создатели контрабасовых инструментов работали во Франции, в Англии, в России, в других странах Европы.

Многие старинные инструменты — виолоне позднее переделывались в контрабасы современного типа (убирались лады, сужался гриф для использования только четырех струн, менялась форма резонаторных отверстий и т. д.).

Есть в истории развития контрабаса и инструменты-монстры: трехструнный итальянский инструмент из лондонской коллекции Драгонетти по прозвищу «гигант» имеет высоту 247 см, высоту корпуса 173 см и ширину 106 см. У этого контрабаса скрипичные очертания, острые углы, но плоская задняя дека. Трехструнный великан — «октобас», построенный по инициативе Г. Берлиоза французским мастером Ж.Б. Вильомом в 1850 году, — четырехметровой высоты. Он хранится ныне в музее Парижской консерватории. «Играть» на трех струнах-канатах — $C_2 - G_2 - C_1$ —



Рис. 3. Октобас Ж.Б. Вильома (музей Парижской консерватории).



Рис. 4. Способ игры на Октобасе.

появились контрабасы, задние деки которых сделаны из специального фанерного листа, гриф и подгрифок — из пластмассы. Широко применяются сегодня металлические подгрифки конструкции фирмы «Томастик». В 1991 году французские мастера демонстрировали контрабасы, изготовленные из особого вида картона. Для учебных целей и сольного исполнительства строятся инструменты малых размеров — $2/4$, $3/4$, $7/8$. В эстрадном и джазовом исполнительстве стали применяться электроакустические инструменты — контрабасы с четырьмя струнами, имеющие форму узкой фигурированной доски.

Струны контрабаса, как и других смычковых инструментов, изготавливались раньше из кишок животных («жильные» струны). Они были очень толстые, не давали необходимой чистоты тона, плохо реагировали на движения смычка. Нижние струны контрабасов для улучшения звучания инструмента и уменьшения толщины струны с середины XVII века стали обвивать медной проволокой. Делались попытки изготавливать струны контрабаса из синтетических материалов.

Появившиеся в середине XX столетия металлические струны для контрабаса произвели настоящий революционный переворот в исполнительстве. Значительно более тонкие, они давали ясный, чистый тон и позволяли достигать реальной виртуозности в игре на этом огромном инструменте. Сегодня превосходные металлические струны для контрабаса в разных вариантах — для оркестрового исполнительства, для сольного испол-

возможно только с помощью специальных рычагов-зажимов на грифе, которыми управляет исполнитель, стоя на подставке возле инструмента. Еще один контрабас-мостадонт построен в 1889 году в Цинцинати (США). Его высота 450 см, и он имеет контуры виолы. На этом контрабасе четыре струны. Существуют и другие экземпляры-гиганты.

Предпринимались попытки введения в исполнительскую практику контрабаса высокой настройки — «бас-баритона», с верхней струной *C*..

Особое положение в истории контрабасового искусства второй половины XVIII века занял «венский пятиструнный», с настройкой струн $F_1 - A_1 - D - Fis - A$. Именно для этого инструмента композиторы венской классической школы создали около 30 концертов и много ансамблевой музыки. Среди них — Й. Гайдн и В. Моцарт.

Сегодня контрабасы изготавливаются на фабриках и в инструментальных мастерских по разработанной методике и определенным шаблонам. Многие современные мастера строят контрабасы, используя в качестве образцов старинные инструменты (например, модель Амати).

Современное производство контрабасов внесло качественные изменения не только в формы и контуры инструментов, но и в материалы, из которых они изготавливаются. Так

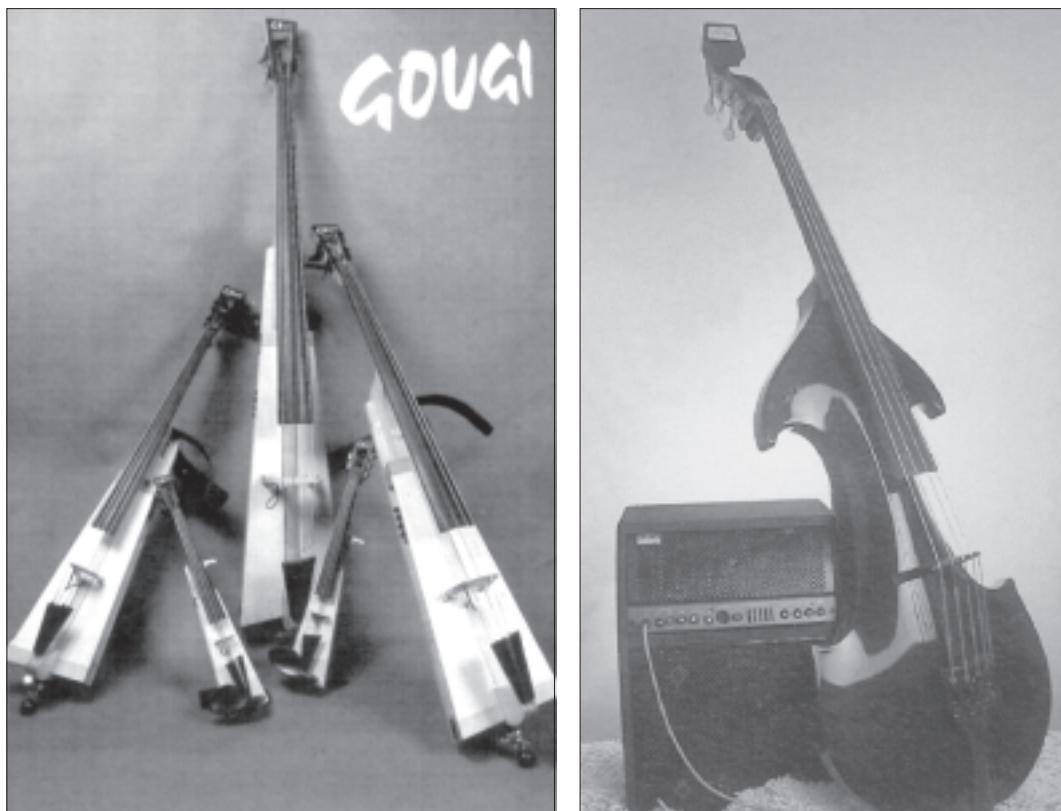


Рис. 5. Семейство современных электроакустических инструментов: контрабас, виолончель, альт, скрипка. Электроконтрабас

нения — по своим оригинальным рецептам изготавливают несколько фирм (например, «Томастик», «Пирастро», «Саварез-Корелли» и др.).

Смычок контрабаса сохраняется в практике исполнительства по-прежнему в двух видах: с низкой колодкой, так называемый «французский» смычок, и с высокой колодкой, часто неверно называемый «немецким». Соотношение длины смычка контрабаса с величиной инструмента другое, чем у его собратьев по семейству, вес смычка значительно больше, толще трость, массивнее колодка. Трость или древко смычка изготавливается из крепкого и пластичного дерева — фернамбука. В массовом производстве смычков применяются и другие породы дерева. Колодки смычков изготавливают из черного дерева и из заменителей (например, пластмассы). Для смычков используется конский волос, винты натяжения волоса металлические.

Контрабасовый смычок с низкой колодкой формировался в процессе постепенного изменения формы и пропорций деталей смычков скрипичного семейства, которые кардинально были реформированы французским мастером Ф. Туртом-младшим в последней четверти XVIII века. «Французский» контрабасовый смычок отличается от виолончельного смычка только размерами деталей и весом, а приемы держания смычка и управления им сходны с виолончельными.

Контрабасовый смычок с высокой колодкой держится снизу, в основном так же, как и старинные гамбовые виолончельные смычки.

Пятивековая история контрабаса экспонирует уникальное среди струнных инструментов многообразие его форм, размеров, его настройки, его названий. Современный облик контрабаса оформился только к началу XIX века, но и в конце XX столетия струнный великан все еще не пришел к определенности форм, размеров, способов игры, используемого смычка и даже настройки струн. Столь необычное явление можно объяснить постоянными поисками разрешения объективного противоречия: реальные физические возможности человека-исполнителя «сопротивляются» большим размерам инструмента, обусловленным, в свою очередь, низким диапазоном его звучания. В определенном противостоянии также физические нагрузки при игре на этом громоздком инструменте и непрерывно развивающиеся художественно-выразительные требования к контрабасам оркестра и ансамбля, не говоря уже о сольной литературе.

Обычный современный контрабас имеет четыре струны, настраиваемые по квартам: *ми* (E_1) – *ля* (A_1) – *ре* (D) – *соль* (G). В симфонических и оперных оркестрах Европы, включающих от шести до десяти исполнителей-контрабасистов, имеются пятиструнные инструменты с нижней струной *си* (H_2) или *до* (C_1). В оркестрах США, Англии на обычных контрабасах с четырьмя струнами применяется специальный клапанный механизм, с помощью которого струна *Е* может понижаться последовательно по полутонам до звука *С*. На некоторых четырехструнных контрабасах в оркестрах применяется также дополнительный гриф-удлинитель для струны *Е*, дающий возможность после освобождения зажима на порожке воспроизводить звуки, ниже *Е*.

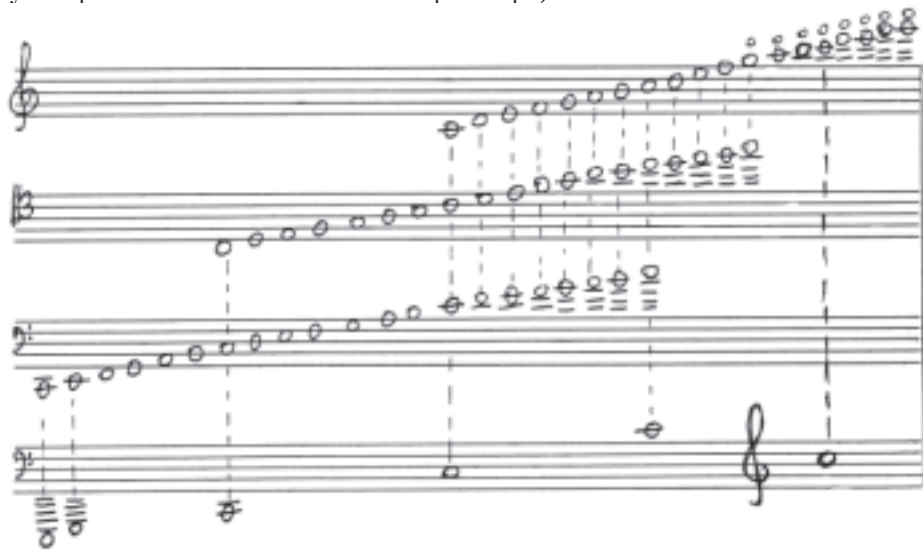


Рис. 6. Механизмы для понижения звукоряда на струне «ми».

В сольном исполнении, а также в педагогической практике все еще часто используется «транспонирующий» инструмент; он настраивается тоном выше, чем обычный оркестровый контрабас: $Fis_1 - H_1 - E - A$, но сольная партия контрабаса записывается и читается исполнителем как обычная для натурального инструмента.

Для удобства записи и чтения партия контрабаса в оркестровой, камерной и сольной литературе нотуется октавой выше реального звучания и в трех ключах: басовом C (ключ *фа*), теноровом B (ключ *до*), скрипичном G (ключ *соль*).

Полный диапазон современного контрабаса охватывает звукоряд в четыре октавы: от E_1 контроктавы (или H_2 субконтроктавы пятиструнника) до g^2 второй октавы (с учетом звуков флажолетов самого высокого регистра).



Развитие контрабасового исполнительства в XVIII веке заметно тормозилось отсутствием стабильного, основательного учебника, отсутствием необходимого педагогического и концертного репертуара. Не способствовали исполнительству контрабасистов трудные для игры струны. За неспособность полноценно справляться со своими партиями в оркестре появилось, долго «преследуя» контрабасистов, прозвище «водоносы».

Симфонические и оперные партитуры композиторов XIX столетия — Берлиоза и Вагнера, Чайковского и Верди, Брамса, Римского-Корсакова, а затем и мастеров XX века — Рихарда Штрауса, Малера, Шёнберга, Бартока, Хиндемита, Берга, французских, немецких, американских, русских композиторов — выдвинули перед контрабасистами оркестра новые сложные, даже необычные технические и художественно-выразительные задачи, побуждая музыкантов—исполнителей искать их решения. В этом интенсивном творческом процессе выявлялся огромный потенциал возможностей и инструмента, и исполнителей. Оказалось, что группа контрабасов и контрабас соло способны воплощать образы широкого диапазона — от трагических, например, в «Отелло» Верди, до забавных, например, «танцующий» слон в «Зоологической фантазии» Сен-Санса «Карнавал животных». Оригинальны своей изобразительностью соло контрабаса в операх «Млада» Римского-Корсакова или «Дитя и волшебство» Равеля. Блестящи тембровые, тематические находки в партитурах поэм Р. Штрауса, Концерте для оркестра Бартока, в инструментованных Равелем «Картинках с выставки» Мусоргского. Разнообразны и очень сложны образно-выразительные, технические задачи контрабасов в симфонической и оперной музыке Стравинского, Прокофьева, Шостаковича.

Такое же расширение возможностей контрабаса просматривается и в камерной музыке. Если в XIX веке количество произведений для ансамбля с контрабасом ограничивалось весьма скромной цифрой (чаще всего исполнялись и до сих пор исполняются Септет Бетховена, Квинтет и Октет Шуберта, Секстет Глинки, секстеты Мендельсона и Сен-Санса), то XX век дал поистине огромное собрание камерно-инструментальной музыки с участием контрабаса. Приведем для примера несколько произведений: «История солдата» (септет) Стравинского, Квинтет Прокофьева, музыка балета Мийо «Сотворение мира», оркестр-ансамбль в опере Бриттена «Альберт Херинг», «Русские сказки» Н. Сидельникова, Серенада (квинтет) А. Шнитке.

В ряду камерных сочинений для контрабаса в XX столетии значительное место заняли сонаты для контрабаса и фортепиано. Среди авторов сонат — имена выдающихся мастеров современной музыки: П. Хиндемит, С. Губайдулина. Появился даже совсем новый оригинальный жанр — произведения для ансамблей контрабасов: квартеты, трио, дуэты и даже «оркестры» контрабасов.

С конца XIX века и в XX столетии контрабас становится непременным участником джазовых составов, а искусство джазовых исполнителей-контрабасистов достигло сегодня подлинных высот, притом нередко виртуозы-джазмены блестяще исполняют и обычные классические произведения для контрабаса.

В развитии контрабасового искусства значительна роль европейских национальных контрабасовых школ XIX века. Итальянские контрабасисты — Л. Росси, Л. Негри, А. Менголи, чехи — В. Хаузе, А. Слама, Й. Храбь, Ф. Грегора, Ф. Симандл, Г. Ласка, Ф. Черни, немецкие контрабасисты — А. Мюллер, Э. Шторх, Ф. Варнеке, французские музыканты — А. Гүффе, Ш. Лабро, Ф. Верримст, Э. Нанни и многие другие мастера-исполнители находятся у истоков создания методики обучения игре на контрабасе. Они же создали основательную учебную и концертную литературу для своего инструмента. Особенно значителен вклад выдающихся контрабасистов, исполнителей-солистов — авторов сочинений для контрабаса, сохранивших свою репертуарную актуальность до нашего времени: Й.М. Шпергера (1750–1812), Д. Драгонетти (1763–1846), Д. Боттезини (1821–1889), С. Кусевицкого (1874–1951).

На смену уникальным виртуозам XVIII–XIX вв. пришли превосходные артисты-контрабасисты XX века, выступающие в качестве солистов. Особая роль отводится американскому музыканту Гэри Карру, посвятившему свою творческую деятельность исключительно сольному исполнительству, в отличие от многих других блестящих мастеров контрабаса, не оставлявших оркестровое исполнительство или педагогическую работу.

В разделах книги читатели ознакомятся с разносторонней деятельностью наиболее выдающихся артистов-контрабасистов, внесших определенный вклад в развитие контрабасового искусства. Это относится в полной мере и к контрабасовому искусству России второй половины XX века, когда русская отечественная школа достигла очень высокого уровня в исполнительстве, в педагогике и стала одной из ведущих мировых школ.

Существенную роль в этом прогрессивном процессе сыграли многочисленные предложения для контрабаса произведений, в оригинале написанных для виолончели или скрипки. Сегодня контрабасисты способны исполнять такие сложные и виртуозные сочинения, как концерты Боккерини или Сен-Санса для виолончели, сонаты Бетховена и Брамса, Ц. Франка и Шуберта, пьесы Шумана, Пеццо каприччиозо и Рококо П.И. Чайковского и другие произведения концертного репертуара виолончелистов.

*

Понимание того, зачем надо знать историю развития инструмента, почему необходимо не только уметь играть на инструменте, но и иметь широкие знания по истории профессии, приходит только в процессе самой работы с историческими материалами. Только тогда открываются многие тайны искусства. Уместно вспомнить афоризм Габриеля Лаубера: «Новое слово в искусстве может сказать только человек, не имеющий достаточного образования для того, чтобы знать, что оно уже было сказано». Шутливая, на первый взгляд, мысль несет в себе глубокую истину. Примеры из истории контрабасового искусства не раз подтверждали обманчивость соблазна «открывать» уже открытое.

Быть может, еще важнее для каждого музыканта то, что осведомленность в истории профессии раскрывает перед ним знания, способные помочь в реализации личных способностей, своего таланта. Ведь существо этих познаний есть не что иное, как «связь времен», связь настоящего и прошлого. Знания, умения предшественников питают жизнь сегодняшнего искусства. Крупнейший композитор XX столетия Артур Онеггер сказал: «В искусстве, чтобы двигаться вперед, надо иметь крепкие связи с прошлым... Ветвь, оторванная от ствола, быстро погибает».

Огромный исторический материал — нотные архивы, инструментальные коллекции, собрания документов, художественно-изобразительные собрания — содержится в библиотеках, музеях, различных архивных институтах многих стран Европы и Америки. Не случаен активный исследовательский интерес к истории инструмента, появившийся у многих музыкантов-контрабасистов в XX веке. Богатейший исторический материал уже нашел отражение в опубликованных работах по истории контрабасового искусства. Авторы этих работ дают широкую панораму истории инструмента, привлекая архивные документы, объемный изобразительный материал, свидетельства прессы и очевидцев-современников, образцы конкретных инструментов. В книгах и статьях они представляют творчество выдающихся музыкантов-контрабасистов, солистов, педагогов, рассматривают исполнительство, педагогику, сочинения для контрабаса разных исторических периодов.

Положение «патриарха» в ряду работ, посвященных контрабасу, занимает книга немецкого контрабасиста Фридриха Варнеке «Контрабас. Его история и будущее. Проблемы и их решение. К развитию исполнительства на контрабасе»¹, изданная в 1909 году в Гамбурге.

¹ Der Kontrabass. Seine Geschichte und seine Zukunft. Probleme und deren Lösung zur Hebung des Kontrabassspiel. Von Friedrich Warneke.

Среди значительных работ, опубликованных во второй половине XX века, — книги англичанина Раймонда Элгара «Введение в контрабас», «Еще о контрабасе», «Взгляд на контрабас»². Капитальные, фактологически обоснованные исследования австрийского контрабасиста и ученого Альфреда Планьявского «История контрабаса» и «Виолоне — контрабас барокко»³ занимают основополагающее место в современной литературе о контрабасе и контрабасовом искусстве. Назовем также работу французского контрабасиста-исследователя Пауля Брюна «История струнного контрабаса»⁴, изданную на французском и английском языках.

Огромный материал и глубокие исследования содержит книга Адольфа Майера «Концертная музыка для контрабаса в венской классике» с дополнением об изготовлении контрабасов в Австрии⁵. Интересные работы о контрабасе, о контрабасистах-исполнителях и педагогах изданы в последние десятилетия в Венгрии (книга Бордаша), в Чехии (книги Гайдоша), в Польше (книга Пельчара), в других странах. Они содержат богатую информацию о контрабасовом искусстве этих стран и значительно пополняют знания целостной истории контрабасового искусства.

Работы 70-х — 90-х годов XX века, выполненные А. Планьявским, А. Майером, К. Трумпфом, М. Гайдошем, другими музыкантами, предлагают материал, посвященный контрабасовому искусству периодов барокко и венской классики, знакомят с виолоне — контрабасовым инструментом этого периода; впервые широко представляют творчество Й.М. Шпергера — одного из самых ярких исполнителей-контрабасистов XVIII века, талантливого и плодотворного композитора; основательно знакомят с «венским пятиструнником» — инструментом, занявшим особое место в истории контрабаса.

Называя зарубежную литературу, изданную в XX веке и посвященную контрабасовому искусству, необходимо сказать о важной роли публикаций в специальных журналах: Международного общества басистов (США), «Оркестр» (Германия), «Контрабасист» (Англия) и других. Несколько работ, посвященных контрабасовому искусству, издано в России. Книга «Контрабас. История и методика» (1974) — совместный труд нескольких авторов. В «исторической» части этой книги — статьи музыковеда и гамбиста Б. Доброхотова (составитель, редактор и автор), контрабасистов Л. Ракова и Н. Савченко, а также И.А. Кусевицкого (племянника С.А. Кусевицкого).

Важным, существенным вкладом в историю контрабасового искусства в России (в СССР) стали работы А. Астрова⁶ и Л. Ракова⁷. Книга Астрова содержит интереснейший документированный биографический материал. К сожалению, она ограничивается периодом деятельности выдающегося русского музыканта до 1921 года. Книга Л. Ракова впервые представляет контрабасовое искусство и его наиболее ярких представителей «советского» периода.

В книге А. Михно⁸ впервые на русском языке опубликован широкий материал о выдающемся музыканте XIX века.

В разделах данной книги, посвященных контрабасу в оркестре и в камерном ансамбле, использовано исследование Л. Ракова «Контрабас в симфонической, оперной и камерной музыке конца XIX — начала XX в.» (кандидатская диссертация, 1980).

Итак, войдем в мир интереснейших и полезных знаний, в мир истории контрабасового искусства.

² Elgar R. Introduction to the double bass. — Sussex, England, 1960. More about the double bass, 1963; Looking at the double bass, 1967.

³ Planjasky A. Geschichte des Kontrabasses. — Tutzing, 1970, 1984. Der Barockkontrabass violone. — Tutzing, 1998.

⁴ Brun P. Histoire des Contrebasses a cordes. — Paris, 1982. A history of the double bass, 1989.

⁵ Meier A. Konzertante Musik für Kontrabass in Wiener Klassik (mit Beiträgen zur Geschichte des Kontrabassbaues in Österreich). — Prien am Chiemsee, 1982.

⁶ Астров А. Деятель русской музыкальной культуры С.А. Кусевицкий. — М., 1981.

⁷ Раков Л. Отечественное контрабасовое искусство XX в. 20–80-е годы. — М., 1993.

⁸ Михно А. Джованни Боттезини. Жизнь и творчество. — М., 1997.

I

Струнный смычковый контрабас в XVI—XVIII веках

**Струнный контрабасовый инструмент
в музыкальной практике XVI — первой половины XVIII века
(формы и размеры инструмента; названия инструмента;
количество струн и их настройка; способы игры; смычок)**



Если принять утверждение итальянского инструментального мастера и контрабасиста Михаеля Тодини (род. 1625 г.), что он ввел большой виолоне, называемый контрабасом, в музыкально-исполнительскую практику в Риме (М. Тодини. «Galleria armonica», 1676, Рим), вопрос о «рождении» контрабаса оказался бы простым и ясным. Возможно, Тодини внес какие-то изменения в конструкцию и устройство давно существовавшего виолоне, но это лишь эпизод в пятивековой истории формирования струнного басового инструмента, сегодня имя которому — контрабас.

Многочисленные исследования музыкального искусства прошлого, данные новых изысканий и обнаруженных исторических документов, сохра-

нившийся до нашего времени инструментарий в раритетах старых мастеров и, конечно, многочисленные «свидетельства» изобразительного искусства XVI—XVIII вв., подтверждают существование струнного великана еще с XV века.

Ни один другой инструмент за длительный период формирования и развития не испытал такую множественность форм и размеров, наименований, различий в количестве и настройке струн, нотации его партий, как виолоне-контрабас. В этом нельзя не увидеть уникальность его исторического пути в сравнении с другими струнными смычковыми инструментами.



Рис. 7. Трумшайт одно-струнный.

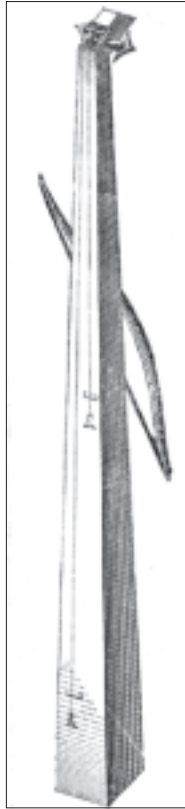


Рис. 8. Трумшайт и смычок.



«Прародителей» контрабаса можно обнаружить уже в XII–XV вв. Изображение исполнителя на трумшайте (Trumschait) напоминает сегодняшнего контрабасиста.

С конца XV века в музыкальной практике Европы применялись струнные смычковые инструменты семейства виол. Басовые виолы имели корпус с ясно выраженной талией, широкий гриф с ладами, тупые углы, покатые плечи, выпуклую верхнюю деку и плоскую нижнюю деку, почти плоскую подставку, резонаторные отверстия в виде скобок (С-образные), шесть-семь или пять струн, настраивавшихся по квартам, с терцией посредине (контрабасовые виолы — виолоне — имели разные настройки). Были виолы и с витиеватыми контурами корпуса или выпуклой нижней декой. Контрабасовые и басовые виолы разных размеров касались ног исполнителя (меньший размер инструментов позволял исполнителю держать их между коленями), отсюда — «da gamba» (у ноги). Размер и игровое положение басовых виолоне отличали их от инструментов, державшихся в руке, — «da braccio».

Большие басовые виолы — виолоне многих видов — исполнители располагали вертикально, опирая их в пол (острым шипом, прикрепленным внизу инструмента) или на небольшую скамеечку. Размеры басовых виолоне — «manngrosse» (в рост человека) — требовали исполнения в по-

Рис. 9. Семейство виол: контрабасовая, басовая, теноровая, альтовая, сопрановая, дискантовая.

ложении стоя. «Gross Contra Bas Geig ou Violn de Gamba Sub Bass», описанный М. Преториусом в 1619 году (*Syntagma musicum*), имел общую высоту 239 см (корпус в 140 см). Общая высота виолоне Гаспаро да Сало, изготовленного примерно в 1560–1590 годах, — 188 см. Контрабас Я. Штайнера 1648 года: 183,5 см и т. д.

Одно из самых ранних упоминаний виолоне — «Viola da contrebasso» — относится к 1493 году, когда испанские музыканты привезли этот инструмент из Рима в Мантую. Еще

одно упоминание контрабасового инструмента — в книге 1575 года (Лейпциг). Этот инструмент примерно соответствует басовым виолам на гравюре Йоста Аммана (1568) и на гравюре неизвестного художника XVI века, изображающей военных музыкантов.

Потребность усилить, углубить басовый тембр, настойчиво выражаемая композиторами в XVI–XVII вв., привела к появлению и закреплению исполнительских позиций в музыкальной практике того времени самого низкого по звучанию представителя семейства виол — контрабасовой виолы — виолоне. Существование контрабасовых виолоне (к ним относились прежде всего инструменты, имевшие нижние струны с настройкой в контроктаве — A_1 , G_1 , D_1) и их активное исполнительское функционирование в Италии, Германии, Англии, Франции, Голландии четко прослеживается. Многократные подтверждения участия контрабасовых виолоне в музыкальном исполнительстве в Венеции, в Риме,



Рис. 10. Й. Амман. «Три гайгера». 1568 г.



Рис. 11. Военные музыканты. XVI в.



Рис. 12. П. Витте (1540–1628). «Давид, поющий хвалу Господу» (фрагмент картины). Музей Франса Хальса.

в Мантуе, в Феррари, во Флоренции, Бергамо, Болонье, в Лондоне, в Германии и Франции обнаруживаются в музыкальных произведениях того времени, в трактатах о музыкальном искусстве, в служебной переписке, инвентарных документах и т. д. Музыкант Джованни Маркетти detto Ventura col Violone работал в соборе Сан Марко (Венеция) в 1593 году как «исполнитель на виолоне». Монтеверди говорит в письме от 9 июня 1637 года о двух музыкантах, характеризует их как «контрабасистов». В актах Академии della Morte (Феррара), существовавшей с 1594 года, обнаружен именной список «Violoni e contrabassi», «Violoni ovvero e contrabassi», т. е. виолоне четко названы «контрабасами». Однозначно говорят о виолоне как контрабасовом инструменте Агостино Агаццари и Адриано Банкьери. Агаццари работал до 1606 года в Collegium Germanicum в Риме. Годом позже он выпустил трактат о генерал-басе. («О том, как играть по басу со всеми инструментами, и о применении их в концерте»). Раздел этого трактата, посвященный виолоне,



Рис. 13. П. Веронезе. «Брак в Кане». Италия (1563). Фрагмент картины: Тициан (справа), играющий на виолоне.

заимствовал М. Преториус для своей «*Syntagma musicum*» (1619).

Обширный информационный материал о музыкальной жизни по обе стороны Альп содержится в работах М. Преториуса, в частности, в уже упоминавшейся «*Syntagma musicum*». Преториус относит термин виолоне только к контрабасовому инструменту, называя его *Gross-viol da gamba / Italis Violono oder Contrabasso da gamba*. В иллюстрациях его книги показаны два инструмента: *Gross Contra-Bas-Geig* — большой инструмент скрипичной формы с пятью струнами, который автор называет также *gar-gross Viol de Gamba sub Bass*; другой инструмент смешанного типа — *Violone, Gross Viol de Gamba Bass*, шестиструнный инструмент, названный также как *Gross Bassgeig*. Немецкий композитор и органист Г. Шютц (1585–1672) использует обозначение: *Violon, Violone grosso* и *Grosse Bassgeige*. Басовая группа в оркестре Баха объединяет *Violone* и *Violone grosso*. Определение *grosso* указывает на шестнадцатифутовый инструмент.

Самое распространенное и сохранившееся вплоть до начала XIX века название струнного контрабаса — виолоне (*Violone*) — существовало в музыке итальянского Возрождения и часто встречается потому, что относилось также и к другим инструментам. В немецкоязычных странах подобным образом использовалось наименование *geige*, обозначавшее не только скрипки, а вообще все смычковые инструменты. *Bassgeige* — это не обязательно «басовая скрипка», а вообще какой-то струнный бас. Наименование «виолоне» вводило в заблуждение еще и потому, что только к концу XVIII века окончательно закрепилось за контрабасом. В XVI веке, например, у Лафранко из Брешии (1533), такое название имели и не контрабасовые инструменты. Такие названия, как «контр-виолон», «октав-виолон», «бас-виолон», «полувиолон» и т. д., были обычными для немецкой музыкальной практики даже и в XIX веке, чтобы различать большие и маленькие виолоне. Но «полуконтрабас» — не одно и то же, что виолончель (по аналогии, виолончель пикколо все же не является скрипкой).

Трудности для «расшифровки» названия старинных инструментов создают языковые особенности их наименования в разных странах. В Италии — это *Violono, Contrabasso da gamba*; в Германии — *Gross Contra-bas-geig, Grosse bassgeig, Violone grosso*; во Франции — *Basse de violon* и т. д. Кроме того, в названиях инструментов иногда подчеркиваются: положение голоса (*Contrabasso di viola*), семейная принадлежность (*Viola di contrabasso*), способ игры (*Contrabasso da gamba oder violone*).

Очень важная особенность понятия «виолоне» в том, что это не был инструмент только шестнадцатифутового регистра. Виолоне был способен воспроизводить в контроктаве звуки — A_1 , G_1 и D_1 . Исполняя в музыке Ренессанса собственные партии, контрабасовый инструмент не обозначался как контрабас. Это был просто «низкий бас», как его определил Адриано Банкьери (1603–1953), «бас с самой нижней струной D» (*basso con D sotto*



Рис. 14. Пятиструнный грос-контрабас гайг. (*Gross Contra Bas Geig*). И. Преториус. 1619 г.

Отличие виолоне от других гамбовых инструментов, проявлявшееся в разнообразии названий и настроек, видно из следующих примеров.

Инструменты и их настройка (по М. Преториусу):

Viola de Gamba / Violon	
$D_1 - E_1 - A_1 - D - G$	Gar gross Bass Viol Gross Contra Bas Geig Gar grosse Violn Gamba Sub Bässe Gross Contre Baßgeig
$E_1 - A_1 - D - G - C$	} Groß Bass Viol de Gamba
$D_1 - G_1 - C - E - A - d$	
$E_1 - A_1 - D - G - c - f$	} Klein Bass Viol de Gamba
$G_1 - C - F - A - d - g$	
$G_1 - C - E - A - d - g$	
$A_1 - D - G - H - e - a$	
$Fis_1 - H_1 - E - A - d - g$	
Viola de Braccio / Geigen	
$F_1 - C - G - D - A$	Gross Quint-Bass
$C - G - D - A$	} Bass Viol de Braccio
$F - C - G - D$	

А. Банкьери называет нижнюю струну «*violone in Contrabasso*»: «Basso con D sotto Gravissimo». М. Преториус, используя терминологию XVI века, говорит о «*grossen Baßviol de Gamba mit dem gar grossen GG*» нижней струны. И в конце XVI века Бисмантова называет самые нижние струны контрабаса-виолоне «Basso».

Общий диапазон басовых струнных инструментов в XVI–XVII вв., включавший большие и маленькие виолоне и только открытые струны всех инструментов, простирался от контр *ре* (D_1) до *соля* (g) малой октавы, т. е. более двух октав (лады на грифе виолоне позволяли исполнителю, прижимая струну, получать звук, сходный со звуком открытой струны). Увеличивала диапазоны звукорядов этих инструментов широко применявшаяся в то время скордатура — временная перестройка струн (вид скордатуры чаще всего определялся необходимой тональностью или возможностью использовать открытые струны). Кроме того, исполнители избирали для каждого конкретного случая инструменты, подходящие по настройке.

Партии контрабасового виолоне, как «шестнадцатифутового» инструмента, нотировались октавой выше реального звучания. Однако самостоятельные функции виолоне, преобладавшие в музыке XVI века, делали такую нотацию условной. Она имела значение только при совместном исполнении с восьмифутовым инструментом. Самостоятельное использование струнного баса большого размера (*manngroße*) уже с 1516 года подтверждается нотным материалом и партиями этого инструмента в *нетранспонированной нотации* — нотацией в восьмифутовом регистре.

«Разночтение» между термином «Ваß» и охватом звукоряда инструмента звуков контроктавы — привычная практика употребления терминологии в то время.

Различие способов нотации в старинной музыке связано также с перемещением ключевых знаков на нотном стане и применением тенорового ключа в партиях виолоне. Плянвский приводит пример из работы Георга Фалька (1688), где говорится не только об

Рис. 17. Четырехструнный контрабас Бонгарда. Париж, 1663 г. Высота 181 см, корпус 107 см, длина струны 105 см.



Рис. 18. Grande Basse de Viole de Gambe М. Цинетто.



Рис. 19. Н. Уэль. Школа музыки. 1583 г.

отличии виолоне от гамб, но упоминается обычная для этих инструментов скордатура. Вот два способа нотации партии виолоне по Фальку:

Viola di Gamba Violon

Иоханн Маттезон называет три значения басового ключа:

Baritono	Basso	Gran-Basso
Höher Bass	Gemeiner Bass	Tieffer' Bass
(Высокий бас)	(Средний бас)	(Низкий бас)



Композиторы того времени — Шютц, Кванц, Фукс, Гендель, Глюк — использовали в партиях контрабасового виолоне также и теноровый ключ. Более того, Глюк вслед за Генделем расширил звукоряд виолоне вверх вплоть до границы самых нижних звуков скрипки.

Планьявский отмечает очень существенную ситуацию в истории развития контрабаса, не до раз у м е н и е, начинающееся в прошлом с того момента, когда этому инструменту прикрепили ярлык «шестнадцатифутового и оркестрового» инструмента. При этом опускался важнейший факт — предпочтение гамбового звучания большинства типов виолоне, охватывавших суббасовый регистр, как и использование инструментов разных размеров и настроек, в одних случаях инструментов «октавирующих», в других — звучащих в реальной нотации. И принципиальное резюме, следующее из этих фактов: контрабас и з н а ч а л ь н о не мог быть ни шестнадцатифутовым, ни оркестровым инструментом.

Здесь подходим к одному из самых интересных вопросов — функционированию виолоне-контрабаса в музыкальной практике XVI–XVII вв.

Виолоне в музыкально-исполнительской практике XVI–XVIII вв. и исполнители на виолоне

Ряд исследователей музыкального искусства прошлого определяют виолоне-контрабас как важный голос, укрепляющий туттийное звучание в нижних регистрах, но *a'rgiori* лишают его мелодической привлекательности, относя ее только к голосу виолончели. Это мнение аргументировано и убедительно опровергает в своих работах о контрабасе барокко А. Планьявский. Очевидные факты истории — частое, принципиально важное участие виолоне в басса континуо (*basso continuo*) и в трио-сонатах. Басовые гамбы уже в середине XVI века определенно различались как «*bass geigen*» и как «*groß bass geigen*», что подтверждают и письменные свидетельства, и изобразительное искусство этого времени. Виолончель, как басовый инструмент скрипичного семейства, вела весьма скромное существование. Ошибочно «расшифровывая» инструментальные составы того времени, современные издатели и исполнители ис-

ключали контрабас (*tacet*), например, при появлении тенорового ключа. Хотя не один композитор — от Г. Шютца до Ф. Шуберта — требовал как раз обратного. Примеров, искажающих инструментальный стиль прошлого, множество. Один из самых известных — исполнение в симфониях Й. Гайдна отдельных вариаций виолоне на виолончели (например, в первых записях этих симфоний на пластинки). Квартеты М. Гайдна для двух скрипок, альты и контрабаса изданы в 1802 году как обычные по составу квартеты. Квинтет Л. Боккерини для двух скрипок, альты, виолы, виолончели и контрабаса оказался в тематическом каталоге под рубрикой «Квинтет с двумя виолончелями».

Сообщая, что виолоне (самый большой *bass-geigen*) широко распространен в Европе, Шютц подтверждает определяющую роль этого инструмента в эпоху генерал-баса. Именно тогда начинается постепенный переход от шестиструнного виолоне, настраиваемого в квартово-терцовых интервалах и имеющего на грифе лады-вязки, к ч е т ы р е х с т р у н н о м у контрабасу, настраиваемому в квартах и не имеющему ладов-вязок. Переход этот был длительным, характеризовался смешанностью форм и широким разнообразием и может считаться завершенным только в период классики. Известный музыковед Курт Закс остроумно назвал контрабас «перебежчиком» из виольного в скрипичное семейство.

Множественное изображение струнных контрабасовых инструментов в работах живописцев XVI–XVII вв. убедительно подтверждает, что эти инструменты уже около 1500 года использовались в маленьких ансамблях-трио. Д. Кёмпер сообщает о популярности «*musica delle quattro viole*» в итальянских придворных кругах эпохи Ренессанса, широко распространившейся в пятиголосии благодаря «*contrabasso di viola*». Мюнхенская придворная капелла предписывала такой состав квинтета уже в 1520–1540 годах. Ансамбль этого рода изображен на картине Веронезе, упоминавшейся ранее (художник Тициан «играет» на *Contrabassi de viola*). Знаменательно утверждение в гамбовой школе С. Ганасси (Венеция): «Басовый голос важнее, чем любой другой».

Участие в басса-континуо самостоятельного, с сольными проведениями контрабасового инструмента очевидно в произведениях Монтеверди, Банкьери, Преториуса. В третьем акте «Орфея» Монтеверди речитатив Орфея «*Sol tu, nobile Dio*» сопровождают «*tre Viol da braccio et un contrabasso de Viola*». При этом композитор обозначил «*tocchi piano*», видимо, не сомневаясь в возможностях инструмента исполнить *pianissimo*. Г.Р. Чима (Cima) требует в *Violinsonate* (1610 год) «*Violino e Violone*». Служивший в Мантуе с 1641 года Франческо Тодечини (Todeschini) называет свое сочинение «*Suonatore di Violino et di Violone*». В титуле опуса № 1 Томазо Мотта (Болонья, 1681) указано: «*Suonatore di Chittare Spagnola, Musico Liutista e di Violino e Violone*». В капелле под управлением Монтеверди играют «*une viole basse de monstre use grandeur*». Преториус указывает для трио-сонат Ваß-Geiger'a, т. е. виолониста («*Tricinia mit zwei Violinen und einer Baß-Geiger*»).

Из титулов (оглавлений) сонат и их голосов можно сделать однозначный вывод, что дуэт скрипка—виолоне («*due violini e violone*») доминировал в такого рода музыке. Комбинация этих инструментов сохраняется в католической церковной музыке, в так называемых «*Kirchentrio*» (две скрипки, контрабас или орган), практически вплоть до XIX века.

В период становления гомофонного стиля (1600–1750), который определяется как эпоха генерал-баса, наряду с мелодическими голосами (вокальными и инструментальными) появляется группа континуо — *basso continuo*. Ее состав менялся, но у французских классиков, у Баха и Генделя обязательными были клавишные (в церкви — орган, чембало, в светской музыке — один или два чембало, в опере — иногда теорба) и басы (контрабас-виолоне, виолончель, нередко фагот). Басовый голос стал приобретать самостоятельную

Рис. 20. Струнный квартет с контрабасом. А. Хаммершмидт, 1663 г.



Рис. 21. Басо континуо. Йозеф Гайдн у клавирина (чембало). Айзенштадт, 1775.

мелодическую выразительность, вместе с органом или чембало образывая фундамент вокально-хоровых произведений, сочинений для ансамбля инструментов.

Авторитетные музыканты прошлого говорят о важной роли струнного басового инструмента, который придавал музыке барокко единство звучания. Они подчеркивают, что это «трудный и все же во всякой музыке необходимый инструмент». Шпитта считал, что «...при пении мотетов полноценный результат вряд ли мог достигаться без шестнадцатифутового инструмента». Вустман подтверждает, что в концертной музыке бас функционирующий как континуо, был незаменим. Преториусу очень нравился этот тип ин-

струментов: «Виолоне поддерживает гармонию своим великолепным резонансом... украшает звучание пышностью и красотой... поэтому генерал-бас должен вводиться лучше всего с бас-гайге». Г. Шютц находил, что «виолон является для концертирующих голосов... самым удобным, привлекательным и самым лучшим инструментом... своеобразным украшением музыки». Муффат считал, что «итальянские контрабасы создают особенную величавость». Броссард хвалит их за «совершенно прелестный эффект звучания». Немецкий музыкальный писатель, композитор, певец и дирижер Иоханн Маттезон (1681–1764) писал: «Гудящий виолоне, франц. бассе де виолон, немецк. гросс-бас-гайг, в два, а иногда и в три раза больше предшествующих инструментов — виолончелей, басовой и плечевой виол, а, следовательно, струны его толще и длиннее. Тон его 16-футовый и образует важный обязательный и крайне необходимый фундамент для многоголосных произведений, хоров и т. п., не менее необходимый и для арий, а также театральных речитативов, так как его густой голос резонирует и воспринимается дольше, чем звучание клавира и других басырующих инструментов. Но поистине лошадиный труд представляет собой игра на нем в течение трех-четырех часов без передышки».

Когда в 1723 году Бах начал службу в Thomaskirche, там уже в течение 120 лет применялся виолоне. Это был единственный виолоне. Он виден на гравюре, изображающей внутренний интерьер церкви. Типичный контрабас барокко: высота в рост человека, смешанные формы, f-образные резонаторные отверстия, количество струн больше четырех.

Итак, свидетельства современников подтверждают, что в и о л о н е представлял звуковой мир контрабаса эпохи барокко. Он не был «неуклюжим» предшественником современного контрабаса, он был контрабасом своего времени.

Существенно, что все авторы четко различают виолоне и виолончель в музыке того времени. А. Планьявский справедливо замечает, что нельзя соизмерять исторические задачи виолоне и современного контрабаса, так же, как нельзя рассматривать в единой связке виолоне — гамбовый инструмент, имевший на одну или две струны больше, и виолончель, относившуюся к семейству скрипок.

Уже в первом изданном сочинении — кантате «Gott ist mein König» — Бах разделяет струнные басы, указывая: виолоне и виолончель. Той же терминологии придерживается и Гендель. Это означает, что виолоне и виолончель — не одно и то же. В договоре, заключенном Бахом с Лейпцигским городским советом в 1730 году, указано: «Инструменталисты разделяются также по разным видам исполнительства: виолисты, гобоисты, флейтисты, трубачи, литавристы.

Н.В. К виолистам относятся те, кто играет на виолах, виолончелях и виолонках». В Бранденбургских концертах Бах использует исключительно обозначение виолоне для 16-футового баса и только в Концерте № 1 в басу — фагот, виолончель и континуо с виолоне гроссо, хотя и в этом Концерте он сокращает название, оставив только — виолоне. Бах варьирует звуковые краски и регистры баса, он сам определяет, где использовать 8-футовый, а где — 16-футовый регистры. Поэтому некоторые современные трактовки баховских сочинений, «заменяющие» бас виолоне виолончельным басом, ошибочны и не соответствуют требованиям автора.

В музыкальной практике XVI–XVII вв. виолоне (контрабас) применялся в церковной, оперной, камерной музыке. Подтверждают это изобразительные материалы, нотные архивы того времени. Например, известны Фантазии с большим контрабасом (the great dooble base) англичанина Орландо Гиббонса (1583–1625). Ниже приведены три такта одной из семи

фантазий где виолоне имеет следующий строй:





Рис. 22. Титульный лист «Svонate da Chiesa» для двух скрипок, виолоне или теорбы с бассо континуо или органом Г.М. Руджиери (1693).

Трио-сонаты, как ранняя форма современной камерной музыки, занимает значительное место в музыке XVII века, и в форме церковной сонаты (Sonata da chiesa), и в форме светской сонаты (Sonata da camera). Классический состав исполнителей трио-сонат включал два дискантовых голоса, ведущих тему, и цифрованный бас. Для басового голоса трио-сонат использовались разные инструменты, но преимущественно это был виолоне, особенно если дискантовые голоса поручались струнным инструментам. Е. Шенк указывает: «При исполнении необходимо сопровождение инструментальных басов (контрабас, виолонч., гамба, фагот...)»¹.

¹ См.: Шенк Е. Итальянские трио-сонаты. — Кёльн, 1955.

Отрывок из Симфонии для виолоне соло итальянского композитора Руффо (1690).



Рис. 23 Домашнее музицирование. (1640).

Контрабас (виолоне) в оперном оркестре появился уже в начале XVII века, когда Монтеверди в опере «Орфей» ввел в состав оркестра две контрабасовые виолы. В своей первой лондонской опере «Ринальдо» Гендель предписывает участие виолоне, а в опере «Дебора» (1733) — виолоне или контрабас. Особенно интересно, что Гендель вводит контрабас в звуковой диапазон скрипки, т. е. в пределы звуков такой высоты, которая на современном контрабасе возможна только в высоких позициях. Например, в партии баса в «Атланте» (1736) встречается терция, которая заходит в границы самого низкого регистра скрипки. Для звуков такой высоты нужен теноровый ключ. Хотя некоторые иссле-

дователи исключают контрабас при появлении тенорового ключа, Шютц, например (Ehequien, 1636), указывает на сопровождение виолоне в теноровом ключе. Гендель нотирует все басовые инструменты в басовом и теноровом ключах. Иногда он разделяет функции континуо, прибегая к нотации на разных строчках. Например, хор из первого акта «Деборы» (1733):

Violoncelli ripieni
Conrabassi e Bassons ripieni
Organi, Violoncelli, Contrabassi e Cembalo

Самая нижняя строка относится собственно к группе континуо, что следует из пометок: *Organi solo* или *Bassi senza Organi*. Применял Гендель виолоне без виолончели также и в хоровых составах. Из анализа партитур Генделя можно сделать вывод, что виолоне гроссо и контрабас — идентичные инструменты.

Если учесть еще и некоторые частности, отмечаемые разными авторами, представление о виолоне барокко становится достаточно полным. Так, Барникель говорит о «множестве двойных нот» на контрабасе да гамба. Ейзель сообщает о возможности «подниматься выше, но это уже за пределами технических возможностей учеников на виолоне». Кванц уверяет, что он «встречал много искусных музыкантов», которые исполняли на виолоне «все, что только возможно». Когда Бах вспоминает о «хорошо оплачиваемых королем дрезденских музыкантах, где каждый играл только на одном инструменте», он среди других выделяет особенно «хорошего контрвиолониста капеллы» Кванца.

Вопрос об исполнительской квалификации виолонистов того времени вообще интересен. Исполнитель в XVI–XVII вв. был универсален. Кванц, о котором говорит Бах, был выдающимся флейтистом своего времени, но он сам пишет, что «не был избавлен от других инструментов, таких, как рожок (корнет), тромбон, валторна, флейта «а бек», фагот, немецкий бас-гайге, виолончель, виола да гамба и, кто знает, каких еще, на которых настоящий артист-духовик должен был играть». Телеман сообщает о своем опыте игры на нескольких инструментах, указывая также, что «встречавшиеся мне превосходные музыканты познакомили меня и с контрабасом». О требованиях, предъявлявшихся к музыкантам того времени, рассказывает любопытный документ — программа конкурсного испытания при приеме на работу (она была составлена Й. Долезом, учеником Баха и кантором *Tomaskirche*). Претенденты должны были исполнить:

валторновый концерт и, кроме того, одну часть из гобойного и флейтового концертов;
трио — на скрипке; концертный хорал на цуг-тромбоне;
один простой хорал на дискант-альт-тенор и бас тромбонах;
транспонирующий хоральный голос на большом виолоне.

Ограниченность сведений об исполнителях-контрабасистах времени Баха объясняется несколькими причинами. Во многих капеллах играли в основном ученики или любители (в капелле Баха в *Tomaskirche*, например, почти все струнники, кроме скрипачей, были учениками). В светском исполнительстве господствовали изысканная выразительность, интимность, но не техническая виртуозность. Профессиональные же музыканты того времени использовали для концертного исполнения специально изготовленные инструменты. Не малую роль играло и то обстоятельство, что транспортировка больших, громоздких инструментов была и трудным, и дорогим делом.

В истории музыкального искусства сохранились имена музыкантов, сыгравших важную роль в продвижении струнного гиганта на авансцену исполнительства. Это упоминавшиеся уже Кванц, Телеман — композиторы, игравшие и на контрабасе-виолоне.

Одно из самых ранних произведений для концертирующего виолоне — Соната, написанная контрабасистом Королевской капеллы в Оксфорде (Англия) по имени Джованнино дель Виолоне (1640–1690). Благодаря издателю — английскому контрабасисту Р. Слатфорду — и записи этой Сонаты на пластинку, сделанной Клаусом Штолем (Берлин), мы можем познакомиться с этой музыкой.

Французский музыкант Мишель Пигноль Монтеклер (1666–1737) в юношеском возрасте пел в церковном хоре, позднее преподавал музыку. В 1700 году он приехал в Париж, чтобы продолжить занятия музыкой. Семь лет спустя Монтеклер получил работу в оркестре Парижской оперы, где в течение тридцати лет играл на контрвиолоне. В истории музыки Монтеклер вошел как контрабасист и автор *Methode facile pour apprendre a jouer du Violon* (1711–1712) и *Methode pour apprendre la musique* (1736). Монтеклера можно отнести к самым первым солистам на контрабасе.

Чешский музыкант и композитор Ян Дисмас Зеленка (1679–1745) пользовался у современников большим авторитетом, его высоко ценил И.С. Бах. С 1710 года Зеленка играл на контрабасе в Дрезденской польской королевской капелле. Музыка этого яркого представителя чешского барокко, сочетающая мастерство полифонической и гомофонной техники, только недавно стала предметом серьезного изучения. В Шести сонатах для двух гобоев и фагота (три последние автор предписывает исполнять с двумя басами облигато) в качестве генерал-баса использован контрабас.

Контрабасист и композитор Й. Яниш (1708?–1745) служил в придворной капелле Фридриха II в Берлине. Ему принадлежит дошедшая до нас Канцона (опубликована немецким контрабасистом К. Трумпфом).

Выдающийся чешский музыкант и композитор Ян Вацлав Антонин Стамиц (1717–1757) стал одним из первых солистов на контрабасе, когда в 1742 году исполнил соло на каждом из струнных инструментов поочередно, в том числе и на контрабасе.

Достижения исполнителей — музыкантов прошлого — можно было бы оценить, предстань они перед нами. К сожалению, сегодня только воображение и накопленные знания позволяют воссоздать образы исполнительского искусства предшествующих столетий и представить исполнительские достоинства музыкантов.

Ко второй половине XVIII века конструкция и форма контрабасовых инструментов приближаются к современному виду: число струн ограничивается пятью, четыремя и даже тремя, резко сокращается количество настроек инструмента, устанавливается квартовый строй, унифицируются параметры размеров инструмента и его оснащение — струны, подставка, типовой моделью становятся f-образные резонаторные отверстия и т. д.

Только смычок, которым играли контрабасисты, изменялся мало. Даже после устойчивого функционирования в исполнительской практике смычка, реформированного французским мастером Франсуа Тургом-младшим в конце XVIII века, который изменил форму его трости и деталей, контрабасисты продолжали пользоваться «гамбовым» смычком.

Но контрабасовый смычок постепенно тоже приобретает новые контуры. Дугообразная трость смычка (которым пользовался еще Драгонетти) изменяет изгиб в сторону волоса, усовершенствуются колодка смычка и механизм натяжения волоса, линии и пропорции контрабасовых смычков становятся более совершенными. С появлением французского смычка игра на струнном великане приближается к приемам виолончельной и скрипичной техники. Несмотря на очевидные преимущества этого смычка, некоторые контрабасисты и сегодня играют смычком с высокой колодкой, сохраняя старинную «гамбовую» манеру управления им.

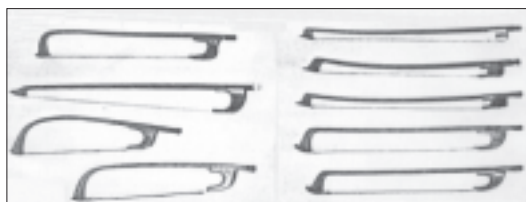


Рис. 24. Контрабасовые смычки XVI–XVIII вв.



Рис. 25. Приемы игры на виолоне XVI–XVIII вв.

Изготовление контрабасовых виолоне и контрабасов в XVI–XVIII вв. Инструментальные мастера

С появлением инструментов скрипичного семейства и изменениями требований к исполнителю мастера в XVII–XVIII вв. изготавливали смычковые контрабасы «скрипичных» форм, но также переделывали старинные контрабасовые виолы в контрабасы современного типа (и даже в современные виолончели). Многие из этих инструментов сохраняют особенности происхождения: разные размеры и формы корпуса, плоские (реже выпуклые) задние деки, покатые плечи (многие инструменты имеют плечи, напоминающие скрипичные или виолончельные), тупые углы (реже острые). Но все инструменты уже имеют f-образные отверстия, суженную шейку и гриф, рассчитанный на четыре струны. Не случайно исследователи задаются вопросом: не являются ли виолончели, например Гаспаро да Сало или Якоба Штайнера, в своей «прошлой жизни» виолоне? Есть веские основания для положительного ответа.

Гаспаро да Сало (Бертолуччи Гаспаро, 1540–1609) — один из самых известных старинных мастеров Италии, построивший особенно много превосходных контрабасовых виолоне, представляющих и ныне, в силу своих выдающихся качеств, раритеты огромной ценности. Один из легендарных «Гаспаро», которым владел Д. Драгонетти, хранится сегодня в соборе Сан Марко, в Венеции (по завещанию Драгонетти). Иногда этот инструмент получают возможность увидеть (и даже «подержать» в руках) музыканты-туристы.

Примечательный факт опубликован А. Плянъявским в книге «Виолоне — контрабас барокко» (1998). Оказывается, Гаспаро сам играл на контрабасовом виолоне.

Известнейший немецкий инструментальный мастер XVII века Якоб Штайнер (ок. 1617–1683), прославившийся своими замечательными скрипками, изготавливал также

и контрабасовые виолоне. Ф. Хельвиг, исследовавший творчество Штайнера, считает, что его виолоне «были, вероятно, самыми большими инструментами с нижней струной В». (Известно, что во Франции использовался *Basse de Violon* с настройкой $B_1 - F - c - g$.) Со ссылкой на письма Штайнера исследователь говорит о «большом контрабасе, который называется также октаввиолон (*Oktavviolon*) или квартвиолон (*Quartviolon*). Виолон, называемый также *Bassviol*, — это маленький контрабас, но не виолончель. В другом месте октаввиолон назван просто «виолон»². Старинные архивные материалы позволяют заглянуть в интересный документ того времени — ценник для виолоне:

«1 Violon	24 Taler	ein Violon	45 Taler
ein Bass violon	30 Taler	Oktav violon	50 Taler
ein Oktavviolon	42 Taler	grosser violon	75 Taler».

Все это снова подтверждает как отличие виолоне от других гамбовых инструментов, так и его самостоятельное положение в исполнительской практике того времени.

В ряду замечательных инструментальных мастеров прошлого имена тех, чьи инструменты известны широко, а сохранившиеся инструменты еще успешно функционируют в исполнительстве нашего времени или хранятся в многочисленных музеях и коллекциях: итальянские мастера — *Амати* Андреа (1535–1611) и Николаус (1596–1684), *Бертолотти* Гаспаро (*да Сало*, 1540–1609), *Линароль* Вентура (создатель одного из старейших сохранившихся инструментов, 1585 г.), *Маджини* Джованни (1580–1632) и Пьетро (1630–1680), *Тоддини* Пьетро (1620–1675) и Михаэль (1625–1676), *Страдивари* Антонио (1640–1737), *Руджиери* Джованни (1650–1730) и Пьетро (1670–1730), *Тесторе* Карло (1660–1737), *Гальяно* Алессандро (1660–1725), *Гварнери* Джузеппе (1698–1744), *Монтаньяна* Доменико (1690–1750); мастера Германии и Австрии — *Пош* Антон (1677–1742), *Штадльман* Даниель (ок. 1680–1744), *Фихтль* Мартин (1682–1765), *Лайдольф* Иоханн (1690–1758). В музейных коллекциях сохраняются инструменты Якоба Штайнера — например, его шестиструнная бас виола да гамба 1652 года и «октав-виолон» (16...? г. высотой 197,5 см).

Рис. 26. Контрабас Гаспаро да Сало Ex-Tarisio (ок. 1550–1590)



Рис. 27. Шестиструнный виолоне М. Вебера. (Дрезден, 1597).



² Из письма от 15 декабря 1669 года.



Рис. 28. Шестиструнный виолоне. (М. Преториус, 1619).



Рис. 29. Виолоне Д. П. Маджини. (Брешиа, 1630 г.)



Рис. 30. Контрабас Я. Штайнера, 1648 (общая высота 183,5 см.).

Рис. 31. Четырехструнный контрабас Э. Левиса. (Лондон, 1695).



Контрабас в предклассическом оркестре

Если время от начала XVII до середины XVIII века можно назвать эпохой генерал-баса с постепенным вытеснением полифонии, то вторая половина XVIII века демонстрирует устойчивые позиции классического стиля.

С развитием концертной практики на смену мягкозвучным виолам приходят инструменты скрипичного семейства с ярким звучанием, оформляется оркестр, инструментарий которого постепенно расширяется. В этом процессе значительна роль оперного театра, где, собственно, и формировались симфонический оркестр и его художественно-выразительные задачи. Расширяя свои возможности, оркестр последовательно продвигался к концертной эстраде.

Слово *оркестр* происходит от греческого *орхистра*, вначале обозначавшего

круглую, позднее полукруглую площадку античного театра, где пел свои партии хор трагедии и комедии, производя при этом ритмичные движения. До середины XVIII века слово *оркестр* относили именно к месту расположения музыкантов. Современное определение оркестру впервые дал Ж.Ж. Руссо в своем «Музыкальном словаре» (1767): «Коллектив музыкантов, играющих на различных инструментах и предназначенный для совместного исполнения музыкального произведения». Руссо считал также, что о *концерте* речь может идти только тогда, когда собираются более восьми музыкантов.

Существенный вклад в развитие оркестра внесли музыкальные драмы итальянского композитора Клаудио Монтеверди (1567–1643). Широко образованный музыкант, Монтеверди наметил дальнейшие пути развития оперы. В его лучшей «драме на музыку» «Орфей» (1607) детально разработана партия оркестра, в котором использованы почти все существовавшие тогда инструменты. Монтеверди первый понял и применил на практике художественно-выразительные возможности отдельных инструментов, соотнося их с развивающимся на сцене драматическим действием. Именно он впервые ввел в оркестр две контрабасовые виолы, тембр которых не только играл важную роль при сопровождении речитативов, но и характеризовал сценические образы (ада, подземелья).

Первые документальные свидетельства использования контрабасов в оркестре — партитуры опер «Золотое яблоко» Чести (1667) и «Цезарь Александрийский» Альдровандини (1699–1791).



Рис. 32. Гравюра Хорманса «Домашний концерт» (Голландия. XVIII в.)

Рис. 33. П. Оливеро.
Оперный спектакль
в Турине. 1740.



Ранний вид оркестровой музыки, в которой нашли отражение типичные черты барокко, представлял жанр кончертогроссо, развившийся в Италии последней четверти XVII века. В основе кончертогроссо — резкое противопоставление небольшой группы солирующих инструментов, называемых *концертино* (*concertino*), и общей массы ансамбля, называемой *рипиено* (*ripieno*), т. е. *тутти* (*tutti*). В музыке XVII–XVIII вв. *бассо рипиено* (*basso ripieno*) — это все басы. Ведущую роль играют солирующие инструменты. Струнный состав, объединявшийся с духовыми — флейтой, трубой, гобоем, валторной, подготовил формирование классического симфонического оркестра второй половины XVIII века.

Сонаты для скрипки соло и баса, *concerto grosso* итальянского композитора Арканжело Корелли (1653–1713) представляют собой «ярчайшие образцы старинной предклассической сольной скрипичной сонаты и оркестровой музыки». Его произведения — итог длительного развития этих жанров музыки — заложили фундамент симфонической музыки.

Г.Ф. Гендель (1685–1759), великий немецкий композитор (большую часть жизни прожил в Англии), создатель нового типа монументальных вокально-оркестровых произведений — *о р а т о р и и*, написал множество значительных по содержанию и мастер-

ству формы оркестрово-ансамблевых концертов — *concerto grosso*. Оркестр Генделя непосредственно предшествовал оркестру венских классиков.

Многоголосная полифония — основа вокально-инструментальной музыки И.С. Баха (1685–1750). Каждый голос в его партитурах мелодически самостоятелен, выразителен и учитывает технические возможности того или другого инструмента оркестра. Обращаясь к инструменту как солисту, Бах меняет отношение к его исполнительским задачам. В музыке для оркестра Бах, используя приемы *concerto grosso*, достигает выразительности и красочности. Так, об одной из баховских сюит А. Швейцер писал: «Когда Мендельсон в 1830 году играл престарелому Гёте увертюру Первой ре-мажорной сюиты, тому казалось, что он видит торжественное шествие нарядно одетых людей, поднимающихся по большой лестнице». Удивительно «зримый» образ!

И всегда в музыке композиторов огромна, содержательно важна роль контрабасового виолоне.

Итальянский композитор Алессандро Скарлатти (1660–1725), создатель оперы *seria*, автор более 125 опер, придавал важное значение оркестру. Струнные в его оркестре приобрели блеск и виртуозность. Он определил и будущее значение виолончелей, разделив партию басов, ввел духовые инструменты с самостоятельной партией, разделив группы струнных и духовых инструментов. В басовых партиях у Скарлатти есть и *celli*, и *basso continuo* с контрабасом. Оперные увертюры А. Скарлатти, называвшиеся «симфониями», в определенном смысле подготовили будущую симфонию.

Интенсивно развивался оркестр в XVII–XVIII вв. во Франции, прежде всего в творчестве Люлли и Рамо. Ж.Б. Люлли (1632–1687) установил «правила оркестрового письма», Ж.Ф. Рамо (1683–1746) создал французскую школу инструментовки, для которой характерны изящество изложения, изысканность, свежесть звучания и необыкновенная тонченность оркестровой выразительности. Рамо ввел в струнном квинтете четырехголосное изложение, соответствующее современному: 1-е и 2-е скрипки, альты и виолончели с басами.

Французские композиторы, особенно Рамо, оказали сильное влияние на формирование оркестра в творчестве немецких мастеров. Испытал это влияние и И.С. Бах.

Как уже отмечалось, Ян Вацлав Стамиц (1717–1757) стал первым солистом-контрабасистом, когда исполнил свои произведения поочередно на скрипке, альте, виолончели и контрабасе. Но в историю музыки Стамиц вошел прежде всего как создатель и руководитель знаменитой Мангеймской капеллы — лучшего и самого большого оркестра того времени. Оркестры капелл XVII–XVIII вв. обычно составлялись из тех музыкантов и тех инструментов, которыми располагал в каждом случае капельмейстер (часто и произведения писались для имеющегося состава). Поэтому оркестр Стамица был исключительным явлением. Музыкант создал новый концертный стиль оркестрового исполнения, его оркестр, превосходно сыгранный, отличался отточенным ритмом и контрастами динамики.

Эволюция оркестровых инструментов, включая и контрабас, связана с новыми требованиями музыкального искусства — с необходимостью более мощных звучаний, способных достигать эмоционального напряжения в больших аудиториях оперных и концертных залов. Отвечая на запросы композиторов, решая новые задачи, выдвигаемые ими, исполнители-инструменталисты не только искали новые технические приемы, но и вносили, часто с помощью мастеров, конструктивные изменения в свой инструментарий, осваивали новые виды инструментов. (Можно вспомнить, например, появление обмотки на толстых нижних струнах контрабаса, изобретение и внедрение удобного механизма настройки — вообще уникального явления для струнных инструментов.)

Эволюция оркестрового исполнительства привела к тому, что внутри оркестра образовывались группы инструментов, в том числе и басовая с контрабасами, с четкой дифференциацией в общем ансамбле оркестровых инструментов. (Менялась и форма управления оркестром: от играющего капельмейстера-композитора, как Диттерсдорф или Гайдн, — к дирижеру, сначала обращенному спиной к оркестру, а затем вставшему спиной к публике и лицом к оркестру.)

Развитие оркестрового исполнительства вело к соответствующему совершенствованию контрабаса, его смычка, струн и, конечно, приемов игры. Если в XVII — начале XVIII в. контрабас, по словам Маттезона, «служил для изображения бурь, подземного гула и выражения призыва, а в остальных случаях довольно некстати сохранял *tacet*», то к середине XVIII века контрабасисты оркестра все меньше походили на исполнителей «лошадиной работы», и среди них стали появляться солисты. К концу XVIII века — времени окончательного формирования классического оркестра — рядом с именами Й. Гайдна, В. Моцарта, К. Глюка, Л. Бетховена появились имена выдающихся инструменталистов, в том числе и контрабасистов.

Композитор Рихард Штраус писал: «Гендель и Гайдн, как и Глюк в своих операх, в сочинениях с преимущественно гомофонной манерой письма... сознательно с самого начала сильнее подчеркивали колористический элемент, стремясь оживить слово и сценическое оформление с помощью выразительных средств оркестра, создающих определенное настроение, при этом само собой получалось, что весь ансамбль инструментов превращался в одушевленные группы и, в конце концов, в «говорящих» индивидуумов».

Со второй половины XVIII века таким «говорящим индивидуумом» становится и контрабас.

II

Контрабас в музыкальной практике второй половины XVIII века



Виолоне и четырехструнный контрабас с квартовым строем

Постепенное, эволюционное развитие характерно для искусства. Вытеснение старого происходит в продолжительном, трудном процессе. Музыкальное искусство особенно консервативно. Теория музыки, инструментарий, мастерство композиции и исполнительское мастерство связаны, переплетены в едином движении и каждым новым своим шагом вперед опираются на достигнутое раньше. В контексте целостного музыкального искусства развивается и контрабасовое искусство.

Невозможно обозначить момент, когда на смену старым контрабасовым виолоне пришли четырехструнные

контрабасы, а квартовый строй сделался единственно законным строем контрабаса. Нет точной даты, когда контрабасовый виолоне, появившийся чуть ли не за два столетия до Баха и не предназначавшийся для оркестра, превратился в типично оркестровый инструмент.

Еще и в XIX веке рядом с контрабасом — инструментом с четырьмя (или тремя) струнами и квартовым строем — продолжал использоваться виолоне. Существование в му-

зыкальной практике разных контрабасовых инструментов в определенном смысле аналогично тому, что происходило с виолами, начиная с XVI века, когда скрипки стали завоевывать позиции в исполнительстве. Оба семейства сосуществовали продолжительное время, пока скрипки и другие члены этого семейства окончательно не вытеснили из употребления виолы.

Сведения о музыкальной практике второй половины XVIII и начала XIX века подтверждают: значительный период времени в исполнительстве использовались и контрабасы, и виолоне. На страницах одного из своих концертов для контрабаса Шпергер зачеркивает обозначение «виолоне» и записывает: «контрабас». В партитуре «Фореллен-квинтета» Ф. Шуберт меняет обозначение «виолоне» на «контрабас» (квинтет написан в 1824 г.). Трудно не увидеть в этом предпочтение, отдаваемое новому инструменту с более сильным звуком.

Общая картина контрабасовой практики XVIII века в странах Европы выглядит следующим образом: в Италии долго использовались как трехструнные, так и четырехструнные контрабасы; во Франции практиковалась настройка трехструнных контрабасов по квинтам, октавой ниже виолончели; в Вене всю последнюю треть века господствовал инструмент с особой терцово-квартовой настройкой. Поэтому правильнее определить ситуацию в контрабасовом искусстве этого периода как тенденцию укрепления позиций четырехструнного контрабаса с квартовым строем.

Венский пятиструнный. Концертная и камерная литература для контрабаса и ее авторы

Последняя треть XVIII века отмечена появлением в регионе Вены концертных сочинений для контрабаса целого ряда композиторов-классиков и одновременно появлением контрабасистов-виртуозов, превосходно исполнявших эти произведения. Среди авторов концертов для контрабаса и многочисленных камерных сочинений с солирующим контрабасом того времени композиторы: Йозеф и Михаэль Гайдны, Карл Диттерсдорф, Ян Ванхаль, Франц Хофмайстер, Вольфганг Моцарт, Антон Циммерман, Вацлав Пихль, игравший на контрабасе Йоханн Шпергер.

Многие сочинения венской классики и имена исполнителей стали известными сравнительно недавно. Один из первых контрабасовых концертов того времени — Ре-мажорный концерт Диттерсдорфа — был опубликован впервые немецким контрабасистом Тишером-Цейтцем только в 1938 году и с тех пор стал очень популярным в репертуаре современных контрабасистов. В этом же году впервые издана Концертная симфония для контрабаса и альта с оркестром К. Диттерсдорфа. Издание Концерта для контрабаса № 1 Диттерсдорфа появилось только в 60-х годах XX столетия. В XX веке были изданы контрабасовые концерты Ванхалья, Пихля, Хофмайстера, Шпергера, их камерные произведения с солирующим контрабасом. Однако все изданные произведения далеко не полно представляют литературу для солирующего контрабаса в период расцвета венской классической школы. Исследователи называют около 30 концертов для контрабаса и множество камерных ансамблей с солирующим контрабасом. Йоханн Шпергер — не только выдающийся исполнитель, но и автор 18 концертов для контрабаса, а также многочисленных ансамблевых сочинений с солирующим контрабасом.

Невосполнимой утратой стал исчезнувший концерт Й. Гайдна. К счастью, сохранилась Ария для баса и контрабаса с оркестром Моцарта. В ряду сочинений, связанных стилистически с венской классикой, — концерты итальянских композиторов Д. Капуцци и Г. Чимадора.

Камерные произведения для солирующего контрабаса, относящиеся к венской классике, представляют большую художественную ценность в репертуаре контрабасистов. Перечень этих произведений велик, приведем лишь несколько примеров: шесть квинтетов для двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса К. Диттерсдорфа; три квартета с солирующим контрабасом и два дуэта для виолоне и виолончели Ф. Хофмайстера; трио с виолоне облигато, соло контрабаса в симфониях № 6, 7, 8 и 31 Й. Гайдна; дивертисменты Ре мажор, Си-бемоль мажор и До мажор М. Гайдна; «Маленькая ночная серенада» и зальцбургские серенады В. Моцарта. (К такого рода пьесам можно отнести самостоятельные маленькие ансамбли на сцене в опере «Дон Жуан», в одном из них заняты только две скрипки и контрабас.) К ансамблям с солирующим контрабасом относятся дивертисменты Ванхаля, многие сочинения других композиторов. В архиве Общества друзей музыки в Вене хранятся, например, сочинения Г. Альбрехтсбергера, известного теоретика венского стиля, композитора и учителя Бетховена: «Шесть сонат для пяти инструментов (двух скрипок, альты, виолончели и баса)», дивертисменты для трех, четырех, пяти инструментов, дивертисмент для альты, виолончели и виолоне. Там же Квинтет для виолы д'амур, скрипки, альты, виолончели и виолоне Й. Эйблера.

Шесть квартетов для скрипки, валторны, виолончели и контрабаса облигато сочинил ученик Глюка Карл Ханке (ок. 1750–1835), бывший директором капеллы графа Альбрехта. Леопольд Кожелух (1752–1818) — музыкант, занявший после Моцарта должность императорского камерного композитора, предложил оригинальный состав инструментов в трех *Symphonies concertantes*: мандолину, контрабас, трубу и чембало с оркестром. Флориан Гасман (1729–1774) — автор Квартета in B для гобоя облигато, альты, виолончели и контрабаса.

Очень часто, публикуя эти произведения, издатели либо ошибочно расшифровывали принятый в то время термин «бас» как виолончель (хотя сами авторы предполагали виолоне или контрабас), либо намеренно отказывались от контрабаса в пользу виолончели, нарушая и авторские намерения, и тембровые особенности времени их создания.

Благодаря исследованиям и скрупулезной научной проработке уртекстов можно говорить об оригиналах инструментария камерных сочинений второй половины XVIII века.

Появление именно в Вене этого исторического периода множества сольных произведений для контрабаса и камерных сочинений с солирующим контрабасом можно объяснить существованием «венского пятиструнника» — инструмента, который имел благоприятную для игры конструкцию, форму и размер и, что особенно существенно, терцово-квартетный строй, соответствующий ре-мажорному трезвучию: $F_1 - A_1 - D - Fis - A$. Отсюда — преобладание почти во всех сочинениях тональностей ре мажор или ля мажор. Кроме того, композиторы довольно часто использовали скордатуру, повышающую строй на полтона и более (тогда удобными становились тональности си-бемоль мажор или си минор). В этих случаях строй выглядел следующим образом: $F_1 - B_1 - Es - G - V$ или $F_1 - H_1 - (E) D - Fis - H$. Контрабас с такой настройкой использовался не только в сольных (в этих случаях обычно без нижней струны F) произведениях, но и в камерной и оркестровой музыке.

Композиторы Вены охотно писали музыку для этого изящного инструмента, поскольку звучание его было мягким, интонационно ясным и окрашено приятным глубоким тембром. Леопольд Моцарт в своей скрипичной школе записал, что слышал «концерты, трио, соло и т. д., в высшей степени красиво исполняемые», и что «на одном из таких басов трудные пассажи легко исполняются».

Многие композиторы венской школы — прекрасные исполнители, хорошо знавшие возможности инструментов, для которых писали. Знали они и музыкантов, которых при-



Рис. 34. Контрабас Й.Х. Лайдольфа. (Вена, 1741). Инструмент-пятиструнный с настройкой терцово-квартового виолоне: $F_1 — A_1 — D — Fis — A$. В настоящее время переделан в четырехструнный с обычной настройкой: $E_1 — A_1 — D — G$. Сохранилось отверстие для пятого колка. Реконструирован наклон шейки. Используется более высокая подставка. Общая высота 192 см. Длина звучащей струны 108 см

Рис. 35. Венский пятиструнный смычок И. Шпергера.



глашали в капеллы. Й. Гайдн, К. Диттерсдорф, А. Циммерман, Л. Кожелух и другие композиторы-капельмейстеры должны были демонстрировать аристократам, содержавшим капеллы, достоинства своих ансамблей и своих музыкантов. Так было в капелле Эстерхази и Гросвардейна, Прессбурга и Зальцбурга, в капеллах Шверина и Берлина. Диттерсдорф рассказал о подобном представлении музыкантов своей капеллы графу Эстерхази (в их числе был и Ф. Пихельбергер): «Я сочинил большой концерт в разных стилях для одиннадцати инструментов, в котором в первом Аллегро каждый исполнитель (концертант) остается единственным солистом»¹. Документально подтверждено, что все концертные произведения и соло контрабаса сочинялись для конкретных исполнителей-солистов. В свою очередь, обладавшие незаурядным талантом и мастерством исполнители побуждали композиторов создавать такие произведения. Естественно, образующийся творческий контакт исполнителей и композиторов был одним из стимулов развития музыкального искусства.

Возвращаясь к композиторам-исполнителям, вспомним, что Ванхаль играл на клавире, органе, на флейте и на виолончели; Моцарт блестяще владел и клавиром, и скрипкой, играл на альге; Телеман, Кванц, Зеленка играли и на виолоне; Шпергер, будучи контрабасистом, часто играл в оркестре на фаготе. Стамиц не только владел всеми струнными смычковыми инструментами, но и выступал как солист на каждом из этих инструментов.

Йозеф Гайдн (1732–1809) — один из великих мастеров венской классической школы, много сделавший для того, чтобы контрабас оказался на авансцене симфонической, ка-

¹ *Planyavsky A. Geschichte des Kontrabasses. — Tutzing, 1970. S. 168 (пер. с нем. Л. Ракова).*

мерной и сольной музыки. В капелле Эстерхази в Эйзенштадте, которой продолжительное время руководил Гайдн, в разное время служили контрабасисты Й. Кемпфер, Й. Шпергер, А. Кюнель, А. Крафт, Й. Дитцль, К. Ширингер (последний с 1767 по 1790 г.). Нет сведений о том, для кого Гайдн написал контрабасовый концерт, и кто впервые его исполнил. Одним из первых контрабасистов капеллы Гайдна (в период сочинения контрабасового концерта, примерно в 1763 г.) был виолонист (одновременно, второй фаготист) Иохан Георг Швенда. Исследователь музыкального искусства Ц.Ф. Поль (Pohl C.F.) сообщает, что концерт Й. Гайдна для контрабаса вообще «бесследно исчез» (другой автор — Ф.Й. Фетис — называет даже два контрабасовых концерта Гайдна: № 111 Premier concertj pour contrebasse en Sol, en mamescrit, chez le prince Esterhasy; № 112 Deuxieme idem en fa). Начальная фраза из контрабасового концерта Гайдна включена в перечень сочинений композитора:



Вполне возможно, что рукопись могли уничтожить пожары 1768 и 1776 годов, во время которых сгорели многие рукописи Гайдна. Однако Р. Эйтнер пишет, что Й. Кемпфер играл этот концерт, как и концерт Ванхаля, в Варшаве в 1781 году.

Трудно назвать и имя контрабасиста, которому Гайдн мог поручать сольные эпизоды в своих симфониях № 6, 7, 8, 31, 72. Упомянув симфонии № 6, 7, 8, объединенные общим названием «Время дня»: «Утро», «Полдень», «Вечер», Х.Р. Ландон замечает: «...по всей видимости, эти программные сочинения появились в качестве повода представить графу П.А. Эстерхази виртуозов своей новой капеллы: сольные проведения поручались в них флейте, гобою, фаготу, концертмейстерам первых и вторых скрипок, виолончели и даже контрабасу»².

Симфония № 31
ч. IV

Variation 7
Andante

² Haydn Y. Kontrabaß-Soli aus den Sinfonien. — Leipzig, 1994. Klaus Trumpf. Vorwort.

Variation 4
Andante

Симфония № 72
ч. IV

Интересно сравнить диапазоны звукорядов сольного и оркестрового контрабасов, используемых Гайдном:

Концертный виолоне

Оркестровый виолоне

Другие произведения Й. Гайдна с контрабасом облигато — трио, кассации, ноктюрны, дивертисменты, фантазия с шестью вариациями — однозначно предполагают в своем составе именно контрабас (например, в Трио композитор обозначает: «violone obligato», а в Дивертисменте указывает: «a viole obligato, violone obligato, e corno»).

Михаэль Гайдн (1737–1806) — младший брат Йозефа, высокообразованный, талантливый музыкант, широко известный и почитавшийся современниками, — в двадцать лет становится капельмейстером придворной капеллы архиепископа Зальцбурга. Находившийся в натянутых отношениях с отцом Моцарта, М. Гайдн всегда сохранял высочайшее уважение к его сыну. Позднее Михаэль получил место придворного и церковного органиста, преподавал в капелле клавир. Им написаны 46 симфоний, произведения церковной музыки, множество камерных произведений, в частности дивертисменты с солирующим контрабасом, дуэт для контрабаса и виолончели.

Карл Диттерс фон Диттерсдорф (1739–1799), современник Гайдна, Моцарта, Бетховена, был примечательной фигурой своего времени. Талантливый скрипач, известный капельмейстер, плодовитый композитор, он оказался еще и интересным историографом, оставив автобиографические заметки. Диттерсдорф играл в Венской опере, где и познакомился с К. Глюком. В 1763 году они вместе совершили поездку в Италию, где Диттерсдорф с большим успехом выступал как скрипач. В 1765 году музыкант занял должность капельмейстера в капелле епископа Гросвардейского в Венгрии, сменив на этом посту Михаэля Гайдна. Диттерсдорфа связывали близкие отношения с Й. Гайдном и В. Моцартом, а его творчество получило признание в Европе.

Последние годы жизни Диттерсдорф провел в уединении в своем поместье Диттерсдорф на юге Германии, работая над автобиографическими заметками, сохранившими для нас множество интересных сведений о музыкальной практике его времени.

Диттерсдорф — первый композитор венской классической школы, сочинивший для контрабаса соло несколько произведений крупной формы (интересно, что сольных сочинений для виолончели у него нет). Это два концерта для контрабаса с оркестром ре

мажор и ми-бемоль мажор (предполагающий скордатуру): Concerto a 9 per il Violone, 2 Viol., Vla., Basso, 2 Fl., 2 Cor. (der Violone ist in D-dur notiert); Concerto a 9 per il Contbasso, 2 Viol., Vla., Basso, 2 Fl., Cor.; Симфоническая концертанта для контрабаса, альта и оркестра ре мажор; (Sinfonia in D a Contrabasso e Viola concert, 2 Viol., 2 Ob., 2 Cor., Vla., e Basso); пятичастный дуэт для альта и контрабаса (виолоне), также в ми-бемоль мажоре.

Тема
Moderato

Дуэт для альта и контрабаса
V ч. Тема с вариациями

Вар. 1

Все сочинения написаны для венского пятиструнного с настройкой $F_1 - A_1 - D - Fis - A$, что подтверждают тональности произведений и широкое использование ре-мажорного трезвучия. (Только этим можно объяснить известные неудобства исполнения произведений Диттерсдорфа и других авторов того времени на современном контрабасе с квартовым строем.)

Популярный Концерт Диттерсдорфа № 2 издавался в ми мажоре (клавир), то есть для современного сольного строя контрабаса, что не дает оснований называть этот концерт «ми-мажорным». Немецкий контрабасист К. Трумпф предложил свой вариант, издав клавир концерта в оригинальной ре-мажорной тональности, а партию контрабаса в «сольном» строе опустил в до-мажорную тональность. По его мысли, это позволяет использовать открытую струну соль и тем самым приближает исполнителя к приемам, связанным с венским виолоне.

Симфония-концертанта для контрабаса, альта и оркестра Диттерсдорфа была издана в тональности оригинала (ре мажор) в виде партитуры и голосов. У нас это произведение появилось в редакции альтиста В. Борисовского для альта, контрабаса и фортепиано. Редактор сделал альт ведущим голосом, а партию контрабаса изложил в транспонированной тональности (т. е. для сольного строя инструмента). Между тем авторское указание — «для контрабаса и альта» — дает основание предположить звучание голоса контрабаса в н о т и р о в а н н о й октаве, а не октавой ниже.

Ян Критель Баптист *Ванхаль* (1739–1813) — один из самых популярных композиторов Вены того времени, музыкант с необычной судьбой. Он родился в семье крестьянина-крепостного, выходца из Голландии (поэтому Ван Халь) и уже в детском возрасте обнаружил выдающиеся музыкальные способности. На талантливого юношу обратила внимание графиня Шаффготш, которая субсидировала его обучение в Вене у К. Диттерсдорфа, а затем в течение двух лет в Италии. Ванхалю было всего восемнадцать лет, ког-

да он получил место органиста и приобрел известность как автор скрипичных концертов. Музыкант играл на клавире и пользовался популярностью как преподаватель игры на этом инструменте, превосходно владея органом и скрипкой, флейтой, виолончелью. Однажды, находясь в гостях у друзей, Ванхаль участвовал в исполнении квартета, автором которого был хозяин дома: партию первой скрипки исполнял Й. Гайдн, второй — К. Диттерсдорф, партию альты — В. Моцарт, а на виолончели играл Ванхаль.

Преподавательская деятельность позволила музыканту обрести материальную независимость. Поэтому Форкель назвал Ванхалья «первым свободным художником» добетховенского времени. В творческом наследии композитора — около 100 симфоний, концерты почти для всех инструментов, распространенных в музыкальной практике того времени, около сотни квартетов, дивертисменты, песни, сочинения для клавира, органные фуги, две мессы, оратории. Музыка Ванхалья пользовалась таким успехом у публики, что порой затмевала популярность музыки Моцарта. Любопытно свидетельство современника композитора: «Вторая часть концерта, который был дан в Дрездене... началась с бесподобной симфонии Ванхалья, рожденной его пламенным духом в те счастливые мгновения, когда всё побеждают чувства. С выздоровлением замечательного художника его большие сочинения возрождаются в исполнении многих оркестров к его величайшей славе»³.

Концерт для контрабаса с оркестром Ванхалья (*Concerto in Es per il Contrabasso 2 Vl., 2 Ob., 2 Hr., Va e Basso*) выделяется среди других сольных концертов того времени своими художественными достоинствами и изысканно виртуозной технической фактурой сольной партии контрабаса. Наполненное во всех трех частях выразительной мелодикой, произведение принадлежит к типичным образцам венской классической школы. Опора мелодической и технической фактуры концерта Ванхалья на специфический строй венского контрабаса, с ре-мажорным трезвучием в основе, (исполнение предполагало скордатуру), затрудняет его исполнение на современном контрабасе, но превосходное сочинение одного из венских классиков заслуженно вошло в концертный репертуар современных солистов и позволяет по достоинству оценить мастерство контрабасистов, для которых была написана эта прекрасная музыка.

Инструментом, обладающим самобытным тембром и индивидуальной выразительностью, предстает контрабас и в камерных произведениях Ванхалья, например, в дивертисментах — для скрипки, альты, двух валторн и контрабаса облигато или для скрипки, альты и контрабаса.

Антон *Циммерман* (1741–1781), композитор и капельмейстер капеллы графа Баттани в Прессбурге (Братислава), сочинил контрабасовый концерт для Шпергера, служившего в то время в капелле. Возможно, что композитор, увидев выдающиеся способности музыканта, его талант солиста, написал это произведение, вполне соответствующее и по форме, и стилистически венской школе. Концерт Циммермана записан на пластинку, выпущенную в Праге известным чешским контрабасистом-солистом Франтишеком Поштой и Камерным оркестром имени Дворжака.

Вацлав *Пихль* (1741–1805), по свидетельству Диттерсдорфа, был «выдающимся композитором и скрипачом». Чех по происхождению, он работал в Праге. Получив приглашение Диттерсдорфа, долгое время играл в его капелле в Гросвардейне.

Два концерта для контрабаса — *Concerto in D per il Contrabasso, 2 Vl., 2 Fl. oblig., 2 Hr. oblig., Va. e Basso*; *Concerto in D per il Violone principale, 2 Vl., 2 Fl. oblig., 2 Hr. oblig., Va. e Basso* — были сочинены, вероятно, для контрабасиста Пихельбергера, служившего в тот период в капелле Диттерсдорфа. Оба концерта сохранились в архиве Шпергера, из

³ *Vanhal* Y.B. *Konzert für KontrabaЯ und Orchester*. Ausgabe für KontrabaЯ und Klavier. Vorwort von Herausgeben H. Herrman. — Leipzig, 1957. (Перевод с нем. Л. Ракова.)

чего можно заключить, что он исполнял эти концерты во время сольных выступлений в 80-х – 90-х годах. Немецкие контрабасисты Конрад Зибах и Хайнц Херрман опубликовывали один из этих концертов (он исполняется и нашими контрабасистами) для контрабаса в сольном строе: *Fis – H – E – A*, опустив сольную партию на тон ниже (в до мажор), но авторский оригинал концерта в ре мажоре и фактура сольной партии с очевидностью опирается на ре-мажорное трезвучие.

Франц Антон *Хофмайстер* (1754–1812) жил в Вене с 1768 года, где получил музыкальное образование. Наряду с Гайдном, Моцартом, Ванхалем это один из популярных композиторов своего времени, имевший успех у публики. Он написал много симфоний (66), камерные произведения, 21 инструментальный концерт, включая три концерта для контрабаса: *Concert in Es per il Contrabasso*; *Concerto in D a Violone principale*, 2 Vl., 2 Ob., 2 Hr., Va., e Basso; *Concerto in Es per il Contrabasso*, 2 Vl., 2 Ob., 2 Hr., Va. e Basso. Написанные в период с 1780 по 1791 год, они предназначались также для исполнения на венском контрабасе. Концерты в ми-бемоль мажоре предполагают скордатуру на полтона вверх. Концерт № 1 был издан К. Зибахом в 1966 году. Концерт № 3 издан в 1998 году в редакции К. Трумпфа и М. Гайдоша. Концерт вошел в активный репертуар современных контрабасистов. Все три концерта Хофмайстера написаны в традиционной манере венской классической школы.

Большое место в творческом наследии композитора занимают камерные произведения, в числе которых — три квартета с контрабасом. Партии контрабаса захватывают высокий регистр инструмента, виртуозны по фактуре и делают его лидером в ряду других участников квартета. Кроме квартетов Хофмайстер сочинил два дуэта для виолоне и виолончели.

Хофмайстер вошел в историю музыкального искусства не только как композитор венской классической школы, но и как крупнейший музыкальный издатель. Издательскую деятельность он начал в Вене в 1784 году, а с 1800 года она продолжилась в Лейпциге (позднее — это издательство музыкальной литературы Петерса). Именно Хофмайстер первым издал произведения Моцарта. Его переписка с Бетховеном свидетельствует о дружеских отношениях двух музыкантов. Наряду с сочинениями современников, он издавал произведения других композиторов, в частности И.С. Баха.

Капельмейстер одной из церквей Вены, Хофмайстер в 1798 году как исполнитель совершил турне по Германии вместе с флейтистом Ф. Турнером. С 1805 года музыкант оставил издательскую и исполнительскую деятельность, посвятив последние годы жизни только творчеству.

Венский лютнист, скрипач и композитор Карл *Кохаут* (1726–1784) — автор более десятка симфоний, струнных трио, сонаты для квартета струнных, трио для флейты, скрипки и баса, нескольких месс, кантат и Концерта для контрабаса с оркестром. Впервые Концерт Кохаута был опубликован Д. Юнгом в издательстве Yorke Edition в 1996 году. Музыка Концерта — типичный стилистический вариант контрабасовых концертов венских композиторов этого периода.

В ряд произведений для солирующего контрабаса, написанных по канонам венской классической школы, с полным основанием можно поставить концерты для контрабаса итальянцев Д. Капуцци и Г. Чимадора.

Джузеппе Антонио *Капуцци* (1755–1818) родился в Брешии (Италия), в юности учился игре на скрипке и изучал композицию. В течение пяти лет служил в оркестре Театра Сан-Самуила в качестве первого скрипача, а позднее занял место капельмейстера в Театре Сан-Бенедикта. Популярность балетной музыки Капуцци сделала музыканта известным и за пределами Венеции, где проходила его деятельность.

Подобно многим другим итальянским музыкантам, Капуцци оказался в Лондоне. Возможно, что знакомство в Англии с Драгонетти послужило поводом для создания кон-

трабасового концерта, поскольку автограф произведения хранится ныне в Британском музее в Лондоне. Концерт смоделирован в стиле венского классического концерта. Он был издан в оригинальной тональности фа мажор (издатели дополнили издание приложением второго клавира для исполнения концерта также и на транспонирующем контрабасе). Возвратившись через несколько лет в Италию, Капуцци работает в Венеции и Бергамо как скрипач, дирижер и педагог.

Гаэтано *Чимадор* (1761–1808) — автор контрабасового концерта, который сегодня издан и входит в учебно-концертный репертуар контрабасистов. Компактный по форме, построенный на выразительной мелодике и не слишком трудный технически, этот концерт предоставляет учащимся и артистам возможность исполнять добротную музыку венского стиля.

Ария для баса и контрабаса облигато с оркестром «*Per questa bella mano*» Вольфганга Амадея *Моцарта* (1756–1791) занимает в классическом репертуаре контрабасистов особое место. Моцарт написал ее в 1791 году, в период постановки своей последней оперы «Волшебная флейта» в венском Театре Шиканедера, посвятив ее певцу Гёрлю, исполнявшему в «Волшебной флейте» партию Зорастро, и солисту-контрабасисту оркестра Фридриху Пихельбергеру. Ария двухчастна: вначале мелодическая кантилена напоминает оперную арию — это дуэт певца и контрабаса, затем следует подвижная, бравурная часть, в которой вокальная партия сопровождается виртуозными пассажами контрабаса, часто забирающегося в очень высокий регистр. Фактура партии контрабаса определенно указывает на использование строя венского контрабаса (без нижней струны *фа*), причем самый низкий звук в его партии — *A*,. Несмотря на ведущую роль вокалиста-баса, ария Моцарта может быть отнесена к типичной для того времени сольной виртуозной музыке для контрабаса — настолько значительна в ней партия инструмента, фактически равноправно соревнующегося с певцом.

Для записи партии контрабаса композитор использует скрипичный ключ, как это было принято в нотации солирующих инструментов. В скрипичном ключе записывались и партии виолончели соло. Исполнители, читая ноты, транспонировали их на октаву ниже, а контрабас, естественно, звучал двумя октавами ниже. Применение скрипичного ключа указывало исполнителю-контрабасисту на необходимость использовать специальный сольный инструмент. Известно, например, что у Шпергера в Людвикслюсте было два контрабаса: один, предназначенный для сольной игры и оснащенный лучшими струнами, другой — для игры в оркестре.

Жизнерадостной настроенностью (в переводе с итальянского название арии — «Для твоих прекрасных ручек») музыка арии будто противоречит общему трагическому фону последнего года жизни Моцарта — года Реквиема, года смерти композитора.

Камерная музыка для контрабаса соло, созданная венскими композиторами, уникальна уже потому, что контрабас приравнивается к таким солистам, как скрипка или флейта. В квартетах Шпергера или Хофмайстера партии контрабаса виртуозны и трудны, мелодические проведения часто в очень высоком регистре.

Со стилистикой венской классической школы связано творчество не только композиторов Вены, но и многих мастеров Италии и Германии, отдельные произведения которых в настоящее время изданы и их можно исполнять. Познакомимся хотя бы с некоторыми из них.

Флориан Леопольд *Гассман* (1729–1774) родился в Богемии, но уже в юном возрасте оказался в Италии, где ему посчастливилось учиться у знаменитого падре Мартини. Позднее, в Венеции, он зарабатывает на жизнь сочинением опер. В 1763 году Гассман получает место балетного композитора и камерного музыканта в Вене. Причиной его неожиданной, ранней смерти стал несчастный случай.

Музыка Гассмана основывалась еще на полифонических формах позднего барокко, но в ней проявлялись и черты нового стиля, прежде всего в мелодике, ориентированной на трезвучия. Гассмана высоко ценили Й. Гайдн и В. Моцарт. В музыкальной истории он известен как основатель Венского Общества музыкантов.

В камерных сочинениях композитора привлекает внимание сочетание духовых и струнных инструментов. В одном из трио — это гобой, альт и виолоне; в Ноктюрне in B — гобой, 2 валторны, 2 альты, виолончель и контрабас; в Квартете in B — гобой облигато, альт, виолончель и бас. Недавно изданы два трио Гассмана, в которых заняты только два альты и контрабас. Видимо, мягкий, глуховатый виольный тембр альты привлекал внимание композитора. Во всяком случае, камерные произведения Гассмана представляют мудрого и талантливого мастера, владеющего тонкими тембрами малых ансамблей.

Луиджи Боккерини (1743–1805) — итальянский композитор и виолончелист-виртуоз — начал учиться музыке под руководством отца, который играл на контрабасе. Уже с 12 лет Боккерини играет в капеллах. С 1757 года он живет в Риме и там же приобретает известность как автор смычковых трио, квартетов и как виолончелист-солист. Луиджи нередко выступал вместе с отцом-контрабасистом в дуэтах. С 1769 года музыкант поселился в Мадриде, где провел большую часть жизни на службе в капелле инфанта. Творчество Боккерини, куда входит и камерная музыка с контрабасом, представлена образцами музыкального стиля XVIII века. Однако чарующая мелодика его сочинений для виолончели, блестящая, виртуозная и по сегодняшним меркам фактура выделяют произведения этого талантливейшего и скромного мастера. Музыку и исполнение Боккерини очень высоко ценил К.В. Глюк.

Благодаря записям, которые сделали берлинские музыканты Йорг Бауман и Клаус Штоль, сегодня можно услышать некоторые камерные пьесы Боккерини, в которых звучит контрабас. В частности, известнейший виолончельный Концерт B-dur в трех частях с оркестром «обнаруживается» в исполняемом ими Концерте B-dur для виолончели и контрабаса-соло с оркестром.

Определенный интерес представляют небольшие миниатюры для контрабаса и виолончели Антона Кейпера (1756–1815). Это Романс и Рондо, изданные английским контрабасистом Р. Слэтфордом в 1974 году. Кейпер служил в королевской капелле в Копенгагене. Музыка его пьес подтверждает не только композиторское мастерство автора, но и виртуозные возможности его как исполнителя-контрабасиста.

Несколько ансамблей с контрабасом можно обнаружить в творческом наследии яркого музыканта и композитора периода венской классики Игнаца Йозефа Плейеля (1757–1831). Он родился вблизи Вены, в городке Рупперталь. Игре на фортепиано и скрипке учился у Я. Ванхалы, а композиции — у Й. Гайдна. Совершенствуясь затем в Италии, он знакомится с известными певцами и композиторами Д. Чимарозо, Дж. Паизиелло, Г. Пуньяни. С 1783 года Плейель служил капельмейстером в соборе Страсбурга, а в 1791–1792 годах дирижировал в Лондоне симфоническим оркестром музыкального общества «Профессиональные концерты». В Париже, где музыкант обосновался с 1795 года, он организует музыкальное издательство, а затем открывает и фортепианную фабрику. Для изготавливаемых на фабрике курантов композитор написал много мелодий. Больше известны камерные произведения Плейеля, мелодически красивые, элегантные по стилю, близкому музыке Гайдна. В состав нескольких камерных сочинений композитора включен и контрабас: это Струнный секстет, Серенада (октет) для струнных и духовых, Септет в ми-бемоль мажоре для струнных, двух валторн и контрабаса. А среди дуэтов Плейеля — оригинальные пьесы для виолончели и контрабаса, в которых струнный великан не уступает партнеру в мелодической активности и техническом блеске.

Контрабасисты-солисты: Йоханн Шпергер, Йозеф Кемпфер, Фридрих Пихельбергер и другие

Как отмечалось, творческие взаимоотношения капельмейстеров капелл и музыкантов, в том числе и контрабасистов, нередко становились поводом для появления новых концертных и камерных произведений. В сохранившихся архивных документах, газетных и журнальных откликах на музыкальные события прошлого солистов-контрабасистов называли виртуозами. Надо понимать, что это еще не были исполнители, типа скрипача Паганини, пианиста Листа или контрабасиста Боттезини. Виртуозы XVIII века — это немногие артисты, которые отваживались выступать перед публикой в качестве солистов. Этот термин мог относиться и к контрабасистам.

Среди виртуозов-контрабасистов XVIII века особое место принадлежит Йоханну Маттиасу Шпергеру (1750–1812) — яркому представителю венской контрабасовой школы второй половины XVIII века, солисту, камерному музыканту и великолепному оркестранту. Талантливый и плодовитый композитор, Шпергер оставил огромное творческое наследие: 18 концертов для контрабаса, множество камерных произведений самых разных жанров, включающих солирующий контрабас (сонаты для контрабаса с клавиром, для контрабаса с виолончелью, с альтом, квартеты, романсы, арии и др.).

Йоханнес Маттиас Шпергер родился в нижне-австрийском городке Фельдсберг (сегодня Валтице, Чехия). Его отец — крепостной крестьянин — служил пастихом во владениях семейства Лихтенштейн (маленького княжества, расположенного между Швейцарией и Австрией). Возможно, его первым учителем был музыкант княжеской капеллы в Фельдсберге. Вероятно и другое место учебы — монастырь Ордена Братьев милосердия (из архивных документов известно, что братья и послушники монастыря занимались оркестровым музицированием, и оркестр этот исполнил не менее 83 раннеклассических симфоний). Кроме того, сохранились две музыкально-теоретические работы, которые Шпергер выполнил под руководством монахов в возрасте примерно 16–17 лет — «Путеводитель на органе» и «Наставление по обратимому контрапункту». Примерно в 1767 году Шпергер отправился в Вену, чтобы продолжить свое образование. Он берет уроки теории музыки у Йоханна Альбрехтсбергера, а игре на контрабасе учится у Фридриха Пихельбергера, музыканта капеллы Диттерсдорфа, переехавшего в Вену после роспуска капеллы в 1769 году.

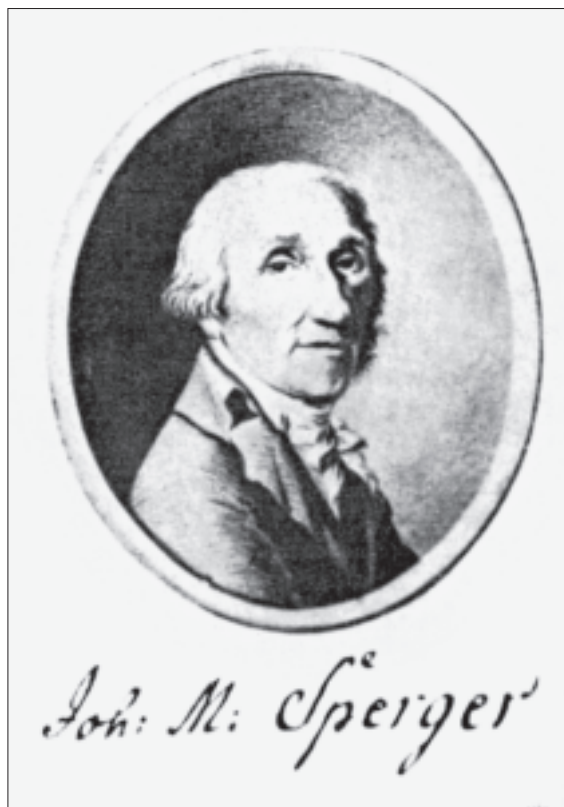
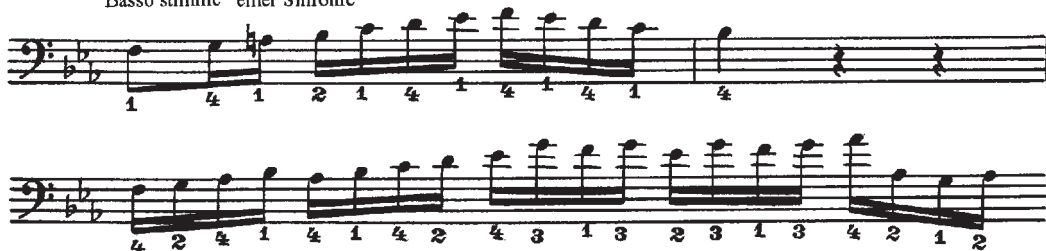


Рис. 36. Портрет Й.М. Шпергера.

О периоде жизни Шпергера с 1767 по 1777 год известно очень мало. В это время он женился на Анне Торони из Линца, возможно, зарабатывал на жизнь перепиской нот. В эти же годы появились его первые сочинения, в частности шесть симфоний. Весьма плодотворным для творчества композитора стал период с 1777 по 1783 год, когда он служил контрабасистом в капелле графа Баттиани в Прессбурге (сегодня Братислава). Не менее восемнадцати симфоний сочинил он в этот период. Среди них примечательны си-бемоль мажорная (с медленным вступлением к первой части) и ми-бемоль мажорная (в медленной части которой автор использовал только духовые инструменты). Работая контрабасистом, Шпергер иногда играл в оркестре на фаготе.

В Прессбурге Шпергер сочинил шесть контрабасовых концертов, которые там же и исполнил. Многообразие музыки, написанной в этот период, говорит о широте творческих интересов композитора: это и концерты для скрипки, виолончели, флейты, альтя, фагота, и два концерта для трубы, а также концертная симфония для флейты, альтя и контрабаса с оркестром. Все эти произведения сохранились и ныне находятся в земельной библиотеке Шверина (Германия). В том же архиве хранятся концерты для контрабаса с оркестром А. Циммермана, Я. Ванхаля и Ф. Хофмайстера, которые посвящены Шпергеру и исполнялись им. Поскольку там же хранятся концерты Диттерсдорфа и Пихля, не приходится сомневаться, что контрабасист исполнял и их. Исследователи утверждают, что оригиналы концертов побывали только в одних руках — в руках самого Шпергера (в примере приведены отрывки из партий контрабаса Симфонии и Концерта для контрабаса № 18 Шпергера с аппликатурой самого автора).

Basso stinme einer Sinfonie



Konzert Nr. 18



В 1783 году окончилось благоприятное для Шпергера время. Реформаторские нововведения императора Йозефа II осложнили жизнь аристократов церкви. Это отразилось и на капелле архиепископа в Прессбурге. Из 25 музыкантов в 1783 году оставалось только 10, и вскоре капелла прекратила свое существование. Шпергер нашел новое место службы — в маленькой придворной капелле графа Людвига фон Ёрдеди в Кафидише (сегодня Бургланд, Австрия). За три года пребывания в этой капелле Шпергер написал

две симфонии, контрабасовый концерт ми-бемоль мажор, возможно, оба валторновых концерта и ряд вокальных произведений «по случаю», прежде всего к именинам графа. В течение всего 1786 года в поисках работы он рассылает письма, в частности аристократам семьи Адельс, в надежде получить приглашение в капеллы. В период между 1786 и 1789 годами контрабасист предпринял несколько турне. Первая поездка через Брюн (сегодня Брно), Прагу и Дрезден вела в Берлин. Именно с Берлином связывал Шпергер надежды на получение места в придворной капелле Фридриха II, которому он посылал свои сочинения, прежде всего симфонии, начиная с 1781 года. Представляясь королю, Шпергер преподнес ему Симфонию соль мажор, в каждой из частей которой содержалось соло виолончели (Фридрих любил играть на этом инструменте). Королю понравилось выступление контрабасиста, о чем свидетельствуют приглашения для еще семи выступлений. Однако вместо работы музыкант получил лишь рекомендательные письма, которые, правда, помогли ему устроиться в капелле при дворе в Людвикслюсте. Приглашение пришло после возвращения Шпергера в Вену из второй поездки, на этот раз в Италию, где он выступал в Парме и Триесте.

В эти трудные годы Шпергер сочинил по меньшей мере шесть симфоний и следующие два концерта для контрабаса — ми-бемоль мажор и си-бемоль мажор. Концертные выступления контрабасиста состоялись в Вене в 1778 и 1788 годах. Он играл в Академии Общества музыкантов. В программу первого концерта вошли его симфонии и контрабасовый концерт. Другое выступление состоялось там же. Еще один сольный концерт контрабасист играл в Брюне в марте 1782 года.

Серьезные исследования творчества Шпергера, предпринятые в последние десятилетия XX века, публикации его сочинений и записи исполнения некоторых из них позволяют ближе познакомиться с творчеством этого выдающегося музыканта.

Продолжительный период жизни Шпергера, вплоть до кончины, связан с придворной капеллой в Людвикслюсте. Ко времени начала службы Шпергера в постоянном составе капеллы находилось около тридцати музыкантов, в случае необходимости приглашались и музыканты со стороны. Капелла выступала не только с концертами, но нередко участвовала и в оперных спектаклях. Благодаря дневнику, который в 1803 году вел капельмейстер капеллы Массонье, известны программы концертов, из которых видно, что симфонии и контрабасовые концерты Шпергера исполнялись постоянно, прежде всего во время рождественских праздничных концертов. Только в течение 1803 года, как записывает Массонье, в концертах в замке Людвикслюста прозвучали 9 контрабасовых концертов и 2 квартета с контрабасом, а также 22 симфонии Шпергера.

Венским мастерам были заказаны для Шпергера два контрабаса. Один был доставлен в Людвикслюст в 1798 году, другой — в 1799–1800 году, один предназначался для игры в оркестре (для *tutti*), а другой — сольный — для концертных выступлений. Из документов следует, что сольный контрабас был оснащен лучшими и более дорогими струнами. Настройка инструментов соответствовала венскому строю, но нижняя струна использовалась только на оркестровом контрабасе. Для тональностей ми-бемоль мажор и си-бемоль мажор, а также до минор, в которых написаны 12 из 18 концертов Шпергера, применялась скордатура: строй поднимался на полтона выше. Для тональности фа мажор, в которой написан один концерт, строй поднимался даже на терцию (*C – Fis – A – c*). Остальные концерты, написанные в ре и ля мажоре, сохраняли основной строй.

Из Людвикслюста Шпергер предпринял три концертных турне. В 1792 году — в близлежащий Любек. Реклама в газете Любека оповещала: «Господин Шпергер из Вены — редкостный и неподражаемый виртуоз на контрабасе... большая музыкальная Академия состоится в зале оперного театра... Все произведения, которые будут исполнены, сочинены самим Шпергером». В 1793 году он выступает в Берлине, а в 1801 году, по дороге в

Вену, дает концерт в Гевандхаусе Лейпцига. И снова контрабасист удостаивается высокой оценки: «...он достигает на этом, не предназначенном для концертной игры инструменте всего, что только возможно пожелать, и еще того больше, ...а в замечательно исполненном Анданте господин Шпергер извлекал совершенно особенный и действительно доставляющий удовольствие звук»⁴. В берлинской музыкальной газете за 1805 год (возможно, Шпергер посещал Берлин и после 1801 года) музыкант сравнивается с «виртуозами танца», но делается предостережение начинающим музыкантам: «...не соблазняться концертной игрой на контрабасе и не растрачивать зря свое время и силы на таком неблагоприятном инструменте».

В Людвикслюсте Шпергер сочинил семь симфоний. Одна из них — фа-мажорная — представляет собой шуточный прототип известной «Прощальной симфонии» Й. Гайдна, во время исполнения которой все музыканты оркестра постепенно покидают свои места и, уходя, гасят свечи у своих пультов. В симфонии Шпергера все наоборот: она начинается только двумя скрипачами, а по ходу исполнения музыканты постепенно заполняют свои места за пультами в оркестре.

За годы жизни в Людвикслюсте Шпергер сочинил еще семь концертов для контрабаса с оркестром и, кроме того, фаготовый концерт, шесть струнных квартетов, квартет с гобоем, два романса для контрабаса с квартетом, концертные арии для вокалистов и контрабаса облигато с оркестром, дуэт для контрабаса и альтя. Значительное место в творческом наследии Шпергера занимают камерные сочинения: кассации, ноктюрны, дивертисменты для самых разных составов инструментов — от трио до нонетов. В этих камерных произведениях часто используется солирующий контрабас. Особую часть составляют около четырех десятков произведений для духовых инструментов, предназначенных для исполнения на воздухе, в саду архиепископского дворца.

В концертах для контрабаса и для других солирующих инструментов, в сонатах, концертной симфонии с контрабасом, в романсах, дуэтах и квартетах (к сожалению, еще не было возможности слышать симфонии композитора) перед нами предстает талантливый мастер венской классической школы. Все произведения наполнены прекрасным мелодическим материалом, широко и виртуозно используются возможности инструментов. Требовательна с технической стороны фактура сольных концертов для скрипки и виолончели, для трубы, валторны или фагота. Очевидно, что автор писал эту музыку для коллег по капелле, что служит еще одним подтверждением исполнительского мастерства музыкантов капеллы.

Последние годы жизни Шпергера прошли без заметных событий. В возрасте 62 лет он еще сыграл один из своих контрабасовых концертов. И это тем более удивительно, что был он «от природы очень живой, но слабый здоровьем человек». Умер Шпергер от нервной лихорадки в 1812 году, 14 мая. По случаю кончины выдающегося музыканта и солиста, высокопочитаемого композитора и скромного человека Мекленбургская придворная капелла исполнила Реквием Моцарта. В австрийских музыкальных газетах были напечатаны некрологи. В одном из них говорилось: «...после 25-летней службы скончался придворный музыкант и первый контрабасист герцога Мекленбург-Шверинского в Людвикслюсте Йоханн Шпергер».

В его лице оркестр потерял одного из замечательных своих музыкантов, который владел своим инструментом с редким мастерством и уверенностью, благодаря чему приобрел надежное положение. Кроме обладания достоинствами крепкого оркестранта, Шпергер выступал также с концертами на контрабасе, которые сам сочинял. Он напи-

⁴ Bericht über das Spenger-Kolloquium anlässlich seines 175. Todestages am 13 Mai 1987. Michaelstein. Blankenburg, 1988. Heft 36. (Перевод с нем. Л. Ракова.)

сал также большое число симфоний, которые изложены в приятном стиле и могут исполняться без особого труда, в силу чего очень благоприятны для концертов любителей»⁵.

Приводим список сочинений Й.М. Шпергера для солирующего контрабаса:

Концерты для контрабаса с оркестром:

№ 1, 2, 7, 8, 9, 12, 14, 16 (в Es-dur); № 5 (в F-dur); № 3, 10, 17 (в B-dur); № 6 (в G-dur); № 4, 13, 15 (в D-dur); № 11 (в A-dur); № 18 (в c-moll).

Ансамбли:

ари (с контрабасом облигато); три кассации и Рондо (секстеты); три романса, Адажио и кассация (квинтеты); квартеты № 1, 2, 3, две кассации (квартеты); кассация для валторны, альты и контрабаса, Терцет для флейты, альты и контрабаса (трио); Соната си минор для контрабаса и виолончели; Дуэт ре мажор для контрабаса и альты; три сонаты в ре мажоре для контрабаса и альты облигато.

«Открытие» Шпергера исследованиями второй половины XX века значительно расширяет наши представления не только о реальном состоянии контрабасового искусства в XVIII веке, но и о музыкальной культуре того времени вообще. Обнаруженные и опубликованные материалы о Шпергере и его творчестве, наряду с двумя ранее известными контрабасистами-солистами того времени — Й. Кемпфером и Ф. Пихельбергером, выдвинули этого музыканта как центральную фигуру контрабасового искусства второй половины XVIII века.

Йозеф Кемпфер (1735–1788 (?), дата смерти, приводимая А. Пляньювским, опровергается другими данными, см. далее). Ейтнер пишет о Кемпфере: «Контрабасист-виртуоз, выходец из Венгрии, который во второй половине XVIII века привел в удивление весь мир игрой на огромном инструменте»⁶. Курт Закс называет Кемпфера «первым виртуозом-контрабасистом». Более подробно рассказывается о нем в статье Гербера: «Кемпфер (Йозеф) — известный контрабасист, ныне проживающий в Лондоне, родился в Венгрии. Он был офицером императорской армии. Во время пребывания в Кроатии ему пришла идея сделать себе имя, став музыкантом. Чтобы достигнуть этого с меньшими трудностями, он выбирает инструмент — контрвиолон, так как это позволяло меньше опасаться соперничества. Кемпфер начал свои занятия на инструменте самостоятельно, без какого-либо руководства. Только его собственный идеал совершенства был его правилами и его руководителем. И этот идеал достигался повторением некоторых пассажей много тысяч раз. Наконец он посчитал себя достаточно подготовленным, чтобы показать свое умение и услышать мнение других. В конце концов Кемпфер отправляется в Вену. Здесь ему вскоре улыбнулось счастье, он был принят в княжескую капеллу Эстерхази, которая располагала многими виртуозами первого ранга, а руководил капеллой так много сделавший для нее Йозеф Гайдн»⁷. В капелле Кемпфер познакомился с искусством музыкантов высокого профессионализма, заслужил расположение Мандля, игравшего на виолоне с таким мастерством, которое превышало требования только аккомпанемента. Их совместные занятия продвинули Кемпфера настолько, что он оказался способным исполнять на своем «Галиафе», как он его называл, труднейшие скрипичные пассажи и достигать звуков такой высоты, которые соответствовали обертонам лютни. В Вене Кемпфер пробовал играть сольные концерты на пятиструннике, но вскоре отказался от него, не удовлетворившись возможностями этого инструмента».

В 1776 году Кемпфер предпринимает турне по Германии. Для транспортировки своего

⁵ Bericht über das Sperger-Kolloquium anlässlich seines 175. Todestages am 13 Mai 1987. Michaelstein. Blankenburg, 1988. Heft 36. (Перевод с нем. Л. Ракова.)

⁶ *Planyasky A. Geschichte des Kontrabasses.* — 1970. S. 161. (Перевод с нем. Л. Ракова.)

⁷ Там же. S. 161–162.

огромного инструмента он специально разработанным способом его разбирает. Закончилось это путешествие в Петербурге. Есть сведения, что во время турне в 1781 году Кемпфер выступал в Варшаве, исполняя концерты для контрабаса Й. Гайдна и Я. Ванхалия. В этом же году он выступил с придворным оркестром в Петербурге, а в феврале следующего года дал концерт в Москве.

В начале 1783 года, возвращаясь через Копенгаген и Гамбург, контрабасист прибывает в Лондон. Его принимают с восторгом, и он сразу же получает предложение участвовать в большом концерте в качестве солиста. В 1767 году Кемпфер принял участие в концерте религиозной музыки в Париже «как один из первых виртуозов на контрабасе». О последующих годах жизни и деятельности музыканта разные источники дают противоречивые сведения. Более достоверны сведения о том, что в 1797 году Кемпфер снова приехал в Петербург и поступил на службу контрабасистом оркестра императорского оперного театра, занимая второе место после А. Даль'Окка. Имеется платежная ведомость с указанием суммы заработка первого и второго контрабасистов оркестра этого театра. Скончался Кемпфер в начале XIX века в Петербурге и там же похоронен. Интересно высказывание о Кемпфере одного из современников, автора заметки о музыканте: «Он показал мне различные сочиненные им сонаты, а также некоторые облигатные партии контрабаса из арий Сальери, Риччини и других композиторов, причем из-за моего изумления перед головоломными пассажами и моего желания услышать их он играл с двойным воодушевлением»⁸. Он был «жизнерадостным, приветливым и занимательным человеком», к тому же «большим любителем прекрасного пола, которому также был не безразличен»⁹.

Фридрих *Пихельбергер* (1740–1813) — солист-виртуоз на контрабасе, который выступал в публичных концертах. Музыкант жил в Вене, вероятно, его родном городе, и самой яркой поры своей жизни достиг в то время, когда Моцарт писал «Волшебную флейту». Тогда же Пихельбергер был контрабасистом оркестра театра Шиканедера. Умер этот яркий музыкант старым, бедным и почти слепым, в приюте для нищих. Известно, что Пихельбергер с 1765 по 1769 год служил в капелле Гросвардейна, куда его пригласил Диттерсдорф. Историк музыки К.Ф. Польш сообщает, что Пихельбергер был членом Венского Общества музыкантов, выступал как солист-виртуоз в концертах Общества в 1771 и в 1798 годах с особой изящной легкостью исполняя флажолетные пассажи. В историю контрабасового искусства Пихельбергер вошел как один из первых исполнителей обоих концертов Диттерсдорфа, его же Концертной симфонии с альтом и Дуэта для альты и контрабаса. Многие историки считают Пихельбергера первым исполнителем концертов Пихля и Ванхалия. Но самое важное «историческое деяние» Пихельбергера, сделавшее его известной фигурой музыкальной истории, — исполнение ему посвященной Арии для баса, контрабаса облигато и оркестра В. Моцарта. Великого композитора и контрабасиста связала сходная судьба: после блестящей карьеры в столице музыкальной Европы — кончина в безвестности и нищете.

Хотя мы знаем только одного ученика Пихельбергера — Йоханна Шпергера, — значение этого музыканта, как одного из основателей венской контрабасовой школы, несомненно.

Имена еще многих прекрасных музыкантов — контрабасистов прошлого, как и их творчество — остаются пока в безвестности. Тем более, есть основание назвать тех, о ком сохранились хотя бы малые сведения. Несколько достаточно авторитетных авторов, например, Зейферт, Варнеке, Хаузе, упоминают контрабасистов-виртуозов XVIII — нача-

⁸ *Planyasky A. Geschichte des Kontrabasses. S. 164.*

⁹ Там же.

ла XIX века: Дамлера, Хиндле, Яниша, Лассера, Лозински, Мельцера, Даль'Окка и других. Среди первых солистов-контрабасистов Варнеке называет итальянца Пьетро Джанотти (Pietro Gianotti), который родился в Лукке, юношей приехал в Париж и стал известен как композитор и педагог. Около 1737 года он начал играть в оркестре Большой Парижской оперы и прослужил там до 1758 года. Среди виртуозов того времени Варнеке называет также Карла Ваха (1755–1833), музыканта Лейпцигского оркестра Гевандхаус, а также итальянского контрабасиста Джузеппе Андреоли (1757–1830). Он служил в знаменитом миланском театре «Ла Скала» с 1808 по 1830 год и преподавал в консерватории со времени ее основания в 1808 году. Андреоли заложил основы итальянской контрабасовой школы.

Как же играли контрабасисты-солисты прошлого? Какие исполнительские приемы, аппликатуру они применяли, как владели высокими позициями? Какими были их инструменты, струны, смычки? Почему применялись лады-вязки и почему они впоследствии исчезли? Ответы могут быть только предположительными, поскольку будут опираться лишь на косвенные аргументы и доказательства. Много можно увидеть, рассматривая изображения музыкантов и их инструментов на полотнах и гравюрах старых мастеров-живописцев. Отдельные элементы, например аппликатуру, можно анализировать по встречающимся указаниям в старинных нотах, о многом может рассказать фактура партий солирующих инструментов. И все же полноценное объективное суждение едва ли возможно без реального живого исполнения. Не случайно сегодня появляются музыканты-контрабасисты, отдающие предпочтение старинной музыке, изучающие старинные инструменты и способы игры на них.

Более или менее определенно можно говорить о следующих элементах музыкального исполнительства прошлого: контрабасисты-солисты венской школы играли на пятиструнниках, не пользуясь пятой нижней струной *фа*, которая применялась только в оркестровой игре. Можно предположить, что современный транспонирующий строй контрабаса имеет отношение к настройке верхней струны *ля* старинного виолоне и контрабаса. Однако тогда звучание инструментов было только натуральным, если не считать скордатуры, применявшейся практически на всех струнных инструментах, и чтения нот в скрипичном ключе октавой ниже. Поэтому едва ли справедливо мнение, будто транспонирующий строй ввел Боттезини. Скорее, его выдающаяся деятельность как солиста и его широкая популярность сделали этот *п р и е м с к о р д а т у р ы* законом для сольного исполнения на контрабасе.

Множественность настроек старинных контрабасовых инструментов, в целом охватывавших диапазон от *до* контроктавы до *фа* и *соль* малой октавы, затрудняет определение приемов исполнения звуков высокого регистра. Достигать высокого звукоряда позволяла игра в одной позиции с использованием пяти или шести струн инструмента. Передвижение левой руки в высокие позиции еще и в концертах Диттерсдорфа ограничивалось только нижним регистром контрабаса. Более высокие позиции появляются в поздних произведениях для этого инструмента Ванхалля, Хофмайстера, Моцарта. Многого объясняется также использованием специальных сольных контрабасов меньшего размера с более высокой настройкой, ограниченной *до* малой октавы. Даже в конце XIX века Симандл упоминает в своей школе большие и маленькие контрабасы.

Авторы многих работ утверждают, что трудной проблемой музыкальной практики прошлого была не только дороговизна струн (каждый музыкант должен был сам беспокоиться о струнах для своего инструмента). Контрабас — инструмент огромной величины — оснащался струнами значительной длины и толщины, играть на которых было физически трудно. В процессе усовершенствования контрабаса нижние струны

стали обвиваться металлической обмоткой, позволявшей уменьшить толщину струн и улучшить интонационную четкость их звучания. Вспомним, что еще раньше, с той же целью более четкого интонирования, на грифе инструмента крепились лады-вязки, помогавшие, подобно игре на гитаре, при нажиме на струну получать более ясный звук. Развитие техники игры на контрабасе, в частности продвижение к более высоким позициям, потребовало отказа от ладов, заметно мешавших руке при смене позиций.

В конце XVIII века — начале XIX века в контрабасовом исполнительстве возникло совершенно уникальное явление: контрабасисты стали надевать на левую руку перчатку. И. Фрелих пишет в школе для контрабаса (1810): «Для того чтобы облегчать пальцам нажим на струну, когда необходимо большое усилие, обычно надевают кожаную перчатку на руку, лучше из оленьей кожи, которая должна плотно обтягивать пальцы, не мешая передвижению руки по грифу». О том же говорит в своей школе А. Слама (1837): «...при чувствительных руках или когда приходится долго играть с заметным усилием в операх, балетах и т. д., очень хорошую службу сослужат перчатки, в которых левая рука может прижимать струну сильнее». Любопытное замечание в работе Николаи «Игра на контрабасе» (1816). Он поясняет, что во время игры лучше надеть перчатку, так как «хорошие струны теперь редки и дороги».

Развитие симфонизма и оркестрового исполнительства, появление в музыкальной практике других критериев оценки звучания инструментов привели к заметным изменениям и в оснащении контрабасов: количество струн сокращено до четырех и даже трех (в Италии, Англии, Франции достаточно распространенное явление), изменены контуры подставки, ставшей более округлой и помогающей извлекать более сильный звук на каждой из струн, не задевая соседних. Менялись постановка правой руки, способы держания и ведения смычка, появились контрабасисты, играющие французским смычком, державшимся сверху трости, подобно смычкам виолончелистов и скрипачей.

Инструментальные мастера и контрабасовые инструменты

Исполнительское искусство всегда зависело от качества инструмента, его состояния и экипировки (струн, подставки, подгрифка, механизма настройки и др.), во многом определяющих достоинства исполнителя и исполнения. Поэтому естественна взаимозависимость исполнителя и инструментального мастера. Только мастер способен изготовить для исполнителя хороший инструмент, хорошие струны, именно он может помочь музыканту сохранить должные качества инструмента. И, что особенно существенно, именно мастер способен так усовершенствовать инструмент, чтобы он отвечал требованиям современного музыкального искусства. Поэтому последовательный переход от музыки эпохи барокко к классическому периоду, периоду классической симфонии, симфонического оркестра, сольного концерта теснейшим образом связан с преобразованиями в инструментари, в том числе и контрабасов, иначе говоря, с творческой деятельностью мастеров.

В задачи лекций не входит рассмотрение проблем инструментари и деятельности инструментальных мастеров. Однако, учитывая исключительное значение их творчества в развитии исполнительства на контрабасе, следует назвать имена мастеров, изготавливавших контрабасы или превративших старинные контрабасовые виолоне в контрабасы современного типа.

В XVIII веке контрабасы изготавливали мастера и семейства мастеров в е н с к о г о р е г о н а: Пош Стефан (1701–1749), Штадльманы Йоханн (1720–1781) и Михаэль (1756–



Рис. 37. Контрабас Антонио Мариани. Пезаро, XVII в.



Рис. 38. Контрабас Франческо Гофрилье. Венеция, 1728.



Рис. 39. Контрабас Николо Бергонци. Кремона, 1780.



Рис. 40. Контрабас Лоренцо Сториони Кремона, 1791.



Рис. 41. Контрабас Йозефа и Антониуса Гальяно. Неаполь, 1792.

1813), Тире Йоханн (1738–1781) и Маттиас (1770–1808), Хиндле Леопольд (1766–1839), Далингер Себастьян (1768?–1808), Штосс Маттиас (1778–1838). Традиции выдающихся итальянских мастеров XVI–XVII вв. в XVIII веке продолжали известнейшие мастера этого времени: Бергонци-Микельанджело (Михель; 1722–1765), Николо (1754?–53 — после 1790) и Зосимо (1725–1777), Джакомо Цанфи (1756–1822) и другие мастера. Великолепные инструменты строили мастера в Германии, в Англии, во Франции.



Рис. 42. Контрабас Доменико Монтаньяна. Милан, XVIII в.



Рис. 43. Контрабас Карло Тестори Венеция, 1747.

Обзор контрабасового искусства в Австрии, Германии, Италии, Франции, Англии, Чехии XVIII века

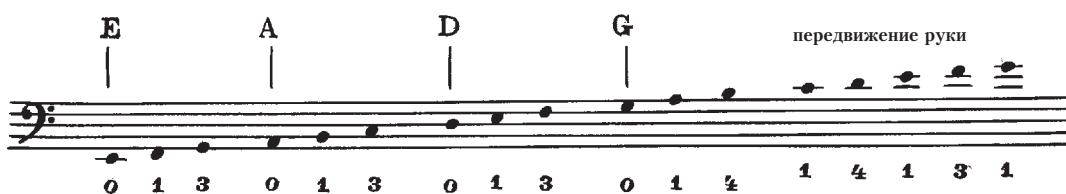
Появление во второй половине XVIII века именно в регионе Вены множества концертов для контрабаса соло, камерной музыки с солирующим контрабасом, концертирующих на контрабасе солистов, распространение в исполнительской практике оригинального инструмента — «венского пятиструнника» с терцово-квартовой настройкой, ориентированной на ре-мажорное трезвучие, — все это дает основание начать краткий обзор контрабасового искусства в странах Европы именно с Вены, с Австрии.

Необычное решение Моцарта написать Арию для солиста-баса и контрабаса облигато, кроме всего прочего, обнаруживает превосходное знание композитором возможностей этого инструмента. Вряд ли можно сомневаться, что Моцарт использовал опыт кол-

лег-современников — Диттерсдорфа, Ванхала и других, сочинивших сольные произведения для контрабаса.

Но что удивительно, ни богатая литература для контрабаса соло и контрабаса в ансамбле, ни наличие инструмента — «венского пятиструнного», благоприятного для концертных выступлений контрабасистов, ни появившиеся контрабасисты-виртуозы — Кемпфер, Пихельбергер, Шпергер и др., не нашли отражения в виде школы-учебника. Несколько приоткрывают для нас «исполнительскую кухню» контрабасового искусства того времени указания пальцев (аппликатура) и штрихов в партиях контрабаса из сочинений Шпергера и некоторых других сохранившихся оригиналов нотного текста.

А вот в Германии труд И.Б. Майера под названием «Museum Musicum», изданный в 1732 году, уже содержит указания на положение инструмента при игре и расстановку пальцев на грифе. Описание приема держания контрабасового смычка и указания, как менять позиции, в заключительной части своей работы «Руководство к практической музыке» (Anleitung zur praktischen Musik. Leipzig, 1782) предложил Й.С. Петри (1738–1808) — кантор и композитор, игравший на виолончели. Он называет три настройки контрабаса, отличающиеся от сообщаемых другими авторами: G — A — D — G; F — A — D — G; E — A — D — G. Из комментариев следует, что ему был известен квинтовый строй контрабаса. Вот приводимая Петри аппликатура для контрабаса, настроенного чистыми квартами:



Там же любопытное замечание: «Первым на струну всегда ставится указательный палец (1-й палец), затем 3-й или 4-й, но редко 2-й, а именно тогда, когда происходит непрерывное движение звуков на самой верхней струне»:



В сообщениях, дошедших до нас из Франции, содержатся очень скудные сведения о контрабасе. Популярна забавная история, связанная с величиной инструмента: будто бы, выступая перед королевой, музыкант по имени Гарнье играл на контрабасе гигантского размера, в котором помещался паж, певший дискантом, контрабасист же подпевал средний голос, играя бас. Из других источников следует, что в Большой Парижской опере в 1757 году басовая группа — «3 violoncelles d'accompagnement, 8 an tres du grand choeur et 1 contrebasse» — включала только один «настоящий» контрабас. Но что представляли собой остальные «басы» группы? Большой контрабас использовался только по праздничным дням и для особых увеселений высшего общества. Однако, кроме этого гиганта, другие басы, несомненно, располагали контрабасовым регистром, что подтверждается такими авторитетными источниками, как «Methodes pour apprendre a jouer de la contrebasse a'3, a'4, a'5 cordes de la Quinte» (Школа для 3-х, 4-х, 5-ти струнного контрабаса) М. Коретта, датируемая 1781 годом, и «Essai sur la musique» Й.Б. Лаборде 1780 года. Интересны настройки контрабасов, приводимые обоими авторами. Коррет называет три строя: G — D — A; E — A — D — G; Fis — H — E — A — D. Лаборде приводит даже пять настроек: G — D

— А; F — G — D — a; G — D — G — C; Es — A — D — G — C; F — A — D — Fis — A. У них совпадает только один строй трехструнного контрабаса, а именно: G — D — A, т. е. квинтовый строй, который был широко распространен во Франции, в частности и в контрабасовом классе Парижской консерватории, который формально существовал с 1795 года. Коррет, советовал ученикам для преодоления трудностей интонирования помечать на краю грифа контрабаса расположение тонов с помощью одиннадцати зарубок. Он рекомендовал также держать смычок, «как при игре на виолоне», т. е. «противоположно виолончельному приему». Однако здесь же упоминает о «серьезных спорах» по поводу способов игры контрабасовым смычком, поскольку часть контрабасистов хочет играть, «как на виолончели». «Виолончельная» постановка правой руки контрабасистов и популярность квинтового строя во Франции XVIII века объяснялись тем, что большинство музыкантов, игравших на контрабасе, были виолончелистами или скрипачами «по происхождению». (Известен даже один оперный тенор — Ф. Пьерне, который с 1799 года был контрабасистом в оркестре Большой Парижской оперы.)

Серьезные и решительные перемены в контрабасовом искусстве Франции конца века и в начале следующего столетия, как и искусство в целом, обозначились в русле происходившего в этот период общественного катаклизма. В Concerts spirituels, реорганизованных в 1773 году Ф. Госсекком, использовались два контрабаса. В оркестре Большой оперы Парижа к концу века было уже пять контрабасов. В консерватории, которую возглавил Керубини (1760–1842), обучение и исполнительство контрабасистов со временем стало ориентироваться на четырехструнный контрабас с квартовым строем: *ми — ля — ре — соль*. Отказавшись от настойчиво внедрявшегося «смычка Драгонетти», в конце концов, контрабасисты стали играть только «французским» смычком.

В и т а л ь я н с к о м контрабасовом искусстве XVIII века трудно обнаружить какие-то общие, стабильные особенности. Феодалная раздробленность этой страны накладывала отпечаток и на состояние музыкального искусства. В Италии — классической стране скрипки и виолончели, родине концерто грорсо и басса континуо — были сильны традиции исполнительства на контрабасовом виолоне. Италия владела богатейшим собранием великолепных инструментов старых мастеров и, возможно, там, как ни в одной другой стране Европы, инструментарий играл очень важную, определяющую роль в развитии струнно-смычкового исполнительства. Пестрота размеров инструментов, их настройки, их использование в музыкальной практике обуславливала различие манер игры в Милане и Неаполе, в Парме и Венеции, в Риме и Флоренции.

Определенную методическую направленность можно видеть в «Dolici Sonate per Violino e Basso o Cembalo» А. Корелли. Это следует также из примечания издателя (1700, 1705): «...она исключительно полезна и важна для подготовки полноценного исполнителя на чембало, скрипке, виолончели и контрабасе» и используется во всей Европе как учебное произведение. В работе В. Панераи «Principi di Musica» (Венеция, 1790) не указывается аппликатура на контрабасе, но приведен диапазон звукоряда оркестрового контрабаса: от C_1 до а. Первая «Школа» для контрабаса издана в Италии в 1820 году. Ее автор Б. Азиоли (1769–1832) не играл на контрабасе, но, будучи широко образованным музыкантом и первым директором Миланской консерватории (основана в 1808 году), он написал учебное пособие также и для контрабаса. Содержание «Elementi per il Contrabasso» Азиоли позволяет предположить, что материал этого учебника созрел, формировался, обобщая музыкальную практику конца XVIII века. Как особенно интересную деталь этой школы можно выделить аппликатуру, использующую 1–3–4 пальцы.

В разных регионах Италии применялись разные варианты аппликатурных приемов, вплоть до игры «кулаком», т. е. собранными пальцами, когда и тон, и полутон игрались 1–4 или 1–3 пальцами. Различались инструменты, различались и приемы держания смыч-

ка. Известный итальянский контрабасист Джузеппе Андреоли придерживался традиции игры на трехструнном контрабасе. На таком инструменте велось преподавание в Миланской консерватории, где он вел класс контрабаса. С приходом в консерваторию Луиджи Негри (уже XIX в.) контрабасисты стали ориентироваться на четырехструнный контрабас. Великий итальянский контрабасист Д. Драгонетти (1763–1846) из Венеции всю жизнь играл на трехструннике, переделанном из контрабасовой виолы Гаспаро да Сало. Основатель контрабасовой школы в Неаполе Гаetano Негри построил свою систему аппликатуры на основе 1–2–4 пальцев.

Все эти факты, как и другие данные, приводят к выводу, что в Италии XVIII века не существовало какой-то определенной школы с четкими постановочными положениями, с использованием инструментов, имеющих одинаковое количество и настройку струн, не говоря уже об аппликатуре или других деталях техники игры на контрабасе. Процесс формирования новых и стабильных принципов игры на этом инструменте в Италии несколько отставал от опыта контрабасового искусства других струн. Однако яркая талантливость итальянских музыкантов неизменно удерживала их в роли фаворитов контрабасового искусства как в XVIII, так и в XIX веке.

В культурной, музыкальной жизни Англии XVIII века было сильно влияние иностранцев. Огромную роль играли, в частности, итальянские музыканты и немецкое музыкальное искусство в целом. Они задавали тон в музыкальной жизни страны и, безусловно, во многом определили специфику развития национального искусства. В течение продолжительного времени в Англии, особенно в Лондоне, буквально господствовал культ Генделя. С музыкой Генделя связано, например, устойчивое использование в музыкальной практике старинного виолоне. И требования его же партитур привели к активному внедрению более современного контрабаса. Появившийся в Англии в самом конце века Драгонетти своим искусством и авторитетом способствовал утверждению в практике трехструнного контрабаса, хотя и он постоянно играл камерную музыку на старинном виолоне. Производство отечественных инструментов, в том числе и контрабасов, в Англии также велось с ориентацией на итальянских мастеров.

Чешскому музыканту Вацлаву Хаузе (1764–1847), родившемуся годом позднее Драгонетти, суждено было стать главой чешской контрабасовой школы, которая на весь XIX век заняла ведущее положение в контрабасовом искусстве Европы, причем как в исполнительстве, так и в методике обучения.

Вацлав Хаузе родился на Эльбе в Раднице. В начале своей музыкантской карьеры был помощником учителя, а затем с 1792 года служил скрипачом в капелле князя Лобковица. Позднее Хаузе появляется на авансцене музыкальной жизни Праги в качестве контрабасиста оркестра городского театра и начинает выступать как контрабасист-виртуоз, завоевывая широкую известность. Он становится первым профессором класса контрабаса Пражской консерватории, открывшейся в 1811 году. Результат педагогической деятельности Хаузе, которую он вел до 1845 года, — воспитанная им плеяда выдающихся контрабасистов, активно действовавших как исполнители и педагоги не только в Чехии, но и во многих городах Европы. Важнейший период деятельности Хаузе относится к XIX веку, о нем речь пойдет дальше.

Среди чешских контрабасистов, оставивших заметный след в развитии национальной школы, сам Хаузе называет Йозефа Наттера, виртуоза-контрабасиста (он умер в Праге в 1780 году). Здесь снова надо упомянуть выдающегося чешского музыканта Я. Стамица, солировавшего и на контрабасе. Мировую известность и популярность чешская контрабасовая школа завоевала в XIX веке, распространив свое влияние и свои принципы не только в странах Европы — в Австрии, Германии, Франции, Италии, Англии, России, но и на американском континенте.

Контрабас в оркестре на рубеже XVIII—XIX веков

Вторую половину XVIII века можно рассматривать как переходный период от инструментально-ансамблевой музыки полифонического склада к гомофонной (контрапункт, бассо континуо, раннеклассическая стилистика), к музыке для оркестра классического типа, который сложился к началу XIX века, окончательно сформировавшись в зрелом творчестве Й. Гайдна, В. Моцарта, В. Глюка и позднее Л. Бетховена. В исторической перспективе — практически целое столетие.

Этот период реально затронул все инструменты оркестра. Инструменты усовершенствовались. Внутри оркестра образовывались инструментальные группы со своими самостоятельными функциями: духовые (деревянные и медные), струнные и ударные. Устанавливалось количество и соотношение инструментов в оркестре. Параллельно развивались приемы композиторской техники, использовавшие выразительные тембровые и технические возможности отдельных инструментов и групп инструментов, а также их сочетаний. Старое контрапунктическое мышление сосуществовало с новыми представлениями о гармонической и мелодической фактуре оркестровых сочинений. В своем оркестровом творчестве композиторы все больший интерес проявляли к тембровой структуре, все чаще использовали оркестровые краски и искали новые возможности распределения «ролей» между инструментами оркестра. Например, духовым поручались выдержанные ноты в гармонической фактуре произведения, в то время как струнные обретали подвижную фактуру. У отдельных инструментов, например у виолончелей, обнаруживались такие возможности, которые раньше не замечались и не использовались.

Всем известны имена Гайдна, Моцарта, Бетховена — великих мастеров этой музыкальной эпохи, но значительно меньше известно об их современниках и предшественниках, композиторах, в оркестровом творчестве которых собирались многие компоненты оркестровки, образовавшие, в конце концов, основу классического симфонического оркестра. Рядом с Генделем, Телеманом, А. Скарлатти, Рамо, Стамицем, К.Ф.Э. и И.Х. Бахами внесли свой важный вклад в развитие оркестрового мышления нового времени А. Хассе, Г. Вагензейль, Н. Йомелли, Р. Кайзер, М. Монн и другие композиторы.

В конце первой половины XVIII века Г. Телеман, братья Иоганн и Карл Грауны, А. Хассе, некоторые другие композиторы стали писать короткие трехчастные оркестровые сочинения — симфонии или увертюры, ставшие прототипом классической симфонии. Композиторы К.Ф.Э. и И.Х. Бахи, К.Ф. Абель, Я. Стамиц «способствовали раннему развитию симфонии и расчистили дорогу дальнейшему процессу симфонической оркестровки» (А. Карс).

Творчество Кристофа Виллибальда Глюка (1714–1787) как бы завершило развитие оркестра переходного периода, то есть всего XVIII века. Глюк жил и работал в Австрии и Германии, в Италии и Франции. Он основательно познакомился с творчеством многих композиторов этих стран и получил, таким образом, возможность обобщить важнейшие тенденции современного ему музыкального искусства. Широта знаний нашла отражение в творчестве композитора, основные достижения которого относятся к периоду между 1760 и 1780 годами. Это время, когда Гайдн уже написал 50 симфоний, Моцарт был автором 34 симфоний. Принципиально значимые идеи в области оркестрового творчества Глюка мы находим в его предисловии к «Альцесте»: «Все инструменты нужно вводить соответственно со степенью интереса и пафоса в тексте»¹⁰. И еще: «Инструменты должны употребляться не сообразно ловкости исполнителя, а в соответствии с драматическим качеством их звучности»¹¹. Можно предположить, что к последней мысли композитора охотно присоединились бы

¹⁰ Карс А. История оркестровки.— М., 1990, С. 127.

¹¹ Там же.

Р. Штраус и Г. Малер, И. Стравинский и С. Прокофьев. И утверждает это композитор, опираясь на современную ему оперу, в частности итальянскую, далекую от драматической правды. В последних операх Глюка состав оркестра мало отличается от состава симфонического оркестра XIX века. Важно, что из партитур Глюка в большинстве случаев исчезает бассо континуо. Исключая из оркестра чембало, Глюк вместо чуждого тембра наполняет гармонию тембром четырехголосного струнного оркестра, становящегося основой оркестровой звучности. Басовые партии, ритмически и мелодически представляющие собой более разработанные версии тех же контрабасовых партий, Глюк поручает виолончелям.

Первые симфонии Гайдна — это фактически струнные квартеты, изложенные в оркестровом стиле, где духовые имеют второстепенное значение. В симфониях композитора 1785–1788 годов звучание струнных и духовых уже уравновешено. По-другому выглядят и струнные инструменты. В поздних симфониях Гайдна ярче заметна разница между менее звучной басовой партией, исполняемой одними виолончелями, и более объемным звучанием виолончелей и контрабасов вместе. В фигурационно подвижном среднем регистре виолончели не зависят от контрабасов, в определенно мелодическом материале используется одна виолончель соло.

Уместно напомнить о симфониях № 6, 7, 8, 31, 72, в которых Гайдн предложил сольные проведения виолоне (контрабасу), нередко необоснованно передававшиеся виолончелям.

Свою первую симфонию (1764) для струнного состава, гобоев и валторн Моцарт оркестровал, как и Гайдн. В ранних симфониях оба композитора редко делали различие между партиями виолончелей и контрабасов. Однако уже и в ранних симфониях Моцарт достигает полноты звучания, используя более независимо теноровый инструмент — виолончель, который обычно рассматривался как просто басовый инструмент.

Еще один интересный момент: заметив особую выразительность, красочность пиццикато, Гайдн и Моцарт впервые применили его в легких басовых партиях, в то время как высокие струнные играли смычком. В мангеймской капелле Моцарт впервые услышал великолепный ансамбль струнных, познакомился со всеми оттенками оркестровой игры, в частности *crescendo* и *diminuendo*. В работе «Мысли об эстетике музыкального искусства» (*Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*) Хр.Ф. Шуберт писал об оркестре курфюрста Карла Теодора, вошедшем в историю музыкального искусства как важнейшее достижение именно мангеймской школы: «Его (оркестра. — Л.Р.) форте — это гром, его кресчендо — водопад, его диминуендо — плещущаяся вдали прозрачно чистая река, его пиано — это дыхание весны».

Страницы партитур позднего Моцарта (например, симфонии № 39, 40, 41, оперы «Дон Жуан», «Волшебная флейта», Реквием) поражают сложностью художественных и технических задач, поставленных композитором перед басами, в которых контрабас играл нередко более важную роль, чем виолончель. В «Дон Жуане», например, есть довольно продолжительные эпизоды для духовых *tutti* и для деревянных духовых, валторн и контрабасов.

В историческом аспекте тембровое сочетание виолончелей и контрабасов тем более интересно, потому что стало важнейшим компонентом классического симфонического оркестра. Если в эпоху барокко, полифонии и бассо континуо контрабасовый виолоне функционировал без виолончелей, и виолончель долгое время оставалась в тени общего бассо континуо, то в XVIII веке этот инструмент постепенно становится лидером и полноправным солистом оркестра.

В оркестре Гайдна, Моцарта, Бетховена, других композиторов этого времени партия виолончелей и контрабасов едина, хотя самостоятельные солирующие эпизоды появляются как у виолончелей, так и у контрабасов.

Рассматривая соотношение инструментов в басовых группах разных оркестров Европы XVIII — начала XIX в., обратимся к примеру — составу басов в придворной капелле Зальцбурга:

Годы	Виолончелисты	Виолонисты (контрабасисты)	Фаготисты
1770–1773	1	3	2
1774	1	4	2
1775–1776	0	3	2
1777–1778	1	3	2
1779–1780	2	4	2

Количественное соотношение струнных в оркестрах (капеллах) Европы с 1700 по 1841 годы:

Город	Год	Скрипки	Виолончели	Контрабасы (виолоне)
Лейпциг (Бах)	1700–1750	4–6	2	1
Дрезден	1753	15	3	3
	1783	15	4	3
	1787	20	8	4
Берлин (опера)	1754	12	4	3
	1772	11	5	2
	1782	13	4	3
	1841	28	10	8
Париж (опера)	1754	16	—	12
				(струнные басы)
Мангейм	1756	20	4	2
	1777	20	4	4
	1782	18	4	3
Милан (собор)	1770	8	4	4
Милан («Ла Скала»)	1816	24	8	8
Неаполь	1770	36	2	5
Штутгарт	1772	16	3	4
Вена (опера)	1781–1783	12	3	3
Вена (Бетховен)	1814	36	12	17
Эстерхази (Гайдн)	1783	11	2	2
Лондон (Самсон)	1790–1795	2–16	3	4

В последние десятилетия XVIII века к определенным торжественным событиям организовывались оркестры, особенно многочисленные по составу. Так, в праздновании го-

довщины Генделя в 1784 году в Лондоне участвовал оркестр из 230 музыкантов; в 1786 году в Берлине, в подобном же концерте, участвовали 38 первых скрипок, 39 вторых скрипок, 18 альтов, 23 виолончели и 15 контрабасов. Представление одной из опер Диттерсдорфа обслуживалось оркестром из 230 музыкантов.

В последние десятилетия XVIII века главным «плацдармом» применения и проявления достоинств контрабаса остается оркестр. Важную прогрессивную роль играют многочисленные небольшие капеллы, функционировавшие в домах, дворцах богатых светских или церковных аристократов и воплощавшие именно оркестровую форму музицирования. Среди этих капелл нередко появлялись первоклассные коллективы музыкантов высокого профессионального уровня. Например, капелла Эстерхази, руководимая Й. Гайдном, капелла в Мангейме со Стамицем, а затем Каннибахом во главе, капелла Диттерсдорфа в Гросвардейне, капелла архиепископа в Зальцбурге, где трудились такие музыканты, как Леопольд и Вольфганг Моцарты, Михаэль Гайдн. Одна из известнейших капелл Европы — в Берлине, как и капелла в Людвикслюсте, где служил Шпергер, являлись собой превосходные оркестры. Но уже появлялись оркестры другого типа, предназначенные исполнять симфоническую (!) музыку. Уже звучали последние симфонии Моцарта, и приходило время оркестра великого «венского классика» Людвига Бетховена. Важными центрами формирования симфонического оркестра классического типа были оперные театры. «Увертюры-симфонии» перед оперными спектаклями, «симфонические» эпизоды-сцены внутри самой оперы, музыка и инструментовка последних опер Моцарта, Глюка, появление традиции использовать оперные оркестры для исполнения симфонической музыки — все это свидетельствовало об устремлении к концертному симфоническому оркестру. К началу XIX века ясно выразилась идея создания специально симфонических оркестров, предназначенных исполнять только симфоническую музыку. Большие оркестры создаются и утверждают свой особый статус в Лондоне и Париже, в Берлине и Брюсселе, в городах Италии, в Праге и Варшаве, в других городах Европы.

Что же происходит в это время с контрабасом и контрабасистами? Владение игрой на нескольких инструментах — требование почти обязательное для музыкантов XVIII века — еще остается традицией. Вспомним Ванхалья, Кванца, Шпергера и других музыкантов прошлого. Относительно новый факт музыкальной практики последних десятилетий XVIII века — обращение к контрабасу, и только к контрабасу, музыкантов, игравших до того на скрипке или виолончели. Примеров много. Скрипач Хаузе, ставший контрабасистом и даже главой контрабасовой школы. На скрипке играли впоследствии выдающиеся контрабасисты — Драгонетти и Боттезини. В Большой Парижской опере была чуть ли не традиция: виолончелисты играли на контрабасах. Отсюда — продолжительное использование контрабасов с квинтовой настройкой (октавой ниже виолончели и без нижней струны *до*), отсюда — приспособление скрипичной или виолончельной техники, аппликатуры к игре на контрабасе.

И все же с неумолимой предназначенностью наступала жесткая «специализация» именно контрабасиста. Тенденция к самостоятельному, специфически контрабасовому исполнительству была обусловлена стремительным развитием оркестра, оркестровой музыки, появлением реального симфонизма и связанных с ним совершенно новых исполнительских задач, встававших перед оркестрантами и, быть может, в большей мере перед контрабасистами оркестра. Постоянно играя рядом с виолончелистами, контрабасисты оркестра должны были решать самостоятельно немалые и нелегкие исполнительские проблемы. Таких решений настойчиво требовали поздние симфонии Гайдна и Моцарта, оперы Глюка, сочиненные уже на рубеже веков первые симфонии Бетховена. Эти требования и узкая специализация контрабасистов продвигали контраба-

совое искусство в целом на путь самостоятельного развития: оформлялись специфические приемы игры, аппликатурные принципы, штриховая техника. Естественно, возникала и специальная методика обучения контрабасиста. Не случайно именно XIX век столь обилен написанными и изданными школами для контрабаса. Учебники контрабасистов создавались практически в каждой стране и не одним каким-то музыкантом. Оформление учебной методики, появление стабильных исполнительских приемов, известные достижения отдельных контрабасистов-солистов и появление высокоавторитетных концертмейстеров в группах контрабасов оркестров вызвали к жизни активность в создании литературы для контрабаса. Не только школы и многочисленные сборники этюдов, но и художественные произведения — концерты, сонаты, пьесы и, конечно, переложения для контрабаса музыки, написанной для других инструментов, — быстро начали пополнять и расширять репертуар контрабасистов. Важно отметить при этом, что уверенно утверждал себя именно четырехструнный контрабас с квартовым строем: *ми — ля — ре — соль*. В исполнительскую практику входил новый старый инструмент, имя которому — *контрабас*.

* * *

В музыкальном искусстве Европы второй половины XVIII века происходили принципиальные преобразования, в полной мере захватившие и контрабасовое искусство — исполнительство, литературу, обучение и педагогику, изготовление контрабасов:

Сформулируем главное.

Сохраняясь как одно из важных средств организации музыкального материала оркестровых и инструментальных сочинений, полифоническое, контрапунктическое письмо постепенно вытесняется с основополагающих позиций, уступая место гомофонной стилистике письма, с четким выделением ведущего голоса, опирающегося на аккомпанирующую ему фактуру. Это непосредственно влияет на исполнительство контрабасистов и значимость басовой группы струнных, традиционно образующей опору всей вертикали звучания оркестра или ансамбля, но теперь без клавира, и утрачивая функции басса континуо.

Кардинальные перемены происходят в оркестре. Он разрастается, пополняется новыми инструментами, обретает тенденцию к самостоятельному концертному исполнительству. Меняются соотношение и функции струнных и духовых оркестра, дифференцируются и обособляются функции групп струнных инструментов, выявляются индивидуальные тембры и технические возможности виолончелей и контрабасов оркестра. Сокращение количества струн контрабаса и совершенствование их качества, придание подставке более округлого контура способствует усилению звука этого инструмента и его большей интонационной ясности, что отвечает требованиям партитур последних десятилетий XVIII века и начала века XIX (Гайдн, Моцарт, Глюк, Бетховен).

Во второй половине XVIII века в контрабасовом искусстве Вены создается уникальная ситуация, не имеющая аналогов в истории контрабасового искусства: для оригинального контрабаса — «венского пятиструнного» (имевшего терцово-квартовую настройку с опорой на ре-мажорное трезвучие) — выдающийся мастер венской классической школы создают концертную и ансамблевую литературу: около тридцати концертов для контрабаса с оркестром, огромное количество камерных произведений с солирующим контрабасом. Среди авторов этой музыки — Й. Гайдн, В. Моцарт, Я. Ванхаль, Ф. Хофмайстер, Й. Шпергер и другие композиторы того времени.

Сольная и камерная музыка для солирующего контрабаса создавалась венскими классиками для выдающихся мастеров этого инструмента и в содружестве с ними. Контрабасисты-виртуозы того времени Й. Кемпфер, Ф. Пихельбергер, Й. Шпергер и другие ока-

зались способными реализовать в своей исполнительской деятельности труднейшие задачи этих сочинений, что свидетельствует об их высоких талантности и мастерстве. Ведущее положение Й.М. Шпергера в ряду этих солистов подтверждается не только масштабом и продолжительностью его исполнительской деятельности, но и огромным вкладом в литературу для контрабаса: восемнадцать концертов и множество камерных сочинений с солирующим контрабасом разных жанров, сочиненные им и исполненные им.

С наступлением XIX века уходит в историю контрабасовый виолоне — инструмент, звучание которого соразмерено с требованиями камерного музицирования и небольших оркестров-капелл XVII–XVIII вв. В музыкальной практике Европы занимает место контрабасовый инструмент нового типа — контрабас. Его предназначение — служить гармонической основой звучания, выполнять роль самого низкого голоса большого симфонического оркестра или ансамбля инструментов.

III

Доменико Драгонетти (1763—1846)



Выдающийся итальянский контрабасист Доменико Драгонетти родился в Венеции в 1763 году. Блистательную карьеру музыканта он начал у рубежа веков и покорял своим искусством слушателей и коллег в течение всей первой половины XIX века. Завоевал известность и славу виртуоза на гигантском инструменте, приравнявших его к выдающимся современникам-скрипачам и виолончелистам.

Сегодня мы знаем, что одно из первых мест в ряду самых известных контрабасистов в истории музыкального исполнительства занял немецкий музыкант Йоханн Шпергер. Однако это ни в коей мере не умаляет достоинств и действительного значения деятельности Драгонетти.

«Открытие» таких музыкантов прошлого — огромная заслуга исследователей XX столетия. Не окажись Драгонетти в Англии, в Лондоне, возможно, он также мог долгое время оставаться в безвестности. Англия XIX века — колониальная держава, богатейшая страна — привлекала самые лучшие артистические силы со всей Европы. В Лондон приглашались многие выдающиеся музыканты того времени, и город превращался в столицу культурной, музыкальной жизни Европы. Нередко иностранцы оставались в Англии надолго, и их деятельность, их твор-

чество вполеталось в культурную жизнь страны. Достаточно вспомнить жизнь и творчество великого Генделя, ставшего центральной фигурой музыкального искусства Англии XVIII века. Или творчество Драгонетти, почти столетия прожившего и проработавшего в Лондоне. В той же связи можно вспомнить итальянских композиторов Капуцци и Чимадора, чьи контрабасовые концерты сохранились в Лондоне.

Доменико Драгонетти родился в венецианской семье, проживавшей в бедном квартале Сан-Трoвазо (St. Trovaso). Его отец играл на гитаре и как любитель — на контрабасе. По свидетельству В. Новелло, Доменико «украдкой брал отцовскую гитару и практиковался в игре на ней в отдаленной части дома». Под руководством другого любителя музыки, игравшего на скрипке сапожника Д. Скьярмадори, Доменико получил первые уроки и хорошо преуспел в игре на этом инструменте. Одобрения Скьярмадори оказалось достаточно для того, чтобы убедить 12-летнего юношу применить скрипичные приемы игры на контрабасе. Микеле Берини, контрабасист капеллы собора Сан-Марко, всего после одиннадцати уроков заявил, что ему нечему больше научить Доменико. Так, в возрасте 13 лет маленький музыкант становится «первым контрабасистом» в оркестре венецианской Оперы буфф. Годом позже он получает такое же место в Большой опере сериа. В 1787 году умирает его учитель Берини, и Драгонетти оказывается в княжеской капелле собора Сан-Марко в Венеции.

Стремительная карьера контрабасиста осуществилась благодаря необычайной музыкальной одаренности, увлеченности контрабасом и огромной работоспособности Драгонетти. Молодой музыкант очень быстро стал известен в Италии, затем и в других странах. Последовали ангажементы от императорского двора из России, из Англии. Предложения были отвергнуты. Талант контрабасиста высоко ценили и на родине, в Венеции. Чтобы удержать Драгонетти «дома», ему значительно увеличили жалованье в капелле собора. Незаменимым он оказался и в оркестрах театров, где также работал.

Вся жизнь Драгонетти связана с его великолепным инструментом работы итальянского мастера Гаспаро да Сало (Бертолотти Гаспаро, 1540–1609). Контрабасист нашел этот инструмент в монастыре Сан-Петро, в Виченце, где он служил в оркестре «Гранд опера». Доменико был потрясен находкой. Особая ценность инструмента подтверждалась и документально. В. Новелло рассказывает: «Счастливый Драгонетти немедленно отдал свою находку в ремонт». (Можно предположить, что именно в этот момент контрабасовый виолоне Гаспаро был переделан в знаменитый трехструнный Драгонетти. — Л.Р.) Как только ремонт был закончен, музыкант поспешил опробовать всю мощь инструмента в холле дома, где жил. Говорят, извлеченный им звук обладал такой силой, что некоторые слуги выскочили из кухни, чтобы узнать, что послужило причиной вибрации медных сосудов на полках.

Возможно, именно этот эпизод положил начало многим маленьким и большим легендам о Драгонетти, перемежающим реальные события жизни музыканта и, к сожалению, носящим скорее беллетристический характер, нежели научно-исследовательскую содержательность.

Вот одна из подобных историй, увлекательно рассказанная разными авторами (Новелло, Каффи, Варнеке и др.). Приводим рассказ английского писателя Джона Гарта из книги Ф. Варнеке «Контрабас» (1909). «Когда прокураторы вручили Драгонетти ключи от шкафа, в котором хранился контрабас, он ночью, без ведома монахов, проник в монастырскую церковь и, завладев инструментом, постарался излить на нем свои чувства. Звуки инструмента разнеслись по монастырским коридорам и достигли келий почивавших монахов. Разбуженные внезапным шумом, который, казалось, шел из недр земли, монахи подумали, что это злые духи. Сговорившись друг с другом, они быстро спустились по лестнице в капеллу, чтобы там помолиться. Но чем ближе они подходили к ней, тем страшнее становились усиливавшиеся звуки и тем больше монахи дрожали от страха. Несмотря на это, ободряя друг



Рис. 44. Портрет Драгонетти.



Рис. 45. Контрабас Гаспаро де Сало и смычок, принадлежавший Драгонетти.

друга, они открыли дверь и... как велико было их изумление, когда они увидели в полутьме хоров человеческую фигуру, которая, исполняя необычайно фантастичную мелодию, качалась вперед и назад в рукопашной схватке с «Гаспаро да Сало», подобно бесноватому или пришедшему в ярость бойцу. Глядя на эту одержимую фигуру, некоторые монахи подумали, не видят ли они вдохновителя «Дьявольской сонаты» Таргини, который проник на церковные хоры, чтобы заменить на этот раз скрипку контрабасом».

Еще рассказ, уже Новелло, о поездке Драгонетти из Виченце в Падую, куда его пригласили монахини монастыря Сан-Джустина: «Его возлюбленный контрабас был ему компаньоном. Однажды в разговоре с органистом Турвимни Бертони он заметил, что третья струна его контрабаса может произвести такой же мощный звук, как самые низкие трубы монастырского органа; на что Бертони презрительно усмехнулся. Наш «контрабассо» ничего не сказал. Однако он обзавелся струнами необычно большого диаметра и, пробравшись в самый темный час летней ночи, когда все обитатели монастыря спокойно спали, в коридор, исполнил соло фульминато, проща говоря, симитировал звук бури столь виртуозно, что утром все обсуждали гром прошлой ночью и немало удивлялись необычайно хорошей солнечной погоде. Следующей ночью Драгонетти повторил свою шутку, однако одна из монахинь, выбежавшая из кельи, споткнулась о контрабас. Так и был раскрыт секрет ночной бури».

В 1794 году по рекомендации певицы Банти Драгонетти был приглашен на место первого контрабасиста в Лондонский королевский театр (King's Theatre in London). К этому времени Драгонетти был хорошо известен за пределами Италии как «контрабас-чембало». На этот раз прокураторы республики Венеция согласились отпустить музы-

канта в Англию на три года, но он больше не возвращался на родину. Особенно тяжело переживал утрату своего первого контрабасиста театр «Ла Феникс», где Драгонетти работал наряду со службой в капелле собора Сан-Марко.

Отъезду контрабасиста в Лондон способствовала и общая политическая ситуация в Италии: французские войска вошли в Ломбардию, бывшую тогда еще австрийской территорией, и Драгонетти пришлось спасаться бегством.

В декабре 1794 года Драгонетти впервые выступил в Королевском театре Лондона как камерный виолонист с клавиром и заслужил самый восторженный прием у публики. После этого контрабасиста пригласили в Итальянскую оперу и в симфонический оркестр Лондона. И с этого времени Англия становится для Драгонетти второй родиной, здесь проходит его жизнь, здесь завоевывает он всемирное признание, здесь в 1846 году заканчивает свои дни.

В мае 1795 года в зале Лондонского театра состоялось первое сольное выступление Драгонетти. В программе этого концерта исполнялись два его произведения для контрабаса — Каприччио и Концертоне (оба сочинения контрабасист часто играл и в последующих своих сольных концертах). В этом же концерте выступала с несколькими песнями певица Банти, и исполнялась Увертюра Й. Гайдна.

A — G — 1,855 м.

A — B — 0,370 м.

B — C — 0,195 м.

C — D — 0,215 м.

D — E — 0,410 м.

E — F — 0,442 м.

F — G — 0,290 м.



Рис. 46. Контрабас Гаспаро да Сало (Бертолотти Гаспаро, 1540—1609).

Довольно скоро Драгонетти, *il Drago*, как его чаще называли, завоевал в Англии широкую известность как исполнитель на гигантском инструменте. И журнал «*The Strad*» за сентябрь 1899 года это подтверждает: «...ни один большой концерт или музыкальный фестиваль... не считался полным, если в нем не принимал участия Драгонетти, а его совместные выступления с не менее известным виолончелистом Робертом Линдли стали явлением достаточно частым. Эти два уникальных исполнителя выступали на одной сцене на протяжении более чем полувека. История их совместной карьеры стала, по сути дела, историей развития музыкального искусства Англии этого периода».

Н. Гатти в статье «Речитатив» (Словарь Грова, 5-е издание) пишет об ансамбле виолончелиста и контрабасиста (речь идет о специфически английской стилистике речитатива): «Контрабас ведет басовую линию, которая обыгрывается виолончелью». Иногда они меняются ролями, «так, что оба исполнителя, чередуясь, выступают на передний план с самостоятельными проведениями». И там же эмоциональная оценка: «...как только оба артиста входят в зал, вся публика поднимается с мест».

В обзоре Седьмого филармонического концерта (журнал *The Musical World*, май 1839 г.) сообщалось, что «Драгонетти и Линдли исполнили четвертую Сонату Корелли (ор. 5) в своей неподражаемой манере... Некоторые могли бы честь, — продолжает автор, — что наша статья — это просто реклама Драгонетти, адресованная широкому кругу наших читателей. И они ошиблись бы! Возможно, никогда прежде знаменитый исполнитель и Линдли не показывали свой талант настолько совершенно! Контрабас, казалось, перестал быть контрабасом, и вариации были исполнены таким чистым и объемным звуком, о котором ни один современный виолончелист даже мечтать не мог. И тем самым великий Драгонетти доказал свое музыкальное всеисилие. Едва ли кто-нибудь решился бы дать этому словесное определение! Неразделимый дуэт покинул сцену под несмолкающий гром аплодисментов, к которым мы присоединяемся руками и сердцем».

Игра Драгонетти казалась современникам каким-то чудом. Биограф контрабасиста Ф. Каффи пытался объяснить это не только музыкальной талантливостью, но и необычным сложением левой руки музыканта, с огромной растяжкой, давшей Драгонетти прозвище «*Mano mostro*» («рука-чудовище»). Возможно, именно мощь руки позволяла контрабасисту располагать струны очень высоко над грифом. Каффи пишет: «Благодаря высоте подставки, струны поднимались над грифом почти на двойную высоту против обычной. Другие музыканты, которые хотели попробовать тогда то же самое, кончали тем, что у них кровь брызгала из пальцев». Такое положение струн позволяет предположить также, что Драгонетти, играя в высоком регистре, использовал своеобразный аппликатурный прием, при котором пальцы прижимают струну не к грифу, а в сторону. При этом образуется звук типа флажолета (флаутандо), подобный фальцету у певцов. Такой прием звукоизвлечения был известен виолончелистам еще в XVIII веке.

Все современники, слышавшие Драгонетти и писавшие о его выступлениях, подчеркивали поразительную полноту и красоту его звука. Естественно связать эти качества музыканта с его изумительным «Гаспаро», с безмерной привязанностью и любовью к своему инструменту, который он не соглашался продать даже за огромные деньги. «Нет таких денег, нет фунтов стерлингов, которых хватило бы заплатить за мой контрабас, и никогда я не совершу такой несправедливости по отношению к моему «Гаспаро», который принес мне столько почета», — говорил Драгонетти. Приятель однажды спросил его: «Но что же будет с тобой, если у тебя украдут «Гаспаро» или если он сгорит?» «Это станет моей музыкальной смертью. Я горевал бы всю жизнь, сломал смычок, и ни один человек на свете не заставил бы меня снова играть», — таков был ответ.

Творческая жизнь выдающегося музыканта была постоянно связана с оркестровым и камерным исполнительством. Не случайно поэтому имя Драгонетти очень часто ока-

зывается в одном ряду не только с именами блистательных виртуозов того времени — Н. Паганини, Дж. Виотти, Р. Линдли, — но и именами гениев музыкального искусства — Й. Гайдна, Л. Бетховена, Дж. Россини. Творческие и дружеские связи контрабасиста подтверждали значимость его личности в музыкальном искусстве того времени, но они же, как это нередко бывает в жизни, служили поводом для появления множества легенд.

Й. Гайдн познакомился с Драгонетти во время своего приезда в Лондон в 1795 году. Известна «лондонская» редакция Ноктюрна Гайдна, в котором в состав исполнителей введен обязательный контрабас. Несомненно, в этом факте просматривается интерес композитора к знаменитому контрабасисту. Известно также, что в результате их знакомства Драгонетти получил приглашение в Вену. Но сообщение о том, что Гайдн будто бы написал для Драгонетти контрабасовый концерт, не соответствует действительности уже по той простой причине, что известна копия концерта Гайдна, относящаяся к 1763 году (году рождения Драгонетти). Кроме того, в капелле Гайдна тоже играли превосходные контрабасисты, для каждого из которых композитор вполне мог написать свой концерт.

Очевидно, также к области легенд относятся и сообщения о встречах с Бетховеном. Действительно, Драгонетти, получив приглашение в Вену, познакомился там с Бетховеном. Но если Драгонетти и ездил в Вену, то делал это инкогнито, поскольку опасался французов, которые могли заставить его отправиться во Францию и играть в Париже. Он мог встретиться с Бетховеном только приватно, во дворце графа Шторенберга, пребывая там в качестве гостя в 1808 году. Известная история о том, что контрабасист и автор играли виолончельную сонату Бетховена, ставится некоторыми исследователями под сомнение: скорее всего, этот факт желаемый, а не реальное событие.

В 1813 году Драгонетти участвовал в исполнении «Битвы при Виттории» Бетховена. Он приезжал в Европу и возглавил группу контрабасов. Но участие Драгонетти в торжестве по случаю открытия памятника Бетховену в Бонне в 1845 году обоснованно ставится под сомнение. Хотя Берлиоз и отметил редкостное звучание Скерцо из Пятой симфонии Бетховена, это нельзя связывать с именем Драгонетти, состояние здоровья которого в том году, да и немалая, нелегкая дорога из Лондона до Бонна делают такую поездку сомнительной. К тому же в списке контрабасистов, принимавших участие в этом исполнении, имя Драгонетти отсутствует.

Но факт знакомства Драгонетти и Бетховена имел подтверждение. Ф. Варнеке упоминает в своей книге «Контрабас» рассказ Эдуарда Маденского в статье «Основы сольной игры на контрабасе» о том, что Драгонетти, находясь на смертном одре, обратился к находившимся рядом друзьям: «Посмотрите, эту руку когда-то пожал великий маэстро Бетховен в знак признания моих достижений». Драгонетти преклонялся перед Бетховеном. Известен факт, что Драгонетти изучал партитуру Девятой симфонии еще до первого исполнения ее в Лондоне. Возможно, что знакомство композитора с контрабасистом повлияло на отношение Бетховена к контрабасу и его роли в оркестре. Ведь именно Бетховену принадлежат слова о том, что контрабасист должен быть самым музыкальным в оркестре. Однако убедительное подтверждение влияния искусства Драгонетти на представление Бетховена о возможности и роли контрабасов в оркестре находится в партитурах 3-й, 5-й, 7-й, 8-й и, конечно, 9-й симфоний. Это собрание мелодических и технических задач самого высокого уровня трудности. Но есть еще увертюры, оперы, оркестровые партии в фортепианных концертах Бетховена, где перед контрабасистами ставятся труднейшие задачи, решить которые способны только музыканты, владеющие подлинным мастерством и настоящим музыкальным талантом.

Какой красоты и выразительности пиццикато контрабасов мы находим в Фортепианном концерте № 4?! А как широко, многообразно использовали затем этот оркестровый прием последующие за Бетховеном мастера!

В 1824 году в Лондон приехал Дж. Россини. Любовь маэстро к широкой жизни, вкусной еде, хорошему вину и на этот раз вызывала нужду в деньгах. Один из богатейших людей Англии того времени, банкир Саломон, который был страстным любителем-виолончелистом, заказывает Россини произведение для контрабаса и виолончели. Так появился Дуэт, вошедший в классический репертуар контрабасистов. Вскоре состоялась премьера Дуэта в исполнении Линдли и Драгонетти. О том, что Драгонетти исполнял этот Дуэт, свидетельствуют пометки в партии контрабаса, сделанные его рукой.

Вот еще одна из легенд жизни Драгонетти. Ф. Каффи рассказывает, как «Драгонетти, узнав, что знаменитый скрипач Дж. Виотти сочинил несколько дуэтов для двух скрипок, предложил ему себя в качестве партнера. Виотти, думая, что он скрипач, согласился. Каково же было его возмущение, когда Драгонетти пришел на репетицию с контрабасом. «Что за шутки?» — воскликнул он гневно. Но контрабасист, показывая на инструмент, засмеялся и ответил: «Это не шутки, это — моя скрипка», — и затем уже серьезно добавил: «Давайте начнем репетировать, и если вам не понравится, мы прекратим». Начали играть. Виотти был несказанно удивлен. Переменчив партии, он заставил контрабасиста играть партию первой скрипки. В конце концов, они давали совместные концерты. <...> Все были поражены мастерством контрабасиста, и никто не мог объяснить, как вообще возможно такое доселе невиданное исполнение на этом инструменте»¹. Этот рассказ из письма Каффи к Томазо Локателли. Однако и в этой связи А. Планьявский замечает, что (в особенности в случае совместных выступлений с Виотти, когда речь идет о «взлетах» в область высокого регистра звучания) скептическое отношение возникает тем более, что точно такой же слух муссируется по поводу совместных исполнений Виотти с виолончелистом Л. Дюпором.

Широко распространено мнение о Дж. Боттезини как о «Паганини контрабаса». Такое сравнение можно отнести и к Драгонетти, тем более что двух великих итальянских музыкантов связывали дружеские отношения, переписка. Так, в одном из писем июля 1832 года Паганини благодарит Драгонетти за присланное отборное вино. Virtuозов скрипки и контрабаса роднит и сходное отношение к своим бесценным инструментам, и то, как они распорядились своими архивами, как проявили себя в посмертных завещаниях. Однако логичнее сопоставить стиль игры, музыкантские качества и личностные особенности Драгонетти с другим великим итальянцем — с Луиджи Боккерини. В этом случае общность виртуозов виолончели и контрабаса более содержательна, глубинна (кстати, у обоих музыкантов отцы играли на контрабасе). Существеннее другое: воздействие их искусства на слушателей. Если Паганини «пускал мурашки» по спинам слушателей, то эти два артиста «вызывали слезы», чаруя своим красивейшим звуком. Драгонетти играл как бы в стиле более ранней эпохи, он был «больше из XVIII века». К тому же он часто играл на старинном виолоне — на многострунном инструменте, способном воспроизводить низкие, густые звучания, которые связывались в английской музыкальной практике с понятием «Гендель-баса». Особо следует подчеркнуть, что Драгонетти, заслужив реноме блестящего концертанта, солиста и тонкого камерного исполнителя, оставался до конца своих дней контрабасистом, верным оркестру. Он ясно осознавал принципиально важную роль своего инструмента в оркестре и много сделал для подтверждения этого.

Пожалуй, наиболее полную оценку исполнительства Драгонетти можно найти в статье его друга Винсента Новелло, который ответил на несколько критичные замечания, высказанные по поводу одного из концертов Драгонетти. Автор отклика на выступление контрабасиста сетовал, что в последнее время возраст и болезни сильно подорвали силы почтенного музыканта.

¹ *Schmidl K.* Dizionario universale del musicisti. — Milano, 1887.

На эти, возможно, вполне правомерные замечания и обрушил Новелло свой панегирик великому контрабасисту.

«Говоря о стиле его исполнения, о его ответственной должности и важнейших обязанностях в оркестре, я без колебаний возьмусь утверждать, что его выступления отличаются все теми же особыми и прекраснейшими качествами, как и прежде: все те же сила, разнообразие, красота и изящество звука; те же энергия и контрастность в способе использования смычка; то же точное чувство ритма и совершенство интонирования; все тот же точный расчет в выборе необходимого стиля аккомпанемента певцам и концертным исполнителям; его готовность поддержать и просуфлировать в моменты затруднений исполнителям, которые в таких случаях начинают нервничать; его чистая, быстрая и четкая артикуляция стаккато и абсолютно гладкие легато; его твердость и спокойствие, умение держать целый оркестр вместе и его удивительная способность возвращать оркестр на правильный путь, когда он идет по ложному; его пристальное внимание к *piano*, *mezzo piano*, *forte* и *fortissimo*, к тончайшим градациям звука в *crescendo* и *diminuendo*; его тонкий вкус и умение тщательно отбирать наиболее интересные и нравящиеся музыкантам произведения и самые изысканные и красивые пассажи в каждой контрабасовой партии, которую ему нужно исполнять, вместе с его удивительным талантом доносить их красоту до слушателей; учитывая все эти моменты, как и многие другие, которые я не считаю нужным перечислять, сеньор Драгонетти остается таким же, каким был всегда, одним словом, «возраст и болезнь» не произвели в нем «ужасного опустошения»; и он по-прежнему великий, великолепный и неподражаемый артист, созданный для этого большого инструмента, такой, каким его всегда видели восхищающиеся им собратья-музыканты и все другие компетентные судьи»².

Эту достаточно полную и убедительную характеристику Драгонетти дополняют и другие отклики. В 1841 году, когда ему было уже 78 лет, игра контрабасиста вызывала восторги слушателей. Газета «Морнинг пост» назвала одно из выступлений Драгонетти настоящим событием, величайшим достижением подлинного мастера, со своим «левиафановым» инструментом сделавшим нечто подобное тому, что делал Паганини со своей скрипкой, достигая непостижимых эффектов с необычайной легкостью и грацией. И отметила, что ветеран был встречен бурными овациями и его несколько раз вызывали на бис.

Талантливый музыкант, Драгонетти, подобно многим артистам его ранга, сочинял музыку для своего инструмента. Это были произведения для контрабаса соло, с аккомпанементом, для ансамбля инструментов. Среди сохранившихся в его архиве рукописей



Рис. 47. Портрет Доменико Драгонетти. Английский художник. XIX в.

² Мир музыки (The Musical World). 1839. 30 мая.

есть музыка для ансамблей разного состава, обработки для контрабаса. Хотя он завещал немалые деньги на издание своих произведений, лишь немногие издания увидели свет. Особенно хорошо известен его Концерт для контрабаса ля мажор. Яркое виртуозное произведение, демонстрирующее многие привлекательные возможности контрабаса: выразительную мелодику, блестящую флажолетную технику, двойные ноты. Существенное достоинство Концерта — его компактная, цельная форма. В архиве Драгонетти, находящемся ныне в Лондонской национальной библиотеке, хранятся рукописи еще трех концертов, все три — в тональности соль мажор, и к ним есть оркестровые сопровождения. Оркестровые составы несколько разнятся, но в общем следуют обычным составам духовых и струнных «классического» оркестра. Некоторые исследователи творчества Драгонетти считают, что оркестровку концертов делали друзья контрабасиста. Отметим, например форму третьей части Второго концерта — вариации. В Третьем концерте партия контрабаса-солиста предстает в более сложной технической фактуре, часто используется высокий регистр инструмента. Среди сочинений Драгонетти для ансамблей один из квинтетов для солирующего контрабаса, скрипки, двух альтов и виолончели. Получили известность также переложения Драгонетти для контрабаса. Любопытно переложение для контрабаса органных фуг И.С. Баха. В них контрабасу отводится роль «ножной клавиатуры» органа. В числе изданных произведений Драгонетти, кроме Концерта ля мажор, — Анданте и Рондо, пьеса Соло в ре мажоре с фортепиано (партия фортепиано выполнена С. Захером). Изданные сочинения Драгонетти обнаруживают руку достаточно опытного композитора-любителя, владеющего всем комплексом современных ему исполнительских приемов на контрабасе, но есть основания предполагать, что в подготовке аккомпанементов и оркестровок принимали участие его друзья и коллеги.

И еще любопытное высказывание В. Новелло, который после смерти музыканта привел в порядок его рукописи и передал их, в соответствии с завещанием Драгонетти, Британскому музею (сегодня Библиотека музея существует как самостоятельное учреждение). Он сделал такую надпись на первой странице «Двенадцати вальсов для контрабаса соло»: «Этот экстраординарный экземпляр в стиле вальса для такого инструмента, как контрабас, — одно из последних «упражнений для игры», которые Драгонетти написал, чтобы помочь управляться с гигантским инструментом, ...и его исполнение этих восхитительных, мастерски написанных произведений было таким, какое я вряд ли когда-нибудь еще услышу в своей жизни, какое, наверное, не услышит уже никто, пока существует этот мир».

Представление о личности великого контрабасиста останется неполным, если не коснуться его человеческих качеств. «Драго» слыл человеком оригинальным, даже экстравагантным, но весьма интересным, правда, «скверно говорящим на нескольких языках», и страшно увлекающимся коллекционированием. Он собрал огромную нотную библиотеку, включающую оперные партитуры, вокальные и инструментальные произведения разных композиторов, и завещал ее Британскому национальному музею. «Драгонетти-коллекция» этого музея сегодня — один из самых ценных разделов. Кроме нот, бесценной частью коллекционных собраний Драгонетти стали инструменты великих итальянских мастеров. Среди них находились уникальные экземпляры старинных инструментов: двадцать девять скрипок работы Страдивари, Амати, Гаспаро да Сало, семь альтов работы Амати и Гаспаро да Сало, не менее четырех виолончелей и четырех контрабасов, из которых один работы Амати и два работы Гаспаро да Сало.

Драгонетти коллекционировал и другие вещи. После него осталось великолепное собрание картин знаменитых художников, а также интересные коллекции монет и табакерок.

Особое впечатление производит его завещание. Об адресате коллекции нот уже говорилось, другие предметы из коллекций он распределил между своими друзьями и коллегами-музыкантами. Ценнейшие инструменты Драгонетти завещал разным итальянским и английским артистам. Одна из лучших скрипок предназначалась знаменитому Сивори, ученику Паганини, не раз выступавшему вместе с другим великим контрабасистом-солистом Д. Боттезини. Любопытна такая деталь из завещания: «...очень большая виолончель (по-видимому, это был старинный виолоне. — Л.Р.) <...> является тем самым инструментом, на котором я играл в прошлом году на концерте старинной музыки» (Ф. Варнеке).

Свой драгоценный «Гаспаро» контрабасист завещал собору Сан-Марко в Венеции, где он хранится сегодня как национальная реликвия, подобно скрипке Паганини в Генуе.



Рис. 48. Контрабас Д. Драгонетти, хранящийся в Миланском соборе Сан-Марко. Деталь футляра с монографической табличкой «Драгонетти».

Артист, создавший высокое реноме контрабасу как инструменту уникальному, незаменимому в ансамбле и в оркестре, Драгонетти останется в памяти потомков не как «Паганини контрабаса» или автор виртуозной музыки для этого инструмента, но как солидный, основательный музыкант-профессионал, равный во всех ампула — оркестранта, ансамблиста и солиста. Обладая блестящей техникой и превосходной интонационной четкостью, Драгонетти захватывал слушателей прежде всего музыкальностью и красивейшим, чарующим звуком. Контрабасист удостоился высшего признания, что не часто удается исполнителям на других, более «сольных» инструментах.

Обратимся еще раз к мнению Новелло: он «никогда не был рабом бравурности, он был мастером своей профессии, он был также мудрым человеком».

Для современных контрабасистов Драгонетти остается увлекательным примером творческого, влюбленного отношения к своему делу, к своей профессии и к своему инструменту.

IV

Джованни Боттезини (1821—1889)



Музыкант, названный современниками «Паганини контрабаса», композитор и дирижер Боттезини — яркий представитель своей эпохи, эпохи романтизма и широкой популярности итальянской оперы, эпохи инструменталистов-виртуозов.

Это время, когда ушел последний из венских классиков — Людвиг ван Бетховен, наметивший в своем творчестве пути в новое столетие. Это время, когда закончил свой жизненный путь романтический классик Франц Шуберт, когда созданы и зазвучали сочинения Роберта Шумана, одного из самых ярких романтиков, когда завершилась блистательная деятельность симфонического романтика Феликса Мендельсона, музыканта, возродившего интерес к музыке Иоганна Себастьяна

Баха. Уже родилась и прозвучала «Фантастическая симфония» Гектора Берлиоза, создателя нового оркестрового стиля. Начал творить великий реформатор оперы Рихард Вагнер, активная деятельность которого как писателя, критика, полемиста, либреттиста, автора книг и мемуаров рождала множество противоречивых суждений.

И это было время, когда мир восторгался непревзойденным искусством композиторов, пианистов-виртуозов Ференца Листа и Фредерика Шопена, блистательными кон-



Рис. 49. Группа музыкантов-солистов XIX в. (Вьетан, Сивори, Боттезини, Пиатти и др.)

церами скрипачей Анри Вьетана и Генрика Венявского, виолончелистов Адриана Серве и Альфредо Пиатти. Музыкальный мир Европы еще переживал потрясающие выступления Никколо Паганини, восторгался искусством Бернарда Ромберга.

В таком музыкальном окружении появился и расцвел талант великого итальянского контрабасиста-солиста Джованни Боттезини, занявшего свое особое место в ряду самых известных инструменталистов-виртуозов середины XIX века.

Джованни Боттезини родился 22 декабря 1821 года в небольшом городке Крема, в Ломбардии, принадлежавшей тогда Австрии. С детства Джованни окружала музыка. Почти все его родственники были музыкантами или связаны с музыкой. Отец — Пьетро — играл на кларнете в соборе и в оркестре театра Кремы, он владел также скрипкой, сочинял музыку. Любителем-скрипачом был брат отца. Из музыкальной семьи была и мать Боттезини. Любовь к музыке перешла от родителей к детям. Брат Джованни — Луиджи — хорошо играл на трубе, другой брат — Цезарь — был скрипачом, композитором и дирижером. Сестра — Анжела — играла на рояле и пела в кременском «Театро Социаль».

С семи лет мальчик начинает заниматься под руководством дяди Карло Колятти, священника и скрипача оркестра собора в Креме, посвятившим его также и в тайны гармонии и теории музыки. Но прежде всего, он учил мальчика игре на скрипке. В соборе Кремы маленький музыкант пел в хоре, а во время музыкальных представлений играл на литаврах. К этим первым годам ученичества относятся и первые опыты игры на виолончели и контрабасе.

В 1835 году родственники хлопотали для юного музыканта вакантное место для обучения в Миланской консерватории. Милан того времени — один из крупнейших музыкальных центров Европы — славился оперным театром и консерваторией, открывшейся в 1808 году. (В том же, 1808 году в Милане основывается музыкальное издательство Рикорди.)

Из предложенных Джованни классов фагота и контрабаса он выбрал класс контрабаса и начал учебу у Луиджи Росси, ученика Джузеппе Андреоли — первого педагога-контрабасиста Миланской консерватории. Росси начал работать в консерватории в год поступления Боттезини, которому очень повезло и с педагогами по теории и композиции. Теорию музыки, контрапункт и полифонию он изучал у Гаэтано Пиантанида, а после скорой смерти этого музыканта — у профессора контрапункта Пьетро Рея. Композицию Джованни штудировал под руководством известного композитора Франческо Базили, в течение нескольких лет возглавлявшего консерваторию. Любопытно, что в это же самое время у Базили занимался и Михаил Глинка. После отъезда Базили в Рим Боттезини берет уроки композиции у Никола Ваккаи.



Рис. 50. Миланская консерватория.

Талантливый и упорно трудившийся юноша получил от своих учителей очень много, и именно они передали юноше увлеченность оперным и кантатным жанрами. В годы учебы Боттезини проявил интерес также к камерно-инструментальной и к симфонической музыке. Известны написанные им в консерватории Симфония, Квартет для струнных, контрабасовые дуэты. Во время учебы судьба свела Боттезини с друзьями, связь с которыми он поддерживал на протяжении всей своей жизни. С контрабасистом Джованни Арпезани он играл в концертах свои дуэты, а с близким другом Луиджи Ардити совершал неоднократные гастрольные поездки. Прекрасный скрипач, пианист и композитор Ардити — спутник и партнер Боттезини, начиная с первых концерт-



Рис. 51. Боттезини и Ардити.

ных поездок по Италии и в Вену. Затем они многие годы сотрудничали в Америке и Европе.

Соученик и партнер Боттезини, знаменитый впоследствии виолончелист Альфредо Пиатти заметил, что «после трех лет занятий в консерватории Боттезини никогда не играл лучше, он только набирался опыта!» Шестилетний консерваторский курс контрабасист закончил за три года и с согласия руководства покинул консерваторию, получив в награду 300 франков за сольное исполнение. Родственники добавили к этой сумме еще 600 франков, что позволило Джованни купить превосходный контрабас работы Карло Антонио Тесторе, ставший его постоянным спутником и кормильцем. Инструмент принадлежал Фьяндо, а после его смерти хранился в театре марионеток. Арпезани, зная о его существовании и ценности, посоветовал Боттезини купить его. Приехав в театр, они вынуждены были практически выкапывать инструмент из-под кучи хлама. Контрабас был без струн, покрыт пылью и грязью. Боттезини очистил его, привел в порядок

и решил немедленно опробовать. Зачарованный звучанием контрабаса, он забыл даже об обеде и продолжал играть до тех пор, пока от усталости не выронил смычок. С этого момента «Тесторе», как пишет Ф. Варнеке, «разделял с ним все триумфы и чествования, как надежный товарищ».

Первое публичное выступление Боттезини состоялось в 1840 году в «Театро Коммунале» в родном городе Крема. Успешно выступив, юный музыкант предпринял гастрольную поездку по городам Италии, как солист. Его концерты прошли в миланском театре «Ла Скала», в Триесте, а затем в Вене. Один венский критик «заметил» его выступление в 1840 году: «Джованни Боттезини из Милана играл оригинально, если, конечно, контрабас можно назвать сольным инструментом», однако публика, как в Италии, так и в Вене, принимала выступления артиста с восторгом. В этих концертах Боттезини играл фантазию «Сомнамбула», дивертисмент «Чужестранка», каприччио «Беатриче ди Тенда», а также вместе с отцом Адажио и Вариации для кларнета и контрабаса.

Выступления принесли известность, контрабасиста стали приглашать в оркестры театров Италии. Вначале он играл в «Театро Гранде» Брешии, затем как первый контрабасист — в оперном театре Вероны. Работая в «Театре Россини», он познакомился с Джузеппе Верди, и они стали друзьями на многие годы. Именно Верди посоветовал Джованни продолжать карьеру солиста. Непосредственное знакомство с жизнью оперных театров, участие в исполнении многочисленных оперных произведений еще больше повлияло на Боттезини, сделав его любовь к итальянской оперной музыке, с ее яркой певучей мелодикой, главной «темой» всего его творчества.

Проработав четыре года в оркестрах, Боттезини снова обращается к сольному исполнению. В течение 1845–1846 годов он концертирует как солист вместе с Л. Ар-



Рис. 52. Боттезини с контрабасом мастера Карло Тесторе.

дिति. В 1846 году Ардити получил приглашение от гаванского «Театро Импераале» и занял место скрипача-солиста и капельмейстера. Он помог и Боттезини получить в том же театре работу первого контрабасиста и руководителя итальянского оперного ансамбля. С этого момента начинается новый этап жизненного пути артиста. В 1847 году труппа гаванского театра отправилась на гастроли в США и выступала в Бостоне, Филадельфии, Нью-Йорке, Нью-Джерси. Исполнялись оперы Верди «Эрнани», «Ломбардцы» и другие. В репертуаре труппы появились опера Ардити «Корсар» и первая опера Боттезини «Христофор Колумб». Успех Боттезини-композитора помог ему стать капельмейстером театра Гаваны. В антрактах оперных спектаклей Боттезини выступает перед публикой как солист. Нередко исполняет вместе с Ардити свой Дуэт для скрипки и контрабаса или аккомпанирует на фортепиано, когда Ардити играет «Венецианский карнавал». Выступления Боттезини во время оперных антрактов зачастую оказывались большей приманкой для публики, чем сами оперные спектакли. В миланской газете того времени есть упоминание об этом: «В любой момент, когда управляющий Гаванской оперы хочет увеличить доход, независимо от части света, в которой находится труппа театра, единственное, что ему надо сделать — это объявить концерт или оперное интермеццо с Боттезини, и вмиг зал будет ломиться от слушателей, заплативших немалую сумму за возможность побывать в театре»¹.

Успех неизменно сопровождал выступления контрабасиста, в рецензиях можно было прочесть массу хвалебных слов в его адрес. «Сеньор Боттезини — контрабасист, не имеющий себе равных. Он Паганини на своем громоздком инструменте. [...] Сказать, что ему аплодировали, — только наполовину описать тот восторг, с которым его встречали». Из рецензии в «Нью-Йорк Геральд»: «Потрясение, когда его смычок касается этого огромного инструмента, не в состоянии выразить ни одно перо». «Филадельфия Норд Америка» в обзоре музыкальных событий восклицает: «...что мы можем сказать о Боттезини с его замечательным контрабасом [...] он взвинтил публику своим великим и изумительным искусством». Боттезини гастролировал в США не только как солист, но и как дирижер симфонических программ, в которых популяризировал классическую музыку.

В 1849 году он направляется в Лондон, и 26 июня состоялось его первое выступление на английской земле. В Музыкальном обществе Джона Элла в лондонском Exeter Hall он исполнил несколько сольных сочинений, а также сыграл партию виолончели в Квинтете Джоржа Онслоу. Англичане по достоинству оценили искусство контрабасиста, принявшего эстафету от своего предшественника Доменико Драгонетти. В Лондоне, в других городах Англии и Шотландии его выступления проходили с огромным успехом. Один из очевидцев позднее свидетельствовал: «Он поразил нас, играя разные мелодии, как на флейте, будто бы сотня соловьев была заперта в его контрабасе. Откуда брались его флажолетные пассажи; как он добивался того, что его пальцы переносились по грифу вверх и вниз, подобно пчелиному рою, то сжимая его гигантскими тисками, то извлекая ворчанье музыкального грома, причем, кажется, совершенно не меняя при этом выражения лица и глядя на публику спокойно, даже зловеще; как его смычок двигался с быстротой света... Я слышал это («Венецианский карнавал». — *Л.Р.*) и несколько других солов с перерывом в несколько лет. Мне казалось, что его репертуару есть предел; но если вы могли бы за свою жизнь исполнить хотя бы полдюжины таких солов, можно ли было желать большего? С тех пор Боттезини возвращался в Лондон каждый сезон и играл в Кристал Палас, в Филармонии и даже на Мондей Попс, где был чрезвычайно популярен»².

¹ Gazzetta Musicale di Milano. 1847, 23 сент.

² The Strad. 1892. April. S.233–234.

Гастрольные поездки продолжают в последующие годы. Боттезини снова едет в Америку. Выступает в странах Северной и Южной Америки. Возвращается в Европу, концертирует в Германии, Франции, в Англии, исполняя кроме сольной и ансамблевую музыку. Например, участвует в исполнении Септета И. Гуммеля, Нонета Л. Шпора.

Все источники указывают, что Боттезини-солист всегда играл только собственные сочинения для контрабаса. Восхищение публики вызывало исполнение Большого концертного дуэта для скрипки и контрабаса с сопровождением. Первоначально этот дуэт предназначался для двух контрабасов, и Боттезини много раз исполнял его со своим другом контрабасистом Арпезани. Впоследствии это блестящее, виртуозное сочинение сыграно со многими известными скрипачами в Англии, в Париже, в России. Его партнерами были Папини, Сивори, Сигицелли, Генрик Венявский. Вот несколько откликов прессы того времени. «В дуэте для скрипки и контрабаса, часто исполняемом, он доводил публику до величайшего восторга. Необходимо услышать Боттезини в этой пьесе, чтобы обнаружить скрытые возможности гиганта струнных инструментов, услышать, что можно сделать в области звучания, тона, изящества и легкости выражения». «В точности, стремительности, тщательности и к тому же мягкости динамики и фразировки Боттезини не имеет равных среди контрабасистов». «Дуэт Боттезини и Сивори — это все, о чем мечтаешь, и, боюсь, он никогда не был бы исполнен, если бы не эти два замечательных артиста». «Выдающийся артист, его называют «Паганини контрабаса». Под его смычком контрабас становится целым оркестром с полным набором тембров»³.

Боттезини был склонен к божественному образу жизни, к постоянным передвижениям из города в город, из страны в страну, с одного континента на другой, отправлялся в морское путешествие, занимавшее не один месяц, на парусном судне. Уникальная способность «жить на ходу» (самая продолжительная остановка была в Египте, где он оставался почти семь лет) позволила контрабасисту продемонстрировать свое мастерство исполнителя на смычковом гиганте во множестве стран. Даже неполный перечень мест, где Боттезини выступал, мог бы занять страницы: континенты — Европа, Америка Северная и Америка Южная, Африка, десятки стран — Италия и Франция, Англия и Россия, Скандинавия и Турция, Испания и Египет, Мексика и Португалия, Австрия, Куба, Бельгия, Голландия... Среди десятков городов — почти все крупные города Италии, Вена, Петербург, Варшава, Лондон, Париж, Каир, Одесса, Лиссабон, Барселона, Гавана, Стамбул, Мадрид, курортный Баден-Баден и еще множество городов и городков, публика которых слышала игру Боттезини. Доводилось ему выступать и перед монархами. Он играл для Наполеона III во Франции. В России написал и исполнил Оду-кантату в честь императора Александра II, в Испании — кантату в честь будущей королевы Изабеллы. Конечно, он получал высокие награды, ценные подарки, ему оказывались почести и присваивались почетные титулы (от Парижской академии музыки, от итальянских и зарубежных академий и консерваторий). Многие его награды и другие вещи хранятся ныне в музее консерватории Пармы: это медали, дирижерские палочки и другие реликвии. Наибольший интерес, однако, представляют для нас рецензии и отклики, отражающие реакцию публики на его выступления.

Российский журнал «Современник» писал о концерте Боттезини в Париже в 1856 году: «На Итальянском театре давал недавно большой концерт контрабасист Боттезини. Публики собралось очень много, и артист был принят прекрасно... Его упрекают только за то, что он издает на своем инструменте всевозможные звуки, кроме тех, которые свойственны исключительно этому инструменту: он играет на виолончели, на скрипке, на

³ *Martin T.* In search of Bottesini // International Society of Bassists (ISB). 1983. № 1, ч. I (*Martin T.* В поисках Боттезини // Журнал Международного общества басистов. 1983. № 1, ч. I.

гармонике, на чем угодно, а между тем вы не услышите от него ни одной настоящей контрабасной ноты». Парижский «Музыкальный свет» (1858): «Концерт Боттезини в зале Герца нельзя описать. Надо слышать великого контрабасиста, чтобы иметь о нем представление. Когда Паганини играл на скрипке, многие профаны, видя его волосы в беспорядке, блуждающие глаза и конвульсивные движения, говорили: этот человек сумасшедший. В концерте же Боттезини было напротив: артист с удивлением смотрел из-за своего контрабаса на залу, полную народу, который, вытаращив глаза от удивления, кричал и аплодировал... и мог вообразить, что вся публика состоит из сумасшедших».

Несколько сезонов Боттезини выступал в Баден-Бадене — знаменитом курорте Германии. Он играл на контрабасе, дирижировал оперными спектаклями, выступал в концертах с оркестром. Особенное внимание всегда привлекали выступления контрабасиста-солиста. Немецкий музыкант Шлуфтер, непосредственный свидетель этих выступлений, рассказывал: «Это было каждый раз событием для Баден-Бадена, когда выступал Боттезини. Со всех сторон, пешком и в экипажах, в переполненных поездах стремились сюда люди, и никогда Баден-Баден не принимал столько гостей, как в те дни, когда объявлялось выступление Боттезини. Преклонение перед Паганини вряд ли было сильнее того, какое выпало на долю Боттезини»⁴.

Выступления музыканта, игравшего на столь удивительном инструменте, неизменно вызывали восторг публики, которая даже не подозревала о существовании подобного инструмента, не говоря уже о том, чтобы представить его солирующим. Конечно, Боттезини нередко сравнивали с другими контрабасистами-солистами, прежде всего с Драгонетти, иногда с немецким музыкантом Мюллером или итальянцами Даль Эглио, Даль Окка и другими. Но сравнения неизменно оказывались в пользу Боттезини, «непревзойденного маэстро Боттезини». «Из всех артистов, получивших репутацию играющих контрабасистов, Боттезини единственный, кто обладает величайшим талантом. Красота звука, извлекаемого из инструмента, его потрясающие способности и искусство преодолевать трудности, манера заставлять инструмент петь, тонкость и грациозность мелодики — составные части таланта настолько полного и всеохватывающего, насколько можно пожелать. С помощью своего умения извлекать флажолеты в любых позициях Боттезини может состязаться с самыми виртуозными скрипачами»⁵.

Среди продолжительных и дальних гастролей Боттезини — поездка в Россию в 1866 году. Контрабасовое искусство в России того времени было представлено в основном зарубежными музыкантами, прежде всего итальянскими, поскольку в Петербурге активно работали замечательные артисты Антонио Даль Окка и затем Джованни Ферреро. Уважаемые и почитаемые люди, оба стали гражданами России. Естественно, приезда Боттезини ждали с особым интересом, усиливающимся в связи с поступающими восторженными сообщениями о его блистательных выступлениях. «О его контрабасе иностранные газеты рассказывают просто чудеса, — говорилось в одной из газетных заметок. — Говорят, что в руках г-на Боттезини этот неблагозвучный и неблаговидный инструмент превращается в виолончель с самым нежным, певучим тоном, что Боттезини и увлекает и трогает слушателей, что когда-то знаменитый Далокка, тоже обездивший всю Европу со своим контрабасом, ничто в сравнении с Боттезини и пр. и пр. Посмотрим, насколько эти слухи оправдаются на деле»⁶.

В начале 1866 года Боттезини едет в Россию с письмом-рекомендацией от Дж. Россини:

⁴ *Warneke F.* Der Kontrabass. 1909. S. 38.

⁵ *Мартин Т.* В поисках Боттезини. Ч. I. С. 10.

⁶ *Михно А.* Джованни Боттезини. Жизнь и творчество. — М., 1997. С. 75.

«Господину Рубинштейну, знаменитому композитору, пианисту, директору консерватории С-Петербурга.

Милейший друг и прославленный коллега, разрешите этим нескольким строчкам послужить рекомендацией для господина Боттезини, Паганини контрабасистов! Этот знаменитый друг, владеющий этим противным окороком так, что превращает его в волшебную флейту, этот Боттезини, которого я горячо рекомендую Вашему высокому покровительству, не только великий виртуоз. Но также изысканный композитор и человек, самым благородным по характеру, вполне достойный со всех точек зрения моего интереса и Вашей доброжелательной поддержки.

Благоволите, мой юный друг, принять его с присущей Вам любезностью и, если Вы сможете быть ему полезны во время его пребывания в столице всяя Руси (которая имеет счастье обладать Вами), Вы бесконечно обяжете Вашего поклонника, друга и коллегу Дж. Россини, пианиста 4-го класса. Будьте любезны передать мой добрый привет очаровательной мадам Рубинштейн.

Париж, 27 января 1866»⁷.

С юмором, присущим Россини, он в этом письме, несомненно, признает достоинства контрабасиста-солиста. Насколько оправдались ожидания «музыкального чуда», свидетельствуют отклики газет на выступления Боттезини в Петербурге: «Мы только что возвратились из концерта г-на Боттезини, данного сегодня, в воскресенье, в Большом театре, который, к сожалению, был наполовину пуст. Не можем решить, чему надобно приписать такое равнодушие публики. Одно можно предположить: большинству неизвестно имя виртуоза, пользующегося, однако, европейской известностью. Инструмент г-на Боттезини — контрабас; но он играет на этом неблагоприятном инструменте, как Паганини играл на скрипке; нежные, певучие мелодии льются из-под его пальцев; смычок поет то баритоном, то тенором; флажолетные трели льются соловьем и замирают в воздухе... Казалось бы... публику трудно чем-нибудь удивить; но г-н Боттезини нашел возможность привести ее в изумление, выражавшееся внезапными взрывами восторженных, неудержимых рукоплесканий. Он сыграл три пьесы: воспоминание «Лючии ди Ламмермур», Романс и Тарантеллу своего сочинения и, наконец, известный всему свету Венецианский карнавал Паганини. Каждой из пьес артист придал особый характер, и трудно себе представить, чтобы такой неуклюжий инструмент, как контрабас, предназначенный для одного оркестра, мог заключать в себе столько мелодических сокровищ и в состоянии был до такой степени лелеять слух и трогать душу. Мы слышали, что г-н Боттезини намерен дать второй концерт. Надеемся, что он привлечет больше слушателей, нежели первый»⁸.

Состоялся не только второй, но и третий концерт, в котором помимо прочего прозвучала Ода-кантата в честь императора Александра. Как видно из программ, Рубинштейн не только поддержал Боттезини, прибывшего в Россию, но и сам участвовал в концертах как дирижер. Вместе с Боттезини выступали вокалисты — артисты императорского оперного театра, а сам контрабасист исполнил фантазию «Сомнамбула», Элегию, дуэт из оперы «Норма», аранжированный для кларнета и контрабаса, а также свой контрабасовый Концерт. В концерте, который давал скрипач Генрик Венявский в Большом театре, Боттезини исполнял вместе с ним Большой концертный дуэт. «Единственной новостью этого концерта, — писал один из рецензентов, — был концерт, исполненный Венявским и Боттезини, для скрипки и контрабаса. Г-н

⁷ Цит. по: Михно А. Джованни Боттезини. Жизнь и творчество. — М., 1997. С. 73.

⁸ Там же. С. 76.

Боттезини снова привел в восторг и изумление публику, знатоков и специалистов своим непостижимым искусством»⁹.

Небезынтересны и не совсем лестные отзывы, опубликованные тогда же. Например, музыкальный критик и композитор Цезарь Кюи, прослушав контрабасиста во втором концерте Филармонического общества в Петербурге, пишет в «Санкт-Петербургских ведомостях»: «Г-н. Боттезини — контрабасист удивительный, но не скажу, чтобы он был контрабасист отличный. Он удивителен потому, что с помощью флажолетов извлекает из контрабаса высокие ноты, доступные только для скрипки, и он выделяет пассажи, довольно трудные и для виолончели. Отличным контрабасистом я его не называю потому, что в руках его контрабас теряет свой характер: неестественно добытый звук его делается вязким, безжизненным и бесцветным»¹⁰. Несмотря на свою критичность, пропагандист идей «Балакиревского кружка», отрицавший в то время и классику XVIII века, и Вагнера, и Верди, и некоторых других композиторов XIX века, Кюи все же отдает дань искусству контрабасиста, признавая, что «Боттезини хороший музыкант» и «великий виртуоз на своем инструменте».

Широкая же публика, безусловно, восторгалась игрой Боттезини. Как сообщает в своей книге А. Михно¹¹, контрабасист и во второй свой приезд в Россию вызывал такое же восхищение у публики. Оказывается, во время пребывания в Каире Боттезини совершил поездку в Турцию и дал концерт в Одессе как солист. В этом концерте участвовали также певица Фьорентини, представленная как «мадам Боттезини», и известный одесский пианист Рудольф Фельдау. Контрабасист сыграл фантазию «Сомнамбула», Элегию, Тарантеллу и, кроме того, исполнил партию виолончели в Трио Мендельсона. На бис прозвучал популярный Венецианский карнавал.

В период конфликта между Германией и Францией Боттезини оказался в Баден-Бадене и, будучи горячим поклонником Франции, не стеснялся высказывать свои симпатии, чем вызвал недовольство немцев. Когда в 1878 году Боттезини вновь приехал с концертом в Баден-Баден, он ощутил сильное охлаждение слушателей. Концерт не собрал публику, и музыкант понес заметные убытки. Дирекция курорта, пытаясь помочь артисту, организовала еще один концерт прямо на открытой веранде. Выступления контрабасиста в других местах Германии тоже не имели успеха, хотя концертное турне проходило уже по маленьким городкам. Очевидно, определенную роль в этом сыграли и новые веяния в искусстве: наступало время больших симфонических оркестров, оперных реформ Рихарда Вагнера, время значительных изменений во вкусах и представлениях публики о музыкальном искусстве вообще.

Инструмент выдающегося музыканта — это как бы часть его самого, его друг и спутник на протяжении всей жизни. Поэтому сведения об инструменте Боттезини не только интересны сами по себе, но и в определенном смысле рассказывают об исполнителе. Обладающий чудесным тембром инструмент Боттезини нормальной величины, изготовлен итальянским мастером Карло Антонио Тесторе в 1716 году в Милане. У него плоская задняя дека. Изначально это был четырехструнный с соответствующей головкой на четыре колка. Затем инструмент был переделан в трехструнный. Однако после смерти Боттезини и неоднократных перепродаж контрабас в самом конце XIX века снова стал четырехструнным. Т. Мартин сообщает, что, по имеющимся этикеткам, инструмент дважды ремонтировался: в Мадриде, в 1871 году, и затем в Буэнос-Айресе, в 1879 году. По свидетельству одного из владельцев контрабаса, футляр, весь обклеенный яркими багажными наклейка-

⁹ Михно А. Джованни Боттезини. С. 82.

¹⁰ Там же. С. 24.

¹¹ Там же.

ми, остался без присмотра в Королевском колледже Лондона и впоследствии пропал.

Струны на контрабасе были жильные (кишечные) и, как упоминает Варнеке, Боттезини хорошо смазывал их маслом. Обычно Боттезини играл на инструменте, настроенном на тон, а иногда и на полтора тона выше. Известно, что он играл французским смычком, несколько длинноватым и с белым волосом (хотя в своей школе он рекомендует черный волос).

В 1999 году в Кремоне проходила выставка инструментов великих итальянских мастеров (Гаспаро да Сало, Амати, Гварнери). На выставке был представлен контрабас К. Тестори (1716), на котором играл Боттезини и который ныне принадлежит контрабасисту-любителю из Японии. В небольшом концерте контрабас Тестори прозвучал в руках известного итальянского контрабасиста-солиста и педагога Франко Петракки.

Опираясь на многочисленные описания выступлений контрабасиста, можно сделать некоторые выводы о его исполнительстве: во-первых, Боттезини исполнял только свою музыку для контрабаса;

во-вторых, в своих сочинениях для контрабаса он часто обращался к мелодиям других итальянских композиторов, прежде всего Беллини и Доницетти; в-третьих, определенно проявлявшейся во всех его произведениях для контрабаса особенностью было очень широкое использование высокого и самого высокого регистров инструмента, а также обильное насыщение фактуры сольной партии флажолетной техникой и виртуозными пассажами.

Жанры, в которых Боттезини сочинял музыку для контрабаса, — это концерты (и их варианты в других тональностях), фан-



Рис. 53. Франко Петракки играет на контрабасе Д. Боттезини. Кремона, 1999 г.



Рис. 54. Карикатура на Боттезини.



Рис. 55. Джованни Боттезини (фотография, конец 70-х — начало 80-х г.)

ление в роли дирижера своей первой оперы «Христофор Колумб» (в действительности она называлась «Колумб на Кубе») утвердило Боттезини на дирижерском подиуме. С оперной труппой он гастролирует по Европе и Америке и часто дирижирует либо отдельными номерами из опер, либо целыми оперными спектаклями. В его репертуаре оперного дирижера преобладали сочинения итальянских композиторов — Верди, Беллини, Россини, Доницетти. Его дирижерская палочка вела певцов, оркестр, хор в операх «Норма», «Лючия ди Ламмермур», «Лукреция Борджиа», «Севильский цирюльник», «Эрнани», «Пуритане», «Риголетто», «Травиата». Он дирижировал также операми «Дон Жуан» Моцарта, «Фауст» Гуно, «Лоэнгрин» Вагнера и еще многими менее известными произведениями для сцены.

Однако репертуар Боттезини-дирижера не ограничивался только оперными сочинениями. В его концертах нередко звучала и симфоническая музыка. Он исполнял симфонии Моцарта и Гайдна, «Героическую» и «Пасторальную» симфонии Бетховена. Под его управлением исполнялась музыка Мендельсона, Шпора, звучали Реквием Верди и Месса Россини.

В насыщенной событиями дирижерской деятельности Боттезини есть особенно яркие эпизоды, заслуживающие внимания. Успех сопровождал в Англии не только Боттезини-солиста, но и дирижера. Уже в первый свой приезд в Лондон газета «Таймс» упоминает о его реноме дирижера: «...итальянские артисты, которые были связаны с Боттезини, рассказывают в восторженных тонах о нем как о музыкальном руководителе и ди-

тазии на темы других композиторов, пьесы и, наконец, дуэты. Варьирование составов дуэтов и тональностей — устойчивая особенность творчества Боттезини, создавшего около трехсот произведений в разных жанрах, включая оперы, кантатно-ораториальные и симфонические произведения.

Боттезини-исполнитель тесными узами связан со своим временем — временем расцвета итальянской оперы и временем виртуозов-романтиков. Его искусство определялось взглядами, тенденциями музыкального искусства первой половины XIX века. Рубеж отмеренного ему историей времени удалось перешагнуть лишь легенде о «Паганини контрабаса» и некоторым наиболее эффективным сочинениям для контрабаса.

Творческая деятельность Боттезини всегда сочетала три основных вида: сольное исполнительство, дирижирование и сочинение музыки. И провести грань между ними достаточно трудно. Рассмотрим его дирижерскую деятельность как самостоятельный вид творческой работы, поскольку она занимала большое место в интенсивной гастрольной жизни музыканта.

Первые опыты Боттезини-дирижера связаны с постановкой его оперы в театре Гаваны, где в тесном контакте со своим другом Ардити он выполнял обязанности руководителя итальянской труппы. Успешное выступ-

рижере оркестра». Позднее Боттезини неоднократно бывал в Англии как дирижер. Ему доводилось руководить знаменитыми Променад-концертами в Queen's Halle, а в концертах популярной музыки делить дирижерский подиум с Иоганном Штраусом.

В 1855 году знаменитейшая оперная певица Генриетта Зонтаг пригласила Боттезини музыкальным руководителем своего театра. Однако певица умерла, а Боттезини получает приглашение из Парижа занять место руководителя итальянской оперой. Это было очень престижное место, а кроме того, музыкант получил возможность ставить и свои оперы. Именно тогда в Париже состоялась премьера его оперы «Осада Флоренции» (1856). Знаменательным событием в дирижерской деятельности Боттезини стало участие в концертах огромного оркестра на Всемирной выставке 1855 года в Париже, которым руководил Г. Берлиоз (Боттезини был вторым дирижером).

До этих событий музыкант руководил оперным театром в Мехико, много разъезжал с итальянской труппой по миру, надолго задерживаясь на родине в Италии. Его оперы ставились в Палермо, Турине, Милане, некоторое время он занимал пост музыкального руководителя «Театро Беллини» в Палермо. Десятилетием позже, в 1866 году, дирижер осуществлял руководство оперным театром «Лицеум» в Барселоне.

Значительным событием в дирижерской деятельности Боттезини стала постановка оперы Верди «Аида» в Каире в 1871 году. Из-за болезни дирижера Мариани, которого Верди любил и которому хотел доверить постановку «Аиды», приуроченную к открытию Суэцкого канала, должность музыкального руководителя каирского театра принял Боттезини. (Любопытно заметить, что в 1873 году он начал совмещать эту работу с руководством итальянской оперой в Константинополе.) После сложной, ответственной и утомительной работы всего коллектива театра и самого Боттезини 24 декабря 1871 года с большим успехом прошла премьера оперы, выдвинувшая Боттезини в ряд самых известных музыкантов и дирижеров. Дирижер оставался в театре Каира вплоть до его закрытия в 1879 году.

Очень много о постановке «Аиды» мы узнаем из переписки Верди и Боттезини, обнаруживающей взаимное уважение двух музыкантов, трепетное отношение Боттезини к работе и большое доверие Верди к Боттезини. 17 декабря 1871 года Верди пишет Боттезини: «Я очень тебе благодарен за то, что ты сообщил мне о первых репетициях «Аиды»; надеюсь, что ты напишешь мне так же точно, откровенно и правдиво об исходе первого представления»¹². Узнав об успехе постановки, Верди пишет Боттезини: «Не сумею выразить тебе, как я благодарен за милое внимание, которое ты оказал мне, послав телеграмму после премьеры. Это увеличивает мой долг по отношению к тебе, долг за столь многое, чем я тебе обязан, и главным образом долг за дружескую заботу, проявленную тобой по отношению к бедной «Аиде». Но, кроме заботливого внимания, я знаю и о таланте, проявленном тобой как во время репетиций, так и на представлении; впрочем, я в этом и не сомневался. Итак, благодарю тебя, мой дорогой Боттезини, за все, что ты сделал для меня в данном случае, и прошу тебя передать мою самую искреннюю благодарность всем, кто принимал участие в исполнении моей оперы...»¹³. В другом письме Верди пишет: «Прежде всего благодарю тебя за величайшее усердие, проявленное тобой при разучивании «Аиды», и поздравляю тебя с талантливым ее исполнением. Затем скажу, что чувствую себя в высшей степени обязанным за замечания, высказанные тобой в твоих последних письмах, замечания, из которых я извлеку для себя пользу. Итак, аминь по поводу всего этого. Благодарю тебя еще раз и желаю, чтобы успех продолжался... Когда у тебя будет полчаса времени, сообщи мне сведения о себе и о театре»¹⁴.

¹² Цит. по: *Михлю А. Джованни Боттезини*. С. 37.

¹³ Там же. С. 37–38.

¹⁴ Там же. С. 38.

Говорить сегодня об операх, ораториях и камерных произведениях Боттезини достаточно трудно, так как только несколько сочинений Боттезини в этих жанрах мы имели возможность услышать. Более объективную оценку композиторского творчества Боттезини возможно получить, опираясь на многочисленные опубликованные и исполняемые его произведения для контрабаса.

О многих операх Боттезини (и их постановках) известно, что они существуют и исполнялись при жизни композитора. Еще меньше сведений о симфонической и камерной музыке Боттезини.

Обращаясь к композиторскому творчеству Боттезини, необходимо учитывать его высказывания о своем предназначении в музыке. Безусловно, он любил инструмент, который позволил ему достигнуть небывалых высот исполнительского искусства и получить всемирное признание. Но еще со времени консерваторской учебы Боттезини считал себя композитором, и играющим на контрабасе. Возможно, прав Т. Мартин, отметивший в своих очерках о Боттезини, что музыкант всегда стремился к цели, которая ускользала от него. Один из биографов Боттезини пишет: «Казалось, уставший от разъездов Боттезини хочет посвятить свой прекрасный дар и весь опыт своих знаний исключительно оперному театру, в котором, несмотря на успех его предшествующих опер, он не смог пробиться в первые ряды как композитор и обеспечить себе популярность... Некоторые утверждают, что у него нет вдохновения, того самого высокого могучего вдохновения, которое одно способно создавать шедевры. И это, возможно, правда, хотя правдой может быть и то, что в последние годы оно все же посетило его»¹⁵. Материальное положение Боттезини очень часто, особенно в последние годы жизни, было таково, что, даже когда ему хотелось бы остановиться, успокоиться и посвятить себя целиком сочинению музыки, он вынужден был ездить и выступать с концертами вместе со своим другом и кормильцем — контрабасом, чтобы свести концы с концами. Наверное, потому жизнь его была полна разочарований.

В 1839 году он оставил Миланскую консерваторию, чтобы «начать деятельность композитора в более свободных условиях», поскольку испытывал в этом настойчивую потребность. «Его симпатии склонялись к прекрасной школе итальянских музыкантов, обогащенной современным оркестровым искусством. Для него «Вильгельм Тель» Россини и «Фауст» Гуно — символы красоты»¹⁶.

Ко времени лондонского дебюта в 1849 году Боттезини был автором большого числа сочинений. В Миланской консерватории он написал несколько квартетов, к этому времени были созданы, в том или другом виде, почти все его известные произведения для контрабаса, закончена и исполнялась опера «Христофор Колумб».

Расцвет оперного творчества Боттезини пришелся на период после 1856 года, когда в Итальянском театре Парижа была поставлена опера «Осада Флоренции». Эта опера исполнялась в 1860 году в миланском «Ла Скала», а позднее — в других театрах. Венский рецензент отмечал, что приняли ее очень хорошо и считали удачной. Отметив превосходное звучание оркестра и инструментовку, он критически оценивал партии солистов, заметив, что Боттезини гораздо лучше «пел на своем инструменте».

В 1858 году в миланском театре «Санта Радегонда» была поставлена опера «Ночной дьявол». Эта мелодрама пользовалась значительным успехом и также удостоилась постановки в «Ла Скала».

В 1861 году закончена и в 1862 году поставлена в театре «Беллини» города Палермо одна из наиболее известных и лучше всего принятых публикой опер Боттезини — «Ма-

¹⁵ Мартин Т. В поисках Боттезини. // ISB. 1984. № 2, ч. II С. 6.

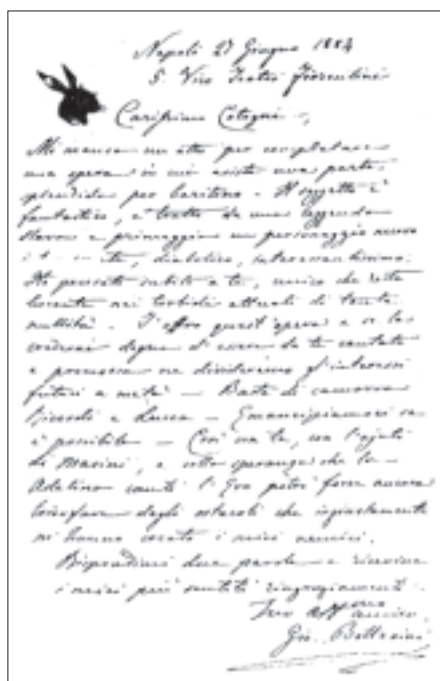
¹⁶ Там же.

рион Делорм». Либретто оперы по роману Виктора Гюго было написано Гисланциони, кстати, также игравшим на контрабасе. В 1864 году «Мария Делорм» с успехом прошла в Барселоне. Маэстро Боттезини был отмечен знаками особенного уважения и почтения: хор театра преподнес ему серебряную дирижерскую палочку, оркестр — серебряную корону, на которой выгравирована надпись: «Почетному профессору Хуану Боттезини, в знак дружбы, восхищения и уважения».

Небольшая цитата из рецензии на постановку оперы в Барселоне: «Теперь, когда мир понимает, что разрушение основ итальянской школы произошло из-за неверного понимания «вердианского стиля»... мы снова говорим: «Мария Делорм» Боттезини, потому что ее мелодии оригинальны, просты и чисты, как у Беллини, они звучат так возвышенно, что кажется, будто мы в раю. Мы слушали ее с изумлением, потому что там каждая нота на своем месте и превосходная оркестровка. Мы не знаем, что больше хвалить в Боттезини — его талант создавать мелодии и объединять их или философский дар развить драму музыкально, или его знания в области оркестровки и композиции. В его произведении есть все, оно развивается просто, но величественно».

«Эро и Леандр» считается самой удачной и известной оперой Боттезини. Она написана на либретто Бойто, автора многих либретто опер Верди и довольно известной оперы «Мефистофель». Боттезини писал «Эро и Леандр» в Каире, в 1875 году, а первое представление оперы, в котором участвовали легендарные вокалисты, состоялось в 1879 году в Турине. Опера выдержала двадцать представлений и неизменно заканчивалась овациями. Директор театра «Реджио», в котором была осуществлена постановка, заметил по поводу музыки Боттезини: «...«Эро и Леандр» — его огромный успех в жанре серьезной оперы, как и «Али Баба» в жанре комической оперы».

А. Михно публикует в своей книге о Боттезини письмо контрабасиста и композитора к А. Котоньи, в котором очень ярко отразились и черты характера Боттезини, и озабоченность жизнью своих оперных произведений.



Неаполь 27 июня 1884
5, улица театра Фиорентини

Дорогой Котоньи,

Мне не хватает одного акта для завершения оперы, в которой есть прекрасная партия для баритона. Персонаж фантастический. Он взят из одной легенды славянской и выделяется как персонаж новый и интересный, дьявольский, интереснейший.

Я сразу же подумал о тебе, единственном со светлой головой в это смутное время, когда так много неумных людей. Предлагаю эту оперу, если ты сочтешь возможным спеть и показать это свету. Мы разделим будущие доходы пополам — хватит господства Рикорди и Лукки — освобождение возможно. С тобой, с поддержкой Мазини. и с надеждой, что Аделино будет петь «Эро» я смогу еще победить, несмотря на препятствия, которые создали мои враги.

Ответь мне парой слов
прими мои благодарности.
Твой пред. друг Дж. Боттезини

Рис. 56. Факсимиле и перевод текста письма Боттезини с итальянского (из книги А. Михно).

Возможно, какие-то особенности композиторского творчества Боттезини помогает прояснить одна из рецензий времени «Эро и Леандра»: «Решив стать композитором, он не обладал ни терпением, ни желанием действительно трудиться в этой области; для него было достаточным, когда его произведения блистали, заслуживали аплодисменты, и тогда он мог переходить к другим вещам»; «Боттезини можно считать одним из последних представителей итальянской школы, который придерживался традиций Беллини и Доницетти. Он был стойким противником вагнерианской революции в оперном искусстве, даже хотел положить на музыку сатирическое произведение, направленное против вагнерианцев... Он считал, что нельзя посвящать на классическую форму итальянской оперы и был совершенно уверен, что сможет сделать ее современной, разрабатывая оркестровку и контрапункт. Это сводило проблему итальянской оперы только к вопросу стиля, делая неясным ее содержание»; «...Логическим результатом его концепции мелодрамы оказалось, что он искал и находил в либретто «эпизоды», но мало значения придавал логическому развитию сюжета и искусству создавать образы... В самом деле, в его «Эро и Леандр» есть прекрасные места, которые соседствуют с откровенно вульгарными, что могло бы показаться необъяснимым, если бы мы проходили мимо безразличия «школы Боттезини» ко всему, что она считала второстепенным и не самым важным в опере»; «...тем не менее поэтическое чувство Боттезини бывало ярким и чистым»¹⁷.

Сегодня мы располагаем сведениями о восемнадцати оперных произведениях Боттезини. Из них большинство относится к жанру мелодрамы (кроме уже упоминавшихся, это также «Ночной дьявол» и «Поцелуй»). В жанре комической оперы написаны «Али Баба», «Башня Бабеле» («Вавилонская башня»), оперетта «Принцесса бандитов». У него есть даже «фантастические» оперы — «Чедар» и «Азаелли, или Дочь Анджело».

Образ Боттезини-человека и композитора помогают воссоздать воспоминания близких ему людей. Вот рассказ одного из друзей Боттезини, присутствовавшего на премьере оперы «Королева Непала» (по другим данным, — «Королева Неаполя») в Турине, в театре «Реджио», в 1880 году: «Казалось, что после «Эро и Леандр» энтузиазм публики совершенно исчез; «Королева...» с тем же успехом могла быть произведением любого среднего композитора, если судить по мрачному виду публики: когда после первого акта опустился занавес, в зале стояла полнейшая тишина! Ох уж эта тишина!

Тот, кто не знаком с закулисным миром, не может себе представить мучения бедного композитора, когда он видит, как медленно опускается занавес, и не слышит ни аплодисментов, ни света — ничего, кроме едва различимого шелеста и шороха; но этот шорох — как удар молота по виску, как нож в сердце, уже пронзенное тысячью игл. В этот момент лучше услышать крики и свист разъяренной публики, чем эту убийственную тишину.

Во время второго акта — та же зловещая тишина; атмосфера накалена до предела и давит на всех его друзей, перерыв кажется бесконечным. Боттезини старается оставаться спокойным, но блеск его глаз выдает глубокое страдание. Удалившись в артистическую за сценой, он ходит из угла в угол, низко опустив голову, сгорбившись, руки засунуты в карманы застегнутого на все пуговицы сюртука. Время от времени он останавливается, вслушивается и почти тотчас же, словно опасаясь что-либо услышать, продолжает ходить по артистической. Он не говорит ни слова, а что можно сказать? Мы не обращаемся к нему, и что мы могли ему сказать? В одну из таких пауз он, вздрогнув от шума, вскинул голову, горько улыбнулся и сказал: «Это конец». Шум усиливался. Подозревая, что публика возмущается его оперой, он приготовился, было, бежать из театра, но в это время ведущий, руководитель хора и другие люди подбежали к нему, крича: «Маэстро, на сцену!» <...> Турилло и Баттистини, растрогавшие слушателей до слез своим исполне-

¹⁷ Мартин Т. В поисках Боттезини. // ISB. 1984. № 2 ч. II. С. 7.

нием дуэта во втором акте, вытащили бледного и испуганного маэстро на сцену. Вернувшись за кулисы, он бросил шляпу на пол и, прислонившись к стене, заплакал, хотя обычно стойко переносил перипетии театральной жизни. И это он, которому рукоплескал весь мир, когда он выступал как контрабасист! Он мог сохранять самообладание, видя безразличие публики, но когда она начала аплодировать, как часто бывает при закрытом занавесе, он не выдержал. Образ этой высокой мужественной фигуры, бессильно всхлипывающей у стены после всех треволнений премьеры, запечатлелся в моей памяти; прошло тридцать лет, но я не забыл этого и не забуду никогда¹⁸.

Несмотря на драматичную ситуацию первого представления, «Королева Непала» была исполнена пятнадцать раз и привлекала все большее внимание публики, принося театру хорошую прибыль.

Для симфонического оркестра Боттезини написал симфонии, увертюры, фантазии, отдельные пьесы. Свою первую симфонию он сочинил еще во время учебы в Миланской консерватории, и всю жизнь его привлекал жанр музыки для симфонического оркестра. Не случайно симфонические произведения Боттезини демонстрируют яркую, пышную оркестровку и изысканность гармоний, всегда наполнены певучей, красивой мелодикой. Очень часто они связаны с определенной программой: увертюры «Маргарита», «Грациелла», «Рассвет на Босфоре», фантазии для оркестра «Пустыня» или «Прогулка в темноте», «Характерная симфония» и др. Среди сочинений Боттезини для оркестра — «Анданте» для большого струнного оркестра, посвященное издателю Рикорди, полька «Бомбардир» для духового оркестра.

К жанру камерно-инструментальной музыки Боттезини обращался многократно, им написаны одиннадцать или двенадцать квартетов и несколько квинтетов.

Первый квартет появился еще в пору учебы в консерватории, а последний относится к 80-м годам. Из квартетов наиболее известен ре-мажорный, в 1862 году он получил первую премию на конкурсе камерной музыки во Флоренции. Среди квинтетов популярен большой Квинтет для двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса. В других квинтетах автор варьирует составы, но всегда это только струнные инструменты. Как в симфонической, так и в камерной музыке композитор тяготеет к мелодизму оперного стиля и демонстрирует блистательное знание струнных инструментов. Не случайно камерная музыка Боттезини занимала в итальянской камерной литературе того времени достаточно почетное место.

Среди произведений Боттезини есть и вокальные опусы, музыка для скрипки, для виолончели, флейты, кларнета.

Особое место в творчестве Боттезини-композитора заняли его кантатно-ораториальные сочинения. Прежде всего речь идет о Мессе-реквиеме для четырех солистов-вокалистов, хора и оркестра, получившей золотую медаль на музыкальной выставке в Милане в 1881 году. Последняя масштабная работа композитора в этом жанре — оратория «Оливковая роща» («Оливковый сад» или «Гетсемани») для солистов, хора и оркестра. Оратория была написана на текст английского музыкального критика Джозефа Беннета для Норвичского фестиваля в Англии и прозвучала впервые в феврале 1887 года. В том же году партитура оратории была издана в Лондоне.

В ораториальных произведениях Боттезини заметно влияние не только итальянской музыки, но даже(!) и музыки Вагнера (Реквием). Услышавший ораторию «Оливковая роща» под управлением самого Боттезини, итальянский критик писал: «Объемная партитура состоит из 20 частей и в целом включает 37 относительно самостоятельных пьес. О совершенстве произведения можно даже не говорить. Знания Боттезини в обла-

¹⁸ Мартин Т. В поисках Боттезини. // ISB. 1984. № 2. ч. II

ти контрапункта и гармонии великолепны и общепризнанны. Скажу только, что эта оратория демонстрирует поразительное индивидуальное чувство мелодии, итальянской по форме и ритму не меньше, чем по своему характеру вообще...»¹⁹. Один весьма уважаемый критик, также побывавший на концерте в Норвиче, отметил, что произведение было хорошо принято, и особенно подчеркнул превосходный баланс оркестра и солистов. По его мнению, композиция оказалась очень мелодичной и безупречно оркестрованной, хотя в целом «довольно бесцветной и не оригинальной», «с реминисценциями музыки Россини, разбавленными более современными музыкальными тенденциями». Тем не менее, критик полагал, что это произведение повысит репутацию Боттезини как композитора, а аплодисменты публики и артистов оркестра в адрес автора свидетельствовали о несомненном успехе сочинения.

Но особенно важен и разнообразен огромный по содержанию раздел композиторского наследия Боттезини — музыка для контрабаса. Сегодня учащиеся контрабасисты и выступающие в концертах солисты часто играют его произведения. В настоящее время записаны практически все опубликованные сочинения Боттезини для контрабаса (пластинки, аудиокассеты, CD). Поэтому нет необходимости подробно останавливаться на этом разделе его творчества, но некоторые обобщающие характеристики привести необходимо.

Во всей музыке, написанной Боттезини для контрабаса, господствует дух мелодики, фактура пронизана виртуозностью, наполнена флажолетной техникой, очевидно преобладание высокого регистра. Общая стилистика контрабасовых сочинений Боттезини прочно «базируется» на итальянской вокальной школе, с ее колоратурой, блестящими пассажами, с ее пением *bel canto*.

Все произведения для контрабаса можно разделить на четыре группы: концерты; фантазии и вариации; пьесы; различные дуэты. Это восемь Концертов, включая Дивертисмент и два Концертино. Большая их часть представляет собой варианты одной и той же музыки в разных тональностях, в сопровождении оркестра или фортепиано. Вторая группа сочинений более многочисленна: 15 фантазий и вариации, в том числе и такие малоизвестные, как «Черрито», «Беатриче Тенда», «Лукреция Борджиа», «Стабат матер» (по Россини). Третья группа — это пьесы для контрабаса. Их около 30. И здесь много вариантов одного и того же, но в разных тональностях или с разными названиями. Известная пьеса «Тарантелла» существует, например, в трех вариантах тональностей. Не менее известная «Мелодия» часто называется «Патетический романс» и т. д. Аналогичная картина и в группе дуэтов. Дуэтов у Боттезини много, и они часто представлены разными составами, оставаясь мелодически идентичными. Дуэты для двух контрабасов оказываются затем дуэтами для виолончели и контрабаса или для скрипки и контрабаса. Есть дуэты контрабаса с каким-то иным инструментом, с кларнетом или флейтой, скрипкой или виолончелью и, конечно, дуэты двух контрабасов, но в сопровождении или оркестра, или фортепиано, или вовсе без сопровождения. Контрабасовых дуэтов насчитывается 8, для контрабаса и других инструментов — 25.

Современники говорят о том, что Боттезини писал легко, почти без исправлений, был точен, аккуратен. Специфическая особенность его партитур — частое использование обозначения *stacc.* и *dim.* Критики единодушно отмечают превосходную оркестровку его сочинений.

Боттезини до конца придерживался старой итальянской школы. С годами композиции его, казалось, становились лучше и лучше, но все меньше и меньше находили понимание у слушателей.

¹⁹ *Gazetta Musicale di Milano*, 1887.

Завершая обзор творчества Боттезини, необходимо упомянуть еще одно произведение — «Метóду» — «Школу» игры на контрабасе. Она многократно издавалась в разных странах и в свое время пользовалась большой популярностью. И в наши дни Томас Мартин, например, отмечает «Школу» Боттезини как ценную и полезную для обучения контрабасистов. Согласиться с этим едва ли возможно, поскольку современная обучающая методика далеко ушла от методики времени Боттезини. «Метóда» Боттезини, при всех положительных качествах, опиралась на принципы только итальянской школы и самого Боттезини.

В основе своей учебник Боттезини, несомненно, связан с методами других итальянских контрабасистов (Б. Азиоли, Д. Андреоли, Д. Драгонетти). Итальянская контрабасовая школа того времени, в том числе и «Метóда» Боттезини, базируется на следующих принципах: во-первых, речь идет о т р е х с т р у н н о м контрабасе; во-вторых, аппликатура предусматривает в нижних позициях охват и полутона, и целого тона 1–4 пальцами, в средних позициях охват полутона и целого тона 1–3 пальцами, поэтому отсутствует система позиционного овладения звукорядом, как в школах чешских и немецких контрабасистов-педагогов XIX века.



Рис. 57. «Метóда» Д. Боттезини. Иллюстрация постановочных положений.

«Метóда» Боттезини складывается из двух частей с различными задачами. Материал первой части направлен на овладение знаниями, необходимыми контрабасисту-оркестранту. Вторая часть посвящена знаниям и навыкам, необходимым солисту. Надо заметить, что и более поздние школы, например, «Школа» Ф. Симандла, использовали подобную структуру деления учебного материала — на оркестровую подготовку контрабасиста и затем на сольную подготовку. В «Метóде» Боттезини очень много теоретических сведений, сообщаемых ученику. Можно предположить, что музыкально-теорети-



Рис. 58. Д. Боттезини за инструментом.

ческие сведения в «Школе-самоучителе» Б. Домашевича и А. Милушкина в определенном смысле подсказаны «Метбдой» Боттезини.

Что хотелось бы выделить в методике Боттезини? Изучение постановки и звукоряда инструмента начинается с первого пальца, который устанавливается на расстоянии тона от открытой струны (у Симандла постановка начинается с «полупозиции», т. е. первый палец берет первый полутон от открытой струны). Боттезини предполагает использование французского смычка, хотя при этом дается описание смычка Драгонетти. Он довольно широко использует гаммы и арпеджио. Если в первой части учебника автор сохраняет обычную запись нотного текста для контрабаса, т. е. на октаву выше ре а л ь н о г о звучания, то во второй части он применил запись в реальном звучании и использует только два ключа — басовый и скрипичный. Любопытно, что в своих концертных сочинениях для контрабаса Боттезини вообще записывал только реальное звучание (с учетом транспонирующего строя контрабаса тоном выше), считая, по-видимому, что солисту необходимо представлять и слышать подлинный, реально звучащий тон.

«Метбда» была написана еще в 1860 году, но впервые увидела свет во Франции в 1869 году. Миланское издание Рикорди появилось в 1870 году, а вскоре вышел и английский перевод «Метбды». Еще при жизни Боттезини его школа издавалась снова у Рикорди, а также в Париже и в Лондоне. Интересно, что «Метбда» Боттезини издавалась неоднократно в Милане, в редакции И. Каими, для четырехструнного контрабаса. В таком же варианте она издавалась и в Лондоне. Значимость учебника Боттезини подтверждает и то, что множество сборников концертного и учебного материала, в том числе и в русских изданиях, включает упражнения, этюды, пьесы, мелодии из «Метбды» Боттезини.

Завершая раздел, посвященный Джованни Боттезини, — несколько слов о его личностных качествах, ибо многие события в жизни этого музыканта определялись особенностями его натуры, характера, его творческих и жизненных взглядов. В этом могут помочь свидетельства его современников и очевидцев.

«Дирижируя концертами или оперными спектаклями, Боттезини всегда был сосредоточен, обладал чувством собственного достоинства, не проявлял несдержанности, не впадал в сентиментальность, не показывал нетерпение, когда обращался к оркестру. В крайних случаях происходил небольшой «взрыв» эмоций, но почти тут же подавлялся. Когда такое происходило, он либо подбрасывал шляпу в воздух, либо бросал ее на пол, и этим все ограничивалось». Один критик из Барселоны заметил: «Боттезини не нужно было интриговать. Он завоевывал уважение подчиненных, будучи примером для них в искусстве, отцом, братом, не забывая, однако, какое место он занимал — место музыкального руководителя». «Будучи более чем великим артистом, но также очень миролюбивым человеком, великодушным и любящим юмор, он знал огромное число анекдотов, делился воспоминаниями о путешествиях, о триумфах, о встречах с королевскими особами, с другими людьми, с которыми сводила его жизнь»²⁰.

«Хотя Боттезини был высок ростом, из-за положения во время игры он ходил с опущенными плечами, и походка его казалась странной. У него было бледное лицо с небольшими серыми глазами, всегда полуприкрытыми в ухмылке, однако, открываясь, они вспыхивали, как молнии. Его волосы, разделенные пробором посредине, делали его похожим на апостола, но дьявольского. Те, кто ближе знакомился с ним, удивлялись его простоте и доброму характеру, не знающему притворства и слабости»²¹.

В жизни он любил хорошую еду, прекрасные вина и шампанское, женщин и табак. Блистательные турне, приносившие ему не только восторги слушателей, но и немалые

²⁰ Мартин Т. В поисках Боттезини. // ISB. 1985. № 2, ч. III7

²¹ Там же.

деньги, как бы и не влияли на его житейские дела. В его жизни постоянно возникали финансовые проблемы. Зарабатывая баснословные деньги, он был расточителен, будто не осознавал их цену. Он не был бедным, но умер в бедности, однако лишения переносил с философской стойкостью. Боттезини был из тех людей, про которых говорят: «Дырявые руки», потому что золото уходит между пальцами, а они будто и не замечают этого. Иногда деньги его расходовались на прихоти (например, в Каире устроил для себя настоящий зоопарк). Боттезини нередко помогал друзьям, попавшим в беду, мог влезать в долги, чтобы только развлечь кого-то. Наделенный великодушным сердцем, он совершенно не умел приспособливаться к жизненным обстоятельствам и попадал иной раз в весьма затруднительные ситуации. Например, он еле выбрался из России, взяв заклад, чтобы приобрести билет до Парижа.

Казалось бы, разочарования и неурядицы могли озлобить его, но он умел преодолевать трудности и оставался верным своей натуре. В 1886 году один из биографов музыканта писал: «Скромный, без зависти, готовый посочувствовать несчастью других, он постоянно «обжигался», как говорят, и потому вынужден был зарабатывать и в возрасте 65 лет... Боттезини не любил играть ради этого... из-за частого невезения в это время у него не было даже смычка...»²².

В конце жизни Боттезини был настолько беден, что вынужден был расстаться с уникальной коллекцией писем Верди, Россини и многих других выдающихся музыкантов, чтобы оплатить счета в ресторане. До последнего времени у него не было даже дома, где он смог бы собрать все свои «сокровища» — подарки, письма, награды и др. Верди, узнав о трудностях Боттезини, помог ему получить место директора консерватории в Парме. 3 ноября 1886 года король Умберто подписал указ о назначении Боттезини на этот пост с окладом в 600 лир и предоставлением жилья, но Боттезини узнал об этом только 20 января 1889 года.

За краткое время своего директорства в консерватории Пармы Боттезини ввел некоторые новшества, улучшающие деятельность учебного заведения, а в конце июня 1889 года согласился дать концерт в пользу артистического общества города. Музыкант вышел на эстраду со своим другом-контрабасом и начал канифолить смычок. Канифоль распалась на кусочки, и он грустно заметил: «Вот и нет канифоли! Возможно, скоро и я уйду!» В этот раз он остался недоволен своим исполнением и пожаловался на инструмент: «Он не звучал хорошо». На следующий день Боттезини слег в лихорадке и больше уже не поднялся. Джованни Боттезини умер 7 июля 1889 года от цирроза печени.

Похороны артиста оплатил муниципалитет. Одетый в черное, волшебник контрабаса лежал на возвышении в большом зале. Постамент окружали горы цветов и масса свечей. Как свидетельствовали очевидцы, похоронная процессия была самой большой из когда-либо имевших место в Парме. Катафалк тонул в цветах и венках. Отовсюду приходили телеграммы и письма с выражением соболезнования. Верди писал: «Потеря такого выдающегося артиста — бедствие для искусства, я очень опечален этим». Карло Педротти взволнованно заметил: «После Верди он был самым глубоким и ученым музыкантом Италии». Один из друзей Боттезини сказал на похоронах: «Однажды он почувствовал себя лучше, захотел встать. С трудом, с нашей помощью немного походил. Увидел инструмент, спутника своей жизни. Его глаза загорелись возбуждением, он протянул руку, чтобы дотронуться до струн. Это было прощание».

«Боттезини мог быть очень богатым, но умер в нищете, отдав все на благотворительность и оставив своей семье пример безупречной жизни и искреннее горе всего мира по поводу его смерти».

²² Мартин Т. В поисках Боттезини. // ISB. 1985. № 2, ч. III7



Рис.59. Мемориал артиста (Крема). Надгробие (Парма).

Искусство Боттезини, имя контрабасиста Джованни Боттезини вошли в историю музыкально-исполнительского искусства и остались символом высот мастерства и вдохновения. Возрождение музыки Боттезини для контрабаса в наши дни, активный интерес к искусству этого музыканта XIX века подтверждают значимость его разносторонней деятельности не только как подлинного Мастера музыки, но и как выдающийся пример служения артиста своему делу. Сегодня, когда уже многие контрабасисты способны преодолеть невероятные технические трудности его произведений для контрабаса, когда лучшие его сочинения вошли в основной репертуар современных контрабасистов, становится очевидным великое и уникальное значение Боттезини в развитии контрабасового искусства, как велико и уникально само явление этого музыканта.

V

Контрабасовые школы в Европе XIX века

Итальянская школа. Чешско-немецкая школа. Контрабасовое искусство во Франции, в Англии, в России.

Обзор европейских национальных контрабасовых школ XIX века позволяет восстановить атмосферу обучения контрабасистов и проследить возникновение учебно-методических установок, в значительной мере характеризующих и современные контрабасовые школы.

Итальянская школа

Контрабасовое исполнительство и учебную практику в Италии XIX века правомерно рассматривать как зарождение контрабасовой школы. Богатое



талантами итальянское исполнительское искусство, композиторская школа Италии, во многом определявшие взгляды и вкусы европейской публики, сделали их чрезвычайно популярными. В атмосфере повального увлечения «итальянским» хорошо чувствовали себя и представители контрабасового искусства Италии, работавшие и нередко «оседавшие» в других европейских странах.

Итальянское контрабасовое искусство отличал ряд характерных особенностей:

— В исполнительской практике обильно использовались инструменты выдающихся итальянских мастеров. Великолепными инструментами владели не только контрабасисты-солисты (Драгонетти играл на инструментах Гаспаро да Сало и Амати, Боттезини — на инструменте Карло Тестори и т. д.). Практически все итальянские контрабасисты имели инструменты самого высокого качества, и это нельзя не учитывать: контрабасы итальянских мастеров обладали красивым и качественным звуком, позволяли без особых затруднений исполнять технически сложные партии.

— На протяжении длительного времени в музыкальной практике Италии сосуществовали два вида контрабаса — трехструнный и четырехструнный. Драгонетти и Боттезини укрепили практику игры на трехструнных контрабасах, и многие контрабасисты предпочитали именно такой инструмент. Но в XIX веке «трехструнный» все меньше стал соответствовать требованиям баса симфонического оркестра. Четырехструнный контрабас с более широким низким диапазоном, более благоприятными тембровыми и регистровыми характеристиками постепенно обрел приоритет в исполнительской практике. Примечательно, что уже первые переиздания «Методы» Боттезини, в оригинале ориентированной на трехструнный контрабас, появились в редакции для четырехструнного.

— Для итальянской школы характерно двойственное отношение к смычку. Боттезини играл смычком с низкой колодкой, т. е. смычком французского типа, и держал его, как это принято у виолончелистов. В своей «Метод» он предложил именно этот смычок (показав и «смычок Драгонетти» — дугообразный, державшийся снизу, подобно старинному виолончельному смычку). В итальянской исполнительской практике долгое время использовались оба вида смычка. Принципиальное различие двух видов смычка очевидно. Выбор Боттезини можно объяснить многими причинами, возможной среди которых назовем, например, его начальное обучение игре на скрипке, а также влияние виолончелиста Пиатти, знаменитого артиста и друга Боттезини по консерватории.

— К особенностям итальянской контрабасовой школы XIX века, несомненно, следует отнести и аппликатуру — охват тонового и полутонного интервалов 1–3 и 1–4 пальцами. Это принципиально отличает ее от чешско-немецкой школы. Отсутствие четко «прописанной» на грифе аппликатуры у итальянцев не слишком мешало выдающимся артистам справляться с техническими трудностями для левой руки, но не могло не затруднять учебное освоение игровых навыков большинством контрабасистов.

Понятие «школа», когда речь идет об итальянской или чешско-немецкой, французской или английской школах, — это прежде всего реальные музыканты, имеющие сходные взгляды на исполнительство и обучение игре на инструменте. Заглянуть в творческую мастерскую известных артистов и педагогов всегда интересно и поучительно. Именно эти музыканты создавали традиции, и многие из них оставили опубликованные учебники, изданные произведения для своего инструмента.

На трехструнном контрабасе играли и обучали многие итальянские музыканты, среди них более известны имена Андреоли, Даль'Окка, Азиоли, Хизерих, Монтанари, Росси, Анжелес, Менголи, Кампестрини и другие. В их ряду и два самых ярких представителя итальянской школы XIX века — Драгонетти и Боттезини.

Джузетте Андреоли (1757–1830) — первый педагог-контрабасист Миланской консерватории со времени ее открытия в 1808 году и до 1830 года — считается отцом итальянской школы контрабаса. Владея профессионально арфой, Андреоли работал в миланском театре «Ла Скала» как контрабасист. По словам В. Бенци, музыкант написал «Школу» для трехструнного контрабаса, которая не была издана. Андреоли был учителем Луджи Росси, ставшего его преемником в консерватории и воспитателем Боттезини. У Андреоли учился также известный контрабасист Г. Фьяндо, игравший на инструменте К. Тесторе, который впоследствии приобрел Боттезини.

Антонио Даль'Окка (1763–1833) — один из известнейших контрабасистов Италии XIX века, большую часть своей жизни и музыкальной деятельности провел в России. Об этом музыканте речь пойдет в лекции, посвященной контрабасовому искусству России.

Бонифацио Азиоли (1769–1832) — директор Миланской консерватории со времени ее открытия. Широко образованный музыкант, Азиоли владел несколькими инструментами — фортепиано, флейта, виолончель, был незаурядным композитором. Азиоли — автор первого учебника итальянских контрабасистов (его «Школа» была издана в Милане в 1820 г.). В нем Азиоли впервые сформулировал основные положения итальянской контрабасовой школы, в частности принцип аппликатуры. Обосновывая свой метод, автор ссылается на успех приемов, применяемых на виолончели и клавире. Азиоли указывает аппликатуру, использующую 1–3 и 1–4 пальцы (замечает при этом, что она не везде «встречает сопротивление исполнителей»).

Итальянская аппликатура практиковалась не только в Италии, но и в России, в Испании, Латинской Америке, везде, где ее внедряли пропагандисты — итальянские музыканты.



Рис. 60. Титульный лист Школы для контрабаса Т. Б. Азиоли, 1820.

Джузеппе Хизерих (1772–1851) преподавал контрабас в консерватории Пармы со времени ее открытия в 1840 году. Он написал «Школу» для трехструнного контрабаса, в которой четко сформулировал основные положения старой итальянской школы. Хизерих издал также сборник этюдов и несколько пьес для контрабаса и фортепиано. Кроме того, он автор Сонаты для скрипки и фортепиано и ряда других произведений.

Карло Монтанари (1809–1888), ученик Хизериха, преподавал в консерватории Пармы с 1851 года, сменив своего учителя, руководил классом контрабаса до самой кончины. Учениками Монтанари были известные итальянские контрабасисты Артемио Даль'Аглио и Тулио Баттиони. Монтанари написал «Школу» для трехструнного контрабаса и много этюдов, среди которых интересны «Двадцать восемь методических этюдов».

Луиджи Росси (1810–1858) как ученик Андреоли принял класс контрабаса в Миланской консерватории в 1835 году. Ярко одаренный артист и хороший педагог, Росси вошел в историю прежде всего как учитель великого Боттезини. Вместе с *Луиджи Анджелесом* (1801–1872), музыкантом придворной капеллы и музыкального лицея в Турине, Росси написал «Большую школу для трехструнного контрабаса» в трех частях (издана в 1845 г.). Первая и вторая части этого учебника посвящены «основным правилам игры», а третья часть представляет собой 57 вариаций на тему Керубини, в которых предложены различные ритмические и штриховые задачи. Опираясь в основном на положения учебника Азиоли, она вводит и новые элементы из исполнительской практики времени ее создания. Луиджи Росси был также автором Концерта для контрабаса и фортепиано, ряда других произведений. Школу Росси – Анджелеса представляли известные итальянские контрабасисты А. Менголи и А. Кунео.

Аннибале Менголи (1851–1895) родился в Болонье. Блестящий солист, контрабасист-виртуоз, он превосходно играл и на фортепиано. Плодотворная педагогическая деятельность Менголи в Пезаро позволяет говорить о нем как об одном из основоположников современной итальянской контрабасовой школы.

«Школа для трехструнного контрабаса», Концерт и 20 виртуозных этюдов Менголи дополнили учебно-методический репертуар для этого инструмента. Боттезини, друживший с Менголи, так отзывался об этюдах, предложенных ему автором для ознакомления: «Они так трудны, что я не могу их сыграть». Многие произведения контрабасиста не были изданы. Среди учеников Менголи – Итало Каимми и Исайя Билле, педагогические установки которых оказали влияние не только на итальянское контрабасовое искусство, но и на многие европейские контрабасовые школы.

Анжело Франческо Кунео (1870–1956) написал «Методу» для контрабаса с оригинальной настройкой – *до – соль – ре – соль*, заимствованной от настроек старинных виолоне. Формально этого музыканта можно отнести к сторонникам четырехструнного контрабаса.

Густаво Кампестрини (1831–1904) – первый педагог-контрабасист Музыкального института во Флоренции, открытого в 1860 году. В своей Школе для трехструнного контрабаса Кампестрини ввел в учебную практику смычок с низкой колодкой и виолончельный прием его держания.

Луиджи Негри (1837–1892) – ученик и преемник Луиджи Росси в Миланской консерватории, один из крупнейших контрабасистов Италии конца XIX века. Представитель новой итальянской школы, Негри заложил основы методики обучения на четырехструнном контрабасе, создав капитальный учебник – «Практическую школу для четырехструнного контрабаса». Проработал педагогом Миланской консерватории в течение 30 лет (с 1859 по 1890 год). Свой учебник Негри дополнил 60 этюдами и произведениями для контрабаса: это сонаты соль мажор и ре минор, Фантазия, Литания, Анданте, Мелодия, Вариации на тему «Венецианского карнавала» (в трех вариантах – по Эрнсту, Паганини и собственному), Реминисценции по «Стабат матер» Россини, Каприччио с оркестром и др. Негри один из первых, кто обратился к ансамблю контрабасов, сочинив Дуэт для двух контрабасов, Большой дуэт для двух контрабасов и фортепиано, два Терцета и Шесть прелюдий для трех контрабасов.

Среди авторов школ для четырехструнного контрабаса – итальянские музыканты *Антонио Конти* (р. 1832), *Артемио Даль'Аглио* (р. 1840) и *Джузеппе Марангони* (р. 1866). А. Конти работал в Турине с 1872 по 1879 год, а после смерти Боттезини принял класс контрабаса в консерватории Пармы. А. Даль'Аглио, ученик Монтанари, преподавал в консерватории Пезаро с 1895 года. Его Школа для контрабаса была довольно популярна в Италии. Д. Марангони работал во Флоренции. Он – автор «Теоретически практической школы для контрабаса». Кроме того, Марангони написал 30 этюдов для скрипки и

контрабаса, большое число пьес для контрабаса и произведения для оркестра и хора. Марангони выступал и как солист, гастролировал не только в Италии, но и в городах Центральной Европы, в Америке, в Греции.

Контрабасист и композитор *Антонио Сконтрино* (1850–1932) был сыном скрипача, организовавшего из своих детей целый оркестр, в котором Антонио играл на виолончели и контрабасе. С 1861 года Антонио учится игре на контрабасе в консерватории Палермо, серьезно изучает контрапункт и композицию у Ф.П. Барбьери. Окончив консерваторию в 1869 году, Сконтрино концертирует как солист по Италии, Германии и в Англии. Позднее музыкант штудирует композицию в Мюнхене, некоторое время работает контрабасистом в оркестре миланского «Ла Скала». С 1891 года Сконтрино ограничивает свою деятельность преподаванием композиции в консерватории Пезаро, а затем во Флоренции.

Как композитор Сконтрино оставил немалое наследие: семь опер, симфонии, увертюры, струнные квартеты, песни, музыка для скрипки, виолончели и фортепиано. В ряду произведений, которые Сконтрино написал для контрабаса, — Концерт с оркестром, Романс, Элегия, Пастораль, Песнь любви, Большой полонез.

Один из самых известных контрабасистов-солистов Италии конца XIX — начала XX века — *Итало Каимми* (1871–1927). Он изучал теорию музыки, сольфеджио и игру на фортепиано в лицее города Пезаро. Шестилетнее обучение игре на контрабасе в классе А. Менголи завершает с отличием, исполнив на экзамене программу из произведений Боттезини: фантазию «Сомнамбула», Элегию и Тарантеллу. По-видимому, не случайны частые выступления Каимми-солиста в родном городе Боттезини Креме. В 1895 году музыкант успешно гастролирует по городам Германии, Швейцарии, Бельгии, играет в Лиссабоне (Португалия), в Бильбао (Испания). Он очень много выступает в городах Италии. На рубеже веков Каимми выдерживает конкурс на место первого контрабасиста оркестра миланского «Ла Скала» и тогда же начинает педагогическую работу в Миланской консерватории. На открытии памятника Боттезини в Креме среди других произведений Каимми исполнил Большой концертный дуэт со скрипкой Боттезини. О блестящем мастерстве и артистизме контрабасиста говорят отзывы выдающихся музыкантов того времени, в частности Иззи и Сарасате.

Каимми издал «Метóду» Боттезини в редакции для четырехструнного контрабаса, соотнеся методику своего великого коллеги с задачами и требованиями нового времени. Собственные методические труды контрабасиста — гаммы, упражнения, этюды для контрабаса, несколько пьес, в которых автор удачно использовал «парность» образного ряда — кантилена и подвижно-техническая пьеса: Кантабиле и Скерцо, Менуэт и Тарантелла, Сарабанда и Гавот. Опубликованные работы Каимми образовали заметное «звено» в ряду учебной и концертной литературы для контрабаса.

Во второй половине XIX века во многих городах Италии открывались музыкальные лицеи, консерватории. Кроме уже названных, контрабасистов обучали в музыкальных учебных заведениях Венеции и Неаполя, Болоньи и Рима. Классы контрабаса поручались, как правило, лучшим музыкантам, но, случалось, контрабасистов учили и виолончелисты. Так, например, в Болонье контрабасист Луиджи Чирелли начал преподавать только с 1870 года. В Неаполе с 1861 года контрабасистов учил Гаetano Негри. Его этюды для контрабаса были популярны и издавались в нашей стране. Луиджи Гварнери работал в Венеции с 1865 года. Известно, что он отказался от выгодного контракта, сулившего место контрабасиста оркестра оперного театра в Санкт-Петербурге, рекомендував вместо себя своего друга Гавацци.

Общий обзор итальянского контрабасового искусства XIX века представляет определенную панораму национальной школы, в которой монументально возвышаются два гиганта — Драгонетти и Боттезини.

До настоящего времени нам неизвестна «Школа» Драгонетти (существуют предположения, что он написал такую Школу), а вот «Метода» Боттезини стала популярным учебником конца XIX века. Интерес к ней не пропадает и в наши дни. Безусловно, международному признанию итальянская контрабасовая школа в XIX столетии обязана выдающемуся таланту Боттезини-солиста. Сыграла свою роль продолжительная и яркая деятельность Драгонетти в Англии. Этим же можно объяснить довольно устойчивое использование трехструнных контрабасов не только в Италии, но и во Франции, в Англии, в других странах Европы.

Обратимся к некоторым важным положениям учебника Боттезини.

Автор ясно заявляет об ориентации на трехструнный контрабас: «Не вдаваясь в бесплодное перечисление преимуществ и недостатков контрабасов с 3-я и 4-я струнами и не вникая в обсуждение вопроса их действительного объема, начну повествование о подлинном контрабасе, который в интересах более простой постановки пальцев так же, как и в отношении большей четкости и полноты звука, располагает только 3-я струнами». Не менее определенно автор отдает предпочтение смычку с низкой колодкой и «виолончельному» приему его держания (пальцы ложатся на трости сверху, при этом 4-й и 5-й пальцы оказываются несколько впереди колодки, большой палец — между тростью и волосом — опирается на трость). Боттезини уважительно показывает и смычок Драгонетти, с соответствующим приемом его держания.

После теоретического первого раздела Боттезини переходит к практическому материалу — упражнения по открытым струнам в сочетании разных вариантов; упражнения для левой руки, включая переходы; упражнения пиццикато и др. Постановка левой руки: первый палец прижимает тон от открытой струны. На звукоряде до третьей позиции (условная позиция) для озвучивания полутонов и тонов предлагается применять 1–3 и 1–4 пальцы. Дальше: полутоны образуются 1–2 и 1–3 пальцами, а тоновые интервалы — 1–4 пальцами.

Вторая часть «Методы» Боттезини посвящена «сольной игре». Строй контрабаса — *ля — ре — соль* (снизу вверх), предполагающий скордатуру на тон выше, общий диапазон — от *ля (си)* контроктавы до *соль (ля)* третьей октавы (запись флажолетов в скрипичном ключе, в реальном звучании). Указание о перестройке инструмента на тон выше отсутствует, но включенные в учебник пьесы с записью нот в реальном звучании, имеют нижний звук *си*.

Надо подчеркнуть, что Школа Боттезини широко использует материал гамм и арпеджио, включая упражнения в соответствующих тональностях и гаммы ломаными терциями, квартами, квинтами, секстами и септимами. Гаммообразные движения автор предложил и для работы в положении «ставки» (верхний регистр). Следуя своему исполнительскому опыту, Боттезини уделяет большое внимание овладению флажолетами на всех четырех струнах, подчеркивая их важнейшую роль при исполнении сольных произведений. Этюды-упражнения, двухоктавные гаммы, разнохарактерные легкие этюды предназначаются автором для работы над штрихами, а двойные ноты он предлагает отрабатыывать в небольших упражнениях, специальных этюдах и на материале отрывков из своего Концерта. Учебный материал второй части учебника ориентирован на произведения самого автора. Например, арпеджированные упражнения буквально подготавливают технику в Вариациях на тему Паизиелло; завершающие Школу «методические этюды» в сопровождении фортепиано — не что иное, как отрывки из известных произведений Боттезини: «Венского карнавала», «Сомнамбулы», целиком «Элегия», а также Серенада из «Севильского цирюльника» Россини, Ария Верди, Романс Доницетти.

В самых разных учебниках для контрабаса, написанных в XIX и в первой половине XX века музыкантами Германии, Франции, Англии, Чехии, России, Австрии, непременно

но обнаруживаются черты методики и структуры «Методы» Боттезини, а нередко и ее конкретный материал, прежде всего этюды и пьесы. Поэтому определенно можно говорить о воздействии на контрабасистов во всем мире не только исполнительского искусства великого итальянца, но и его методических идей, изложенных в «Методе».

Чешско-немецкая школа

С середины XIX века все большую популярность в странах Центральной Европы приобретает чешско-немецкая контрабасовая школа. Ее быстрое распространение и возрастающий авторитет объяснялись хорошо разработанной методикой овладения игрой на этом инструменте, выдвижением более прогрессивных и практических приемов игры на четырехструнном контрабасе с квартовой настройкой струн — *ми — ля — ре — соль* — и, что особенно существенно, ее определенной ориентацией на современную оркестровую практику. Деятельно доказывала ее достоинство, проявившиеся прежде всего в практике оркестрового исполнительства контрабасистов.

Эту школу можно называть «чешско-немецкой» потому, что именно в реальной практике было очевидно сходство взглядов, приемов игры, методики обучения. И, конечно, потому, что очень многие чешские контрабасисты, в частности выпускники Пражской консерватории, продолжительное время работали в оркестрах, выступали как солисты, преподавали в Германии и в Австрии.

Одна из принципиальных особенностей чешско-немецкой школы — изначальная ориентация на четырехструнный контрабас с настройкой в кварттах: *ми — ля — ре — соль*.

Важнейшая ее черта — тесная, прямая связь с оркестровой практикой, которая к середине века приобрела приоритетность в обучении контрабасистов. Чешско-немецкая школа наиболее полно отвечала требованиям, выдвигаемым перед контрабасистами в сочинениях для оркестра великих композиторов XIX века. Она не только ориентировалась на оркестровую практику, но и непосредственно использовала в качестве «учебного материал» оркестровые партии контрабаса или их обработки.

Учебники, как правило, состояли из двух частей: подготовка к «игре в оркестре» и подготовка к «сольной игре». Материал выстраивался таким образом, чтобы включать знания и навыки, необходимые для реальной исполнительской практики контрабасистов того времени.

В учебной методике чешско-немецкой школы звукоряд контрабаса четко делится на позиции в порядковом исчислении (различия в их наименовании у разных авторов не затрагивали главного — исчисления). Устанавливался только один вид аппликатуры: в нижнем регистре используются 1–4 пальцы для охвата тонового интервала и 1–2, 2–4 пальцы — для охвата полутонов, в «переходных» — VI–VII позициях — для охвата тона и двух полутонов используются 1–2–3 пальцы, в позициях «ставки» — в позициях «большого пальца» — применяются ♀ — 1–2–3 пальцы, при этом тон охватывают ♀–1 и 1–2 пальцы, а полутона — также 1–2 и 2–3 пальцы.

Первым основополагающим учебником, ставшим образцом для многих последующих контрабасовых учебников XIX и XX веков, была Школа чешского музыканта Хаузе.

Вацлав Хаузе (1764–1847) — музыкант, «достижения которого как педагога контрабаса, без сомнения, являются краеугольным камнем в истории этого инструмента», — так характеризовал деятельность этого человека один из исследователей истории контрабасового искусства. Хаузе родился годом позже Драгонетти. Его родина — Богемия, небольшой городок Роднице над Лабой. Карьеру музыканта он начал с преподавания игры на скрипке и службы с 1792 года в капелле князя Лобковица. Игру на контрабасе

Хаузе осваивал под руководством знаменитых пражских контрвиолонистов, многое позаимствовав у этих музыкантов и соединив эти познания со своим опытом скрипача. Позднее Хаузе работал как контрабасист в оркестре Пражского театра и выступал как солист.

В 1811 году открылась Пражская консерватория, и Хаузе стал первым профессором-контрабасистом. Его плодотворная педагогическая деятельность продолжалась до 1845 года, из его класса вышли многие видные контрабасисты Чехии, завоевавшие и международное признание. Работа Вацлава Хаузе имела поистине историческое значение для развития контрабасового искусства, поскольку она стала «корневищем» огромного плодотворного древа многих поколений контрабасистов. Талантливые ученики продолжили дело учителя, внесли свой немалый вклад в контрабасовое исполнительство и педагогику. Они успешно распространили чешскую школу во многих регионах Европы — от Испании и Франции до России. Педагоги — ученики Хаузе — А. Слама и И. Грабье — дали жизнь новым поколениям музыкантов. Среди них особое место принадлежит ученикам Грабье — Ф. Симандлу, В. и Й. Сладекам, В. Беху, Г. Ласки, Ф. Черни, берлинскому контрабасисту В. Штурму, Э. Шторху, работавшему в Лейпциге, французскому музыканту Ш. Лабро.


Главная заслуга Хаузе — создание капитального учебника для четырехструнного контрабаса в двух частях, изданного в 1828 году — Школы игры на контрабасе (*Méthode complète de Contrebasse á 4 cordes (1–2)*, Schott, 1828; *Schule des Kontrabass-Spiels*). Последняя часть Школы, третья, названная автором «Школой виртуоза» (*Schule des Virtuosen*), была издана, когда патриарху было уже 80 лет. Современники называли Хаузе «Дюпором контрабаса», проводя оправданную параллель со знаменитым французским виолончелистом и педагогом Ж.Л. Дюпором, издавшим в 1806 году Школу под названием «Очерк (опыт) виолончельной аппликатуры и руководство для смычка; посвящается педагогам виолончели» (*Essai sur le Doigté du Violoncelle et sur la conduite de L'Archet, dédié aux Professeurs de Violoncelle*). «Заслуга Дюпора заключается не только (и, верней, не столько) в том, что он впервые детально изложил принципы виолончельной аппликатуры, сколько в том, что именно в его изложении аппликатура виолончели получила с п е ц и ф и ч е с к и й для этого инструмента характер. Дюпор своим исполнительским мастерством и концертными произведениями в большой мере способствовал преодолению гамбовых (а в известной мере и скрипичных) влияний; но, пожалуй, не меньшее значение имела фиксация этого преодоления на страницах его обстоятельной Школы виолончельной аппликатуры»¹. Буквально теми же словами можно определить значение деятельности и Школы контрабасиста Хаузе. Он упорядочил контрабасовую аппликатуру, преодолев ее хаотичность и бессистемность, определил порядок позиций на грифе инструмента как основы освоения звукоряда контрабаса, установил правила расположения пальцев в позициях (см. таблицу аппликатуры, приводимую Ф. Варнеке).

Подчеркивая важную роль контрабаса в оркестре, в предисловии Хаузе определяет главные задачи обучения контрабасиста. Все, что он предложил в своем учебнике и реализовал в педагогической практике, очень просто. Однако до Хаузе никому не удавалось сформулировать эти методические положения и организовать учебный материал столь основательно и ясно. Основное положение Школы: для удобства и улучшения качества игры должны соблюдаться о п р е д е л е н н ы е правила положения корпуса играющего, аппликатура, выбран целесообразный прием держания смычка. Предложенная Хаузе аппликатура — 1–2–4 пальцы, располагаемые по полутонам, — легла в основу испол-

¹ Гинзбург Л. История виолончельного искусства. — М., 1950. С. 454.

нительской деятельности и методики контрабасистов второй половины XIX века и сохраняется до настоящего времени.

Важная заслуга Хаузе в том, что он первым, обратившись к опыту виртуозов, включил в е р х н и й регистр контрабаса (положение левой руки на «ставке») в круг приемов о р к е с т р о в о г о исполнительства. Он ввел в нормативную практику исполнительства зву-

коряд в пределах квинты от октавы открытой струны: 

впервые предложил исполнять большие интервалы (шире октавы) на крайних струнах в одной позиции: «Das untere Cis und H auf der E-Saite»



Смелым прогрессивным предложением Хаузе предстает исполнение продолжительных звукорядов т о л ь к о в позиции «ставки»:



Среди новых элементов исполнительской техники, предложенных Хаузе, — весьма радикальные для его времени: использование флажолетов в оркестровом исполнительстве и прием «расширения позиции» в нижнем регистре обычного контрабаса:



«Отмеченные звездочкой ноты требуют большого расширения пальцев», — пишет автор.

Таким образом, значение учебника Хаузе определялось тем, что он вводил в арсенал исполнительской техники о р к е с т р а н т а звукоряд верхнего регистра, флажолеты, вибрато, обращал специальное внимание на технику штрихов (легато, стаккато, апподжитато и др.), на точность выполнения динамических оттенков. Этим задачам автор посвятил обе части своей Школы. В третьей ее части (1844) он предложил использовать инструмент, который назвал «бас-баритон» или «баритон-виолоне», с настройкой струн ля — ре — соль — до. Хаузе пишет: «Солоист должен играть в другой тональности по сравнению с оркестром; например, играть в соль, а сопровождение будет звучать в до, но если сольная пьеса звучит в до, то оркестр аккомпанирует в фа». Однако предложенная автором разновидность контрабаса с «транспонированным» на кварту выше строем не встретила поддержки. Многие солисты-контрабасисты продолжали следовать примеру Боттезини, настраивая свой инструмент на тон выше и используя при этом контрабас обычного размера и нотацию, учитывающую эту скордатуру. Другие исполнители стали осваивать обычный оркестровый контрабас, развивая его технические возможности, добиваясь улучшения качества звучания. Используемый в практике звукоряд расширялся вверх, а с помощью пятиструнников или специального механизма для понижения струны ми появлялись дополнительные звуки в контроктаве.

Новые требования к исполнителям-контрабасистам вызвали к жизни новые формы обучения. Методика Хаузе своевременно и удачно ответила на эти требования. Завоевав широкое признание, она утверждалась и развивалась в работах последователей — учеников выдающегося чешского педагога.

Ученик Хаузе, известный чешский контрабасист *Антонин Слама* (1799–1865) стал первым профессором класса контрабаса Венской консерватории (Королевской академии музыки). Наряду с венским контрабасистом-оркестрантом, солистом и композитором *Йоханном Хиндле* (1792–1861), который написал ряд сочинений и для контрабаса (его игру сравнивали с виртуозным исполнительством Доменико Даль’Окка), Слама оказал сильнейшее влияние на развитие контрабасового искусства в Австрии. 66 этюдов Слама расширили учебный технический репертуар контрабасистов. Традиции чешской школы в Вене, заложенные Слама, продолжили ученики Хаузе и Грабье. Йозеф Врани преподавал в Венской академии с 1865 по 1869 год, а Франтишек Симандл вел класс контрабаса в этом учебном заведении с 1869 по 1910 год.

В истории контрабасового искусства заметной фигурой стал *Франтишек Грегора-старший* (1819–1887) — чешский музыкант, широко образованный музыкант, игравший на органе, фортепиано, скрипке, флейте, кларнете, сочинявший музыку, пользовался уважением великих современников — Б. Сметаны и А. Дворжака. Много лет проработавший в Вене, Грегора писал этюды и пьесы, которые предназначались для исполнения на С-виолоне или на контрабасе с настройкой $A_1 - D - G$. Среди его произведений несколько ансамблей: дуэт для виолоне и контрабаса, Скерцо для виолоне и смычкового квартета, ансамбли для виолоне, скрипки, альты и контрабаса, для виолоне, флейты, кларнета и смычкового квартета, «учебный» квартет для флейты, двух скрипок и виолоне. Грегора — автор музыкально-теоретических работ — «Учение о гармонии», «Учение о композиции».

Немаловажную роль в развитии контрабасового искусства XIX века и методики обучения контрабасистов сыграл ученик Хаузе и учитель Симандла, чешский музыкант и педагог *Йозеф Грабье* (1816–1870). Окончив Пражскую консерваторию в 1837 году, выступал как солист в Праге и в Германии, а в 1845 году был приглашен в Пражскую консерваторию вести класс контрабаса, руководителем которого оставался до своей кончины. Его Школа (издана в середине века), «Введение в игру на контрабасе», 86 этюдов, Концерт ля мажор для контрабаса с оркестром, Анданте и Аллегро, Вариации на чешскую народную песню для контрабаса и фортепиано — наследие музыканта, не потерявшее актуальности до настоящего времени.

Продолжая выдвигать контрабас в ряд инструментов-солистов, Грабье отменил применение перчатки на левую руку, ввел обучение и сольное исполнительство на четырехструнном контрабасе в транспонированном строе: *фа-диез — си — ми — ля*. Благодаря Грабье чешская контрабасовая школа стала лидером в Европе как наиболее прогрессивная и отвечающая требованиям времени.

Талантливый педагог воспитал плеяду выдающихся учеников, занявших ведущие позиции в европейском контрабасовом искусстве второй половины XIX и начале XX века. Среди них — Ян Йозеф Аберт — контрабасист, композитор, дирижер; Франтишек Симандл — солист, оркестрант, выдающийся педагог, автор лучшего учебника для контрабаса, один из основателей венской контрабасовой школы; Йозеф и Венделин Сладеки — известные чешские контрабасисты и педагоги, продолжавшие дело учителя в Пражской консерватории; Эмануэль Шторх — известный исполнитель и педагог, трудившийся в Лейпциге, автор превосходных этюдов для контрабаса, Концерта и других произведений; Йозеф Раμποусек — замечательный музыкант, первый контрабасист оркестра Большого театра в Москве, талантливый педагог, учитель С. Кусевицкого; Гус-

тав Ласка — известный контрабасист-солист, профессиональный композитор и дирижер, работавший в городах Германии.

Ян Йозеф Аберт (1832–1915) параллельно с контрабасом изучал композицию у Киттля и Томашека, берет уроки композиции у Мейербера, Россини, Мендельсона. С 1853 года Аберт работает в придворной капелле Штутгарта, выступает как солист-виртуоз. Творческое наследие музыканта включает семь симфоний, оперы, камерные сочинения, песни, хоры. Для контрабаса он написал Концерт с оркестром (в строе $A_1 - D - G$, который Симандл переделал в ре-мажорный), а также Полонез, Вариации и Рондо.

Йозеф Сладек (1847–1876), окончив консерваторию, работал в Лейпциге в оркестре Гевандхаус. С 1870 года стал преподавать в Пражской консерватории. Его брат *Венделин Сладек* (1851–1901) после окончания консерватории работал в придворном оркестре Видни. Он преподавал в Пражской консерватории с 1876 по 1890 год, а с 1883 по 1891 год играл также в оркестре Праги.

Густав Ласка (1847–1928) родился в Праге, умер в Шверине. Окончив Пражскую консерваторию, где он изучал также теорию музыки и композицию, Ласка концертирует как солист. Переехав в немецкий Кассель, занимает место в оперном оркестре. С 1872 по 1875 год он служит в придворной капелле Зондерхаузена, а с 1875 по 1923 год играет в оркестре и дирижирует в оперном театре Шверина, гастролируя и в других городах Германии. Ласка был приглашен участвовать в знаменитых вагнеровских спектаклях в Байройте. Как солист Ласка выступал не только в Европе, но и в Америке (например, в 1892 году в Рочестере). По отзывам музыкантов, знавших и слышавших Ласку, он обладал не сильным, но приятным звуком, его техника и интонация были безукоризненными, не случайно, по-видимому, его называли «немецким Боттезини».

В композиторском наследии Ласки есть крупные сочинения, две симфонии, увертюра, три оперы, кантаты, две сонаты и этюды для фортепиано. Для контрабаса и фортепиано он написал Балладу, Полонез, три романса, Рапсодию, Перпетум мобиле, два вальса, Магнификат, Фантазию, Ариетту, Интродукцию и вариации «Венецианский карнавал», другие произведения, а также Дуэт для скрипки и контрабаса.

В педагогическом наследии музыканта — Школа для контрабаса и этюды, многие из которых не утратили учебной ценности и сегодня.

Эмануэль Шторх (1841–1877) окончил Пражскую консерваторию в 1861 году и затем работал в одном из лучших симфонических оркестров Европы — Лейпцигском Гевандхаусоркестре. В консерватории Лейпцига, где Шторх преподавал, обучение велось по методике В. Хаузе. Существенным вкладом Шторха в учебный репертуар контрабасистов стали его этюды: 32 этюда, 20 этюдов, Пять больших этюдов, Концерт-штюк. Они входят в учебный репертуар и сегодня, поскольку отличаются серьезной технической содержательностью и развернутой формой.

Йозеф Рамбоусек (1845–1901) — контрабасист, работавший продолжительное время в России, в Москве. Он стал гражданином России. (Об этом музыканте материал в разделе, посвященном контрабасовому искусству России.)

Самый значительный представитель чешской контрабасовой школы XIX века — *Франтишек Симандл* (1840–1912). Его можно назвать патриархом и основателем венской контрабасовой школы нового времени, а вместе с Хаузе и Грабье — основателем чешско-немецкой школы. Вене — музыкальному центру Европы — Симандл отдал большую часть своей жизни. Деятельность педагога, солиста, камерного исполнителя, оркестранта, автора популярнейшей Школы для контрабаса и множества произведений для этого инструмента значительна. До настоящего времени принципы его школы не утратили учебно-воспитательного воздействия.

Симандл родился в чешском городе Блатне (Богемия). В 1861 году окончил Пражскую консерваторию по классу Й. Грабье и уже вскоре приобрел известность как превосходный исполнитель — оркестрант и солист, а несколько позднее — и педагог. В Вене Симандл занимал престижное место первого контрабасиста оркестра Венской оперы и филармонии. Многие факты из жизни музыканта подтверждают его высокие профессиональные качества. С 1876 года в течение 25 лет он был неизменным участником вагнеровских оперных спектаклей в Байройте. В Вене руководил Славянским певческим обществом, выступая и как певец (тенор), фактически организовал художественную жизнь чехов в Вене. В 1877 году Симандл подготовил клавираусдуг оперы «Проданная невеста» Б. Сметаны. Как солист и камерный исполнитель он неоднократно предпринимал концертные туры по Австрии, выезжал в разные города Европы, дал несколько концертов и в России.

Сорок лет (с 1869 по 1910 год) педагогической деятельности Симандла в Венской Академии музыки (консерватории) принесли ему европейскую славу. Как педагога его можно оценить, назвав только троих из его многочисленных учеников: Эдуард Маденский, Йозеф Пруннер, Адольф Мишек. Полно и убедительно значение Симандла-педагога подтверждает популярность его «Новой школы игры на контрабасе» (Franz Simandl. Neueste Methode des Kontrabass-Spiels, Heilbron), выдержавшей несколько изданий (1874, 1875, 1890, 1891 гг.). По учебнику Симандла училось не одно поколение молодых музыкантов-контрабасистов Европы и Америки. Он послужил образцом и для многих более поздних учебников. Школа, этюды, Концерт Симандла стали «классикой» учебного репертуара контрабасистов не только в Чехии, Германии или Австрии, но и в России и США, в Польше и Болгарии, в Румынии и Швеции, в Канаде и Финляндии, во Франции и Бельгии.

Остановимся на некоторых наиболее важных положениях учебника Симандла. В предисловии автор, касаясь положения дел в обучении контрабасистов своего времени, формулирует задачу учебника: «Хотя изданным до настоящего времени контрабасовым школам не откажешь во многих достоинствах, я нахожу все же, что большинство из них либо недостаточно совершенны, либо недостаточно просты, чтобы в легком и практичном виде предложить ученику полноценную и соответствующую теперешнему времени учебную методику. В силу этих причин и по предложению Венской консерватории я нашел возможным взяться за создание предлагаемого учебника, поставив задачу разработать новую, по возможности более обстоятельную и прогрессивную методику.

Учебник выпущен в двух частях, а учебный материал подразделяется следующим образом: *первая часть*, в которой ученик *проходит полный курс обучения оркестровой игре*, содержит *все позиции, мажорные и минорные гаммы, интервалы, виды штрихов, украшения* наряду с необходимыми упражнениями; далее следуют различные *способы записи, речитативы и мелодрамы* с примерами из известных сочинений.

Во второй части систематизированы указания к концертному исполнению. Основная задача — реформировать использование *большого пальца* (эта область все еще достаточно примитивна), чтобы облегчить и расширить приемы *сольного исполнительства*. Ученики познакомятся также со всеми *флажолетами* и с помощью *упражнений для пальцев, маленьких и больших этюдов*, которые снабжены к тому же *фортепианным сопровождением*, смогут полноценно подготовиться к *концертной игре* (курсивом обозначен текст оригинала, выделенный жирным шрифтом. — Л.Р.).

Для тех, кто не имеет возможности работать под руководством прилежного учителя, т. е. для учащихся, занимающихся самостоятельно, я снабдил обе части Школы легкодоступными объяснениями и надеюсь, что эти указания окажутся полезными в работе.

Эта Школа введена в Венской консерватории, получила большое признание, и с ее помощью я добиваюсь надежного и скорого успеха в относительно короткие сроки.

*Автор*².

Учебник Симандла, ставший ныне библиографической редкостью, еще и по этой причине заслуживает более обстоятельного рассмотрения.

Портрет профессора Ф. Симандла на инструментом на первой странице Школы, представляя облик автора, демонстрирует также положение исполнителя за инструментом, положение левой руки и пальцев на струне в позиционном расположении, положение правой руки и способ держания смычка с высокой колодкой.

Далее очень кратко автор комментирует положение играющего, держание смычка, ведение смычка, настройку *соль — ре — ля — ми*. Упражнения в ведении смычка на каждой из открытых струн затем, с переходами со струны на струну, предваряются объяснением условных обозначений. Звукоряд контрабаса автор делит на основ-

ные и промежуточные позиции (например, вторая позиция, между второй и третьей позициями), начинающиеся от «обычной» или полупозиции, и до седьмой позиции (диапазон нижнего регистра). Однотипным упражнениям, в последовательности до седьмой позиции, предшествует комментарий о положении левой руки и аппликатуры (обозначения пальцев: $-1-2-4$).

Упражнения небольшие, с ясно выраженными, простыми задачами (вначале крупные длительности — целые ноты, половинные, четвертные). Между упражнениями — гаммы, исполняемые в данной позиции, а со второй позиции гаммы включают переходы левой руки вдоль грифа (без специальных комментариев, указывается только порядковый номер позиции). Аппликатура в упражнениях и гаммах трехпальцевая: 1–2 и 2–4 (полутоны), 1–4 (целый тон). По мере накопления изученных позиций появляются более сложные метроритмические фигурации, мелкие длительности, а упражнения строятся по принципу секвенционности.



Рис. 61. Профессор Франтишек Симандл.

² *Simandl F. Neueste Methode des Contrabassspiel. Vorwort. C.F. Schmidt, Helbronn.* (Новейшая школа игры на контрабасе. Предисловие. Перевод с нем. Л. Ракова).

Начиная с шестой позиции интервал тона берется 1–3 пальцами, а полутоны образуются 1–2 и 2–3 пальцами (3-й палец берет октавный звук от открытой струны). Например, аппликатура гаммы соль мажор:



Аппликатура шестой позиции — *стандарт* для седьмой, между шестой и седьмой и последующих позиций верхнего регистра (уже с участием большого пальца).

Второй раздел первой части Школы — минорные тональности и упражнения (гаммы только мелодические). Например, гамма фа-диез минор:



Некоторые гаммы в две октавы (*ля, ми, фа-диез*), другие — в одну октаву (*си, до-диез, ре*). Предлагаются также энгармонически равные варианты гамм.

Важная роль отведена упражнениям в интервалах — терциях, квартях, квинтах, секстах, септимах и октавах.

Третий раздел части посвящен штрихам (стаккато, легато, портаменто или апподжитато). Сочетание штрихов предложено вместе с изменяющимися ритмическими фигурами, вводится пунктирный штрих. Все упражнения кратко комментируются. Интересно, что характер ритмики и штрихов напоминает фактуру оркестровых партий контрабаса из сочинений композиторов XVIII–XIX веков. С оркестровыми партиями перекликаются и примеры-упражнения в тремоло, пиццикато, коль леньо, понтичелло. В этом разделе автор вводит хроматические гаммы, упражнения в мажорных и минорных гаммах, добавляет новые задачи (например, штрих спиккато).

Четвертый раздел знакомит учащегося с исполнением мелизмов (примеры-упражнения) — форшлага, группето, мордента, трели. Выделены упражнения в легато по двум соседним струнам, упражнения в ломаных арпеджио. Здесь же впервые появляются примеры из конкретных произведений («Реквиема» Моцарта, симфоний Гайдна, Бетховена, Шумана).


Пятый раздел завершает первую часть Школы и способен озадачить современного музыканта: для учебной проработки автор предлагает большие отрывки из произведений, где контрабасы участвуют в исполнении речитативов («Сотворение мира» и «Времена года» Гайдна, «Дон Жуан» Моцарта, «Севильский цирюльник» Россини), а к речитативам из Девятой симфонии и «Фиделио» Бетховена добавлена партия фортепиано (оркестра).

Первую часть учебника автор заканчивает так: «После основательного изучения первой части моей контрабасовой Школы ученик вполне подготовлен к игре в оркестре и должен стремиться достигнуть уверенности и самостоятельности, не упуская случая участвовать в оркестровом исполнительстве.

Прежде чем ученик перейдет ко второй части этой Школы, я советую ему основательно проштудировать мои 30 этюдов для отработки полного звука и ритмической надежности»³.

Определенный интерес представляют вводные комментарии Симандла ко второй части учебника: «После того как ученик основательно проштудировал вторую часть моей Школы, я советую ему изучить следующие переработанные мной для контрабаса произведения: Р. Крейцер — 18 этюдов для контрабаса с сопровождением фортепиано, по желанию — Б. Ромберг — три сонаты, переложенные для контрабаса. Это даст ученику возможность освоить трудное для чистого интонирования звучание низких струнных инструментов и, одновременно, поупражняться в ансамблевой игре». Автор считает, что таким образом ученик подготовится к трудным задачам исполнения концертных произведений. Четко определена позиция автора в отношении проблемы транспонирующего контрабаса. Он пишет: «Что касается *строга концертного контрабаса*, то он также разный. Большие контрабасы настраивают, как правило, на один тон выше оркестрового, благодаря чему достигается *светлый и хороший тон контрабаса*. Маленькие итальянские инструменты, напротив, настраиваются квинтой и даже квинтой выше и благодаря этому отличаются поразительно красивым виолончельным звуком.

Аккомпанемент, излагается в тональности солирующего инструмента и записывается соответственно звучанию контрабаса»⁴. Почти дословно это положение Симандл повторяет в особом комментарии «О строе контрабаса при сольной игре и специально в предлагаемых произведениях»: «Нормальный по размерам контрабас, настроенный по

квартам  , звучит в сольной игре более красиво и ясно, если перестраивается на тон выше. В предлагаемых произведениях я использовал без ис-

ключений контрабас в этом повышенном строе  , и по-

этому ноты партии контрабаса звучат тоном выше, чем они записаны. Соответственно, на один тон выше должна быть записана партия сопровождающего фортепиано. Там, где струна *ми* в предлагаемых произведениях не должна настраиваться выше, я делаю специальную пометку»⁵. Таким образом, один из самых больших профессиональных авторитетов и автор традиции играть на транспонирующем контрабасе недвусмысленно *узаконивает* тональность *сольной* партии (т. е. контрабасовую) как *главную, определяющую*. Поэтому минорный Концерт С. Кусевицкого неправомерно называть фа-диезным (по партии оркестра), известный Концерт Генделя должен называться соль-минорным и т. д. В наши дни существование и использование в учебной практике транспонирующего контрабаса вообще вызывает сомнение. Благодаря превосходным по качеству и звучанию металлическим струнам, не толстым и вполне податливым для обычной руки, проблема красивого и ясно-го звука перестает быть актуальной. Кроме того, хорошо развитый и даже абсолютный слух контрабасистов — серьезный аргумент, подтверждающий возможность и даже необходимость пользоваться только одним инструментом в оркестре, ансамбле и в сольном исполнительстве. Важно и то, что контрабас таким образом, возвращается в семью струнных смычковых инструментов, которые всегда были *натуральными* инструментами.

Вторая часть учебника Симандла «Высшая школа игры на контрабасе» (Gradus ad Parnassum) состоит из трех тетрадей. В *первую* автор включил два своих Концерт-

³ Simandl F. Neueste Methode des Contrabass. I Teil.

⁴ Simandl F. Die hohe Schule noch einige Worte über Nutzen und Wesen des Solospiels.

⁵ Там же..

ных этюда и Этюд Ф. Грегора. Диапазон инструмента расширен в этих этюдах вверх до звука *re* второй октавы, техническая фактура включает штрихи (деташе, стаккато, легато, мартле, спиккато, пунктирные ритмо-штрихи), хроматические пассажи, мелодические эпизоды. Затем следуют пьесы. Элегия венского композитора Ф. Якша охватывает звукоряд инструмента до верхних *re* и *sol* (флажолеты), содержит смешанную ритмику, мелизмы, двойные ноты. Три пьесы в старинном стиле (Прелюдия, Сарабанда и Темпо ди Гавотта) представляют собой переложения частей скрипичных сонат А. Корелли. Здесь же Мелодическая пьеса (на легато) О. Швабе, Экспромт К. Куклы, а заключают тетрадь Вариации на французскую народную песню для трех контрабасов В. Верримста — профессора консерватории, контрабасиста и солиста Концертного общества и Музыкальной академии в Париже, с посвящением Ф. Симандлу.

Во *вторую* и *третью* тетради «Высшей школы» Симандл включил свои произведения: Концертные этюды (ор. 65 и 66), Скерцо-каприччиозо, Тарантеллу, а также Рапсодию Г. Ласки, Концерт в трех частях Й. Аберта, Ноктюрн К. Куклы, Думку и Каприччио Ф. Грегора, Концерт Й. Грабье.

Пьесы и этюды не сопровождаются комментариями и аппликатурой. Не отличаясь художественными достоинствами, они содержат все же важные учебные и технические задачи. Ясная, убедительная концепция обучения контрабасиста, безусловно, прогрессивного для своего времени автора позволяет высоко оценить Школу Симандла — чешского музыканта и венского профессора.

Хотя влияние чешской контрабасовой школы и прежде всего ее представителей — В. Хаузе, Й. Грабье, Ф. Симандла, Г. Ласки — распространялось во всей Европе, и особенно в немецко-говорящих странах, развивалась также и национальная контрабасовая школа в Германии.

В начале XIX века в Дармштадте, в семье контрабасиста и фэготиста местной капеллы родился *Август Мюллер* (1808–1867) — впоследствии выдающийся немецкий контрабасист-оркестрант и известный солист. Благодаря неутомимой трудоспособности Мюллер достиг высшей ступени в искусстве игры на своем инструменте. Он прославился как первый контрабасист оркестров Стокгольма и Брюсселя, Москвы и Петербурга, Лондона и Парижа. Юноша начал учиться под руководством отца, а в 1827 году уже играл в придворной капелле Дармштадта. В 1839 году Мюллер выступал как солист в Париже. В Лондоне его концертные гастролы продолжались два месяца. В сентябре 1842 года контрабасиста приглашают в Зальцбург на открытие памятника В.А. Моцарту, где он исполнил знаменитую Арию для баса, контрабаса и оркестра. Музыканта заметил Г. Берлиоз: «В Дармштадтском оркестре имеется замечательный артист. Его имя Мюллер... Огромный рост позволяет ему играть на четырехструнном контрабасе с исключительной легкостью... Мюллер — это музыкальные достижения, способные увлечь и композиторов, и дирижеров».

Как и его великий коллега Боттезини, Мюллер нередко играл в антрактах оперных спектаклей. Среди произведений, входивших в репертуар солиста, — Интродукция и вариации на тему Й. Гайдна. Композитор К. Мангольд сочинил для Мюллера струнный квинтет (две скрипки, альт, виолончель и контрабас).

Со времени основания Моцартовского общества Мюллер — его член, а в 1855 году становится его вице-президентом. Контрабасист заслужил похвалы слушателей и рецензентов, награжден медалями, ему был присвоен почетный титул «концертмейстера».

Мюллер опубликовал интересный труд под названием «О контрабасе и обращении с ним» («Новый музыкальный журнал», 1848–1849 гг.).

Контрабасист королевской капеллы в Берлине *Вильгельм Штурм* (1829–1898) был удостоен звания «Королевский камерный музыкант» (1861), а в 1872 году он принимает

класс контрабаса в Королевской академической высшей музыкальной школе Берлина. В 1877 году Штурм издает свою «Практическую школу для контрабаса» в двух частях. Написанные им этюды были изданы в 1963 году.

Немецкий контрабасист и педагог *Освальд Швабе* (1846–1909) играл в знаменитом оркестре Гевандхаус и преподавал в консерватории Лейпцига с 1881 года. Педагогическая деятельность Швабе была очень плодотворной. Его многочисленные ученики работали впоследствии в Берлине, Гамбурге, Дрездене, Манхейме, Бремене, Ганновере, Дармштадте. Кроме переложений для контрабаса (пьес Раффа, Давыдова и др.) Швабе составил сборник контрабасовых оркестровых трудностей из сочинений композиторов XVIII–XIX веков. Он также сочинил Технические этюды для контрабаса, Романс, Адажио, Каватину для контрабаса и фортепиано.

Отдельного рассмотрения заслуживает работа немецкого контрабасиста и педагога *Фридриха Варнеке* (1856–1931) из Гамбурга. Хотя работал этот музыкант и в XX столетии, его профессиональные взгляды, вкусы, идеи рождены музыкальной практикой конца XIX века и основываются на ней. Варнеке — автор уникального труда — книги «Контрабас. Его история и его будущее. Проблемы и их решения. К подъему контрабасового исполнительства»⁶.

Капитальная и разносторонняя книга-учебник впервые обобщила знания о контрабасе и контрабасовом искусстве предшествующих столетий, впервые рассказала о выдающихся контрабасистах в истории музыки (самые большие статьи посвящены Драгонетти и Боттезини). Работа Варнеке содержит информацию о современных ему национальных контрабасовых школах (большую и меньшую, в зависимости от собранных автором сведений, поэтому, естественно, наиболее обстоятельный материал — о чешской и немецкой школах). Существенный раздел книги посвящен конкретному учебному материалу, имеющему определенную методическую направленность. Ее можно определить как попытку представить новые приемы аппликатуры и новую общую методику обучения контрабасиста. В этом разделе Варнеке представляет материал для освоения высокого регистра контрабаса, флажолетной техники и аппликатуры. В «Набросках новой методы» автор ведет речь об использовании наряду с 1–2–4 пальцами также и 3-го пальца. По мнению Варнеке, использование всех четырех пальцев увеличивает возможности правильной, хорошей фразировки на инструменте, поскольку позволяет избежать лишних движений левой руки при смене позиций.

Следуя за Хаузе, Варнеке предлагает применять в оркестре «бас-баритон» и использовать *три* инструмента в группе контрабасов: самый низкий по звучанию — трехструнный контрабас с настройкой $H_2 - E_1 - A_1$, «как это сейчас уже принято в Англии», — пишет автор; затем — обычный контрабас с настройкой $E_1 - A_1 - D - G$ и, наконец, «бас-баритон» с настройкой $A_1 - D - G - C$, «вплотную примыкающей к строю виолончели», — замечает Варнеке. Однако в последующей музыкальной практике это так и не утвердилось.

Большой интерес представляет обзор разных аппликатурных приемов, которые Варнеке приводит во второй части своей книги, сравнивая аппликатуру в нижнем и верхнем регистрах, использовавшуюся в Германии (Дрезден, Мюнхен), в Италии (Боттезини, Каимми), во Франции (Лабро), в Испании (Мадрид), а также систему аппликатуры Ф. Франке, немецкого контрабасиста из Гамбурга. Эта последняя аппликатура отличается от всех других применением четырех пальцев:

⁶ *Warnecke Friedrich. Der Kontrabass. Hamburg, 1909. (Варнеке Ф. Контрабас — Гамбург. 1909.)* Полное название книги на нем. яз. см. с. 13.

Ad Infinitum.
Schematische Übersicht aller Messereinstellungen auf dem Kontrabaß.

*) Siehe „Skizze einer neuen Methode“ des vorliegenden Werkes.
Copyright 1868 für Fr. Wurmsacke, Hamburg. Bild und Druck von C. F. Richter G.m.b.H., Leipzig.

Детально представляя методику освоения верхнего регистра контрабаса в большом и разнообразном материале, Варнеке озаглавил его так: «Развитие техники в позициях большого пальца» (Die höhere Technik des Daumenaufsatzes). Он разделяет звукоряд верхнего регистра на восемь позиций, которыми ученик овладевает с помощью гаммообразных упражнений, а также арпеджио во всех мажорных и минорных тональностях. Затем следуют «Технические этюды-упражнения», имеющие форму секвенций и снова — гаммы и арпеджио в более сложных вариантах (например, арпеджио в виде ломаных триольных и квартольных фигураций).

Небольшое упражнение — аккорды на трех струнах в «ставке» — сменяет весьма любопытный пример исполнения легатного двухголосия. Варнеке комментирует его так: «Пример, как маэстро Гёдике исполняет двойные ноты на контрабасе».

Konzert von J. Haydn.

D-Strite

Дальше предлагается Этюд Р. Крейцера «только в позициях большого пальца»:

Etüde von R. Kreutzer
Ausschließlich im Daumenaufsatz

Allegro

Интересно, что Варнеке записывает звукоряд верхнего регистра в октаве *реального* звучания, оговаривая, что ноты следует читать октавой выше.

Подробно и тщательно разработан автором материал флажолетной техники. Он разделяет флажолетные группы каждой из струн контрабаса на «нижнюю мензуру» и «верхнюю мензуру» (у подставки). В каждой предложены гаммо- и арпеджиообразные упражнения, мелодии, исполняемые только флажолетами, двойные ноты (интервалы во флажолетах), арпеджирование на трех и четырех струнах. Пространно изложен звукоряд флажолетов, исполняемых в пределах нижнего регистра контрабаса. Все флажолеты записаны в скрипичном ключе и в *реальном звучании*.

Заключительный раздел учебника Варнеке — «Механико-технические упражнения для пальцев в позициях на струнах G и D» — особенно интересен. Он демонстрирует методику освоения *новых аппликатурных* приемов, предлагая упражнения с использованием 1–2–3–4 пальцев в движении от верхних позиций к нижним:

Mechanisch-Technische Finger- und Lagenübungen auf der G- und D-Saite.

IX. Lage.

VIII. Lage.

VIII.

VIII.

VIII.

VIII.

VII. Lage.

VII.

Книга-учебник Ф. Варнеке, обобщившая многие разрозненные до сих пор знания об истории инструмента, наметила пути развития технических возможностей контрабаса, стала важным этапом истории контрабасового искусства.

Контрабасовое искусство во Франции

К моменту открытия класса контрабаса в Парижской консерватории в 1827 году реальная музыкально-исполнительская практика столицы определяла контрабасовое искусство Франции XIX века.

В Совет директоров консерватории входили композиторы Луиджи Керубини, Джакомо Россини, Жан-Франсуа Лесюэр (учитель Берлиоза, Тома, Гуно), скрипач Родольф Крейцер. Чтобы решить вопрос, о том, на каком контрабасе — трех — или четырех струнном, с квинтовой или квартовой настройкой — учить студентов консерватории, и какой смычок (смычок Драгонетти или французский) предпочесть, Россини обратился к Д. Драгонетти. Любопытен ответ контрабасиста: «Заданный Вами вопрос может быть предметом длинной научной статьи, но никак не краткого письма. В связи с этим я ограничусь тем, что направляю Вам смычок (Драгонетти рекомендовал свой смычок и прием держания смычка «снизу» колодки — *Л. Р.*) и утверждаю, что настройка инструмента в кварту правильнее по сути. Более того, я могу Вас заверить и привести доказательства, что французский способ настройки контрабаса (по квинтам, октавой ниже виолончельного строя — *Л. Р.*) никогда не позволит достичь того, что можно сделать на моем инструменте — легкости, ровности и силы звука. Что же касается смычка, достаточно сравнить его длину и увидеть разницу в способе держания и движений по струнам, между которыми довольно большое расстояние, чтобы понять, что рука, не руководящая смычком, не может быть ничем другим, как только несчастным рабом его. Смычок в руке — единственный истинный посредник вкуса и экспрессии»⁷.

⁷ Письмо Драгонетти Россини (Лондон, 14 янв. 1827 г.) См.: Эвастон, Иллинойс. Молденхауеровский архив Музыкальной библиотеки Нортвестерн-университета, М. А. 56.

Интересны мнения и авторитетных контрабасистов Парижа, к которым обратилось за советом руководство консерватории. Так, Шенье считал, что «контрабасы, настроенные в кварту, вполне подходят для сольной игры, но в аккомпанементе прекрасным религиозным и театральным произведениям, да и для настоящего оркестрового контрабаса настройка в квинту, конечно, предпочтительнее».

Гелинек склонялся к тому, что следует добавить именно верхнюю струну, предложив настройку: G — C — F — b, и безоговорочно поддержал использование смычка Драгонетти. Шенье и в этом вопросе был уклончив.

Только один из музыкантов — Сорне — недвусмысленно высказался за сохранение в практике обучения и исполнительства французского смычка. Он полагал, что держать смычок снизу «подходяще только для тех, кто раньше играл на басовой виоле (то есть на гамбе), на которой было больше струн».

В результате дебатов и обсуждений профессором класса контрабаса был назначен Мари-Пьер Шенье (1773–1832).

Однако исполнительская практика требовала иных решений. В 1828 году критик Ф.Ж. Фети отмечал, что именно сохранение квинтовой настройки контрабасов обусловило замедление темпа в Пятой симфонии Бетховена, и дирижер первых исполнений симфонии в Париже Ф.А. Хабенек вынужден был сократить басовую партию. Тот же Фети в 1829 году писал из Лондона, что контрабасисты Филармонического общества, в отличие от своих французских коллег, «достигают в артикуляции такой четкости, точности, изящества и силы, какую в Париже не сыщешь днем с огнем... У них все слышно, можно выделить каждое движение смычка как в легато, так и в отдельных пассажах; при этом сохраняются все выразительные оттенки; извлекая звуки с непогрешимой точностью, они, казалось бы, прилагают не больше усилий, чем потребовалось бы при игре на скрипке или виоле. Несомненно, все эти преимущества происходят от настройки контрабаса в кварту и от восхитительной манеры владения смычком, пришедшей в Англию вместе со школой Драгонетти»⁸.

Добавим, что огромное влияние на решение всех этих вопросов оказала публикация в 1828 году «Методы» В. Хаузе (на французском языке).

В связи с кончиной Шенье, по предложению Керубини, класс контрабаса в консерватории был передан Франсуа-Ноэль Пруто, больше известному, как Лами (1772–1832). Однако он вскоре скончался от холеры. На должность руководителя класса контрабаса Керубини предложил две кандидатуры — Гелинка и Шафта, отвергнув предложение направить учащихся в Лондон к Драгонетти.

С 1832 года и до своей отставки 1 декабря 1853 года профессором класса контрабаса был Луи-Франсуа Шатт, чаще известный как Шафт (1780–1856). Он же занимал должность директора Оперы. Именно этот музыкант и педагог подготовил первых французских контрабасистов, играющих на четырехструнном контрабасе с настройкой по квартам: E — A — D — G, а после ухода Керубини в отставку в 1842 году опять ввел в практику французский смычок вместо смычка Драгонетти. Общеупотребительным инструментом контрабасистов стал четырехструнный с квартовым строем.

Принципиальное значение имела в дальнейшем педагогическая деятельность Шарля Лабро (1814–1882). Именно он стал основоположником национальной французской контрабасовой школы. В исполнительстве и обучении Лабро решительно придерживался следующих принципов: квартового строя (E — A — D — G), использования смычка с низкой колодкой (французского) и виолончельных приемов держания смычка и управления им.

⁸ Greenberg M. The Double Bass Class at Paris Conservatory. 1826–1832//JSB. Bass Worde. 1999, №3. S. 17–19. (М. Гринберг. Класс контрабаса в Парижской консерватории в 1826–1832 гг.)



Рис. 62. Французский контрабасист XIX в.

этюдах» (приложение к Школе). Кроме того, Лабро — автор десяти концертов и пяти концертных пьес для контрабаса.

Виктор Фредерик Верримст (1840–1893), ученик и преемник Лабро в Парижской консерватории, был солистом Концертного общества Национальной академии музыки. Плодовитый композитор, он написал около сотни произведений. В его творческом наследии — «Метода для контрабаса с четырьмя струнами» (*Méthode de Contrebasse à quatre cordes*, 1875), оригинальная работа под названием «Сольфеджио контрабасиста», а также «Десять мелодических этюдов», три конкурсные пьесы для контрабаса и фортепиано, Ария и ансамбли контрабасов — дуэты и трио (одно из них посвящено Симандлу). Верримст-педагог известен как учитель одного из самых блистательных контрабасистов Франции XX столетия — Эдуарда Нанни. У Верримста учились также Франтишек Черни, чешский музыкант, впоследствии выдающийся педагог, Ж. Визе (*J. Viseur*), преемник Верримста в Парижской консерватории.

Французское контрабасовое искусство XIX века ярко представлено солистом, «французским Боттезини», оркестрантом и камерным исполнителем *Ашилем Гуффе* (1804–1874). Возглавлявший контрабасистов оркестра Большой Парижской оперы, Гуффе благодаря своей широкой и активной творческой деятельности стал явлением в искусстве Франции того времени. Образ музыканта запечатлен выдающимся художником Эдгаром Дега в картине «Оперный оркестр», а также в наброске портрета музыканта, в других картинах.

Множество его учеников, превосходных контрабасистов, использовали в практической работе приемы исполнительства и методику своего учителя.

По существу, методические установки Лабро — это перенесение принципов чешско-немецкой школы на французскую почву. Он справедливо считал, что «немецкой» школе (как ее обычно называли) принадлежит будущее, и не ошибаясь. Ориентируясь на четырехструнный контрабас и приняв систему позиционной организации звукоряда с использованием 1–2–4 пальцев в нижнем регистре, 1–2–3 пальцев в переходных позициях и на ставке, он тем не менее предпочел французский смычок.

Свою методику Ш. Лабро изложил в изданной в 1860 году Школе для четырехструнного контрабаса (*Ch. Labro. Méthode de Contrebasse à quatre cordes*) и «Тридцати больших



Рис. 63. Фрагменты картины Э. Дега
Справа — А. Гуффе.

Гуффе родился в маленьком городке Франции Понтозе. С юношеских лет готовился к профессии юриста и получил солидную подготовку. Однако любовь к музыке, к искусству изменила его жизненные планы. Он стал учиться игре на контрабасе и вскоре стал ведущим музыкантом-исполнителем. Тридцать пять лет оставался Гуффе солистом оркестра Большой оперы и Общества концертов консерватории в течение сорока (!) лет организовывал в своем доме камерные концерты. В этих домашних концертах прозвучали первые сочинения Джорджа Онслоу, Юджина Валкирса, Адольфа Бланка и многих других молодых композиторов того времени.

Сторонник четырехструнного контрабаса, Гуффе написал «Школу для контрабаса в двух частях» (*Traité sur la Contrebasse' 2 Vde*). Она была издана в 1839 году и стала учебником контрабасистов Королевской академии музыки, где Гуффе вел класс контрабаса по разработанной им самим программе. Он переложил для контрабаса соло «Сорок пять этюдов» разных авторов (И.С. Бах, Дотцауер, Дюпре, Дуссек, Крейцер, Мерк, Верримст), ставших важной частью учебного репертуара французских контрабасистов. Кроме того, Гуффе написал еще Двенадцать этюдов для контрабаса, Двенадцать больших этюдов для виолончели и контрабаса. В своей педагогической работе он обращался к известному труду Тартини «Искусство смычка», к гамбовым этюдам Байлотта. Среди его собственных сочинений для контрабаса и фортепиано — Концертино в *ре* миноре, Сицилиана в *соль* (1855), Фантазия в *ре* (1861), Фантазия-каприччио (1862), Рондо-фантазия в *соль* (1866).

Как исполнитель и солист Гуффе удостоился высокой похвалы Г. Берлиоза, назвавшего музыканта «мастером-виртуозом». Контрабасист играл на великолепных инструментах. Один из них — Амати, другой изготовлен французским мастером Бернарделем. Близкое знакомство Гуффе с известными французскими мастерами того времени — Бер-

нарделем и Вильомом — стало поводом для начала его работы с инструментами как мастера. Он усовершенствовал подставку настолько удачно, что форму ее переняли и скрипачи. Вместе с Бернарделем изобрел новый тип нижних струн контрабаса с двойной металлической обмоткой. Уменьшив их толщину, он получил гораздо лучшее качество интонирования. Пользовавшийся авторитетом, Гуффе входил в жюри Парижских инструментальных выставок. Именно его оценка инструментов мастера Вильома позволила последнему получить золотые медали. Не без участия Гуффе появился на свет гигант контрабасового семейства — Октобас Вильома. Игра на «великане» предполагала двух исполнителей: один должен был водить смычком по струнам, другой — работать рычагами, зажимающими струны на грифе. Вильом писал: «Господин Гуффе как прогрессивный артист начал изучать механизм этого инструмента, дающего мощные звуки гармонии и загадочные, нежные флажолетные звуки, которые мы не ожидаем при взгляде на огромные формы монстра контрабасов»¹⁰.



Рис. 64. Контрабас французского мастера Бенуа Флори. 1756 г.

Талантливые контрабасисты Франции нашли свой путь в искусстве и внесли лепту в общее развитие контрабасового искусства Европы XIX века. Испытывая влияние

¹⁰ ISB. 1989. № 3.

чешско-немецкой школы, французская школа, тем не менее, и сама влияла на формирование новых взглядов, новых принципов исполнительства и обучения на контрабасе, особенно в соседних с Францией странах — в Бельгии, Испании, Дании. Так, например, бельгийский контрабасист Люсьен Дерель после учебы у В. Массарда занимался у Ш. Лабро в Париже и проработал там около двадцати лет, прежде чем вернулся на родину и начал преподавать в консерватории Льежа. Вне сомнения, подвергся влиянию методов Лабро и чешский контрабасист Ф. Черни. Аналогичных примеров много и они подтверждают, что взаимопроникновение, взаимовлияние различных национальных контрабасовых школ, в конечном счете, сформировало общеевропейскую контрабасовую школу.

Контрабасовое искусство в Англии

Влияние итальянских музыкантов на английское музыкальное искусство в XIX веке было настолько очевидным, что едва ли правомерно говорить о самостоятельности развития английской контрабасовой школы. Практика использования трехструнных и четырехструнных контрабасов с настройкой по итальянскому образцу, распространенная в Англии XIX века, издание на английском языке Школы Боттезини, ее распространенность и популярность в этой стране, высочайший авторитет двух великих итальянских контрабасистов — Драгонетти и Боттезини — все это подтверждает воздействие итальянской школы на английское контрабасовое искусство.

В Королевской академии музыки Лондона класс контрабаса начал функционировать в 1823 году, и первыми педагогами были итальянские музыканты — Драгонетти и Анфосси. Затем класс перешел в руки ученика Анфосси и второго контрабасиста оркестра лондонского Drury Lane театра — Эдварда Хоувела, а с 1883 по 1902 год его вел уже ученик Хоувела А. Вайт. В 1902 году руководство классом контрабаса в этом учебном заведении поручено одному из наиболее известных английских контрабасистов того времени *Чарльзу Уинтерботму* (Winterbottam, 1865–19??). Уинтерботм начал учебу в пятилетнем возрасте как скрипач, в 14 лет перешел на контрабас. Занимался у своего отца и у Д. Рейнолда. Фактически учебный путь музыканта больше походит на подготовку самоучки. Карьера Уинтерботма также необычна: он работал в самых разных оркестрах Англии — в оркестрах Бирмингема и Лидса, Ворчестера и Херфорда, у Сарасате и Х. Рихтера, Хеншеля и в Куинс-холле (Queens Hall). Судьба свела его и с Боттезини, под управлением которого контрабасист играл в оркестре Итальянской оперы Лондона. Это лишний повод еще раз отметить, что иностранные музыканты неизбежно оказывали сильное влияние на своих английских коллег.

Уинтерботм постепенно приобретает известность. В 1889 году он переезжает из Мельбурна в Лондон, где занимает должность первого контрабасиста Королевской капеллы, а также играет в Лондон-симфони, в Лондонском филармоническом оркестре. Музыкант участвует во всех событийных музыкальных празднествах Англии — в Гендель-фестивале, в музыкальных фестивалях в Норвиче, Шеффилде, Кардиффе, Бристоле. Любопытно, что Уинтерботм играл на инструментах итальянских мастеров Маджини и Луиджи Палермо. После смерти Хоувела в 1879 г., владевшего контрабасом В. Панормо, этот инструмент приобрела семья Уинтерботма.

В Гилдхолл — музыкальной школе Лондона, одном из старейших учебных заведений Англии, класс контрабаса вел с 1880 года Й. Хейдн Вуд. Класс этого педагога окончили 63 ученика.



Рис. 65. Контрабас английского мастера Томаса Кеннеди. Третья половина XIX в.

Сын и ученик известного скрипичного мастера *Томас Кеннеди* (р. 1784) — один из самых популярных мастеров Англии, изготавливающих контрабасы (всего около пятидесяти инструментов) — вначале работал в лондонской мастерской другого известного мастера *Вильяма Фостера II*. Кеннеди следовал образцам инструментов итальянского мастера из Брешии *Винченцо Панормо*. Великолепного качества контрабасы английского мастера пользовались большим спросом не только у соотечественников, но и за рубежами Англии.

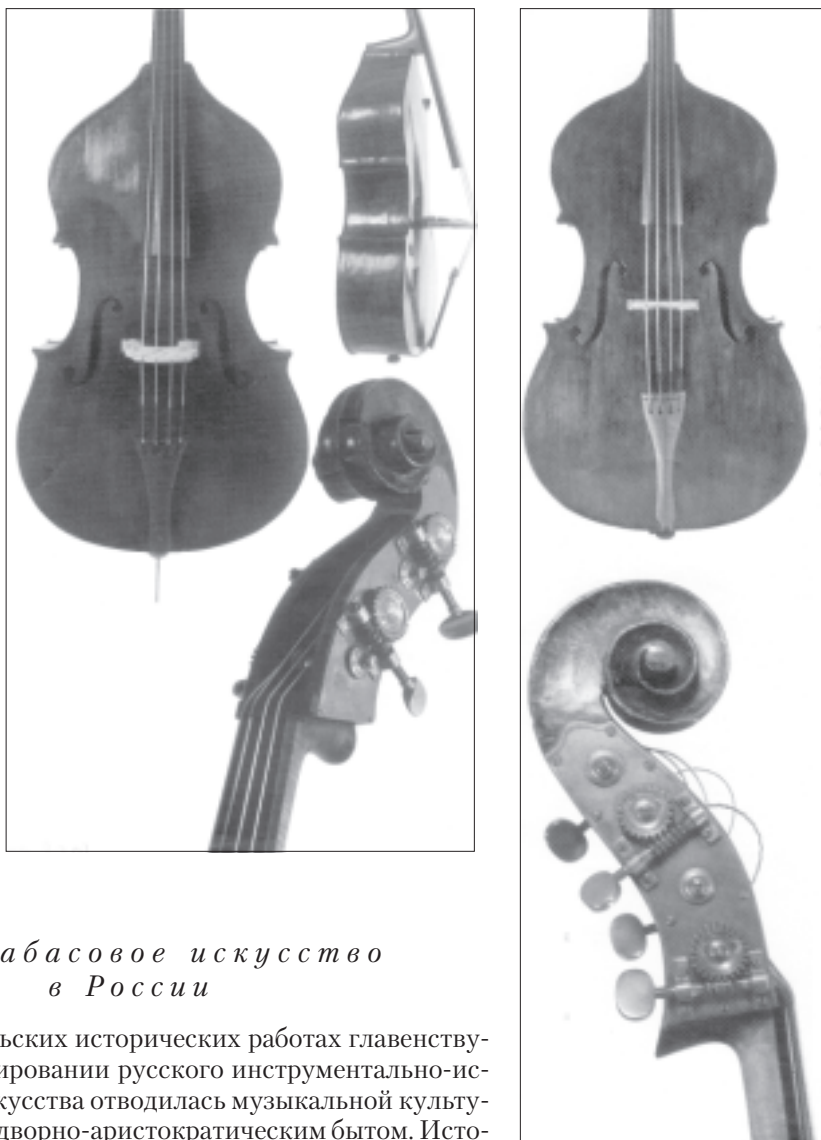
Ситуация в контрабасовом искусстве ряда стран Европы была сходной. Примерно в одно время открывались классы контрабаса в консерваториях и других музыкальных учебных заведениях Испании и Бельгии, Голландии и Венгрии, Румынии и Польши. Например, в 1827 году они открылись в консерваториях Парижа и Амстердама.

Примечательное явление конца XIX века — распространение чешско-немецкой, а также итальянской школ за пределами Европы. В этот период многие европейские музыканты обосновывались далеко от родины, чаще всего в США, и распространяли здесь свои взгляды, исполнительские приемы, методику. Активный приток профессионалов-музыкантов испытывали страны Восточной Европы и Россия. Итальянские, чешские, немецкие музыканты работали в оркестрах оперных театров, преподавали в консерваториях России, Польши, Болгарии, Румынии, Словении.

Людвиг Маноли (1855—1932) — венгерский музыкант игре на контрабасе учился в Вене, основы композиции изучал под руководством *Антоня Брукнера*. В 1876 году приехал в США. Играл в оркестрах, преподавал в Национальной консерватории Нью-Йорка (ныне Джульярдская школа). Маноли заложил основы чешско-немецкой школы в США. Многие чешские музыканты-контрабасисты работали в этой стране. *Алоис Вондрак* (1888—1963) — в Бостоне, *Франтишек Кушинка* (брат *Войты Кушинки* (1879—1971)) — в Филадельфии. В знаменитом Чикагском оркестре *Теодора Томаса* одно время вся группа контрабасов состояла из чешских музыкантов. Ученики *Ф. Варнеке*, игравшие в Берлинском оркестре *Ханса фон Бюлова*, позднее перебрались в США: *Макс Кунце* работал в Чикаго и в Бостоне, *Пауль Рамиг* — в Филадельфии.

Сильное влияние на развитие американской контрабасовой школы оказала деятельность испанского музыканта *Антонио Торелло* (1884—1934).

Рис. 66 (а, б).
Контрабасы итальянского мастера Винченце Панормо (слева — итальянский период, справа — английский период)



Контрабасовое искусство в России

В исследовательских исторических работах главенствующая роль в формировании русского инструментально-исполнительского искусства отводилась музыкальной культуре, связанной с придворно-аристократическим бытом. Историю его вели от оркестра герцога Голштинского, завезенного в Петербург в 1721 году. Однако уровень русской музыкальной культуры XVIII века в целом определяли не выступления иностранных «виртуозов» или пышные придворные спектакли, а своеобразные формы инструментального музицирования, национальный стиль исполнения, слагавшиеся в значительной мере под воздействием народного музыкального творчества. Уместно вспомнить, что русский национальный театр зародился не в Петербурге, а в Ярославле, и появлению его помогли мещане, купцы российской провинции.

Оплотом иностранных влияний в России XVIII века долгое время оставался придворный оркестр. Он был основан в 1729 году и состоял исключительно из иностранных музыкантов. Позднее оркестр разделился на два и увеличился по составу. Строкалов в докладе Екатерине Второй от 2 ноября 1790 года упоминает один оркестр «камер-

музыки», «в коем помещены лучшие музыканты», предназначенный «для игrania опер и концертов при дворе», и другой оркестр — «для балов и игrania таких представлений при дворе, в коих отменных талантов иметь не нужно».

Придворные иностранные музыканты, особенно итальянцы, монополизировали концертную и педагогическую деятельность. Известнейший российский архитектор того времени Баженов писал, что «они отнимают у россиян не только хлеб, но и самый случай показать свое усердие и искусство».

Однако к 90-м годам XVIII века в Придворном оркестре из 76 музыкантов значительную часть составляли уже российские музыканты. Передовые деятели России в XVIII и в XIX веках критически относились к засилью иностранцев в культурной жизни страны и прилагали немалые усилия для поддержки русского национального искусства. Нагляднейшим примером неравенства положения отечественных и иностранных музыкантов, артистов, художников может служить оценка творений известного русского художника Левицкого, который получал за свои картины в 10 раз меньше, чем австриец Лампи.

В 1792 году в журнале «Зритель», издававшемся молодым И.А. Крыловым (будущим знаменитым баснописцем, страстным любителем музыки и хорошим скрипачом), появилась статья П.А. Плавильщикова, выступившего против низкопоклонства перед всем иностранным: «Я не знаю, какое предубеждение затмевает некоторых большого света особ, что будто всё русское далеко отстоит от чужестранного, и ежели судят о сочинениях российских, то судят о них по близости к чужестранным творениям... Имея наиприятнейшую свою музыку, многие дома большого света выпевали к себе итальянцев, из коих иные ходя по Италии с трудом выпевали себе на башмаки в неделю, здесь, разъезжая в каретах, с гордым и презрительным видом к своим легковерным благотворителям делаются судьями Российским талантам; и от их-то пристрастного решения зависит ободрение русскому»¹¹.

Неразумно и несправедливо лишь критиковать иностранцев. Среди иностранных артистов, в том числе итальянцев, были талантливые музыканты, прекрасные исполнители. Многие из них оказались под сильным влиянием русского искусства и заимствовали многое у своих российских коллег. Известно, например, как привлекала иностранных музыкантов русская народная песня, красота народных мелодий. Контрабасист Даль-Окка, приехавший в Россию и ставший подданным этой страны, обработал не одну песенную мелодию и с успехом исполнял эти обработки на контрабасе.

Возникшие в условиях феодально-помещичьей культуры крепостные оркестры и театры стали центрами музыкально-исполнительской практики. Понятие «усадебно-помещичий быт» определяло не только деревенскую жизнь помещиков. Большинство российских городов, включая Петербург и Москву, на протяжении XVII–XIX веков были во многих отношениях усадебными городами. Жизненный уклад многочисленных барских домов имел свой художественный стиль. Русская литература сохранила живые картины быта — достаточно вспомнить «Евгения Онегина» или «Войну и мир».

Расцвет крепостных оркестров и театров приходится на последнюю четверть XVIII и первую половину XIX века. Репертуар крепостного оркестра придворного аристократа включал западноевропейскую музыку, а усадебный оркестр провинциального помещика исполнял в основном народно-песенный репертуар. Изучение оркестровых партий репертуарных произведений было основным методом обучения крепостных музыкантов. Учеников, как правило, обучали старшие музыканты. Случалось, что музыкантов оркестра отправляли учиться в Москву или Петербург и даже за границу.

¹¹ Цит. по: Ямольский И. Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы — М.— Л., 1951. С. 61.

Лучшими крепостными оркестрами первой половины XIX века считались оркестры Всевожского (его сравнивали с оркестром Гайдна у Эстерхази), Юшкова, Теплова, Будлянского, Шепелева, Панчулидзева. Последний и сам был хорошим скрипачом, учился в Петербурге и за границей — у Роде и Байо. В составах крепостных оркестров, как правило, на три-четыре скрипки приходились один-два контрабаса.

Почти в каждом крепостном театре был крепостной оркестр. Музыканты, обученные играть на нескольких инструментах, одновременно исполняли и роли на сцене. «Музыканты являлись в оркестр, одетые в различные костюмы, соответственно ролям, которые они должны были играть, и как только по свистку поднимался занавес, они бросали свои фагот, литавры, скрипку, контрабас, чтобы сменить их на скипетр Мельпомены, маску Талии и лиру Орфея», — писал о русском крепостном театре один французский автор¹².

Сходные воспоминания Е.А. Хвостовой опубликованы в «Вестнике Европы» за 1869 год: «Музыканты зачастую перебегали из оркестра на сцену, переменяя по обстоятельствам смычок на шагую или палку»¹³.

В России существовали довольно крупные симфонические ансамбли-капеллы. Например, в оркестре Шереметева было 43 музыканта, у Воронцова — 38 музыкантов да еще 16 учеников. Но в большинстве это были небольшие ансамбли из 8–9 музыкантов. Для сравнения можно назвать капеллу Эстерхази, наиболее известную в Европе. В ее состав входили четыре скрипки, альт, виолончель, контрабас, флейта, два гобоя, два фагота и две валторны.

К началу XIX века Москва и Петербург уже располагали своими национальными кадрами русских музыкантов. Вот любопытное объявление: «Сего 1802 марта 16-го, в Воскресенье, некоторые Российские музыканты и певцы, без соучастия иностранных, имеют честь дать в круглом зале Петровского театра большой вокальный и инструментальный концерт», — сообщали «Московские ведомости».

Среди крепостных музыкантов, актеров были талантливейшие люди, нередко более образованные, чем их господа. Вот только два имени — Иван Хандошкин, скрипач, композитор, дирижер, заложивший основы русской фортепианной школы, педагог, собиратель фольклора; другой — Михаил Щепкин, великий русский актер.

Крепостные оркестры и театры играли в жизни России просветительскую роль, а крепостные становились нередко воспитателями господских детей, обучали их различным предметам, в том числе и музыке.



Рис. 67. «Домашний концерт». Литография 30-х г. XIX в.

¹² См.: Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. С. 67.

¹³ Там же.

Во второй половине XIX века, после отмены крепостного права, помещики стали распускать свои оркестры, но музыканты еще долгое время продолжали служить в них уже как «наемные» работники, поэтому оркестровые коллективы сохранялись. Продолжали успешно выступать с концертами оркестры Панчулидзева, Юсупова, и музыканты становились как бы носителями российского профессионального музыкального искусства.

Во второй половине XIX века перестраивается и система музыкального обучения: появляются училища Русского музыкального общества, филармонические училища, музыкальные классы. Открываются в Петербурге (1862), в Москве (1866) консерватории, по словам П.И. Чайковского, «долженствующие рано или поздно избавить наше родное искусство от язв дилетантизма, снедающих юное произрастание русской музыки...»

Представленная в самых общих чертах картина музыкальной жизни России конца XVIII — начала XIX века помогает проследить и путь контрабасового искусства. Конкретные факты музыкальной практики того времени связаны с именем М.И. Глинки. Так, в 1824 году, по дороге в Петербург, Глинка остановился у Гернгросса, большого любителя музыки, и «затеял ежедневные концерты. Гернгросс играл 1-ю скрипку, Глинка — 2-ю, а Яков с братом Алексеем — виолончель и альт» (Яков Нетоев — камердинер Глинки. — *Л.Р.*). Глинка возвращается в Петербург, с ним «его дядька Илья и двое музыкантов-слуг: братья Нетоевы — Яков и Алексей, уже довольно порядочный скрипач. Сему последнему наняли в учителя первого скрипача оркестра П.И. Юшкова». В 1830 году Глинка едет за границу, с ним «дворовый человек его отца Нетоев». Еще эпизод из воспоминаний В. Серова, относящийся к 1842 году: «Глинка... жил один в маленькой, плохо мебелированной квартире, во дворе, со слугою Ульяном [Яков Ульяныч Нетоев], который был из «музыкантов»; в деревне дяди Глинки играл на контрабасе и в Петербурге иногда переписывал ноты для Михаила Ивановича». А вот воспоминания П. Степанова: «За ужином в этот вечер кто-то шутя сказал, что Булгарин пишет статью, в которой доказывает, что Глинке в его сочинениях очень помогает его слуга Яков Ульянов, человек с огромным талантом... Надо было видеть бешенство Якова. Он объявил, что завтра же идет к Булгарину и в лицо назовет его «мошеником и подлецом». Образ Якова Нетоева сохранил рисунок, относящийся к 1838 году: справа виден «контрабасист» Яков и «дирижирующий» М. Глинка.



Рис. 68. М.Глинка в Качановке, в имении Тарновского. Рисунок худ. Штернберга.

Среди людей, близких Глинке, не раз встречается имя контрабасиста Андрея Богдановича Мемеля, идет ли речь о домашних репетициях опер композитора или о вечерах музицирования, или о совместной поездке за границу. Любопытны записи Глинки о первых репетициях «Жизни за царя», относящиеся к 1832 году: «Оркестр был хорош, но не совсем; 2-е скрипки были сравнительно плоше первых, альтов было мало, контрабасы были не все хороши (кроме первого из них Мемеля)». Контрабасист участвовал и в первых репетициях «Руслана и Людмилы». Имя этого музыканта обозначено в программе одного из концертов Ф. Листа в Петербурге, в котором игрался Секстет Гуммеля с участием контрабасиста Мемеля.

Широкою известность в России этого периода получило имя музыканта-контрабасиста *Антонио Доменико* (Доменико Францевича) *Даль'Окка* (1763–1833). Он родился вблизи Болоньи в тот же год, что и Д. Драгонетти, в семье музыкантов. Попав в Россию, он вместе с братом Филиппом, клавианистом и певцом, начиная с 1790 года ежегодно выступает в Москве. Их выступление в Петербурге в 1796 году произвело настолько сильное впечатление, что Даль'Окка пригласили в оркестр Придворных театров. Но он уехал в Данциг (Польша), где должен был давать концерты на «контрвиолоне» с тремя струнами, а затем выступать как солист в Германии. Вернувшись в Россию в 1798 году, Даль'Окка подписывает контракт с дирекцией императорских театров и занимает должность первого контрабасиста оркестра оперы с окладом 1200 рублей в год, который подтверждает высокую оценку мастерства Даль'Окка. Так, например, второй контрабас оркестра императорского театра, а им был ни кто иной, как Йозеф Кемпфер, получал 700 рублей в год, Карл Вагнер и того меньше — 600 рублей. К 1821 году оклад Даль'Окка достиг баснословной по тем временам суммы — 3000 рублей в год.

Дошедшие до нас факты подтверждают артистическую активность музыканта. Вот объявление в газете за 1810 год: «Г. Доменик Даль'Окка имеет честь уведомить почтенную публику, что в пятницу 1 апреля дан будет в зале филармонического общества в доме г. Кусовникова у Казанского моста большой вокальный и инструментальный концерт».

В 1818 году контрабасист совершает концертное турне по России вместе с дочерью, хорошей пианисткой. Он выступает также в Германии, Бельгии, Франции. Хвалебная заметка в газете «Парижские публичные листы» относится к выступлению Даль'Окка в Париже в 1822 году.

Музыкант играл на инструменте семейства Гварнери, который на время переездов разбирал на части, как это делал и Й. Кемпфер. Похоронен Даль'Окка как подданный России в Петербурге, на Смоленском кладбище.

35-летняя деятельность этого музыканта стала своеобразным стартом для развития контрабасового искусства в нашей стране, поскольку он убедительно показал, что этот инструмент способен на многое.



Рис. 69. Даль'Окка — контрвиолонист. Карикатура Е.Т.А. Хоффмана.

В открывшейся в 1862 году Петербургской консерватории первым профессором класса контрабаса стал *Джованни* (Иван Осипович) *Ферреро* (1818–1877). Итальянский музыкант жил в России с 1845 года. Приехав в Петербург с сольными концертами, он был принят в оркестр императорских театров в качестве первого контрабасиста. В течение всей жизни в России Ферреро вел активную и разностороннюю деятельность: играл в оркестре, выступал как солист, участвовал в камерных концертах, занимал административные должности. Вначале он заведовал придворной библиотекой, а с 1868 года и до конца жизни работал инспектором музыки Петербургских императорских театров. Нередко музыкант выступал и как дирижер. Известно, что в 1867 году Ферреро дал сольный концерт в Петербурге, а в Италии, куда уезжал на летние каникулы начиная с 1858 года, выступал и как солист, и как дирижер. В своих сольных программах контрабасист исполнял и собственные произведения. В юбилейном концерте 1852 года, посвященном Петербургскому филармоническому обществу, где среди прочего исполнялись «Камаринская», «Ночь в Мадриде» Глинки и где присутствовал сам композитор, прозвучало также произведение К. Шуберта «Реминисценции из оперы «Гугеноты»» для пяти виолончелей и контрабаса. Партию контрабаса исполнил Ферреро.

Педагогическую работу Ферреро начал еще в Придворной певческой капелле, где учеников обучали и игре на разных инструментах. В 1862 году Антон Рубинштейн пригласил контрабасиста в только что открывшуюся консерваторию. Антон Григорьевич способствовал организации профессионального обучения контрабасистов, пригласив для этого одного из самых лучших музыкантов Петербурга. Как директор консерватории он позаботился и об инструментах, заказав инструментальному мастеру Людвигу Отто большое количество контрабасов.

Педагогическая деятельность Ферреро значительна хотя бы потому, что его класс окончили такие видные деятели российской музыкальной культуры, как Михаил Ипполитов-Иванов, композитор, дирижер, директор Московской консерватории с 1905 по 1922 год, а также Василий Жданов, основоположник русской контрабасовой школы, выдающийся исполнитель и педагог рубежа веков.

Василий Александрович Жданов (1845–1910) родился в семье дьячка, в Гусь Хрустальном Владимирской губернии. Первоначальное образование получил в духовной семинарии. Когда у мальчика обнаружили хороший слух и голос, его повезли в Петербург и определили певчим в Придворную певческую капеллу. Было это в 1856 году. Уже через год мальчика перевели в инструментальный класс капеллы к профессору Ферреро. После четырех лет обучения Жданов с отличием закончил учебу и семнадцати лет был принят в оркестр императорских театров, с условием прохождения годового испытательного срока в московском Большом театре. В 1862 году Жданов возвращается в Петербург и работает в оркестре императорских театров. После двадцатилетней службы в оркестре в 1881 году Жданов уходит на пенсию. Однако когда через год объявляется конкурс на место первого контрабасиста, он играет два концерта и, по единодушному мнению комиссии, возглавлявшейся Э. Направником, получает эту должность. В этом конкурсе музыкант обошел многих иностранных контрабасистов, претендовавших на престижное и хорошо оплачиваемое место. В 1897 году, в связи с профессиональным заболеванием правой руки, Жданов решает оставить оркестр, но дирекция отказывает ему в пенсии, и он вынужден был работать еще до 1908 года.

После смерти Ферреро в 1877 году Жданова пригласили в Петербургскую консерваторию вести класс контрабаса. В это время в России не было ни учебной, ни художественной литературы для контрабаса. Одна из важнейших заслуг Жданова в том, что он первый начал заниматься созданием такой литературы. Он сделал много переложений и



обработок для контрабаса: русских народных песен, арий из опер русских композиторов — Глинки, Даргомыжского, Алябьева, П.И. Чайковского (Ария Гремина из «Онегина»), из опер Беллини, Доницетти, Верди. И сам написал несколько произведений: Тему и вариации, Фантазию, Тарантеллу. Эти произведения не отличались оригинальностью и стилистически походили на его обработки. В них очевидно влияние итальянской музыки, влияние учителя Ферреро. Тем не менее, этот «учебный материал» имел прогрессивное значение, поскольку ставил перед учащимся музыкальные, образные задачи.

Основная заслуга первого русского профессора-контрабасиста — создание *первой* русской контрабасовой школы-учебника. «Школа для контрабаса» Жданова неоднократно переиздавалась. Ее текстовая часть дана на русском и немецком языках, как бы а priori предполагая ее использование также и за рубежом.

Позднее Жданов издал учебно-методическую работу под названием «Трезвучия и гаммы для контрабаса». В своей Школе Жданов придерживается традиций усвоенной им итальянской школы, характерной использованием аппликатуры с 1–3 и 1–4 пальцами для охвата тонов и полутонов. Общая методическая направленность Школы, использующей в качестве учебного материала отечественную музыку, последовательность развития исполнительской техники на материале гамм и этюдов-упражнений, поднимает учебник русского музыканта на уровень, значительно превосходящий задачи «перенесения» на русскую почву методики итальянского учителя. В последней редакции Школы Жданов обращается к прогрессивным установкам чешско-немецкой школы и вводит аппликатуру с 1–2–4 пальцами, применяя 3-й палец только в позициях ставки. Это говорит о способности автора к разумной профессиональной переориентации.

Мажорные и минорные гаммы, упражнения в интервалах составляют содержание первой части учебника: упражнения-этюды с ритмическими фигурациями, с последовательным переходом от больших длительностей к более мелким. Сюда же включена и работа над штрихами. Гаммообразные пассажи сменяются синкопированными фигурами в разных вариантах, появляется пунктирная ритмика. «Раздел штрихов», начинающийся

уже на 20-й странице, предлагает достаточно трудную фактуру этюдов, где движение выражено и шестнадцатыми. Здесь преобладают гаммообразные, арпеджиообразные хроматические и альтерированные (диезы и бемоли) звукоряды.

Раздел «Мелодические упражнения» содержит этюды, разнообразные по ритмике и мелодике. Они небольшие, с четко обозначенными штриховыми задачами. Начиная с этого раздела, Учебник превращается фактически в сборник этюдов. Сложность увеличивается, и большинству этюдов автор предписывает подвижные темпы — *Allegro*, *Allegro vivace*, *Allegro adgitato* и т. д.

Раздел «Технические упражнения» вначале напоминает обычный тренинг для пальцев левой руки в триольных, квартольных фигурациях (легатные, смешанные, пунктирные штрихи). Но эти упражнения плавно перетекают в настоящие, полноценные этюды. Не забыты и мелизмы, и трудный штрих *staccato*.

В небольшом разделе «О флажолетах» изложен звукоряд натуральных флажолетов от середины струны (на струне *sol* — от звука *re*). Затем — раздел «Упражнения с большим пальцем»:

Завершают Школу Жданова технически сложные Этюды. Их достоинства еще и в том, что они несут определенную художественно-выразительную нагрузку. Во всех этюдах ясная мелодическая основа хорошо сочетается с разнообразием технических элементов. Многие

Упражнение III. Übung II.



Рис. 71. Титульный лист. Приложения к Школе В. Жданова. Сборник пьес для контрабаса.

музыкант оркестра... может выучиться играть на контрабасе весьма порядочно в каких-нибудь 1–2 года, держать же ученика 5–6 лет исключительно на этом инструменте нелепо, более того, это должно быть отнесено к разряду тяжких преступлений, ибо при полном отсутствии музыкальной литературы для этого инструмента продолжительная игра на нем умерщвляет и притупляет в самом зародыше все лучшие стремления и способности ученика».

История развития контрабасового искусства в России позволяет говорить об определенной самостоятельности московской контрабасовой школы. Ее основоположником можно считать музыканта из Германии *Густава Федоровича Шпекина* (1834–1899). В феврале 1861 года Шпекин был приглашен концертмейстером группы контрабасов в оркестр московского Большого театра, а в сентябре этого же года молодой музыкант начал вести класс контрабаса в основанных годом ранее Н. Рубинштейном музыкальных классах русского музыкального общества.

Через год Шпекин становится русским подданным и навсегда остается в России. В 1867 году, после преобразования музыкальных классов в Московскую консерваторию, Шпекин стал ее первым профессором-контрабасистом. В январе 1897 года Шпекин подал заявление об уходе из оркестра Большого театра, но педагогическую работу в консерватории не оставлял.

этюды из учебника Жданова включены в различные современные сборники этюдов, которые издавались в нашей стране. Представляя собой ценный учебный материал, они свидетельствуют о музыкальном и педагогическом таланте автора.

Среди учеников Жданова отличные контрабасисты, работавшие в оперных и симфонических оркестрах Петербурга, например, М. Словачевский, П. Добров, окончивший консерваторию с серебряной медалью.

Педагогическую деятельность Жданова кратко и точно оценил известный петербургский музыкант и писатель Е. Альбрехт в брошюре «С.Петербургская консерватория» (1891): «Класс контрабаса, бесспорно, находится в хороших руках, и результаты его весьма солидны». Важно, что деятельность Жданова — контрабасиста и педагога — убедительно опровергает мнение того же Альбрехта (к сожалению, в те времена далеко не единичное), что «хороший оркестровый скрипач и вообще всякий хороший

Оказавшись у истоков московской контрабасовой школы, Шпекин ввел в обучение смычок с низкой колодкой (французский). Можно удивляться, почему «немецкий» музыкант играл этим смычком. Есть предположение, что в Германии его учителем был итальянец, игравший таким же смычком. Более вероятно, что Шпекин под влиянием итальянских контрабасистов стал играть этим смычком, уже будучи опытным музыкантом. За 33 года педагогической работы Шпекин подготовил много хороших профессионалов-контрабасистов. Наиболее известны из них А.Е. Мартынов и В.Н. Проскурнин.

После смерти Шпекина в 1899 году дирекция консерватории пригласила на это место Йозефа Рамбоусека. *Йозеф* (Осип Осипович) *Рамбоусек* (1845–1901) родился в Праге и окончил консерваторию по классу Й. Грабье в 1867 году. Он работал в разных оркестрах в Германии, а в 1882 году получил приглашение от дирекции московского Большого театра занять место второго концертмейстера группы контрабасов. Приехав в Москву, Рамбоусек через год принимает русское подданство и навсегда остается в России. Работая в театре, музыкант совмещает деятельность оркестранта с педагогикой, успешно ведет класс контрабаса в Московском филармоническом училище. Когда в 1897 году Шпекин ушел из театра, был объявлен конкурс на это место, и Рамбоусек становится первым контрабасистом оркестра. Через два года его приглашают в консерваторию принять класс Шпекина. Однако Рамбоусеку не суждено было проявить свои незаурядные педагогические способности: через год жизнь прекрасного музыканта и педагога оборвалась.

Воспитанник чешской школы, Рамбоусек придерживался ее методических и постановочных принципов. В Филармоническом училище он воспитал плеяду блестящих контрабасистов. Некоторые известны далеко за пределами России. Прежде всего это Сергей Кусевицкий, а также Дмитрий Шмукловский, концертмейстер группы оркестра Большого театра, первый контрабасист знаменитого Персимфанса, впоследствии много лет работавший в США, и превосходный контрабасист, артист оркестра Большого театра И. Тезавровский.

Сложилось так, что продолжать развитие московской школы довелось ученикам Г. Шпекина Ромашкову, Проскурнину и Мартынову. *Владимир Николаевич Проскурнин* окончил обучение в консерватории со званием «свободный художник», утверждаемым Советом консерватории и Председателем Императорского Русского музыкального общества. В дипломе об окончании говорится: «Во внимание же к особым музыкальным дарованиям и отличным успехам Владимира Проскурнина он награждается Малою Серебряною Медалью». Чтобы представить значимость такого документа, надо назвать имена членов совета, подписавших его: У. Мазетти, К. Игумнов, С. Танеев, Ф. Гедике, Е. Лавровская, А.Э. фон Глен, И. Гржимали и другие.

Краткий обзор русского контрабасового искусства XIX века дает представление о музыкантах, которые внесли наиболее существенный вклад в становление русской контрабасовой школы, а также о некотором различии петербургской и московской школ.

Надо подчеркнуть очевидный факт: контрабасовое искусство в России развивалось намного быстрее, чем западноевропейское. Всего пять десятилетий понадобилось россиянам, чтобы достигнуть уровня профессионализма зарубежных контрабасистов, а по некоторым параметрам и превзойти их. Главное, что этот период стал залогом новых успехов российских контрабасистов в XX столетии, несмотря на исторические потрясения, прерывавшие на годы всякое развитие. После каждого из таких потрясений русское контрабасовое искусство не только возрождалось подобно Фениксу, но продолжало стремительно двигаться к новым высотам.

VI

Контрабас в симфоническом оркестре и камерном ансамбле XIX века

Контрабас в оркестре XIX века



Оркестр Берлинской филармонии.
1907 год. Основан в 1889 году



Симфоническое искусство, оркестровое исполнительство в середине XIX века стремительно развивалось. Появлялись новые симфонические и оперные оркестры, пополнялся и совершенствовался инструментарий, увеличивалось количество исполнителей в оркестрах, совершенствовалось их мастерство. Изменения коснулись и музыкальных учебных заведений. Открывались консерватории, в которых обучали игре на всех инструментах, а обучение на таких мало популярных инструментах, как контрабас или фагот, еще и поощрялось стипендиями. С возникно-

вением новых оркестров росла потребность в высокообразованных музыкантах, которая заметно опережала возможности музыкальных учебных заведений. В то же время композиторы предлагали оркестрантам все более сложные сочинения, исполнение которых требовало высокого профессионализма оркестрантов.

Развитие темброво-оркестрового мышления композиторов шло в одном русле с поисками и разработкой новых приемов техники игры, совершенствованием самих инструментов исполнителями.

Событием огромной важности стал «Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке» Гектора Берлиоза (особенно его второе, парижское издание 1856 года). Объемный теоретический труд французского композитора и музыкального деятеля был вскоре переведен на другие европейские языки. Уже тогда было очевидно, что «именно в эстетических суждениях и оценках Берлиоза, в его удивительных предвидениях заключается главное и неизменное значение «Трактата»» (*Р. Штраус*). Еще один принципиально значимый труд — «Трактат об инструментовке» бельгийского музыковеда, композитора и педагога Ф.О. Геварта — появляется в 1863 году. Оба трактата становятся основными учебниками инструментовки. П.И. Чайковский в предисловии к переведенной на русский язык работе Геварта замечает: «Мы преимущественно обращаем внимание... на тот отдел предлагаемого руководства, где автор рассматривает совокупное действие всех оркестровых групп в одной массе; с этой стороны нельзя не отдать преимущества его книге даже в сравнении со знаменитым «Трактатом об инструментовке» Берлиоза, состоящим из ряда великолепных монографий о инструментах, но упускающих из вида (что, однако, всего важнее) учение о самом оркестре, т. е. о значении, которое имеет в нем каждая группа в отношении к другим, его составляющим».

В 1904 году Рихард Штраус издает «Трактат» Берлиоза со своими редакторскими комментариями и добавлениями. Это издание отразило достижения композиторского и исполнительского мастерства последних десятилетий XIX века и его можно рассматривать как своего рода итог развития симфонического искусства XIX века. Инструменталисту и оркестранту нелишне познакомиться, хотя бы в общих чертах, с важнейшими положениями «Трактата» Берлиоза и комментариями Р. Штрауса, поскольку авторы вполне конкретны в оценках и характеристиках каждого инструмента оркестра, в том числе и контрабаса.

В предисловии к изданию 1904 года Штраус писал: «Непреходящее значение книги Берлиоза заключается в том, что Берлиоз, кто первым с величайшим усердием собирателя систематизировал и разработал трудный материал, не только излагал его с фактической стороны, но[...]настойчиво выдвигал на первый план эстетические вопросы оркестровой техники», он «был первым, кто последовательно задумывал свои сочинения, исходя из самой сущности оркестровых инструментов; при этом, благодаря счастливому складу своей фантазии, он открыл ряд неизвестных до него колористических возможностей и тончайших звуковых оттенков».

Комментируя труд Берлиоза, Штраус предлагает проследить *два главных*, по его мнению, направления, по которым развивался оркестр Генделя, Глюка и Гайдна вплоть до Вагнера. Он определяет эти направления как *симфоническое* (или полифоническое) и *драматическое* (или гомофонное), утверждая, что основы симфонического оркестра заложены в смычковых квартетах Гайдна и Моцарта. Все симфонические сочинения этих композиторов, говорит Штраус, «в своем стиле, тематике, в мелодическом голосоведении и фигурациях столь явно носят характер полифонических возможностей смычкового квартета, что их можно считать... почти струнными квартетами с обязательными деревянными духовыми и усиливающими тутти громко звучащими инструментами (валторнами, трубами, литаврами) [...] Не изменяют стилю камерной музыки и симфонии Бетховена, — замечает далее Штраус, — увеличенный состав духовых в его 5-й и 9-й симфониях в этом смысле не может ввести в заблуждение». Великий симфонист остается верен принципам камерной музыки венских классиков, считает Штраус. Вместе с


тем, анализируя бетховенские партитуры, следует отметить особую роль контрабасов, придающих звучанию баса особую художественно-образную выразительность. Наиболее примечательны в этом смысле Скерцо из 5-й симфонии и Речитатив из финала 9-й симфонии.

«В прекрасном голосоведении четырех равноправных мелодических линий классических квартетов, достигшем в десяти последних бетховенских квартетах свободы баховской хоровой полифонии — свободы, которая не смогла появиться ни в одной из его девяти симфоний, нашел Рихард Вагнер оркестровый стиль «Тристана» и «Майстерзингеров», ему обязан он неслыханными чудесами звучания своего полифонического смычкового квинтета...» — пишет Штраус в комментариях и продолжает: «Успех Рихарда Вагнера, завершившего становление современного оркестра, по сравнению с Гектором Берлиозом, его основателем, объясняется будто бы только глубоким содержанием его поэтических и музыкальных идей. Существуют, однако, три важных обстоятельства технического порядка [...] на которые стоит специально обратить внимание уже потому, что в них заключена причина столь законченного воплощения вагнеровских идей в современном оркестре. Это, во-первых, использование богатейшего полифонического стиля; во-вторых, его применение в очень больших масштабах благодаря изобретению и введению в употребление вентильных валторн; в-третьих, *перенесение виртуозной техники*, на которую до тех пор отваживались лишь в сольных концертах, на *все оркестровые инструменты* (правда, Бетховен уже требовал ее, хотя только в последних квартетах, но пока еще не в симфониях)»¹ (курсив мой. — Л.Р.).

Обратимся к характеристикам контрабасов в оркестре, данным Г. Берлиозом и Р. Штраусом.

Берлиоз: «Существуют контрабасы двух видов: трехструнные и четырехструнные.

Трехструнные настроены по квинтам: . Четырехструнные настроены по

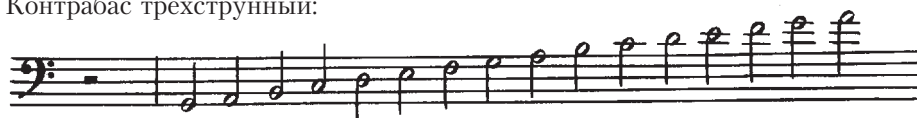
квартам: . И те и другие звучат октавой ниже написанного. Их общий оркестровый диапазон охватывает *две октавы и кварту*, но у трехструнного контрабаса он внизу на две ступени меньше.

Контрабас четырехструнный:



с хроматическими полутонами


Контрабас трехструнный:



с хроматическими полутонами

Четырехструнному контрабасу следует, на мой взгляд, *отдать предпочтение* перед *трехструнным* прежде всего из-за удобства исполнения — настройка по квартам позволяет исполнителю обходиться без перемены позиции руки в гаммах; кроме того, у него

¹ Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. С дополнениями Р. Штрауса. — М., 1972. С. 9.

есть три очень нужных низких звука — E, F, Fis, которых нет у контрабаса, настроенного по квинтам; отсутствие этих нот поминутно нарушает стройность даже в наилучшем образом изложенном басовом голосе, неизбежно вызывая неприятное и неуместное перемещение этих нескольких нот вверх. Сказанное в еще большей степени относится к английским контрабасам, хотя и настроенным по квартам, но имеющим только три струны — A, D, G »² (курсив мой. — Л.Р.).

Р. Штраус: «Чтобы еще больше продлить диапазон вниз, уже много лет пользуются пятиструнными контрабасами — к старым четырем струнам добавляется еще одна, новая, дающая *до* контроктавы. Но как ни велика ценность таких низких звуков для получения особой вибрирующей звучности, все же исполнителю инструмент причиняет этим большие неудобства; дело в том, что при пяти струнах средние оказываются расположенными очень высоко над грифом, и нажим на струны становится для руки в высшей степени трудным. Поэтому пятиструнному контрабасу следует *решительно предпочесть* четырехструнный со специальным клапанным устройством, при помощи которого самое низкое *ми* по желанию превращается в еще более низкое *до*. Наилучшим образом оправдало себя нововведение, изобретенное одним из берлинских камерных музыкантов Максом Пойке и выполненное Людвигом Глезель в Маркнойкирхене, состоящее в том, что струна *ми* и часть грифа удлиняются в соответствии с мензурой каждого данного инструмента вплоть до нижнего *до*...»³ (курсив мой. — Л.Р.).

Уместно вспомнить еще одну превосходную работу по инструментовке — книгу «Техника современного оркестра» французского композитора и теоретика Шарля-Мари Видора. Изданная в том же 1904 году, она интересна в сопоставлении с «Трактатом» Берлиоза в редакции Штрауса.

В главе «Контрабас» Видор приводит высказывания Боттезини из его Школы: «Этот контрабас о трех струнах был прежде всего именно тем инструментом, которым пользовались еще во времена Бетховена, — пишет Боттезини. — Прославленный мастер мог уже пользоваться низким *ми*, которым располагаем сейчас мы, но он ничего не знал о шестнадцатифутовом *до*, которым мы начинаем теперь только овладевать. В то время он писал одну единственную партию только для виолончелей, которую контрабасисты, исполняя кое-как, старательно упрощали во всех тех случаях, когда оказывались перед лицом слишком больших трудностей... Все низкие *до*, встречающиеся в самом начале финала Пятой симфонии, исполнялись так же, как и сейчас, — октавой выше... Но сколько ожесточенных споров было по этому поводу! Долго верили в существование этой четвертой струны, которую искали столь же тщетно, как и маленькую трубу времен Баха... И если говорить уже о несколько пренебрежительном отношении композиторов к контрабасистам того времени... то оно не было, к сожалению, лишено известного основания. «Эти люди, — сказал мне как-то не так давно один весьма просвещенный музыковед, — не заслуживали даже права на звание артиста и в лучшем случае они были просто водоносами...»⁴. Как бы комментируя слова Боттезини, Видор пишет: «В настоящее время все контрабасы располагают струной *ми* [...] контрабасы Брюссельской консерватории, увеличенные против обычных соотношений почти на одну пятую, снабжены пятью струнами, настроенными следующим образом:




...На

² Берлиоз Г. Цит. изд. С. 128.

³ Там же. С. 129.

⁴ Видор Шарль-Мари. Техника современного оркестра. — М., 1938. С. 442.

четырёхструнных же контрабасах достигающих обычно низкого *ми*, можно получить еще одну лишнюю ступень и без особых технических затруднений для исполнителя воспро-

извести аккорд: ». (Автор оговаривает, что в этом случае возможно исполнение только в «пиано».)⁵

Далее Видор напоминает о таких особенностях контрабаса, как очень длинные струны, ставящие проблему растяжений между пальцами, и «отнюдь не блестящий длиной» смычок, с вытекающими из этого исполнительскими проблемами.

Берлиоз: «Неправильно поступают теперь, когда пишут для самого неповоротливого из всех инструментов настолько быстрые рисунки, что даже виолончели с трудом с ними справляются. Это приводит к очень плохим последствиям; контрабасисты, то ли ленивые, то ли действительно не способные справиться с подобными трудностями, сразу отступают от них и стараются *упростить* рисунок. Но каждый делает это упрощение по-своему, так как у них нет одинакового представления о гармоническом значении той или иной ноты пассажа, и в итоге порядок нарушается, происходит ужасная путаница. Этот гудящий хаос, наполненный посторонними шумами, безобразными хрюкающими звуками, дополняется и еще усиливается другими контрабасистами, более ревностными или более уверенными в своем умении, которые растрачивают свои силы в напрасных попытках сыграть написанный пассаж полностью [...] эта устаревшая манера контрабасистов-*упростителей*, манера, вообще широко распространенная в прежней инструментальной школе [...] теперь полностью отвергнута. Если автор написал в соответствии с природой инструмента, дело исполнителя — сыграть написанное, ни больше, ни меньше. Если не прав композитор, то от последствий страдают он сам и слушатели, исполнитель тогда уже ни за что не отвечает»⁶.

Одно из правил инструментовки, связанное с басом оркестровых сочинений, формулируют все авторы названных ранее работ.

Берлиоз: «Никогда не следует полностью отделять виолончели от контрабасов без очень веского основания, иначе говоря, без уверенности получить очевидный результат, или же писать для них [...] двумя октавами выше контрабасов. Эти приемы приводят к большому ослаблению звуков, лежащих в основе гармонии»; «Контрабасы предназначены в оркестре для исполнения самых низких звуков гармонии [...] я говорил, в каких случаях их можно отделить от виолончелей; ущерб, причиняемый при этом басовому голосу, можно возместить — до некоторой степени — удвоением контрабасов в октаву или в унисон фаготами, бассетгорнами, баскларнетами»⁷.

Р. Штраус: «Чтобы придать настоящую напряженность мелодии, исполняемой виолончелями, хорошо написать партию виолончелей октавой ниже контрабасов — так, чтобы они звучали в унисон»⁸.

Ш.-М. Видор о «союзе» виолончелей и контрабасов оркестра: «...вместе, связанные и как бы скованные друг с другом, оба эти инструмента образуют бас, наделенный совершенно необычайными качествами. Именно в этом случае он приобретает в оркестре поразительную ясность и, делаясь удивительно подвижным, становится особенно мощным и полным»⁹.

⁵ Там же. С. 443.

⁶ *Берлиоз Г.* Цит. изд. С. 145.

⁷ Там же. С. 129.

⁸ Там же. С. 109.

⁹ *Видор Ш.-М.* Цит. изд. С. 454.

Высказывания Берлиоза, Боттезини, Р. Штрауса и Ш.-М. Видора обнаруживают существовавшие в XIX веке взгляды на контрабас, в определенном смысле они показывают и уровень исполнительства контрабасистов того времени.

По мнению Штрауса, именно Берлиоз «был первым, кто последовательно задумывал свои сочинения, исходя из самой сущности оркестровых инструментов». Однако сам Берлиоз называет Глюка как одного из «открывателей» особых способностей контрабасов: «Всем известны яростные толчки, которые производят в оркестре контрабасы, обрушиваясь на высокие *фа* после четырех предшествующих мелких нот *си, до, ре, ми* — в сцене преддверия ада из второго акта «Орфея» [...] Этот хриплый лай — одно из высочайших откровений Глюка — здесь тем более страшен, что автор избрал для него третье обращение уменьшенного септаккорда (*фа — соль-диез — си — ре*) и, чтобы осуществить свой замысел со всей рельефностью и со всей возможной силой, удвоил контрабасы в октаву не только виолончелями, но еще и альтами и всей массой скрипок»¹⁰.

В «Трактате» Берлиоз упоминает свой опыт: «Чтобы выразить скорбное молчание, я попробовал в одной из кантат *разделить* контрабасы на *четыре* партии и дать им длительно *выдерживаемые аккорды pianissimo* ниже *decrescendo* всех остальных инструментов оркестра»¹¹. Как видим, здесь со звучанием контрабасов связывается не только обаятельная сторона музыки, но четко выдвигается идея их использования в *divisi* (разделении) и образования только группой контрабасов аккордовой фактуры. Берлиоз не раз применил этот инструментальный прием в своих сочинениях (например, четырехзвучные аккорды *divisi* контрабасов в «Шестви на казнь» из Фантастической симфонии). Опираясь на материал более поздних произведений, Штраус обобщает мысль Берлиоза: «Выражать мрачное, жуткое, раздумье, подавленность — вот что в высшей степени свойственно контрабасам; в качестве примеров приведу лишь соло контрабасов в «Отелло» Верди, [...] Пробуждение Тристана (в третьем акте) и Фугу из моей симфонической поэмы «Так говорил Заратустра»¹².

В XIX веке, как и в XX, характер *образного мира*, «озвучиваемого» контрабасами оркестра, устойчиво ассоциируется с мрачными, драматичными картинами музыкальной живописи. Примеров такого рода бесчисленное множество: Фантастическая симфония Берлиоза, Первая, Шестая симфонии и «Манфред», оперы и увертюры-фантазии П.И. Чайковского, оперы Вагнера и Верди. Мрачные, «жуткие», драматические темброобразы контрабасов использовали Брукнер и Малер, Мусоргский и Римский-Корсаков, Ц. Франк и Я. Сибелиус. Но вот в 1886 году Сен-Санс сочиняет Зоологическую фантазию «Карнавал животных» для двух фортепиано и ансамбля инструментов (исполняется и большим оркестром), где слушателям явлен «образ Слона» в исполнении [...] контрабаса (контрабасов). Сценка скорее юмористическая (см. пример 1).

В конце века появилось множество образов, создаваемых контрабасом, порой и совсем неожиданные. В третьей части Первой симфонии (1884–1888) Малера одинокий голос солирующего контрабаса на фоне ритмических шагов литавр ведет заунывную мелодию канона «Братец Мартин»: звери хоронят охотника. Постепенно в канон втягиваются другие инструменты, тема преобразуется в танцевальную, на цыганский лад. Бауэр-Лехнер вспоминает: «Я сказала Малеру, какое невероятное впечатление производит на меня всякий раз звучание Первой симфонии и, особенно, часть с «Братцем Марином». «Так и должно быть, — ответил мне Малер, — все дело в том, как я использую инструменты [...] В третьей части инструменты снова скрыты и замаскированы, но со-

¹⁰ Берлиоз Г. Цит. изд. С. 145.

¹¹ Там же. С. 155.

¹² Там же. С. 145.

вершено иначе: они выступают словно в чужом обличье; все должно звучать неясно и глухо, как будто перед нами проходят тени [...] Если я хочу получить тихий, сдвленный звук, то поручаю играть его не тому инструменту, на котором его легче извлечь, а тому, который может издать его лишь с напряжением, как бы насильно [...] Так, у меня контрабасы и фагот часто должны визжать на самых высоких нотах, а флейта — пыхтеть на самых низких»¹³ (см. пример 2).

Оригинально использовал солирующий контрабас в опере «Млада» (1889–1890) Н. Римский-Корсаков. Целая сцена — «Песня Лумира» — поручена женскому голосу (меццо-сопрано) и контрабасу соло. Им аккомпанирует арфа. Сольная партия контрабаса предусматривает перестройку струны G на полтона ниже, в *Fis*, так композитор получает необходимый ему звукоряд флажолетов самого верхнего регистра инструмента, создающий необычный тембробраз. Для исполнителя сложности партии этим не ограничиваются, поскольку партия записана в *альтовом* ключе и в *реальном* звучании. Можно предположить, что композитор не был уверен в профессионализме исполнителя-контрабасиста и подстраховался возможностью передать это соло альтисту (см. пример 3).

В соло из «Млады» использованы *натуральные флажолеты* контрабаса, великолепный тембр которых все чаще привлекает композиторов. Контрабасовые флажолеты из технического арсенала солистов (Драгонетти, Боттезини, Ласка и др.) очень скоро перешли в исполнительскую практику оркестрантов. «Не исключена возможность, что представится случай с успехом применить флажолеты контрабасов, — пишет Берлиоз. — Чрезвычайно сильное натяжение струн, их длина и удаленность от грифа не позволяют ни в каких случаях прибегать к искусственным флажолетам; что же касается натуральных флажолетов, то они получаются очень хорошо, особенно начиная от октавного звука посредине струны (и выше)»¹⁴.

Этого мнения придерживается и Ш.-М. Видор: «...возможны только натуральные флажолеты, тогда как искусственные, достигаемые, как известно, растяжением пальцев на одной и той же струне большей частью на интервал кварты, — для контрабасистов оказываются совершенно недоступными»¹⁵.

Мнения обоих авторитетов оказались ошибочными. В XX столетии флажолеты контрабасов станут одним из популярных и эффектных приемов инструментовки, будут широко использоваться композиторами для создания изысканной, тонкой краски, для воспроизведения необычных звукообразов. Контрабасовые флажолеты есть в музыке Равеля, Дебюсси, Римского-Корсакова, Стравинского, многих мастеров оркестра нового века.

Преобладание *среднего* и *нижнего* регистров контрабасов в оркестровых партиях сочинений XIX века прочно сохраняется, но все чаще композиторы затрагивают *высокий* и *даже самый высокий регистры* этого инструмента. Если Берлиоз говорит о «двух октавах и кварте» как реальном диапазоне контрабаса оркестра, то Видор уже считает, что «опытные исполнители поднимаются несколько выше и совершенно свободно достигают двух следующих ступеней — *до* и *ре*. [...] Эдуард Нанни, солист оркестра Комической оперы, [...] полагает, что хорошие контрабасисты должны легко добираться до самого высокого *соль*», — замечает он дополнительно. Любопытен рассказ Р. Штрауса в письме к отцу 1889 года. Оно относится ко времени начала репетиций симфонической поэмы «Дон Жуан»: «Первый трубач оркестра, старый, тяжелый на подъем человек, никогда еще не видел ничего подобного и никак не ожидал, что можно добраться до высокого *си*...

¹³ Малер Густав. Письма. Воспоминания. — М., 1968. С. 492.

¹⁴ Берлиоз Г. Цит. изд. С. 129.

¹⁵ Видор Ш.-М. Цит. изд. С. 450.

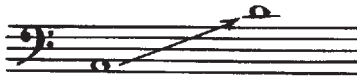
Нашему первому кларнетисту тоже еще никогда в жизни не приходилось исполнять пассажи, доходящие до высокого *фа-диез*, а контрабасисты не решались брать высокое *си*, в то время как именно эти места звучали замечательно характерно»¹⁶.

Уже на рубеже веков, и особенно в XX столетии, высокий регистр инструмента используется достаточно широко. Увеличивалась требовательность и к ритмотехнике оркестрантов, а также, что особенно важно, к интонации. Высказанное Берлиозом замечание о том, что «неправильно поступают теперь, когда пишут для самого неповоротливого из всех инструментов настолько быстрые рисунки, что даже виолончели с трудом с ними справляются», не только устаревает, но уже противоречит новым взглядам и требованиям. Сложная ритмическая фактура в подвижных и очень быстрых темпах в партиях контрабасов нисколько не уступает скрипичным партиям. Композиторы нагружают контрабасы немислимыми ранее задачами: поручают им *самостоятельные эпизоды* (в частности, проведение главных тем), предлагают *полифоническую фактуру внутри группы, исполнение аккордов*, расширяют приемы исполнения *divisi*, не только разделяя контрабасовые партии, но и делая их фактурно разными.

Обретает популярность оригинальный и яркий прием — *пиццикато*. «Pizzicato контрабасов, громкое и тихое, звучит прекрасно, если только его не применяют на очень высоких звуках; но оно меняет характер в зависимости от гармоний, под которыми помещено», — пишет Берлиоз. Р. Штраус добавляет, приводя как пример отрывок из первого акта вагнеровского «Тристана»: «Pizzicato контрабасов на *соль* всегда вызывает у меня ощущение особой красочности этого нонааккорда».



Оба композитора применяли пиццикато контрабасов в своих сочинениях, осознавая эффектность этого приема в оркестровке. Ш.-М. Видор говорит, что «приемом *pizzicato* можно пользоваться на всем протяжении обычного объема инструмента, но лучше всего оно звучит в пределах между низким *ла* и высоким *ре*».



Превосходный регистр

Тем не менее известны случаи, когда *pizzicato* достигает высокого *ла* и даже *сиб*



В быстром движении приемом *pizzicato* лучше всего совсем не пользоваться, так как именно в этом случае оно вызывает резкое утомление исполнителя»¹⁷.

¹⁶ Краузе Эрнст. Рихард Штраус. — М., 1961, С. 202.

¹⁷ Видор Ш.-М. Цит. изд. С. 448.

Однако П.И. Чайковский в Скерцо Четвертой симфонии (1877) не побоялся дать подвижное *pizzicato* контрабасам. В бетховенских симфониях, в его Четвертом фортепианном концерте, в симфонических произведениях композиторов-романтиков, русских композиторов мы найдем огромное количество эпизодов выразительного *pizzicato*. Я. Сибелиус поручает контрабасам *pizzicato* даже проведение тем в симфониях. В XX столетии этот прием звукоизвлечения становится едва ли не модой в инструментовке. Надо ли говорить о джазе — своеобразном кладезе контрабасовых *pizzicato*.

В объемной панораме «Контрабас в оркестре XIX века» творчество Рихарда Штрауса нуждается в особом внимании. Наверное, нет другого композитора, который в таком же масштабе раскрыл все возможности контрабасов оркестра. В симфонических поэмах «Макбет», «Дон Жуан», «Смерть и просветление», «Тиль Уленшпигель», «Дон Кихот», «Так говорил Заратустра», «Жизнь героя», в «Домашней симфонии», позднее в музыке «Саломеи», «Кавалера роз» и других сочинениях композитор поручал контрабасам нетрадиционные технические, ритмические, интонационные и прежде всего образно-мелодические задачи, которые по сложности чаще всего превосходили даже уровень виртуозности тогдашних солистов. О Р. Штраусе, возможно, следует говорить как об авторе новой технико-исполнительской культуры на контрабасе. Конечно, здесь невозможно обрисовать с должной полнотой всю картину выдвинутых им проблем. Это дело специальной работы¹⁸.

Для примера обратимся к поэме «Жизнь героя». Заложённая в произведении программа блистательно выражена средствами инструментовки, в том числе и контрабасами. Они представляют образ героя взлетающими вверх на две октавы фразами в начале поэмы. Быстрые пассажи, огромный диапазон звукоряда инструмента, задействованный композитором, бесчисленные интонационные и ритмические трудности оказываются обязательными для воссоздания музыкальных образов. Выразительны контрабасы и в других разделах поэмы: «Враги героя», «Возлюбленная героя» и т. д. (см. пример 4 а, б).

Именно в оркестровых сочинениях великих мастеров XIX века контрабас раскрылся как инструмент с богатыми художественными и техническими возможностями. Драгоценный музыкальный материал, дарованный контрабасу композиторами XIX века, поднимает его на один уровень с другими струнными инструментами оркестра. И, что особенно существенно, он *адресован всем* контрабасистам, потому и послужил так хорошо прогрессу в игре на этом инструменте.

Творческое взаимодействие композиторов и исполнителей — одна из интереснейших тем. В контрабасовом искусстве самые ранние примеры сотрудничества композитора и исполнителя относятся к XVIII веку. Концерты К. Диттерсдорфа, Я. Ванхалля, А. Хофмайстера, сольные проведения контрабаса в симфониях Й. Гайдна, Ария для баса и контрабаса В. Моцарта предназначались для исполнения лучшими контрабасистами того времени — Пихельбергером, Кемпфером, Шпергером, Хиндле. Композиторы знали их и охотно пользовались их советами. Есть примеры, когда в лице одного музыканта совмещались композитор и исполнитель (например, Шпергер и Боттезини).

В XIX веке творческое взаимовлияние композиторов и исполнителей проявляется особенно плодотворно именно в оркестровой музыке и в оркестровом исполнительстве. Важную роль играли прямые творческие контакты композиторов и контрабасистов: Гайдна, Бетховена, Россини и Драгонетти; Верди и Боттезини; Сметаны, Дворжака и Хаузе,

¹⁸ См., например, диссертацию Л. Ракова «Контрабас в симфонической, оперной и камерной музыке конца XIX–XX вв.», 1980.

Грабье, Грегора; Брамса, Р. Штрауса, Г. Малера, А. Брукнера и Ф. Симандла, Э. Шторха, Г. Ласки, Л. Гёдеке, Э. Маденского; Керубини, Берлиоза и Ш. Лабро, А. Гуффе; М. Глинки и Я. Нетоева, Мемеля; Н. Римского-Корсакова и В. Жданова. Творческое общение композиторов и исполнителей помогало не только развитию, но и обогащало мастерство одних и других.

Значимость сотрудничества создателей музыки и исполнителей очень точно сформулировал Р. Штраус: «Любое изобретенное пытливейшей головой усовершенствование — в мундштуке, в клапанном устройстве или других деталях конструкции и материала инструмента; любой технический пассаж, придуманный в свободный час ради собственного удовольствия, может открыть неожиданные перспективы композитору, ищущему новые выразительные формы для новых идей, и оказаться ценнее, чем любая теоретическая книга, в основном исходящая только из уже освоенного.

Таким образом, если, с одной стороны, исполнитель своей технической сноровкой способен вызвать у композитора новые замыслы, то, с другой стороны, гениальный замысел, который вначале представляется насмешкой над исполнительскими возможностями, но затем мало-помалу привлекает к себе ревностных «техников», всегда оказывал и оказывает еще большее влияние на совершенствование конструкции инструментов, на искусство владения ими и на обогащение их выразительных возможностей»¹⁹.

Все последующее развитие симфонического оркестра и музыки для оркестра подтверждает справедливость высказанной Штраусом мысли. В XX столетии примеров тому неисчислимо множество. Есть они и в истории XVIII–XIX веков: для кого (!) Й. Гайдн написал «контрабасовый» концерт? Во всяком случае, известно, что его исполнял в Варшаве Й. Кемпфер. Личное знакомство Бетховена и Драгонетти (даже исключив легенду об их совместном исполнении виолончельной сонаты) несомненно и подтверждено умирающим Драгонетти. Композитор вовсе не случайно заметил, что «контрабасист должен быть самым музыкальным музыкантом в оркестре». Россини знал искусство Драгонетти, когда писал партию в Дуэте с виолончелью, знал контрабас еще со времени написания Шести сонат-квartetов. Басовые партии его оперных партитур изобилуют трудностями. Не вдохновлены ли они виртуозностью Боттезини? А творческая дружба и сотрудничество Верди и Боттезини? Именно композитор посоветовал контрабасисту заняться сольной деятельностью и обращался к нему за советом или с благодарностью при работе над премьерой «Аиды». Знал ли композитор возможности контрабаса? Ответ мы находим в его оперных сочинениях, изобилующих большими, образно значимыми соло контрабаса: в «Отелло», в «Риголетто», в «Аиде», в «Дон Карлосе».

Домашние репетиции опер «Жизнь за царя», «Руслан и Людмила» М. Глинки, вся творческая жизнь композитора наполнены свидетельствами общения с контрабасистами Я. Нетоевым и Мемелем. Можно ли сомневаться в том, что Н. Римский-Корсаков был знаком с возможностями первого контрабасиста Императорского театра в Петербурге В. Жданова, когда писал партии контрабасов в своих оперных партитурах или предлагал контрабасу соло в «Младе», в «Ночи под Рождество»?

Можно также вспомнить о дружбе Бетховена и выдающегося виолончелиста того времени Б. Ромберга. Совместное исполнение ими виолончельных сонат не могло не знакомить Бетховена с тонкостями и спецификой струнных басовых инструментов. Известна роль виолончелиста Х. Беккера в рождении Сонаты Й. Брамса и Концерта А. Дворжака (П. Казальс: «Укажу на концерт Дворжака: некоторые из его пассажей были изменены Х. Беккером, с согласия и одобрения композитора») или партии солирующей виолончели в «фантастических вариациях» «Дон Кихота» Р. Штрауса. Уместно напомнить о

¹⁹ Берлиоз Г. Цит. изд. С. 8.

пиетете виолончелиста по отношению к композитору. Беккер пишет: «...исполнитель главной партии этого оригинального, чудесного поэтического творения должен быть *конгениальным* (т. е. близким по образу мыслей, дарованию. — Л.Р.) помощником композитору... Указанные автором книги штрихи (II, V) ни в коей степени не должны нарушать указания композитора, касающиеся фразировки; наоборот, они должны ее поддерживать и исчерпывающе усилить выразительность»²⁰.

Понимание процессов развития инструментальной оркестровой музыки будет неполным без ясного осознания роли творческих связей, творческого взаимодействия композиторов — создателей музыки — и исполнителей, воплощающих эту музыку.

Контрабас в инструментальном ансамбле XIX века

К камерной инструментальной музыке мы относим сочинения, исполняемые ансамблем разного по количеству состава инструментов (от дуэтов и сонат для двух инструментов и до септетов, октетов, иногда и большего количества инструментов), а также ансамблем, в который входят только струнные инструменты или струнные и духовые инструменты, часто с участием фортепиано.

Камерная музыка XIX века — это огромный и богатейший пласт мировой музыкальной культуры, охватывающий сочинения величайших мастеров и менее известных композиторов: септет, сонаты для скрипки и фортепиано, для виолончели и фортепиано квартеты Бетховена; трио, квартеты, струнный секстет П.И. Чайковского; ансамблевая музыка Шпора, Гуммеля, Шуберта, Мендельсона, Брамса, Сен-Санса, Глинки, Балакирева и др.

В ансамблях XIX века контрабас использовался не часто, и функции его сводились к ординарному басу, как правило, дублирующему другие басовые инструменты ансамбля, чаще всего виолончель. По сути, в камерной музыке XIX века контрабас оставался инструментом с теми же функциями, что и в оркестре. Различие было лишь в том, что в ансамбле играл *один* контрабас. Звучание контрабаса придавало большую глубину и выразительность басовому голосу ансамбля, но своеобразии инструмента терялось. Самостоятельные функции контрабаса проявляются еще робко, как исключение. Индивидуализация же контрабаса в камерной музыке происходила параллельно такому же процессу в оркестровой музыке. Бетховен, Берлиоз, Вагнер, Брукнер, Верди, Брамс, Дворжак, Чайковский, Римский-Корсаков, Сен-Санс, Малер, Р. Штраус, другие композиторы в своих сочинениях реализовали новые взгляды на инструменты оркестра и их функции; выявляя оригинальные технические и тембровые их возможности, они открывали новые способности образной выразительности каждого из инструментов..

Знакомиться с контрабасом в камерном ансамбле можно, прослушивая конкретные произведения, но овладение тонкостями игры в камерном ансамбле может дать лишь непосредственное участие в исполнении камерной музыки. Надо иметь в виду, что задачи контрабасиста ансамбля отличаются от задач оркестранта.

Самая главная особенность ансамблевого исполнительства в том, что партия контрабаса и обязанности исполнителя *персонифицированы*. Это относится и к технико-исполнительским задачам контрабасиста, и к художественно-образному осмыслению музыки в процессе ее исполнения. Контрабасист ансамбля *слышим индивидуально*, обнажены все достоинства его исполнения: качество звука, интонация, выразительность дина-

²⁰ Беккер Х., Ринар Д. Техника и искусство игры на виолончели. — М., 1978. С. 258.

мики, качество техники, штриховая культура и др. Не случайно в XIX и в начале XX века к исполнению того или другого камерного произведения с контрабасом привлекались прежде всего первые контрабасисты симфонических или оперных оркестров. *Argioi* считалось, что только эти контрабасисты способны справиться с требованиями, предъявляемыми к исполнению камерной музыки.

Камерные ансамбли с контрабасом игрались не часто, и круг этих сочинений был весьма ограничен. Наиболее популярны «Фореллен» квинтет Ф. Шуберта, Септет Л. Бетховена, в России — Секстет М. Глинки. Однако камерных ансамблей с контрабасом, созданных композиторами XIX века, достаточно много. О некоторых контрабасисту следует иметь хотя бы общее представление.

В первую очередь назовем *Септет* Л. Бетховена (1770–1827). Композитор сочинил его в 1799–1800 годах, как раз на рубеже веков. В составе ансамбля скрипка, альт, виолончель, контрабас, кларнет, валторна, фагот, и инструментовка Септета вполне отвечает принципам оркестровой инструментовки того времени: контрабас лишь окрашивает своим густым тембром басовый голос вместе с виолончелью или фаготом. В этом ансамблевом сочинении легко узнать Бетховена-симфониста.

Венский музыкант Игнац Плейель (см. Вторую тему), кроме струнных квинтетов, Секстета, Септета для струнных, двух валторн и контрабаса, Серенады (октета) для струнных и духовых, написал несколько *дуэтов* для виолончели и контрабаса, изысканно использующих мелодические и виртуозно-технические возможности обоих инструментов.

Среди сочинений ученика А. Стамица, выдающегося французского скрипача, композитора, дирижера и педагога Родольфа Крейцера (1766–1831) есть также камерные ансамбли с контрабасом.

Ученик В. Моцарта и А. Сальери, австрийский композитор и пианист Иоганн (Ян) Гуммель (1778–1837) — автор двух ансамблей с контрабасом: *Большого септета* для фортепиано, флейты, гобоя, валторны, альты, виолончели и контрабаса и *Большого квинтета* для фортепиано, скрипки, альты, виолончели и контрабаса. Музыка обоих произведений типична для XIX века, инструментовка следует канонам классиков. Вместе с тем новаторство Гуммеля в области виртуозности фактуры, сочетающейся с изящной романтической манерой письма, приближает это сочинение к романтическим идеалам века.



В творческом наследии Людвига Шпора (1784–1859), немецкого композитора, скрипача, дирижера, педагога, основателя немецкой скрипичной школы, одного из основоположников немецкой романтической оперы, есть два ансамблевых произведения с контрабасом. *Нонет* для скрипки, альты, виолончели, флейты, гобоя, кларнета, валторны, фагота и контрабаса написан в 1813 году. По инструментовке и принципам использования инструментов ансамбля, в том числе и контрабаса, Нонет идентичен Септету Бетховена. *Октет* Шпора, написанный в 1814 году, обращает внимание несколько необычным составом ансамбля: скрипка, два альты, виолончель, кларнет, две валторны и контрабас.

Уникальное явление в камерной литературе XIX века — *Шесть сонат-квartetов* для двух скрипок, виолончели и контрабаса Джоакино Россини (1792–1868). Все шесть сонат были написаны в 1804 году, когда композитору было всего 12 лет, но музыка их заставляет удивляться гениальности юного музыканта. В сонатах, по сути дела ребенка, уже слышится великий оперный композитор XIX века. Особенности мелостилистики будущего мастера проявились буквально в каждой из частей (сонаты трехчастны) всех сонат-квartetов. Средние части сонат воспринимаются как настоящие оперные арии. В музыке Первой, Третьей и Шестой сонат слышатся образы музыкальных героев будущих опер композитора, яркая *итальянская* мелодика, стремительные пассажи струнных (словно из «бури» в «Севильском цирюльнике»). Для контрабасиста представляют оп-

ределенные трудности прежде всего проведения сольных фраз. Наиболее полно задействован контрабас в Третьей сонате, где у него есть индивидуальная вариация, и в Шестой сонате, где контрабасисту приходится проявлять известную виртуозность в финале.

Россини создал еще одно произведение, в котором контрабас выступает в ансамбле, — *Дуэт* для виолончели и контрабаса (1824). Здесь оба инструмента — равноправные партнеры как в кантилене, так и в технике. Контрабасист получает возможность проявить все свои достоинства, играя в нижнем и в среднем регистрах, исполняя виртуозные пассажи, проводя мелодические темы, аккомпанируя и солируя в ансамбле. Важная особенность Сонат-квartetов и Дуэта в том, что произведения эти написаны для обычного контрабаса в оркестровом (натуральном) строе *E — A — D — G*. Ансамбли великого композитора занимают почетное место в контрабасовой литературе.

Пожалуй, самое играемое произведение камерной музыки XIX века, в котором присутствует контрабас, — *Forellen quintett* Франца Шуберта (1797–1828). Композитор написал его в 1819 году, а «форельным» он называется потому, что Шуберт использовал в нем свою песню «Форель». Впервые в музыкальном искусстве Ф. Шуберт сделал главным инструментом этого выдающегося камерного произведения фортепиано. Но партии и других участников ансамбля — скрипки, альты, виолончели и контрабаса — щедро наделены и мелодикой, и техникой. Блестящие вариации фортепиано в четвертой части (в произведении пять частей) разыгрываются на теме песни, излагаемой виолончелью и контрабасом. Контрабас солирует, но по правилам того времени только с виолончелью (см. пример 5). Не раз мелькают очаровательные фразы контрабаса и в Скерцо. В первой части есть сольный эпизод контрабаса в бемольной тональности (см. пример 6). При исполнении произведения возникает ощущение значительного отрыва голоса контрабаса от остальных голосов партитуры. Ведь Шуберт, обозначив на титульном листе партитуры «виолоне», позднее заменил это слово на «контрабас». Во всех пяти частях квинтета, например, в продолжительных нотах органного пункта пер-


вой части:  и т. д.  ,

во фразах из трио Скерцо: 

в октавных ритмофигурах: 



в знаменитых вариациях и, наконец, в финале:





слишком явно проступает «разобщенность» контрабаса с остальными голосами. Предположение, что партия контрабаса в Квинтете Шуберта должна звучать так, как она записана, подкрепляется следующим: в 1824 году композитор написал *Октет* для струнных и духовых и Сонату для оригинального инструмента под названием «арпеджионе» (инструмент изобретен в 1823 году и сочетал признаки виолончели и гитары), близкого по звучанию виолончели, старинному виолоне и, возможно, венскому пятиструннику с настройкой:



Немецкий композитор, пианист, органист, дирижер Феликс Мендельсон (1809–1847) написал в 1824 году *Секстет* для фортепиано, скрипки, двух альтов, виолончели и контрабаса. Ясная по форме, романтически окрашенная, выразительная по мелодике, инструментованная по классическим канонам, музыка Секстета Мендельсона близка музыке его симфоний. В частности, контрабас придает басовому голосу партитуры бархатистую глубину и достаточно подвижен рядом со своими струнными собратьями.

В камерно-инструментальных сочинениях русских композиторов XIX века ансамбли с контрабасом единичны. Поэтому особое значение приобретают ансамбли, созданные Михаилом Глинкой (1804–1857). Работая в 1823 году над *Сентетом*, он писал: «О сочинении вообще, о генерал-басе, контрапункте и других условиях хорошего способа писать, мои понятия были столь неопределенны, что я принимался за перо, не зная, с чего начать, ни куда итти?»²¹.

В 1832 году в Италии, кроме других произведений, Глинка написал *Серенаду* и *Блестящий дивертисмент* для фортепиано в сопровождении струнных по мотивам оперы «Сомнамбула» Беллини. Осенью того же года он закончил *Большой секстет* для фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса. В октябре это сочинение, посвященное Софии Медичи, впервые было исполнено в ее доме. Как замечает Глинка в своих «Записках», исполнением он остался недоволен.

Большой секстет Глинки — трехчастное произведение, наполненное яркой мелодикой и эффектно инструментованное, в нем отразились итальянские впечатления русского композитора. В партиях баса, не отступающих от традиционных для того времени приемов инструментовки, разбросаны эпизоды, в которых виолончель и контрабас расстаются ненадолго, чтобы объединиться в сольных проведениях с альтом или дублировать бас фортепиано. В целом бас партитуры секстета выразителен, глубок и своеобразен.

Серенада по мотивам оперы «Анна Болейн» Доницетти, *Блестящий дивертисмент* по мотивам оперы «Сомнамбула» Беллини и *Большой секстет* Глинки — произведения, пронизанные духом итальянской оперной музыки. Это неудивительно, если вспомнить, что в этот период композитор жил и учился в Милане, общался со многими итальянскими музыкантами, был полон впечатлениями от природы, людей и музыки этой чарующей южной страны.

Октет для флейты, гобоя, валторны, скрипки, альты, виолончели, контрабаса и фортепиано Милия Балакирева (1836–1910) сочинялся в течение пяти лет, с 1850 по 1856 год. Замысел и содержание произведения отразили увлеченность автора личностью и музыкой М. Глинки. Они познакомились в 1855 году: «Глинка был ко мне приветлив, — вспоминал Балакирев, — и я к нему приходил преимущественно по утрам, показывая тогдашние мои сочинения, в числе которых было и Аллегро из Октета... Глинка благосклонно к ним относился, давал мне полезные советы»²². Знакомство было непродолжи-

²¹ Глинка М.И. Летопись жизни и творчества. — М., 1952. С. 36.

²² Амчиславский Т. Аннотация к пластинке: М. Глинка. Блестящий дивертисмент; М. Балакирев. Октет.

тельным, Глинка уехал за границу, а в 1857 году умер. Балакирев закончил в партитуре только первую часть Октеда. В отличие от ансамблей Глинки в Октеде Балакирева ощутимо тяготение к русскому мелосу. В камерных ансамблях обоих композиторов ведущая роль отводится фортепиано, партии которого часто виртуозны, партии других инструментов не выходят за рамки общепринятых в то время принципов инструментовки, в которой контрабас выполняет прежде всего функции усиливающего выразительность басового голоса. В отношении общей инструментовки ансамблей и, особенно, главенствующей роли фортепиано произведения русских композиторов очень близки камерным сочинениям Шуберта, Мендельсона и других европейских композиторов.

Французский композитор Камил Сен-Санс (1835–1921) использовал контрабас в двух своих камерных произведениях — *Септете* ми-бемоль мажор (1881) для трубы, двух скрипок, альты, виолончели, контрабаса и фортепиано и в Зоологической фантазии «Карнавал животных» (1886) для двух фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели, контрабаса, флейты, фисгармонии, ксилофона и челесты. В этих ансамблях обращает внимание необычный состав инструментов. Наряду с привычными инструментами ансамбля, появляется труба, а в «Карнавале животных» и вовсе неординарные инструменты — фисгармония, челеста, ксилофон. Еще необычнее использование тембров: каждый из них связан с образом определенного животного. Хорошо известен и популярен «Лебедь», озвучиваемый виолончелью, удачно инструментован образ слона, изображаемого контрабасом.

Один из самых ярких представителей чешской музыкальной культуры XIX века, ученик выдающегося чешского музыканта Фёрстера-отца, Антонин Дворжак (1841–1904) написал в 1875 году *Квинтет* G-dur с контрабасом. В начале своей музыкальной карьеры Дворжак играл в оркестре как альтист. Квинтет обладает яркой выразительностью, вызывая повышенный интерес не только слушателей, но и исполнителей. Партия контрабаса в этом сочинении изобилует сложными интонационными, ритмическими, техническими, штриховыми приемами.

Чешский композитор, педагог, музыкальный критик, один из крупнейших музыкальных деятелей чешской музыки XX столетия Йозеф Богуслав Фёрстер (1859–1951), сын органиста, друга и учителя Дворжака, последователь традиций национальной чешской музыки, написал в 1886 году струнный *Квинтет*, а в 1931 году — *Нонет*, содержащий довольно трудную партию контрабаса.

Завершая краткий обзор камерно-инструментальной музыки XIX века с участием контрабаса, необходимо назвать струнный *секстет* «Просветленная ночь» австрийского композитора (большую часть жизни прожил в США) Арнольда Шёнберга (1874–1951). Написанный в 1899 году, он как бы закрывает страницы ансамблевой музыки XIX века с участием контрабаса. Произведение это отражает традиции немецкой музыки конца века и в определенном смысле — стремление композитора соединить поствагнеровскую и брамсовскую стилистики.

Специального внимания заслуживают ансамблевые произведения Д. Боттезини. Это музыка XIX века. Прежде всего — дуэты контрабаса: со скрипкой, с кларнетом, с виолончелью, дуэты контрабасов. К сожалению, мы не располагаем конкретными материалами о *Квинтете* с участием контрабаса, *дуэты* же Боттезини представлены достаточно полно и нередко исполняются зарубежными и отечественными артистами. Для ансамблей Боттезини характерны все качества и особенности его сольных произведений для контрабаса: яркая, оперная мелодика и эмоциональность, техническая виртуозность, обилие флажолетной техники. Виртуозный характер фактуры присущ партиям обоих партнеров, соревнуются ли контрабас и скрипка, контрабас и кларнет, контрабас и контрабас и даже контрабас и вокалист. Наиболее популярен и, возможно, лучший из ансамблей-

дуэтов Боттезини — *Большой концертный дуэт* для скрипки и контрабаса с оркестром (вариант с фортепиано). Большинство дуэтов имеют развернутую форму с меняющимся характером фактуры: «пение» — виртуозные пассажи. Во всех дуэтах широко используются высокий и самый высокий регистры контрабаса, флажолетная техника. Надо отметить, что Боттезини великолепно знал не только возможности контрабаса, но и каждого из избираемых им партнеров контрабаса, будь это виолончель или кларнет, — скрипка или голос.

В камерной музыке XIX века контрабас оказался обойденным в таком жанре, как соната. Поэтому три сонаты, написанные для контрабаса, можно считать драгоценностями ансамблевого репертуара контрабасистов. Речь идет о Сонате Р. Фухса и двух Сонатах А. Мишека.

Соната для контрабаса и фортепиано Роберта Фухса (1845–1927) следует образцам брамовских виолончельных сонат. Это неудивительно — Фухс был профессором гармонии в Венской консерватории, а его ученики — выдающиеся композиторы Густав Малер и Хуго Вольф. По сути, только эта соната и сонаты Мишека представляют в репертуаре современных контрабасистов стилистику целой эпохи в музыкальном искусстве того времени, и в этом заключена их особая ценность.

Адольф Мишек (1875–1954), композитор и контрабасист (ученик Ф. Симандла в Венской консерватории), написал несколько произведений для контрабаса. Наиболее значительные из них — три сонаты. Третью сонату композитор переделал в квинтет. *Соната № 1* и *Соната № 2* для контрабаса и фортепиано во многом похожи. Тем не менее Вторая более популярна, что, по-видимому, вполне справедливо. Крупное четырехчастное произведение масштабно развернуто по форме, продолжительно по времени (около 25 минут). Хотя соната написана в 1911 году, ее принадлежность к музыке XIX века несомненна. Брамсовское влияние в сонате ощущается достаточно сильно. В обеих сонатах композитор, хорошо зная инструмент, поручает контрабасу настолько сложную партию, что возникает вопрос: не для виолончели ли все эти трудности? — богатая мелодика, использующая все регистры инструмента, виртуозная техника левой руки и «скрипичная» штриховая техника, выразительная динамическая структура.

Самое сложное в Сонате Мишека — умение выстроить протяженную во времени и многообразную форму произведения. Первая соната не многим отличается от Второй по содержательности мелодической и технической фактуры. Возможно, она больше тяготеет к национальной мелодике и уступает Второй по разработанности формы и использованной технике. Исполнение сонат Мишека требует от контрабасиста предельного напряжения физических сил, большой эмоциональной отдачи, чему далеко не способствует сам инструмент. И это еще один повод для сомнений: на контрабас ли рассчитаны эти произведения?

При всей скромности ансамблевого репертуара (с контрабасом), созданного композиторами в XIX веке, произведения эти представляют большой интерес как для исполнителей, так и для слушателей.

VII

Контрабас в оркестре и в ансамбле XX века



Контрабас в симфоническом оркестре XX века

Симфонические сочинения Гайдна, Моцарта, Бетховена, блестящие образцы инструментовки в сочинениях Берлиоза и Вагнера, открытия в области тембровых и технических возможностей инструментов в музыке Р. Штрауса, оркестровые находки в произведениях Брукнера, Брамса, Чайковского, Римского-Корсакова, выразительные, тонкие краски симфонической музыки французских композиторов создали фундамент, на котором развивалось симфоническое искусство XX столетия.

Новые возможности контрабаса реализуются прежде всего в т е м а т и ч е с к о м материале сочинений

XX века. Образный мир, создаваемый контрабасами оркестра, традиционно тяготеет к мрачным, драматическим, трагичным музыкальным картинам. Однако попытки трактовать этот инструмент более разнообразно, выводить его на роль главного действующего лица проявляются достаточно четко. В начале нового века Р. Штраус открывает много нового в партиях контрабаса в «Домашней симфонии» (1903), в операх «Саломея» (1905), «Электра» (1908), «Кавалер розы» (1910), в Альпийской симфонии (1915).

В партитурах композиторов XX столетия контрабас не только дублирует басовый голос, но все смелее начинает проявлять свою *индивидуальность*.

Всей группе контрабасов все чаще поручается самостоятельное изложение тематического материала. В этом смысле показательна музыка российских композиторов. Контрабасы ведут темы вместе с другими басами оркестра в симфониях Глазунова, в Божественной поэме (симфония № 3) Скрябина, в первой части Второй симфонии Рахманинова (см. пример 7).

В 1922 году (год издания «Карнавала животных» Сен-Санса) М. Равель по заказу С. Кусевицкого блистательно инструментует «Картинки с выставки» Мусоргского. С тех пор инструментовка эта стала наиболее популярной в репертуаре всех оркестров мира. Контрабасы активны во всех частях произведения («Богатырские ворота», «Старый замок», «Быдло», «Баба Яга» и др.), но самой яркой стала пьеса «Два еврея, богатый и бедный»: трудно представить более выразительный образ самодовольного, пренебрежительного богача (см. пример 8).

К середине XX века симфоническая музыка изобилует многочисленными примерами разнообразного использования контрабасов в оркестре. Блистательные достижения в области инструментовки, в частности, связанные с контрабасами, демонстрируют сочинения для оркестра, оперная и балетная музыка Б. Бартока, А. Берга, Б. Бриттена, Д. Гершвина, Р. Глиэра, В. Лютославского, Г. Малера, Д. Мийо, Н. Мяскового, А. Онегера, К. Орфа, К. Пендерецкого, С. Прокофьева, М. Равеля, Я. Сибелиуса, И. Стравинского, А. Хачатуряна, В. Хенце, П. Хиндемита, А. Шёнберга, Р. Щедрина, Д. Шостаковича, многих и многих других мастеров современной музыки. Среди них С. Прокофьев и Д. Шостакович занимают особое место как мастера инструментовки XX столетия еще и потому, что стали первооткрывателями новых возможностей оркестровых инструментов и их тембровых сочетаний.

Если в последней четверти XX века фактура партий в оркестровых произведениях Прокофьева воспринимается контрабасистами почти как «классическая», то еще в середине века они же видели в прокофьевских сочинениях не только «неудобства», но и обвиняли его в «незнании возможностей контрабаса».

К концу столетия выросла исполнительская культура контрабасистов. Появление новых металлических струн повысило техническое мастерство исполнителей. Музыка Прокофьева, войдя в репертуар оркестров, заставила освоить трудности и специфические особенности инструментовки автора. Следует заметить, что оркестровые средства, используемые Прокофьевым в произведениях последнего периода творчества, заметно отличаются от крайностей, чрезмерностей инструментовки, например, Второй симфонии (1924), оперы «Огненный ангел» (1919–1927), музыки Третьей симфонии (тематически связанной с этой оперой), оперы «Игрок» (1916–1927) и др. Однако отношение Прокофьева к контрабасам не изменилось и в произведениях последних лет его творчества. Прокофьев любил высокий регистр контрабасов, постоянно поручая им (или контрабасу соло) важный тематический материал. Достаточно проанализировать главные темы Первой симфонии и особенно Второй симфонии, тематику Третьей симфонии (1928) (см. примеры 9 и 10).

Высокий регистр контрабасов Прокофьев использует в сочинениях 30-, 40- и 50-х годов, усложняя фактуру партий большими скачками-интервалами. Эти приемы инструментовки мы находим в партиях контрабаса в партитурах балетов «Ромео и Джульетта», «Золушка», в Пятой симфонии, в музыке к кинофильмам, в Седьмой, последней симфонии. Приведем два ярких примера — фрагменты из музыки к кинофильмам «Поручик Киж» (1933) и «Иван Грозный» (1946) (см. примеры 11, 12). По словам С. Эйзенштейна, режиссера фильма «Иван Грозный», эпизод, когда Иван умоляет бояр, «решен в

основном на контрабасах». «По экрану на коленях двигается Черкасов в образе Грозного, умоляющего бояр присягать законному наследнику — Димитрию, дабы новыми распрями не подвергать Русь опасности новых вторжений и предотвратить распад единого государства»¹. Вот такого рода задачи, как считал композитор, способны уже решать контрабасы. В этой сцене использовано *divisi* контрабасов, когда на фоне фигурированного баса солирующий в очень высоком регистре контрабас ведет свою тему. И в Седьмой, последней симфонии композитор поручил контрабасам изложение тематического материала во всех частях; фактура партии часто виртуозна, даже в самом нижнем регистре инструмента (см. пример 13).

Новаторские идеи Д. Шостаковича в опере «Нос» (1928) коснулись и инструментальной сочинения. Инструментально-тембровая палитра этой оперы делает оркестр полноправным участником театрально-сценического действия. Контрабасы активно участвуют и в полифонической фактуре, и в ансамблевых эпизодах, и выступают как солисты.

Новаторски используются контрабасы в симфониях Шостаковича, начиная уже с Первой. Небольшие сольнные фразы, стремительные и подвижные, ярко характерные в быстрых частях или плавные, мелодичные в медленных частях — это исполнительский материал для виртуозов. Нередко контрабасы звучат у Шостаковича достаточно высоко, но более характерно для них пребывание в насыщенном полном звуком среднем и нижнем регистрах, особенно в эпизодах тематических. Примером может служить Пятая симфония (1937). Если в первой части контрабасам поручается тема, достигающая самого высокого регистра, то во второй, третьей частях, в финале они выразительны в нижнем и среднем регистрах (см. примеры 14, 15).

Немало ярких тематических эпизодов, даже с изложением главных тем, можно найти в произведениях Бартока, Берга, Бриттена, Хиндемита, Мийо. 1 декабря 1944 года в Нью-Йорке впервые прозвучал Концерт для оркестра Б. Бартока. Концерт, написанный для Бостонского оркестра С. Кусевицкого и превосходно им исполненный, удовлетворил композитора. Премьера прошла отлично. Кусевицкий оценил сочинение как «лучшую оркестровую пьесу XX века». О произведении, «напоминающем симфонию», автор говорит как о своеобразном концерте, в котором отдельные инструменты оркестра трактуются «в концертной или солирующей манере». Центральные смысловые части сочинения — первую и третью — композитор начинает солирующими контрабасами вначале вместе с виолончелями, а в третьей части — с литаврами. В Скерцо он делает их солистами, поручая тематические фразы пиццикато (см. пример 16).

В 1945 году появляется оригинальное сочинение английского композитора Б. Бриттена — «Путеводитель по оркестру для молодежи» (вариации и fuga на тему Пёрселла). В отдельных вариациях представлены все инструменты оркестра, объединяющиеся затем в заключительной fugе. Вариация контрабасов — небольшая эффектная пьеса, демонстрирующая разные возможности инструмента во всем его диапазоне, от самых нижних звуков до самых высоких. Вариация, как и проведение темы в fugе, требует от исполнителей едва ли не виртуозного владения инструментом, отточенных штрихов, отличного интонирования и ансамблевой чуткости (см. пример 17).

В 1958 году П. Хиндемит написал «Питтсбургскую симфонию», во второй части которой есть эпизод, в котором солирующие контрабасы проводят тему «голландской песенки из Пенсильвании». Вместе с ними играют только бас-кларнет, фагот и

¹ С.С. Прокофьев *Материалы, Документы. Воспоминания.* — М., 1961. С. 483.

контрафагот. Основная мелодия расцвечена синкопированными фразами-репликами деревянных духовых в высоком регистре и равномерными фигурациями струнных. Создается своеобразное акустическое кружево, образуемое синкопированно смещенными лигами разных инструментов и отдельными звуками открытых струн (см. пример 18).

Во второй половине века солирующий тембр контрабасов оркестра используется во всех регистрах, от самого нижнего — контроктавного, до самого высокого, где обычно звучат флажолеты. В 1969 году завершена Четырнадцатая симфония Шостаковича, посвященная Б. Бриттену. Симфония для сопрано, баса, струнных и ударных необычна (композитор использует стихи Гарсии Лорки, Аполлинера, Кюхельбеккера, Рильке). В составе оркестра — два контрабаса (один должен иметь нижние звуки субконтроктавы). Едва ли можно найти в симфонической литературе другое сочинение, где так полно и содержательно использовались возможности современного контрабаса. Буквально вся ткань оркестровой фактуры пронизана выразительным, часто солирующим звучанием этого инструмента. Композитор максимально задействовал и « типовые » тембровые качества инструмента — « мрачные, драматические, трагические » краски.

Использование тембра солирующего контрабаса в оркестровой музыке в XIX веке («Риголетто» и «Отелло» Верди, Первая симфония Малера, «Млада» Римского-Корсакова) в XX столетии основательно развивается.

Так, И. Стравинский, стремившийся найти новые оркестровые краски, уже в ранних своих сочинениях использует необычные приемы инструментровки. В музыке балета «Пульчинелла» («Дуэт») в основной состав оркестра он ввел дополнительный ансамбль инструментов и солирующий контрабас. Ритмически активная, виртуозная тема проводится контрабасом, голос которого остроумно переплетен с другими солирующими инструментами — тромбоном, трубой, валторнами. Тембр контрабаса далек и от мрачных красок, и от прямого веселья, как в «Слоне». Он выступает носителем образа Пульчинеллы (Петрушки), забавляющегося, издевающегося шутника и задиры. Музыка эта написана в 1920 году и использует темы музыки Дж.Б. Перголези (1710–1736) (см. пример 19).

Русские композиторы в XX веке использовали тембр *солирующего контрабаса* широко и разнообразно. В музыке балета «Анна Каренина» Р. Щедрин доверил контрабасу драматургический эпизод «Размышления Каренина». Голос контрабаса выделяется, подчеркивается фразами-репликами других инструментов оркестра, аккордами духовых инструментов (см. пример 20).

Комментируя замысел инструментровки в опере «Мертвые души», Щедрин пишет в буклете-программке к спектаклю: «Ярчайшую характеристику гоголевских типов я стремился подчеркнуть не только тематизмом, индивидуализацией каждой партии, но и игрой оркестровых тембров. Так, Манилову сопутствует флейта, Коробочке — фагот, Ноздреву — валторна, Плюшкину — гобой, Собакевичу — два солирующих контрабаса». Сольные эпизоды контрабасов встречаются в «Кармен-сюите», в «Озорных частушках», в симфониях и фортепианных концертах Щедрина.

В Скрипичном концерте А. Шнитке (№ 1, 1957, вторая редакция 1962 г.) контрабас соло буквально повторяет в высоком регистре скрипичные фразы солиста (см. пример 21).

Интереснейшие образцы соло контрабаса мы найдем в музыке Концерта для оркестра с солирующими трубой, фортепиано, вибратоном и контрабасом (1970) А. Эшпая. Вначале контрабасу поручена достаточно продолжительная каденция виртуозного характера, затем он ведет солирующую мелодию на фоне семизвучных флажолетных аккордов группы контрабасов в самом высоком регистре (см. пример 22).

«Мелодическое пространство» *диапазона контрабаса*, используемое композиторами XX века, охватывает весь звукоряд инструмента — от самых нижних звуков (на четырехструннике E_1 , на пятиструннике C_1 или H_2) и до самых высоких скрипичных звуков, воспроизводимых с помощью искусственных флажолетов.

Разновидности *голосоведения в группе контрабасов* — от простого баса до сложных полифонических построений, подобных тем, что предложили Р. Штраус — в фуге из поэмы «Так говорил Заратустра» (1896) или в «Метаморфозах» (1945) для 23-х инструментов (с тремя самостоятельными партиями контрабасов); Б. Барток — в Музыке для струнных, ударных и челесты (1936) или в Концерте для оркестра (1943); А. Онеггер — в оратории «Жанна д'Арк на костре» (1935); В. Лютославский — в Концерте для оркестра (1954). Гармонизация и полифонизация партий контрабасов — явление нового качества. Если в конце XIX века контрабасисты старшего поколения еще помнили о трудностях исполнения четырехзвучных аккордов в конце медленной части симфонии Дворжака «Из Нового света» (1893), исполнители второй половины XX века встретились с многоголосием и аккордовыми структурами качественно другой сложности.

Мелодические и особенно гармонические, полифонические особенности сочинений XX столетия повысили требовательность к *интонации* (имеется в виду чистота интонирования звуков). Контрабасистам пришлось овладевать умением тонко дифференцировать свой индивидуальный голос в общем звучании группы и всего оркестра, повышать звуковую культуру. Это стало возможно благодаря более раннему освоению инструмента, улучшению методики развития слуховых навыков учащихся. Качественно улучшили интонацию и новые струны — металлические, значительно более тонкие и «чувствительные» к интонации.

Кардинальные изменения претерпела в XX веке *ритмика*. Сложные ритмы заполняют партии всех инструментов оркестра. Простые, привычные метроритмические образования — двух-, трех-, четырехдольные — уступают место свободной метрике; пятидольность, семидольность, смешанность размеров становятся обычным явлением. Важным средством выразительности в новых сочинениях становятся приемы полиритмии. Сложная, фигурированная, изысканная ритмика пронизывает сочинения Р. Штрауса, А. Шёнберга, А. Берга, Б. Бартока, П. Хиндемита, О. Мессяна. Рельефна, экспрессивно выразительна она в сочинениях А. Скрябина, С. Рахманинова, И. Стравинского.

Часто композиторы используют прием, в основе которого нарушение метрической симметрии, взаимопроникновение, совмещение разной метрики: дуольность, квартольность внутри трехдольных структур или, наоборот, триольность, квинтольность и т. д. внутри двух-четырёхдольных размеров, перемещение метрических акцентов через тактовую черту с помощью штриховых лиг, акцентов на слабых долях, синкопированных ритмофигурах (см. примеры 23 а, б).

Разнообразие ритмики требует от исполнителей-контрабасистов ритмической виртуозности, которая сопряжена, в свою очередь, с решением задач штриховой техники, аппликатуры, технической подвижности левой руки, интонационной четкости.

Партия оркестрового инструмента — это комплекс технико-исполнительских задач, с одной стороны, заданных автором (например, способ звукоизвлечения — *arco*, *pizzicato*, *flageolet* и т. д.), с другой стороны, «избираемых» исполнителем (например, штрихи, аппликатура и т. д.). Решение этих задач требует от исполнителя соответствующего профессионализма, умения справляться с этими задачами.

Очень широко в музыке для контрабаса XX века используются приемы звукоизвлечения — *пиццикато* и *флажолеты*.

Многообразные приемы *pizzicato* расширили палитру современного оркестра. В 1900 году впервые исполнялась Четвертая симфония Малера. Изумительной красоты мелодия

ее медленной части, исполняемая струнными, поддерживается глубокими, бархатно окрашенными басами, будто покоясь на звуковых колоннах контрабасов.

Уже в одном из первых симфонических сочинений — поэме «Сага» — финский композитор Я. Сибелиус вводит в музыку мелодико-тематическое *pizzicato* контрабасов и необычайно точно попадает в образный ряд, связанный с картинами природы северной страны, с национальным духом ее народа, как и в Симфонии № 3 (см. пример 24).

В инструментовке сочинений XX столетия используется новый необычный прием — одновременное звучание *arco* и *pizzicato* контрабасов. Для примера назовем Пятую симфонию А. Онеггера (см. пример 25).

Получает развитие и прием быстрой смены *arco* и *pizzicato*, введенный еще Г. Берлиозом (см. пример 26).

В 1924 году американский композитор Джордж Гершвин сочинил «Рапсодию в стиле блюз» («Голубая рапсодия») для солирующего фортепиано и оркестра, в которой использовал стилистику и приемы джаза. Рапсодия исполнялась симфоническим джаз-оркестром. Понятие симфо-джаз — своеобразный инструментальный симбиоз, заинтересовавший крупных композиторов-симфонистов. Любопытное произведение подобного рода — «Симфония-65» английского композитора Э. Томлинсона. Самостоятельная партия джазового контрабаса требует от исполнителя виртуозного владения приемами *pizzicato*, правда, в данном случае исполнение регламентировано нотным текстом.

Р. Щедрин в концерте для оркестра «Озорные частушки» (1963) так разнообразно использовал *pizzicato* контрабасов, что произведение может служить своеобразной энциклопедией *pizzicato*. Часто поручал контрабасам играть *pizzicato* А. Хачатурян. Изобилуют этим приемом звукоизвлечения партии контрабаса в сочинениях С. Прокофьева и Д. Шостаковича.

Говоря о *флажолетах на контрабасе*, которые стали очень популярны в инструментовке сочинений XX века, напомним слова Малера, который в конце XIX века писал: «Мне пришло в голову, — пишет в одном из писем композитор по поводу инструментовки Первой симфонии, — дать флажолет всем струнным — от скрипок наверху до контрабасов внизу (ведь и у контрабасов есть флажолеты)»². Скоро эта дивная оркестровая краска завоевывает место в партитурах сочинений XX столетия.

И. Стравинский, начинавший композиторскую карьеру под руководством Римского-Корсакова, особенно внимательно отнесся к этому яркому тембру. Флажолеты контрабасов присутствуют в блистательных партитурах «Жар-птицы», «Пульчинеллы», «Весны священной», во многих его произведениях для оркестра (см. пример 27). По-видимому, определенную роль в этом сыграл не только пример учителя, но и творчество французских композиторов К. Дебюсси и М. Равеля. Появление «Весны священной» (1913) совпало с исполнением произведений Равеля, наполненных флажолетами, — «Дафнис и Хлоя», «Альборада», «Испанская рапсодия», «Гробница Куперена». Французский мастер щедро использовал яркую и в то же время изящную, тонкую краску флажолетов струнных инструментов оркестра и особенно чудесно звучащие флажолеты контрабасов. Этот же прием Равель широко использовал в опере «Дитя и волшебство» (см. пример 28).

В музыке для оркестра С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Р. Щедрина, А. Эшпая, других русских мастеров-симфонистов флажолеты контрабасов оркестра использованы максимально полно. Привлекает внимание необычный эпизод из Концерта для ор-

² Малер Г. Письма. Воспоминания. — М., 1968. С. 493.

кестра и солирующих инструментов А. Эшпая. Контрабас соло ведет мелодию, опирающуюся на движение *семизвучных* аккордов остальных контрабасов группы. Тесситура аккордов требует применения в одном из голосов искусственных флажолетов, остальные участники «гармонической поддержки» используют высокие натуральные флажолеты.

Можно еще раз напомнить о решающей роли металлических струн в улучшении качества звукоизвлечения на контрабасах, в частности, *pizzicato* и флажолетов.

Полный звукоряд натуральных флажолетов, а затем и искусственных флажолетов, хорошо освоенный исполнителями, открывает перед композиторами широкие возможности для тембрового разнообразия инструментовки. Однако нотная запись флажолетов до настоящего времени не унифицирована, что часто приводит к неправильному их прочтению исполнителем. Проблема унификации записи контрабасовых флажолетов тем более актуальна, что существующие способы их записи в изданных партиях большинства симфонических произведений очень громоздки. Например, «тройное» обозначение: внизу указывается нотой струна, на которой флажолет берется, выше — нота, над которой флажолет прижимается пальцем, и уже самый верхний знак — реально звучащая нота. Неудобны и другие варианты записи — двумя нотами или знаком флажолета, но над нотой, где этот флажолет возможно извлечь, и др. Подобные записи требуют расшифровки, сбивают исполнителей, недостаточно сведущих в способах получения флажолетов, дезориентируют дирижеров и даже самих авторов. Выход, очевидно, в том, чтобы употреблять только один вид записи флажолетов контрабаса — запись *реально звучащего* тона, одинаково обозначенного в партитуре и в партии, а исполнитель должен *знать*, где данный звук извлекается.

В партитурах оркестровых сочинений XX века, особенно относящихся к 40–70-м годам, композиторы нередко используют *особые средства выразительности* — необычные способы звукоизвлечения. В дополнение к более привычным указаниям — *col legno* (коль леньо), *sul tasto* (суль тасто), *ponticello* (понтичелло), *glissando* (глиссандо) — появились указания исполнения «за подставкой», щелчки струной о гриф, удары рукой по корпусу инструмента и т. д. К новым приемам можно отнести и исполнение четвертьтоновых интервалов, исполнение устойчивых ритмофигур в течение определенного времени (2 секунды, 5 секунд и т. д.) или по указанию дирижера, специальные «глиссандо до самого высокого звука» и другие.

К концу века мода на такие приемы инструментовки пошла на убыль, но они остаются в музыке этого столетия (Мессиан, Пендеревский, Лютославский, Шнитке, Хенце, Губайдулина, Денисов и другие мастера).

Подводя итог, можно сделать следующий вывод: оставаясь *незаменимой* основой *баса оркестровой фактуры*, контрабас к концу столетия становится *равноправным* членом струнной группы оркестра, инструментом, способным излагать *тематический* материал, инструментом, обладающим *самостоятельной* художественно-образной выразительностью и способным реализовать любые технические задачи наравне со скрипками и виолончелями оркестра.

Говоря о роли контрабасов в современном оркестре и в симфонической музыке XX века, обратим внимание и на количественный состав групп контрабасов, их расположение в оркестре и оснащение. Это тесно связано с исполнительством, с качеством звучания группы контрабасов в общем акустическом комплексе оркестра.

Число контрабасов в большом симфоническом оркестре конца XIX и начала XX века нередко доходило до двенадцати-четырнадцати инструментов. Однако к середине XX столетия их количество относительно стабилизировалось: в большом оркестре заняты от восьми до десяти исполнителей-контрабасистов, в малом симфоническом и в опер-

ном оркестрах — от четырех-шести до восьми исполнителей. Связано это с применением, с одной стороны, металлических струн, усиливших звучание контрабасов в оркестре, а также новым уровнем исполнительской культуры контрабасистов.

Что касается расположения группы контрабасов в оркестре, то в XX веке группа струнных басов стабильно располагается справа от дирижера (взгляд из зала), хотя в начале века в большинстве оркестров, в том числе и российских, группа контрабасов располагалась слева от дирижера (взгляд из зала). Такова, например, схема расположения инструментов и групп оркестра в Филадельфийском симфоническом оркестре (конец 50-х годов XX века).

В некоторых оркестрах (чаще в оперных) группа контрабасов располагается по центру, сзади оркестра, например, в Кливлендском симфоническом оркестре (США). Оригинальное расположение групп контрабасов и виолончелей предложил американский дирижер Л. Стоковский: в левой стороне оркестра (взгляд из зала) на специальном стульчатом подиуме, причем контрабасы как бы обрамляли оркестр наверху.

Примерно с середины XX века контрабасы оснащаются *металлическими* струнами. Их изготавливают сегодня несколько фирм в Австрии, Германии, Франции, в Америке, в других странах. Для пятиструнников выпускаются струны *H* или *C*.

Изменилось и положение исполнителей-контрабасистов за инструментом: сегодня все контрабасисты оркестров играют сидя на специальных высоких стульях.

Инструменты, используемые в группах контрабасов оркестра XX столетия, как правило, четырехструнные. Оркестры Европы (немецкие, австрийские и др.) и российские имеют в группе контрабасов пятиструнные инструменты. Иногда, как, например, в лейпцигском оркестре «Гевандхаус», вся группа состоит из пятиструнников. В других оркестрах часть исполнителей (2–4) играет на пятиструнниках, остальные — на обычных четырехструнных контрабасах. В американских, английских и некоторых других оркестрах Европы используются четырехструнные контрабасы, имеющие специальный клапанный механизм для струны *E*, с помощью которого она опускается до звука C_1 или H_2 . Такой механизм применяется на нескольких инструментах группы, но иногда, как, например, в Филадельфийском оркестре, все исполнители играют на контрабасах, имеющих механизм понижения струны *E*.

Завершая тему, заметим: отдельные симфонические коллективы, начав свою деятельность еще в XIX веке, превратились в первоклассные оркестры нового века. Но большое число оркестров родилось уже в новом столетии, и многие из них быстро стали лидерами мирового симфонического искусства.

Появление новых оркестровых коллективов, естественно, потребовало увеличения числа музыкантов-оркестрантов, в том числе и контрабасистов, и повышения уровня исполнительского мастерства.

Контрабас в ансамблевой музыке XX века

Наряду с симфонической музыкой в XX веке активно развивалась и музыка для ансамблей различного состава, значительно усложнялись параметры камерных сочинений. Контрабас в современном ансамбле помимо традиционной функции баса часто заменяет виолончель или другой инструмент. Он может воспроизводить двойные ноты и даже аккорды, забирается в очень высокий регистр, исполняет виртуозные пассажи, достаточно долго может вести главную мелодическую линию.

Разнообразная, сложная ритмика музыки XX века присутствует и в камерно-инструментальном жанре, включая партии контрабаса. Для ансамблей с участием кон-

трабаса писали выдающиеся композиторы века: Сен-Санс, Стравинский, Прокофьев, Шостакович, Хиндемит, Шёнберг, Бриттен, Мийо, Мартину, Хенце, Шнитке, Губайдулина.

И. Стравинский, работая над «Историей солдата» (1918), писал: «Нам все время приходилось помнить о том, что наши постановочные средства весьма скудны. Поэтому я отнюдь не обольщался относительно музыкального оформления, зная, что мне придется довольствоваться очень ограниченным количеством исполнителей. [...] Итак, я не видел другого выхода, кроме как остановиться на таком составе, который бы включал в себя наиболее характерные типы различных видов инструментов высокого и низкого регистров. Из струнных — скрипка и контрабас; из деревянных — кларнет (его диапазон наиболее широк) и фагот; из медных — труба и тромбон, и, наконец, ударные, с которыми управляется один музыкант; все же вместе, разумеется, под управлением дирижера. Меня привлекало здесь и другое, а именно тот интерес, который представляет собою для зрителя возможность видеть оркестрантов, из которых каждый, соответственно, выполняет свою особую роль. Ведь здесь, когда оркестр состоял всего из семи музыкантов, которые выступали все как солисты, никак уже нельзя было ввести публику в заблуждение хорошо известными дешевыми динамическими эффектами. Надо было не только добиться точности и слаженности, но и непрерывно поддерживать их в течение всего исполнения, ибо малейшую расхлябанность при таком малом количестве инструментов было бы невозможно скрыть, как при известной опытности это удается в большом оркестре»³.

По сути, Стравинский формулирует новый взгляд на само понятие «ансамбль», когда состав исполнителей определяется и художественными, и чисто практическими задачами, к тому же допускается участие дирижера, что в принципе было не свойственно этому жанру музыки.

Детище XX века — оркестр-ансамбль, или ансамбль-оркестр чаще называемый сегодня «камерный оркестр», — действует под руководством дирижера и выполняет функции большого оркестра, ограничиваясь составом избранных (тех или других) инструментов. Собственно, как таковой камерный оркестр появился где-то в начале второй трети XX века. По ряду признаков (состав струнных, частично репертуар, количественный состав) эти оркестры напоминали оркестры времен Корелли, Вивальди, Баха, Гайдна, Моцарта (произведения этих композиторов и их современников пережили ренессанс с появлением современных камерных оркестров). Но оркестры-ансамбли XX века пропагандировали прежде всего современную музыку, жанры которой расширились невероятно. В XX веке появились камерные оперы, в которых участвовал лишь камерный ансамбль, сопровождающий вокалистов (например, оперы «Нос» Шостаковича, «Похождения повесы» и «Мавра» Стравинского, «Альберт Херинг» и другие оперы Бриттена). Появились камерные симфонии, и среди них — выдающаяся Четырнадцатая симфония Шостаковича. Инструментальный состав исполнителей и сочетания инструментов во всех этих сочинениях были очень разнообразны. Контрабас же стал *обязательным* инструментом даже в самых необычных составах.

Жанровое разнообразие сочинений для ансамблей, вариантность составов ансамблей практически размывали понятия камерный оркестр и камерный ансамбль. Устойчиво сохраняется одно различие, в какой-то мере позволяющее дифференцировать эти понятия, — присутствие или не присутствие дирижера. Исполнение без дирижера, например, квинтета или трио все же назовешь *ансамблевым*, а септет «История солдата» Стравинского — очевидный ансамбль, однако с участием дирижера. Учитывая это, в дальней-

³ Стравинский И. Хроника моей жизни. — Л., 1963. С. 127.

шем изложении, говоря об *ансамбле*, мы будем иметь в виду только сочинения для малого состава, исполняемые *без* дирижера.

Репертуар современной камерно-инструментальной музыки с участием контрабаса столь велик, что рассматривать его возможно лишь в специальной работе. Поэтому обратимся к некоторым сочинениям, в которых роль контрабаса видна даже без специального анализа.

Отдельного внимания заслуживают сочинения, где вместе с контрабасом, входящим в ансамбль (ансамблевым контрабасом), присутствует контрабас-солист. Немецкий композитор Х. Хенце (р. 1926) написал в 60-е годы Концерт для контрабаса и камерного оркестра. Большое трехчастное сочинение, продолжительное по времени звучания, исполнительски очень трудное, широко использует все достижения современного музыкального языка и виртуозные возможности солирующего контрабаса. До настоящего времени известна лишь единственная запись этого произведения, сделанная Гари Карром с камерным оркестром под управлением автора.

В концерте для солирующего контрабаса и камерного оркестра «Profundis Praedictum» А. Бротта, канадского композитора и дирижера, который и исполнил его со своим оркестром, автор предложил контрабасисту-солисту не простую для интонирования мелодику, виртуозную технику левой руки, соревнующуюся с виртуозной техникой смычка.

Австрийский композитор П. Ангерер сочинил для контрабаса соло и небольшого ансамбля инструментов пьесу под названием «Gloriatio» — своеобразный дуэт солиста и ансамбля или отдельных инструментов ансамбля. Партия солиста подвластна только исполнителю, свободно владеющему всеми атрибутами виртуоза, хотя не проста и партия контрабаса в ансамбле.

В этом же ряду находится и Концертная серенада для альты, контрабаса и камерного оркестра (1963) итальянского композитора Н. Медина, с изысканной интонационной структурой мелодических линий, широким диапазоном тесситур обоих солирующих инструментов, сложной ритмикой и виртуозной технической фактурой.

Интереснейшие образцы использования выразительных, тембровых, технических возможностей контрабаса мы найдем в трехчастном Нонете (Соната, Ария, Бурлеска) московского композитора Ю. Левитина, в Камерной симфонии № 2 (Концерт для нонета), в Девяти вариациях для нонета, в других ансамблевых произведениях грузинского композитора Р. Габичвадзе, в камерной музыке российских композиторов — Децимете Н. Пейко и Десяти эскизах для ансамбля Р. Леденева, в ансамблевых сочинениях композиторов Эстонии, Литвы, Армении.

«Русские сказки» Н. Сидельникова написаны в жанре концерта для ансамбля из 12 инструментов. Девять номеров «Сказок» — это небольшие программные пьесы, своеобразные звуковые картинки. Автор группирует их в трехчастный цикл, объединяющим началом которого служит образное содержание музыки, а «разделяющим» моментом становится образная контрастность. Партия контрабаса в этом сочинении не слишком трудна, хотя автор полно использует тембровые возможности инструмента, разнохарактерно применяет оstinatность. В первом разделе «Сказок» («Топи да туманы») терция ($d - f$) контрабаса в нюансе пианиссимо удерживает мрачную гармонию вертикали: «словно во сне повисло время — оцепеневшее, лиходейное». Оstinатный синкопированный ритм на высоком звуке gis и затем в самом нижнем регистре вместе с фортепиано в девятом номере («Девки красные по ягоды пошли далеко, далеко»), басовый ход пиццикато в пьесе «Пастушки там песни старые играют да на новый лад» напоминают джазовую стилистику, воссоздают еще одну образную ситуацию в музыке.

Оригинальный образец ансамбля — Концерт для фагота и струнных басов (виолончели и контрабасы) С. Губайдулиной. Здесь все необычно — от состава (только низкие басовые инструменты) до тщательной индивидуализации партий каждого из участников ансамбля.

Септет (1928) российского композитора Г. Попова увидел свет под названием «Септет для флейты, кларнета, фагота, трубы, скрипки, виолончели и контрабаса». После исполнительского возрождения сочинения в начале 70-х годов Септет был издан под названием Камерная симфония. Произведение многочастное, масштабное, дающее простор музыкальной мысли. Обладая яркой эмоциональностью, симфония выявляет тембровые и сольные возможности всех инструментов ансамбля.

Задачи, встающие перед контрабасистом, не выходят, на первый взгляд, за рамки традиционно оркестровых требований. Однако в процессе исполнения он встречается со многими трудностями: проблемой чистого интонирования, поскольку в одних эпизодах партия контрабаса заметно обособлена, а в других, например в третьей части, представляет собой октавный унисон или мелодико-ритмический дуэт с виолончелью; сложной метроритмикой, плотно переплетенной со штриховой техникой. Важный элемент инструментовки Септета — двойные ноты и флажолеты контрабаса. Например, в начальном эпизоде первой части контрабас «тянет» *ritardando* двухзвучный флажолетный аккорд, на фоне которого флейта ведет тихую, нежную мелодию, а кларнет и фагот своей колеблющейся секундовой фигурацией создают фон.

Нонеты, октеты, септеты и секстеты с участием контрабаса образуют относительно многочисленную группу в камерной литературе XX столетия. Как правило, в ансамбли такого состава входят духовые и струнные инструменты.

Чешский композитор Б. Мартину использует многие элементы современного музыкального языка в Нонете для флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны, скрипки, альты, виолончели и контрабаса. Выразительная моторность ритмики и динамика в этой музыке преобладают над экспрессией мелодики.

Нонеты и септеты Х. Эйслера, немецкого композитора, ученика А. Шёнберга, относятся к ранним сочинениям мастера. Они сложны по языку и инструментовке, но интересно и многосторонне раскрывают возможности контрабаса — в напряженной фактуре крайних регистров, в ритмике и динамике.

Октет П. Хиндемита, детально разработанная и блестяще представленная в инструментальном воплощении музыка, рельефно показывает достоинства каждого из инструментов ансамбля, в том числе и контрабаса.

Насколько интересной и необычной может быть инструментовка в произведении с участием контрабаса, свидетельствует трехчастное Концертино (1978) немецкого композитора Йорнса для классического ансамбля духовых инструментов: флейты, двух гобоев, двух кларнетов, двух валторн, фагота и контрабаса. В образном отношении две первые части как бы противопоставлены финалу, полному озорной изобретательности. Главными в финале становятся флейта и контрабас, с уморительным единодушием исполняющие одну и ту же мелодию и лишь в заключительной каденции пытающиеся выявить свою индивидуальность.

Квинтеты, квартеты и трио в современном ансамблевом репертуаре с контрабасом не многочисленны. Среди них Квintет С. Прокофьева (1924) можно отнести к вершинным сочинениям этого жанра. Композитор писал: «Я придумал следующий состав: гобой, кларнет, скрипка, альт и контрабас. По существу, незамысловатый сюжет из цирковой жизни под заглавием «Трапеция» был для меня предлогом сочинить камерную пьесу, которая могла бы исполняться без всякого сюжета. Отсюда — некото-

рые ритмические непрактичности вроде номера на десять восьмых (3–4–3)⁴. Выбор состава инструментов побудил автора использовать контрабас многосторонне: как бас и рельефную основу звучания, как колоритного солиста — равного партнера других солирующих инструментов ансамбля, как носителя оригинального и яркого тембра, проявляющегося не только в мелодических проведениях, но во флажолетах, пиццикато. Квнтет требует от контрабасиста высокого профессионального мастерства. Не случайно композитор заметил по поводу первого исполнения Квнтета в Москве в 1927 году: «Замечательно, что студенты справились с сочинением, на котором и опытные артисты ломали себе шею».

В каждой из шести частей контрабасу предложено множество эпизодов в высоком регистре (нотная запись в скрипичном ключе, см. пример 29). Контрабас выполняет гармонические функции, требующие умения играть двойные ноты и аккорды (см. пример 30). Важную роль в образном строе произведения играет солирующее пиццикато контрабаса, особенно выразительно этот прием представлен в пятой части (см. пример 31 а). Он часто выступает в роли солиста (см. пример 31 б).

Среди ансамблей для пяти инструментов с участием контрабаса — квнтет «Сны Якова» (1949) Д. Мийо. Гобой, скрипка, альт, виолончель и контрабас в этом сочинении — равноправные партнеры.

Квнтет для скрипки, кларнета, фортепиано, контрабаса и ударных (под названием «Серенада») А. Шнитке впервые исполнялся в Москве в 60-е годы. Композитор использовал здесь многие элементы авангардистской техники: приемы алеаторики, полиритмию и полиметрию, программируемые автором импровизации исполнителей. Исполнение квнтета предполагает определенную свободу каждого из участников ансамбля. Контрабасисту, например, предложены фразы-реминисценции тем из произведений Р. Штрауса, которые он должен играть в пределах помеченных автором временных рамок (2 секунды, 5 секунд и т. д.), в то время как другой исполнитель играет свои фразы на протяжении 3-х или 4-х секунд и т. д.

Ансамбли с контрабасом для меньших составов — трио, квартеты — также присутствуют в литературе XX века, но их художественная ценность значительно меньше. Тем не менее, в качестве определенной информации назовем некоторые из таких ансамблей.

Трехчастное Трио для скрипки, альты и контрабаса польского композитора Б. Порадовского (1928) предполагает использование транспонирующего контрабаса, так называемого бас-баритона с настройкой на кварту выше обычного оркестрового контрабаса. Партию контрабаса можно исполнять и на обычном инструменте, но в этом случае tessitura оказывается очень высокой.

Небольшое трехчастное Трио для флейты, скрипки и контрабаса американского композитора У. Сидемана (1962) рассчитано на участие обычного контрабаса с его наиболее удобными и звучными регистрами. Трудности этого ансамбля — в ритмической структуре, изысканно смешивающей три голоса.

«Пять этюдов для арфы, контрабаса и ударных» С. Губайдулиной (1965) — ансамбль не только неожиданный и оригинальный по составу, но и требующий от исполнителей, в том числе и от контрабасиста, знания авторских обозначений, соответствующих новым приемам звукоизвлечения на инструменте (см. примеры 32 а, б, в).

Во второй половине XX века появляется и становится все более популярным специфический жанр ансамблевой музыки — ансамбли контрабасов. Распространенность этой формы ансамблевого музицирования, отразившаяся и в количестве изданий таких ансамблей, как оригинальных, так и переложений, требует определенного внимания.

⁴ Прокофьев С. Материалы. Документы. Воспоминания. С. 173.

Квартет для четырех контрабасов композитора из Швейцарии Йозефа Лаубера (1942) — одно из первых сочинений этого жанра — обладает высокими профессиональными достоинствами. Четыре небольшие разнохарактерные части квартета хорошо выстроены по форме, наполнены мелодикой, сложны технически и интонационно. Партитура квартета следует традиционным канонам инструментовки и голосоведения, требует от исполнителей умения сохранить на протяжении всех частей необходимую ансамблевую чуткость. Изысканная ансамблевая фактура четырех контрабасов говорит о том, что композитор как бы забывает о специфике этих инструментов и относится к ним как к обычному струнному квартету.

Квартет-Сюита для четырех контрабасов Колина Брумби (1975) — трехчастное сочинение: 1 — *Pesante, Allegro*, 2 — *Largetto, Allegro con brio*, 3 — *Largetto, Andante tranquillo*. Мелодические части квартета сменяются быстрым пульсирующим ритмом пиццикато, легкими острыми штрихами. Ярко динамичная музыка воспринимается слушателями без каких-либо скидок на «инструментарий» ансамбля.

Квартет «Suite and low» английского композитора Дерила Рансвика (1976–1977) — одно из самых популярных ансамблевых произведений для четырех контрабасов. Три части этой сюиты — *Nursery Grind*, *Strauss in Doghouse* и *American Basses* — представляют собой очаровательные, мастерски сделанные пародии на популярные мелодии. Композитор, великолепно знающий контрабас, в легкой шуточной форме небольших пьес поставил перед исполнителями серьезные профессиональные задачи, в определенном смысле задачи именно артистические.

В расчете на образность программных подзаголовков каждой части, используя приемы театрализации, сходной с сюитой Рансвика, написал квартет для четырех контрабасов «All in a Days Work» англичанин Тони Осборн. Фактура партий в «Kick Start», «Free Time» и «Rush Hour» не сложная, однако первый и второй контрабасы, солируя, много играют в высоком регистре (партии используют скрипичный ключ). Образную характерность пьес поддерживают и темпо-ритмические (например, «Very rhythmic», «Freely and expressively»), и музыкально характерные (например, «Brightly») указания автора.

Количество ансамблей для контрабасов достаточно велико, хотя они далеко не одинаковы по своим профессиональным качествам. Во многих авторы используют тематический материал известных произведений (например, музыку И. Штрауса или Ж. Бизе), делая это весьма изобретательно и остроумно. Состав оригинальных ансамблей контрабасов увеличивается до квинтетов, секстетов и октетов. Ансамбли такого рода выступают как самостоятельные творческие коллективы. На международных встречах контрабасистов, проходивших в Германии, Франции, США, част звучали ансамбли и даже оркестры контрабасов, объединяющие 20–25 музыкантов.

Есть в ансамблевой литературе с контрабасом и *дуэты*. Обратим внимание на некоторые ансамбли-дуэты, где контрабас выступает партнером другого инструмента, и, таким образом, кратко познакомимся с возможностями подобных ансамблей.

Дуэты — не самый легкий вид ансамблевого музицирования, поскольку отсутствует «прикрытие», создаваемое мощной обертоновой фактурой фортепиано, как, например, в сонатах, или ансамбля с большим количеством инструментов. В дуэтах оба партнера могут рассчитывать только на собственные возможности. Если контрабасисту предложена виртуозная техническая фактура, он должен справляться с ней не хуже партнера, не забывая о качестве звука и интонации.

Дуэт для фагота и контрабаса французского композитора А. Русселя привлекает тонкой игрой тембров двух басовых инструментов и лаконичной формой. В этой ансамблевой миниатюре автор блестяще использовал полные диапазоны звучания обоих инстру-

ментов, сопоставил их своеобразные технические возможности, их специфические тембры, например в эпизоде, где контрабас ведет мелодию высокими флажолетами на фоне мелодико-стаккатной фигурации фагота (см. пример 33).

Пять багательей для альты и контрабаса австрийского композитора Л. Вальцеля — произведение многочастное, громоздкое, переполненное трудностями в партии контрабаса со сложной ритмикой, виртуозной штриховой техникой, нелегкой интонационной структурой.

Соната для гитары и контрабаса А. Вильдера оригинально сочетает близкие по характеру звучания тембры двух инструментов.

Уникальный дуэт — Фантазия для виолончели и контрабаса российского композитора М. Букиника — посвящен С. Кусевицкому. Одночастная, сотканная из эпизодов пьеса предоставляет двум инструментам возможность посоревноваться в виртуозности.

Гимны А. Шнитке (1977) — своеобразный триптих для трех пар инструментов. Одна из пьес — дуэт виолончели и контрабаса, в котором контрабас выступает равноправным партнером с виолончелью.

Широко представлен в контрабасовой литературе XX века сонатный жанр. Хотя сонаты А. Мишека и Р. Фухса по их музыкальному содержанию и форме правомернее отнести к XIX веку, написаны они в XX столетии.

Соната для контрабаса и фортепиано П. Хиндемита, написанная в 1949 году, до сих пор сохраняет положение эталона в этом жанре контрабасовой литературы. Четкий по форме трехчастный цикл с развернутой песенной кодой, в котором каждой части соответствует свой образ: первая часть (*Allegretto*) — энергичная, бодрая и динамичная музыка, с четко выявленным ритмом; вторая часть (*Allegro assai*) строится на стремительно полетной, пунктирно фигурированной мелодике; третья часть (*Molto adagio*), завершаемая песенной мелодией — *Lied* в темпе *Allegro grazioso*, значительная по масштабу и развернутости формы (типа вариаций), противопоставляет двум первым частям по образному содержанию. Интересные особенности финала сонаты — каденция-диалог контрабаса — фортепиано и кода-песня. Главная исполнительская задача для контрабасиста — выдержать соревнование с фортепиано. Одно из важнейших качеств музыки Хиндемита — удивительно благоприятное сочетание контрабаса и фортепиано в полифонической фактуре. Художественные достоинства музыки, использование автором многих возможностей обоих инструментов сделали это произведение особенно популярным у современных контрабасистов. Партия контрабаса в Сонате Хиндемита рассчитана на транспонирующий инструмент с настройкой *Fis — H — E — A*, но мыслилась автором именно в той тональности, в которой она *записана*, а партия фортепиано (при соблюдении удобства фортепианной фактуры) *подчинена* его реальному звучанию.

Уместно вспомнить Сонату для контрабаса и фортепиано современного композитора и пианиста А. Наседкина, который не усомнился в возможности исполнения сольной сонаты на контрабасе в обычной оркестровой настройке — *E — A — D — G*. Наседкин, очевидно, взял за образец Сонату Хиндемита, что проявилось в общей стилистике музыки, в организации мелодических линий в полифонической структуре двух партий, в меняющемся метроритме, в использованном диапазоне контрабаса и даже во введении каденции (мелодико-ритмическая реплика вне метра).

Венгерский композитор В. Монтаг (брат известного солиста-контрабасиста середины столетия Л. Монтага) издал большую Сонату для контрабаса и фортепиано, мелодический и гармонический язык которой основан на национальной мелодике и метроритмике.

Соната американского контрабасиста и композитора Ф. Прото (1963), написавшего для своего инструмента много интересных произведений, — четырехчастный цикл с тем-

поритмической и образной контрастностью. Это одно из немногих современных сочинений, отличающееся эмоциональной содержательностью.

В 1981 году издана Соната для контрабаса и фортепиано чешского композитора М. Коржинека. Трехчастное произведение с мелодикой песенного склада и отсутствием каких-либо специальных трудностей делает эту музыку доступной для многих исполнителей.

Четырехчастная Соната для контрабаса и фортепиано Х. Генцмера издана в Берлине в 1983 году. Композитор использовал лучшие по звучанию регистры инструмента и предложил исполнителю довольно сложные тесситурные, интонационные, ритмические и технико-виртуозные задачи. Но, скорее всего, это ординарный опус.

Несколько сонат для контрабаса и фортепиано созданы отечественными композиторами. Двухчастная Соната А. Богатырева, композитора из Белоруссии, использует традиционные приемы письма и построена на народно-песенной мелодике.

Высокопрофессиональны сонаты С. Губайдулиной и А. Коблякова. Оба сочинения насыщены самыми современными элементами композиторской техники.

Внутри одночастной сонаты Губайдулиной ясно выявлены разнохарактерные конструкции эпизодов, усложнена и метроритмика сочинения, а вся ткань партии контрабаса изобилует специфическими приемами звукоизвлечения: *col legno*, *glissando*, *sul tasto*, *sul ponticello*, а также быстрой сменой *arco* и *pizzicato*. Необычные приемы звукоизвлечения есть и у фортепиано: удары по струнам нижнего регистра, глассандо и др. Важное достоинство сонаты — превосходный баланс двух инструментов. Прозрачная ткань партии фортепиано не заслоняет звучание контрабаса. Более того, контрабас часто остается в одиночестве. Как и в других произведениях композитора, в сонате много необычных графических указаний для исполнителей: знаки — «играть октавой выше» или «играть октавой ниже», знаки, указывающие исполнение вне метра, знак, указывающий очень краткую паузу и т. д.

Соната А. Коблякова по внешним признакам перекликается с Сонатой Губайдулиной. Она также одночастна, пестра в метроритмической канве (фактически следует беспрерывное чередование разных размеров), изобилует необычными приемами звукоизвлечения. Партия контрабаса записана в двух ключах — басовом и скрипичном.

Соната для контрабаса и фортепиано А. Журбина — музыка современная по всем параметрам. В этом сочинении, наряду с трудными ритмическими и интонационными задачами, очень виртуозны партия контрабаса и штриховая техника.

Завершая тему, подчеркнем, что исполнительство контрабасистов в оркестре и ансамбле развивалось параллельно и в определенной взаимозависимости. Все особенности современного музыкального языка, используемого композиторами, проявлялись как в симфонических партитурах, так и в ансамблях. Все исполнительские проблемы, встававшие перед контрабасистами в камерно-инструментальной музыке, не в меньшей мере вставали перед контрабасистами симфонических оркестров.

Правда, сохраняется принципиальное различие: индивидуальная исполнительская ответственность в ансамбле неизмеримо повышена в сравнении с исполнительством в группе оркестра.

"КАРНАВАЛ ЖИВОТНЫХ"

(Слон)

К. СЕН-САНС

1 **Allegretto pomposo** ($\text{♩} = 120$)

1 0 4 1 4 4 1 0 1 4 2 1 4 G

СИМФОНИЯ № 1

(III часть)

Г. МАЛЕР

2 **Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen**
(Торжественно и размеренно, не слишком затягивая)

(Timp.)

G D G D

G D A D

вариант

G

3 4 3 1 0 3 1 3 4 1 0 3 3 4 1 0 3 1

"МЛАДА"

[Andante non troppo] L'istesso tempo

Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

3 10

solo

dolce colla parte (sul G)

mp *p*

* Струна G перестраивается в Fis, на которой исполняется весь эпизод. В альтовом ключе указано реальное звучание.

ЖИЗНЬ ГЕРОЯ

Lebhaft bewegt

Р. ШТРАУС

4a 46

ff *ff*

D-Saite

Musical score for double bass, piano, and cello. The double bass part features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The piano part is marked "geteilt" and "f cresc.". The cello part is marked "ff".

"FORELLEN"
Квинтет

Ф. ШУБЕРТ

Musical score for double bass, piano, and cello. The double bass part is marked "p". The piano part is marked "p". The cello part is marked "ff".

5 Var. III.

Var. IV

СИМФОНΙΑ № 2
(I часть)

[Allegro moderato ($\text{♩} = 63$)]

rosso a rosso più vivo ($\text{♩} = 72$)

С. РАХМАНИНОВ

0 2
cresc. *f*
cresc. *f*
(♩ = 80)
ff *dim.* *f* *dim.*
pizz.
p *dim.* *pp* *pp*

"КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ"
(Два еврея богатый и бедный)

Andante. Grave energico

М. МУСОРСКИЙ—М. РАВЕЛЬ

f *sf* *sf*
D G D G
1 3 4 1 2 (2 3 1 3) 1 0 3 0 1 G 1
Ст.
1 3 4 1 2 1 1 3 1 0 1 D 4 3 2 3 4 1 3 2 D 4
Andantino

СИМФОНИЯ № 2 (II часть. Тема с вариациями)

С. ПРОКОФЬЕВ

9 **Andante**

C-b. div.

mf molto espressivo *poco cresc.* *f*

mp *poco cresc.* *mf*

dim. *mf* *p* *espr.* *p* *mp* *dim.* *p* *arco* *p*

dim. *mf* *p* *espr.* *p* *mp* *dim.* *p* *arco* *p*

Var. I

L'istesso tempo

p *mf* *molto espressivo* C-b. div.

СИМФОНИЯ № 3 (2-я часть)

С. ПРОКОФЬЕВ

Andante

10

pp

МУЗЫКА К К/Ф "ПОРУЧИК КИЖЕ"

Романс

Andante

С. ПРОКОФЬЕВ

11 C. b. solo

Musical score for the beginning of 'Poruchik Kizhe'. It features a single staff in bass clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Andante'. The piece starts with a measure rest, followed by a repeat sign. The first note is a half note G2, followed by a quarter note F2, and then a series of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, B363, C364, D364, E364, F364, G364, A364, B364, C365, D365, E365, F365

СИМФОНИЯ № 7
(IV часть)

С. ПРОКОФЬЕВ

13 **Vivace** $\text{♩} = 144$

f *p1* *leggiere* *mf* *f*

Poco più animato (Tempo I)

СИМФОНИЯ № 5
(I часть)

Д. ШОСТАКОВИЧ

Allegro non troppo

ff *ff* *f*

СИМФНИЯ № 5
(4-я часть)

Д. ШОСТАКОВИЧ

Allegro non troppo

15

ff

КОНЦЕРТ ДЛЯ ОРКЕСТРА
(2-я часть)

Б. БАРТОК

Allegretto scherzando

16 *pizz.*

f

ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО ОРКЕСТРУ
(вариация контрабасов)

Б. БРИТТЕН

Cominciando lento ma poco a poco accelerando

17

pp

Allegro *ff*

mf *f*

ПИТТСБУРГСКАЯ СИМФОНИЯ
(II часть)

П. ХИНДЕМИТ

Allegro assai ($\text{♩} = 126$)

18

f *ff*

D A G

"ПУЛЬЧИНЕЛЛА",

И. СТРАВИНСКИЙ

19 *Vivo*

ff *detache* *marcattissimo* *f*

"АННА КАРЕНИНА"
(сцена "Каренин размышляет")

Р. ЩЕДРИН

20 *Sostenuto* ($\text{♩} = 69-72$)

mf *p* *f* *risoluto*

(ten.) (ten.) *ff* *f* *espr.* *f legato* *cresc.* *sf* *mf legato* *pp*

arco *pizz.* *rit. molto* *arco*

1/2 1/4 1/4

pizz. *n.p.* *n.p.* *sf*

КОНЦЕРТ № 1 ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ
(IV часть)

Allegro scherzando ($\text{♩} = 152$)

А. ШНИТКЕ

21 *pizz.* *sf* *sf*

arco *pizz.* *sf* *sf* *mf legato* *pp*

1 2 3 0 1 2 3 0 3 1 2 3 0

Ст. D G D

3 1 0 0 3 1 0 1 1 b 2 4

2 4 2 1 1 0

(Violino solo)

КОНЦЕРТ ДЛЯ ОРКЕСТРА И ЧЕТЫРЕХ СОЛИРУЮЩИХ ИНСТРУМЕНТОВ

А. ЭШПАЙ

22 Più mosso

C.b.
solo

C.b.
altri
div.

СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА "ПЕЛЛЕАС И МЕЛИЗАНДА"

А. ШЁНБЕРГ

[Langsam] Etwas bewegter

23-a

sehr rasch, heftig

ОПЕРА "ВОЦЕК"
(3-й акт)

А. БЕРГ

23-6

[a tempo ♩=80]

C.b.
div.
e3

mf f 3 3

p p p

СИМФОНИЯ № 3

(2-я часть)

Я. СИБЕЛИУС

24

[Andantino con moto, quasi allegretto]

pizz.
mf (pizz.)
f poco f

СИМФОНΙΑ № 5.

(2-я часть)

А. ОНЕГТЕР

25 Allegretto
(arco) divisi pizz.-arco

mp (pizz.)

СИМФОНΙΑ № 5

(Скерцо)

Г. МАЛЕР

26 [Kräftig, nicht zu schnell]

f *f* *f* *pp*

f *pp* *f*

БАЛЕТ "ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ"

И. СТРАВИНСКИЙ

27

pp *pp*

ОПЕРА "ДИТЯ И ВОЛШЕБСТВО"

М. РАВЕЛЬ

28 Tranquillo (♩ = 112)

f

Var.1
(Moderato)

КВИНТЕТ

1-я часть

С. ПРОКОФЬЕВ

29 8

mp espress. *mp* *mp*

p *1^a*

G. P. 11

pp *mf ben. tenuto*

mf *p*

КВИНТЕТ

4-я часть

30. Adagio pesante

mf pesantissimo
очень тяжело

cresc. *f*

КВИНТЕТ

5-я часть

(Allegro precipitato
31-a ma non troppo presto)

56 *pizz.* *ff* *f* *pizz.*

f *arco*

57 *mp* *f*

58 *f* *mf*

59 *f* *p*

КВИНТЕТ
2-я часть

С. ПРОКОФЬЕВ

Andanté energico

31-6 *f*

24 *f* 2

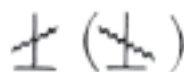
arco 25 *mp* sul A *f*

26 *f*

32-a

ПЯТЬ ЭТЮДОВ ДЛЯ АРФЫ, КОНТРАБАСА И УДАРНЫХ
 ДЛЯ КОНТРАБАСА 2. FOR THE DOUBLE BASS

С. ГУБАЙДУЛИНА



глицсандо тремоло (вверх, вниз)
 glissando plus tremolo (up, down)



глицсандо-рикошет (вверх, вниз)
 glissando with springing bow (up, down)



глицсандо на четырех струнах
 glissando on four strings



играть за подставкой
 play beyond the bridge



аккорд за подставкой (на любых струнах)
 chord to be produced beyond the bridge (on any strings)



наиболее высокий возможный звук
 the highest note possible

Allegretto $\text{♩} = 144$ часть вторая

32-6 3 pizz **1**

p

2 ↑

f

3 ↑

f sub.

4 ↑

mf *p*

↑ *mf*

32-в часть пятая

8

Arpa

pp

Meno mosso e poco rubato
(Fuori di tempo e metro delle Percussioni)*

lunga

C-b.

p *pp* *morendo*

arco

* Вне темпа и метра ударных.
Disregard the tempo and metre of the Percussions.

ДУЭТ ДЛЯ ФАГОТА И КОНТРАБАСА .

33 **Andante** (♩ = 76) А. РУССЕЛЬ

p dolce cantabile *poco cresc.*

mp *mf* *sfz* *p dolce*

* Партитура оригинал фиксирует реальное звучание контрабаса с настройкой: Fis-H-E-A.

VIII

Сергей Александрович Кусевицкий (1874–1951)



Выдающийся музыкант России Сергей КУСЕВИЦКИЙ

В ряду самых известных представителей музыкального искусства XX века почетное место занимает Сергей Александрович Кусевицкий — выдающийся контрабасист-солист, один из крупнейших дирижеров первой половины XX века, видный деятель русской музыкальной культуры, активный участник музыкальной жизни Франции и США 20-х — 40-х годов.

Жизнь и творчество музыканта можно разделить на два основных периода: российский (1874–1920) и зарубежный (1921–1951), когда он жил вначале во Франции (1921–1924), а затем в США (1924–1951).

Интересно сопоставить две выда-

ющиеся личности — Боттезини и Кусевицкого.

Боттезини был темпераментным, сильно чувствующим, отзывчивым и компанейским человеком. Материальный достаток в отдельные периоды его жизни позволял ему держать чуть ли не собственный зоопарк, в другие периоды он бедствовал, остро нуждался, в последние дни оказался едва ли не в нищенском положении.

Кусевицкий являл собой натуру художественную. Доброжелательный и щедрый человек, он обращал эту щедрость во благо искусства, поддерживая многих деятелей музыки, композиторов. Кусевицкий оставался истинным покровителем искусства и идеалистом (в лучшем значении этого слова) до конца жизни.

Боттезини начинал учиться у дяди — профессионального скрипача. Его обращению к контрабасу предшествовали занятия на скрипке, отличное музыкальное воспитание в церковном хоре, игра в оркестре на литаврах. В Миланской консерватории с 14 лет он учился у одного из лучших контрабасистов Италии, у превосходных педагогов изучал теорию музыки, контрапункт, композицию, игру на фортепиано.

Кусевицкий до 17 лет был фактически самоучкой, его опыт игры в семейном оркестре не выходил за рамки провинциального любительства.

Начав исполнительскую деятельность в оркестре, Боттезини в дальнейшем выступал как солист. И это приносило ему заработок наравне с дирижированием.

Кусевицкий служил в оркестре около пятнадцати лет, а его сольная деятельность (с 1908 г.) скорее уступала деятельности дирижера на протяжении всей жизни.

Боттезини исполнял только произведения собственного сочинения (под предлогом «трудности» отказался играть даже этюды своего товарища Менголи). И все его сочинения четко ограничивались одной стилистикой: оперная (итальянская) мелодика и инструментальная виртуозность.

Кусевицкий-контрабасист, наряду с собственными сочинениями (четыре пьесы и Концерт для контрабаса), играл в основном *переложения* сочинений, написанных для других инструментов — виолончели, скрипки, фагота... Среди авторов этих сочинений оказались великие композиторы — И.С. Бах, Гендель, Моцарт, Чайковский, Шопен, крупнейшие мастера мировой музыки Сен-Санс, Скрябин, Р. Штраус, М. Брух, Р. Глиэр (из четырех пьес для контрабаса Глиэра Кусевицкий играл обычно Интермеццо и Тарантеллу). В репертуаре Кусевицкого было только одно произведение Боттезини — Тарантелла.

Для исполнительства Боттезини характерны эмоциональная кантилена и виртуозное владение инструментом.

Кусевицкий поражал публику музыкальностью, тонкостью передачи чувств, красотой звука, выразительной фразировкой.

Но двух этих музыкантов объединяло умение «волшебнo петь» на своем инструменте.

Боттезини-дирижер ограничивался преимущественно оперным репертуаром, чаще всего это были оперы итальянских композиторов или оперы, сочиненные самим маэстро. Несколько симфонических и ораториальных сочинений, исполненных дирижером, существенно не меняют содержания его дирижерского репертуара.

Кусевицкий-дирижер сразу обратился к серьезной симфонической литературе, к произведениям Бетховена, Глинки, Чайковского, Танеева, Скрябина, Рахманинова. В его симфонических концертах классика всегда шла рядом с сочинениями, только что созданными, произведениями Скрябина, Рахманинова, Стравинского, Прокофьева, Метнера, Дебюсси, Равеля, Мийо, Пуленка, Бартока, Хиндемита, Шёнберга, Копленда, Барбера, Фосса, Бернштейна.

Своему итальянскому предшественнику Кусевицкий уступает только в одном: Боттезини был, несомненно, профессиональным композитором. Уровень его мастерства инструментовки, знания законов композиции, контрапункта, оркестрового инструментария были очень высокими. Кусевицкий-композитор не ушел дальше более или менее приличного дилетанства. Концерт для контрабаса, превосходно сработанный по форме, гармонической структуре, хорошо организованный в темпоритмическом отношении, обладающий музыкально-эмоциональной содержательностью, подсказывает допусти-

мость участия в его создании руки профессионального композитора, которым мог быть Р. Глиэр.

Но Кусевицкого отличает от предшественника неординарное качество — его деятельный общественный темперамент. Музыкант отдавал время, силы, огромную энергию не только исполнительству, но и организационной деятельности: он создал издательство и открыл нотные магазины в России, организовал оркестр, участвовал в создании Академии искусства, руководил проведением общедоступных симфонических концертов в Москве и Петербурге и вообще музыкальной жизнью в стране после революции, выступал в печати и т. д.

Мир Боттезини был другим: постоянные переезды из одного места в другое, компании друзей, игра в карты и застолья. И это наряду с непрерывными выступлениями.

Каждый из этих музыкантов жил и творил в свою эпоху, жизнь каждого «регламентировалась» натурой, характером, воспитанием, темпераментом, но и окружением, складывавшимися так, а не иначе обстоятельствами жизни. Как сложилась бы судьба Кусевицкого, не женись он на «миллионерше» Ушковой?

Сопоставление двух этих великих контрабасистов XIX и XX веков должно помочь объективно оценить их роль в истории контрабасового искусства и вклад в музыкальное искусство.

Творческая жизнь С.А. Кусевицкого наполнена огромным количеством больших и малых событий, имеющих нередко музыкально-историческое значение. Желющие познакомиться с жизнью в искусстве выдающегося русского музыканта могут обратиться к превосходной монографии А. Астрова «Деятель русской музыкальной культуры С.А. Кусевицкий» («Музыка», 1981), подробно рассказывающей о *русском* периоде жизни и деятельности Кусевицкого. Интересные, малоизвестные материалы о деятельности музыканта за рубежом разбросаны в различных зарубежных изданиях.

Наша задача — изложение творческой биографии артиста, показывающей его как многостороннего выдающегося деятеля музыкальной культуры XX столетия.

С.А. Кусевицкий в России (1874–1920)

Сергей Кусевицкий родился 26 июля 1874 года в городе Вышний Волочек Тверской губернии. Его отец, еще в детском возрасте участвовавший в армейской музыкантской команде, научился играть на разных инструментах. По прошествии 25-летней военной службы в Кронштадте он женился на дочке священника, противившегося этому браку. Молодые сбежали и поселились в Вышнем Волочке. Жили бедно. В семье было четверо сыновей и дочь. Мать рано умерла. Сыновей с малолетства отец обучал игре на разных инструментах. Старший сын обладал звучным дискантом и мог подрабатывать пением в трактирах. Образовался даже «оркестр Кусевицких», который играл, где придется, чтобы заработать деньги. Сергей с 6 лет учился играть на альте, потом на виолончели, а с 13 лет взялся за контрабас и усиленно осваивал этот инструмент. Во дворе дома, где жила семья Кусевицких, стояла рубленая баня. «Сюда каждый день в 5 часов утра приходил Сергей и занимался на контрабасе до 8 часов, после завтрака — опять на 3–4 часа в баню. Как-то отец спросил его: «Почему ты так серьезно взялся за контрабас?» Тот ответил: «Я хочу играть на нем лучше всех»¹.

¹ Астров А. Деятель русской музыкальной культуры С.А. Кусевицкий. — Л., 1981. С. 14.

Осенью 1891 года Сергей без благославения отца и с тремя рублями в кармане отправился в Москву. В консерватории прием уже закончился. «Сафонов (в то время директор консерватории. — Л.Р.) меня выгнал, — рассказывал впоследствии Кусевецкий, — я поздно к нему пришел, больше не принимали учеников. Отправился я в Филармонию (Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества. — А.А.) и узнал, что там тоже не принимают. Попросил, чтобы дали поговорить с директором П.А. Шостаковским. Впустили меня в какую-то узкую комнату. За роялем сидел человек с длинными волосами и играл. Прервав игру, он обернулся и спросил: «Тебе что?» — «Петр Адамович, хочу учиться музыке». Он еще раз посмотрел на меня и грубо, резко сказал: «Поздно!» Отчаяние охватило меня, я заплакал и стал кричать: «Не уйду, хочу учиться!» Шостаковский встал, с неожиданной нежностью обнял меня и приласкал: «Ну, хорошо, хорошо, будешь учиться». Назначил мне день, я пришел и сыграл на рояле Моцарта. Шостаковский послушал и говорит: «Мы тебя примем, но только ты должен взять такой инструмент, на котором у нас учат бесплатно». Были такие три инструмента со стипендией, на выбор: фагот, тромбон и контрабас. Что делать?! Контрабас!.. Судьба моя была решена»².

Класс контрабаса вел Й. Рамбоусек. И. Липаев писал о нем: «Деятельный, отзывчивый, доводящий каждое дело до конца... он дал целую плеяду превосходных артистов с Кусевецким во главе». Кусевецкий стал лучшим учеником в классе. По многу часов ежедневно, преодолевая усталость и боль, натирая пальцы до крови, он отработывал гаммы, этюды, пьесы. Занимаясь усиленно на контрабасе и уделяя много времени сольфеджио, Сергей до 1894 года не посещал теоретических классов. Желание поскорее работать в оркестре осуществилось уже летом 1892 года, когда во время летних каникул он играл в симфоническом оркестре на одном из курортов под Ригой.

Любопытны наблюдения коллеги Кусевецкого по оркестру, студента-виолончелиста В. Дубинского. «Он был очень приятным парнем, дружелюбным [...] к тому же честолюбивым и твердым в решениях, но тем не менее очень скромным в оценке своих музыкальных способностей [...] Слушая Кусевецкого, можно было забыть, что он играет на контрабасе: это был какой-то промежуточный между виолончелью и контрабасом инструмент необычной тембровой красоты. Кусевецкий обладал всем, что свойственно большому артисту, — тоном, подвижной техникой, темпераментом, выдержкой, острым чувством ритма и изяществом художественных концепций»³.

Осенью 1892 года Кусевецкого принимают в оркестр Оперного театра С.И. Мамонтова. Той же осенью в жизни музыканта произошло незабываемое событие: как лучшего ученика Филармонического училища его представили П.И. Чайковскому. В квартире композитора контрабасист играл Анданте кантабиле из Первого квартета, переложение которого сделал сам, а аккомпанировал ему автор.

Услышав игру Кусевецкого в концерте училища, С. Кругликов в 1894 году писал: «Контрабасист почти уже виртуоз на своем тяжелом и неповоротливом инструменте; оркестровый же музыкант из него, несомненно, выйдет идеальный». Окрыленный похвалами, Кусевецкий решает участвовать в конкурсе на место в оркестре Императорского оперного театра в Петербурге, «...когда сыграл Кусевецкий, оставшиеся кандидаты ушли, поняв бессмысленность соревнования». Выдержав конкурс, контрабасист добивается перевода в московский Большой театр и после годового испытательного срока в октябре 1895 года становится артистом императорских театров.

² Цит. по: Астров А. Деятели русской музыкальной культуры С.А. Кусевецкий. С. 15.

³ Там же. С. 17.

Окружавшая Кусевицкого в годы учебы студенческая, молодежная компания, душой которой был Леонид Собинов, проявляла интерес к музыке, литературе, искусству, и это сыграло немаловажную роль в художественном развитии контрабасиста.

Пробует свои силы Кусевицкий и в качестве солиста. В 1896 году он выступил в Петербурге с исполнением Концерта Штейна и Тарантеллы Боттезини. Затем несколько раз играл в Москве, а также в Нижнем Новгороде. Свою жизнь музыкант организовывал довольно жестко: после двухчасовых занятий утром — репетиция в театре, днем снова занятия, а вечером спектакль в Большом. И так — день за днем. В конце 90-х годов Кусевицкий уже регулярно выступает как солист преимущественно в благотворительных концертах. О его выступлении 22 июня 1899 года в симфоническом концерте в Сокольниках есть свидетельство: «В качестве солиста выступил участник оркестра Кусевицкий, который исполнил на контрабасе Концерт Ф. Симандла и две пьесы собственного сочинения (речь идет об Анданте и Вальсе-миниатюре. — Л.Р.). Артист обладает удивительной техникой; очень тонкая фразировка его на этом трудном инструменте поистине поразительна. Если прибавить к этому, что всё исполняемое Кусевицким по чистоте интонации носит печать художественной законченности, то станет понятным очень большой успех, который выпал на его долю как со стороны публики, так и со стороны музыкантов оркестра, которые ему все единодушно аплодировали... Артисту пришлось играть два раза на «bis»⁴. Концерт кумира Кусевицкого Симандла, портрет которого висел на стене в комнате Кусевицкого, был для молодого контрабасиста критерием мастерства. Однако после выступления Симандла в 1900 году в Москве наступило разочарование, и по-юношески темпераментный, Сергей порвал портрет со словами: «Гадость какая». Из рецензии на один из концертов Симандла: «Этот артист, явившийся издалека пленять своим искусством на столь неуклюжем инструменте, как контрабас, обнаружил такую примитивную технику и легкомысленную интонацию, что мы искренне можем порадоваться за контрабасистов нашего симфонического оркестра, в среднем играющих гораздо лучше венских профессоров»⁵.

Хроника отметила успех Кусевицкого, исполнившего на контрабасе тот же Концерт Генделя, который звучал и у Симандла. Выступление Кусевицкого в концерте Филармонического общества 27 января 1901 года можно считать началом признания артиста в качестве солиста: «Виртуоз на контрабасе — это целая революция... Он имел несомненный успех. Мне припоминаются по этому поводу прошлогодние гастролы виртуоза на контрабасе Зимандля (Симандла) из Вены... Гастроль возбудила смех. Теперь Кусевицкий может смело отправляться за границу концерттировать; он единственный в своем роде»⁶, — писал один из репортеров.

В этот год умер Й. Рамбоусек. Большой театр объявляет конкурс на место первого контрабасиста оркестра. Хотя Кусевицкий не участвовал в этом конкурсе, «комиссия единодушно сочла своим долгом признать, что Кусевицкий в течение шести лет выказал себя выдающимся талантливым артистом и крайне аккуратным по отношению к службе» и перевела его на должность концертмейстера группы контрабасов. 1 апреля 1901 года двадцатисемилетний контрабасист занимает эту должность и одновременно приглашается в качестве профессора класса контрабаса в Московское филармоническое училище.

⁴ Астров А. Цит. изд. С. 20.

⁵ Там же. С. 21.

⁶ Там же. С. 22.

Начинается уверенный и успешный путь контрабасиста-концертанта. Были и триумфы, когда контрабасист оказывался достойным соперником знаменитых вокалистов. В 1902 году И. Кноразовский писал о концерте Леонида Собинова (7 марта): «Чудный певец тогда уже успел сделаться любимцем публики, которая переполняла его концерты. Он пользовался восторженной любовью, ему уделялось все внимание, остальные исполнители терпелись только как необходимое зло. А тут еще исполнитель на каком-то грузном, неуклюжем и совсем уже не концертном инструменте, как контрабас. Появление Кусевицкого на эстраде было встречено насмешливым переглядыванием. Но вот контрабасист заиграл, и с первых звуков волшебного смычка недоумение перешло в восхищение. Чем дальше, тем грандиознее становился успех артиста, и в конце концерта необыкновенный контрабасист затмил собою обаяние тенора»⁷.

28 марта 1902 года Кусевицкий дает сольный концерт в зале Благородного собрания в Москве. В программе — Соната Генделя, Концерт Штейна, Тарантелла Боттезини и две пьесы собственного сочинения — Анданте и Вальс-миниатюра. Успех полный, публика покорена искусством контрабасиста. И. Стравинский вспоминал: «Однажды я видел, как Беляев (М.П. Беляев — основатель музыкального издательства, организатор Русских симфонических концертов, скрипач и альтист, игравший в квартете. — Л.Р.) встал в своей ложе — он был высокого роста, с аристократической шевелюрой — и удивленно уставился на Кусевицкого, который вышел со своим контрабасом, собираясь играть соло. Беляев повернулся ко мне и сказал: “До сих пор такие вещи можно было видеть только в цирке”»⁸.

Широкую известность принесла Кусевицкому гастрольная поездка по России. Обозреватели писали: «Контрабас совершил триумфальное шествие по России».

Много дала музыканту поездка в Байройт. Среди паломников из России были Рахманинов, Шаляпин, Серов, Сафонов, Станиславский. Он познакомился с дочерью Ф. Листа Козимой Вагнер и, главное, встретился с музыкой композитора. В этом же, столь богатом событиями 1902 году судьба свела контрабасиста еще с одним знаменитым певцом — Ф. Шаляпиным. «Нет надобности говорить о буре восторгов, вызванных пением Шаляпина, — писал Н. Кашкин о симфоническом концерте Филармонического общества под управлением А. Зилоти. — Наряду с таким любимцем публики, казалось бы, трудно иметь успех другому солисту, да еще на таком инструменте, как контрабас, но талантливость и мастерство Кусевицкого победили эту трудность, и он имел успех в полном смысле слова огромный... публика долго требовала повторения...»⁹. В печати не замедлили появиться утверждения, что Кусевицкий — «бесспорно, один из лучших в мире виртуозов на этом инструменте».

14 марта 1903 года дебютом в Берлинской певческой капелле началась череда успешных выступлений Кусевицкого за рубежом. Критики признавали, что «молодой, аристократического вида русский превзошел своего великого итальянского предшественника...» Последовали приглашения выступить в следующем сезоне в Берлине, Дрездене, Праге. Сезон 1904/1905 года артист начал концертами в Берлине. «Из виртуозов не могу забыть Кусевицкого. С ума свел всех», — писал приятель А.Б. Гольденвейзера об этих выступлениях контрабасиста.

⁷ См.: Театр и искусство. 1909. № 42.

⁸ Цит. по: Советская музыка. 1991. № 6. С. 90.

⁹ Астров А. Цит. изд. С. 25.

Концертная деятельность контрабасиста становится постоянной, он играет в Москве, в Петербурге, выступает в Лондоне, в Праге, в Дрездене, в Берлине. Титул «солиста императорских театров», присвоенный в декабре 1902 года впервые в истории театров контрабасисту, высвобождал время для концертных выступлений. Но встала проблема репертуара. Контрабас в руках Кусевицкого превратился в настоящий сольный инструмент, но настоящей сольной литературы для этого инструмента не было. Неудовлетворенный обычным репертуаром солирующих коллег, Кусевицкий обращается к переложениям, часто играет пьесы собственного сочинения, задумывает Концерт для контрабаса.

А. Астров считает, что появление Концерта совпало по времени со знакомством Кусевицкого с Натальей Ушковой, вдохновившей его на эту музыку. Возможно, так и было. Но в рождении Концерта важную роль сыграл близкий друг контрабасиста, композитор Р. Глиэр, который в это же время сочинил свою Вторую симфонию и посвятил ее Кусевицкому.

Расставшись с первой женой, балериной Н. Галат, Кусевицкий в 1905 году женится на дочери миллионера и мецената К.К. Ушкова. Почетный директор Филармонического общества (в студенческие годы Кусевицкий был его стипендиатом), большой меломан, Ушков устраивал дома музыкальные вечера, на которых появлялись многие выдающиеся музыканты и артисты того времени. Здесь-то и познакомились молодые люди. А.Б. Гольденвейзер писал: «Приятная и скромная женщина, она была смертельно влюблена в С.А. Кусевицкого». Наталья Ушкова, умная, образованная, владела несколькими языками, занималась живописью и скульптурой. Близкий Кусевицким М. Бихтер вспоминал: «Отношения между ними, насколько мне самому пришлось наблюдать их совместную жизнь, живя у них в доме, вполне дружелюбны и не накладывают никакой тени в связи с мыслью о корыстолюбии со стороны Кусевицкого. Повторяю, я близко знал их жизнь и всегда видел самое нежное, самое благородное и корректное отношение между супругами, что делает все досужие версии весьма сомнительными»¹⁰.

Концерт для контрабаса в интерпретации автора впервые прозвучал 12 февраля 1905 года в Москве. Музыкальный критик И. Липаев подметил важнейшие особенности Концерта: «Две первые части, следующие без перерыва, полны элегичной настроенности, мелодичности, иногда весьма кстати уснащенной пассажами специально виртуозного характера. А главное, что большая редкость, в Концерт вложено много непосредствен-



Рис. 72 . С.А. Кусевицкий. Начало XX в.

¹⁰ Астров А. Цит. изд. С. 29.

ного чувства, живого темперамента, особенно заразительно действующего в последней части»¹¹.

С момента появления и до настоящего времени Концерт Кусевицкого остается в активном репертуаре контрабасистов всего мира. Объяснение этому скрыто в самой музыке произведения. И исполнителя, и слушателя она захватывает искренностью чувств, ясными, превосходно прочерченными мелодическими линиями. Четко, лаконично вылеплена форма сочинения, блестящи технические эпизоды — арпеджированные пассажи, двойные ноты, штриховые фигуры и т. д., представляющие и сегодня виртуозные трудности.

Успехи солиста-концертанта и солидное материальное положение позволили Кусевицкому подать в дирекцию театров прошение об отставке. Увольнение из театра с сохранением звания «солиста императорских театров» позволило Кусевицкому выступить в печати с критической статьей под названием «Музыкальные илоты». Стимулировала подобное выступление и революционная ситуация в России. Но после этого выступления он вынужден был уехать с женой за границу. В Берлине и в Париже в салонах Кусевицких собираются друзья, коллеги, изысканное общество артистов, художников, композиторов и дирижеров: Шаляпин и Глиэр, Собинов и Рахманинов, Вейнгартнер, Метцель, Годовский, Марто и др.



Рис. 73. Вечеринки в салоне Кусевицких. Берлин. 1910 г. Слева направо: А. Абель, Р. Глиэр, Г. Фернов, Ф. Шаляпин, Л. Блех, С. Кусевицкий, Р. Левенфельд, Л. Годовский, Л. Собинов (за роялем), В. Метцль.

Прерванные по причинам «нервных головных болей» и «ревматизма мышц рук» выступления Кусевицкого-солиста возобновляются, расширяется его репертуар, чаще всего звучат его собственные произведения — Концерт, Вальс-миниаюра, Юмореска, Интермеццо Глиэра. 1906–1907 годы заполнены гастролями по Европе, артист играет в Вене, Лондоне, Будапеште, Мюнхене, Лейпциге, в Париже. «Выступление феноменального артиста... вызвало ошеломляющее удивление, перешедшее в восхищение», — так реагирова-

¹¹ Там же. С. 28.

ла пресса на его исполнение. Но встречались и другие отзывы: «Был на концерте Кусевицкого, — писал композитор Н. Метнер в 1907 году из Мюнхена. — Играет он, конечно, на своем контрабасе великолепно, но сочиняет уж совсем напрасно. Его Концерт и еще какая-то пьеска уморили меня своим дилетантским пошибом, успех имели»¹².

Зимой 1908 года Кусевицкий выступил в Лейпциге в концерте знаменитого оркестра «Гевандхаус» с дирижером А. Никишем. Это было одно из первых выступлений артиста со столь знаменитым оркестром. Контрабасист исполнил Концерт (фаготовый) Моцарта и «Кол Нидрей» М. Бруха и имел триумфальный успех.

С этого момента музыкант начинает выступать в новом амплуа — дирижера. Дебют, не совсем удачный, состоялся в «Бетховенском зале» Берлина. В программе концерта — увертюра «Ромео и Джульетта» П.И. Чайковского, антракт из «Орестеи» С.И. Танеева, Концерт для фортепиано № 2 С. Рахманинова, Вторая симфония (первое исполнение) Р. Глиэра. «Кусевицкий вел оркестр крайне неуверенно, и дело спасало только высокое профессиональное умение артистов оркестра. Рахманинов, сидя за роялем, помогал дирижеру головой, ведя за собой оркестр своей необыкновенно энергичной, ритмически точной игрой»¹³, — вспоминал впоследствии Р. Глиэр.

1908–1909 годы заполнены активной исполнительской деятельностью дирижера. Он выступает в Лондоне (солист С. Рахманинов), в Вене (музыка Чайковского), в Париже (играет Бетховена с оркестром Колонна). Проходят и первые его концерты на родине. В Петербурге и Москве Кусевицкий исполняет с оркестром бетховенскую программу («Эгмонт», Седьмая симфония). Не забыт и контрабас — солист дает концерты в Будапеште, Берлине, Амстердаме, Лондоне, Париже, Брюсселе.

В эти же годы Кусевицкий приступает к осуществлению актуальных для своего времени проектов: созданию Российского музыкального издательства, зарегистрированного в Берлине, а позже открывает магазины этого издательства в Москве и Петербурге. В первом заседании Совета РМИ кроме самого Кусевицкого приняли участие известнейшие музыканты России — Рахманинов, Скрябин, Метнер, Гедике, Оссовский, Струве. Историческое значение этого проекта состоит в том, что в свет стали выходить многие и многие сочинения русских композиторов и композиторов-классиков. В РМИ впервые опубликованы произведения Н.А. Римского-Корсакова, С.И. Танеева, А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова, Н.К. Метнера, И.Ф. Стравинского, С.С. Прокофьева, А.Ф. Гедике, Г.Л. Катуара и др.

Вторая исполнительская программа Кусевицкого-дирижера в России уже целиком посвящена произведениям русских композиторов. Он исполнил «Арагонскую хоту» М. Глинки, отрывок из «Садко» Н. Римского-Корсакова, антракты из «Орестеи» С.И. Танеева и Пятую симфонию П.И. Чайковского.

В 1909 году Кусевицкий вместе со скрипачом А. Казадезюсом, основателем «Общества старинных инструментов», посещает Льва Толстого в Ясной Поляне и играет там Концертную симфонию с альтом Лоренцетти и «Колыбельную» Г. Ласки.

Первое десятилетие XX века Кусевицкий-солист заканчивает в зените славы, но его творческие интересы все заметнее склоняются в сторону дирижерской деятельности. Поэтому подведем итог большого периода деятельности солиста-контрабасиста.

Кусевицкий играл немецким смычком (с высокой колодкой), на обычном четырехструнном контрабасе. Судя по фотографиям, запечатлевшим артиста во время выступлений, его постановка за инструментом выглядит органично, естественно. До 1905 года в руках контрабасиста был скромный инструмент немецкого мастера, в последующие годы он иг-

¹² Цит. по: Советская музыка. 1991. № 6. С. 91.

¹³ Советская музыка. 1991. № 1. С. 102.

рал еще на трех инструментах — Маджини, А. Гварнери и контрабасе саксонской фирмы «Гляссель и Херлинг» (датирован 1889 г.). Позднее контрабасист становится владельцем чудесного Амати, обладавшего «мягким и певучим» звучанием, как писал в 1916 году тифлисский рецензент концерта Кусевицкого во время его гастролей в Грузии¹⁴.

Настройка контрабаса была на тон выше, как это принято у солистов. А в одном из берлинских концертов, в 1906 году, он поднимал строй даже на малую терцию выше обычного оркестрового строя. Сравнивая Кусевицкого с Боттезини, А. Абель резюмировал: «Он превзошел своего великого итальянского предшественника хотя бы в том, что играл на настоящем оркестровом контрабасе, в то время как Боттезини играл на трехструнном инструменте, настроенном по квинтам»¹⁵. (Абель ошибается: контрабас Боттезини настраивал по квартам, хотя и без четвертой, нижней струны. — Л.Р.)

Особенно интересны живые свидетельства. Откликов, рецензий на его выступления множество и все преимущественно восхищенные. «У Кусевицкого контрабас — мелодический инструмент, виртуозный инструмент, вообще все, что хотите, только не обычный «бас»»¹⁶. «Со своим инструментом Кусевицкий делает все, что ему угодно: в этой сфере он такая же величина, как П. Казальс в сфере виолончели»¹⁷ Известные музыкальные критики того времени — Держановский и Энгель — ставили искусство контрабасиста на один уровень с искусством артистов мировой величины: его инструмент, считали они, звучал так, как не всегда звучит виолончель самого Казальса, а техника так же покорна Кусевицкому, как техника Изаи или Крейсlera. «Как это хорошо, — писал С. Кругликов, — что Кусевицкий прежде всего музыкант», что звуки, извлекаемые им из контрабаса, «имеют все подобие прекрасного человеческого голоса, потому что не мертвенны, потому что в них душа чувствующего музыканта... Это великое дело — быть музыкантом, иметь возможность всегда, во всякое время, каждой сыгранной фразой доказать, что тут не только техника и к ней прирожденная способность, так или иначе отделанная, отшлифованная, но и смысл, понимание того, что составляет душу авторского слова, душу самого искусства»¹⁸.

Репертуар контрабасиста невелик, что объясняется фактическим отсутствием специально сольного контрабасового репертуара. Существовавшие оригинальные произведения для контрабаса не удовлетворяли ни самого артиста, ни публику. Поэтому кроме мелких пьес Боттезини, Ласки, Глиэра, своих пьес Кусевицкий обращался к переложениям, обогащал репертуар контрабасистов действительно хорошей музыкой. Наряду с пьесами Рахманинова, Скрябина, Бруха и других композиторов он переложил следующие сочинения крупной формы: виолончельную Сонату Р. Штрауса, Концерт и Сонату Генделя, виолончельный Концерт Сен-Санса, фаготовый Концерт Моцарта (контрабасист играл этот Концерт в тональности ля мажор и с каденцией собственного сочинения). По мнению Каратыгина, аранжировки Кусевицкого были «весьма удачными», в его интерпретациях он находил «много художественного чутья и понимания стиля».

Музыкальный талант Кусевицкого позволил ему стать замечательным исполнителем. Но важно еще и другое: в своей книге А. Астров упоминает разговор с Артуром Рубинштейном, хорошо знавшим Кусевицкого. Назвав его «гениальнейшим контрабасистом», Рубинштейн добавил: «Он никогда не переставал работать, никогда! ...Он всю жизнь

¹⁴ Эксперты-специалисты склонны считать этот инструмент произведением неизвестного богемского мастера.

¹⁵ Астров А. Цит. изд. С. 39.

¹⁶ Там же. С. 38.

¹⁷ Там же. С. 40.

¹⁸ Там же. С. 42.

работал. Кусевицкого сделал труд»¹⁹. К Сергею Кусевицкому — контрабасисту и дирижеру — можно отнести и слова Ромена Роллана: он был «не из тех людей, кого утомляет движение вперед».

Став дирижером, музыкант продолжает неутомимо работать. Отсюда — высокие результаты, достигнутые Кусевицким и в этой области творчества. Он не учился дирижированию специально, навыки этой профессии получал скорее из репетиционной работы и выступлений выдающихся дирижеров того времени: Ф. Вейнгартнера, К. Мука, Г. Малера, Ф. Мотля, К. Шуха. Вместе с Р. Глиэром он консультировался у О. Фрида, учителями своими считал А. Никиша и В. Фуртвенглера. Возможно, именно Никиш оказал на него наибольшее влияние. У знаменитого маэстро, которого Кусевицкий считал эталоном музыканта и дирижера, он получил важнейшие уроки мастерства и навыки работы с оркестром. И все же нельзя забывать о том, что он имел возможность оплачивать учебную работу с оркестром, а позднее создал и свой собственный оркестр. Счастливое сочетание музыкального таланта, деятельного темперамента, способности работать не щадя сил, мощной воли к достижению целей и материальной обеспеченности позволили ему достичь вершины дирижерской профессии.

Кусевицкий исполнял классику, но всегда интересовался музыкой современных композиторов, особенно русских. Успехи дирижера часто были связаны с новыми сочинениями. И какими сочинениями! В 1910 году Кусевицкий исполняет в Москве «Поэму экстаза» Скрябина. Затем — премьера этого произведения в Берлине. Никиш, который присутствовал на концерте, сказал Кусевицкому: «Я изумлен! Как вы могли достичь таких высот в дирижировании за столь короткое время? Вы — прирожденный дирижер. Все есть — техника, воображение, темперамент, и все вы исполняете с такой пластичностью... Удивительно! Право, я не знаю никого, кто мог бы лучше дирижировать этим произведением»²⁰. После исполнения «Поэмы» в Петербурге Каратыгин писал: «Скрябина можно любить или отвергать, доказывать же силу и красоту его музыки можно только одним способом: пусть почаще дирижеры наши разрежут ряды врагов его музыки, играя ее так сильно и красиво, так убежденно и убедительно, как исполнил «Поэму экстаза» Кусевицкий»²¹.

Успех «Поэмы» побудил Скрябина доверить Кусевицкому, с которым долгое время был в дружеских отношениях, первое исполнение «Прометея» («Поэмы огня»). «Одни остались в недоумении, другие пришли в восторг, третьи — в ужас. Многие, не поняв «Поэмы огня», молча покинули зал... Музыкальные критики писали, что «Прометей» был исполнен Кусевицким мастерски, с блеском и подъемом, с темпераментом, тщательностью и любовью». «Ни один другой дирижер не мог бы исполнить так «Прометея», — писал Сабанев, — для этого надо чувствовать Скрябина и любить его музыку так, как любит ее и чувствует Кусевицкий»²². Во время концертной поездки оркестра Кусевицкого по городам Поволжья Скрябин как солист исполняет свои фортепианные концерты. Поездка оказалась убыточной, отношения Кусевицкого и Скрябина начинают портиться, и происходит разрыв. Скрябин покидает Совет РМИ.

Кусевицкий строит новые планы. Он учреждает «Концертное бюро Кусевицкого», пытается реализовать проект организации в России Академии музыки, по образцу Берлинской Hochschule. В качестве профессоров приглашаются пианисты Бузони, Годов-

¹⁹ Астров А. Цит. изд. С. 44.

²⁰ Smith M. Koussevitzky. N 4. 1947. P. 54.

²¹ Астров А. Цит. изд. С. 71.

²² Там же. С. 73.

кий, Пюньо, скрипачи Изай и Крейслер, виолончелист Казальс, класс контрабаса Кусевицкий хочет оставить себе.

В мае 1910 года по России разносится весть: умер Лев Толстой. Кусевицкий, несмотря на крайне негативное отношение властей и церкви, дает концерт, в котором исполняет Траурный марш Шопена.

В 1910–1911 годах дирижер проводит в зале Благородного собрания «Народные симфонические концерты» по воскресным дням для учащейся и рабочей молодежи. В концертах Кусевицкого выступает Артур Рубинштейн. Когда жюри фортепианного конкурса отказало в премии этому пианисту, Кусевицкий предложил ему как выдающемуся музыканту «свою премию» в 5000 рублей.

Музыкальная жизнь и концертная практика подсказывают дирижеру идею создать собственный оркестр. Он обсуждает «Перспектив учреждения симфонического оркестра С. Кусевицкого» с председателем «Общества оркестровых музыкантов» И. Липаевым. Весной 1911 года проводятся конкурсы, а уже в сентябре состоялись дебюты Оркестра Кусевицкого в Москве и в Петербурге.

В программах — симфонии Бетховена. В течение очень короткого срока Кусевицкий организовал дееспособный коллектив из 70 музыкантов. «Струнная группа показала чудеса технической выправки и сыгранности. Прозрачность и чистота пассажей была поразительная», группа деревянных «по красоте тембров, безупречной чистоте и гармонической слитности выше привычного для Москвы уровня и напоминает... лучшие заграничные оркестры», — реагировала пресса на первые выступления Оркестра Кусевицкого. Концерты абонемента в сезон 1911/12 года укрепили репутацию оркестра: «Во всей программе («Так говорил Заратустра» Р. Штрауса, Прелюдия к «Послеполуденному отдыху фавна» Дебюсси, «Прометей» Скрябина. — А.А.) не было ни одного такта, где оркестр не оказался бы вполне на высоте своего призвания»²³. В конце сезона критики утверждали, что это один из лучших оркестров России.

Дебюсси, приглашенный дирижировать своими сочинениями в концертах оркестра, по возвращении на родину заявил «об артистической ценности оркестра, составленного одним Кусевицким и заметно отличающегося строгой дисциплиной и преданностью музыке — качествами довольно редкими в немногочисленных городах-светочах нашей старой Европы».

В предреволюционные годы музыкально-исполнительская деятельность в России организовывалась несколькими учреждениями, среди которых важнейшую роль играло Русское музыкальное общество. Оно имело множество отделений по всей России — к 1914 году их число достигло 55. До 1909 года РМО провело около 500 симфонических концертов. Активная музыкальная жизнь проходила в основном в Москве и Петербурге. В Петербурге пользовались известностью антрепризы А. Зилоти, известного пианиста-виртуоза, дирижера и энергичного музыкального деятеля. В его концертах большое место уделялось русской музыке. Заметными были Общедоступные симфонические концерты оркестра и хора графа А.Д. Шереметева — по 8–12 в сезон. Их программы включали и кантатно-ораториальные произведения. Эпизодически, а с 1908 года уже регулярно, давал симфонические концерты Придворный оркестр, руководимый Г. Варлихом. С этим оркестром нередко выступал А. Никиш.

В Москве концертную деятельность организовывали московское отделение РМО и Филармоническое общество. Последнее привлекало главным образом выдающихся исполнителей. Филармоническими концертами дирижировали А. Никиш, В. Менгельберг, С. Рахманинов, Ф. Мотль, В. Сафонов, А. Зилоти, и в них чаще звучала русская музыка.

²³ Цит. по: Астров А. Указ. соч. С. 177.

Музыка отечественных композиторов — от Глинки до Рахманинова и Скрябина — исполнялась в концертах Кружка любителей русской музыки А.М. и М.С. Керзиных.

Симфонические оркестры в обеих столицах собирались прежде всего из музыкантов императорских театров. С появлением Кусевицкого-дирижера ситуация выглядела примерно так, как ее представил Л. Сабанеев: «В этом году (1909. — А.А.) я познакомился с Кусевицким, восходившим на московском музыкальном горизонте подобно крупной и яркой планете, возбуждая ненависть большинства, зависть других и лицемерное преклонение третьих. Этот человек с пунцовым лицом и маленькими усиками, «как у парикмахера», возбуждал негодование исключительно потому, что на него смотрели как на выскочку, как на raguchi... Наибольшего расцвета достигло негодование на Кусевицкого, когда этот «несчастный контрабасист» решил стать дирижером и во главе отдельного концертного предприятия... Конкуренция между нашими главными музыкально-концертными учреждениями — Филармонией и Музыкальным обществом (РМО. — А.А.) — была во всем разгаре, враги не знали, как только удавить противника, а тут еще появился третий конкурент, да еще какой независимый — сам и «директор, и дирижер», со своим капиталом»²⁴.

Тем не менее Кусевицкий не только успешно повел свое дело, но и весьма позитивно повлиял на деятельность других концертных организаций. Преодолевая сильную конкуренцию Кусевицкого, Филармоническое общество и РМО решили объединить свои усилия и скоординировали репертуарную политику. (В обсуждении организационных и репертуарных проблем принимали участие Купер и Рахманинов.) Получилось так, что деятельность Кусевицкого помогла лучше организовать концертное дело в России. Да и музыканты других оркестров могли добиваться прибавки жалованья, опираясь на пример музыкантов из оркестра Кусевицкого.

В 1913 году, почувствовав, что уровень оркестра стабильно высок, Кусевицкий задумывает гастрольную поездку по Европе. Однако вскоре началась война. Сменялись музыканты оркестра, оркестр стало лихорадить, труднее стало сохранять профессиональное качество ансамбля. И к весне 1916 года оркестр фактически распался. Л. Сабанеев в одной из статей назвал оркестр Кусевицкого «одним из крупнейших культурных начинаний предреволюционного десятилетия».

Кусевицкий и его оркестр сумели осуществить многое. В 1912–1914 годах проводились Симфонические утра по общедоступным ценам, в программы которых включалась музыка столетий — от Баха до современной, сопровождавшаяся соответствующими комментариями. Организованная в эти же годы гастрольная поездка по городам Поволжья сыграла серьезную музыкально-просветительскую роль. Оркестр выступил также в Одессе, Киеве, Харькове, Ростове. Кусевицкий финансировал организацию Новой художественной оперы в Петербурге, участвовал в создании бесплатной музыкальной библиотеки, задумал постройку в Москве и Петербурге концертного зала и Храма искусств с тремя залами разного назначения и художественной галереей. В концертах своего оркестра Кусевицкий пригласил участвовать знаменитого пианиста Ф. Бузони, посвящал целе программы музыке С. Танеева.

Не останавливали музыканта ни обострившаяся международная обстановка, ни предреволюционная ситуация в России: в 1914 году состоялось первое исполнение «Весны священной» И. Стравинского. В отзывах говорилось об определенных недостатках дирижера и оркестра. Пианист, педагог и музыкальный критик Г.П. Прокофьев сетовал, «слыша, что дирижеру удалось местами ярко подчеркнуть ритмические узоры, чувствуя порою изумительную виртуозную игру оркестра, я не решаюсь сказать, хорошо ли была

²⁴ Астров А. Цит. изд. С. 98–99.

сыграна «Весна священная». Гармонический строй и стиль Стравинского уловить не удалось, и вполне вероятными показались рассказы о том, что на репетициях музыканты играли неверно, а впечатление оставалось все то же»²⁵. Корректно, но определенно высказался Н. Мясковский: «...Судить о произведении по настоящему исполнению было бы довольно смело. Можно сказать одно: «Весна» — произведение яркое, самобытное, увлекающее своей живой ритмикой, почти сплошь сильное, а временами пленительное»²⁶. Кусевецкий не случайно больше не возвращался к этому сочинению. В том же 1914 году он впервые в России организовал и провел Баховские торжества.

В 1915 году дирижер осуществил премьеру кантаты С. Танеева «По прочтении псалма» (по его же предложению кантата и была написана). К отзывам критиков о его интерпретациях музыки Бетховена или Чайковского, Брамса или Вагнера, Скрябина или Дебюсси добавились и следующие: «Впечатление осталось столь сильное, какое только может остаться после исполнения подлинно превосходных, живых произведений музыкального искусства, где слышится за каждым изгибом музыкальной мысли творческая воля и одухотворенное чувство композитора»²⁷, — писал Б. Асафьев, потрясенный кантатой «По прочтении псалма» С. Танеева. Говоря об исполнении сочинения, Каратыгин подчеркивает, что оно «доставило художественное наслаждение не меньше, чем сама музыка Танеева».

После распада оркестра Кусевецкий возвращается к деятельности контрабасиста-солиста: концерт в Петербурге, поездка по городам России, выступления в Киеве, Ростове, Екатеринославе, Казани, Харькове, Тифлисе, Баку. Чувствительный удар по самолюбию артиста наносит решение Художественного совета Московской консерватории не приглашать Кусевецкого на должность профессора класса контрабаса.

Автор книги о С. Кусевецком А. Астров пишет: «В борьбе с «генералами» от музыки, начавшейся еще в 1905 году с публикации письма в дирекцию императорских театров, Кусевецкий нажил себе немало врагов, которые где только возможно препятствовали его начинаниям». Газета «Театр» подводит итоги деятельности Кусевецкого в дореволюционной Москве (1917 год): «Разве не вставляли ему, Кусевецкому, палки в колеса все, кто мог и где мог? Разве не обвиняли его в самых черных замыслах и не истолковывали все его поступки только одними низменными побуждениями? В этой атмосфере неприязни, скрытой и явной, среди этих вечных интриг и тормозов было слишком трудно продвигаться и работать»²⁸.

Наступает революционный 1917 год. Кусевецкий участвует в концерте под девизом «Революция в слове и звуках». Кусевецкий и Глазунов с оркестром в составе 250 музыкантов исполняют «Шествие» и «Эй, ухнем!» — Глазунов за дирижерским пультом, группу контрабасов возглавляет Кусевецкий.

Политические перемены в стране затронули и культурную жизнь. Преобразованным (из бывшего придворного) Государственным оркестром приглашают руководить Кусевецкого. Первое выступление этого оркестра состоялось 30 сентября 1917 года. Активная исполнительская деятельность музыканта не прерывается. Он дает концерты в Петербурге и в Москве. В Москве Концерты Кусевецкого продолжались до 1919 года, когда ему поручается общее руководство концертной деятельностью на всей

²⁵ Астров А. Цит. изд. С. 126–127.

²⁶ Там же. С. 127.

²⁷ Там же. С. 83.

²⁸ См.: Театр. 1917. № 2011.

территории России. 4 октября произошло событие, которое многие годы Московская консерватория отмечала как «праздничное»: в зале присутствовал В.И. Ленин. Тогда звучала бетховенская программа: Героическая симфония, увертюры «Кориолан» и «Леонора № 2». В декабре того же года Кусевицкий возглавил оркестр Большого театра и уже в феврале следующего года впервые поднимается на подиум, чтобы дирижировать оперой «Пиковая дама».

«Деятельность Кусевицкого была настолько значительной, обширной и разнообразной, что без нее невозможно верно и в полном объеме представить себе русскую музыкальную жизнь ни в те семь-восемь лет, которые непосредственно предшествовали Октябрю 1917 года, ни в первые послереволюционные годы, когда решение музыкально-просветительских задач стало заботой молодого советского государства», — справедливо замечает А. Астров²⁹.

Темперамент музыканта, участвующего в становлении культуры и искусства молодой революционной республики, вполне искренне увлеченного новыми идеями и полного творческой энергии, побуждает его снова взяться за перо (вспомним статью 1905 года «Музыкальные илоты»). На этот раз автор обращается к теме «Государство и музыка». Пафос статьи в следующих словах: «Для русского народа, творца прекраснейшей в мире народной песни, до сих пор почти недоступными были художественные создания музыкального искусства, не только западноевропейского, но и русского. Как сила, организующая дух, музыкальное искусство призвано играть значительную роль в социальной жизни, особенно симфоническая музыка — это высшее проявление творческой воли в стихии звуков. Вечные заветы свободы, борьбы за обновительные правды нашли свое отражение в гениальных произведениях мастеров симфонической музыки»³⁰.

Весной 1920 года Художественный совет при Наркомпросе (в него входили В. Маяковский, Н. Голованов, Л. Цейтлин, С. Кусевицкий и другие) решает организовать Государственный симфонический оркестр во главе с Кусевицким. В это же время музыкант возглавил Экспертный совет и Экспертную комиссию Первого Всероссийского конкурса струнных инструментов.

Казалось, что положение Кусевицкого в условиях новой власти вполне стабильно. Однако 20 мая 1920 года состоялся *последний* концерт дирижера на родине. Прощаясь, он исполняет в Петрограде Девятую симфонию Бетховена и отправляется за границу. Как оказалось, навсегда.

Можно предполагать, что Кусевицкий стремился прежде всего сохранить возможность свободного и плодотворного артистического труда. Находясь во Франции с 1921 по 1924 год, он не касается политики. Кредо музыканта остается неизменным, он твердо проводит в жизнь свой принцип — русская музыка и новая музыка современных композиторов — во главе угла!

С.А. Кусевицкий за рубежом — Франция, США (1920–1951)

В 1912 году критик Кноразовский произнес пророческие слова: Кусевицкий «уже занял первое место среди русских дирижеров, он вскоре такое же место займет в ряду

²⁹ Астров А. Цит. изд. С. 90.

³² См.: Советская музыка. 1991. № 6. С. 93.

европейских знаменитостей». Обосновавшись в Париже, Кусевицкий начинает активно работать как дирижер. В 1922 году Н. Метнер писал из Европы о Кусевицком: «Он, по всему видимому, успел занять здесь, за границей, весьма авторитетное положение».

Интерес зарубежных слушателей к выступлениям дирижера и успех этих выступлений зависели во многом оттого, что Кусевицкий исполнял музыку русских композиторов, знакомил зарубежных слушателей с великой русской музыкой, а также исполнял музыку современных композиторов. Под управлением Кусевицкого прозвучали в Париже «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского. Гастролируя в Испании, он познакомил слушателей с операми «Князь Игорь» Бородина, «Пиковая дама» Чайковского, «Борис Годунов» Мусоргского, с симфоническими произведениями русских композиторов.

В 1921 году основанное дирижером общество «Симфонические концерты Кусевицкого» начало проводить в «Гранд опера» столицы Франции популярные концерты из произведений русских и французских композиторов, с большим успехом продолжавшиеся вплоть до 1930 года, то есть и после отъезда Кусевицкого в США. Именно в этих концертах впервые во Франции были исполнены «Пасифик- 231» А. Онеггера, «Картинки с выставки» М. Мусоргского в блистательной инструментовке М. Равеля, выполненной по заказу Кусевицкого. Сыграв впервые кантату «Семеро их», Вторую симфонию, «Скифскую сюиту», фортепианные концерты № 3 и № 2 (солировал автор), Скрипичный концерт (солист М. Дарье), дирижер открыл для зарубежных слушателей музыку Сергея Прокофьева. О том, что сделал Кусевицкий для французской музыки лучше всего сказали сами композиторы. В письме к министру народного образования и изящных искусств П. Леону от декабря 1924 года содержится просьба отметить заслуги русского музыканта: «За долгие годы своей деятельности г-н Кусевицкий много сделал для пропаганды французской музыки, включая в программы своих концертов, как во Франции, так и за границей, многие произведения французских композиторов. Награда, которую мы ему желаем, была бы свидетельством благодарности за постоянство и эффективность его усилий».

Г-н Кусевицкий только что приглашен главным дирижером самого известного оркестра Соединенных Штатов Америки — Бостонского симфонического оркестра. Нет никакого сомнения, что французское искусство найдет в нем самого горячего защитника, и награда его орденом Почетного легиона исключительно упрочит его авторитет у американской публики». Во главе с А. Мессаже, президентом Общества драматических авторов и композиторов, письмо подписали Поль Дюка, Альбер Руссель, Морис Делаж, Владимир Гольдсенман, Анри Казадезюс, Артур Онеггер, Дариус Мийо, Жак Руше, Морис Равель, Флориан Шмитт, Филипп Гобер, Ролан Мануэль. 18 июня 1925 года в торжественной обстановке и в атмосфере искренней признательности артисту ему был вручен самый престижный орден Франции. В одном из интервью Кусевицкий высказал свое отношение к музыке французских композиторов: «Некоторые музыканты, говоря о современной французской музыке, особо подчеркивают, что ее основным элементом является необычайная утонченность, проникновенный колорит и что, по их мнению, ей не свойственны ни яркие тона, ни острые моменты».

Я знаю, что с этой точки зрения французская музыка может очаровывать и приводить в восторг, но я чувствую в ней нечто большее, я ощущаю ее мощный темперамент, смягченный благородным чувством такта, но в то же время полный чудесной жизни; я ощущаю в ней мощную отвагу созидательной идеи, всегда вдохновляющей на порыв и совершающей такие изумительные завоевания в области искусства. И все это притягивает меня к французской музыке и заставляет с любовью подойти к ее исполнению»³¹

³¹ Цит. по: Советская музыка. 1991. № 6. С. 96.

Получив приглашение возглавить Бостонский симфонический оркестр США, Кусевицкий отправляется в Америку. Это был не просто переезд артиста из одной страны в другую. Как справедливо пишет один из исследователей творчества Кусевицкого музыковед В. Юзефович: «...славные традиции русского просветительства были с успехом перенесены С. Кусевицким сначала в Париж, а затем в Бостон. [...] Он сочетал в себе размах русского мецената-просветителя с истинно американской деловитостью. Сочетание это, помноженное на дирижерское дарование и редкостную энергию строителя культуры, снискало его имени ту славу, тот реальный общественный авторитет — в России, во Франции и в США, — которых редко достаиваются музыканты-исполнители. Отечественная и зарубежная музыкальные культуры обязаны Кусевицкому в равной степени»³²

В Америке Кусевицкий продолжает пропагандировать русскую музыку, инициирует создание новых произведений американскими и европейскими композиторами, прежде всего мастерами, покинувшими гитлеровскую Европу, активно исполняет эти сочинения.

Четвертьвековая деятельность Кусевицкого как руководителя Бостонского оркестра превратила этот коллектив в первокласснейший симфонический ансамбль, выдвинув его в лидеры «большой пятерки» («big five») американских оркестров. Дирижер неумолимо знакомил американских слушателей с шедеврами мировой классики и лучшими образцами музыки XX столетия — американской, русской и советской.

Основав и возглавив Фонд Наталии и Сергея Кусевицких, русский музыкант не только исполнял сочинения многих выдающихся современных композиторов, но в той или другой форме поддерживал их материально. Мировой известностью обязаны дирижеру американские композиторы Аарон Копленд, Самюэль Барбер, Леонард Бернстайн, Лукас Фосс. В концертах Кусевицкого звучали произведения Бартока (Концерт для оркестра был написан композитором по заказу дирижера), Хиндемита, Шёнберга (например, «Свидетель из Варшавы»). Для Бостонского оркестра Кусевицкого писали музыку Стравинский и Бриттен, Сибелиус и Онеггер, Барток и Руссель, Равель и Прокофьев. И. Стравинский, человек в оценках своих далеко не сентиментальный, отметил: «Он был чрезвычайно щедрым человеком и, как ни один другой дирижер, помогал композиторам в материальном отношении»³³

Творческие связи и дружба Кусевицкого и Прокофьева начались еще в 1913 году. В 1914 году молодой дирижер приглашает юного композитора и пианиста выступить с его оркестром. Прокофьев играет свой Первый фортепианный концерт (на bis — еще несколько фортепианных миниатюр, в том числе и знаменитое «Наваждение»). И за границей Кусевицкий постоянно играет музыку Прокофьева, а еще до отъезда, преодолевая немалое сопротивление некоторых членов совета РМИ (в частности, Рахманинова и Метнера), начинает издавать сочинения Прокофьева. В то время увидели свет партитуры опер «Любовь к трем апельсинам», «Игрок», балеты «Шут», «Стальной скок», Вторая и Третья симфонии, фортепианные концерты, Квинтет, Квартет, сонаты и другие сочинения. Во Франции, а позднее в США Кусевицкий исполняет музыку Прокофьева, привлекая для участия автора в роли солиста-пианиста. Они ведут переписку, которая обнаруживает острую требовательность в отношениях и характер личностей обоих музыкантов. Известно, например, что Прокофьев, с иронией относившийся к Глазунову, высказал Кусевицкому упрек по поводу приглашения композитора выступить с концертами в Америке. Кусе-

³² Цит. по: Советская музыка. 1991. № 6. С. 90.

³³ Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. — М. 1973. С. 73.

вицкий отвечает Прокофьеву: «Прежде всего я должен тебе разъяснить (Кусевицкий был старше Прокофьева на 17 лет. — Л.Р.), что совершенно невозможно сравнить приглашение Глазунова и приглашение твое. На протяжении пяти лет, что я в Америке, я по крайней мере провел — и это на самый худой конец — 50 исполнений твоих сочинений, тогда как исполнений Глазунова было всего 2, ровно пять лет тому назад... Не надо также забывать, что Глазунов первый раз в Америке и, вероятно, последний. Вся Америка, куда только Глазунов ни приезжал, оказала ему самое большое внимание, потому что имя Глазунова как композитора, как музыкального деятеля, как директора Петербургской консерватории, ученики которого рассеяны по всему свету — и в том числе ты, — всем здесь известно, и все стараются поддержать старика... Ты не можешь пожаловаться, что я был осторожен к тебе: в то время как другие учреждения не сыграли ни одной ноты из твоих произведений, даже твои друзья, как Сток и др., я за эти годы всюду исполнял твои произведения»³⁴. Любопытно высказывание Прокофьева о Кусевицком, относящееся к 1924 году: «Ни для кого не секрет, что на вкус Кусевицкого полагаться нельзя, однако в нюхе ему отказывать не приходится: еще в России он выявлял недурной нюх и теперь, в Париже, отлично осведомлен о том, что делается с музыкой. Он не пытается вести музыку, как это во что бы то ни стало хочет Стравинский, он не пытается суммировать и подхлестывать всех ведущих ее, как Дягилев, но он превосходно знает, кто куда зашел и как к чему относятся те или иные круги слушателей и ценителей»³⁵. Прокофьев, несомненно, хорошо понимал, что значила для него поддержка дирижера, и переписка его с Кусевицким и его женой Натальей Константиновной подтверждает это.

Говоря о деятельности Кусевицкого-дирижера в США, обратим внимание на первые исполнения в Америке симфоний Д. Шостаковича — Седьмой («Ленинградской») в 1942 году в публичном концерте (по радио ее исполнял впервые Тосканини) и Девятой в 1946 году. Кусевицкий так оценивал музыку великого соотечественника: «Шостакович — яркий факел русского народа и его созидательных творческих сил... его творческая мощь неистощима, как сама земля... Его музыка идет от сердца творца к сердцу слушателя. В этом его простота и мудрость»³⁶

И за границей музыкант продолжает общественно-музыкальную деятельность: организует Беркширский музыкальный центр. Основанные Кусевицким Беркширские музыкальные фестивали и музыкальный центр в Тэнглвуде стали своеобразной моделью множества фестивалей и школ высшего мастерства, столь широко распространенных ныне в музыкальной жизни и Европы, и Америки.

Особого внимания заслуживает деятельность Кусевицкого во время Великой Отечественной войны. Осознавая огромную опасность, нависшую над его Отечеством, он искал и находил возможности помочь Родине, своим соотечественникам. Кусевицкий возглавил Комитет помощи Советскому Союзу, обратился к американцам с воззванием, в котором заявил, что «помощь Советскому Союзу означает помощь самим себе, Англии и всем демократическим странам»³⁷ и что русский народ дает примеры мужества, единства и героического сопротивления.

В послевоенный период Кусевицкий ведет переписку с советскими музыкантами, пытается получить нотный материал новых сочинений композиторов России, просит информировать его о молодых советских дирижерах. Прокофьеву он пишет об огромном успехе Пятой симфонии, которая впервые в США прозвучала под его управлением.

³⁴ Цит. по: Советская музыка. 1991. № 6. С. 91.

³⁵ Там же. С. 92.

³⁶ См.: *Lichtentritt H. Serge Koussevitzky*. — Harvard University press. 1947. P. 180–181.

³⁷ См.: Известия. 1942. 27 окт.

Приглашает в Америку Шостаковича, ждет с нетерпением премьеры его Девятой симфонии и осуществляет эту премьеру.

Завершая обзор деятельности выдающегося русского музыканта, обратимся еще раз к деятельности Кусевицкого-контрабасиста.

Даже в период бурной дирижерской деятельности артист не забывал о своем инструменте и в России, и позднее за рубежом — во Франции и в Америке. Известно, что в 1926 году Кусевицкий осуществил запись некоторых своих произведений на пластинку. На этом диске звучат Анданте (вторая часть) из Концерта, Миниатюрный вальс, Грустная песня. Кроме того, он записал также Колыбельную Г. Ласки и Ларго из Сонаты Экклса. Комментировать это исполнение едва ли правомерно, поскольку запись технически несовершенна. Современный слушатель не воспринимает старые записи адекватно. Программка сольного концерта Кусевицкого в октябре 1929 года в «Symphony Halle» рассказывает нам о выступлении с Бостонским камерным оркестром. В этом концерте принимали участие постоянный пианист Кусевицкого П. Любошиц и певец-баритон



Рис. 74. Сергей Кусевицкий 20-е г.



Рис. 75. Дирижеры (слева направо) Пьер Монте, Сергей Кусевицкий, Шарль Мюнш.

Ф. Гейндж (F. Gange). В программе выступления — Концерт (для фагота в переложении Кусевицкого) В.А. Моцарта, его же Ария для баса и контрабаса с оркестром, транскрипция пьесы М. Бруха «Кол Нидрей» и Концерт для контрабаса самого Кусевицкого.

Рассказ о Кусевицком — человеке и художнике — лучше всего подытожат слова Артура Рубинштейна: «Кусевицкого сделал труд!» и эмоциональное восклицание А. Гречанинова, записанное в 1945 году: «В полном расцвете жизни Кусевицкий. Это какая-то исключительная жизнеспособность. Подумайте, он, например, недавно на протяжении десяти дней дал девять концертов! Кто из молодых мог бы это сделать? А ему 70 лет!»³⁸.

В 1949 году Кусевицкий ушел с поста руководителя Бостонского оркестра, сделав своим преемником Шарля Мюнша. Он продолжал дирижировать отдельными концертами, пытался наладить художественные контакты с советскими музыкантами (обращаясь, например, к коллективу Ленинградского театра оперы и балета имени С.М. Кирова).

Кусевицкий уходит... Прощаясь, остается верен себе: в концерте 1951 года исполняет Пятую симфонию П.И. Чайковского и Пятую симфонию С. Прокофьева.

4 июня 1951 года его не стало.

Жизнь и деятельность замечательного русского музыканта — это страницы истории во славу Искусства, во славу Родины и во славу Контрабаса. Новые поколения контрабасистов России подхватили творческую эстафету выдающегося соотечественника и артиста.

³⁸ См.: Письмо А. Т. Гречанинова М. Н. Римскому-Корсакову от 9 апр. 1945 года // ГИТМК, ф. 11, оп. 1, ед. хр. 96.

IX

Отечественное контрабасовое искусство 20-е—90-е годы

Вхождение в век двадцатый

Наряду с творчеством Сергея Кусевицкого важную роль в становлении контрабасового искусства XX века сыграли музыканты, деятельность которых послужила своеобразным мостиком между искусством XIX и XX веков. Активную исполнительскую и педагогическую работу вели на рубеже веков контрабасисты Алексей Мартынов, Михаил Кравченко, Владимир Проскурнин, Митрофан Словачевский, Федор Воячек, Дмитрий Шмукловский. Каждый из них внес свою лепту в развитие русского контрабасового искусства.

Алексей Егорович Мартынов — учитель известных московских контрабасистов Михаила Фокина, Василия Белова, Василия и Андрея Бергманов. У Дмитрия Александровича Шмукловского, автора первого учебника



вышедшего после революции («Новейшая система гамм и арпеджио для достижения виртуозной игры на контрабасе») учились Игнатий Солодченко и Александр Милушкин.

Связь времен, связь школ воплотилась в исполнительской, педагогической, дирижерской деятельности Федора Ивановича Воячека, которая продолжалась в Киеве

вплоть до 1934 года. Представитель авторитетной чешской школы заложил основы учебной методики и традиции контрабасистов Украины.

Отметим деятельность Митрофана Семеновича С л о в а ч е в с к о г о — исполнителя и педагога, работавшего в Петербурге, Минске, Тамбове, Мичуринске и воспитавшего контрабасиста-концертмейстера М. Домашевича.

Контрабасовое искусство как часть отечественной музыкальной культуры подверглось всем тем изменениям, которые происходили в жизни страны в целом: многоликий, полный энтузиазма и творческой энергии подъем 20–30-х годов; деформация и расслоение в искусстве под влиянием официальных оценок и обязательных установок периода тоталитарной идеологии; страшная, продолжительная война 1941–1945 годов и тяжелейший послевоенный период; десятилетия застоя, разлагавшие не только экономику страны, но и человеческую духовность; перестройка и появление проблем «рынка» — все это самым непосредственным образом отражалось и в музыкальном искусстве, влияя на него.

20–60-е годы

Оркестровое исполнительство

Пять десятилетий в жизни отечественных оркестров и контрабасового исполнительства можно условно разделить на предвоенные (20–30-е годы) и послевоенные (40-е — начало 60-х годов), различающиеся специфическими особенностями общего уровня профессионализма оркестров, репертуаром, самой атмосферой жизни оркестровых коллективов.

Значительное различие профессионализма музыкантов — от достаточной общемузыкальной подготовленности и инструментальной виртуозности до музыкальной безграмотности и полупрофессиональных навыков игры на инструменте — наблюдалось в группах контрабасов большинства оркестров страны, даже и самых известных. Распространенными бывали случаи, когда в оркестре на контрабасах играли музыканты других специальностей (виолончелисты, тромбонисты и др.) или имевшие лишь начальную подготовку. Уровень профессионализма отражался на качестве звучания группы в целом и, соответственно, определял уровень требований, предъявляемых дирижерами или концертмейстерами групп. Поэтому такой значительной, даже решающей, была роль концертмейстеров — авторитетных музыкантов и превосходных исполнителей. Таким образом, необходимый уровень исполнения всей группы достигался за счет абсолютной подчиненности требованиям концертмейстера. Именно концертмейстеры групп определяли критерии контрабасового исполнительства.

Актуальные проблемы контрабасового искусства 20–30-х годов выявила «Полная школа-самоучитель для контрабаса» в трех частях, опубликованная в 1928–1930 годах. Авторы учебника — М. Домашевич, практик, музыкант высокой квалификации, солист оркестра Большого театра, и А. Милушкин, оркестрант и педагог Московской консерватории. В качестве важнейшего компонента учебного материала использованы отрывки из оркестровых партий контрабаса в симфонических и оперных сочинениях. Авторы попытались кратчайшим путем привести ученика к исполнительству в оркестре и вместе с тем предоставить оркестрантам материал для самосовершенствования.

Московский музыкант Д. Шмукловский — ученик, затем коллега и последователь С. Кусевицкого, первый контрабасист знаменитого Персимфанса, а также педагог, подготовивший достойных учеников и создавший практический учебник.

Ленинградские контрабасисты — концертмейстеры М. Кравченко, С. Буяновский, П. Вейнблат добились высоких результатов в собственном и коллективном исполнитель-

стве, подготовили в своих классах новые кадры профессиональных контрабасистов. Лучшие музыканты создали в оркестрах, где они работали полные группы контрабасов из своих учеников: Буяновский — в симфоническом оркестре Ленинградской филармонии, московский контрабасист М. Фокин — в Государственном симфоническом оркестре СССР, С. Херсонский — в оркестрах Киева, затем Минска. Для молодых музыкантов совместное музицирование с такими мастерами становилось прекрасной школой.

Неоценимы заслуги контрабасистов-концертмейстеров И. Солодченко, активная деятельность которого проходила в Баку и Минске; С. Херсонского; В. Бездельева, организатора контрабасовой школы Поволжья, концертмейстера, дирижера; Н. Савченко — музыканта, концертмейстера, педагога, трудившегося в Закавказье.

Среди ведущих контрабасистов рассматриваемого периода особое место занимает выдающийся музыкант Иосиф Францевич Гертович (1887–1953), блестящий виртуоз, концертмейстер группы контрабасов в лучших оркестрах страны — ГАБТа СССР, Персимфанса, Госоркестра СССР, активный участник музыкальной жизни 20–50-х годов. Это дает основание для более внимательного рассмотрения его деятельности. Диапазон интересов Гертовича поистине уникален: игра в оркестре и сольное концертное музицирование, камерное музицирование и педагогика, сочинение музыки и составление учебных пособий для контрабаса, игра на скрипке в квартетах. И все это сочеталось с совершенствованием собственного мастерства, желанием придать контрабасовому исполнительству содержание действительного искусства.

В статье «Право на свободное творчество», напечатанной в газете «Советский артист»¹, Гертович подчеркивает: «Сначала просто лично от себя, желая помочь товарищам, а при советской власти — планомерно и систематически, занимался я повышением квалификации артистов оркестра». Артист пропагандировал такую манеру игры на контрабасе, которая сближалась с исполнительством на скрипке и виолончели. Он требовал прежде всего чистого интонирования, стремился расширить тембровые рамки инструмента, овладеть профессиональной техникой игры. Позиция и взгляды Гертовича не всегда встречали понимание коллег и даже дирижеров, привыкших к иным критериям звучания контрабасов оркестра. (Эти критерии давали повод вспомнить популярное во времена Боттезини выражение в адрес контрабасистов — «водоносы» или малоприятную шутку — «слоны поганые», ассоциируемую с известной пьесой Сен-Санса «Слон».)

Собственным примером Гертович доказал реальность избранных им приемов игры на контрабасе. Его соло в оперных и балетных спектаклях Большого театра помнили и слушатели, и коллеги, а выдающееся для того времени мастерство артиста отмечено множеством авторитетных свидетельств. Известно неоднократно повторенное С. Кусевицким замечание о том, что в его «самом лучшем» Бостонском симфоническом оркестре нет «самого лучшего контрабасиста» Гертовича. В архиве музыканта сохранились фотографии, документы, свидетельствующие об уважении и признательности крупнейших дирижеров, композиторов, артистов (например, С. Василенко, В. Сука, А. Мелик-Пашаева, В. Небольсина). Мелик-Пашаев написал на партитуре концерта С. Кусевицкого, инструментованного специально для Гертовича, следующее: «Примите этот скромнейший подарок в знак моей дружбы и глубокого уважения к Вам, как к крупному артисту-художнику!»

В своих воспоминаниях, относящихся к 40-м годам, Иосиф Францевич пишет: «Наши советские композиторы Шостакович, Прокофьев и др. создали и создают симфонии и балетные произведения, в которых партии контрабасов написаны сложно, а наши контрабасисты и контрабасисты филармонии по этому поводу в разное время обращались к

¹ См.: Газета ГАБТа СССР. 1946. 5 дек.

авторам этих произведений — Шостаковичу и Прокофьеву — с грубыми нареканиями, что они партии контрабаса в своих произведениях не умеют писать, так они трудны. Впервые я об этом узнал накануне войны от Сергея Прокофьева на одной из репетиций в филармонии: «...Представьте себе, контрабасисты облаяли меня за то, что я не умею писать в своих произведениях партии контрабаса». Я ответил Сергею Сергеевичу, что если бы жив был Бетховен, то они и его «облаяли» бы таким же образом за финал Девятой симфонии.

Второй такой же эпизод произошел во время эвакуации Большого театра. В Куйбышеве впервые репетировалась Седьмая симфония Шостаковича. На одной из этих репетиций всегда скромный и выдержанный Дмитрий Дмитриевич на этот раз с обидой и возмущением поведал мне, что только что контрабасисты разругали его за то, что он немело написал партию контрабаса, и спросил меня: «Неужели это верно, что партия контрабаса плохо написана и ее нельзя исполнить?» Я ему на это ответил, что партия контрабаса в этой симфонии написана великолепно, как и вся симфония, а то, что им [контрабасистам] она трудна, то это их частное дело — не подлаживаться же Вам к их возможностям. Пишите всегда так, как Вам гений Ваш подсказывает»².

В 1945 году при записи музыки С. Прокофьева к кинофильму «Иван Грозный» в исполнении Оркестра кинематографии для исполнения соло контрабаса не нашлось другого музыканта, кроме Гертовича. Особенно дороги были для контрабасиста автографы композиторов: несколько слов Шостаковича на программке концерта в марте 1942 года, когда Седьмую симфонию исполнял оркестр ГАБТа СССР, эвакуированный в Куйбышев: «И.Ф. Гертовичу на память о совместной работе. Ваше искусство и огромный талант достойны восхищения. Примите и мою горячую любовь к Вам за то исключительное Ваше искусство, которое доставило мне столько радости».

Камерное и сольное исполнительство.

*И.Ф. Гертович, И.Г. Солодченко, С.Ш. Херсонский,
М.С. Фокин, Д.Ф. Агафонов*

Обзор камерно-инструментального и сольного исполнительства начнем с артистической деятельности И.Ф. Гертовича. В 20 — 40-х годах в ансамблях участвовали, как правило, только контрабасисты-концертмейстеры — наиболее авторитетные и профессионально подготовленные музыканты. Круг сочинений камерно-инструментального жанра с участием контрабаса был ограниченным: квинтет Шуберта «Форель», Секстет Глинки, Септет Бетховена и еще несколько ансамблей, а приглашение контрабасиста в ансамбль целиком зависело от других его участников.

Гертовичу довелось музицировать с квартетами — имени Бетховена, имени Бородина, имени Комитаса, имени Страдивариуса, квартетом Большого театра, а также с крупнейшими музыкантами нашей страны — пианистами К. Игумновым, А. Гольденвейзером, Г. Нейгаузом, Л. Обориным. Э. Гилельсом, скрипачом Д. Ойстрахом, выдающимися певцами (например, с И. Петровым). Он участвовал в исполнениях Секстета Глинки, Квинтета и Октета Шуберта, Септета Бетховена, Секстета Мендельсона и др. Увлечение камерной музыкой артист сохранил до последних дней жизни. Стилистика исполненных Гертовичем ансамблевых сочинений представляет творческие возможности контрабасиста: с одной стороны, музыка старинных мастеров, где контрабас был партнером виоли д'амур, виолы да гамба, с другой — музыка XX столетия. Именно в связи с испол-

² ГЦММК им. М. Глинки. Ф. 427. № 52.



Рис. 76. Концерт И.Ф. Гертовича в Малом зале Московской консерватории (начало 50-х гг.)

нением Квинтета С. Прокофьева появился у Гертовича автограф композитора: «В память о «героическом» исполнении квинтета. 1927. С. Прокофьев».

В истории отечественного исполнительского искусства Иосиф Гертович известен как выдающийся солист. В течение тридцати лет (1922–1953) Иосиф Францевич ежегодно выступал в одном-двух сольных концертах. Яркая артистическая индивидуальность контрабасиста проявилась и в манере исполнения, и в репертуаре.

Программы Гертовича включали сонаты для скрипки и фортепиано Ц. Франка (ля минор), Моцарта (№ 4, ми минор), Пассакалию Генделя-Хальворсена, скрипичные концерты Вивальди, Канцонетту из концерта П.И. Чайковского, Романс Свенсена, Мелодию в старинном стиле Габриель-Мари. В его концертах звучали также пьесы И.С. Баха (Ариозо), Бетховена (Менуэт), Глюка (Мелодия), Люлли (Гавот), Мендельсона (Песня без слов), Монюшко (Полонез), Глинки (Романс), Рахманинова (Прелюд), Чайковского (Мелодия и Сентиментальный вальс), Давыдова (Романс), Шопена (Этюд № 7), Адажио неизвестного автора XVIII века. Играл Гертович и гобойный концерт Генделя, и Сонату № 2 для виоли д'амур Ариости, и Вариации на темы Верстовского. Все эти произведения звучали в его переложениях.

Из оригинальных сочинений, которые солист включал в программы концертов, в первую очередь, надо назвать Арию для баса и контрабаса облигато Моцарта и Большой концертный дуэт для скрипки и контрабаса Дж. Боттезини. Партии контрабаса в этих произведениях артист интерпретировал с истинной *скрипичностью*, блистая виртуозной техникой и красивым, мягким звучанием инструмента (Гертович играл на контрабасе мастера Гварнери). Дуэт Боттезини контрабасист исполнял, как правило, в партнерстве с племянником — скрипачом Витольдом Гертовичем, Арию Моцарта — в ансамбле с солистами Большого театра, в частности, с известным певцом Иваном Петровым.

Играл Гертович и пьесы для контрабаса собственного сочинения (известны также несколько вокальных и фортепианных пьес Гертовича) — «Маленькую сюиту в старинном стиле», «Менуэт», «Пасторальное скерцо», «Рондино на тему Бетховена», «Романс» (издан в 1950 г.). В репертуар артиста входили произведения, написанные специально для него, например, Вариации для контрабаса и струнного квартета А. Спиваковского (изданы в варианте для контрабаса и фортепиано в 1941 г.), Мелодия № 2 А. Денисова.

Отсутствие в репертуаре Гертовича виртуозных пьес Боттезини объясняется, по-видимому, простым отсутствием нот. Хотя виртуозную музыку Гертович исполнял, например, дуэт Боттезини, Арию Моцарта, переложенные им для контрабаса трудные Вариации Борисовского на тему Верстовского или Пассакалию Генделя-Хальворсена в переложении для скрипки и контрабаса.

Во время редких выступлений Гертовича в Большом зале Московской консерватории (обычно его концерты проходили в Малом зале консерватории и в Бетховенском зале Большого театра) звучали Концерт для контрабаса с оркестром Кусевицкого и Канцонетта из концерта для скрипки Чайковского.

Одно из таких выступлений, в котором участвовал оркестр ГАБТа СССР, состоялось 10 мая 1938 года. Рецензент отметил не только блестящее исполнение, но подчеркнул «проникновенное, искреннее прочтение обоих сочинений». Концерт, посвященный шестидесятилетию артиста и сорокапятилетию его артистической и педагогической деятельности, состоялся в Большом зале консерватории 19 мая 1947 года (дирижировал А. Мелик-Пашаев). В заметке об этом выступлении, говорилось: «Контрабас как сольный инструмент — не совсем обычное явление на нашей эстраде. Немногие из слушателей представляют себе, что на этом, казалось бы, столь «громоздком» инструменте могут исполняться виртуозные пьесы, требующие большой гибкости звучания, тонкости нюансов. Между тем это не раз доказывал своей мастерской, виртуозной игрой один из лучших солистов оркестра Большого театра, концертмейстер группы контрабасов проф. И. Гертович [...] Свободное владение инструментом, красивый певучий звук, содержательный репертуар, состоящий из оригинальных произведений и сделанных им самим переложений, позволяют артисту выступать с сольными концертами»³.

Когда пытаешься оценить особенности яркой исполнительской деятельности Гертовича-солиста, невольно вспоминаешь излюбленную фразу артиста: «На контрабасе надо играть как на скрипке, но только еще нежнее». Во время последнего концерта Гертовича в Малом зале консерватории, после того как отзвучала заключительная нота, из зала взволнованно воскликнули: «Товарищи! Это же прекрасная виолончель!»

Скрипичный опыт, близкое знакомство с виолончелью очень помогли Гертовичу при игре на контрабасе. Отсюда — виртуозность, легкость штриховой техники, беглость левой руки, свободное владение инструментом в целом. И все же о *главной* черте творческой индивидуальности Гертовича очень хорошо сказали Б. Доброхотов и Н. Савченко: «Исполнительское искусство Гертовича отличалось не только блистательным мастерством, но и большой эмоциональной выразительностью и подлинным артистизмом... Мало к кому из музыкантов слово Артист могло относиться в такой высокой мере, как к Гертовичу. Благородная манера звукоизвлечения, скрипичное изящество штрихов (Гертович играл смычком с низкой колодкой), точная интонация, продуманная фразировка, наконец, то неуловимое качество, которое можно определить как способность артиста устанавливать тесный творческий контакт с аудиторией, — вот основные черты Гертовича-солиста. Высокое искусство артиста превратило в его руках контрабас “в большую скрипку”»⁴.

³ Концерт для контрабаса с оркестром // Вечерняя Москва. 1947. 19 мая.

⁴ Цит. по кн.: Контрабас. История и методика. — М., 1974. С. 98.

Сегодня Гертович-солист — уже легенда. Пластинка с записью двух (всего двух!) пьес — Адажио неизвестного автора XVIII века и Мелодии Глюка—Крейслера, выпущенная в 1952 (?) году — сохранила звучание его контрабаса и стала уникальным историческим документом.

Остановимся кратко на сольной деятельности коллег и современников Гертовича — И.Г. Солодченко, С.Ш. Херсонского, М.С. Фокина, Д.Ф. Агафонова.



Рис. 77, 78, 79, 80. Вечер памяти И. Ф. Гертовича в Московской консерватории. 1987 г.:
1. Играет Л. Андреев; 2. Играет Л. Раков; 3. Играет Е. Колосов (виолончелист И. Гаврыш);
4. Играет Р. Габдуллин.

Об уровне мастерства Игнатия Солодченко (1888–1950) можно судить по репертуару артиста. На великолепном контрабасе работы итальянского мастера Пьетро Ландольфи контрабасист неоднократно исполнял виолончельные концерты Сен-Санса, Дворжака, Рококо Чайковского, часто играл Арию И.С. Баха, интересно интерпретировал Концерт для контрабаса Г. Ласки и другие сочинения.

По свидетельству музыкантов, слышавших Солодченко, его инструмент, которым он владел виртуозно, обладал глубоким певучим звуком. Его артистическое призвание проявилось не только в количестве сольных выступлений, но прежде всего в стиле игры, искреннем и темпераментном. Блестящее владение штриховой техникой отмечали многие музыканты (например, В. Хоменко, пораженный его виртуозным исполнением «стакато»). А творческие секреты солиста были просты: талант, влюбленность в инструмент и огромный труд.

«Блестящий артист, музыкант большой культуры, выдающийся инструменталист с совершенством подлинного виртуоза», — так характеризовал Соломона Херсонского

(1899–199?) дирижер Н.Г. Рахлин. Хорошо знавший контрабасиста композитор Р.М. Глиэр, отзывался о нем как об «отличном концертмейстере, концертном исполнителе, обладающим большим художественным чутьем и безупречной техникой». Киевский контрабасист и педагог В.М. Беляков сказал о своем учителе Херсонском: «Поразительно, что человек, бывший когда-то беспризорником и не получивший в свое время глубокого и всестороннего образования, только своим огромным трудом и энергией сумел достичь столь высокого профессионального уровня и занять ведущее положение концертмейстера в одном из лучших симфонических оркестров Советского Союза. Природная одаренность и упорная систематическая работа над собой позволили ему стать не только выдающимся солистом-контрабасистом, но и интересным, чутким педагогом».

Творческая работа Херсонского объединила оркестровую, сольную, камерную деятельность и педагогику. Достоинства контрабасиста подтверждали крупнейшие музыканты нашей страны, среди них Д. Ойстрах, Э. Гилельс, композитор Б. Лятошинский. Благородная жадность к труду и яркий музыкальный талант служили источником энергии этого музыканта. В Киеве и в Минске артист неоднократно исполнил с оркестром Рококо Чайковского, он постоянно участвовал в концертах камерной музыки, играл в ансамблях с известнейшими инструменталистами Украины, Белоруссии, московскими музыкантами, часто и в ансамблях со студентами.

В 20–30-х годах активно выступал в качестве солиста Михаил Ф о к и н (1894–1978). Яркая артистическая одаренность открыла контрабасисту дорогу на концертную эстраду. Первое ответственное выступление Фокина состоялось в 1920 году, когда он участвовал в концерте вместе с Ф.И. Шаляпиным и известным пианистом Н.А. Орловым. В зале московского «Эрмитажа» Фокин играл как солист и в последующие годы (1922, 1923), концертировал в Твери, Железноводске, Фрунзе, Баку. Особенно сильное впечатление у слушателей оставляло исполнение Концерта С. Кусевицкого. Репертуар артиста был невелик. Помимо Концерта он играл Вальс-миниатюру Кусевицкого, Элегию Массне, Менуэт Бетховена, Мелодию Шебалина и другие пьесы. Темперамент и природная музыкальность, красивейший звук, извлекаемый из великолепного инструмента мастера Шпидлена, отменная техника — все это обеспечивало Фокину-солисту неизменный успех у публики.

Многие годы Фокин выступал с лучшими музыкантами нашей страны: вместе с К.Н. Игумновым исполнял «Фореллен-квintет» Шуберта, играл с квартетами им. Комитаса, им. Бородина, оставаясь всегда достойным участником ансамбля.

Во Втором Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей, состоявшемся в феврале-марте 1935 года в Ленинграде, впервые приняли участие и контрабасисты. Третью премию на этом конкурсе завоевал Дмитрий А г а ф о н о в (1910–1967). Любопытна его конкурсная программа: на втором туре он играл Мелодию в старинном стиле Габриэль-Мари, Мелодию Дворжака, Греческую песню Бюргю-Дюкурди, Вальс-миниатюру Кусевицкого и Сонату Экклса; на третьем туре частично повторил программу второго. Агафонов подготовил для конкурса первую часть Виолончельного концерта Й. Гайдна До мажор и Концерт Сен-Санса, но по совету С.М. Козолупова не играл эти сочинения, завершив свое выступление Сонатой Экклса.

Программы сольных концертов Агафопова включали его собственные переложения: Концерт Сен-Санса (на инструменте, перестроенном на малую терцию выше обычного, оркестрового строя), Рококо Чайковского, Сонату Франка, Песню менестреля Глазунова, Анданте из Концерта Гольтермана, Застольную песню Минкуса, Элегию Массне, «Ночь» — романс Чайковского, Вокализ Рахманинова.

«Соло на контрабасе привлекло к себе повышенный интерес всей аудитории. Агафонов оказался действительно большим артистом. Контрабас в его руках превратился в гибкий и моментами даже нежный инструмент», — отмечали рецензенты.

*Обучение игре на контрабасе.
А. А. Милушкин и его «Школа для контрабаса».
Другие учебники для контрабаса*

После революции принципиальные перемены произошли и в музыкальном образовании, ставшем государственным. Множество музыкальных учебных заведений, именованных школами, курсами, студиями, кружками, техникумами, консерваториями и институтами не имели четкого профиля, их невозможно было с достаточной определенностью отнести к начальным, средним или высшим учебным заведениям. С 1922 года повышается внимание к профессиональному музыкальному образованию. Создаются средние музыкальные учебные заведения — техникумы, переименованные в 30-х годах в музыкальные училища. В 1929 году при Московской консерватории и в 1931 году при Ленинградской консерватории открываются рабочие факультеты. Их назначение — дать начальное профессиональное образование талантливым, но уже взрослым и мало подготовленным молодым людям. Многие ученики А.А. Милушкина, преподававшего также и на рабфаке, в частности В. Зинович, А. Астахов, С. Ефремов, успешно окончили консерваторию, начав свое обучение на рабфаке.

Повсеместно по всей стране создавались новые оперные и симфонические оркестры, оркестры драматических театров, в фойе кинотеатров перед началом сеанса играл оркестр или ансамбль. Каждому новому коллективу требовались профессиональные музыканты, в том числе и контрабасисты.

Контрабасистов готовили в основном музыкальные техникумы и училища. В Москве — музыкальные училища имени Глазунова, имени Стасова, имени Ипполитова-Иванова, имени Гнесиных, в Ленинграде — техникум имени Н.А. Римского-Корсакова. Музыкальные училища открывались в Киеве, Саратове, Одессе, Баку, в других городах страны. В Москве и Ленинграде, а затем и в столицах республик были созданы специальные музыкальные школы-десятилетки. Еще до окончания Великой Отечественной войны, в 1944 году, в Москве открывается первый в стране Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных, а в 1946 году при нем организуется Средняя специальная музыкальная школа. В последующие годы увеличивается число институтов искусств, музыкально-педагогических институтов, имеющих и классы контрабаса.

Наряду с этим в профессиональном обучении контрабасистов существовали и трудности. Одна из них — традиционный взгляд на контрабасовое исполнительство как на нечто профессионально неполноценное. Зачастую контрабасистов, особенно на периферии, обучали музыканты других специальностей. Гертовича учил альтист; Кравченко, Херсонский и Савченко обучались самостоятельно. Практически отсутствовала разработанная методика, включающая хотя бы основные методические установки других струнно-смычковых специальностей. Талантливая молодежь не стремилась овладеть этой специальностью, и чаще всего в классы контрабаса попадали юноши 17–22 лет, не состоявшие как исполнители на других смычковых инструментах или вовсе не имевшие необходимой общей музыкальной подготовки. Результатом этого стало заметное несоответствие уровня профессиональной подготовки контрабасистов, с одной стороны и скрипачей или виолончелистов, с другой.

Новым поколениям педагогов-контрабасистов предстояло решить эти задачи, требовавшие грандиозного труда и полной отдачи.

В старейших профессиональных учебных заведениях Москвы, Ленинграда и других крупных городов страны еще трудились авторитетные музыканты старшего поколения, имевшие огромный исполнительский и педагогический опыт. Но все более уверенно заявляли о себе контрабасисты нового поколения. Работая в оркестрах, творчески актив-

ные музыканты, энергичные люди осваивали профессию педагога. Их биографии во многом схожи. Многие родились в трудовых семьях: Михаил Кравченко, Игнатий Солодченко, Иосиф Гертович, Соломон Херсонский, Михаил Фокин, Сергей Буяновский, Николай Савченко — дети рабочих и ремесленников; Александр Милушкин, Василий Безделев, Дмитрий Агафонов, Владимир Зинович, Андрей Астахов — дети крестьян. Некоторые становились контрабасистами «по воле случая». Вот что вспоминает Гертович: «Условия бесплатного обучения не давали возможности учащемуся выбирать себе специальность. Так было и со мной. (Вспомним, как стал контрабасистом С. Кусевичкий. — Л.Р.) Я учился по классу скрипки, но когда выбыл из училища контрабасист М. Домашевич, меня просто пересадили на его место, не спросив, хочу ли я этого. Однако новая профессия увлекла меня...» Фокин в детстве пел в кафедральном хоре, а когда потерял голос, то был оставлен в контрабасовом классе А.Е. Мартынова, который учил талантливого мальчика бесплатно.

Эти музыканты преодолели немало трудностей и лишений. Жизнь сталкивала их с материальной необеспеченностью, с необходимостью переездов из города в город, заставляла пройти долгую школу самообразования. Трудовую жизнь они начинали уже во время учебы. Херсонский и Савченко, например, вели педагогическую работу в вузах (!), когда сами еще только начинали приобретать профессиональные знания, даже сдавали экзамены (экстерном) для получения дипломов о высшем образовании. Талантливость и одержимость этих людей, создававших себя и одновременно воспитывавших учеников, вызывает огромное уважение.

Педагогическая деятельность ветеранов отечественного контрабасового искусства имеет особое значение. Личностная содержательность важна прежде всего для профессии учителя, ибо она прямо и крепко сопряжена с взаимоотношениями человека-педагога и человека-ученика.

Один из ярких примеров этого — многолетняя, полная энтузиазма, плодотворнейшая педагогическая работа С. Х е р с о н с к о г о. «Соломон Шнеурович известен в оркестровом мире как выдающийся контрабасист-педагог... Педагогические данные его поразительны. За несколько лет он создал прекрасную группу контрабасов и все (10) являются его учениками», — характеризует Херсонского дирижер Н.Г. Рахлин⁵. Почти двадцать лет трудился музыкант-педагог в Киеве. «В класс С.Ш. Херсонского я поступил в 14-летнем возрасте, — вспоминает В.М. Беляков. — С первой встречи Соломон Шнеурович покорила меня своей душевной приветливостью и неиссякаемой жизнерадостностью. Его оптимизм, его поистине фанатическая преданность музыке вызвала в ученике веру в профессию, которую он выбрал, и горячую любовь к инструменту. Virtuозно владея контрабасом, Соломон Шнеурович мог часами играть для нас, вызывая в нас горячее желание работать и овладеть этим громоздким инструментом... Для своих учеников Соломон Шнеурович всегда был и остается близким, искренним другом, готовым помочь не только полезным советом, но и конкретным делом».

В 1954 году Херсонский, немолодой уже человек, переезжает в Минск. Его творческая энергия разрушила привычные представления о солидном возрасте, об «авторитете опыта». Ректор Белорусской государственной консерватории композитор А. Богатырев отмечал: «Его многочисленные ученики, окончившие нашу консерваторию, занимают ведущее положение в оркестрах Белорусского театра оперы и балета и Белорусской филармонии... Доцент С.Ш. Херсонский обогатил школу и методику преподавания игры на контрабасе, расширил репертуар. Он стал инициатором создания новых этюдов, а также

⁵ Этот и цитируемые ниже отзывы хранятся в архиве автора.

нового Концерта для контрабаса (имеется в виду Концерт для контрабаса А. Богатырева. — Л.Р.). Ученики Херсонского С.Ш. успешно ведут и педагогическую деятельность, продолжая традиции своего педагога».

Профессионализм, стремление к самосовершенствованию, уважение к личности ученика — главные черты педагога. Кроме искренней любви к инструменту, требовательности, доброжелательности, важнейшей особенностью методики Херсонского был показ исполнения. Он использовал этот метод — «с инструментом в руках» — не только в классе, но и работая с группой в оркестре или с ансамблем учеников.

Талант музыканта и особый дар Учителя определили почетное место С.Ш. Херсонского в истории отечественного контрабасового искусства.

Жизненный путь Игнатия Солодченко — высокий пример самоотдачи, преданности искусству и профессии педагога. Про таких людей говорят: вечный труженик. В. Хоменко, знакомый с домашним бытом и системой занятий учителя, рассказывает: «За контрабасом стоял Игнатий Григорьевич и, слегка опершись спиной о стенку, тянул медленные ноты... «Можешь проверить по часам — ровно час пять минут. Только после такой «тянучки» я имею право приступать к занятиям на контрабасе. Без этой «зарядки» и половины не сделаешь из того, что задумаешь. А теперь можно умыться, позавтракать и за работу...» В процессе занятий (с перерывами, конечно) рабочий день И.Г. Солодченко иногда продолжался десять-двенадцать часов. Время определялось выполнением поставленных перед собой тех или иных исполнительских задач⁶. О работоспособности музыканта рассказывала и его дочь А. Рудницкая: «Уже будучи стариком, совсем больным, он мог часами стоять с контрабасом дома и все занимался».

Во время войны, оставшись на оккупированной немцами территории Белоруссии, музыкант стал разведчиком, связным партизанского отряда, выполнявшего задания в тылу врага. После войны возвратился к работе артиста и педагога.

В протоколе Совета Белорусской консерватории, подписанном его председателем, композитором А. Богатыревым, говорится: «30-летний стаж концертной, педагогической и музыкальной деятельности, воспитание большого количества музыкантов, работающих в исполнительских коллективах: Фролов, Лавриков, Хоменко, Журавлев, Чайков, Городецкий и др. Воспитание музыкантов-педагогов высокой квалификации: Чудновский (Бакинская консерватория), Хоменко... (ныне преподаватель Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных); 60-летие и самоотверженная работа дают основание ходатайствовать перед ВАКом о присвоении Солодченко И.Г. звания профессора»⁷.

Из воспоминаний его учеников Д. Журавлева, И. Фраймана, а также из документов консерватории известно, что Солодченко написал Школу игры на контрабасе, рукописные фрагменты из которой нередко давал ученикам в качестве учебного материала, но Школу не опубликовал. Фрагменты свидетельствуют об интересных аппликатурных решениях, своеобразной методике овладения штрихами в гаммах, арпеджио, этюдах. Немалый вклад внес контрабасист и в учебный репертуар. Интенсивная педагогическая работа Солодченко в столице Белоруссии отразилась в качестве контрабасовых групп оперных и симфонических оркестров республики. Музыкант заслуженно считался лидером и патриархом контрабасистов и в Баку, где трудился в течение десяти лет, и в Минске, где завершился жизненный путь замечательного человека и музыканта.

⁶ Цит. по: Контрабас. История и методика. С. 185–186.

⁷ Из архивных материалов автора.



Рис. 81 Александр Андреевич Милушкин (1892–1938)

А.И. Астахов, В.В. Хоменко, Д.Ф. Агафонов, его ассистент, ярко одаренный музыкант Валентин Панков, добровольно вступивший в ряды защитников отечества в 1941 году и погибший на фронте. В лучших московских оркестрах работали С.М. Ефремов, М.И. Шевандо и другие ученики Милушкина.

Деятельный, образованный и талантливый воспитатель, Милушкин чувствовал острую потребность в учебнике, который отвечал бы требованиям времени и служил пособием не только для молодых музыкантов, но и для оркестрантов со стажем. Для совместной работы над учебником Милушкин пригласил опытного, авторитетного контрабасиста-исполнителя, концертмейстера группы контрабасов оркестра Большого театра М.Б. Домашевича. В конце 20-х годов «Полная школа-самоучитель для контрабаса» увидела свет. Три объемные части Школы были изданы в течение 1928–1930 годов. Но уже в 1933 году, опираясь на удачный опыт создания первого учебника, а также обобщив свой педагогический опыт и исполнительскую практику, Милушкин опубликовал собственную «Школу для контрабаса».

Педагог-диалектик, Милушкин хорошо понимал, что для воплощения в жизнь полезных и прогрессивных методических идей только учебника мало. Так появились первые сборники учебно-педагогического репертуара, реализовывавшие методическую направленность учебника.

Василий Бездельев (1893–1984) стоял во главе контрабасовой школы Поволжья. Шестьдесят (!) лет неустанного педагогического труда музыканта увенчались со-

Александр Милушкин (1892–1938), личность яркая, известен в истории отечественного контрабасового искусства как автор популярного учебника и первых репертуарных сборников для контрабаса в нашей стране как воспитатель плеяды видных артистов и педагогов. Милушкин проявил себя и как талантливый организатор.

Он закончил музыкально-драматическое училище Филармонического общества по классу Д. Шмукловского, а затем — высшее техническое училище, участвовал в боях на фронтах первой мировой войны (дважды награжден георгиевским крестом), а затем — в гражданской войне в рядах Красной Армии (за проявленную доблесть награжден золотыми часами и представлен к ордену). Возвратившись в музыку, работал в оркестре Большого театра и одновременно руководил классами в Московской консерватории, на рабфаке, в музыкальном училище, в Доме художественной самодеятельности, воспитал не один десяток учеников — превосходных профессионалов.

Среди них — известные московские артисты и педагоги: В.К. Зинович,

зданием региональной контрабасовой школы. Вот только некоторые ее представители: С. Хворостухин — оркестрант, камерный исполнитель, преемник учителя в Саратовской консерватории; К. Фалькович — концертмейстер группы симфонического оркестра Нижегородской филармонии и педагог консерватории; Н. Арчажников, концертмейстер группы симфонического оркестра Саратовской филармонии; В. Мошкин — концертмейстер группы симфонического оркестра филармонии Самары и педагог училища. Воспитанники Бездельева работали и работают в других городах страны. А. Мирзоев многие годы возглавлял группу контрабасов оркестра Ленинградского театра оперы и балета; Г. Дзудев работал во Владикавказе и затем многие годы возглавлял группу в Московском государственном симфоническом оркестре; В. Федотов (еще и профессиональный художник) работает в Петрозаводске.

Творческий путь Василия Бездельева — путь трудолюбивого человека и музыканта-энтузиаста широких интересов. Он — педагог, исполнитель, дирижер, методист, организатор и администратор учебных заведений Саратова.

Из отзыва Сергея Хворостухина о своем учителе: «В каждом своем ученике, независимо от его дарования, он видел более или менее выраженную индивидуальность, стремился сохранить и развить ее насколько это было возможно. Интеллигентность и простота, работоспособность и личное обаяние побуждали его учеников искать лучшие интерпретации изучаемых произведений, беспрестанно стремиться к техническому совершенствованию. Безграничный оптимизм Бездельева, его вера в возможности учеников настолько окрыляли их, что многочасовой ежедневный труд на контрабасе превращался в настоящее творчество».

Ленинградская школа контрабаса может гордиться педагогом Сергеем Буяновским (1896–1956). Авторитетный воспитатель артистической молодежи, Буяновский в 1923 году командирован в Китай и Японию для организации профессионального обучения контрабасистов в этих странах. Вернувшись на родину, продолжает играть в оркестрах, преподавать в консерватории и в музыкальных училищах Ленинграда.

Среди многочисленных учеников Буяновского — известные контрабасисты. В.И. Анисимов работал в оркестрах Малого оперного театра, затем Театра оперы и балета им. С.М. Кирова в Ленинграде, позднее в Москве возглавил группу контрабасов оркестра ГАБТа СССР. М.М. Курбатов несколько десятилетий руководил группой контрабасов «оркестра Мравинского», успешно вел класс контрабаса в Ленинградской консерватории. У Буяновского учился Р. Карапетянц, второй концертмейстер группы ЗК АСО Ленинградской филармонии, педагог, автор произведений для контрабаса, Р. Азархин начал под руководством Буяновского свой творческий путь.

Музыкант, ведущий интенсивную исполнительскую и педагогическую деятельность, готовил к изданию учебное пособие, учебные программы, работал над новыми переложениями для контрабаса (пьесы русских композиторов — Чайковского, Рахманинова, Глазунова).

В страшные дни блокады Ленинграда Буяновский участвовал в защите города от артиллерийских обстрелов и налетов немецкой авиации. Во время одного из таких налетов его контузило, последовала эвакуация в Ташкент. По возвращении в Ленинград музыкант работает в оркестрах, преподает, оставаясь деятельным до конца своих дней. Память о талантливом педагоге-контрабасисте сохраняется в традициях ленинградской школы.

Судьба московского контрабасиста Михаила Фокина сложилась так, что ему довелось работать только в средних учебных заведениях, но результаты этой работы принесли педагогу заслуженную известность. Одиннадцать лет трудился он в Музыкальном техникуме имени А.К. Глазунова, сорок четыре года (!) в музыкальном учи-

лице имени М.М. Ипполитова-Иванова. Наверное, не было в Москве ни одного оркестра, где не работали бы ученики Михаила Семеновича. Многие вошли в авангардную группу контрабасистов страны, например, Р. Габдуллин, окончив после училища консерваторию и аспирантуру, занял должность концертмейстера группы в Российском национальном симфоническом оркестре. Сегодня он известный солист и ансамблист, профессор Московской консерватории. В группе контрабасов Государственного симфонического оркестра СССР, одно время состоявшей целиком из учеников Фокина, работали Н. Дмитриенко, Ф. Панасенко, Г. Фаворский (преемник учителя в Музыкальном училище им. Ипполитова-Иванова). В оркестре Большого театра трудились Е. Плуталов, М. Ерохина, А. Алексеев.

Скромный, великодушный, доброжелательный к ученикам и коллегам, всегда способный продемонстрировать «класс» игры на инструменте (как не вспомнить по-юношески темпераментное выступление артиста в дни его семидесятилетия), Михаил Семенович Фокин являл истинную преданность музыке, действовавшую на учеников с огромной силой убедительности.

Не менее известный представитель старшего поколения советских контрабасистов — Николай Савченко (1900—1983). Значителен его вклад в развитие контрабасовой педагогики в Грузии, Армении. Воспитавший нескольких поколений контрабасистов, исполнитель-солист, оркестрант, автор Школы, переложений для контрабаса, научно-методических работ, Савченко с 1933 года оставался мэтром контрабасистов этого региона страны.

Деятельным, ищущим музыкантом, способным увлекать учеников и коллег энтузиазмом и верой в возможности своего инструмента предстает перед нами Николай Васильевич. В Москве он упорно перенимает опыт лучших исполнителей и педагогов, оканчивает (экстерном) Тбилисскую консерваторию в то время, когда сам, уже маститый исполнитель, преподает в этой же консерватории. Савченко один из инициаторов и авторов книги «Контрабас. История и методика».

Среди учеников Савченко — заслуженный деятель искусств Армении, профессор Ереванской консерватории С. Казарян; заслуженные артисты Грузии, концертмейстеры групп в оркестре Тбилисского оперного театра и Госоркестра Грузии, педагоги В. Гогоберидзе, К. Осипов; оркестранты и педагоги в Тбилиси Т. Кикнадзе, Э. Датебашвили; лауреат Закавказского конкурса исполнителей и концертмейстер группы симфонического оркестра М. Лория.

Знакомясь с творческой деятельностью крупнейших педагогов-контрабасистов рассматриваемого периода, нельзя забывать о многих других музыкантах, внесших вклад в развитие контрабасовой педагогики. Среди замечательных по своим педагогическим качествам музыкантов — ленинградский контрабасист П.А. Вейнблат, московские контрабасисты В.И. Бергман и В.И. Белов, музыканты из республик — Э. Якобсон (Рига), К. Лейпус (Вильнюс), А. Фатьянов (Алма-Ата), О. Шпергл (Киев), М. Чудновский (Баку). Всех перечислить невозможно, но это не умаляет роли каждого в развитии отечественного контрабасового искусства.

Несколько особняком стоит педагогическая деятельность И.Ф. Гертовича. Оценивая его методические взгляды, надо исходить, во-первых, из его естественной приверженности тем приемам, которыми он владел как скрипач. Во-вторых, из очевидного его пиетета к популярным в то время учебникам Симандла и Михаэлиса. Гертович признавался: «Школа для контрабаса казалась мне недостаточной, я вложил в нее скрипичную методику, — и не ошибся». Однако, несомненно, сказывалось отсутствие сколько-нибудь серьезной подготовки под руководством педагога-контрабасиста. Фактически он был контрабасистом-самоучкой. Единственным его «официальным» учителем был альтист

и дирижер Н. Сальницкий. Осознав, очевидно, что воспитывать будущего музыканта этой специальности должен именно контрабасист, Гертович в одном из писем Н.В. Савченко подтвердил, что «учить контрабасистов не должны педагоги других специальностей» (разрядка моя. — Л.Р.).

Достигнутое Гертовичем в искусстве игры на контрабасе (имеется в виду технологическая сторона), очевидно, настолько связано с его индивидуальностью и опытом скрипача, что оказывалось практически непередаваемым. Наиболее яркие музыканты, учившиеся у Гертовича, проходили школу и у других педагогов-контрабасистов. Например, М. Штейнке, закончивший консерваторию по классу Гертовича, учился у А.Е. Мартынова; В. Вашенцева — ученица А.И. Астахова в ЦМШ — у него же заканчивала консерваторию; Д. Агафонов учился у В.К. Бездельева, а после Гертовича — у А.А. Милушкина; Г. Фаворский окончил музыкальное училище по классу М.С. Фокина. Не случайно и «оппозиция школе Гертовича» со стороны В. Зиновича, В. Хоменко, А. Астахова, перешедших на последних курсах консерватории в класс виолончелиста С.М. Козолупова.

Объективно приоритетной оказалась его исполнительская деятельность, ставшая принципиально важным вкладом в развитие отечественной контрабасовой школы. Как и С.А. Кусевицкий, Гертович ощутимо повлиял на взгляды музыкантов этой специальности.

* * *

Временные контуры — 20–40-е, 50–60-е, 70–90-е годы — условно очерчивают этапы развития отечественной контрабасовой школы. Контрабасовая школа — понятие, включающее общие вопросы обучения, методику, учебные пособия, учебно-концертную литературу для контрабаса, деятельность педагогов.

20–40-е годы можно определить как преимущественно *эмпирический* период формирования современной отечественной контрабасовой школы.

Событием, сыгравшим важнейшую роль в ее становлении, стало издание *первого* учебника — Полной школы-самоучителя для контрабаса (в трех частях) А. Милушкина и М. Домашевича. Превосходное пособие для учащихся и для профессионалов, Школа вышла небольшим тиражом (300 и 500 экземпляров), в 1928 году — первая часть, в 1929 году — вторая, в 1930 году — третья часть. М.И. Ипполитов-Иванов дал следующую оценку новому учебнику: «Рассмотренный мной самоучитель игры на контрабасе, составленный артистами оркестра Большого академического театра Домашевичем и Милушкиным, представляет исключительное явление по своей исчерпывающей полноте содержания, ясности изложения и фактических указаний по самоусовершенствованию»⁸.

Разносторонний учебный материал сопровождался детально развернутыми методическими комментариями, опиравшимися на прогрессивные для того времени взгляды в области музыкального обучения. Основную мысль авторов Школы-самоучителя Ипполитов-Иванов сформулировал в упомянутом отзыве следующим образом: «В области педагогических пособий подобный самоучитель является первым, разрешающим много вопросов виртуозной техники, подходя к ним не только с *технической* стороны, но и со стороны *общего музыкального развития*, что делает его особенно ценным...»⁹ (курсив мой. — Л.Р.). Впервые высказанная автором учебника мысль об *общем музы-*

⁸ Контрабас. История и методика. С. 101–102.

⁹ Там же.

кальном развитии учащегося-контрабасиста легла в основу отечественной контрабасовой школы и определила дальнейший путь ее развития.

Две первые части Школы посвящены основным навыкам игры на контрабасе и подготовке к игре в оркестре, третья часть — виртуозной (сольной) игре. Таким образом, в общем построении учебника легко просматривается принцип Школы Ф. Симандла.

Основополагающее намерение авторов — обучать контрабасиста-оркестранта на материале реальной практики — определило содержание учебника. Этюды и отрывки из контрабасовых партий произведений Баха, Моцарта, Бетховена, Россини, Глинки, Вагнера, Верди, Чайковского, Римского-Корсакова, вошедшие в Школу, представляют технику штрихов и другие элементы оркестрового исполнительства. Не ограничиваясь этим, авторы рекомендуют учащемуся сделать выписки из оркестровой литературы русских и иностранных композиторов и использовать этот огромный материал для чтения нот с листа и изучения штрихов, встречающихся в оркестровой литературе. Более основательному развитию профессионально-исполнительских навыков контрабасиста посвящена третья часть Школы.

Использование оркестрового материала как *учебного* — несомненное достоинство Школы Милушкина—Домашевича. При всей значимости идеи заметны и методические просчеты авторов: несоответствие учебных задач и реального содержания предлагаемого музыкального материала оркестровых партий. Очевидно потому, что адресован учебник для исполнителей разного уровня подготовки. Многие отрывки, вошедшие в Школу, требуют развитых технических навыков и оказываются непосильными для начинающих исполнителей.

Между изданием третьей части Школы-самоучителя и выходом в свет нового учебника А. Милушкина прошло совсем мало времени. Тем интереснее познакомиться с мнением авторитетных музыкантов струнной кафедры Московской консерватории, в том числе и профессора И.Ф. Гертовича, обсуждавших новую, подготовленную к изданию работу: «Струнная кафедра ВМШ (Московская консерватория в то время называлась Высшей музыкальной школой. — Л.Р.) поручила просмотру представленную А. Милушкиным Школу для контрабаса специально выделенной для этого комиссии в составе профессоров: И. Гертовича, С. Козолупова, А. Ямпольского. В результате доклада этой комиссии и соответствующих поправок, внесенных А. Милушкиным по указанию комиссии, кафедра постановила:

1. Считать Школу А. Милушкина ценным пособием для формирования ученика как в техническом, так и в художественном отношении.

2. Рекомендовать Музгизу, ввиду отсутствия Школ для контрабаса, напечатать Школу А. Милушкина в возможно ближайшее время. Зав. струнной кафедрой ВМШ профессор Е.М. Гузиков. 23/V—32 г.»¹⁰.

В «Школе для контрабаса» (1933 г.) Милушкина *сохранились* основные особенности материала и структура Школы-самоучителя (вторая часть учебника, изданная в 1939 году, повторила вторую часть Школы-самоучителя, третья часть осталась неизданной). О преемственности учебника говорят и прямые ссылки на текст Школы-самоучителя.

Учебный материал Школы сгруппирован в разделах-позициях: от «первой полупозиции» до «седьмой позиций». Аналогично и содержание разделов: звукоряд позиции, гаммы и арпеджио, упражнения в интервалах, этюды и «этюдообразные» выписки из оркестровой литературы. (Надо отметить, что в этом учебнике отрывки из партий точнее соотношены с конкретными задачами учебных разделов Школы и реальными возможностями учащихся.)

¹⁰ Материалы архива А. Милушкина.

Специальное указание автора подчеркивает роль упражнений интервалами, которые, по его мнению, дают возможность: «1) укрепить левую руку в переходах из позиции в позицию; 2) подробно изучить гриф и 3) использовать знание интервалов для возможно минимальных передвижений левой руки из позиции в позицию в пассажах и технических местах»¹¹.

В этом учебнике Милушкин предложил две различные системы устройства и держания смычка: немецкую (или венскую) и французскую. Начиная обучение автор рекомендует смычок французской системы как наиболее совершенный: «Правильная постановка руки при игре французским смычком не только не ослабляет силы звука, но по сравнению с немецкой системой (сторонники немецкой постановки твердят обратное) дает целый ряд преимуществ как в силе звука, так и в плавности, эластичности и мягкости при переходах со струны на струну, не говоря уже о преимуществах при исполнении штрихов вообще, а в частности штрихов стаккато, спиккато и т. д. У немецкого смычка есть свои заслуги — на нем легче научиться водить по струнам начинающему (средних способностей) ученику; французский смычок более тонкий, если так можно выразиться, и движения правой руки несколько сложнее, но зато эта сложность движений (для начинающего) окунается в дальнейшем целым рядом преимуществ»¹².

Немецкий смычок (с высокой колодкой) использовали многие контрабасисты. К моменту выхода Школы Милушкина таким смычком играли и учили ленинградские и московские музыканты, в Киеве и в Прибалтике, во многих городах страны. В классе самого Милушкина одни ученики играли французским смычком (например, В. Зинович), другие — немецким (например, В. Хоменко). Ориентация автора Школы на французский смычок тем более заслуживает уважения, что предложенные постановочные положения были далеки от наиболее благоприятных (рекомендовалось располагать большой палец на внешней стороне колодки, у кольца). К тому же постановочные принципы чешско-немецкой школы господствовали в практике обучения.

Особый интерес представляют рассматриваемые автором Школы аппликатурные приемы. Их актуальность для современных методик несомненна. Милушкин призывает, например, «бороться самым энергичным образом с бессистемной и случайной аппликатурой» и в то же время замечает: «Следует принимать во внимание индивидуальные особенности рук, делая соответствующие отступления и изменения в аппликатуре для того или иного ученика... следует тщательно изучать психологию ученика и приравниваться к особенностям его рук и характера игры на инструменте»¹³.

Говоря о контрабасовой аппликатуре, Милушкин высказывает множество ценных мыслей, разработанных позднее. Например: «Очень важно, чтобы ученик — при игре секвенцеобразных и аналогичных повторяющихся фраз в восходящем или нисходящем порядке — подбирал такую аппликатуру, которая по возможности была бы *одинаковой* для данной фразы на любых позициях, — так сказать, была бы *стандартной* (курсив мой. — Л.Р.)... В трезвучиях и арпеджиообразных пассажах переходы из позиции в позицию должны идти обязательно плавно по всем струнам (как по ступеням лестницы), а не резкими и большими скачками по одной струне»¹⁴.

Приводя стандартную аппликатуру гаммы До мажор и гаммы До-диез мажор в одну октаву, расположенных в двух соседних позициях, автор фактически формулирует мысль

¹¹ Милушкин А., Школа для контрабаса. Ч. I. — М., 1933.

¹² Там же. С. 17.

¹³ Там же. С. 154–157.

¹⁴ Там же. С. 157.

об охвате полуторатонного интервала или «расширенном расположении» пальцев на грифе: «Руку не двигать, ...а соединять посредством растяжения 1-го пальца». Учебники, изданные позднее, например «Новая аппликатура гамм и арпеджио для контрабаса» В. Хоменко (1953 г.), используют и развивают идеи Милушкина в области аппликатуры.

В своих учебниках Милушкин требователен к художественной стороне исполнения: «При игре кантилены для округленности фразы (особенно в пьесах, концертах, оркестровых соло) переходы из позиции в позицию надо делать посредством глissандо, по возможности избегая открытых струн и флажолетов [...] В технических местах, наоборот, рекомендуется возможно чаще прибегать к помощи открытых струн и флажолетов для проверки интонации. Конечно, пользоваться флажолетами и открытыми струнами надо только в тех случаях, где это удобно и не связано с лишними скачками и переходами»¹⁵.

Второй учебник Милушкина также страдает методическими просчетами, что и Школа-самоучитель. Так, только в конце второй (!) части учебника (1939) появляется раздел «Смена позиций», в то время как приемы смены позиций присутствуют уже в разделах первой части (1933). Правда, небольшой комментарий («Упражнения для выработки плавных переходов в позиции. Правила исполнения глissандо») есть и в первой части. Отрывки из оркестровых партий со сложной штриховой фактурой помещены в первой части, а изучение штрихов начинается только во второй части. Едва ли оправдано помещение раздела о динамических оттенках в конец учебника, когда уже выучен, исполнен материал с разнообразной динамикой.

Подготовленный Милушкиным сборник «Оркестровые этюды для контрабаса. Выписки из симфонической, оперной и балетной литературы русских композиторов» дополнил соответствующий материал школы и может быть по праву отнесен в разряд *учебных пособий*.

Понимая, что профессиональный исполнитель должен не только овладеть технологией игры, но и уметь решать целостные художественные задачи, Милушкин составляет сборники педагогического репертуара для разных этапов обучения контрабасиста. Сборники его собственных переложений (пьесы, сонаты) составили учебный репертуар контрабасистов не только 30–40-х годов, но и заложили фундамент одного из самых важных направлений отечественной учебной литературы для контрабаса — литературы *переложений*.

Полная Школа-самоучитель для контрабаса Домашевича—Милушкина и Школа для контрабаса Милушкина сыграли важнейшую роль в отечественной контрабасовой педагогике. Однако было бы несправедливо пройти мимо учебников других известных педагогов. В первую очередь, речь идет об И.Г. Солодченко, готовившем Школу игры на контрабасе, и об И.Ф. Гертовиче, работавшем над большим учебником, который он назвал «Школой высшего технического мастерства игры на контрабасе». Оба учебника не издали, но рукописные варианты сохранились в архивах музыкантов.

В рукописи «Моя методика игры на контрабасе» (1940) Гертович говорит следующее: «Немецкие школы — Зимандля и Михаэлиса, великолепные и по аппликатуре, и по методике вообще». Странно, но он даже не упоминает школ Домашевича—Милушкина и Милушкина, хотя оба учебника уже десять лет с большим успехом использовались в отечественной педагогике. Возможно, за этим стоит желание удивить своей новой школой: «Предлагаемый план моей «Школы высшего технического мастерства игры на контрабасе», над которой в настоящее время я работаю, даст изучающему контрабас возможность завершить свое образование по контрабасу, расширить свой кругозор специалиста, ансамблиста и солиста»¹⁶.

¹⁵ Там же. С. 156.

¹⁶ ГЦММК им. М. Глинки. Ф. 427. № 55.

В 30-е годы в контрабасовом искусстве выдвинулись яркие, одаренные музыканты-педагоги — Милушкин, Буяновский, Фокин, Солодченко, Херсонский, Бездельев, Савченко. Они сформировали основы и методики обучения и учебный репертуар. Успехи в подготовке профессиональных контрабасистов и создании отечественной литературы для контрабаса стали заметны уже к началу 40-х годов. Война прервала развитие на годы. Огромные человеческие потери сказались во всем, отразились и в музыкальном искусстве страны, лишившемся тысяч музыкантов всех специальностей. Среди них были деятельные, талантливые контрабасисты. Многие, как Валентин Панков, погибли на фронтах Отечественной войны. Другие, как Игнатий Солодченко, Сергей Буяновский, сраженные недугами военного времени, ушли из жизни, не исчерпав своих творческих возможностей.

В связи с острой и растущей потребностью в исполнителях и педагогах послевоенное поколение будущих артистов проходило «ускоренное» обучение. Едва достигнув уровня профессионализма, они присоединялись к своим учителям и старшим коллегам, активно включались и в педагогическую работу.

Послевоенный период потребовал решения важнейших учебно-методических задач, ставших актуальными. Для дальнейшего развития контрабасовой школы необходимо было преодолеть отсталость, однобокость методических взглядов. Стимулами послужили новый учебно-концертный репертуар, освоение педагогических методик других струнно-смычковых специальностей, прежде всего виолончельной, и качественно новая материальная база — металлические струны. Начиная с 50-х годов, отечественная контрабасовая школа приобретает педагогическую и методическую определенность.

Предметом особого внимания и продолжительных дискуссий оказалась *аппликатурная* проблема. Кандидатская диссертация В.К. Бездельева «Опыт рационализации аппликатуры на контрабасе» (защищена в Ленинградской консерватории в 1948 году), предлагавшая четырехпальцевую (вместо традиционной трехпальцевой) аппликатуру в позициях нижнего регистра и доклад Н.В. Савченко «Неиспользованные возможности игры на контрабасе» (1948), выдвинувший аналогичные положения (позднее они вошли в его «Школу игры на контрабасе»), послужили началом новых практических разработок в этой области. «Я решил применить прием «расширения» всех пальцев, поставив их по полутонам (такого варианта еще не было), и, таким образом, получил совершенно новую аппликатуру, использующую при игре на контрабасе не три пальца (1-й, 2-й, 4-й), а все четыре (указательный, средний, безымянный и мизинец)», — писал Бездельев¹⁷.

О том, что аппликатура с введением третьего пальца усвоена *всеми* контрабасистами, нельзя говорить даже в конце 90-х годов, а по тем временам подобное нововведение выглядело, по меньшей мере, несерьезно. Отзыв кафедры виолончели, контрабаса, арфы и квартета Ленинградской консерватории, датированный 1954 годом, «О Школе игры на контрабасе доцента Тбилисской консерватории Н.В. Савченко», дает аргументированную критику «новой аппликатурной системы» Бездельева—Савченко: «Идеи рационализации аппликатуры контрабасиста, развиваемые т. Савченко (г. Тбилиси) и т. Бездельевым (г. Саратов), несомненно, являются результатом длительных поисков многих контрабасистов в области рационализации технических возможностей контрабаса и разрешении известного противоречия между растущей сложностью фактуры оркестровых партий и ограниченными возможностями самого инструмента [...] Ища пути рационализации техники, контрабасисты т. Бездельев и т. Савченко все свое вни-

¹⁷ Бездельев В.К. Новые приемы игры на контрабасе. — М., 1969. С. 3.

мание обратили на левую руку, к сожалению, рассматривая ее статично и изолированно. Придя к выводу о необходимости растяжения пальцев, они *абсолютизировали четырехпальцевую систему* в качестве «универсального средства» создания новой техники. Нет сомнения в том, что руки профессионала-инструменталиста обладают большими возможностями развития при правильной организации профессиональной работы [...] Но это не значит, что у нас есть основания для прямого насилия над *природой* [...] Следует оговорить, что принцип расширенной аппликатуры следует понимать не как *способность к растяжению*, а как *способность к движению*, при котором каждое положение нового пальца представляет собой переход в новую позицию [...] Постановка проблемы аппликатуры контрабасиста в качестве ключевой проблемы инструментальной техники, которой несколько увлеклись т. Бездельев и т. Савченко во многом повторяет теоретические ошибочные установки виолончелиста Стучевского, идеолога «аппликатурного переворота» в западных школах [...] Было бы, конечно, очень интересно иметь какие-либо данные о практическом методе и результатах педагогической работы доц. Савченко, послушать его учеников»¹⁸ (курсив мой. — Л.Р.).

Замечание о практических результатах попадает в самое уязвимое место концепции новой аппликатуры Бездельева—Савченко. Именно поэтому ни утверждение Савченко о том, что «опыт показал, что двух мнений о целесообразности применения четырехпальцевой аппликатуры быть не может, сейчас может быть только спор о том, когда и как более целесообразно применять четырехпальцевую аппликатуру», Гертович резонно замечает: «Во всяком случае, по словам Савченко, мы видим, что эту теорию они проводят давно, но должных результатов они *показать не смогли*» (курсив мой. — Л.Р.). И далее Гертович добавляет: «Основное в аппликатуре — это растяжение пальцев, дающее возможность контрабасистам достигнуть виртуозных вершин». (Под «растяжением пальцев» Гертович, очевидно, имел в виду подвижное расширение между пальцами. Этот прием в аппликатуре контрабасистов оправдал себя и широко применяется сегодня.)

Приведенные высказывания — прекрасная иллюстрация борьбы мнений вокруг новой для практики того времени идеи.

Освоение новых аппликатурных приемов на практике оказалось делом трудным и довольно продолжительным. Отсутствие соответствующих навыков, методов и опыта внедрения их в практику обучения и в исполнительство привело к тому, что прогрессивная идея оказалась на длительное время «замороженной».

Другие опубликованные работы на ту же тему — статья Бездельева «Применение пятипальцевой аппликатуры на контрабасе», его же учебно-методическое пособие «Новые приемы игры на контрабасе» (1969), статья Савченко «В защиту четырехпальцевой аппликатуры» и его «Школа игры на контрабасе (на основе новой аппликатурной системы)» (1959) — базировались на вышеизложенных положениях.

Происхождение свое аппликатурные предложения Бездельева и Савченко, очевидно, берут из уникального труда гамбургского контрабасиста и педагога Фридриха Варнеке, изданного в 1909 году, в котором предложенные автором положения четко сформулированы и кратко изложены в разделе «Mechanisch-Technische Finger — und Lagenübungen». Варнеке предлагает аппликатуру лейпцигского контрабасиста Карла Франке, собственную аппликатурную систему, а также систему чешского педагога Вацлава Хаузе, в которых используются 1–2–3–4 пальцы и увеличенные позиции, охватывающие полуторатовый интервал.

¹⁸ Раков Л.В. Отечественное контрабасовое искусство. — М., 1993. С. 53.

Вышедшая в 1949 году «Школа игры на контрабасе. Часть I» А.А. Милушкина в редакции его бывшего ученика, доцента Московской консерватории В.К. Зиновича не только помогла послевоенному поколению учащихся-контрабасистов, но и заставила педагогов задуматься об обновлении контрабасовой методики, о приближении контрабасовой школы к современным требованиям музыкального искусства. Этому посвятили свою педагогическую деятельность и Зинович, и его коллеги В. Хоменко и А. Астахов. Эти музыканты закончили консерваторию по классу выдающегося мастера-виолончелиста профессора С.М. Козолупова.

Своего ученика Владимира Зиновича (1912–1974) Козолупов характеризовал так: «Зинович [...] является выдающимся виртуозом, и его необыкновенная любовь к своему инструменту и неограниченное желание владения все большим и большим знанием — достойны уважения. По окончании консерватории он имеет полное право быть аспирантом и готовиться к профессорской деятельности». Зинович подтвердил отзыв учителя. Его ученики, окончившие музыкальное училище и консерваторию, трудились в симфонических и оперных оркестрах Москвы и других городов. Кроме редакции первого (1949) и второго (1962) изданий Школы Милушкина, Зинович участвовал в подготовке сборников педагогического репертуара. Тяжелая болезнь сразила талантливого контрабасиста в пору зрелого мастерства.

Своим основным наставником считал Козолупова и Владимир Хоменко (р. 1915). «В настоящее время считаю В.В. Хоменко одним из лучших контрабасистов Советского Союза и, безусловно, лучшим педагогом», — пишет Козолупов. Результаты многолетнего труда Хоменко в Государственном музыкально-педагогическом институте и Музыкальном училище имени Гнесиных оправдывают эту оценку.

Знания и навыки, приобретенные в классах Солодченко, Милушкина, Козолупова, исполнительский опыт, педагогическая одаренность стали залогом успешной педагогической деятельности В. Хоменко. Педагогика стала главным делом жизни музыканта. Результаты более чем пятидесятилетней педагогической работы Хоменко в Московских музыкальных учебных заведениях им. Гнесиных, выделяют его даже среди самых крупных педагогов-контрабасистов нашей страны. Большинство его учеников — это ведущие солисты и педагоги. Среди них — концертмейстеры групп контрабасов лучших симфонических и оперных оркестров страны: Л. Андреев, И. Прохоров, И. Ефремов, Л. Раков, П. Ткачев, А. Бельский, В. Бородко, С. Агуреев. В высших учебных заведениях классы контрабаса вели и ведут его ученики: профессор Л. Раков и доцент Л. Андреев — в Московской консерватории; профессор А. Бельский и А. Михно — в Российской Академии музыки имени Гнесиных; В. Мазуряну — в консерватории Кишинева; В. Федорчук — в консерватории Минска; С. Агуреев — в консерватории Ташкента. Как солисты проявили себя его воспитанники Л. Андреев, А. Михно (лауреат Международного конкурса), В. Мазуряну, А. Бельский, другие музыканты.

Хоменко — автор многих переложений, редактор-составитель большого числа сборников учебно-концертного репертуара. Его внимание привлекали концертные сочинения крупной формы и этюды, оригинальные сочинения и переложения для контрабаса, произведения русской и зарубежной музыки, учебный материал для студентов вуза и для начинающих. Хоменко — автор учебного пособия «Новая аппликатура гамм и арпеджио для контрабаса», изданного дважды (1953, 1980) очерка «Основы контрабасовой методики» в книге «Контрабас. История и методика», вузовских и училищных программ. Он участвовал в подготовке программ всесоюзных конкурсов контрабасистов и входил в состав жюри этих конкурсов (1980, 1984, 1988).

Можно с полным правом говорить о школе Хоменко и о ее значении в развитии отечественной контрабасовой школы и контрабасового искусства в целом.



Рис. 82. В.В. Хоменко с учениками. 1948 г. Слева направо: (сидят) Л. Андреев, И. Ефремов, К. Назарова, В. Хоменко, Л. Раков; (стоят): А. Уханов, А. Гущин, А. Степанов, К. Ершов.

Деятельность профессора Московской консерватории Андрея Ивановича Астахова (1913–1975) оставила значительный след в истории отечественной контрабасовой педагогики. В течение тридцати лет работы в ДМШ и ЦМШ, Музыкальном училище при консерватории и в Московской консерватории он воспитал не одно поколение контрабасистов-исполнителей и педагогов. Назовем лишь самых известных его учеников: Р.И. Габдуллин — народный артист России, концертмейстер, солист, профессор Московской консерватории; Е.А. Колосов — профессор Московской консерватории; Г.Е. Ковалевский — солист камерного оркестра «Виртуозы Москвы»; В.И. Калашников — концертмейстер группы, дирижер; Ю.Ф. Аксенов, Б.С. Артемьев — концертмейстеры групп; И.В. Лаврова — концертмейстер, солистка, педагог. В оркестре Большого театра играли и играют ученики Астахова — А. Соболев, А. Борисов, А. Степанов, В. Барцалкин, Э. Тихончук, М. Кисель, В. Вашенцева (она выступала и как солистка). В Государственном симфоническом оркестре работает А. Яцынич, много лет трудился Г. Фаворский (также педагог Музыкального училища имени Ипполитова-Иванова).

Под руководством Астахова совершенствовались профессиональное мастерство Н.Я. Давыдов — профессор и заведующий кафедрой в Воронежском институте искусств, К.К. Нарбеков — доцент и заведующий кафедрой в Алма-Атинской консерватории.

Кроме участия в подготовке второго издания Школы Милушкина, Астахов издал сборники старинных сонат, пьес русских композиторов, сонат А. Ариости, классических сонат, пьес русских и современных композиторов, упражнения И. Грабье. В его редак-

ции увидели свет концерты С. Кусевицкого, Ф. Фонтен, Соната Р. Фухса (два последних произведения в натуральном, «оркестровом» строе).

В.К. Зинович, А.И. Астахов и В.В. Хоменко, возглавившие с 50-х годов отечественное контрабасовое искусство, воспитали превосходных профессионалов-исполнителей, авторитетных педагогов, сформировали основы учебной и музыкально-художественной литературы для контрабаса.

Пособие Хоменко «Новая аппликатура гамм и арпеджио для контрабаса» (1953) четко сформулировало принципы организации аппликатуры на основе аппликатурных схем гамм и арпеджио, выдвинуло ряд важных учебных задач, направленных на развитие технических навыков. Кроме того, оно стало учебником и для педагогов-контрабасистов.

Предлагаемая автором аппликатурная система «содержит в себе следующие основные моменты:

— Она едина в принципе для всех гамм во всех тональностях. Полностью отвечая специфике контрабаса, она одинаково удобна для всех мажорных и минорных гамм, легко запоминается и избавляет, таким образом, учащегося от необходимости бесцельно растрачивать свое внимание на запоминание порядка передвижения пальцев, вместо того чтобы сосредоточить все внимание на чистоте интонации, четкости ритмики и других не менее важных моментах.

— Она содержит в самой своей основе своеобразную «метричность». Это проявляется в том, что переход из одной позиции в другую совершается, как правило, на том звуке, который подсознательно воспринимается нами как метрически более сильный, т. е. на первом звуке каждой *двухзначной* фигуры (курсив мой. — Л.Р.). [...]

— Новая аппликатура подразумевает широкое использование большого и третьего пальцев как равноправных по отношению ко всем другим»¹⁹.

Принцип построения аппликатуры автор четко ограничивает последованием «двухзначных фигур».

Работа Хоменко, несмотря на многие свои достоинства, в практическом плане оказалась менее результативной из-за жесткой очерченности аппликатурного кругозора.

Занимаясь созданием и совершенствованием учебной литературы для контрабаса, начиная с 50-х и вплоть до 90-х годов, Хоменко участвует в создании первого комплексного репертуара для детских музыкальных школ (пять сборников для контрабаса и фортепиано). Работа в симфоническом оркестре помогла ему издать сборник оркестровых трудностей из симфонических произведений П.И. Чайковского. В его редакциях вышли Четыре пьесы для контрабаса и фортепиано Р. Глиэра, сборник переложений пьес русских и советских композиторов, сборники этюдов и другие.

«Школа игры на контрабасе (на основе новой аппликатурной системы)» Н.В. Савченко, изданная в 1959 году в Тбилиси, отразила реальные проблемы учебной практики. У Школы Савченко было два адресата: ученики и педагоги, а ее материал сочетал устремленность к новому и крепкую связь с традиционными школами (больше всего — школами Симандла и Милушкина). Но на примере Школы-самоучителя Милушкина — Домашевича уже стало ясно, что один и тот же учебник не может успешно служить разным адресатам. Школа Савченко рассчитана прежде всего на использование в ограниченном регионе, а серьезные методические просчеты автора дают основание рассматривать учебник лишь как один из этапов в развитии современной контрабасовой школы.

В 1960 году вышла из печати Школа игры на контрабасе Ф. Симандла под редакцией М.С. Фокина (перевод сделан с пятого немецкого издания Н. Бреслау). Школа выпу-

¹⁹ Хоменко В. Новая аппликатура гамм и арпеджио для контрабаса. — М., 1953. С. 3–4.

щена в значительно переработанном виде. «Явно устаревшие разделы изъяты, материал частично перепланирован и дополнен. Исходя из необходимости единства технического и музыкального развития ученика, следует одновременно с гаммами и этюдами, помещенными в данной Школе, изучать и художественные музыкальные произведения соответствующей трудности», — говорится в предисловии от издательства.

Педагоги использовали учебник, но художественно-музыкальные, технические и методические представления Симандла устарели и попытку обновить его содержание не назовешь успешной. А вот «Этюды для контрабаса и фортепиано» Симандла, изданные в 1962 году как «Приложение» к Школе, до сих пор используются в педагогической практике, как вполне актуальный учебный материал.

60—90-е годы

Развитие учебной методики.

Новая учебная литература для контрабаса

60-е годы намечают границу двух периодов в истории отечественного контрабасового искусства. Педагогика стала опираться на осознаваемые ориентиры. Учебный материал организуется более четко, используется опыт других школ, особенно виолончельной. Освоение этого опыта шло разными путями. Приходили учащиеся, занимавшиеся первоначально на виолончели. Лекции по методике студентам-контрабасистам читали профессор-виолончелисты. Например, Л.С. Гинзбург — в Московской консерватории, Р.Е. Сапожников — в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных. Многие контрабасисты познакомились с виолончельной школой практически. Это и музыканты, занимавшиеся в классе С. М. Козолупова, и бывшие виолончелисты, например, бакинский контрабасист И. Гусейнов, москвичи Л. Андреев, В. Савин, Г. Ковалевский.

Изданная в 1961-62 гг. «Школа игры на контрабасе» А. Милушкина (под ред. В. Зиновича, А. Астахова и В. Шестакова) — попытка авторитетных педагогов «обновить» учебно-методические положения и учебный материал популярной в течение трех десятилетий контрабасовой «Школы».

Вводный раздел Школы знакомит с контрабасом, смычком, струнами, строем инструмента. Комментарии первого и второго разделов первой части кратки и содержат практические советы. Постановочные положения правой руки повторяют оригинал, но редакторы используют другую терминологию: «смычок с низкой колодкой» и «смычок с высокой колодкой». Прием держания смычка с низкой колодкой соответствует рекомендации Милушкина: большой палец прилегает к внешней стороне колодки, у кольца. Редакторы изменяют наименование «промежуточных» позиций. Например, «вторая с половиной позиция» — вместо «между второй и третьей полупозиция». Изменения коснулись и музыкального материала: многие оркестровые выписки изъяты и заменены этюдами, в большом количестве — виолончельными, а также отрывками из партий контрабаса мелодического характера.

Написаны новые комментарии: «Основные приемы плавных и связных переходов из одной позиции в другую» (с. 45), «Работа над звуком» (с. 57), «Дальнейшая работа над аппликатурой» (с. 89), «Чтение нот с листа» (с. 92).

Вторая часть Школы (третий и четвертый разделы) обращена к изучению позиций верхнего регистра контрабаса — от VIII до XII-й позиции.

Третий раздел посвящен отработке приемов «соединения основных позиций со ставкой», работе над вибрацией, трелью, штрихами — *ricochet*, *tremolo*, работе над мелизмами, приемам исполнения *col legno*, *sul tasto*, *ponticello*. Предложены мажорные, и

минорные (мелодические и гармонические), хроматические гаммы в две и три октавы. Завершают раздел этюды Монтанари, Грабье, Хайдена, Крейцера и др.

Четвертый раздел рассматривает приемы исполнения двойных нот, аккордов, натуральных и искусственных флажолетов.

Данное издание Школы Милушкина принесло несомненную практическую пользу, напомнив о важных установках первого его учебника. Однако столь масштабное вторжение редакторов в оригинальную концепцию учебника талантливого, прогрессивно мыслящего педагога и музыканта вряд ли правомерно. Редакторы не смогли изменить устаревшую методику оригинала, не обновили *принципиально* учебный материал, не развили *перспективные* положения оригинала.

Издание со всей очевидностью выявило необходимость *нового* учебника для контрабасов, который ориентировался бы на *современный учебный* материал.

В 60-е годы в отечественном контрабасовом исполнительстве проявляются существенные новые тенденции:

— смычок с *низкой* колодкой основательно входит в практику исполнительства и обучения, что несомненно повлекло за собой усовершенствование приемов держания и управления таким смычком;

— все большее число музыкантов и педагогов стремится играть и обучать на *натуральном* (оркестровый строй) контрабасе.

Виолончельные приемы держания и управления смычком с *низкой* колодкой открывали перед музыкантами широкие возможности выразительного исполнения. Повсеместное внедрение смычка с *низкой* колодкой не привело к вытеснению традиционного смычка с *высокой* колодкой. В исполнительской практике 60-х годов становится привычной манера играть «сидя» на специальном высоком стуле. При использовании смычка с *низкой* колодкой такое положение исполнителя еще больше приближало его к виолончельной постановке.

Важным фактором дальнейшего развития контрабасового искусства становится работа на инструментах с *натуральной* настройкой струн (в отличие от традиционно использовавшегося транспонированного на тон выше строя). Это стало возможным только с появлением струн совершенно нового качества — металлических.

Первыми к учебной работе на контрабасах в *натуральном* строе приступили московские педагоги, работавшие в МГК, ЦМШ и в МССМШ им. Гнесиных. Работа консерваторских классов Астахова и Колосова служила критерием современных принципов обучения контрабасистов. Успехи их учеников на конкурсах в лучшие оркестры страны, на международных и всесоюзных конкурсах контрабасистов — лучшее тому подтверждение. Оба музыканта достаточно долго трудились рядом с выдающимися виолончелистами, и все достижения современной струнно-смычковой школы оказали сильнейшее влияние на их деятельность.

К 70-м годам расширился и стабилизировался репертуар произведений для *натурального* контрабаса и фортепиано. Отдельные музыканты продолжали сольную деятельность на этом инструменте (прежде всего артисты оркестров), на нем уже работали педагоги и учащиеся авторитетных учебных заведений, но в массовом обучении продолжал использоваться *солный* строй (на тон выше). Между тем, с появлением металлических струн произошел настоящий переворот в исполнительстве и обучении контрабасистов, позволявший перейти к *единой натуральной* настройке инструмента — в оркестре, в ансамбле, в обучении, в *сольном* исполнительстве.

В 60-е — 80-е годы продолжается работа по усовершенствованию аппликатуры на контрабасе. Пересмотрели свои взгляды на проблему Бездельев, Савченко, Хоменко.

В 1969 году В.К. Бездельев издает учебное пособие «Новые приемы игры на контрабасе». Оставаясь на позициях традиционной трехпальцевой аппликатуры, автор пред-

лагает использовать и позиции, охватывающие полтора, два и два с половиной тона на основе четырех- и пятипальцевой аппликатуры. Во вступительном комментарии он пишет: «Новые аппликатурные приемы являются естественным развитием тех способов игры и той аппликатуры, которые существуют в настоящее время, поэтому приступать к изучению новых приемов следует после освоения позиций нижнего регистра *трехпальцевой* аппликатурой». И далее: «Работа предназначена для контрабасистов, как учащихся, так и окончивших обучение».

Звукоряд контрабаса Бездельев разделяет на 25 позиций, следующих друг за другом в хроматическом порядке. Структура пособия трехчастна:

1-й раздел — полуторатоновые позиции (сначала 8-я, затем 7-я, 9-я — 12-я позиции, далее от 6-й до 11-й позиции);

2-й раздел — двухтоновые позиции (с 12-й до 3-й);

3 раздел — позиции верхнего регистра.

Учебный материал этих разделов включает упражнения, двухоктавные гаммы и этюды. В упражнениях и этюдах предлагаются два варианта аппликатуры: 4–3–2–1 и 3–2–1– \emptyset . Далее в пособии приводятся отрывки из оркестровых партий контрабаса, подтверждающие предлагаемые аппликатурные принципы. Именно здесь при *визуально* логичной аппликатуре, без труда обнаруживается ее несостоятельность и несоответствие *практическим* возможностям полноценного озвучивания.

В пособии оставлен без комментариев важный вопрос о *статичном* расположении пальцев в увеличенной позиции, когда в позициях нижнего регистра используются все четыре пальца. А ведь именно это особенно критиковалось в работах Бездельева и Савченко. За пределами учебника остаются и методические разработки перехода от трехпальцевой аппликатуры (уже *выработанный* навык) к четырехпальцевой. Определяющая функция аппликатуры автором сохранена, однако роль ее как универсального средства исполнительской техники не подтверждается.

В 1970 году опубликована «Школа-самоучитель игры на контрабасе в эстрадном ансамбле» Л.М. Моргена. Появление этого учебного пособия было вызвано реальностями музыкальной практики и сыграло свою положительную роль в развитии искусства игры на контрабасе в эстрадных оркестрах. Л.М. Морген (ученик М.С. Фокина) в течение многих лет успешно работал с учениками в ДМШ Москвы на материале собственной Школы (в рукописи). Участвуя как исполнитель в эстрадных ансамблях, он хорошо представлял необходимость создания руководства для музыкантов в этом жанре.

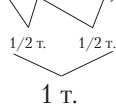
«Школа игры на контрабасе (на основе новой аппликатурной системы). Часть II» Н.В. Савченко, изданная в 1978 году, затронула важные вопросы обучения и организации учебного процесса, но не внесла ничего принципиально нового в конкретную методику освоения навыков игры и аппликатуры на контрабасе.

В том же 1978 году издана «Школа начального обучения игре на контрабасе» Л.В. Ракова, в которой автор предпринял попытку кардинально изменить методическую структуру учебника для контрабасистов.

Данная Школа отличалась от всех ранее изданных учебников следующим:

— первые упражнения даются от *исходного* полного позиционного

расположения пальцев левой руки на струне (1–2–3–4);



— начальная работа над звукоизвлечением и приемами ведения смычка (распределением его длины соответственно длительностям и темпу) организуется как *исполнение*

пьес (песен): мелодия и гармония — у фортепиано, басовый голос (медленные и крупные ноты) — у контрабаса;

— промежуточные (между основными *диатоническими*) позиции обозначаются как *повышенные* или *пониженные*, соответственно повышению или понижению диатонических звуков (например, повышенная вторая позиция на

струне *соль*: $\overset{1}{h} - \overset{2}{c} - \overset{4}{cis}$; на струне *ре*: $\overset{1}{fis} - \overset{2}{g} - \overset{4}{gis}$ и т. д.)

— изучение смены позиций как особенно важного раздела техники игры на контрабасе занимает главное место во втором разделе Школы и остается основной задачей в последующих разделах;

— четырехпальцевая аппликатура в нижнем регистре вводится в третьем разделе в специальной методической разработке и реализуется во всех последующих разделах;

— звукоряд *верхнего* регистра разделяется (для более удобного и системного усвоения) на *нижнее* положение ставки и *верхнее* положение ставки, пять пальцев располагаются на струне в пределах чистой кварты (в расширении — квинты), в ее пределах образуются разные интервальные расположения пальцев;

— структура Школы построена на раскрытии *многообразных* аппликатурных возможностей контрабасиста через единообразие и систему аппликатурных схем гамм и арпеджио (мажор и минор) в одну октаву: *вертикальное* и *горизонтальное* передвижение руки на грифе (гаммы и арпеджио в две и три октавы с применением всех рациональных схем аппликатуры вводятся постепенно на протяжении всего учебника);

— гаммы и арпеджио — важнейший связующий элемент учебного материала — выполняют многоцелевые задачи: изучение звукоряда инструмента, смена позиций, техника штрихов и т. д.

Музыкальный материал Школы включает мелодии песен и танцев народов мира, а также небольшие пьесы отечественных и зарубежных композиторов, этюды.



Рис. 83. Класс контрабаса Средней специальной музыкальной школы им. Гнесиных. 1950 г. Слева направо: А. Бельский, А. Валетный, Г. Бельская, Э. Боровков, Л. В. Раков (педагог), А. Складенко, М. Зимин.

Школа Ракова предназначена для обучения игре на контрабасе в натуральном строе, поэтому предполагается использование сборников для начального обучения, прежде всего — «Хрестоматии педагогического репертуара ДМШ».

Гаммы и арпеджио как учебный материал, превосходно *организуя* всю работу по овладению навыками игры на инструменте, *дисциплинируя* исполнительский процесс в целом, постоянно привлекали внимание педагогов и авторов учебных пособий.

В отечественной учебно-методической литературе для контрабаса первым таким пособием стала «Новейшая система гамм и упражнений для достижения виртуозной игры на контрабасе» Д. Шмукловского (1920). Seriously разработан материал гамм и арпеджио в Школах А. Милушкина (1928–1930 и 1933). Хорошим подспорьем в учебной работе стали «Гаммы и арпеджио для контрабаса со штрихами» С. Буяновского (1938). В 1953 году издано учебное пособие «Новая аппликатура гамм и арпеджио для контрабаса» В. Хоменко, изменившее отношение педагогов и учащихся к этому разделу учебного материала, поскольку отдавало гаммам и арпеджио приоритет в обучении. Пособие, «предназначенное для учащихся музыкальных школ, а также для самостоятельной работы» — «Гаммы и арпеджио для контрабаса» Э. Якобсона — выпустило в 1962 году Латвийское музыкальное издательство. В 1980 году к учебно-методическому материалу контрабасистов добавилось второе издание «Новой аппликатуры гамм и арпеджио для контрабаса» В. Хоменко. Подготавливая это издание, «автор внес ряд существенных дополнений, расширяющих и обогащающих исполнительские возможности инструмента».

Дополнения, внесенные в новое издание, более ясная форма изложения материала, несомненно, улучшили пособие. Сократилась «этажность» аппликатурных рядов, затруднявшая восприятие гамм и арпеджио, которые стали четче разграничены, основательно расширился материал арпеджио, в который добавлены новые аккорды и варианты аппликатуры, соответствующие современной практике, более конструктивно построены разделы о штрихах.

Сохранен основной принцип предыдущего издания: аппликатуре гамм и арпеджио придается всеобъемлющий характер. «Аппликатуре контрабаса не хватает самого основного — принципиального единообразия по отношению к самым различным случаям», — пишет автор. И далее: «Мы имеем аппликатурную систему, одинаково удобную для исполнения всех гамм без исключения».

Однако художественно-исполнительская практика показала, что в реальном исполнительстве аппликатура как органичный элемент подлинного искусства не терпит догматизма. Хотя и вызванная благими намерениями, ошибочная исходная позиция Хоменко — не исключение. В струнно-смычковой методике подобные взгляды аргументированно опровергнуты. Известный педагог-скрипач, профессор Московской консерватории, воспитавший десятки выдающихся современных скрипачей-солистов, Ю.И. Янкелевич в работе, которая посвящена вопросам смены позиций, критикует позицию К. Флеша, рекомендовавшего «изучать каждую гамму только одной определенной аппликатурой» и «считавшего, что это создает преимущества при чтении нот с листа». «Ошибочность этих рекомендаций Флеша, — пишет Янкелевич, — заключается в том, что, вырабатывая заранее готовые двигательные комплексы, невозможно предусмотреть все встречающиеся в скрипичной литературе последовательности. Кроме того, даже такая заранее подготовленная последовательность может оказаться в таком контексте, когда потребуются совершенно иной способ ее выполнения, в том числе и иная аппликатура. В связи с этим играющий может столкнуться (что часто и наблюдается) с необходимостью преодоления заранее выработанного и закрепленного комплекса движений, что, как известно, является значительно более сложной задачей, весьма отрицательно отражающейся на необходимой быстрой ориентировке при чтении нот с листа.

Разрешение этой задачи должно идти по совершенно иному пути — по пути развития возможно более быстрой моторной реакции на соответствующее зрительное, а следовательно, и на вызываемое им слуховое восприятие, что находится в зависимости от степени подвижной реакции исполнителя. *Изучение же гамм различными аппликатурами, то есть формирование различных условно-рефлекторных двигательных комплексов на определенные, сознательно ставящиеся задачи, может наилучшим образом способствовать гибкости этих процессов*²⁰ (курсив мой. — Л.Р.). С такой постановкой вопроса надо согласиться и по отношению к контрабасовой аппликатуре.

Совершенно не обоснована попытка Хоменко в издании 1980 года «авторизировать» *новые* приемы игры и методические разработки в области аппликатуры, которые в 60–70-е годы широко применялись многими музыкантами и педагогами.

Второе издание «Школы начального обучения игре на контрабасе» Л. Ракова (1985) сохранило основное содержание и принципы организации материала. От предшествующего издания его отличают более чем на треть сокращенный объем материала, выделение клавира в отдельную тетрадь, изменение структуры некоторых разделов, более лаконичное изложение комментариев и четкие формулировки учебных задач.

В 1997 году издана «Школа контрабасиста» Л. Ракова — новый учебник, предназначенный для освоения основных навыков игры, включивший материал для учебной работы не только начинающих контрабасистов. Содержание нового учебника связано с предшествующими изданиями Школы, но автор внес серьезные изменения как в методику освоения учебного материала, так и в его построение и расположение.

Роль путеводителя по учебнику выполняет вступительный комментарий «Особенности построения материала Школы и методов его изучения» (на русском и английском языках).

Важная особенность Школы — возможность использовать ее в работе классов музыкальных училищ и даже вузов.

Одна из основных новаций методики: *первоначальная постановочная* работа предложена в пределах звукоряда *третьей позиции* с более удобным положением левой руки и меньшим расстоянием полутонов между пальцами, затем — в *четвертой-пятой позициях*, с последовательным подключением в качестве *играющего*, наряду с 1–2–4 пальцами, *третьего пальца*. *Четырехпальцевая* аппликатура в *нижнем* регистре контрабаса образовывается из *расширения* позиции до охвата крайними пальцами (1–4) интервала в полтора тона и образования *полутоновых* интервалов *между соседними* пальцами с помощью небольших перемещений играющих пальцев (переходы-расширения), но при свободном состоянии кисти и без передвижения большого пальца по шейке.

Новизна и в том, что наряду с детальной проработкой основных схем (*вертикальной* и *горизонтальной*) аппликатуры, гаммы и арпеджио в *три* октавы собраны в одном разделе: *все* мажорные и минорные гаммы и арпеджио.

В коротких нотных текстах и в комментариях тем не менее сохраняются все основные учебные задачи. Этюды обобщают материал каждого из разделов.

Три издания Школы Л.В. Ракова (1978, 1985 и 1997) в итоге обобщили огромный опыт музыканта — исполнителя и педагога. Практическая значимость этих учебников подтверждена результатами учебной работы автора в МССМШ им. Гнесиных и в Московской консерватории. Классы контрабаса Л.В. Ракова окончили в разное время многие отечественные и зарубежные музыканты. Среди них — лауреаты международных и всесоюзных конкурсов, концертмейстеры групп ведущих московских оркестров, зарубежных оркестров, педагоги, солисты: А. Бельский, Н. Горбунов, М. Кекшоев, А. Горibold, Г. Борисов, А. Степин, М. Чайкин, Г. Крутиков, М. Ромеро, В. Богданов, Г. Ломда-

²⁰ Янкелевич Ю.И. Педагогическое наследие. — М., 1983. С. 223.

ридзе, Ч. Хуэй, М. Хлопьев Ю. Адищев, В. Тулянкин, Р. Шагимарданов, Э. Сумелиди, А. Шахназаров, В. Андреев и др.

Развитие отечественного контрабасового искусства в 60–80-х годах (появление разноплановой литературы для контрабаса, активный интерес к истории и теории контрабасового искусства, увлечение камерным исполнительством, новые методики обучения) — это работа многих музыкантов-педагогов страны, результат успешного обучения контрабасистов на всех уровнях — начальном, среднем и высшем.



Рис. 84. Студенты и педагоги класса контрабаса Московской консерватории. 80-е г. Сидят (слева направо): А. Горiboldь, Р.И. Габдуллин, Л.В. Раков, Е.А. Колосов.

В эти годы в педагогике активно работают Агуреев С.Е. (Ташкент), Акопов С.С. (Ленинград), Андреев Л.Г. (Москва), Астахов А.И. (Москва), Бездельев В.К. (Саратов), Бельский А.А. (Москва), Болдин В.Г. (Новосибирск), Бринумс С.Э. (Рига), Вейнблат П.А. (Ленинград), Габдуллин Р.И. (Москва), Гогоберидзе В.Л. (Тбилиси), Гусейнов И.Г. (Баку), Давыдов Н.Я. (Воронеж), Казарян С.Ш. (Ереван), Колосов Е.А. (Москва), Кряжев А.И. (Свердловск), Курбатов М.М. и Лукьянин Г.С. (Ленинград), Мазурияну В.И. (Кишинев), Мироненко Ю.М. (Одесса), Михно А.В. (Москва), Нарбеков К.К. (Алма-Ата), Ольт К. (Таллинн), Осипов К.А. (Тбилиси, Кутаиси), Раков Л.В. (Москва), Сааревяли М.П. (Таллинн), Савченко Н.В. (Тбилиси), Сойка Б.В. (Киев), Соколов Г. (Рига), Сэрейка В. (Вильнюс), Федорчук В.В. (Минск), Федотов В. М. (Петрозаводск), Хворостухин С.И. (Саратов), Хоменко В.В. (Москва), Щеглов А.И. (Львов), многие другие музыканты России, Украины, Белоруссии, Закавказья, Прибалтики, Средней Азии. Важнейшей приметой последних десятилетий века становится тенденция сглаживания раз-

личий в определяющих параметрах контрабасовой школы, в профессионализме педагогов региональных учебных заведений.

Существенную роль сыграла система педагогических консультаций, аспирантура и ассистентура в центральных вузах страны — Московской консерватории, Ленинградской консерватории, в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных. В ГМПИ им. Гнесиных у В.В. Хоменко учились и проходили стажировку В. Мазуряну из Кишинева, В. Болдин из Новосибирска, В. Федорчук из Минска, С. Агуреев из Ташкента. В МГК им. П.И. Чайковского стажировались: у А.И. Астахова — Н. Давыдов из Донецка, К. Нарбеков из Алма-Аты, у Е.А. Колосова — Н. Кривошеев из Минска, Н. Тырышкин из Душанбе, Ш. Рахимов из Ташкента, Г. Славников из Астрахани, В. Криворучко из Донецка, К. Тулегенов из Фрунзе. В ЛГК им. Н.А. Римского-Корсакова занимались у М.М. Курбатова — К. Ольт из Таллинна, С. Бринумс из Риги, В. Мазуряну.

Начиная с 60-х годов многие крупные контрабасисты стали ограничивать свою исполнительскую деятельность и занялись только педагогикой: С.Ш. Херсонский, Н.В. Савченко, В.К. Бездельев, М.С. Фокин, П.А. Вейнблат. Педагогике и дирижированию посвятил себя С.Ш. Казарян, в 1964 году оставил работу в оркестре ГАБТа А.И. Астахов, а в 1966 году покинул БСО ВР и ЦТ В.В. Хоменко. На преподавательскую работу перешли: Н.Я. Давыдов, музыканты в республиках — К. Нарбеков, А. Кряжев, С. Хворостухин, В. Сэрейка, В. Федорчук, В. Болдин, В. Мазуряну. В Московской консерватории работает с 1962 года Е. Колосов, с 1977 года, оставив оркестр, в МГК и в МССМШ им. Гнесиных работает Л. Раков.

Результатом общей творческой активности стало появление в 1974 году первого в стране труда о контрабасе и контрабасовом искусстве. Книга «Контрабас. История и методика» обобщила многие достижения отечественных контрабасистов за последние десятилетия и создала основу для дальнейшей теоретической работы в области истории инструмента. Книга под общей редакцией Б.В. Доброхотова создавалась коллективом авторов: Р. Азархиным, Б. Доброхотовым, И. Кусевицким, Л. Раковым, Н. Савченко, В. Хоменко.

«Основы контрабасовой методики» (В. Хоменко), «Педагогическая работа в классе контрабаса» (Л. Раков), «Современная сольная игра на контрабасе» (Р. Азархин) — темы, обобщившие достижения оркестрового и сольного исполнительства, сформулировавшие принципы и основные положения современной методики обучения контрабасиста и наметившие пути ее дальнейшего развития.

«Возникновение и эволюция контрабаса» (Б. Доброхотов), «Исполнительство, педагогика, литература: XVIII–XIX вв.» и «Советские контрабасисты» (Б. Доброхотов, Н. Савченко); «Зарубежные контрабасисты XX века» (Л. Раков), «Контрабас в современном оркестре и ансамбле» (Л. Раков) — темы исторической части книги, где приведены с уточнениями сведения из истории контрабаса, взятые из разных изданий, впервые представлены известные зарубежные контрабасисты, кратко рассмотрены проблемы использования контрабаса в оркестре и ансамбле.

Эта книга легла в основу последующих исследований в области истории инструмента и теории исполнительства на контрабасе. Педагоги и студенты получили учебник для курсов методики и истории исполнительского искусства, которые были введены в программы музыкальных вузов и училищ.

В серии «Музыкальные инструменты» вышла брошюра «Контрабас» (1978) Р. Азархина. В 1981 году Ленинградское отделение издательства «Музыка» выпустило превосходную по содержанию и документированности книгу А. Астрова «Деятели русской музыкальной культуры С. А. Кусевицкий».

В 90-х годах новый материал по контрабасовому искусству представили работы Л.В. Ракова, В. В. Хоменко, А.В. Михно. Книга Л. Ракова «Отечественное контрабасовое искусство XX века. 20-е — 80-е годы» (1993) впервые широко освещает советский

период. Работа Хоменко «Пьесы С.А. Кусевицкого и Р.М. Глиэра для контрабаса и фортепиано» (1996) посвящена исполнительскому анализу репертуарных миниатюр. Книга Михно «Джованни Боттезини. Жизнь и творчество» (1997) содержит наиболее полный материал о великом итальянском виртуозе.

Учебники, вошедшие в практику обучения в течение 80-90-х годов, книги, посвященные контрабасовому искусству устанавливали равноценность профессии контрабасиста с любой другой музыкально-исполнительской специальностью.

Методы обучения контрабасистов совершенствуются на основе развития музыкального слуха учащихся и ориентируются на выявление важнейших связей: интонация — качество звукоизвлечения; интонация — постановка рук; интонация — первоначальные навыки игры; интонация — аппликатура; интонация — смена позиций; интонация — техническое развитие в целом.

К этому времени решены важнейшие задачи начального и среднего обучения, а следовательно, грамотного развития учащегося-контрабасиста:

- стабилизировалась рациональная постановка рук;
- достигнуты серьезные успехи в развитии аппликатурных представлений учащихся и в освоении ими технических приемов игры;
- расширены аппликатурные возможности (традиционная аппликатура, сохраняя свою значимость, пополнилась приемами, использующими четыре и пять пальцев в позициях верхнего и нижнего регистров, подвижные расширения в увеличенных позициях, различные варианты хроматического движения);
- отдавая предпочтение смычку с низкой колодкой как более совершенному, наша контрабасовая школа не оставила без внимания совершенствование приемов игры смычком с высокой колодкой;
- наряду с традиционным положением при игре стоя, широко практикуется игра сидя на специальном стуле;
- достигнуты высокие результаты в овладении специальными приемами звукоизвлечения: пиццикато, флажолеты, двойные ноты, аккорды, глиссандо и другие приемы, применяемые сегодня в исполнительской практике;
- увеличился учебный и концертный репертуар, который продолжает совершенствоваться.

Учебно-концертная литература

В практике оркестрового инструмента концертная литература широко используется как учебная. Современный учебно-концертный репертуар контрабасистов состоит из двух частей: литературы *переложений* и литературы *оригинальной*. Наиболее интенсивный период формирования и издания литературы для контрабаса в нашей стране — 60—80-е годы. В создании ее участвовали музыканты Москвы и Ленинграда, Украины и Белоруссии, Закавказья и Прибалтики, музыканты нескольких поколений.

Оригинальная литература для контрабаса составляет значительную часть учебно-концертного репертуара. Она — незаменимый учебный материал. Работа над оригинальными произведениями непосредственно влияет на результаты подготовки контрабасиста-профессионала.

Оригинальный репертуар включает произведения крупной формы и пьесы для контрабаса с сопровождением, музыку для контрабаса соло, ансамблевые сочинения, этюды.

Сочинения крупных композиторов XX столетия для контрабаса, к сожалению, единичны. Наиболее известны и популярны в нашей стране — Четыре пьесы для контрабаса и фортепиано Р. Глиэра, Соната для контрабаса и фортепиано П. Хиндемита, Концерт

для контрабаса с оркестром Э. Тубина. Рядом с этими сочинениями можно назвать ряд профессиональных опусов современных зарубежных композиторов, например, произведения Н. Рота, Ф. Прото, С. Лансена, П. Рамсье, Х.В. Хенце.

Отечественные композиторы в разное время создали немало произведений крупной и малой формы для солирующего контрабаса и для контрабаса в ансамбле. Среди изданных за последние десятилетия — произведения Ан. Александрова, А. Богатырева, Ю. Левитина, М. Вайнберга, В. Гевиксмана, С. Губайдулиной, А. Журбина, Г. Зингера, Г. Литинского, А. Коблякова, З. Компанейца, О. Магиденко, А. Наседкина, Н. Пейко, Т. Сергеевой, А. Эшпая, П. Черноиваненко, Л. Шлег, музыка национальных композиторов страны.

В пробуждении интереса композиторов к контрабасу активную роль играли и играют сами исполнители-контрабасисты. Именно благодаря их энтузиазму появились многие новые сочинения. В возрождении и популяризации Четырех пьес Р. Глиэра — заслуга В. Хоменко. При его активном участии создавались Концерт и другие произведения П. Черноиваненко, Соната и этюды Г. Литинского. Инициативе Р. Азархина обязаны своим появлением произведения Ю. Левитина, А. Богатырева, Г. Зингера, К. Калининко. Р. Габдуллин впервые исполнил музыку для контрабаса А. Коблякова, А. Кривицкого, Сонату А. Наседкина. Е. Колосов и его ученик И. Котов способствовали появлению Концерта и Сонаты А. Коблякова, Концерта И. Жванецкой, Сонаты О. Магиденко. Первый интерпретатор Сонаты А. Журбина, Концерта К. Иванова, Концертной фантазии Н. Пейко — контрабасист А. Михно. Исполнители увлекли возможностями своего инструмента композиторов А. Лемана, С. Губайдулину, М. Вайнберга, Г. Ляшенко, Т. Сергееву, М. Куулберга, Л. Шлег.

В отличие от общепринятой практики XIX века современные композиторы часто обращаются к *натуральному* контрабасу, с настройкой *ми-ля-ре-соль*. Литература для контрабаса в оркестровом (натуральном) строе, издающаяся сегодня во многих странах, отражает тенденцию играть и обучать контрабасиста в *едином* строе инструмента. Важно не только широкое издание новых оригинальных сочинений для *натурального* контрабаса, но и переиздание основного учебно-концертного репертуара в идентифицированных тональностях сольной партии и сопровождения. Еще существеннее наличие широкого репертуара для такого контрабаса в начальной стадии обучения.

Оригинальный репертуар включает и произведения, написанные контрабасистами-исполнителями. Среди них концерты, фантазии, вариации, пьесы Д. Боттезини, Концерт и пьесы С. Кусевицкого, Сюита в старинном стиле для контрабаса соло Х. Фрибы, сонаты А. Мишека, произведения Д. Драгонетти, Ф. Симандла, Э. Нанни, И. Шторха, музыка Ф. Прото, Т. Хауто-Ахо и еще многие сочинения других музыкантов. Отличающиеся профессионализмом эти произведения стали доступны учащимся благодаря редакторской и издательской работе московских контрабасистов Р. Азархина, А. Астахова, Р. Габдулина, Е. Колосова, А. Михно, Л. Ракова, В. Хоменко.

Не всегда достигающие высокого уровня художественности, эти сочинения тем не менее — необходимая и важнейшая часть репертуара контрабасистов.

Однако в оригинальном репертуаре контрабасистов мало произведений классической музыки, музыки русских композиторов, романтиков. Имеющиеся сегодня в репертуаре концерты и другие произведения Я. Ванхаля, К. Диттерсдорфа, А. Капуцци, В. Пихля, Ф. Хофмайстера, Дж. Чимадора, И. Шпергера, К. Кохаута, представляющие музыку эпохи венской классики, — серьезное подспорье в учебной работе и в концертных программах солистов. Но все эти сочинения написаны для инструмента, который только условно соотносится с современным контрабасом. К тому же в нашей стране издана слишком малая часть этой музыки.

Становление и развитие профессионального музыканта-исполнителя и педагога невозможно без углубленной работы с музыкой разных эпох и разной стилистики. Вот почему в учебно-концертном репертуаре контрабасистов, наряду с сольными произведениями, оркестровыми и ансамблевыми партиями сочинений композиторов XVIII–XX веков, принципиально важное место занимают *переложения*.

Традиция исполнять переложения идет от основоположника русской контрабасовой школы В.А. Жданова. В 30-е годы А.А. Милушкин подготовил несколько сборников педагогического репертуара для разных этапов обучения, составленных из переложений пьес и сонат (произведения И.С. Баха, Генделя, Марчелло, Гальяра, Абако, Моцарта, Гайдна, Бетховена, Мусоргского, Лядова, других композиторов). Начиная с 50-х годов, работа над транскрипциями стала особенно интенсивной.

Материал сборников для *начального* обучения детально организует развитие ученика в наиболее ответственный и трудный период и несет учебно-воспитательные функции чрезвычайно широкого диапазона. Пьесы Чайковского, Кабалевского, Гедике, Лысенко, Косенко, Ревуцкого, других композиторов переложил для контрабаса и фортепиано С. Херсонский (1952). Легкие пьесы русских композиторов и народные мелодии вошли в сборник, подготовленный Л. Моргеном (1952).

Пять сборников «Педагогического репертуара для детской музыкальной школы» подготовлены и изданы в 1954 году группой московских педагогов. Эти сборники впервые определенно обозначили принципы обучения, общие для всех струнных смычковых инструментов: последовательность в развитии начальных игровых навыков, требовательность к интонированию, к качеству выполнения основных приемов игры. В последующие годы репертуар начального обучения, ориентированный на оркестровый строй контрабаса, расширился и стал полноценным. С 1966 года для школ и музыкальных училищ начали издаваться сборники «Хрестоматии педагогического репертуара» (составитель, редактор и автор переложений Л. Раков). Каждый из трех сборников «Хрестоматии», к концу 80-х годов изданной трижды, выходил в новой редакции.

Во второй половине 70-х и в 80-е годы появились сборники «Хрестоматии педагогического репертуара» для музыкальных училищ, составленные Р. Габдуллиным (1978, 1981), сборник И. Лавровой (1988). Вышли новые сборники переложений произведений Глиэра, Прокофьева, Шостаковича, А. Хачатуряна, Ан. Александрова, Людкевича, Косенко, Дварионаса, Айвазяна, Арутюняна, Н. Ракова, других композиторов. В дополнение к произведениям русских композиторов — Чайковского, Мусоргского, Лядова, Скрябина, Рахманинова, Глазунова, Давыдова — они расширили репертуар, позволили учащемуся-контрабасисту играть музыку, до того недоступную.

Работа над переложениями требует, прежде всего, *сохранить* художественное содержание музыки оригинала. Несоблюдение этого условия привело к тому, что многие переложения оказались нежизнеспособными (например, переложения оркестровых сочинений, сделанные Р. Азархиным).

Увлечение сольными возможностями инструмента иногда приводило к дисбалансу динамических, тембровых и акустических возможностей контрабаса и его партнера — фортепиано.

Учитывая приоритетность *художественного* репертуара в учебном процессе, нельзя забывать об этюдах, отрабатывающих технические приемы игры на инструменте. В 50 — 60-е годы издаются этюды-упражнения Й. Грабье — известная дань традициям. Сборник «Избранные этюды для контрабаса» (составитель и редактор Л. Раков, общая редакция В. Хоменко), изданный в 1958 году, ознаменовал начало нового подхода к этому разделу учебной работы. Составитель отобрал этюды с ясной мелодической основой и четко вы-

раженными техническими задачами. Наряду с оригинальными были использованы этюды для других басовых инструментов — виолончели и фагота.

Особо следует рассмотреть раздел учебной литературы, включающий *оркестровые и ансамблевые* партии контрабаса. Многие российские и зарубежные контрабасисты собирали и издавали материал оркестровых партий, вводили его в учебный процесс.

В партиях контрабаса из произведений для оркестра, созданных композиторами XVIII–XX веков сосредоточен ценнейший художественный и технический материал. Возможности использования этого материала в учебной работе очень широки. Здесь штриховая техника и техника левой руки, освоение различных приемов звукоизвлечения, работа над партиями произведений, которые учащиеся исполняют в оркестровом классе. Тщательное изучение эпизодов оркестровых сочинений, где контрабасам (или контрабасу соло) поручено проведение тематического материала, также помогает учащемуся хорошо подготовиться к профессиональной работе.

Ансамблевая музыка — обязательный раздел профессионального воспитания и обучения контрабасиста. Зачастую ансамблевые партии в плане художественном и техническом превосходят самые сложные сольные произведения. Для примера назовем партию контрабаса в Квинтете С. Прокофьева или в Септете Г. Попова. Поэтому ансамблевая музыка — незаменимый, драгоценный материал исполнительского развития музыканта.

Определим особенности современного отечественного учебно-концертного репертуара:

1. Учебный репертуар адресован:

- а) учащимся на *начальном* этапе обучения;
- б) учащимся *средних* учебных заведений — музыкальных училищ и средних специальных музыкальных школ;
- в) *учебно-концертный* репертуар широкого профиля для *высшего* этапа обучения и концертного исполнения.

2. Учебно-концертный репертуар включает:

- а) *оригинальные* произведения и *переложения*;
- б) произведения *художественные* (концерты, сонаты, сюиты, пьесы, ансамбли) и *техничко-тренировочные* (этюды, упражнения, гаммы и арпеджио, отрывки из оркестровых партий контрабаса).

3. Учебная литература состоит из следующих разделов:

- а) *классическая* и *современная* музыка;
- б) музыка *русских* композиторов и музыка *современных отечественных и зарубежных* композиторов;
- в) сочинения *крупной* и *малой* формы;
- г) музыка для *контрабаса* и *фортепиано*;
- д) музыка для *контрабаса соло*;
- е) музыка для контрабаса в *ансамбле* с другими инструментами или для *ансамблей контрабасов*;
- ж) произведения для контрабаса в *натуральной* (оркестровой) настройке и для контрабаса *транспонированного* (сольный строй).

Учебная литература для контрабаса призвана воспитывать профессионального *музыканта, оркестранта, ансамблиста*, способного везде играть на уровне солиста.

Учебно-художественный репертуар, созданный для контрабаса отечественными музыкантами, изменил ситуацию в отечественном контрабасовом искусстве и заложил основы дальнейшего развития контрабасовой школы.

Оркестровое исполнительство

Четырехвековая история струнных басовых инструментов дает основание утверждать: контрабас — инструмент оркестровый, и оркестровое исполнительство — основная сфера профессиональной деятельности контрабасиста.

Произведения симфонической, оперной, камерной музыки XVIII, XIX, XX веков представляют многообразные художественно-выразительные возможности контрабаса, его оригинальный тембр и технические возможности.

Специфическая особенность профессии контрабасиста — *коллективность*. Контрабасовая группа в оркестре объединяет разные индивидуальности музыкантов, решающих единую исполнительскую задачу в рамках обязательной и необходимой субординации — подчинении концертмейстеру — внутри группы, подчинении дирижеру — в оркестре.

Фигура концертмейстера, руководящего работой группы, определяющего профессиональный уровень и стиль игры, решающим образом влияет на систему отношений в группе, коллегиальных и просто товарищеских. В общем ряду достоинств концертмейстера группы на первом месте — бесспорно, авторитет музыканта. Концертмейстерами, «первыми контрабасистами» оркестра являются (должны быть!) наиболее талантливые и эрудированные музыканты, обязательно опытные практики. Творческие биографии музыкантов, возглавлявших (и возглавляющих) группы контрабасов, убедительно подтверждают правомерность такого мнения.

Лидеры контрабасистов 60–80-х годов — музыканты ярких индивидуальностей. Знакомство с творчеством некоторых наиболее известных концертмейстеров важно еще и потому, что большинство из них воспитали целую армию контрабасистов, составивших в последующие годы контрабасовые группы оркестров.

Признанным главой ленинградских контрабасистов с 1955 года до начала 80-х годов был Михаил Курбатов — руководитель группы заслуженного коллектива республики, симфонического оркестра Ленинградской филармонии — «оркестра Мравинского», с 1945 года профессор Ленинградской консерватории. Закономерно, что вся группа этого оркестра сформировалась из его учеников, включая Г. Лукьянина, преемника Курбатова и в оркестре, и в консерватории. Его ученики работают фактически во *всех оркестрах* Ленинграда (С.-Петербурга), как симфонических, так и оперных.

Владимир Зинович — один из концертмейстеров группы контрабасов оркестра Большого театра в Москве. Соло в балетных и оперных спектаклях, исполнявшиеся Зиновичем, высоко оценивали дирижеры и коллеги. Яркая музыкальность, виртуозность проявлялись в сольной игре Зиновича. Одно из особенно блистательных исполнений — Ария для баса и контрабаса с оркестром Моцарта (партия баса — И. Петров) в Большом зале Московской консерватории. Яркими были его выступления в Малом зале МГК и в Бетховенском зале ГАБТа СССР. Опыт оркестранта и солиста позволил Зиновичу воспитывать контрабасистов в Московской консерватории. Среди лучших его учеников — Г. Девоян (концертмейстер группы АСО МГФ), Е. Мименов (артист БСО ЦТ и ВР, солист), артисты оркестра ГАБТа В. Шестаков, А. Леонов, В. Куренин и другие.

В течение двадцати четырех лет руководил группой контрабасов Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио и Центрального телевидения Заслуженный деятель искусств РФ, профессор Владимир Хоменко. Вся группа состояла из его учеников и неоднократно отмечалась как лучшая среди ведущих симфонических коллективов. Впоследствии группой руководили его ученики: с 1966 года — Л. Андреев и Л. Раков, а в 80–90-х годах — А. Бельский и В. Бородко. Школу Хоменко прошли контрабасисты — концертмейстеры групп лучших оркестров — И. Прохоров, И. Ефремов, П. Ткачев, С. Агуреев.

Киевский контрабасист — концертмейстер и педагог Богуслав Сойка воспитал не одно поколение контрабасистов, работавших в Киеве и в городах Украины. Среди них — Ю. Шишов, концертмейстер группы Государственного симфонического оркестра Украины, В. Рябоконт, лауреат Всесоюзного конкурса, большинство контрабасистов оркестра Киевского театра оперы и балета.

Лидер контрабасистов Азербайджана — авторитетный музыкант Закавказья Ильяс Гусейнов — в течение тридцати с лишним лет возглавлял группу контрабасов Государственного симфонического оркестра Азербайджана имени Гаджибекова. Все эти годы он обучал молодых музыкантов в Бакинской консерватории. Результат — его ученики заполнили практически все группы контрабасов в исполнительских коллективах республики (лучший из них — Рифат Комачков).

В ряду концертмейстеров, плодотворно трудившихся в 60 — 90-е годы, московские музыканты: Н. Дмитриенко, Р. Комачков, Р. Азархин (ГАСО), А. Валетный и И. Прохоров (ГАБТ), Л. Андреев, Л. Раков, А. Бельский, В. Бородко (БСО ВР и ЦТ), Р. Девоян и Б. Артемьев (АС ОМГФ), Г. Дзущев, В. Савинов, Н. Санько; ленинградские музыканты: М. Курбатов, Г. Лукьянин, Р. Карапетянц, С. Акопов (ЗКР АСО ЛГФ), А. Мирзоев и И. Ефремов (ГАТОБ имени С.М. Кирова); музыканты Белоруссии: Н. Кривошеев и Г. Малецкий; музыканты Прибалтийских республик: А. Гринуп, Г. Соколов, Г. Ляляшус, В. Сэрейка, М. Сааревяли, К. Ольт; грузинские музыканты: В. Гогоберидзе, К. Осипов; контрабасисты: из Еревана — В. Терзян, из Алма-Аты — Е. Исаметов, из Новосибирска — О. Булатов, из Свердловска — А. Кряжев.

Оставив БСО ВР и ЦТ, где он проработал более двух десятилетий, Леопольд Андреев (р. 1923) становится одним из концертмейстеров группы контрабасов Большого театра СССР. Опыт виолончелиста, приобретенный в предвоенные годы, и необычайное трудолюбие позволили Андрееву стать ведущим музыкантом. Творческого расцвета исполнитель достиг в 60-е годы, когда осуществил серию сольных работ, включивших концерты Сен-Санса (виолончельный) и Э. Тубина. Однако полное представление об Андрееве-солисте дают прежде всего многочисленные, блестяще им исполненные соло контрабаса в симфонических и оперных произведениях. Среди них — соло (каденция и тема) в Концерте для оркестра и четырех солирующих инструментов А. Эшпая. Композитор писал: «Мне неоднократно приходилось встречаться в своей творческой практике с Леопольдом Андреевым. Его яркое исполнительское мастерство и высокий артистизм в большой степени способствовали успеху многих сочинений, где партия контрабаса имела самостоятельное значение».

Андреев сыграл в концертах, записал на радио и пластинках десятки камерных ансамблей. Об исполнительстве Андреева профессор МГК, альтист В. Борисовский сказал так: «Леопольд Андреев является отличным камерным исполнителем, хорошо владеющим не только узкотехнической стороной игры, но и умеющим стать в камерном ансамбле одной из его «органических» частей. Ансамблевая интуиция, красивый звук, выразительная фразировка, чистейшая интонация и до «скрипичности» отточенные штрихи делают его всегда желанным участником камерных ансамблей».

Об этом музыканте и концертмейстере можно говорить как о феномене исполнительского долголетия. Возглавляя группу в течение десятилетий, неизменно участвуя в конкурсах на замещение вакансий в группе контрабасов оркестра Большого театра, Андреев оказался единственным в истории контрабасового искусства концертмейстером, остававшимся на этом посту до своего восьмидесятилетия.

Заслуженный артист России Анатолий Валетный (1936—2003) с 1961 года работал в оркестре Московского Большого театра, более тридцати лет (с 1971) — как первый

контрабасист-солист группы. Музыкант безоглядно преданный оркестровому исполнительству, как главному, единственному делу всей жизни.

Учиться на контрабасе Валетный начал в МССМШ им. Гнесиных у Л. Ракова, затем прошел хорошую школу под руководством превосходных музыкантов и педагогов Л. Андреева, В. Хоменко, А. Астахова. Опыт практической работы в оркестре, фанатичная трудоспособность, музыкальная одаренность сделали его отличным исполнителем и авторитетным руководителем группы.

Стремительный артистический взлет Рифата Комачкова (р. 1937), концертмейстера группы контрабасов Государственного симфонического оркестра, в котором он работает с 1971 года, стал возможен благодаря талантливости, серьезному творческому труду. Среди десятков оркестровых соло, блистательно сыгранных Заслуженным артистом Р. Комачковым, крупные, редко исполняемые: например, соло в сюите «Листиана» Д. Рогаль-Левицкого («Liebestraum») или Романс из музыки к кинофильму «Поручик Киж» С. Прокофьева, или соло в Концерте для оркестра А. Эшпая, и небольшие, но «коварные» соло, например, в Первой симфонии Г. Малера или в Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича.

В Москве и других городах Комачков впервые прекрасно сыграл новый Концерт для контрабаса с оркестром А. Эшпая.

Подлинным событием стало исполнение им (вместе с Р. Габдуллиным) партии контрабаса на премьере Четырнадцатой симфонии Д. Шостаковича. В ансамбле с лучшими музыкантами страны Комачков выступал и в нашей стране, и за рубежом с исполнением Квинтета и Октета Ф. Шуберга (в ансамбле с Н. Гутман, О. Каганом, Ю. Башметом, А. Зыбцевым).

Около тридцати лет возглавлял группу контрабасов оркестра Большого театра оперы и балета им. С. Кирова (ныне Мариинский театр С. Петербурга) великолепный музыкант-концертмейстер Авдей Мирзоев (р. 1938). Воспитанник Б. В. Милендорфа (ученика М. М. Курбатова) и выпускник Саратовской консерватории им. Л. В. Собинова (класс В. К. Бездельева), Мирзоев как инструменталист-профессионал заслужил подлинное уважение коллег и слушателей, выступая не только руководителем группы, но и солистом. Контрабасист обладает и композиторскими способностями. Среди его последних работ — ряд великолепных ансамблей для четырех контрабасов.

Работая в Большом симфоническом оркестре ЦТ и ВР (ныне Академический симфонический оркестр имени П. И. Чайковского) с 1964 года, Александр Бельский (р. 1940) с конца 70-х годов возглавил группу контрабасов.. В ряду его достижений — соло в симфонии «Поэма победы» композитора А. Караманова. «В исполнении Бельского меня подкупает тот вдумчивый, творчески ответственный подход, который и должен характеризовать игру большого музыканта», — отметил автор симфонии.

В репертуаре Заслуженного артиста РФ множество известных и мало известных, трудных и очень трудных оркестровых соло контрабаса, например, соло из музыки балета «Сотворение мира» Д. Мийо, из фантастической симфонии «Мастер и Маргарита» А. Петрова.

Музыкант неоднократно выступал как солист и камерный исполнитель. Педагогическая работа профессора Бельского в Академии музыки имени Гнесиных плодотворна, что подтверждают его ученики, ставшие артистами группы, которую возглавляет учитель.

Требования к концертмейстеру группы контрабасов не изменились и в конце XX века, 80 — 90-е годы представили новых лидеров-контрабасистов: в Российском национальном оркестре группу возглавили два блестящих музыканта Народный артист Российской Федерации Рустем Габдуллин и лауреат международного конкурса

Николай Горбунов, выдающиеся артисты, в равной мере сильные и в камерном музицировании, и в сольном исполнительстве.

В Государственном симфоническом оркестре рядом с Р. Комачковым многие годы возглавлял группу Заслуженный артист РФ Михаил Кешоев. Он успешно ведет педагогическую работу в музыкальном училище и в Московской консерватории.

В Санкт-Петербурге активно развернул свою деятельность лауреат Всесоюзного конкурса, концертмейстер группы ЗКРАСО С.-Петербургской филармонии Александр Шило. Он много выступает как солист, организовал отличный ансамбль контрабасов из артистов своей группы. Музыкант преподает в С.-Петербургской консерватории.

Ансамблевое исполнительство

Вплоть до 60-х годов ансамблевый репертуар контрабасистов оставался очень ограниченным. Гертович, Кравченко, Солодченко, Херсонский, Фокин, Савченко, Дмитриенко, Зинович, Хоменко, Курбатов и другие контрабасисты исполняли всегда одни и те же сочинения: квинтет «Форель» и Октет Шуберта, Секстет Глинки, Септет Бетховена; редко звучали секстеты Мендельсона, Гуммеля, Сен-Санса, нонеты Шпора, Фёрстера. Исполнение Квинтета Прокофьева в 1927 году стало настоящим событием.

Зазвучавшая в 60-е годы музыка Квинтета Прокофьева, «Истории солдата» (септет) Стравинского стали началом возрождения новых ансамблей с участием контрабаса. Оба произведения игрались особенно часто, в исполнении их участвовали московские контрабасисты: Е. Пименов, Б. Артемьев, Л. Раков, Л. Андреев, Р. Азархин, А. Михно, А. Бельский, Н. Горбунов, контрабасисты других городов: В. Мазурану, С. Хворостухин, Н. Давыдов.

В 60-е годы прозвучал и забытый Септет Г. Попова, который с полным основанием может быть отнесен к лучшим произведениям композитора, о котором Б. Асафьев сказал: «Талант его — мужественный и энергичный — ищет точных, четких, чеканных форм воплощения. Характер его ярко динамичной музыки — светлый и бодрый. Управляет ею рельефный, пластический мелос». Септет Попова (позднее композитор определил это сочинение как «камерную симфонию») зазвучал в концертах, по радио, вышла пластинка с его записью. В исполнениях Септета Попова участвовали московские контрабасисты Л. Раков, Л. Андреев, Р. Комачков. Первая запись на радио и на пластинку сделана с участием Л. Ракова.

60–70-е годы отмечены расцветом камерного музицирования. С концертной эстрады, по радио зазвучали ансамблевые произведения композиторов XIX и XX веков. В исполнении их активное участие принимали оркестранты. В музыке для камерных ансамблей Н. Сидельникова («Русские сказки», «Дуэли», «Лермонтовская симфония»), А. Шнитке («Серенада» для пяти исполнителей, «Гимны»), С. Губайдулиной (Пять этюдов для арфы, ударных и контрабаса), в музыке грузинских композиторов и композиторов Прибалтики контрабас выступал как равноправный участник ансамбля. Чаще исполнялись произведения ансамблевой музыки зарубежных композиторов.

Даже на фоне разнообразия ансамблей с контрабасом сенсационным стало исполнение Шести сонат-квartetов для двух скрипок, виолончели и контрабаса Дж. Россини. Классически ясные по форме, обворожительные по мелодике, как будто излучающие солнечную энергию, сонаты *двенадцатилетнего* композитора обнаруживают несомненную гениальность автора. Со времени первого их исполнения в нашей стране эти шесть музыкальных жемчужин стали любимыми и у музыкантов, и у слушателей.



Рис. 85. Квартет контрабасов Государственного симфонического оркестра России (слева направо): А. Стёпин, Н. Горбунов, В. Богданов, М. Кекшов. 90-е гг.

Партитура Шести сонат-квartetов Россини была впервые опубликована Фондом Россини в Пезаро в 1954 году. В нашей стране в начале 70-х годов все шесть сонат были впервые записаны на Всесоюзном радио и прозвучали в концертах по инициативе контрабасиста Л. Ракова (первые исполнители в составе ансамбля: Е. Смирнов, А. Футер, Л. Чистяков — скрипки, В. Симон — виолончель, Л. Раков — контрабас). Позднее в исполнении и записи отдельных сонат участвовали Л. Раков, Р. Габдуллин, Б. Артемьев, Г. Ковалевский, С. Акопов и другие контрабасисты.

Новое направление, заявившее о себе в последние десятилетия XX века, — ансамбли контрабасов. Известны ансамбли Боттезини, Порадовского, Черноиваненко. Во второй половине столетия появились публикации и великолепные записи *квartetов* для четырех контрабасов, выполненные артистами Симфонического оркестра Западного Берлина, другими составами контрабасистов. Они вызвали повышенный интерес к этому виду ансамблевой музыки. Так, Квартет швейцарского композитора Й. Лаубера прозвучал в исполнении студентов консерватории (класс Л. Ракова), а затем исполнялся и был записан на Всесоюзном радио артистами ГСО (бывшими учениками Ракова) — М. Кекшовым, Н. Горбуновым, В. Богдановым и П. Степиным.

Этот жанр камерной музыки разнообразил репертуар контрабасистов и распространялся повсеместно. Интенсивную деятельность развернул в последние годы XX столетия Квартет контрабасов ЗКР АСО С.-Петербургской филармонии под руководством Александра Шило. Профессор С.-Петербургской консерватории М. Бялик писал: «В Петербурге уровень исполнительства на контрабасе традиционно высок, здешняя школа почитаема во всем мире [...] в конце 1995 года, на вечере памяти видного педагога П.А. Вейнבלата, объединились для совместного музицирования четверо превосходных контрабасистов из Заслуженного коллектива России, Академического симфонического оркестра Санкт-Петербургской филармонии им. Д.Д. Шостаковича — Александр Шило, Ростислав Яковлев, Алексей Иванов и Олег Кириллов. Выступление прошло столь

Рис. 86. Квартет ЗКР Академического симфонического оркестра С.-Петербургской филармонии (слева направо): Р. Яковлев, О. Кириллов, А. Шило, А. Иванов. 90-е гг.



успешно, что сама собой возникла мысль сохранить ансамбль и концерттировать регулярно [...] Подготовлены несколько программ, включающих сочинения разных эпох и стилей. Коллективу очень помог петербургский композитор, мастер транскрипции, а в прошлом также первый концертмейстер группы контрабасов оркестра Мариинского театра, Авдей Мирзоев. Его оригинальные сочинения и концертные переложения составили существенную часть репертуара нового квартета [...] Это серьезный, академический коллектив, чья игра отмечена единством художественных намерений всех участников, редкостной интонационной и ритмической слаженностью... Конечно, амплуа квартета включает и юмор. Контрабас ведь, действительно, — веселый инструмент»²¹.

Дуэты — традиционная форма ансамблевой музыки с контрабасом. Известны дуэты для виолончели и контрабаса Боккерини, Михаэля и Йозефа Гайднов, Плейеля, Бенды, Кейпера, других мастеров старинной музыки. В репертуаре контрабасистов — пятичастный Дуэт для альтя и контрабаса Диттерсдорфа и Дуэт Шпергера, Дуэт для виолончели и контрабаса Дж. Россини. Стал популярен исполненный И. Гертовичем Большой концертный дуэт для скрипки и контрабаса (с сопровождением) Д. Боттезини. Отечественные контрабасисты играли дуэты Боттезини для кларнета и контрабаса, для виолончели и контрабаса (с сопровождением), для двух контрабасов. Привлекают исполнителей партии дуэтных ансамблей композиторов XX века. В их числе — Дуэт для виолончели и контрабаса М. Букиника, русского виолончелиста и композитора. Тембровые и технические возможности инструментов и их сочетаний блистательно использованы композиторами А. Русселем в Дуэте для фагота и контрабаса, Л. Вальцелем в дуэте «Пять багателей» для альтя и контрабаса.

Сонаты для контрабаса и фортепиано стали неотъемлемой частью учебной работы и вошли в программы сольных выступлений отечественных контрабасистов. Сонатный жанр имеет особое значение в развитии контрабасового искусства. Сонаты сочинялись композиторами, как правило, в тесном содружестве с известными музыкантами-контрабасистами. Соната А. Наседкина родилась при активном участии Р. Габдуллина (он же — первый исполнитель произведения). Сонаты А. Коблякова, О. Магиденко, С. Беринско-

²¹ Бялик М. Квартет контрабасов. Комментарий к программке.

го появились по инициативе Е. Колосова. Соната А. Журбина посвящена А. Михно, впервые ее исполнившему.

Сонаты для контрабаса и фортепиано отечественных композиторов Г. Литинского, А. Богатырева, С. Губайдулиной, А. Журбина, А. Коблякова, А. Наседкина используют все возможности контрабаса и призваны расширить его лексику.

По-прежнему остаются в репертуаре контрабасистов Соната П. Хиндемита, сонаты А. Мишека, Р. Фухса.

Многие исполнители-контрабасисты обращались к виолончельным сонатам. Например, Р. Азархин, С. Акопов, Е. Левинзон, Р. Габдуллин играли сонаты С. Рахманинова и Ц. Франка; Л. Раков, С. Акопов исполняли Сонату ми минор Й. Брамса. В последние годы особенно часто контрабасисты играют сонату «Арпеджионе» Ф. Шуберта.

Камерное, ансамблевое исполнительство — понятия, в полной мере относящиеся и к камерному оркестру. В России, особенно в 60—80-х годах, этот исполнительский жанр стал особенно популярен, и к концу XX века в музыкально-исполнительской практике успешно функционируют только высоко профессиональные коллективы.

Среди этих коллективов — первый Камерный оркестр Рудольфа Баршая (ныне Государственный Камерный оркестр России), в котором много лет проработали Рустем Габдуллин и другие контрабасисты.

В самых известных отечественных камерных оркестрах рубежа XX—XXI вв. работают профессионалы — контрабасисты высочайшего класса, настоящие артисты — Григорий Ковалевский и Андрей Степин в оркестре «Виртуозы Москвы» (худ. руководитель В. Спиваков), Юрий Голубев в оркестре «Солисты Москвы» (худ. руководитель Ю. Башмет). Ю. Голубев зарекомендовал себя не только как выдающийся солист камерного ансамбля, но и как блистательный мастер джаза.

В 2001 году музыкант выпустил свой компакт-диск, на котором звучат сочиненные или аранжированные им пьесы для акустического контрабаса, саксофона-тенора, французского хорна, гитары, арфы, фортепиано и ударных.

Сольное исполнительство

Во второй половине XX века, когда солировать на контрабасе стали многие музыканты, по-прежнему нельзя назвать артиста, который посвятил бы свою деятельность только сольному концертному выступлению. Биографии известных контрабасистов мира подтверждают это. Отечественные контрабасисты всегда совмещали сольное концертное выступление с оркестровой и педагогической деятельностью.

Если в 20—50-е годы сольным исполнительством, помимо И.Ф. Гертовича, занимались единицы — Игнатий Солодченко, Михаил Фокин, Дмитрий Агафонов, Соломон Херсонский, Валентин Панков, — то поколение контрабасистов 60—80-х годов заметно активнее.

Первые выступления солиста-контрабасиста Леопольда Андреева (р.1923) в 50-х годах, в которых звучали труднейшие пьесы Р. Глиэра, Концерт К. Сен-Санса, музыка Д. Боттезини, представили талантливого исполнителя. Яркий, индивидуальный творческий почерк отличал все концертные выступления музыканта в 60—70-х годах. Выпущенная фирмой «Мелодия» стереопластинка с записью Концерта с оркестром Э. Тубина (БСО ВР и ЦТ, дирижер Н. Ярви), Gloriatio П. Ангерера, пьес Д. Боттезини, представляет искусство одного из лучших советских контрабасистов, игру которого, по справедливому замечанию Р. Щедрина, «отличает виртуозная свобода, чувство стиля исполняемого произведения, яркий, выразительный звук, точный, изящный штрих».

Интонационная и техническая безукоризненность раскрывают возможности *реально-го* контрабаса, в натуральной настройке, на котором играл Андреев (другие солисты-контрабасисты традиционно играли на транспонированном инструменте).

Среди московских солистов-контрабасистов — одаренный инструменталист, энтузиаст контрабаса и большой труженик Евгений П и м е н о в (р. 1925). Одновременно с работой в БСО ВР и ЦТ артист много выступал с сольными концертами. В его репертуаре — сложные и виртуозные сочинения: Ария для баса и контрабаса Моцарта, Большой концертный дуэт со скрипкой Боттезини, произведения Диттерсдорфа, Кусевицкого, Глиэра, Пеццо-каприччиозо П.И. Чайковского.

Артист и концертмейстер группы БСО ВР и ЦТ, профессор Московской консерватории, заслуженный деятель искусств России Лев Р а к о в (р. 1926) как солист чаще выступал в ансамблях с партнерами. В нашей стране он впервые исполнил Дуэт (с виолончелью) Дж. Россини, Дуэт (с фаготом) А. Русселя, Сонату для двух басовых инструментов (с фаготом, с виолончелью) В. Моцарта, Дуэт (с виолончелью) И. Плейеля. В его концертных выступлениях прозвучали Пять багателей (с альтом) Л. Вальцеля, Дуэт (с альтом) К. Диттерсдорфа, а также сонаты П. Хиндемита, Й. Брамса (ми минор), Ф. Лизогуба, А. Санько, пьесы А. Дворжака, Й. Свенсена, Ф. Бенды и др. Он был инициатором и участником первых исполнений Шести сонат-квartetов Дж. Россини, Романса (с квартетом) Й. Шпергера, ряда других сочинений. В 1996 году Раков впервые выступил с сольным концертом в Южной Корее. Программа концерта включала миниатюры разных авторов (части сюиты Х. Фриба, Сонату А. Скарлатти, пьесы Д. Боттезини, А. Лядова, П.И. Чайковского, Р. Глиэра, К. Давыдова).

Рифат К о м а ч к о в (р. 1937) — талантливый музыкант, концертмейстер группы одного из лучших симфонических коллективов страны выступал как солист и ансамблист. Среди последних работ артиста — интерпретации собственных сочинений для контрабаса, больших оркестровых соло. Исполнение Комачковым впервые труднейшего Концерта для контрабаса с оркестром А. Эшпая покорило публику.

Музыкальная одаренность и блестящее мастерство отличали игру ленинградского контрабасиста Евгения Л е в и н з о н а (р. 1937). Искусство артиста, выступавшего на многих концертных площадках города, имеющего записи на пластинках (например, Концертная симфония для контрабаса и альты с оркестром К. Диттерсдорфа, Соната П. Хиндемита), выделяло музыканта даже в ряду талантливых коллег. С 80-х годов Левинзон живет и работает в США, занимая место первого контрабасиста Симфонического оркестра Нью-Йорка. Выпущенные им пластинки с записью Сонаты Ц. Франка, Концерта с оркестром С. Кусевицкого — эталон современного сольного исполнительства на контрабасе.

Александр Б е л ь с к и й (р. 1940) — концертмейстер, профессор Академии музыки им. Гнесиных, артист, требовательный к себе и очень ответственный. Во время Международного музыкального фестиваля в Москве, в Большом зале Московской консерватории, музыкант впервые в нашей стране исполнял Концерт для контрабаса с оркестром итальянского композитора В. Мортари. Он же стал первым исполнителем сонаты для контрабаса и фортепиано А. Каца, участвовал в многочисленных ансамблях.

Творческая судьба профессора Евгения К о л о с о в а (р. 1940) сложилась так, что сразу по окончании учебы он начал преподавать в Московской консерватории. На концертную эстраду он выходил в основном как солист, правда, в последние годы Колосов работает и в оркестре. Он стал первым исполнителем в Москве Сонаты П. Хиндемита, концертов для контрабаса Ф. Фонтен, И. Жванецкой, А. Коблякова, Г. Колюса (в Большом зале МГК). Кроме названных сочинений в репертуаре музыканта —



Рис. 87. Симфонический концерт. Большой зал консерватории. Солист — А. Бельский.

сонаты А. Коблякова и С. Губайдулиной, «Gloriato» П. Ангерера, Пять багателлей Л. Вальцеля, Большой дуэт со скрипкой, исполнявшийся со скрипачами Г. Фейгиным и И. Бочковой, Дуэт с виолончелью Боттезини, Соната (с виоль д'амур) Борджи и другие произведения.

Заслуженно высокое реноме ленинградской контрабасовой школы подтверждал Сергей А ко п о в (р. 1943). Имя контрабасиста часто появлялось на афишах Ленинграда. Сольные программы Акопова всегда были серьезные по содержанию и разнообразны по стилю. В них звучали: Концерт (виолончельный) Сен-Санса, сонаты Ц. Франка и Брамса (ми минорная), Адажио и Аллегро Шумана, Концерт Генделя, Соната Хиндемита, музыка Боттезини. Он играл Арию для баса и контрабаса Моцарта, Большой концертный дуэт со скрипкой Боттезини, дуэты с альтом К. Диттерсдорфа и Й. Шпергера. «По сей день чрезвычайно редки концерты, в которых исполнитель-контрабасист рискует выступать с концертной эстрады в качестве солиста. Лишь очень немногие музыканты — рыцари своего инструмента — отваживаются на это. Сергей Акопов, безусловно, является одним из этих рыцарей. Все замечательные свой-

ства контрабаса — его почти необъятный звуковой диапазон, своеобразный и глубокий тембр, неожиданные виртуозные возможности — были продемонстрированы музыкантом с большим мастерством и вдохновением [...] Шедевры скрипичной литературы — сонаты Генделя и Франка [...] прозвучали с безупречным вкусом и чувством стиля»²².

Контрабасист из Кишинева (Молдавия) Василий М а з у р я н у (1943—1993) искал в своей сольной исполнительской деятельности широкого общения со слушателями. Программы его сольных концертов демонстрировали многожанровость, разнообразие стилистики. Они включали как произведения традиционные — Концерты и пьесы С. Кусевицкого, пьесы Р. Глиэра, Сонату Эклса, Концерт Боттезини, так и современные сочинения — Сонату Ю. Левитана, сонаты О. Магиденко и М. Вайнберга, музыку молдавских композиторов. В репертуар Мазурияну входили — Концертная симфония с альтом К. Диттерсдорфа, Дуэт с фаготом А. Руссея, в своей обработке он играл Сонату Б. Мартину. Убежденный пропагандист контрабаса, Мазурияну организовывал выступления в форме концертов-лекций.

Отдельного внимания заслуживают исполнительницы на контрабасе.

²² Рыцарь контрабаса // Вечерний Ленинград. 1982. 3 июля.

Артистка оркестра Большого театра СССР Валентина Ващенко (р. 1928) еще во время учебы в ЦМШ при Московской консерватории проявила яркую музыкальность и артистизм. На концерте выпускников консерватории она с блеском и выразительно сыграла Экспромт Балакирева и Тарантеллу Глиэра. В концерте «Молодые исполнители» (Малый зал консерватории) прозвучали особенно близкие ей пьесы — Ариозо Генделя и Мелодия А. Власова (записала Мелодию в фонд Всесоюзного радио). В 1954 году сольная программа контрабасистки, наряду с концертами Генделя и Кусевицкого, включила пьесы П.И. Чайковского. Интересным было ее исполнительское участие в концертах известных инструменталистов-солистов Г. Бариновой (скрипка) и В. Дуловой (арфа). В течение многих лет Ващенко появлялась на концертной эстраде — в Малом зале МГК, в Бетховенском зале ГАБТа СССР, — доставляя слушателям удовольствие прономенной музыкальностью.

Педагог Центральной музыкальной школы при МГК и оркестрант Инна Лаврова (р. 1939), энтузиаст своего инструмента, являла пример незаурядного артистического и педагогического труда. Особенно интенсивно контрабасистка выступала начиная с конца 70-х годов. Ее репертуар, хотя и скромный по объему, включал произведения достаточно сложные. Артистка выступала во многих городах страны (Тбилиси и Ереване, Хабаровске и Иркутске, Иванове и Комсомольске-на-Амуре), вызывая восторг и уважение публики. «Контрабас в руках Инны Лавровой стал открытием для большинства сидевших в зале. Она превосходно раскрыла огромные возможности этого удивительного инструмента», — писал один из рецензентов.

В 1970 году, во время гастролей Камерного оркестра МГК в Испании, Португалии, Мексике, Колумбии, контрабасистка исполняла Пьесу для скрипки, контрабаса и камерного оркестра композитора Т. Сергеевой. С другим сочинением этого композитора — Концертино для контрабаса и камерного оркестра — Лаврова познакомила слушателей Варшавской осени и записала сочинение для московского радио. Одна из успешных работ контрабасистки — виртуозная фантазия Д. Боттезини «Лючия ди Ламмермур».

В 80-е годы заметно активизировалась деятельность контрабасистов Киева и Минска. Назовем двух музыкантов — концертмейстера Государственного оркестра УССР Михаила Чайкина и концертмейстера Государственного оркестра БССР Николая Кривошеева, исполнявших сочинения крупной формы, сольную музыку для контрабаса с оркестром. Чайкин играл, например, Концерт Моцарта (фаготовый), Большой дуэт (со скрипкой) Боттезини. Кривошеев играл концерты Э. Тубина и А. Богатырева.

Среди энтузиастов сольного исполнительства на контрабасе заслуживает внимания Филипп Галкин, главное достоинство которого — гастроли по стране: около *пятисот* концертов дал он за двадцать лет! Широка и география гастролей Галкина: Дальний Восток и Прибалтика, Сибирь и Поволжье, Урал и Украина.

Недолгую жизнь определила судьба талантливейшему контрабасисту нашей страны, первому лауреату Международного конкурса в Женеве (1973) Ивану Котову, блестяще владевшему инструментом, обладавшему огромной музыкальностью. Его имя стоит в ряду известных отечественных артистов.

Лауреат Международного конкурса Д. Боттезини в Италии (1-я премия, 1989) Ринат Ибрагимов — один из ярких контрабасистов-солистов поколения 80—90-х годов, снискавший известность своими записями произведений Боттезини. Однако положение концертмейстера группы оркестра Большого театра, а затем Лондонского симфонического оркестра, увлечение дирижированием и руководство камерным оркестром в последние годы века заметно отвлекали его от сольной деятельности.



Рис. 88. Программка концерта Р. Азархина. 1971.

Десятки выступлений: один-два концерта в сезон в залах Москвы, в других городах страны, сольные вечера, исполнения с оркестром, записи на радио и записи на пластинки (фирма «Мелодия» выпустила пять пластинок артиста, они были тиражированы зарубежными фирмами — США, Японии, Голландии). Общий итог тридцатилетней исполнительской деятельности контрабасиста-солиста — это сотни сыгранных сочинений крупной и малой форм. «Азархин является высокоталантливым молодым музыкантом... представляет собой исключительное явление в области исполнительства на контрабасе...», — так характеризовали музыканта Гилельс, Серебряков, Штример, Михалев, Могилевский, Симкин и учитель контрабасиста в консерватории Михаил Курбатов.

Закончив аспирантуру Московской консерватории под руководством виолончелиста профессора С.Н. Кнушевицкого, контрабасист подошел к кульминационному периоду своего творчества. Учебная работа с Кнушевицким, перед искусством которого Азархин преклонялся, упорядочила его индивидуальный стиль, придала ему профессиональную стабильность. Добившись почти фантастической виртуозности левой руки, Азархин преодолел недочеты звукоизвлечения (всегда остававшегося «теневого» стороной искусства виртуоза). Именно этот период наполнен интенсивной концертной деятельностью, расширился и изменился репертуар. Среди записей этого периода — великолепная совместная работа Азархина с Марией Юдиной — Соната П. Хиндемита.

Среди новых произведений в репертуаре артиста — его собственные переложения. Благодаря ему появляются произведения для контрабаса других композиторов. Азархин играет с композиторами Ан. Александровым, М. Вайнбергом, А. Эшпаем, с пианистами Е. Светлановым, И. Жуковым, Г. Проваторовым, Г. Зингером. «Контрабасист Родион Михайлович Азархин является блестящим мастером игры на своем инструменте. Он обладает красивым звуком и виртуозной техникой... Его исполнение помимо высоких технических качеств обладает большой культурой и большой выразительностью», — так отзывался о нем в 1970 году Дмитрий Шостакович. Марио ди Бонавентура присылает из

Традиции *сольного концертирования* на контрабасе в отечественном исполнительстве вслед за И.Ф. Гертовичем успешно продолжили Родион Азархин, Рустем Габдуллин, Александр Михно, Николай Горбунов, Александр Шилов.

Родион Азархин (р. 1931) долго оставался лидером в этой области, вызывая постоянный интерес публики к своим выступлениям.

Азархин начал свою сольную деятельность еще студентом Ленинградской консерватории. В 1958 году, переехав в Москву, он становится артистом Государственного симфонического оркестра СССР, а затем — вторым концертмейстером группы контрабасов оркестра. В 60–70-х годах развернулась концертная деятельность солиста.

США руководителям ВААП в СССР восторженное письмо: «Только что выпущена первая американская пластинка маэстро Азархина (записанная «Мелодией» и распространенная «Коламбия рекорд»), демонстрирующая талант одного из великих контрабасистов мира».

В репертуаре Азархина около 400 (!) произведений самых разных жанров, стилей, форм: концерты и сонаты, пьесы, танцы и популярные песни, арии из опер, Вторая рапсодия Ф. Листа (фортепианная) и... симфонические сочинения. Самая значительная, определяющая часть концертного репертуара артиста — переложения для контрабаса. Цифра 300 — приблизительное количество его переложений — поражает. И все они исполнены музыкантом. Поэтому в рецензиях на выступления Азархина часто упоминаются произведения чужого для контрабаса репертуара. «Великолепная техника, тонкая музыкальность отличает его первоклассное исполнение Концерта для виолончели Боккерини, Мелодии Рахманинова»; «Соната Франка прозвучала очень хорошо, без особых скидок на «специфику» контрабаса»; «Увидев в программе Р. Азархина виолончельный Концерт Сен-Санса, мы, признаться, усомнились в целесообразности подобного переложения: но сомнения были полностью развеяны и характером переложения, и мастерским его исполнением в данном концерте. Даже наименее оправданная, на наш взгляд, обработка Скерцо из музыки Мендельсона к комедии «Сон в летнюю ночь» Шекспира в виртуозной интерпретации концертанта не нарушила общего ровного впечатления от программы... Тепло и проникновенно прозвучала в его переложении «Ave Maria» Шуберта, «Пробуждение» Форе—Казальса, «Песня Сольвейг» Грига. Интересной оказалась обработка романса Шапорина «Заклинание»²³, — делится своими впечатлениями рецензент концерта, известный виолончелист, профессор Московской консерватории Л. Гинзбург.

Помимо концертов и сонат для контрабаса (Диттерсдорф, Кусевицкий, Богатырев, Хиндемит, Левитин, Мишек, Шпергер и др.) в репертуаре Азархина — концерты для виолончели с оркестром Боккерини, Дворжака, Шумана, Кабалевского, сонаты для виолончели и фортепиано Эклса, Вивальди, Боккерини, Шуберта («Арпеджионе»), Брамса, Рахманинова, Кабалевского, сонаты для скрипки и фортепиано Грига, Франка. В числе самых известных инструментальных произведений, которые играл Азархин, — виолончельные вариации на тему Рококо и Пеццо-каприччиозо Чайковского, Анданте из «Испанской симфонии» Лало, скрипичные капризы (13, 17, 20) и Вариации на темы оперы «Моисей» Паганини, Меланхолическая серенада Чайковского, Интродукция и рондо каприччиозо Сен-Санса, Цыганские напевы Сарасате и другие сочинения.

Обозначим некоторые особенности искусства контрабасиста. Он играл стоя, сильно наклонив инструмент «на себя». Контрабас имел длинный, согнутый под углом шпиль. Виртуозная левая рука, с крупной кистью и толстыми, эластичными, сильными пальцами. Вибрация широкая (часто «блеющая»). Смычок с высокой колодкой (немецкий) Азархин несколько модернизировал, прикрепив к трости на верхней и нижней половинах небольшие металлические грузики (видимо, для увеличения веса смычка и его давления на струну). На трости у колодки он прикреплял некое «ложе» для большого пальца. Играл артист всегда только на перестроенном контрабасе (на тон выше натурального строя). Его собственный инструмент не принадлежал к особо ценным, но Азархин играл и на коллекционном контрабасе.

Несмотря на преклонный возраст, музыкант нашел в себе силы выступить перед зарубежными слушателями в 1991 году в концерте Недели контрабаса (Миттенвальд, Германия). Публика, в основном молодые контрабасисты, знавшие Азархина по его запи-

²³ Из архива автора (4 янв. 1965 г.).

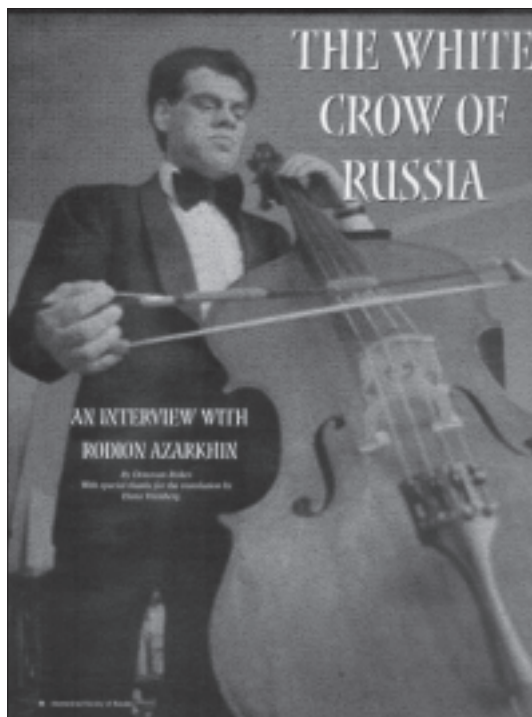


Рис. 89. Родион Азархин.

сям и пластинкам, заполнила зал и все сочинения программы принимала с живым интересом, устраивая артисту овации после каждого номера.

Яркие исполнительские данные Рустем Габдуллин (р. 1944) обнаружил еще во время учебы в консерватории в классе профессора А.И. Астахова. Тогда же проявился и его интерес к новым произведениям для контрабаса. Именно в этот период контрабасист сыграл концерты Диттерсдорфа, Капуцци, Сонату Р. Фухса и ряд других произведений.

В программах музыканта с концертной эстрады звучали концерты Диттерсдорфа, Боккерини, сонаты И.С. Баха и концерты Э. Тубина, Ф. Фонтен, Соната П. Хиндемита, пьесы Р. Глиэра. Габдуллин стремился не только исполнить, но и помогать опубликовать новые произведения. Вместе с А. Наседкиным он осуществил премьерное исполнение его сложной Сонаты для контрабаса и фортепиано, сыграл Концертино З. Компанейца и Концертино Т. Сергеевой, участвовал в создании и играл новые сонаты для контрабаса С. Губайдулиной, А. Санько, А. Коблякова, М. Вайнберга, Сюиту Д. Кривицкого, Концерт для двух скрипок и контрабаса М. Мееровича, пьесы Г. Дмитриева, В. Екимовского, других современников.

Впервые на Всесоюзном радио артист записал Концерт для контрабаса с оркестром С. Кусевицкого. Сонату для контрабаса и фортепиано П. Хиндемита записал с пианистом А. Алексеевым, исполнил и записал Дуэт с виолончелью Д. Россини. Неоднократно играл в концертах и записал на радио пьесы — «Кадриль» и «Юмореску» Р. Щедрина, «Пляску» Т. Хренникова, «Песню без слов» Р. Яхина (превосходно переложенные им для контрабаса и фортепиано), а также несколько пьес оригинального репертуара — Хорал А. Шапоу, Элегическую поэму К. Калининко и другие.

Опыт оркестранта позволил Габдуллину сделать оркестровые сопровождения к произведениям для контрабаса и фортепиано. Так появились в его репертуаре новые версии Вальса-миниаютуры С. Кусевицкого и Фантазии «Лючия ди Ламмермур» Д. Боттезини. Увлечение Габдуллина музыкой Боттезини очевидно, он исполнил в своих концертных программах многие сочинения великого итальянца. Кроме выступлений в Москве, артист давал концерты в других городах страны. В 1984 году выступал на музыкальном фестивале «Лиепайское лето» (Латвия), в 1986 году играл в Томске. «Без малейшего преувеличения скажу, что Габдуллин предстал перед публикой как контрабасист-виртуоз высочайшего класса, влюбленный в свой инструмент, владеющий им с подлинным артистизмом», — писал о солисте дирижер Ю. Кочнев.

Габдуллин хорошо владеет формой исполняемого произведения, имеет четкий план интерпретации, обладает филигранной техникой, подчиняет динамику общему исполнительскому замыслу и выразительности музыки, великолепно владеет «французским» смычком. В последние годы Габдуллин возглавил группу Российского национального оркестра и ведет активную деятельность профессора Московской консерватории.

Первое серьезное выступление Александра М и х н о (р. 1947) как солиста состоялось в 1978 году и привлекло внимание публики и коллег: «Как видно, А. Михно принципиально ориентируется на оригинальные произведения для контрабаса... Порадовало знакомство с Сонатой А. Богатырева, Концертом A-dur Й. Шпергера и Большим концертным Allegro Драгонетти, исполненными впервые в СССР. Это прежде всего превосходная музыка, удивительно органично звучащая на контрабасе, и сыграна она была отлично. Центром программы, несомненно, стало первое в нашей стране исполнение «Венецианского карнавала» Боттезини. Как мы соскучились по настоящим виртуозным сочинениям, как редко они звучат в наших концертных залах и как радуют слух встречи с ними»²⁴.

Михно стремился не только исполнить, но и издать произведения, ранее не звучавшие на отечественной концертной эстраде. Очевидно особое внимание артиста к музыке Боттезини: кроме Большого дуэта со скрипкой, Тарантеллы, Мелодии, Элегии, контрабасист исполнял концерты (1-й и 2-й), Вариации на тему Паизиелло, Интродукцию и Гавот, Каприччио, «Старый Робин-Грей». Михно играл эти произведения виртуозно, с легкостью в пассажной и штриховой технике, интонационно четко. С именем Боттезини — «Паганини контрабасистов» — связано и одно из самых ответственных и ярких выступлений Михно — в Большом зале консерватории. В партнерстве со скрипачом В. Жуком и в сопровождении оркестра МГФ Михно исполнил Большой концертный дуэт Боттезини — труднейшее произведение виртуозного репертуара контрабасистов. Фирмой «Мелодия» выпущена пластинка с этой записью.

В репертуарном багаже артиста, кроме сочинений авторов-контрабасистов (Шпергер, Драгонетти, Боттезини, Симандл, Кусевицкий), важное место заняла музыка современных композиторов. Контрабасист играл сонату А. Журбина (ему посвященную), сонаты А. Богатырева, Г. Литинского, концерты П. Черноиваненко и К. Иванова. Последнее сочинение записано на радио и на пластинку вместе с БСО ВР и ЦТ под управлением автора. Обращался Михно и к творчеству зарубежных композиторов. Он исполнял сонаты Дильмана, Монтага, Гюннеля.

²⁴ Доброхотов Б. Контрабас solo // Сов. музыка. 1978. № 10. С. 81.

А. Михно, лауреат Международного конкурса (Маркнойкирхен, 1975), живет и работает в Испании, возглавляя группу контрабасов оркестра Овьедо. Он выступает с сольными концертами, участвует в международных встречах контрабасистов, проводит мастер-классы.

Лауреат Международного конкурса (Маркнойкирхен, 1975) Николай Горбунов (р. 1954), концертмейстер группы НФОР, активно стал выступать в 90-х годах. Мастер контрабаса участвовал в исполнении десятков труднейших камерных сочинений современных отечественных и зарубежных композиторов. В последнее время (вторая половина 90-х годов) внимание артиста привлекала старинная музыка, в частности музыка Й.М. Шпергера. Горбунов играл его Дуэт (с альтом), Трио, Квартет (с флейтой) и другие произведения.

В репертуаре солиста — труднейшие виолончельные сочинения: Адажио и аллегро, Фантастические пьесы Р. Шумана, Пеццо-капричиозо П. Чайковского, музыка Сен-Санса. Динамичная, выразительная игра контрабасиста привлекла отечественных авторов, которые с радостью доверяли исполнителю новые опусы. Концерты для контрабаса с оркестром А. Эшпая, А. Коблякова в исполнении Горбунова восторженно принимались публикой. Одной из последних больших и блестящих работ артиста стало исполнение с оркестром (в Концертном зале им. П.И. Чайковского) в 2001 году Контрабасового концерта Э. Тубина. «Произведение скандинавского композитора, созданное им в 1948 году, чрезвычайно сложное технически, музыкант исполнил блестяще. И опять подтвердил Горбунов, что является на сегодня одним из лучших контрабасистов мира. Все, кажется, удалось солисту [...] точность и острота интонаций, ровный звук, уверенно пробивающий оркестр, умение оттенить красоту музыкальных красок: от буйно-неистовых до лирико-романтических. Любители и знатоки музыки с восторгом и воодушевлением приняли новый успех Николая Горбунова», — писал рецензент²⁵.

Лауреат Всесоюзного конкурса контрабасистов (1988) Александр Шило (р. 1955) занимает в 90-х годах место лидера среди контрабасистов Санкт-Петербурга. Его контрабас часто звучит в прекрасных залах Северной столицы, вызывая восхищение и признательность публики. В репертуаре солиста — лучшая контрабасовая классика (Боттезини, Кусевский, Мишек, Хиндемит) и много переложений. Компакт-диск, который Шило записал в 1998 году предоставил широкому кругу слушателей ознакомиться с достижениями петербургского контрабасиста. Одна из последних работ Шило — исполнение нового сочинения А. Чайковского. «[...] впервые прозвучал [...] Концерт для контрабаса с оркестром Александра Чайковского [...] Концерт [...] появился на свет только благодаря настойчивости его будущего исполнителя: по словам композитора, он никогда раньше не писал для контрабаса.

Произведение Чайковского принадлежит к типу концерта-симфонии [...] Трагичность и даже агрессивность музыкальных образов выдает почерк художника конца XX века, драматичные контрабасовые монологи заставляют вспомнить Виолончельные концерты Шостаковича. Собственно виртуозная сторона в концерте отходит на второй план, но это сочинение требует феноменальной техники, которой обладает Александр Шило,» — писал автор рецензии²⁶. Увлеченно продолжает концерттировать Квартет контрабасов, организованный А. Шило из коллег по группе ЗКРАСО С. Петербургской филармонии.

²⁵ См.: Подмосковные Известия. 2001, 2 февр.

²⁶ См.: Вечерний Петербург. 1999. 6 апр.



Рис. 90. Играет Александр Шило.

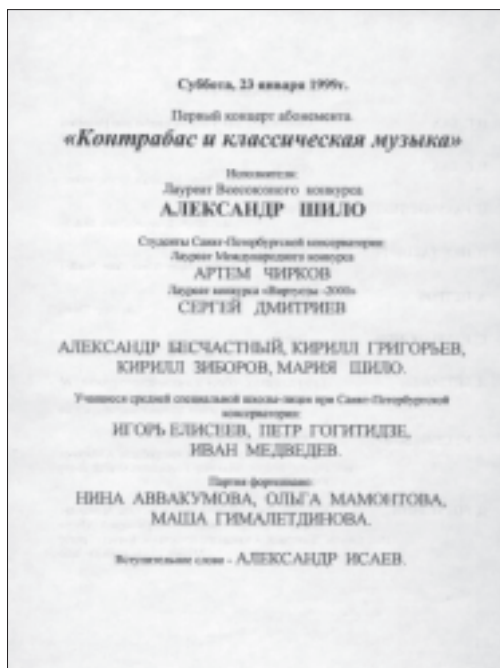


Рис. 91. Программа концерта контрабасистов С.-Петербурга.

* * *

Среди событий, влияющих на развитие сольного исполнительства, — международные и всесоюзные конкурсы контрабасистов.

Всесоюзные конкурсы 1980, 1984, 1988 годов становились смотром молодых артистических сил и отечественной контрабасовой школы. Участники конкурсов проходили предварительный отбор в учебных заведениях и музыкальных коллективах, на республиканских конкурсах. Молодые музыканты справлялись со сложными произведениями современного сольного репертуара, в том числе с виртуозными произведениями Боттезини, Глиэра, сочинениями крупной формы — Концертом Э. Тубина, сонатами Мишека, Хиндемита.

Лауреатами конкурса в 1980 году (Львов) стали Виктор Буч из Новосибирска (воспитанник В. Болдина) и Михаил Кекшоев из Москвы (воспитанник Е. Колосова и Л. Ракова), Ростислав Яковлев из Ленинграда (воспитанник М. Курбатова). Дипломы получили москвичи В. Богданов и М. Каретников. Победителем конкурса 1984 года стал Ринат Ибрагимов — первая премия (ученик Е. Колосова). Вторые премии получили Геннадий Борисов (ученик Л. Ракова) и Леонид Финкельштейн (ученик С. Акопова). Дипломы этого конкурса, который проводился в Петрозаводске, были вручены Мати Лукку (Таллинн), Александру Сиротину (Москва) и Давиду Хананашвили (Тбилиси). Лауреатом первой премии на конкурсе в 1988 году (город Хмельницкий) стал Александр Шило (Ленинград, ученик М. Курбатова), вторые премии были вручены музыканту из Киева Владиславу Рябокони и Владимиру Горячеву из Ленинграда. Третья премия досталась москвичу Андрею Фейгину. Дипломантами конкурса стали Василий Тулянкин из Москвы и Владимир Байдов из Минска.

До 1991 года отечественные контрабасисты приняли участие в восьми международных конкурсах: в Женеве (1973, 1990), в Маркнойкирхене (ГДР, 1975, 1989), в Мюнхене (ФРГ, 1985, 1991), в Парме (Италия, 1989), в Миттенвальде (Германия, 1991).

Женевский конкурс 1973 года принес выдающийся успех нашей школе. Иван Котов, воспитанник Московской консерватории (класс Е. Колосова) завоевал первую премию и специальные призы, а ленинградец Борис Козлов (ученик М. Курбатова) стал дипломантом. Высокое реноме московской школы подтвердил успех на Международном конкурсе в Маркнойкирхене 1975 года Александра Михно (первая премия, ученик В. Хоменко) и Николая Горбунова (вторая премия, ученик Л. Ракова и А. Астахова).

После не совсем удачного выступления Р. Ибрагимова в Мюнхене этот музыкант, демонстрировавший превосходные исполнительские качества и на Всесоюзном конкурсе, и в концертных выступлениях, тем не менее доказал свои возможности блистательной победой — первая премия — на Международном конкурсе в Италии (Парма, 1989).

Интересным событием в жизни отечественного контрабасового искусства стало проведение Первого Международного конкурса контрабасистов памяти С.А. Кусевицкого в Москве в 1995 году. Жюри конкурса возглавил известный композитор А.Я. Эшпай, в него вошли Томас Мартин (Англия), Клаус Трумпф (Германия), Йорма Катрама (Финляндия) и отечественные контрабасисты — Г.С. Лукьянин (Петербург), Е.А. Колосов и Л.В. Раков (Москва).

Программа конкурса включила сонаты с фортепиано А. Мишека, Ц. Франка, Й. Брамса, концерты С. Кусевицкого, Д. Боттезини, Э. Тубина, Большой дивертисмент Н. Рота, новые концерты А. Эшпая и А. Коблякова. В конкурсе приняли участие молодые музыканты из многих стран. Лауреатами стали петербуржец Владимир Горячев (первая премия, ученик Г. Лукьянина), москвич Геннадий Крутиков и грузин Георгий Ломдаридзе (вторая и третья премии, оба ученики Л. Ракова), Дипломы были вручены контрабасисту из Южной Кореи Ли Хо Гио, англичанину Ваттону, кубинцу Альфонсо Лопесу, финну Т. Кауппинену, петербуржцу А. Лаврову, москвичу Р. Шагимарданову.



Рис. 92. Члены жюри и лауреаты Первого Международного конкурса контрабасистов «Памяти С.А. Кусевицкого» (слева направо): В. Горячев, Г. Ломдаридзе, Г. Крутиков, Л. Раков, И. Катрама, К. Трумпф, Т. Мартин, Г. Лукьянин, Е. Колосов. Москва. 1995 г.

В 2000 году в Германии впервые проводился Международный конкурс контрабасистов памяти Й.М. Шпергера. В этом небывало многочисленном по количеству участников конкурсе (65 молодых музыкантов из Германии и других стран Европы в возрасте до 35 лет) принимали участие контрабасисты из Москвы, Петербурга и Белоруссии, ставшие дипломантами. В городе на Волге — Тольятти состоялись международные конкурсы молодых исполнителей на струнных инструментах, в том числе и на контрабасе. Лауреатами этих конкурсов стали москвичи — И. Иванов, П. Степин, Г. Оганесян, Л. Бакулин, А. Павлов; петербуржцы — А. Чирков, М. Глазычев, А. Устин, а также Д. Попов из Петро-заводска и Д. Шумаков из Екатеринбурга.

На втором Международном конкурсе Й.М. Шпергера в 2002 году в Михаэльштайне (Германия) лауреатом первой премии стал воспитанник С. Петербургской контрабасовой школы А. Чирков (класс А. Шило), с 2001 года — учащийся Высшей музыкальной школы в Мюнхене (класс К. Трумпфа).

Богатые традиции отечественного контрабасового искусства, превосходная профессиональная подготовка и настоящее техническое мастерство молодых музыкантов-контрабасистов — залог дальнейших успехов отечественной контрабасовой школы.

X

Зарубежное контрабасовое искусство в XX веке



Понятие «музыкально-исполнительское искусство» определяется прежде всего деятельностью и индивидуальным вкладом наиболее талантливых и активных исполнителей и педагогов. Именно они формируют взгляды, принципы, критерии в искусстве на значительные временные периоды.

В данной теме представлена деятельность крупнейших зарубежных контрабасистов XX века, реальных творцов истории своего инструмента.

Музыканты поколения рубежа XIX–XX столетий

В XX столетии сохраняет свой авторитет и влияние чешско-немецкая

контрабасовая школа. Деятельность многих представителей этой школы известна и в Европе (в Австрии, Венгрии, Румынии, Польше, Швейцарии, Югославии, России), и в Америке (прежде всего в США), в Японии и Южной Корее.

Вместе с тем во второй половине XX века происходит взаимопроникновение и взаимообогащение национальных контрабасовых школ, поскольку расширялось и приобретало новые формы общение контрабасистов разных стран. Сохранялись по-прежнему

только различия в видах используемого смычка (с высокой колодкой — немецкого и с низкой колодкой — французского), в некоторых постановочных элементах, продолжали использоваться одновременно инструменты с натуральной, оркестровой настройкой и настройкой, транспонированной на тон выше.

Контрабасисты чешско-немецкой школы

Поколение контрабасистов, перешагнувших рубеж XIX–XX веков, по праву возглавляет Франтишек С и м а н д л (1840–1912). Этому музыканту, воспитаннику Пражской консерватории, основную часть жизни действовавшему в Вене, посвящен специальный раздел в шестой теме.

М а н о л и Людвиг Эмануэль (1855–1932), венгерский контрабасист. Окончил Венскую консерваторию у Симандла. Под руководством А. Брукнера изучал композицию. С 1876 года жил и работал в Америке (США), был первым контрабасистом Симфонического оркестра Нью-Йорка. В 1892 году начал преподавать в консерватории, а в 1905 году становится профессором Института музыки в Нью-Йорке. Маноли был одним из основателей знаменитой музыкальной школы Антонина Дворжака, известной ныне как Джульярдская музыкальная школа. Он — автор нескольких произведений для контрабаса.

Плодотворная деятельность немецкого музыканта из Гамбурга Фридриха В а р н е к е (1856–1931), создавшего первую книгу о контрабасе и его истории, также освещена выше (см. тему шестую).

Ветеран контрабасового искусства XX века и один из основоположников новейшей чешской контрабасовой школы — Франтишек Ч е р н и (1861–1940). Окончив Пражскую консерваторию по классу Венделина Сладека в 1882 году, он занимается в Парижской консерватории у Виктора Верримста и оканчивает ее с серебряной медалью. С 1884 года Черни работает в Париже, в оркестре Колонна. Позднее, выдержав конкурс, становится артистом известного оркестра Ламурё. Еще год играет в одном из оркестров Лондона. Возвращение Черни на родину в 1890 году связано с приглашением занять место первого контрабасиста в оркестре Национального оперного театра в Праге. Во главе группы этого оркестра он остается до 1900 года, когда принимает предложение занять должность профессора Пражской консерватории вместо заболевшего В. Сладека. Из консерваторского класса Черни вышли многие известные контрабасисты Чехии — исполнители и педагоги. Назовем лишь некоторых из них: Вацлав Бех и Отокар Шпергль (оба работали и в России), Рудольф Тулячек, Олдржих Шорейс, Франтишек Хертль.

Черни издал несколько учебных пособий. Важнейшие из них — Школа и Тридцать этюдов-каприсов, продолжающие и развивающие традиции Грабье, Симандла, Шторха. Этюды Черни отличаются сложной метроритмической фактурой (используются размеры 5/4, 7/4 и др., переменные размеры, многообразные ритмофигурации), в них широко представлены мелизматика, хроматизм, альтерация. Черни написал для контрабаса четыре концерта, сюиты, пьесы (Думка, Мазурка, Песня любви, Вальс-фантазия, Грезы, Танец сатира, Ноктюрн, Танец-каприччио, Импровизация и др.).

Чешский контрабасист и композитор Войтек К у ш и н к а (1871–1942) учился в Пражской консерватории у Венделина Сладека. Оканчивая консерваторию, исполнил собственный Концерт для контрабаса с оркестром. Музыкант часто выступал в ансамбле с известным Чешским квартетом, играл в оркестре. Позднее он изучал композицию в школе А. Дворжака и некоторое время преподавал фортепиано.

С 1900 по 1933 годы Кушинка возглавлял группу контрабасов Национального симфонического оркестра в Праге и как солист с большим успехом концертировал в Чехии,

в США (1927 год). Именно одно из выступлений Кушинки в чешском городе Кромержи побудило известного чешского контрабасиста Пиачека обратиться к сольной концертной деятельности.

Кушинка исполнял собственные произведения и переложения. По отзывам слушателей, игра контрабасиста отличалась великолепной техникой, блистательными флажолетными эпизодами. Особенно хорошо звучали в его исполнении сочинения классической музыки и народные мелодии. Это первый контрабасист, выпустивший пластинку с собственными записями.

Кушинка написал только для контрабаса около 140 произведений. Среди них — Концерт для контрабаса с оркестром, пьесы с фортепиано (Гусистская фантазия, Фантазия на чешские темы, фантазия на музыку «Проданной невесты» Сметаны, фантазия «Фауст и Маргарита», Вариации, Канцонетта, Полька и др.), Дуэт для скрипки и контрабаса с сопровождением фортепиано. В его композиторском наследии — вокальные произведения, Полонез для скрипки и фортепиано, Рапсодия для большого оркестра, Скерцо для струнного оркестра и другие сочинения, а среди его переложений — музыка Шопена, Рубинштейна, Брамса, Глинки, Носковского и других композиторов.

65-летие и 70-летие композитора Кушинки были отмечены в Чехии юбилейными концертами, в которых звучала и его музыка.

Лебрехт Гёдеке (1872–1936?) — первый контрабасист оркестра Берлинской филармонии, выдающийся солист-виртуоз. Учиться игре на контрабасе начал в 14 лет под руководством старого музыканта, который передавал как мог свой опыт ученику. Учителями Гёдеке становились музыканты, с которыми сводила его судьба. Виолончелист Шнеэфогт (впоследствии дирижер Kaimorchestr в Мюнхене) приютил молодого человека и часто занимался вместе с ним. Они изучали виолончельную литературу, а иногда играли, по выражению Гёдеке, «всё, что казалось им подходящим». В Дармштадте он обрел учителя в лице придворного капельмейстера Циммермана. Варнеке рассказывает, что в 1893 году он встретил молодого коллегу и уже тогда имел возможность убедиться в его талантливости. На вопрос Варнеке, как смог он за столь короткий срок достигнуть столь блестящего результата, Гёдеке ответил: «Летом и зимой, часто помногу часов, примерно половину дня, стоя по пояс в воде, я строил мосты (Гёдеке проходил армейскую службу в строительной команде. — Л.Р.), а затем, после обеда и до позднего вечера, я снова и снова занимался на контрабасе в помещении команды»¹.

Любопытно, что попытка музыканта учиться у профессора Вильгельма Штурма в Берлинской Высшей музыкальной школе окончилась неудачей (он посетил всего два урока).

Бывая в Италии, Гёдеке с увлечением учился у итальянских коллег. Он был страстным поклонником Д. Боттезини. Не случайно Варнеке связывает между собой старую школу Драгонетти, новую школу Боттезини и новейшую или немецкую школу Гёдеке.

Где бы ни выступал контрабасист-солист Гёдеке — в Дрездене или Гамбурге, Кобленце или Дармштадте, Висбадене, в Италии, во Франции, в Испании — везде его концерты имели огромный успех. Он получал похвалы не только слушателей, но и профессиональных критиков. Эдуард Маденский, восхищаясь солистом, заявил: «Что касается Гёдеке, я в восторге от его великолепной игры! Его технику можно считать уникальной и мое мнение сводится к тому, что она представляет его как одного из лучших продолжателей исполнительских традиций Боттезини». Играл Гёдеке на превосходном контрабасе немецкого мастера Х. Раутманна.

Весь облик артиста — его крупная, атлетического сложения фигура и огромная физическая сила — как нельзя лучше подходил к контрабасу, гармонировал с яркими исполни-

¹ Warneke F. Der Kontrabass. — Hamburg, 1909. S. 47.

тельскими качествами — величественным звуком строгой красоты и выравненности во всех регистрах, виртуозностью, уверенной интонацией, фантастической флажолетной техникой. Артистические достоинства Гёдеке делали его желанным участником камерных ансамблей. Вспоминает виолончелист Григорий Пятигорский: «Произошло это на концерте камерной музыки, в котором выступал пианист Эдвин Фишер, толстый контрабасист Гёдеке и я. Тибо пришел нас послушать. Гёдеке запаздывал, и мы ждали его с «Форельным квинтетом» Шуберта; наконец он появился. И в обычном виде весь его облик, напомилавший Гаргантюа, был внушительной деталью берлинского музыкального пейзажа. Но сейчас, стоя перед нами в промокшем насквозь фраке и стуча зубами от холода, Гёдеке представлял собой примечательное зрелище. Безмолвный, он уставился на маленькую лужицу, образовавшуюся у его ног. «Два хулигана пытались напасть на меня, когда я проходил по мосту, — выговорил он наконец. — Я стукнул их головами и бросил в реку. А потом пришлось вытаскивать их, чтобы спасти эти чертовы души». Дрожа, Гёдеке попросил глоток коньяку, но выпил три или четыре. Не было времени высушить или переменить одежду, контрабас он настроил уже на астраде, и после того как мы уселись, его широкая улыбка показала, что он чувствует себя превосходно. Очевидно, он чувствовал себя все лучше и лучше по мере того, как квинтет продвигался, пока, наконец, уже не мог больше скрывать свою радость и решил поведать о ней нам и слушателям. Мы остановились. Виной этому были смех и паясничанье Гёдеке. Наступившее молчание отрезвило его: мы начали снова, квинтет был доигран хорошо. После концерта он сказал со слезами на глазах: «Лучше было дать утонуть этим бродягам, чем оскорблять Шуберта»².

Эдуард Маденский (1877–1923) — один из самых ярких и творчески активных музыкантов начала века. В возрасте 14 лет Маденский поступает в Венскую консерваторию в класс скрипки, но вскоре меняет специальность и в 1898 году с отличием оканчивает консерваторию по классу Ф. Симандла. Через год, выдержав конкурс, молодой музыкант становится артистом оркестра знаменитой Венской оперы, руководимой в те годы Г. Малером и Х. Рихтером.

Первое сольное выступление Маденского состоялось 26 ноября 1903 года в Большом зале Музыкального общества Вены. В концерте принимала участие солистка Венской оперы Бетти Шуберт. Публика и пресса восторженно встретили необычного солиста. Известный венский рецензент писал: «Маденский свободно и уверенно преодолевает трудности, которые в равной степени поражают и в виртуозных пассажах, и в быстрых флажолетных эпизодах. Красота и теплота звука, богатство нюансов исполнения делают его опасным соперником не только виолончелистов, но и скрипачей. Столь наполненным пением, льющимся звуком, такими сердечно-взволнованными нарастаниями и спадами, возможно, он обязан своему исключительному искусству ведения смычка, увеличивающему исполнительские возможности. Существует мнение, что за выразительность звучания инструмента, способность преодолевать все технические и исполнительские трудности, которые этот большой инструмент настойчиво ставит перед исполнителем, Маденский должен быть назван в ряду самых первых пропагандистов сольного исполнительства на контрабасе»³.

Сменив Симандла в Венской консерватории, Маденский успешно ведет педагогическую работу. Из его класса вышли два выдающихся музыканта-контрабасиста XX века — Йозеф Пруннер и Ханс Фриба. Уделяя серьезное внимание учебно-методической литературе, Маденский подготовил и издал две тетради этюдов на аккордовую технику и упражнения в тональностях, 50 этюдов для контрабаса. Большой интерес пред-

² Пятигорский Г. Виолончелист (фрагменты из книги) // Исполнительское искусство зарубежных стран. — М., 1970. Вып. 5. С. 162.

³ Цит. по: *Warneke F. Der Kontrabass*. S. 50. (Перевод с нем. Л. Ракова.)

ставляет его статья «Кое-что об игре на контрабасе», опубликованная венским музыкально-педагогическим журналом. Из статьи видно, что уже в начале XX века передовые музыканты искали новые решения в технике игры на контрабасе.

«Со времен Рихарда Вагнера, — пишет Маденский, — в исполнительской технике ставятся перед контрабасистами более высокие требования, чем раньше. Это обстоятельство, как и мои замечания о сольной игре, дают мне повод, кроме прочего, усовершенствовать в школе прием постановки, повышая возможности техники левой руки соответственно этим требованиям. Именно поэтому появилась мысль о самостоятельном применении четвертого пальца в позициях ставки, подобно тому, как это делается на виолончели. Мысль превратилась в решение, и вскоре я попытался применить эту, более удобную для меня, аппликатуру. Конечно, это потребовало времени и труда. Но я считаю, что успех компенсировал затраченный труд, потому что для меня ясны преимущества новой аппликатуры, которой я с тех пор пользуюсь и которая реально облегчает мне игру, так как скачки стали ограниченными. Это проще понять из нижеследующих примеров, дающих в сравнении новую аппликатуру:

Alter Fingersatz. 


Beispiel 1.

Neuer Fingersatz. 

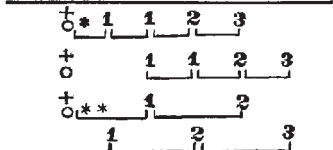
Alter Fingersatz. 

Beispiel 2.

Neuer Fingersatz. 

Alter Fingersatz. 


Beispiel 3

Neuer Fingersatz. 

* 1/2 Ton
** Ganzton

Успех будет большим, когда большой палец левой руки (как я и сам это делаю) располагается в позициях ставки на двух струнах одновременно, благодаря чему он остается на месте во время игры на двух соседних струнах, а постановка выигрывает в устойчивости. При использовании моей аппликатуры солист-контрабасист получает большие преимущества. Польза новой аппликатуры несомненна и для оркестровых исполнителей, играющих сочинения современных композиторов, которые раньше были доступны только солистам. Это нетрудно увидеть из следующих примеров:

"Macbeth"
v.R. Strauss. 

"Also sprach Zarathustra"
v.R. Strauss. 

"Othello"
v.G. Verdi. 

"Rigoletto"
v.G. Verdi. 

VII. Symphonie
v. Ant. Bruckner.



Ein Heldenleben v. R. Strauss.



Успех побудил меня применить новую аппликатуру и в обучении студентов. При этом я заметил, что, усваивая ее, ученик с самого начала не сталкивается с большими трудностями, чем при изучении обычной аппликатуры. В конце замечу, что у меня руки и пальцы нормальной величины. Я говорю это, предвидя возражения, что применение данного приема обусловлено большими руками. Такое утверждение необоснованно, ибо мои ученики не развивают свои руки специально, их руки обычны для юношей 15–18 лет, и они с успехом овладевают новой аппликатурой»⁴.

Образованный и талантливый музыкант является автором нескольких произведений для контрабаса. В их числе — Концерт в трех частях, пьесы для контрабаса с фортепиано («Мечты», «Сувенир», «Тарантелла», «Анданте», «Каватина», «Венгерская фантазия»), Дуэт для скрипки и контрабаса.

Жизнь Маденского оборвалась рано и внезапно: возвращаясь с оркестром из турне по Америке, он умер на борту корабля.

Вацлав Бех (1877–1936) учился в Пражской консерватории у Франтишека Черни. В 1902 году он уезжает в Варшаву, играет там в оркестре и преподает. Важный пери-



Рис. 93. Постановка левой руки (Э. Маденский).

⁴ Madenski E. Etwas von Kontrabaßspiele // Musikpädagogischen Zeitschrift. № 3. (Перевод с нем. Л. Ракова.)

од жизни и творчества Беха связан с Петербургом, где с 1908 по 1914 годы он служит в оркестре Императорского оперного театра (Мариинском) и ведет класс контрабаса в консерватории.

Появление чешского музыканта в Петербурге и его педагогическая деятельность в консерватории существенно изменили методику обучения российских контрабасистов. С этого времени все основные установки чешской контрабасовой школы прочно вошли в петербургскую школу российских контрабасистов: постановка правой руки при смычке с высокой колодкой, применение 1–2–4 пальцев в нижнем регистре инструмента и 1–2–3 пальцев в верхнем регистре, методика, репертуар и другие элементы этой школы. Не слишком продолжительная деятельность Беха-педагога в России тем не менее оказалась плодотворной: его класс окончили видные петербургские контрабасисты Михаил Кравченко, Петр Вейнблат, Сергей Буяновский, Михаил Краснопольский, Фавий Кусевичский (Севицкий).

Бех-солист давал концерты в России, в Польше, в Англии и Финляндии. Вернувшись на родину в 1914 году, он продолжает свою артистическую и педагогическую деятельность. С 1919 года музыкант обосновался в чешском городе Брно и до 1936 года преподавал в консерватории, выпустив в профессиональную жизнь многих превосходных контрабасистов (Ю. Вотруба, Ф. Червинка, И. Хорват и др.).

Бех — автор учебно-методических работ: «Технические этюды» (1909), «Технико-практическая школа для контрабаса» (1924), а также нескольких пьес для контрабаса и фортепиано (Юмореска, фантазия на темы оперы «Евгений Онегин» Чайковского, кденции к концертам). Среди работ музыканта — переложения для контрабаса отдельных частей виолончельных сюит Баха.

Теодор Альбин Финдейзен (1881–1936), немецкий контрабасист и педагог. Учился у Ф. Симандла в Вене, завершил учебу под руководством О. Швабе в Лейпциге. В 1907 году музыкант становится артистом знаменитого оркестра «Гевандхаус», а с 1922 года преподает в консерватории Лейпцига. Основная методическая работа Финдейзена — «Учебник игры на контрабасе». В 1930 году вышли три первые тетради этой школы, а в 1938 году его ученик опубликовал уже полный учебник (пять тетрадей «Der Lehrer des Kontrabass Spiel»). Финдейзен во многом обновил методику Симандла. В его школе более основательно разработаны гаммы и арпеджио (с охватом полного звукоряда инструмента на всех четырех струнах), важное место занимают упражнения для развития техники левой и правой руки, использующие современный мелодико-интонационный материал. Школу дополнили 25 больших этюдов во всех тональностях.

В творческом наследии Финдейзена — несколько сочинений для контрабаса. Он опубликовал статьи: «Вибрация», «Реформа преподавания игры на контрабасе», «Немецкая или французская манера управления контрабасовым смычком».

Адам Бронислав Цеханьский (Чеханьский) (1882–1957) сыграл значительную роль в развитии контрабасового искусства Польши и заслуженно может быть назван главой польской контрабасовой школы.

Цеханьский начал осваивать контрабас в Ганновере, с 1907 по 1911 год учился в Берлине, а закончил обучение в Гамбурге под руководством Ф. Варнеке. Контрабасист играл в разных оркестрах Германии, в 1905–1906 годах работал в Петербурге и в Москве.

На родине Цеханьский играл в оркестре и преподавал в консерватории Познани. Профессиональную подготовку в классе профессора Цеханьского получили многие известные контрабасисты Польши: Йозеф Айхштедт (преемник учителя в оркестре оперного театра Познани и в консерватории), Тадеуш Пельчар (концертмейстер группы симфонического оркестра Варшавы и педагог консерватории), Люциан Малец (работал в Лодзи).

Наряду с произведениями традиционными, в репертуаре солиста Цеханьского — сочинения, написанные специально для него (например, концерты Порадовского и Кассерна, рассчитанные на строй контрабаса $A_1 - D - G - c$), а также его собственные произведения для контрабаса.

Глава и патриарх контрабасистов Румынии Йозеф Пруннер (1886–1969) родился и учился в Граце (Австрия), затем в Вене, где в 1909 году закончил консерваторию по классу Э. Маденского. Выдержав конкурс, он становится артистом оркестра Венской оперы, во главе которой в то время стояли выдающиеся дирижеры Бруно Вальтер и Феликс Вайнгартнер. Но в том же году музыкант принимает предложение возглавить группу контрабасов оркестра Бухарестской филармонии.

Сорок восемь лет оставался Пруннер первым контрабасистом этого оркестра и в течение почти тридцати лет солистом оркестра оперного театра Бухареста.

Высокий, представительный, музыкант обладал темпераментом, безукоризненной техникой и чувством ритма, оркестровые партии нередко исполнял наизусть. Пруннер вызывал уважение и любовь публики и коллег. О многом могут рассказать и такие факты его жизни: после смерти Маденского в 1923 году Пруннер получает приглашение возглавить контрабасы оркестра Венской оперы и занять место профессора Академии музыки; аналогичное предложение получил он тогда же из Берлина. И оба предложения музыкант отклонил, оставаясь до конца своих дней преданным Бухаресту.

В течение двадцати лет Пруннер-солист выступал с огромным успехом в Румынии, в Вене, Лейпциге, Париже, Берлине. «Оркестр Колонна» в Париже, где контрабасист играл под управлением Г. Пьерне, присвоил ему титул «солист Колонн-концертов». Эдуард Нанни в статье, посвященной артисту, назвал его выдающимся виртуозом всех времен и посвятил ему одно из своих сочинений.

В концертных программах контрабасиста основное место занимали выполненные им транскрипции: Соната № 4 (без Чаконы) и Соната № 6 — для скрипки соло И.С. Баха, сонаты № 1 и № 5 — для виолончели и фортепиано Л. Бетховена, Соната ми минор Биркенштока. В его выступлениях часто звучали произведения С. Кусевицкого, Э. Маденского, Г. Генделя, Большой концертный дуэт со скрипкой Д. Боттезини. Сольная деятельность Пруннера так же, как и его мастерство оркестранта, отмечены многочисленными выдающимися музыкантами столетия, не говоря уже об обилии хвалебных рецензий в газетах и журналах.

В 1919 году Джордже Энеску писал: «Господин Пруннер... один из выдающихся артистов, которых мы знаем, и как педагог, и как солист». В 1923 году, дирижируя в Бухаресте, Ф. Вайнгартнер восторгался: «... его технические возможности прямо-таки оше-



Рис. 94. Йозеф Пруннер.

ломляющие, он играет трудные, заковыристые пассажи с абсолютной четкостью». В 1963 году, спустя 30 лет (!) после последней встречи с оркестром Бухарестской филармонии, И. Стравинский с удовольствием вспоминал Й. Пруннера, заметив, что особенно ценит этого музыканта. «Облик Пруннера произвел на меня глубокое впечатление благодаря той роли, которую он выполняет в оркестре», — отметил Г. Караян.

За 55 лет педагогической деятельности в консерватории Бухареста, где Пруннер начал работать в 1911 году, он создал собственную школу. Поколения его учеников трудились и трудятся в оркестрах и учебных заведениях Румынии и во многих городах Европы: Ион Кептя, преемник учителя в консерватории, успешно удерживает высокое реноме румынской национальной школы; Иоан Гойлав, один из видных контрабасистов Швейцарии, проявив себя как блестящий солист, концертмейстер, педагог; Вольфганг Гюттлер, солист и педагог, работает в Германии.

Автор «Прогрессивных этюдов для контрабаса», большого сборника гамм (расположены в определенной методической последовательности), Пруннер подготовил и издал также свои редакции этюдов Симандла, Крейцера, Либона, Шторха, Грабе.

Первый контрабасист оркестра Романской Швейцарии, профессор Женевской консерватории, солист Ханс Фриба (1889–1986) окончил Венскую консерваторию по классу Э. Маденского. Дальнейшая творческая деятельность этого музыканта связана со Швейцарией. Уже в пожилом возрасте Фриба вернулся в родную Вену, где провел последние годы жизни.

Об артисте и педагоге Фрибе красноречиво говорят отзывы современников — крупнейших дирижеров и исполнителей. В. Фуртвенглер написал в 1942 году: «Контрабасист Ханс Фриба выдающийся художник, который совершенно блистательно преодолевает необычайные трудности своего неблагодарного инструмента. Особенной заслугой его является также то, что под впечатлением большого искусства Фрибы Йозеф Лаубер обогатил контрабасовую литературу несколькими очень содержательными и именно в исполнении Фрибы эффектными и благодарными сочинениями». Дирижер Карл Шурихт отмечает важные профессиональные качества контрабасиста: «Что может удивить в игре Фрибы — способность извлекать всегда прекрасные и ясные звуки, безусловная чистота интонации, уверенность в смене позиций, разнообразие штриховой техники! И все это не на уменьшенном «сольном» контрабасе, а на обычном оркестровом инструменте! Замечательно, что Фриба всеми своими способностями и умением служит только высшей миссии — музыке». «Ханс Фриба — выдающийся исполнитель, которого я когда-либо знал», — писал в 1947 году дирижер Томас Бичем. В 1948 году такое же высокое мнение о музыканте высказал дирижер Карл Бём: «Господин Фриба, первый контрабасист оркестра Романской Швейцарии, сыграл мне написанный для него концерт. Его техника, чистота его звука просто невероятны на таком трудном для звукоизвлечения инструменте. Я не стану говорить, что вообще когда-либо слышал, чтобы кто-то еще так владел этим громоздким инструментом. Во всяком случае он достойный наследник своего учителя Маденского».

В программах сольных выступлений Фрибы часто звучала написанная им Сюита в старинном стиле для контрабаса соло. Превосходное произведение, прообразом которого, несомненно, являются виолончельные сюиты И.С. Баха, профессиональное по содержанию и по форме, возможно, создавалось при участии компетентного композитора. Им мог быть теоретик музыки и композитор, профессор Женевской консерватории Йозеф Лаубер, сотрудничавший с контрабасистом и написавший для него концерт. Одним из первых слушателей Сюиты был директор Венской оперы Франц Зальмхофер: «Я не знаю, что я должен превозносить больше, Вашу блестящую виртуозную игру или Ваши превосходные качества музыканта, исполняющего музыку с таким чувством. Ваша «Сюита для контрабаса соло» восхитила меня. Каждая часть этой сюиты великолепно уда-

лась, притом совершенно отсутствует виртуозность, как самоцель, все фигуры украшений органично вытекают из мелодии. Чудесны оба гавота и своеобразная сарабанда. Поздравляю, дорогой коллега!», — написал он Фрибе.

А вот письмо дирижера Йозефа Крипса, адресованное Фрибе в 1952 году: «Художнику Вашего масштаба не дают никакого «свидетельства»! Но факт, в чем я могу уверить и Вас и каждого, что я никогда еще не слышал такую совершенную игру на контрабасе. Я вообще не имел ощущения, что это звучит контрабас. Должен сказать, для меня было новостью столь абсолютно чистое и прекрасное звучание, также и на добавочном грифе (в позициях ставки. — Л.Р.). Да сохранит Вам Бог любовь к вашему прекрасному инструменту и пусть он поможет многим молодым людям найти дорогу к Вам как учителю. Вы и без того знаете, что Вы радость для каждого дирижера. Сердечно благодарю Вас за тот вклад, который Вы и руководимая Вами группа сделали в концертах под моим управлением».

Контрабасисты французской и итальянской школ

В XX веке сохраняются лучшие традиции французской и итальянской контрабасовых школ. Музыканты рубежа веков трудом и талантом укрепляют их авторитет, влияние этих школ распространяется в контрабасовом искусстве других стран, более всего в Северной Америке и в США.

Самый яркий представитель французской контрабасовой школы этого поколения — Эдуард Нанни (1872–1943), основоположник современной школы игры на контрабасе во Франции.

Окончив Парижскую консерваторию по классу Виктора Верримста в 1892 году, он играет в лучших оркестрах Парижа: в оркестре Комической оперы, Парижском симфоническом оркестре, оркестре Ламурё, выступает с сольными концертами не только в родном Париже и в других городах Франции, но и в Европе.

В 1919 году Нанни приглашен вести класс контрабаса Парижской консерватории, из которого в течение последующих двадцати лет вышли известные профессионалы-контрабасисты. Приезжали к нему учиться и молодые контрабасисты из других стран.

С 1920 по 1931 год опубликованы несколько учебно-методических работ Нанни: «Школа для 4 и 5-струнного контрабаса в двух частях», транскрипции этюдов Крейцера и Фиорилло, «Этюды-каприччио», «Двадцать виртуозных этюдов», «Двадцать четыре пьесы в форме этюдов» (на материале партий контрабаса из симфонических произведений), переложения фаготового концерта В. Моцарта и сюит для виолончели соло И.С. Баха, редакции двух концертов Боттезини и Концерта Драгонетти. Опубликованы и собственные сочинения Нанни: пьесы Колыбельная, Тарантелла, Русская ария, Каприччио и др., Концерт для контрабаса. Искусство Нанни вдохновило композиторов на сочинение музыки для контрабаса. Назовем превосходные пьесы Шапюи, Ривье, Хигье. Написанная в 1956 году пьеса Боцца использует в качестве основы мелодической структуры мотив по имени «Nannu». В своей исполнительской и педагогической деятельности Нанни ориентировался на *натуральный* контрабас с настройкой E — A — D — G.

Итальянский контрабасист, педагог, композитор и теоретик музыки Исаяя Билле (1874–1961) учился в консерватории города Пезаро у Аннибале Менголи, гармонию и контрапункт изучал под руководством Ц. Педротти. Несколько лет контрабасист преподавал в Миланской консерватории, а с 1923 года вел класс контрабаса в консерватории Рима. Опираясь на методику своих предшественников, прежде всего Д. Андреоли, К. Монтанари и Д. Боттезини, Билле заложил основы современной итальянской контрабасовой школы. Так же, как и Нанни, Билле использовал в обучении и исполнительстве контрабас *натуральной* настройки: E — A — D — G.

Оставленное Билле учебно-методическое наследие включает следующие работы: «Новая школа», Восемнадцать этюдов для 4 и 5-струнных контрабасов, «Двадцать четыре каприза во всех тональностях», «Шесть характерных этюдов», «Двенадцать этюдов в разных стилях». Методике обучения и исполнительству на контрабасе посвящены два теоретических труда Билле: «Gli strumenti ad arco e i loro cultori» (Rim, 1928)», «Le Contrabasso e i suoi cultori a pod».

Среди произведений Билле — Концерт соль мажор (1934), Соната в старинном стиле (1934), Фантазия, Адажио и Тарантелла, Испанская серенада, Ария в старинном стиле, Колыбельная, Канцонетта для контрабаса и фортепиано, а также три классических дуэта для скрипки и контрабаса.

Итальянский контрабасист Гвидо Галлиньяни (1880–197?) — человек с интересной судьбой. Он учился в консерватории Болоньи, затем в Неаполе у Г. Негри. По окончании учебы преподавал в шведском городе Мальмё, концертировал в Европе и Азии, в Южной и Центральной Америке, последние годы Галлиньяни жил и работал в Мексике, где возглавлял группу контрабасов Симфонического оркестра Мехико и преподавал в консерватории.

Можно не доверять рецензионным оценкам, особенно когда речь идет об исполнителе на «необычном сольном инструменте», но если мнения разных авторов разных газет, в разных странах сходятся, сомнения в объективности оценок едва ли оправданы. Лондонская «Таймс», берлинская «Национальцейтунг», газеты Каира и Милана, Буэнос-Айреса и Лиссабона, Венеции, Турина, Болоньи, Монтевидео и Рио-де-Жанейро, Мехико, печатавшие многочисленные отклики на выступления артиста, сходятся в одном: его искусству свойственны страстный темперамент и виртуозность, яркая музыкальность, поэтичность и грациозность. Могучие, гибкие руки извлекали насыщенный, красивый звук.

В репертуаре солиста — оригинальные произведения для контрабаса, в том числе и собственные его сочинения. Вот одна из концертных программ Галлиньяни:

Д. Боноччини — Соната; Д. Боттезини — Вариации на тему Паизиелло; А. Тони — «Шуманиана»; Ф. Прателла — «Ностальгия»; Ц. Франк — Тарантелла; Г. Галлиньяни — Адажио и Рондо-каприччиозо; Г. Галлиньяни — Evocationi di Sogno; Г. Галлиньяни — Каприччио № 3.

Газета «Эксельсиор» (Мехико) писала: «Галлиньяни продемонстрировал свои композиторские способности в трех произведениях, достаточно трудных для исполнителя. Автор с мастерством преодолевает их, доставляя публике удовольствие чистой интонацией, головокружительной пассажной техникой, четким pizzicato. Исполняя, он ловок и дерзок. Он виртуоз, заслуживший восторги публики». Галлиньяни играл на контрабасе, настроенном в «сольном» строе (на тон выше). В этом строе написаны все его произведения, среди которых есть пьесы для контрабаса и фортепиано, для контрабаса с оркестром, для контрабаса соло (например, Пять импровизаций, Марш, «Пульчинелла»). Он — автор «Десяти маленьких этюдов» и «Двадцати четырех мелодических этюдов» (1961). Этюды двухчастные — медленная часть и быстрая. Они охватывают полный звукоряд инструмента, в них используются разнообразные: штриховая техника, технические приемы левой руки, размеры (3/2, 9/8, 7/4, 6/16, 5/4, 5/8, 1/4 и т. д.), тональности со многими ключевыми знаками.

Галлиньяни придерживался принципов старой итальянской школы: в аппликатуре использовал 1–3 пальцы для полутонов в нижнем регистре, увлекался флажолетной техникой. Запись партии контрабаса фиксировала реальное звучание инструмента. Музыкант опубликовал также свои работы о контрабасе.

За большие заслуги в музыкальном искусстве итальянское правительство наградило Галлиньяни «Крестом Кавалера».

Испанский контрабасист Антонио Торелло (1884–1959) учился у своего отца и уже в 24 года выступал как солист, исполняя произведения Боттезини, Сконтрино, Воллса и др. В 1906 году в Барселоне началась его карьера оркестранта. Кроме того, он преподавал в разных городах Испании.

Обосновавшись в 1914 году в Америке, Торелло работает в оркестрах Нью-Йорка и Бостона, а став артистом Филармонического оркестра Филадельфии, в течение многих лет возглавляет группу контрабасов.

Обращает внимание пример современного оснащения в с е х контрабасов группы (четырёхструнных) специальными механизмами для понижения струны МИ.



Рис. 95. Группа контрабасов Филармонического оркестра Филадельфии. Первый ряд (слева направо): Антонио Торелло, Винченцо Лаззаро, Карл Торелло, Макс Страссенбергер, Вильям Торелло; второй ряд: Уоррен Бенфилд, Гил Эни, С. Сиани, Ханс Хайнрих Виманн. 1940 г.

С 1926 по 1942 годы, а затем в 1947–1948 годах Торелло ведет класс контрабаса в известном Кёртис-институте Филадельфии. Среди его учеников — видные американские контрабасисты XX века, в частности преемник Торелло в Кёртис-институте Роджер Скотт, ведущие контрабасисты лучших американских симфонических оркестров и превосходные педагоги — У. Бенфилд, О. Циммерман, Г. Портной (первый контрабасист Бостонского симфонического оркестра), Ж. Поссел (первый басист Кливлендского симфонического оркестра), два сына Торелло — Карл и Вильям.

Выступая как солист в Испании, Португалии, Франции, Торелло особенно блистательно играл Большой концертный дуэт со скрипкой Д. Боттезини. Неоднократно он выступал и с Филадельфийским оркестром. Контрабасиста высоко ценил Пабло Казальс, а игру Торелло сравнивали с искусством этого великого виолончелиста.

Торелло написал несколько произведений для контрабаса (Фантазия, сюита «Андалузия», Хабанера, Полька-каприс и др.) и сделал немало транскрипций для своего инструмента.

Торелло, обращаясь к ученикам, любил повторять: «Играйте все соло, которые вам нравятся, но помните, что ноты, за которые платят деньги, — в полупозиции».

Деятельность музыкантов, о которых шла речь, образовала прочный фундамент контрабасового искусства XX столетия.

Важнейшей характерной чертой всех их была широта творческих интересов.

Некоторые стали родоначальниками национальных контрабасовых школ XX столетия: Э. Нанни — во Франции, Ф. Черни — в Чехии, И. Билле — в Италии, В. Бех — в России, Т. Финдейзен — в Германии, А. Торелло — в США, Й. Пруннер — в Румынии, А. Цеханьский — в Польше. Другие ярче проявили себя как солисты: например, Э. Маденский, В. Кушинка, Г. Галлиньяни, Х. Фриба, Л. Гёдеке. Среди них есть авторы новых идей в искусстве игры на контрабасе — Ф. Варнеке и Э. Маденский. Многие из этого поколения — Л.Э. Маноли, В. Бех, А. Торелло, Г. Галлиньяни, Й. Пруннер, В. Кушинка — передали свой опыт и свои знания музыкантам других стран. И практически все эти музыканты стали наставниками выдающихся контрабасистов первых поколений XX века, продолживших их дело.

Известные музыканты — контрабасисты XX столетия

В XX столетии в силу разных обстоятельств происходит своеобразное «смещение» национальных школ: многие музыканты учились за рубежом, иные жили и работали не только в родной стране. Познакомимся с наиболее известными музыкантами, активно действовавшими в течение этого столетия.

Венгерский контрабасист Лайош М о н т а г (1906–1997) — примечательная фигура в контрабасовом искусстве XX века. Он начал учиться в консерватории Будапешта в 1931 году, когда ему было уже 25 лет. После окончания работал в оркестрах оперного театра и филармонии, выступал как солист в Румынии и Австрии, в Германии, в Праге, в Марианских Лазнях.



Рис. 96. Профессор Л. Montag в классе. Консерватория. Будапешт. 70-е годы.

С 1950 года Монтаг ведет педагогическую деятельность в консерватории Будапешта. Один из его учеников — Аладар Пере — известный блестящий мастер джаза и композитор.

Монтаг — автор «Школы для контрабаса» в пяти объемных тетрадах. В этом учебнике, который начал издаваться в Будапеште с 1962 года, собран огромный материал. Методика учебника основана на принципах школ Ф. Симандла и Т. Финдейзена, художественный материал широко использует венгерскую мелодику. Монтаг издал несколько сборников учебно-концертного репертуара с музыкой венгерских композиторов. В числе произведений, написанных для Монтага-солиста, — Соната для контрабаса и фортепиано Вилмоша Монтага, брата контрабасиста. Сам Монтаг сочинил несколько произведений для своего инструмента: Микро-концерт, Эксцентричную пьесу, Экстрем, Силуэты, Этюды, а также каденцию к Концерту С. Кусевицкого.

Контрабасист неоднократно приглашался в жюри международных конкурсов, проводил мастер-классы.

Чешский контрабасист, педагог, композитор, дирижер Франтишек Хертль (1906–1973) окончил Пражскую консерваторию по классу Ф. Черни в 1926 году. С 1926 по 1935 год работает в Симфоническом оркестре Чешской филармонии (с 1929 года первым контрабасистом), а с 1935 по 1950 годы возглавлял группу контрабасов оркестра Радио в Праге и одновременно выступал в составе известного ансамбля «Чешский нонет».

Педагогическую деятельность Хертль вел с 1951 по 1973 год в Пражской консерватории и в Академии музыки. С 1951 по 1961 год он преподавал также и в консерватории Брно, где периодически выступал как дирижер с оркестром Радио. Среди учеников Хертля — видные чешские контрабасисты И. Бортличек, П. Хорак, Л. Ланче, болгарка К. Бельчева и др.

В изданной «Школе» Хертль развивает методические принципы своего учителя Ф. Черни. Материал учебника дополнен двадцатью этюдами. В соавторстве с В. Горой он издал также «Школу игры на контрабасе в джазе и танцевальном оркестре». В 1959 году опубликована методическая работа Хертля под названием «Настройка камерного и концертного контрабаса».

Среди авторских произведений Хертля — Соната для контрабаса и фортепиано (1946), Концерт для контрабаса с оркестром (впервые исполненный Ф. Поштой в 1958 г.), Концертная полька с оркестром, Четыре пьесы для контрабаса и фортепиано (Прелюдия, Бурлеска, Ноктюрн, Тарантелла, 1969 г.), 35 произведений для оркестра (в том числе Чешская сюита, Чешские танцы, Симфониетта и др.), а также камерные сочинения, песни.

Американский контрабасист и педагог Фредерик Циммерман (1906–1967) учился в Джульярдской школе Нью-Йорка у Х. Райсхагена. Играя в оркестре Нью-Йоркской филармонии, музыкант создал Квартет контрабасов — один из первых в этом новом исполнительском жанре. С 1935 по 1956 год Ф. Циммерман ведет класс контрабаса в альма-матер, а позднее — в Школе музыки Манхэттена и в университете Майами. Из класса Ф. Циммермана вышли многие самые известные американские контрабасисты XX века — Д. Уолтер, М. Гроднер, С. Сэнки, Ф. Прото, Р. Гладстоун и др.

Обобщая богатый педагогический опыт, музыкант издал интересные учебно-методические работы: «Современные представления о технике смычка на контрабасе» и сборник «Бах — для юных контрабасистов». За заслуги Ф. Циммермана перед контрабасовым искусством США Международное общество басистов организовало в 1981 году встречу музыкантов этой специальности, посвященную музыканту.

Французский контрабасист и педагог Гастон Ложеро (р. 1908) учился в Парижской консерватории у Э. Нанни. Окончив учебу, играл в оркестре Большой Парижской оперы (первый контрабас). Превосходный исполнитель, Ложеро стал популярным солистом. Блистательные интерпретации произведений Драгонетти, Боттезини, Арии для

баса и контрабаса с оркестром В. Моцарта, Концерта Э. Нанни, исполнения оркестровых соло принесли Ложеро признание не только во Франции.

С 1958 года музыкант ведет класс контрабаса в Национальной консерватории Парижа. Лучший его ученик и преемник в консерватории, а также в оркестре театра — Жан-Марк Роллез, один из самых известных в XX веке французских контрабасистов-солистов. Не менее талантлив другой ученик Ложеро — Г. Лоридон. В основе учебной методики Ложеро — убежденная ориентация на натуральный контрабас с настройкой: E — A — D — G.

Американский музыкант Оскар Циммерман (1910–1987) учился в Филадельфийском Кёртис-институте у А. Торелло. Окончив учебу, работал в Симфоническом оркестре Филадельфии. С 1945 года О. Циммерман — первый контрабасист Симфонического оркестра Рочестера и там же он начинает свою педагогическую деятельность. У него учились десятки отличных контрабасистов. О. Циммерман был убежден в необходимости максимально приближать обучение контрабасиста к его исполнительской практике, он отказался и от использования транспонированного строя инструмента. Многочисленные переложения и редакции популярного учебного и концертного репертуара, изданные О. Циммерманом для контрабаса, (произведения Генделя, Бетховена, Боттезини, Рахманинова, Прокофьева и др.), сделаны в строе E — A — D — G.

Немецкий контрабасист и педагог Конрад Зибах (1912–1996) жил и работал в Лейпциге, закончив в конце 30-х годов учебу в Дрездене под руководством В. Штарке. После окончания второй мировой войны Зибах возглавлял группу контрабасов лейпцигского симфонического оркестра «Гевандхаус» и одновременно выступал как контрабасист-солист знаменитого в то время лейпцигского «Баховского оркестра».

Великолепные результаты работы Зибаха в течение нескольких десятилетий в Академии музыки Лейпцига сделали этого педагога известным во всем мире. Многие видные контрабасисты Германии второй половины XX века его воспитанники. Среди них — профессор Академии музыки в Берлине, артистка Симфонического оркестра Берлина и камерный исполнитель Барбара Зандерлинг, превосходные оркестранты К. Нимейер, В. Мюллер, Х. Шварцкопф и другие музыканты.

Зибах — участник многих международных встреч контрабасистов и член жюри международных конкурсов.

Пополняя учебно-концертный репертуар контрабасистов, Зибах издает в своей редакции этюды Грегора, Симандла, Шторха, сборник отрывков из оркестровых партий сочинений Генделя, а также Концерт Драгонетти и Концерт Хофмайстера (последний в двух вариантах: для «натурального» и для транспонированного строя контрабаса).

Американский контрабасист Хомер Менш (р. 1914) прошел хорошую оркестровую школу: играл в Симфоническом оркестре Питсбурга, а в двадцать лет стал артистом оркестра Нью-Йоркской филармонии, где играл под руководством А. Тосканини, Ф. Райнера, П. Булеза, Л. Бернстайна. Менш выступал как солист и как камерный исполнитель. Свой огромный опыт и знания музыкант в течение не одного десятилетия передает ученикам Джульярдской музыкальной школы Нью-Йорка, Музыкальной школы Манхеттена, в музыкальной Менс-колледже.

Деятельный человек и музыкант, Менш активно участвовал в работе Американской ассоциации педагогов-струнников.

Чешский контрабасист, солист, педагог Франтишек Пошта (1919–1991) учился в Пражской консерватории у О. Шорейса. Окончив учебу, начал работать в Симфоническом оркестре Чешской филармонии, в 1945 году возглавив группу контрабасов.

Пошта много выступал как камерный исполнитель, играя на виолоне в составе ансамбля старинных инструментов.

Рис. 97. «Виола д'амур трио». Прага, слева направо: виола д'амур (Я. Хорак), теорба (З. Питтер), виолоне (Ф. Пошта).



Артист играл на великолепном контрабасе мастера Гранчино, а в ансамбле старинной музыки — на шестиструнном виолоне, специально построенном для него чешским мастером. На пластинки Пошта записал: концерты с оркестром А. Циммермана и С. Кусевицкого, пьесы Боттезини, Черни, Кушинки, музыку Вивальди, Диттерсдорфа, Фрибы.

С 1953 года Пошта вел класс контрабаса в Пражской консерватории, подготовив десятки контрабасистов-оркестрантов, педагогов, солистов. Ведущее положение музыканта в чешском контрабасовом искусстве XX века, активная сольная и педагогическая деятельность выдвинули Пошту в ряд самых известных контрабасистов столетия. Он был членом жюри многих международных конкурсов, проводил мастер-классы и участвовал во встречах контрабасистов и в Европе, и в Америке.

Глава современной контрабасовой школы Болгарии Тодор Тошев (1919–1992) — крупный музыкант, талантливый педагог. Он учился у А. Вапорджиева, а затем в Праге у О. Шорейса. Вернувшись в Болгарию, Тошев работает в симфоническом оркестре Софии и преподает в Музыкальной академии. С 1961 года контрабасист возглавляет группу контрабасов оркестра Софийского радио и ведет класс контрабаса в Софийской консерватории. Среди учеников Тошева известные болгарские музыканты — Эмил Табаков (контрабасист, композитор, дирижер), Енчо Радуканов (лауреат международных конкурсов, концертант и оркестрант), Любима Калинкова, Петя Боговска (продолжает сегодня дело учителя в консерватории, удерживая достойное реноме болгарской контрабасовой школы).

Тошев — автор двухчастной «Школы» — издал несколько превосходных сборников учебного и концертного репертуара. В них вошли его многочисленные переложения и редакции произведений классики, музыки композиторов XIX века, части из виолончельных сюит И.С. Баха.

Импозантная внешность, музыкальная одаренность, благожелательность привлекали к нему молодежь не только в самой Болгарии, но и во время мастер-классов, которые он проводил в разных странах, будь это Тунис, немецкий Ваймар, Хельсинки или США. Особенность его педагогической работы: в классе Тошева этой «мужской» специальности обучались и женщины, нередко достигая больших успехов как солисты.

Американский контрабасист и педагог Дэвид Уолтер (1920–2003) начинал музыкальную карьеру как скрипач. На контрабасе учился в Джульярдской школе музыки у Ф. Циммермана. Профессиональную работу, как и многие другие американские контрабасисты, начинал в джазе. Позднее, уже в Питтсбургском симфоническом оркестре, возглавил группу контрабасов, а следующие пятнадцать лет играет в оркестре NBC под управлением А. Тосканини. В течение нескольких лет музыкант участник фестивалей Пабло Казальса в Пуэрто-Рико. Около 25 лет играл в оркестре балета Нью-Йорка.

Уолтер сделал записи произведений Шпергера, Мишера, Хигье и других композиторов, он участвовал в исполнении различных ансамблей.

Среди учеников профессора Уолтера, работавшего в Джульярдской музыкальной школе Нью-Йорка и Манхэттенской музыкальной школе, где он вел не только класс контрабаса, но и класс ансамбля, — известнейшие контрабасисты США второй половины века: Ф. Прото, Б. Турецкий, В. Урбан и другие.

Среди его сочинений и изданных работ — собственные пьесы (например, «Гавот слона» или «Посвящение Казальсу»), транскрипция «Бразильской Бахианы» В. Лобоса для восьми контрабасов, оригинальный учебный сборник под названием «Мелодичный бас».

Музыкант удостоен почетного звания «Артист-педагог 1973 года», которым награждает выдающихся музыкантов Ассоциация американских педагогов-струнников. В конце 70-х и в начале 80-х годов Уолтер выполнял обязанности президента Международного Общества басистов. Активный, деятельный музыкант Уолтер принимал участие во всех значительных мероприятиях Общества басистов, вел мастер-классы, семинары, был членом жюри многих международных конкурсов (например, в жюри Первого Международного конкурса контрабасистов «Памяти Й.М. Шпергера», 2000 г.).

Австрийский солист-контрабасист и педагог Людвиг Штрайхер (1920–2003) — один из ярких представителей высшей лиги контрабасистов XX столетия. Биография музыканта необычна. Его отец, владелец ресторана в небольшом городке близ Вены, был одержим музыкой. Он организовал в городе оркестр и музыкальную школу, в которой сам учил игре почти на всех инструментах. Музыка окружала Людвигу с раннего детства, тогда же он начал учиться игре на скрипке.

Однажды музыкант Венской филармонии, гостивший у Штрайхеров, предложил Людвигу перейти на контрабас, «чтобы легче было получить место профессионального музыканта». В 1934 году Штрайхер поступает в Венскую академию музыки и учится с таким увлечением, что уже на второй год достаивается поощрительной стипендии. С 18 лет он подрабатывает в оркестре Венской оперы, замещая по необходимости контрабасистов группы. Закончив с отличием академию в 1940 году, Штрайхер поступает первым контрабасистом в оркестр оперного театра в Кракове (Польша). Познакомившись с виолончелистом Микульским, учеником Казальса, он берет у него уроки игры на виолончели. Занимается еще и с Рудольфом Хиндемитом, братом композитора. Спустя два года, прекрасно владея виолончелью, выполняет обязанности уже и первого виолончелиста оркестра. В Кракове же впервые контрабасист пробует себя и в роли контрабасиста-солиста. В 1942 году в Польшу приехал оркестр Берлинской филармонии, Штрайхер прослушивается в этот оркестр и получает ангажемент. Однако шла война, и ему суждено было стать солдатом. После окончания войны, вернувшись в родной город, музыкант узнает, что в оркестре Венской оперы есть вакансия контрабасиста. Без должной подго-

товки, взяв в руки первый попавшийся инструмент, он выдерживает конкурс и получает место в группе контрабасов, а с 1954 года Штрайхер — уже первый контрабасист этого оркестра.

В 1965 году австрийская студия звукозаписи «Амадео» начинает серию записей исполнений на разных инструментах. Контрабасистом-исполнителем после долгих переговоров соглашается быть Штрайхер. Первую запись он осуществил с пианистом М. Валичеком. Опыт оказался удачным. В 1966 году, сыграв сольный концерт в австрийском городе Велш, Штрайхер начинает путь контрабасиста-солиста. Он говорил: «Из Велша в мир!»

В том же году Венская академия музыки приглашает Штрайхера вести класс контрабаса. В 1973 году музыкант оставляет работу в оркестре оперы, чтобы целиком посвятить себя сольной и педагогической деятельности. Так, в течение сезона 1985/86 года он появлялся на сцене венского зала «Музикферайн» восемь раз и в том же сезоне выступал в Австрии, в Западной Германии (5 концертов с оркестром), в Люксембурге (2 концерта с оркестром), в Дании (концерт с оркестром и мастер-классы), в Венгрии (концерт с оркестром). Его сольные концерты и выступления с оркестром проходили в Швейцарии, Англии, Франции, Норвегии, Португалии, Испании, Бельгии, Турции, в Иране и в Ливане, в Египте и Южной Африке.

Из комментария к одному из дисков, записанных Штрайхером: «Людвиг Штрайхер играл всё, что существует в литературе для контрабаса».

Контрабасист исполнил и записал концерты Диттерсдорфа и Ванхаля, Кусевицкого и Боттезини, специально для него написанные концерты композиторов Ф. Лайтмайера, М. Рубина, Э. Урбаннера. В его репертуаре — все опубликованные произведения Боттезини, Ария для баса и контрабаса с оркестром Моцарта, сонаты Хиндемита, Мишека, Фухса, «Арпеджионе» Шуберга, Сюита в старинном стиле для контрабаса соло Х. Фрибы, музыка Р. Шумана и М. Бруха и т. д.

Исполнительскую индивидуальность артиста хорошо представляют многочисленные рецензии: «Людвиг Штрайхер — феномен в буквальном смысле слова. Его мастерство, которым так трудно овладеть, на грани фантастики» («Зальцбургские новости»). «Людвиг Штрайхер играет с выдающейся музыкальностью прежде всего технические, бравурные пьесы, отлитые в мощные формы его индивидуальности» («Nordsee-Zeitung»).



Рис. 98. Людвиг Штрайхер.

«Прекраснее всего, однако, простота и величавость, с которыми он раскрывает музыку в медленных движениях. От струн контрабаса исходит пение. Успокаивающее, проникновенно глубокое, человечное. Будто музыка начинает дышать» («Курьер», Вена).

В концертах Штрайхер часто исполнял музыку, которую написал сам. Даже в названии одной из его пьес отражены оптимизм и способность шутить: «Лихорадочный сон контрабасиста» («Fiebertraum eines Kontrabassisten»). «Когда он играет на своем гигантском инструменте всё — от «Полета шмеля» до «Тангейзера» — понятен энтузиазм слушателей, не знающий границ. Пьеса «Лихорадочный сон контрабасиста» стала высшим пунктом вечера», — писала одна венская газета. «Завершая программу, контрабасист-виртуоз Людвиг Штрайхер сыграл несколько своих пьес и свое попури «Лихорадочный сон контрабасиста после 30 лет в оркестре». Эта музыка наполнена юмором и исполняется с юмором, способным учить вас снова и снова смеяться».

С 1975 года Штрайхер — профессор Венской академии музыки. В основе его методики, которой он в основном и придерживается, работая с учениками, — принципы чешско-немецкой школы. В 1977 году вышел его учебник «Моя игра на контрабасе» («Mein Musizieren auf dem Kontrabass»). Рассказывает его ученик Л. Орциц: «Он знает все тайны музыки — оперной, оркестровой, камерной, балетной и сольной — и делится своими знаниями со студентами, часто рассказывая о своей работе в филармонии, о великих дирижерах и музыкантах. Во время уроков он обычно старается объяснить или спеть пассаж. Он даже импровизирует, подбирая стихи или отдельные фразы. Показывает он редко, как правило, сидит за фортепиано и играет аккорды (он знает всю музыку наизусть). Но если он берет в руки инструмент студента, поражает, с какой чистой интонацией начинает звучать этот инструмент. Иногда это даже приводит в замешательство студентов. Когда учитель в особенно хорошем настроении, он дает студентам концерт после уроков. Но чаще что-нибудь рассказывает, стараясь вызвать у каждого смех, что ему всегда удается. Он замечательная личность!»

В 1990 году, когда музыканту исполнилось 70 лет, он не ушел с преподавательской работы и продолжает вести класс, в котором ежегодно обучаются от 16 до 25 контрабасистов, большей частью из других стран, и в этой работе ему помогает бывший ученик Й. Нидерхаммер. С 1992 года, по рекомендации дирижера Зубина Меты, в прошлом тоже контрабасиста, Штрайхер ведет класс контрабаса в Высшей школе музыки Королевы Софии в Мадриде. Ежемесячно он одну неделю проводит в Испании и занимается с десятью студентами, остальное время — с учениками в Вене. В последние годы, обычно в летнее время, Штрайхер проводил мастер-классы и участвовал в семинарах контрабасистов в разных странах.

Известный американский музыкант, контрабасист, педагог Стюарт Сэнки (1927—2000) родился в Лос-Анджелесе, учился в Джульярдской школе Нью-Йорка у Фреда Циммермана. С 1951 года Сэнки активно участвует в мероприятиях летнего музыкального фестиваля в Аспене, выступает как солист и ведет курсы и мастер-классы.

С 1953 по 1969 год музыкант преподавал в Джульярдской школе и подготовил много превосходных контрабасистов-профессионалов, среди них — один из самых выдающихся контрабасистов-солистов XX столетия Гари Карр.

Педагогическая деятельность Сэнки второй половины века проходила в нескольких американских музыкально-учебных центрах: с 1969 по 1980 год он преподает в университете Техаса, в 1980—1986 годах он — профессор университета Индианы, а с 1986 года работает в университете Мичигана.

Очень популярны многочисленные транскрипции для контрабаса (более сорока изданных произведений), выполненные Сэнки. Они стали важной частью репертуара не только студентов, но и концертантов-контрабасистов во всем мире. Среди них — соната

«Арпеджионе» Ф. Шуберта, музыка А. Вивальди, И.С. Баха, Л. Боккерини и др., а также переложения и транскрипции для дуэтов и ансамблей контрабасов, пьесы для контрабаса соло. Он — автор музыкально-теоретического труда «On the notation of harmonies» и нескольких статей в музыкальных журналах.

Румынский контрабасист и педагог Ион Кептя (р. 1929) окончил Академию музыки в Бухаресте по классу Й. Пруннера в 1960 году. С 1961 по 1976 год контрабасист играет в Симфоническом оркестре Бухарестской филармонии им. Дж. Энеску, затем несколько лет работает в Оркестре румынского радио. Кептя неоднократно выступал как солист и камерный исполнитель, а также дирижер оркестра.

После кончины профессора Й. Пруннера в 1969 году Кептя принимает класс контрабаса в Академии музыки, поставив целью создать школу, достойную памяти учителя, и вскоре результаты работы педагога оборачиваются серьезными успехами румынских контрабасистов: с 1973 года выпускники и студенты класса Бухарестской академии музыки завоевали двадцать премий на международных конкурсах в разных странах, а ученики Кептя играют в лучших оркестрах Европы. Например, Вольфганг Гюттлер, лауреат второй премии конкурса в Женеве (1973), профессор Высшей школы музыки в Кёльне и солист-басист оркестра филармонии в Баден-Бадене. Дорин Марк, обладатель восьми премий международных конкурсов (Женева, Маркнойкирхен, Мюнхен, Миттенвальд), контрабасист-солист Симфонического оркестра филармонии Мюнхена. Овидиу Бадила — лауреат нескольких престижных международных конкурсов, известный солист, профессор Музыкальной высшей школы в Троссингене (Германия) и в Базеле (Швейцария). Солистами в разных оркестрах Европы работают Л. Кьорита, К. Ботонд, К. Попеску, К. Ротару. И. Кептя не раз приглашался в жюри международных конкурсов, музыкант активно участвует в создании учебно-концертной литературы для контрабаса. Именно по инициативе Кептя в Румынии организован Первый Международный конкурс контрабасистов памяти Й. Пруннера (2002 г.).

Английский контрабасист Родни Слэтфорд (р. 1930) учился в классе Адриана Бирса в Royal Northern College of Music. Примечательным событием в творческой жизни музыканта стало предпринятое им длительное и, в определенном смысле, экзотическое путешествие с контрабасом по Индии и Австралии. Это путешествие сделало Слэтфорда широко известным. Музыкант выступал как солист, записал несколько пластинок. Особой заслугой Слэтфорда стало исполнение и публикация дуэтов Ф.А. Кейпера, Й. Гайдна, К. Диттерсдорфа и Д. Россини.

В последние десятилетия Слэтфорд ведет активную педагогическую деятельность в Royal Northern College of Music, заведует отделом струнных инструментов этого учебного заведения. Он ведет мастер-классы, семинары, уделяет внимание программе обучения начинающих контрабасистов. Слэтфорд был членом жюри международных конкурсов и одним из организаторов Международного конкурса контрабасистов 1978 года, проходившего в Англии.

Особой заслугой Слэтфорда стала его продолжительная издательская деятельность в York Edition, благодаря которой учебный и концертный репертуар современных контрабасистов значительно пополнился. Лишь несколько примеров: первые издания Дуэта (с виолончелью) Д. Россини, Концерта А. Чимадора, Сонаты Джованнино дель Виолоне, музыки Драгонетти, Телемана, Ф.А. Кейпера, Й. Гайдна, К. Диттерсдорфа. Эти сочинения, а также произведения Д. Боттезини, изданные Слэтфордом, рассчитаны на контрабас с настройкой E — A — D — G. Таким образом, исполнители, предпочитающие игру на натуральном контрабасе, получили возможность включать в свои учебные или концертные программы популярные произведения для контрабаса композиторов XVIII и XIX веков.

Итальянский контрабасист Люциус Букарелла (р. 1931) родился в Неаполе. После учебы у Ф. Гамберкино он играл в оркестре Римской академии «Санта Чечилия». В этом же учебном заведении начал свою педагогическую работу. Концертный репертуар солиста включал Большой концертный дуэт (со скрипкой) Д. Боттезини, сонаты-квартеты Д. Россини. Сделав редакцию Концерта А. Капуцци, Букарелла впервые его исполнил. Не случайно именно он выступил как солист на Международной встрече по случаю 100-летия Д. Боттезини в Парме в 1989 году. Будучи представителем итальянской контрабасовой школы Букарелла твердо придерживался аппликатурных принципов чешско-немецкой школы (в нижних позициях 1–2–4 пальцы, в верхних позициях 1–2–3 пальцы).

Букареллу неоднократно приглашали в жюри международных конкурсов контрабасистов, в том числе и в 1978 году, на конкурс в Англии (на Isle of Man).

Французский контрабасист, сириец по происхождению, Франсуа Раббат (р. 1931) — музыкант с оригинальной судьбой. Учиться играть на контрабасе он начал самостоятельно в тринадцать лет, обнаружив в одном из магазинчиков Бейрута (Ливан) «Школу» Э. Нанни. Мечтая учиться в Париже у Нанни, он отправляется во Францию. Узнав по приезду, что Нанни умер, а прием в консерваторию начинается через три дня, Раббат решает экзаменоваться и в результате оказывается принятым одним из первых. Очень скоро он убеждается, «...что играет много лучше остальных студентов и даже... профессоров».

Профессиональную работу в Париже контрабасист начал в группе сопровождения известных французских шансонье — Ж. Бреля, Ш. Азнавура, Ж. Беко, М. Леграна. В 1963 году Раббат выпускает свою первую пластинку «Альбом Бас-бал», мгновенно ставшую популярной. Затем выпускает второй свой альбом, ставший еще более популярным. В 1971 году состоялся сольный концерт Раббата в Парижском дворце спорта, который также был записан на диск. Новый альбом артиста появился во Франции и в США в 1975 году.

В концертных выступлениях и в записях звучат его собственные произведения. Своеобразие музыки выделяет Раббата-композитора среди других музыкантов, писавших произведения для своего инструмента. Она пронизана мелодическими интонациями и ритмикой национальной музыки Ближнего Востока. Контрабас в его произведениях нередко сопровождает экзотические ударные инструменты Востока.

В сольных выступлениях Раббата, проходивших с огромным успехом в разных странах мира, среди которых Австралия, Англия, Германия, США, чаще всего звучали не только его собственные произведения, но и великолепные интерпретации, например, Концерта А. Вивальди или виолончельных сюит И.С. Баха.

На проходящих ежегодно «курсах Раббата» в «институте Раббата» контрабасист знакомит слушателей с разработанной им техникой. Она основана (в частности, в верхнем регистре инструмента) на использовании приема «подвижного расширения» при малом передвижении левой руки и использовании звукоряда всех четырех струн. В опубликованных работах — «Полная и прогрессивная школа в трех тетрадах» и «Новая техника на контрабасе» (1977, 1980, 1984) — Раббат изложил основы своей школы.

Концертные пьесы Раббата для контрабаса изданы в разных сборниках. Например, в США вышел сборник пьес для контрабаса соло «Семейный альбом» (A Family Album), в котором вместе с пьесами Раббата опубликованы произведения Тейпо Хауго-Ахо, Франка Прото, Дэвида Уолтера, Бертрама Турецкого и других авторов.

Французский контрабасист, солист и педагог Жан-Марк Роллез (р. 1931) учился в Парижской консерватории у Г. Ложео. Продолжительное время музыкант возглавлял группу контрабасов оркестра Большой Парижской оперы и вел класс в Парижской консерватории.

Игру Роллеза слышала публика не только Франции, но и Канады, Дании, Швейцарии, Англии, Германии, США и России. Контрабасист пользуется французским смыч-

ком, но с особенностями, которые он, как говорит, «заимствовал от немецкой постановки». Репертуар Роллеза обширен — от виртуозных произведений Боттезини и до контрабасового Концерта белорусского композитора А. Богатырева. Среди множества произведений, записанных на пластинку, — аудиозапись оригинального произведения французского композитора Ф. Обьен «Песня любви к сфинксу» — «лирическая драма в 10 частях для певца-баритона, контрабаса и фортепиано». Произведение сочинено специально для Роллеза.

Видного французского музыканта неоднократно приглашали в жюри международных конкурсов, проходивших в Женеве, Мюнхене, Парме. В 1988 году он организовал и возглавил жюри Международного конкурса контрабасистов во Франции (Реймс), на котором о себе ярко заявили тогда еще молодые артисты Овидиу Бадила, Хаокин Эрен и Винсент Паскье. В течение ряда лет Роллез проводил интересные семинары-встречи контрабасистов в городе Авиньон, на юге Франции.

Финский контрабасист — оркестрант и солист — Йорма Катрама (р. 1936) — известный музыкант второй половины века. Он учился в Академии музыки имени Я. Сибелиуса в Хельсинки, а затем несколько лет совершенствовался в Парижской консерватории в классе Г. Ложеро.

С 1967 года Катрама работает первым контрабасистом в оркестре филармонии Хельсинки, с 1974 года преподает в консерватории Хельсинки.

Еще во время обучения в Париже Катрама пробовал свои силы как солист. Событием в его сольной карьере стало исполнение Концерта для контрабаса с оркестром композитора Е. Раутвари, посвященного Ольге Кусевицкой. В конце века вышла серия компакт-дисков с его сольными программами: «Contrabasso con amora», «Contrabasso con bravura», «Contrabasso con sentimento», «Contrabasso concertante». На этих дисках достаточно полно представлен репертуар артиста, в который вошла музыка оригинальная (Боттезини, Кусевицкий и др.) и переложения (пьесы финских композиторов Я. Сибелиуса, А. Саллинена, пьесы Н. Римского-Корсакова, К. Сен-Санса, Ф. Крейслера, «Венгерская рапсодия» Д. Поппера, «Испанская сюита» Де Фальи, «Ноктюрн» П. Чайковского и др.). Великолепное владение инструментом, исполнительская культура, артистизм привлекали внимание и вызывали восторги его слушателей в США и в России, в Германии и Скандинавии. Эти же качества привлекали молодежь к его мастер-классам, которые он проводил в разных странах. Катрама был членом жюри многих международных конкурсов, в частности конкурса «Д. Боттезини» в Италии, конкурса «С. Кусевицкого» в Москве.

Один из ведущих контрабасистов Италии второй половины XX века — Франко Петракки (р. 1937) — известен публике не только как блестящий виртуоз, педагог, но и как дирижер (см. рис. 53 на с. 87).

Контрабасист начал учебу в тринадцать лет под руководством Батистелли, ученика А. Менголи. В Римской академии музыки Санта Чечилия он изучал композицию, игру на фортепиано и дирижирование.

В своих концертах Петракки исполнил многие известные сочинения контрабасового репертуара и большое число новых оригинальных произведений, написанных композиторами, в частности, и для него: помимо виртуозного Концерта для контрабаса («Для Франко Петракки») композитор В. Мортари написал для него Дуэттино (скрипка и контрабас), Элегию и Каприччио, Элегическую рапсодию. Для Петракки создавали произведения Х.В. Хенце, Донатони, Н. Рота. Одно из самых крупных, превосходнейших по музыке и композиторскому мастерству сочинений для контрабаса — Большой концертный дивертисмент Нино Рота — тоже посвящен Петракки.

Музыкант участвовал во многих международных встречах и семинарах контрабасистов, проводил мастер-классы. Он — член жюри международных конкурсов в Женеве,

в Риме, в Англии, организатор и участник жюри конкурсов «Джованни Боттезини», проводимых в Италии с 1989 года.

Педагогическую работу Петракки начал в 1956 году в консерватории города Бари, а затем — в Римской академии «Санта Чечилия», преподает и в Женевской консерватории.

Петракки — автор методической работы «Simplified higher technique» («Подходы к высшей технике игры»).

Важное место в творческой жизни Петракки занимает дирижерская деятельность. С Лондонским симфоническим оркестром он впервые записал симфонические произведения Д. Боттезини — прелюдию из музыки оперы «Эро и Леандр», увертюру к опере «Али Баба», симфонию «Дьявол ночи», несколько других произведений. Эти записи позволили шире представить творчество Боттезини-композитора. В последнее десятилетие Петракки-дирижер гастролирует в городах Италии и по Европе, исполняя прежде всего малоизвестные сочинения классической и романтической музыки.

Американский контрабасист Томас Мартин (р. 1940) начал учиться игре на контрабасе в Цинцинатти (США), у Г. Робертса. Потом занимался в Нью-Йорке у О. Циммермана, позднее, уже в Филадельфии, — у Р. Скотта. Работал Мартин в оркестрах Израиля, Канады (Монреаль), Англии (Лондон, Бирмингем, Академия Сан-Мартин в Филдсе), был контрабасистом-солистом в Английском камерном оркестре. В 1990 году он возвращается в Лондонский симфонический оркестр, где работал ранее, и до последних лет уходящего XX века возглавлял группу контрабасов.

Музыкант проявил себя ярко и талантливо как контрабасист-солист, как оркестрант и камерный исполнитель, как исследователь творчества Д. Боттезини, наконец, как профессиональный инструментальный мастер.

Мартин всегда интересовался музыкой Д. Боттезини. Контрабасист исполнил многие, в том числе и ранее неизвестные сочинения итальянского виртуоза и композитора. Результатом его многолетнего труда стали не только записи на пластинки, компакт-диски большого числа произведений Боттезини, но и публикация трех крупных статей, прослеживающих жизненный путь и освещающих творчество итальянского виртуоза, его дирижерскую и композиторскую деятельность.

Среди превосходных записей музыки Боттезини, сделанных Мартином, особенно любимый им Концерт фа-диез минор и блестяще сыгранный с оркестром и с партнером-скрипачом Большой концертный дуэт. С высшим мастерством исполнял Мартин и контрабасовые дуэты вместе с Ф. Петракки, дуэты с вокалистами, Концертный дуэт для виолончели и контрабаса с оркестром на темы оперы «Пуритане» Беллини, фантазии, пьесы Боттезини.



Рис. 99. Томас Мартин — контрабасист и инструментальный мастер (контрабас изготовлен в 90-х годах).

Артист концертировал в разных странах, участвовал в международных встречах контрабасистов. Играл он всегда на превосходных инструментах — например, на контрабасе мастера Бергонци. Газета «Таймс» назвала Мартина «исполнителем, способным превратить свой инструмент в певца». Восторженные отзывы об артисте публиковали многие солидные издания, в частности журнал «Strad», издающийся в Англии.

Многие годы Мартин ведет класс контрабаса в лондонской Guildhall School of Music, проводит с молодыми музыкантами семинары и мастер-классы в Европе и США. Выдающегося музыканта часто приглашали в жюри международных конкурсов в Италии, Германии, России (конкурс «Памяти С.А. Кусевицкого», 1995 г.), США.

Особое увлечение контрабасиста — страстный интерес к струнным инструментам старинных мастеров. Работая на уровне мастера-профессионала, Мартин изготовил уже не один инструмент отличного качества и продолжает успешно осваивать новую для себя профессию.

Немецкий контрабасист, солист, педагог, исследователь контрабасового искусства XVIII века Клаус Трумпф (р. 1940) — выдающийся деятель современного контрабасового искусства. Он учился в Берлинской академии музыки у Х. Буттера. С 1961 года играл в оркестре Берлинской оперы, а с 1966 по 1989 год одновременно преподавал контрабас в альма-матер. Позднее Трумпф обосновывается в Мюнхене и ведет класс в Высшей школе музыки. Несколько лет музыкант обучал контрабасистов также в Высшей школе музыки Саарбрюкена.

Трумпф-солист представлен на нескольких пластинках и компакт-дисках. В его исполнении звучат произведения Я. Ван-Халля, Д. Боттезини, пьесы С. Кусевицкого и Л. Монтага, музыка Ж. Массне, К. Сен-Санса, С. Рахманинова, Ш. Гуно, Д. Гоэнса в переложении для контрабаса. Важная часть репертуара солиста — сочинения Й.М. Шпергера. Исследуя многие годы творчество Шпергера, Трумпф публикует материалы об этом контрабасисте и композиторе XVIII века и ранее неизвестные его сочинения, исполняет его концерты, сонаты, Романс и другие произведения.

Ученики Трумпфа работают во многих оркестрах, выступают как солисты, занимают призовые места на международных конкурсах. Опытный и трудолюбивый педагог, Трумпф издал учебник игры на контрабасе и несколько репертуарных сборников, в которые вошли его переложения классических пьес, современных произведений, произведения Боттезини.

Несомненная заслуга Трумпфа — систематическая публикация произведений композиторов XVIII века, адаптированных к современному контраба-



Рис. 100. Клаус Трумпф (на заднем плане — часть коллекции смычков и контрабасов музыканта).

су. Это концерты К. Диттерсдорфа, Ф. Хофмайстера, Й. Шпергера. Музыка Й.М. Шпергера особенно привлекает исследователя. Не случайно в журнале Международного Общества басистов появилась статья В. Осборна «Клаус Трумпф — специалист по музыке Шпергера» (1992).

Трумпф — инициатор и организатор ежегодных встреч контрабасистов разных стран, молодежи и ведущих профессионалов, которые проводятся на базе Института исполнительской практики прошлого в Михаэльштайне (Германия). С его помощью учрежден Международный конкурс контрабасистов в Маркнойкирхене, уже неоднократно проводившийся и хорошо себя зарекомендовавший. А в 2000 году по инициативе Трумпфа организован новый Международный конкурс «Памяти Й.М. Шпергера» (к 250-летию композитора). Трумпф постоянно приглашается в разные страны для проведения мастер-классов, в жюри международных конкурсов (в Женеве, в Мюнхене, в Англии, в Венгрии, в России).

Музыкант с огромным увлечением коллекционирует старинные инструменты и смычки. Редкие экземпляры оригинальных старинных смычков, хранящихся в его собрании, особенно интересны.

Выдающийся американский контрабасист Гэри Карр (р. 1941) целиком посвятил себя сольному исполнительству и уже в течение нескольких десятилетий ведет деятельность концертанта.

Карр — представитель седьмого поколения семьи контрабасистов, выходцев из России. Продолжая семейные традиции, начал обучение на контрабасе в возрасте девяти лет у своего деда, петербургского музыканта-контрабасиста. Затем занимался под руководством артиста оркестра Нью-Йоркской филармонии Г. Райсхагена. С 1954 по 1961 год прошел основательную профессиональную подготовку в классе С. Сэнки в Джульярдской музыкальной школе.

В 1962 году Карр впервые пробует свои силы как солист, выступив с оркестром под управлением Л. Бернштейна в публичном концерте и по телевидению. После удачного дебюта последовали продолжительные гастролы по городам США и Канады. В период с 1964 по 1969 год концерты контрабасиста прошли в Италии, Англии, Голландии, Швейцарии и в других странах. Карр становится популярен как артист, наследующий традиции Кусевицкого. Наследником выдающегося контрабасиста Карр стал и в буквальном смысле слова, унаследовал великолепный инструмент Маэстро.

Карр — единственный концертирующий контрабасист-солист, не игравший в оркестре.

Феноменальная техника, яркая артистичность позволили музыканту освоить обширный репертуар — от Сонаты Экклса, «Кол Нидрей» Бруха до сложнейших современных сочинений крупной формы, в числе которых — написанный для него Концерт для контрабаса с оркестром Х.В. Хенце (Карр исполнял и записал это произведение с оркестром под управлением автора). В этом ряду и «Профундис Предиктум» А. Бротта, Соната и Сюита (с гитарой) А. Вильдера. В концертных программах контрабасиста всегда присутствовали и традиционные репертуарные произведения, в частности, музыка Д. Боттезини и С. Кусевицкого.

Среди нескольких сотен выступлений солиста — около пятидесяти исполнений с оркестром, а среди них вершина — концертные исполнения и запись Виолончельного концерта А. Дворжака. Большого труда потребовала от него подготовка, исполнение и запись сонаты Ф. Шуберта «Арпеджионе». Почти весь огромный репертуар контрабасиста-солиста записан на аудио-, видеокассетах, пластинках и компакт-дисках, не только соло, но и ансамбли.

В течение продолжительной сольной карьеры исполнительский стиль Карра претерпевает определенные изменения, что вполне оправдано естественным желанием музыканта увлечь публику, вызвать интерес к своему инструменту у слушателей самого разного

уровня подготовки. Понятно, что сам по себе контрабас достаточно труден для восприятия. Поэтому солист стремится к разнообразию (например, в концертах Карр использует элементы шоу). Точно так же поступал и другой яркий концертант-контрабасист — Л. Штрайхер. Рецензенты и коллеги порой называют этих музыкантов «шоуменами». Однако только их высокий профессионализм и исполнительская культура дают им право использовать дополнительные атрибуты, неуместные для обычных исполнителей.

В 90-х годах Карр бывал на родине предков — в Санкт-Петербурге. Слушатели, коллеги, студенты получили возможность увидеть и услышать уникального артиста. Большой дуэт (со скрипкой) Д. Боттезини, Вариации на тему оперы «Моисей» в его исполнении покорили зал сверкающей виртуозностью и той естественной артистичностью, с которыми контрабасист общался со слушателями. Интересно прошли мастер-классы Карра в С.-Петербургской консерватории. В его показах обнаружилось петербургские корни (Карр играет смычком с высокой колодкой — немецким смычком).

Гари Карр, бесспорно, остается лидером среди американских контрабасистов. Его деятельность по объединению музыкантов этой специальности в Международное общество басистов, поддержка, в том числе и материальная, мероприятий этого общества и издаваемого им журнала, выдвинули музыканта на авансцену контрабасового искусства второй половины XX столетия.

Празднично отмеченное в США в 2001 году шестидесятилетие Г. Карра и сорокалетие творческой, исполнительской деятельности артиста стали поистине общеюбилейным торжеством контрабасистов разных стран.

Финский контрабасист и композитор Теппо Хаутто-Ахо (р. 1941) учился в Хельсинки, затем несколько лет занимался у Ф. Пошты в Праге. По окончании учебы играл в оркестре филармонии, в оркестре оперного театра Хельсинки. Последние годы музыкант много времени посвящает композиции, сольному и камерному исполнению.

Особую известность принесла ему популярная «Каденция для контрабаса соло», часто включаемая в концертные программы и программы конкурсов контрабасистов. Среди сочинений Хаутто-Ахо — Концерт для контрабаса и камерного оркестра, Трио для скрипки, виолончели и контрабаса, Маленькая бас-симфония, пьесы. Композитор не ограничивается только музыкой для контрабаса, он — автор четырех Концертино для струнного оркестра, нескольких ансамблей для разного состава инструментов.

Оригинальный компакт-диск «Два!» записан Хаутто-Ахо вместе с певицей, флейтисткой, гитаристкой и пианисткой Карит Хольмстрём. В разнообразных по стилю произведениях (от джаза до народной песни), записанных на этом диске, контрабас и солирует, и

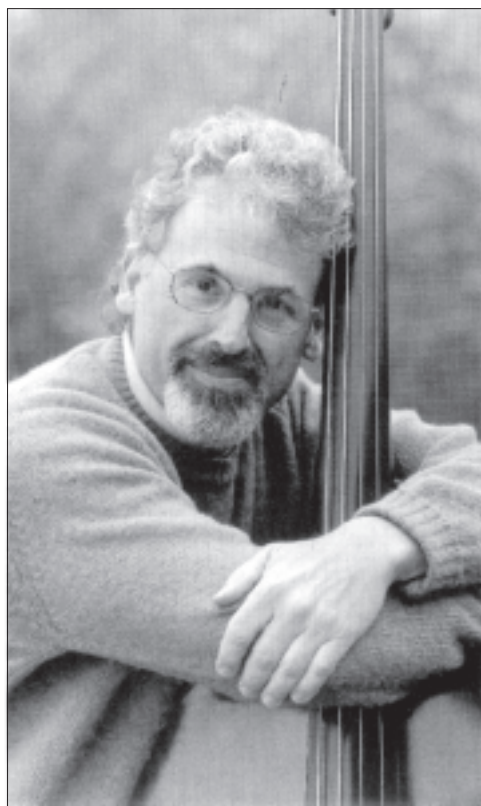


Рис. 101. Гэри Карр.

аккомпанирует. Показаны оригинальные сочетания тембров — контрабас и голос, контрабас и флейта. Необычный ансамбль подтверждает талантливость обоих музыкантов.

Контрабасист и композитор Хауто-Ахо частый гость у своих американских коллег.

Франк Прото (р. 1941) учился у Э. Голдберга и Ф. Циммермана. Карьеру музыканта начинал как пианист, но в 17 лет заинтересовался контрабасом. Закончив обучение на контрабасе, Прото работает в симфоническом оркестре Цинцинатти.

Американские контрабасисты традиционно владеют исполнительскими приемами и джаза, и классического стиля. Относится это и к Ф. Прото. Он знает и играет джаз, но, выступая как солист, например, в 1983 году, исполнил произведения И.С. Баха, Ариости, Фрескоальди, Рахманинова, Гранадоса, Де Фальи, Лансена и... собственные сочинения.

Произведения Ф. Прото для контрабаса с оркестром, с фортепиано, для контрабаса соло и ансамбля с контрабасом — это музыка профессионала. Чувство формы, стиля, прекрасное знание инструментов, композиционное мастерство и, что особенно важно, умение передавать в звуках чувства — несомненные достоинства сочинений Ф. Прото-композитора.

Достаточно полно характеризуют творчество Прото следующие произведения: Соната для контрабаса и фортепиано (1963), Квартет для четырех контрабасов (1964), Концерт для контрабаса с оркестром (1968), Концерты № 2 и № 3 (премьеру последнего осуществил Ф. Раббат), Трио для скрипки, альты и контрабаса (1974), «Смерть Дездемоны» (с участием электронной аппаратуры), блистательная фантазия-сюита «Кармен» для контрабаса с оркестром, Танцы для контрабаса соло и т. д. Один из последних компакт-дисков с музыкой Прото записан с участием Ф. Раббата и самого композитора. Отметим, что произведения его рассчитаны на обычный оркестровый строй контрабаса. Среди сочинений Прото для других инструментов — Концерт для виолончели и саксофона с оркестром. Он — автор методической работы «Основные принципы игры на контрабасе».

Немецкий контрабасист Клаус Штоль (р. 1943) начал осваивать игру на контрабасе в возрасте 12 лет под руководством своего отца-контрабасиста. Затем учился у Х. Детеринга и уже в 15 лет играл в оркестре Нижне-Рейнской филармонии. В 1965 году Штоль занимает место в группе контрабасов оркестра Берлинской филармонии, которым руководит Г. фон Караян, а в 1967 году становится одним из концертмейстеров группы. В 1969 году он впервые выступает в Берлине. С этого времени в творческой биографии артиста — концертные выступления в Европе, Скандинавии, Японии, более пятидесяти концертов с оркестром в Берлине и Вене, в Осло и Копенгагене, в Токио и Дортмунде.

В репертуаре солиста все традиционные контрабасовые концерты — Диттерсдорфа, Ванхалья, Чимадора, Хофмайстера, Боттезини, Кусевицкого и музыка современных композиторов (например, Ларсена, Байера, Келемнеа). Большая часть репертуара записана на пластинки: это музыка Гайдна и Драгонетти, Боттезини и Кусевицкого, Форе и Черни, Бруха и Хенце.

Участвует Штоль и в трио, квартетах (в том числе и квартетах контрабасов вместе со своими коллегами из оркестра Берлинской филармонии), квинтетов и т. д., но приоритет отдает дуэтам с виолончелью. Два музыканта оркестра — виолончелист Йорг Бауманн и контрабасист Клаус Штоль — создали в 1971 году уникальный ансамбль — Дуэт Берлинской филармонии, который с 1972 по 1991 год исполнил и записал на дисках около пяти сотен (!) сочинений — от старинной и классической музыки до современных сочинений XX века. Это более одиннадцати пластинок и три компакт-диска.

Ансамбль концертировал во многих странах — в Берлине, Мюнхене, Вене, Париже, Лондоне, Стокгольме, Хельсинки, Зальцбурге, Мадриде, Риме, Праге. С 1976 по 1986 год только в Токио музыканты дали десять концертов.

Свои концертные программы Штоль исполнял на великолепных инструментах Д.П. Маджини (1610) и А. Гранчино (1660), камерную музыку играл на контрабасе мастера Бернарделя (1833), а в оркестре в его руках — контрабас мастера из Маркнойкирхене (1820).

В 80-х годах музыканта приглашают вести класс контрабаса в Высшей школе музыки Берлина. Спустя десять лет Штоль становится профессором Высшей музыкальной школы в Зальцбурге. Начиная с 1974 года контрабасист провел мастер-классы в Англии (Манчестер), в Швеции (Стокгольм, Гетеборг, Мальмё), в США (Лос-Анджелес, Бостон, Чикаго), в Зальцбурге, в Гааге, Амстердаме и курортном Баден-Бадене.

Чешский контрабасист Милослав Гайдош (р. 1948) — один из ведущих музыкантов второй половины века. Богато одаренный от природы, Гайдош ярко проявил себя как солист, камерный исполнитель, композитор,

педагог, певец, аранжировщик, организатор конкурсов контрабасистов, как фольклорный исполнитель. В контрабасовом искусстве, кажется, нет области, в которой Гайдош не заявил бы о себе. Его творческий энтузиазм и широта интересов вызывают не только уважение коллег, но и вдохновляют молодежь, увлеченную этим инструментом.

Гайдош родился в Моравии, учился в консерватории Кромержа, потом — у Ю. Бортличека в Брно. В 1973 году сам начал преподавать в консерватории Кромержа. В 1976, 1977 и 1979 годах контрабасист посещал курсы мастерства Л. Штрайхера в Веймаре. В 1977 и 1979 годах завоевал звание лауреата международных конкурсов в Маркнойкирхене.

70-е — 90-е годы — годы активной исполнительской деятельности контрабасиста: он выступает в Берлине и Шверине (1978), в Москве (1982), в Гданьске и Варшаве (1984), в Лодзи (1987 и 1989). Исполнительское искусство Гайдоша могли оценить слушатели США и Англии, Германии и Франции, Голландии и Венгрии. В сольных программах контрабасист играл произведения Вивальди, Ванхаля, Диттерсдорфа, Хофмайстера, Грегора, Боттезини, Гейсля, Ларссона, Шпергера.

На встрече контрабасистов в Михаэльштайне (Германия) в 1997 году Гайдош отказался исполнить Виолончельный концерт А. Дворжака на контрабасе в высоком регистре, правда, не совсем удачно. В 1990 году он впервые представил слушателям старинный виолоне с «венским» строем А — D — Fis — А.

Интересы Гайдоша-композитора разнообразны: концерты для контрабаса с оркестром и с фортепиано; Вариации для контрабаса и фортепиано; сложные развернутые каденции к концертам Диттерсдорфа и Ванхаля, Драгонетти и Капуцци, Хофмайстера и Пихля, Шпергера; квартеты для четырех контрабасов и тема с вариациями для 16 солирующих поочередно контрабасов; альбом песен для вокалиста и контрабаса; пьесы для



Рис. 102. Дуэт Берлинской филармонии: Йорг Бауманн (виолончель) и Клаус Штоль (контрабас).

контрабаса с фортепиано и соло. Среди его работ особое место занимают многочисленные транскрипции (Бах, Гендель, Грегора и др.). В 2002 году Гайдош впервые показал свою новую работу — фантазию на темы оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского для солиста-певца (пел сам) и трио контрабасов.

Гайдош-педагог умеет вызвать у учеников желание играть и достигать высоких результатов. И когда слышишь его учеников, начинаешь понимать, что эти результаты действительно есть. Так играют замечательные молодые музыканты, его школы, — Е. Сасинкова, Р. Сасина, М. Елинек, поляк З. Борович.

Гайдош всегда находится в центре событий: организывает международные встречи, конкурсы в родном Кромериже, проводит в разных странах мастер-классы, умеет развлекать во время отдыха, играя яркие, заразительные народные мелодии.

Результатом его исследовательской работы стали статьи в специальных выпусках теоретических конференций, посвященных музыке XVIII века, в журналах Международного общества басистов 80-х — 90-х годов о Ф. Грегоре, об архивах замка Кромериж, о произведениях для контрабаса в XVIII веке, о чешском контрабасисте-солисте И. Пиачеке и другие. В 1994 году вышел уникальный справочник, «Slovník kontrabasistů», в котором Гайдош собрал биографические сведения об известных контрабасистах, начиная с XVIII века вплоть до наших дней.

Голландский контрабасист Ханс Рёлофсен (Roelofsen, р. 1950) учился у Энтони Вудрова в консерватории Амстердама. Прошел курс мастерства под руководством известного виолончелиста Анера Билсмы, совершенствовался в мастерклассах Клауса Штоля (Берлин) и Гэри Карра (США). В 1981 году за успехи в области музыкального искусства Рёлофсен удостоивается государственной награды Министерства культуры Нидерландов. В 1982 году контрабасист успешно выступил на Международном конкурсе в Англии. С 1986 года Рёлофсен разделяет обязанности контрабасиста-солиста Оркестра филармонии Нидерландов со своим коллегой и соучеником Рудольфом Сенном.

В эти же годы музыкант преподает в консерватории Роттердама, с 1994 года — в консерватории Арнхайма и Мессиан-академии. Многие ученики Рёлофсена успешно работают в оркестрах своей страны.

Исполнительская деятельность Рёлофсена охватывает музыку самых разных стилей и жанров. Как солист он выступал со многими оркестрами в Голландии (в частности, с Оркестром *Konzertgebouw*) и за рубежом — в Бельгии, Швеции, Германии, США (Нью-Йорк, Чикаго, Хьюстон, Сан-Франциско, Вашингтон), в Бразилии и Индии, в Ираке и Сальвадоре, в Австрии (Вена), в Чехии (Прага), Литве (Вильно). В 2001 году артист дает концерт, в программе которого — блюзы Равеля, танго Стравинского и Пьяццолы, он играет с участием джаз-трио, а с фортепиано «поет» песни Гершвина.

Как камерный исполнитель Рёлофсен был партнером многих известных музыкантов и камерных ансамблей. Среди ярких событий — его выступление с Квartetом им. Бородина и пианисткой Беллой Давидович в Секстете М. Глинки (1999 г.). Особой и весьма значительной частью творческой работы артиста стали исполнение и запись на пластинки и компакт-диски в дуэте с Р. Сенном музыки Куперена, Генделя, Бетховена, Боттезини, Бруха, Кодая, девять сонат эпохи рококо и др. Три пластинки — «Grand duo in Recital», «Grand duo in Concert», «Bottesini mit Orchester» (дуэты для двух контрабасов, для кларнета и контрабаса, для виолончели и контрабаса) — вызвали большой интерес слушателей и коллег-музыкантов.

Начиная с 1992 года, Рёлофсен исполняет и старинную музыку, играя на шестиструнном виолоне, изготовленном по модели инструмента Маджини (1600 г.).

Известный интерес представляют взгляды контрабасиста на технико-исполнительские возможности инструмента, а также его отношение к исполнительскому репертуару.

Применение аппликатуры, принятой у всех других струнных инструментов, то есть использование всех четырех пальцев, — отличительная особенность контрабасиста и педагога Рёлофсена: при «шарнирном» движении кисти, 1–2–4 пальцы охватывают тон + тон или тон + полутон; 1–3–4 пальцы охватывают тон + полутон; 1–2–3–4 пальцы образуют хроматический звукоряд. Используя такую аппликатуру, музыкант не ощущает каких-либо проблем.

Рёлофсен убежден также, что лучше играть на контрабасе переложения сонат Шуберта, Брамса, Бетховена, Шопена, чем сонаты А. Мишека. Виолончельные сюиты И.С. Баха он предпочитает Сюите в старинном стиле Х. Фрибы. При этом наилучшим вариантом транскрипций сюит Баха (1-, 2-, 3-ей) для контрабаса считает изменение их тональностей (повышение на квинту), что, по его мнению, разрешает многие проблемы исполнения.

Контрабасистка Метте Хансков (р. 1958) родилась в Копенгагене и там же начала учиться игре на контрабасе в возрасте 13 лет. Профессиональную учебу продолжала под руководством Л. Штрайхера в Вене и закончила Академию музыки, получив диплом с отличием. Исполнительская карьера Хансков началась в Молодежном оркестре мира, которым руководил в то время Клаудио Аббадо. Затем она два года играла в Европейском камерном оркестре, в течение нескольких лет была участником ансамбля «Зальцбургские солисты». Последующая профессионально-исполнительская работа Хансков прошла в оркестре радио Дании и в оркестре оперного театра Лиона (Франция). В 1986 году Хансков становится первым контрабасистом оркестра театра оперы в Копенгагене.

Как солистка Хансков часто выступает по радио и на телевидении, исполняет сольные программы на международных встречах контрабасистов — в Германии, в США, в Англии. Исполнение артистки всегда высокопрофессионально, звукоизвлечение качественно, интонация превосходна.

Хансков-педагог работает в основном с детьми. Благодаря ее усилиям создано Общество басистов Дании.

* * *

Абондоло Нико (р. 1964) — лауреат первой премии Международного конкурса контрабасистов в Женеве (1983). Дебютировал в возрасте 14 лет, выступив с оркестром филармонии Лос-Анджелеса (США). Музыкант много концертирует в США и в Европе, играет камерную музыку в ансамблях разного состава, участвует в концертах и фестивалях Общества камерной музыки Линкольн-центра в Нью-Йорке, играет в ансамбле современной музыки. Абондоло — обладатель степени доктора, полученной им в Джульярдской музыкальной школе Нью-Йорка.

Айхштедт Йозеф (1906–1961) — польский контрабасист и педагог. Окончил консерваторию в Познани по классу А. Цеханьского в 1933 году. Играл в разных оркестрах, выступал как солист. С 1957 года Айхштедт ведет класс контрабаса в консерватории Познани и играет в оркестре оперного театра. Он — автор «Школы для контрабаса», отличающейся хорошо продуманной методикой и удачно подобранным учебным материалом. Учебник Айхштедта стал важным звеном в развитии польской национальной контрабасовой школы.

Баговска Петя, болгарская контрабасистка. Училась у Т. Тошева в Софийской консерватории. Получив первую премию на конкурсе контрабасистов в 1982 году, она на следующий год выступает с сольной программой в Софии. В ее исполнении прозвучали произведения Шпегера, Боттезини, Рахманинова. В 1989 году Баговска ассистировала Т. Мартину во время его мастер-класса, проводимого в Варне.

Главный интерес контрабасистки, помимо деятельности концертанта и камерного исполнителя, сосредоточен на педагогической работе в Софийской консерватории, где

она успешно продолжает дело своего учителя. В 1985 году Баговска подготовила и защитила диссертацию «Вклад Драгонетти, Боттезини и Кусевицкого в развитие контрабасового искусства». Одна из последних работ Баговска — учебное пособие «Этюды-упражнения для развития техники игры». В 1999 году вышел ее компакт-диск «Gallery» с записями инструментальных миниатюр для контрабаса и фортепиано, собравший музыку XVIII—XIX—XX вв. — от Й. Шпергера, П. Чайковского, Д. Боттезини до опусов болгарских композиторов конца XX века (Э. Табаков, С. Венков).

Бадила Овидиу (1962–2001) — румынский контрабасист, лауреат нескольких международных конкурсов — сразу заявил себя блестящим виртуозом и артистом.

Эмигрировав в 1987 году в Германию, Бадила посещает курсы самых известных контрабасистов — В. Гюттлера, Ф. Петракки, Ж.М. Роллеза. В его репертуаре множество сложнейших сочинений классической и современной музыки, как оригинальной, так и транскрипций для контрабаса. Исполняет солист даже такие шедевры инструментальной музыки, как виолончельное «Рококо» П.И. Чайковского. Выступления артиста сопровождали восторженные рецензии: «...великолепное бельканто и фантастическая виртуозность исполнителя...» или: «Бас Бадила поднял слушателей со стульев...» (заголовок одной из рецензий).

С 1992 года Бадила преподавал в Высшей школе музыки в городе Троссинген (Германия), а также в Швейцарии.

Четыре CD с блистательными записями О. Бадила вошли в фонотеку высших исполнительских достижений контрабасистов XX столетия.

Бирс Адриан (р. 1916) — английский контрабасист и педагог. Родился в семье музыкантов, его дед был контрабасистом. Учиться начал в родном городе Глазго. Получив поощрительную стипендию, оканчивает Королевский музыкальный колледж в Лондоне. «Я учился у Клода Хобдея, — рассказывал Бирс, — который был прекрасным исполнителем, игравшим смычком Драгонетти, и одним из немногих, кто в 1906 году мог сыграть первый концерт Боттезини».

На протяжении 60 лет Бирс играл в лучших музыкальных коллективах Англии: в Оркестре Лондонской филармонии, в Английском камерном оркестре и в «Мелос-ансамбле» под управлением выдающихся дирижеров XX столетия — Клемперера, Рихтера, Бриттена, Караяна. С Бриттеном Бирса связывают многие годы совместной работы: он участвовал в исполнении «Фореллен-квинтета» Ф. Шуберта вместе с Амадеус-квartetом и Бриттеном-пианистом, в оркестровых ансамблях играл премьеры опер Бриттена «Альберт Херинг» и «Падение Лукреции», «Военный реквием».

Среди наиболее известных учеников Бирса-педагога Королевского музыкального колледжа Лондона и Королевского Северного музыкального колледжа Манчестера — Р. Слэтфорд, Д. Мак-Кормик, Н. Терлтон.

Бордаш Тибор (1918–1986) — венгерский контрабасист и педагог, учился в Будапеште, с 1958 года играл в оркестрах и преподавал в консерватории Дебрецена. Популярна книга Бордаша о контрабасе и контрабасистах «Adatok a nagybögő történetéhez» (1981), ее важным достоинством стали данные об авторах учебников для контрабаса, перечень изданной в мире литературы для контрабаса и сведения о контрабасистах Венгрии. Бордаш — автор Сонатины, Миниатюры, Концертного вальса, Песни, Менюэта и Болеро, Баллады и Романса, Вариаций на тему Ф. Симандля для контрабаса и фортепиано.

Чешский контрабасист **Бортличек Иржи (1933–2002)** учился по «Школе» В. Беха, занимался в консерватории г. Брно у Р. Тулячека и Ю. Вотрубь. Окончил Академию музыкального искусства им. Яначека по классу профессора Ф. Хертля. С 1956 по 1970 год Бортличек — концертмейстер группы контрабасов Симфонического оркестра Государственной филармонии Брно.

Превосходный оркестрант, Бортличек много творческих сил отдавал камерной и сольной деятельности. Он исполнял с оркестром концерты К. Диттерсдорфа, Я. Ванхалы, В. Пихля, Д. Драгонетти. Ряд произведений своего репертуара контрабасист записал на радио. Среди них, кроме названных концертов — Ария для баса и контрабаса с оркестром В. Моцарта, сонаты П. Хиндемита, К. Райнера, К. Горкого.

С 1966 по 1998 год Бортличек преподавал в Академии музыкального искусства в Брно. Его класс окончили более двух десятков профессионалов, работающих в лучших оркестрах и учебных заведениях Чехии, а также за рубежом. В музыкальном искусстве страны заняли видное положение Иржи Гудец, контрабасист-солист Симфонического оркестра Чешской филармонии в Праге; Милослав Гайдош, ярко одаренный исполнитель, педагог, композитор; Милослав Елинек, солист Симфонического оркестра Государственной филармонии Брно, концертирующий контрабасист, профессор Академии музыкального искусства Брно.

Б р а д е т и ч Джеф — американский контрабасист, педагог, солист, учился у У. Бенфилда. В 80—90-х годах музыкант ведет интенсивную исполнительскую и педагогическую деятельность в США, руководит курсами контрабасистов, проводит мастер-классы в других странах (Германия, Испания и др.). Брадетиш выпустил пластинку «Новые горизонты», а также компакт-диск, на котором записаны Дивертисмент для виолончели и фортепиано Й. Гайдна, Адажио из Сонаты в ля Боккерини, Фантастические пьесы Р. Шумана, Скерцо из Сонаты Брамса, музыка Форе и Монти. Музыкант — активный участник всех встреч контрабасистов в США, он был председателем Международного общества басистов, автором материалов, изданных журналом общества.

Б р а й н Патриция (р. 1940) — американская контрабасистка. Заниматься на контрабасе начала после окончания университета. С 1963 по 1970 год играла в симфоническом оркестре Эдмонтона (Канада), выполняя также обязанности библиотекаря оркестра.

Разрабатывая программу детского музыкального образования, она в 1990 году опубликовала статью «Обучение на контрабасе в школе».

Более 40 лет Брайн ведет обще-музыкальные предметы в школе, руководит хором и двумя детскими оркестрами, учит контрабасистов, курирует струнный класс и класс джаза.

Б р ю н Пауль — французский контрабасист. Учился у П. Делескюза, а затем — в Париже у Г. Лоридона и Ж.М. Роллеза, играл в Оркестре радио и телевидения Парижа, затем — в симфоническом оркестре города Лилля.

Брюн — автор первого исследования по истории контрабаса на французском языке «История струнного контрабаса». Второе издание этой книги, в новой редакции и в переводе на английский язык, вышло в 1982 году.

Б у д р о в Энтони (р. 1938) родился в Голландии. В 12 лет выступил как солист в Лондоне. Жизнь и деятельность музыканта проходила в Амстердаме, где он играет в оркестре и преподает в консерватории. В партнерстве с известным виолончелистом А. Билсмой контрабасист записал на пластинку Сонату для виолончели и контрабаса Л. Боккерини. Среди его талантливых учеников — Р. Сени и Х. Рёлофсен.

В а п о р д ж и е в Асен (1900–1961) — болгарский контрабасист, учился в Софии, затем совершенствовался в Парижской консерватории у Э. Нанни. Окончив консерваторию в 1926 году, вернулся на родину и приступил к концертной деятельности. В 1927 году вместе с болгарским композитором Панчо Владигеровым контрабасист выступал в Берлине, в 1929 году гастролировал по городам Болгарии.

Вапорджиев преподавал в Софийской музыкальной академии, работал в других учебных заведениях Болгарии.

Г о й л а в Иоанн (р. 1933), выходец из Румынии, учился в Бухаресте у Й. Пруннера, жил и работал в Швейцарии. Музыкант играл в оркестре Цюриха, преподавал в консерватории, выступал как солист. На одном из записанных им дисков звучат пьесы Л. Мон-

тага, Э. Блоха, В. Мортари, С. Лансена (Концерт в сопровождении струнного оркестра), Й.М. Шпергера. В журнале Международного общества басистов Гойлав опубликовал статью, посвященную вибрато.

Контрабасист был членом жюри нескольких международных конкурсов (в Реймсе, в Мюнхене, в Парме и др.).

Грин Бэрри (р. 1940) — американский контрабасист и педагог. Его учителями были А. Любофф и М. Гроднер. Уже в 21 год Грин становится первым контрабасистом оркестра в Цинцинатти (США) и там же в университете ведет класс контрабаса. Он один из первых исполнил произведения Ф. Прото: Концерт для контрабаса, Концерт для скрипки, контрабаса и оркестра (в партнерстве со скрипачом Р. Риччи). Три пластинки Грина включили стилистически разные произведения: музыку барокко, романтическую и современную музыку. Грин — участник Херитейж-квартета, исполняющего музыку барокко и современную музыку.

Грин — автор учебника «Основы игры на контрабасе» (1971) и книги «The Inner Game of Music», изданной в США, Англии, Японии, Франции, Голландии. Эта книга учит музыкантов преодолевать внутреннюю скованность и волнение во время исполнения на эстраде.

В 1974 году Грин выполнял обязанности элект-президента Международного общества басистов.

Гроднер Мюррей (р. 1922) — американский контрабасист, педагог, учился в Нью-Йорке у Ф. Циммермана. Педагогическая деятельность музыканта проходила в университетах Индианы, в Блумингтоне. Творчески энергичный человек, Гроднер подготовил и издал не одно учебное пособие для контрабасистов — школу, этюды, сборник оркестровых трудностей, множество переложений, в частности произведений И.С. Баха, А. Корелли, В. Моцарта, М. Бруха и др., пользующихся популярностью и у студентов, и у исполнителей-солистов.

Одна из фундаментальных работ Гроднера — Краткий каталог литературы для контрабаса (1974), а также опубликованный материал под названием «Некоторые рекомендации для выбора контрабаса и контрабасового смычка».

Совместно с Э. Кроликом М. Гроднер разработал программу Американской ассоциации педагогов-струнников и стал активно ее воплощать.

Густафесте Йозеф, американский контрабасист, первый контрабасист Чикагского симфонического оркестра, солист.

Гюттлер Вольфганг (р. 1945) — румынский контрабасист немецкого происхождения, живущий и работающий в Германии. Лауреат Международного конкурса в Женеве (1973 г., вторая премия). Учился в Бухаресте у Й. Пруннера и И. Кептя. С 1969 по 1974 год играл в симфоническом оркестре Румынского радио. С 1985 года преподавал в Высшей музыкальной школе Кёльна, где его учениками были Файт-Петер Шюсслер (преемник учителя в Высшей школе), Стефания Рау и др. Есть запись превосходного исполнения Гюттлером Большого концертного дуэта (со скрипкой) Дж. Боттезини.

Гюттлер Кнут (р. 1943) — норвежский контрабасист. Учился у Х. Линдемманна и Г. Карра. С 1965 по 1975 год играл в симфоническом оркестре Осло. С 1975 года он — профессор Академии музыки в Осло, а с 1986 года преподает в Королевской консерватории Гааги. Гюттлер выступал на семинарах и встречах контрабасистов разных стран, входил в состав жюри международных конкурсов.

Кроме этюдов для контрабаса музыкант написал несколько произведений, в частности, «Рандеву» для ансамбля контрабасов, популярную пьесу для контрабаса соло «Гринливс» и другие.

Д и к Джон (р. 1935) — американский контрабасист, учился в Нью-Йорке у Э. Кролика. Музыкант работает в Симфоническом оркестре Нью-Йорка, выступает как солист. В 1976 году вместе с Г. Карром, С. Сэнки, Д. Волтером играл в квартете контрабасов. Контрабасист часто исполняет свои собственные сочинения.

Как композитор Дик проявлял особое пристрастие к жанру программной музыки, фактически новому жанру в контрабасовой литературе. Например, блестяще воплотил в музыкальных образах и оркестровых тембрах содержание сказки Андерсена «Джек и бобовый стебель», создав симфонию-концерт для солирующего контрабаса и группы контрабасов с оркестром. В музыке концерта автор применил остроумные инструментально-тембровые находки и выразительные мелодико-ритмические элементы, ярко расцветившие образную структуру произведения.

Среди сочинений для контрабаса Дика достаточно много музыки такого рода, например, в пьесах «B.V. Wolf», «Readings from Steppenwolf», «Flatlander in Colorado» с фортепиано, «Dire Expectations» с оркестром и др.

Д р ю Лукас — американский контрабасист и педагог, учился у А. Вернера, Д. Шмукловского и Э. Кролика. Окончил три университета: в Майами, в Иллинойсе, Флориде. Профессор музыки в университете Майами, имеет степень доктора. Играл в симфоническом оркестре Майами, возглавляя группу контрабасов, выступал как солист. В 1976 году контрабасист записал на пластинку сольную программу из произведений Брамса, Кусевицкого, Русселя, Рамсье, Вайнштейна, Севицкого (брата С. Кусевицкого) и других авторов. В 1981 году Дрю исполняет и записывает новый Концерт для контрабаса и камерного оркестра Р. Гибсона. Организовав квартет контрабасов, музыкант делает для него обработки, аранжировки, сочиняет музыку для этого ансамбля (издана в США). Он сделал также обработку «Мини-сюиты» Б. Бартока для восьми контрабасов.

Широкообразованный музыкант, Дрю редактирует раздел «Заметки о контрабасе» в журнале «Американские педагоги-струнники», является редактором журнала Международного общества басистов.

Е л и н е к Милослав — чешский контрабасист, солист, педагог. Учился у М. Гайдоша, затем у И. Бортличека в Брно. Музыкант успешно выступал на международных конкурсах в Кромерже, в Маркнойкирхене. Первый контрабасист Симфонического оркестра филармонии Брно, профессор Академии музыкального искусства, Елинек концертирует как солист и камерный исполнитель. В составе камерных ансамблей контрабасист гастролировал в Дании и Болгарии, в Бельгии и Австрии, в Германии, Швеции, Великобритании, выступал с известным Яначек-квartetом.

Великолепная техника, красивый звук, музыкальность и тонкое чувство формы покоряют слушателей его концертов и аудиозаписей. Компакт-диск «Double Bass Classical and Virtuoso» (1999 г.) представляет искусство контрабасиста Елинека (в партнерстве с пианисткой Марселей Елиновой). На диске звучат две сонаты — D-dur и h-moll Й. М. Шпергера, кантиленные пьесы Ф. Шопена и С. Рахманинова, ярко подтверждающие названные качества солиста — искренность и теплоту звучания, логичную и «незаметную» штриховую технику, естественную выразительность, чувство стиля. Индивидуальный исполнительский почерк Елинека проявляется также и в превосходных миниатюрах (скерцино) для контрабаса и фортепиано М. Штедрона (M. Stedron), которые завершают программу этого диска.

З а н д е р л и н г Барбара (р. 1940) — немецкая контрабасистка, педагог, камерный исполнитель. Училась в Лейпциге у К. Зибаха. Окончив Академию музыки, работала в Симфоническом оркестре Берлинской филармонии. Контрабасистка Октета Берлинской филармонии, в партнерстве с коллегами по ансамблю она записала на пластинку

«Раритеты для контрабаса», редко исполняемые ансамбли с контрабасом. Это музыка М. Гайдна, Я. Ванхалы, Ф. Куперена, Дуэт (с виолончелью) Дж. Россини.

Зандерлинг — профессор Высшей музыкальной школы в Берлине. Она была членом жюри международных конкурсов в Маркнойкирхене.

Казаран Жак — французский контрабасист, учился в Парижской консерватории у Дельмаса-Буссаголя. Э. Нанни пророчил ему блестящую карьеру. Казаран возглавлял группы контрабасов оркестра Парижской национальной оперы и Оркестра де Пари. Он играл под управлением выдающихся дирижеров XX века — Мюнша, Караяна, Шолти, Бернштейна, Озавы, музицировал с композиторами Пьером Булезом и Маурисью Кагелем, участвовал в исполнении множества ансамблей. Под управлением Л. Бернштейна Казаран как солист исполнял с оркестром Арию для баса и контрабаса В. Моцарта. Музыкант проявил себя талантливым педагогом.

Казаран Бернар (сын Жака) пошел по стопам отца. Получив звание лауреата на Международных конкурсах в Женеве (1973) и в Риме (1978), Бернар занял ведущее положение среди французских контрабасистов. В его репертуаре — произведения, начиная с Концерта А. Капуцци, музыки Драгонетти до произведений Х.В. Хенце.

Клаус Пюнтер (р. 1940) — немецкий контрабасист и педагог. Учился в Веймаре, затем — во Франкфурте-на-Майне у Р. Кёшплера. В 1969 году удостоен второй премии на Международном конкурсе в Женеве. С 1966 года Клаус работает в симфоническом оркестре Франкфурта-на-Майне, а с 1976 года ведет класс контрабаса в Высшей музыкальной школе Вюрцбурга.

Среди исполнительских работ музыканта — Концерт Ж. Франсе и «Посвящение И.С. Баху» Ф. Збиндена (1974). Клаус выступал в концертах и сделал несколько записей с организованным им квинтетом контрабасов.

Леандр Жоэль (р. 1951) — французская контрабасистка-солистка. Окончив Парижскую консерваторию, Леандр работает в Оркестре де Пари. Однако наступает момент, когда она решает оставить оркестр ради сольного концертирования. Стипендия позволила ей пройти курсы мастеров современного музыкального авангарда Джона Кейджа и Мортон Фельдмана. До этого Леандр изучала композицию под руководством Дариуса Мийо. В последние десятилетия Леандр — наиболее авторитетная исполнительница современной музыки и джазовой импровизации. В своих гастрольных турне артистка выступает и как партнер самых известных мастеров современной музыки. Кроме произведений, написанных композиторами специально для нее, она исполняет и собственные сочинения. Свое мастерство контрабасистка продемонстрировала перед слушателем в Европе и Америке, на изданных CD.

Левинзон Евгений (р. 1937) — советский контрабасист, с середины 70-х годов живущий и работающий в США. Учился в Киеве у С. Херсонского, затем — в Ленинграде под руководством П. Вейнבלата и М. Курбатова. С 1961 года работал в Заслуженном коллективе республики, оркестре Ленинградской филармонии, играл в камерном оркестре, выступал как солист.

Его прекрасные исполнения Концертной симфонии (с альбом) К. Диттерсдорфа, сонат А. Мишека и П. Хиндемита записаны на пластинку.

Зняв место первого контрабасиста оркестра Нью-Йоркской филармонии, Левинзон не оставлял место сольной деятельности, записал на пластинку Сонату Ц. Франка (переложение для контрабаса) и Концерт С. Кусевицкого с оркестром под управлением З. Меты. В настоящее время контрабасист преподает в Джульярдской музыкальной школе.

Лордон Габин — французский контрабасист, учился у П. Делеклюза и в Парижской консерватории у Г. Ложеро. Великолепные данные артиста-контрабасиста открыли ему дорогу в лучшие оркестры Франции — оркестр Большой Парижской оперы и Оркестр

де Пари. Выступал как солист. Участник «Октета де Пари», гастролировавшего с концертами также и в Москве.

В последнее десятилетие XX века Лоридон — концертмейстер группы контрабасов и солист Национального симфонического оркестра Франции. Успешно проявил себя музыкант и в педагогике.

М а л а р и к Рудольф (р. 1906) — контрабасист, композитор, историк и теоретик музыки. Родился в Будапеште, жил и работал в Вене. Большую известность получили его редакции произведений для контрабаса (для современного сольного строя). Например, он издал в своей редакции концерты Шпергера, Пихля, Ванхаля, Кохаута, Хофмайстера, Чимадора, Диттерсдорфа, Циммермана, концерты Драгонетти и Боттезини, а также сонаты А. Мишека, произведения Драгонетти и других авторов. Среди сочинений для контрабаса самого Маларика — Соната для контрабаса и фортепиано (1960), «Славянские танцы», «Словацкие впечатления» и другие. Занимаясь историей контрабасовой литературы и публикацией сочинений XVIII–XIX веков, Маларик располагал личным огромным архивом, насчитывающим более 2000 музыкальных произведений.

Н о в о с е л Иосип — югославский контрабасист и педагог. Выступал как солист, преподавал в Высшей музыкальной школе Загреба. Новосел — автор превосходных этюдов для контрабаса (изданы в нескольких тетрадях) и пьес для контрабаса и фортепиано.

О ’ Б р а й н Орин — американская контрабасистка и педагог. Играла в симфоническом оркестре Нью-Йоркской филармонии, ведет класс контрабаса в одном из престижных музыкальных учебных заведений США — в Манхэттенской музыкальной школе. Особая забота педагога в работе со студентами — изучение навыков игры в оркестре.

П е л ь ч а р Тадеуш (р. 1921) — польский контрабасист и педагог. Учился в Познани у А. Чеханьского. С 1950 года работал в Симфоническом оркестре Варшавы и преподавал в Варшавской Академии музыки. Ученики Пельчара во многом определили особенности современной контрабасовой школы Польши. Музыкант был членом жюри международных конкурсов (Женева, Маркнойкирхен), организовал Международный семинар контрабасистов в Польше. Пельчар — автор книги «Контрабас от А до Я» (Kontrabas od A do Z, 1974).

П и а ч е к Индржих (р. 1908) — чешский солист-контрабасист. В юношеском возрасте играл на контрабасе в капелле своего отца. Старший коллега и виртуоз Войтек Кушинка увлек молодого музыканта идеей стать контрабасистом. Пиачек занимается под руководством В. Беха, оканчивает обучение в классе Р. Тулячека, впервые в Чехословакии сыграв Концерт Драгонетти с оркестром.

Репертуар Пиачека-солиста обширен и разнообразен: произведения Баха, Генделя, Паганини, пьесы Боттезини, Ласки, Гейсля, музыка Кусевицкого, Черни, Кушинки. Для сольных концертов музыкант использовал контрабас в оригинальной настройке — $G_1 - C - F - B$ — и применял приемы аппликатуры «с расширениями», по методу Хаузе и Варнеке. Виртуозно владея флажолетной техникой, Пиачек готовил работу «Игра флажолетами...» (не издана). Ему же принадлежит ряд пьес для контрабаса: Концертная мазурка, Анданте грациозо и др.

Контрабасист играл в Симфоническом оркестре Словацкой филармонии, выступал как концертант и некоторое время преподавал в консерватории.

П л а н ь я в с к и й Альфред (р. 1924) — венский контрабасист и музыковед, исследователь контрабасового искусства. Играл в оркестре Венской оперы, а с 1957 по 1989 год — в Симфоническом оркестре Венской филармонии. Планьявский написал книгу-исследование, посвященную контрабасу и его истории (Geschichte des Kontrabasses), изданную в 1970 году (второе издание, 1984), ставшую «библией» контрабасистов XX века. Ему же принадлежат интереснейшие работы по истории контрабаса, освещаю-

щие малоизвестные периоды истории и развития этого инструмента: например, его книги «Виолоне — контрабас барокко» или статья «Ария для контрабаса облигато, баса и оркестра В. Моцарта».

Крупнейший исследователь в области контрабасового искусства, Планьявский — всегда желанный участник международных встреч контрабасистов, семинаров, а также жюри международных конкурсов (в Женеве, в Мюнхене, в Парме, первого конкурса «Памяти Й.М. Шпергера»).

Поссел Жак (р. 1909) родился в Париже, но большая часть его жизни и деятельности прошла в США. Учился у А. Торелло в Кёртис-институте Филадельфии. С 1931 по 1935 годы работал в Симфоническом оркестре Нью-Йорка, а с 1936 года становится артистом одного из лучших оркестров США — Кливлендского симфонического оркестра, где работает до 1985 года, в течение 27 лет возглавляя группу контрабасов.

Поссел-педагог вел класс контрабаса в консерватории Оберлина и в течение нескольких лет преподавал в Институте музыки в Кливленде.

Просеник Милан (р. 1925) — югославский контрабасист и педагог. Играл в известном камерном оркестре «Загребские солисты» под управлением Антонио Янигро. Просеник преподавал в Загребской консерватории, выступал как солист. Он — автор «Школы для контрабаса» и сборника этюдов.

Райнке Герд — немецкий контрабасист, солист. Учился в Государственной высшей музыкальной школе в Гамбурге. С 1976 года живет в Берлине, выступает как солист. Его концерты прошли в Европе и в Америке, в Японии. Выступления Райнке транслировались по всем радиостанциям Германии, а также Швейцарии. Известные современные композиторы написали для него произведения: например, Х. Генцмер, Х. Кихара, Р. Кельтерборн. На одном из последних компакт-дисков, записанных Райнке, звучат пьесы Паганини, Боттезини, Мендельсона, Шостаковича, Кусевицкого, японского композитора Ренато Таки и др. Музыкант впервые в Гааге исполнял Концерт для контрабаса с оркестром Х.В. Хенце.

Сенат Берлина присвоил Райнке звание «камервиртуоза».

Робинсон Гарольд — американский контрабасист, солист, педагог. В детстве учился игре на скрипке, но в 12 лет последовал примеру отца и перешел на контрабас. Профессиональную подготовку Робинсон получает у известных контрабасистов-педагогов — Ф. Олбриджа, О. Циммермана и Х. Менша. В 1982 году, в Англии, он завоевывает звание лауреата международного конкурса.

Пройдя прекрасную оркестровую школу в Симфоническом оркестре Хьюстона, оркестре Оперы Кеннеди-центра и Национальном симфоническом оркестре США, он становится концертмейстером-солистом группы контрабасов Симфонического оркестра Филадельфии.

О его профессионализме можно судить уже по одному сольному выступлению — исполнению с оркестром концерта «Джек и бобовый стебель» Д. Дика.

Музыкант ведет педагогическую работу в филиладельфийском Кёртис-институте, подготовил и выпустил несколько тетрадей учебного пособия для начинающих контрабасистов. В журнале Международного общества басистов Робинсон вел раздел «Оркестровые трудности».

Сару Кароли (р. 1943) — венгерский контрабасист и педагог. С 12 лет отец учил его игре на контрабасе, но начинал он музыкальное образование как пианист. В 1973 году Сару окончил Академию музыки в Будапеште у З. Тибая.

Профессиональную работу контрабасист начинает в оркестре оперного театра Будапешта, играет и в других оркестрах. Последние десятилетия века возглавляет группу контрабасов Симфонического оркестра Будапешта.

С 1974 года Сару преподают в одном из лучших музыкальных учебных заведений Венгрии — Академии музыки им. Ференца Листа в Дебрецене. В течение четверти века его класс окончили контрабасисты, среди которых — лауреаты международных и отечественных конкурсов.

Активная деятельность яркого музыканта сделала его лидером венгерских контрабасистов. Сару организовал Международный конкурс в Дебрецене (1997), участвовал в мероприятиях Международного общества басистов в США, в жюри международных конкурсов.

С а с и н а Радослав (Šašina, р. 1960) — словацкий контрабасист и педагог. Учился у М. Гайдоша, окончил Высшую музыкальную школу Братиславы у педагога К. Иллека. Занимался некоторое время с виолончелистом Й. Подоранским и посещал курсы Л. Штрайхера. Музыкант участвовал в нескольких международных конкурсах, много выступал как солист. Работая в Камерном оркестре Братиславы, Сасина неоднократно исполнял и записывал с оркестром сольные произведения. Выступает он и с оркестрами Словацкой филармонии, государственной филармонии в Кошице, Словацким камерным оркестром. В 1992 году контрабасист выпустил компакт-диск с записями исполнений на виолоне произведений Шпергера и Циммермана, а в 1994 году диск с записями Сонаты («Арпеджио») Ф. Шуберта и Сонатины G-dur современного композитора Л. Купковича (Германия). Оба эти сочинения, как и все другие, он исполняет с пианисткой Даной Сасиновой. В 2001 году вышел новый компакт-диск, на котором звучат записанные Сасиной фантазии и вариации Д. Боттезини.

С 1987 года Сасина — педагог Высшей школы музыки в Братиславе. Он пробует свои силы и как композитор, среди его сочинений — Полька, Фантазия, Элегия, Сюита для двух контрабасов, Ноктюрн для четырех контрабасов, Дуэт для гобоя и контрабаса.

Т и б а й Золтан (1910–1985) — венгерский контрабасист и педагог. Учился в консерватории Будапешта у Р. Шмитце, ученика Ф. Симандла. Как солист Тибай выступал в Будапеште, в Вене и в Париже. Во время выступления контрабасиста в 1982 году в Дебрецене прозвучали и его собственные произведения: Концерт с оркестром, Тарантелла, *Perpetuum mobile*, Идиллия, Концертная фантазия и др.

Музыкант в течение многих лет возглавлял группу контрабасов оркестра Будапештской оперы.

С 1975 года Тибай вел класс контрабаса в Академии музыки им. Ф. Листа в Будапеште. Среди его учеников — превосходные контрабасисты, занимающие ведущее положение в исполнительском искусстве и педагогике Венгрии: Кароли Сару, Золт Тибай (сын Золтана), Бела Лакатош, Лайош Михалик и др.

Т и ш е р - Ц е й т ц Франц (1872–1945), чешский контрабасист. Учился в Пражской консерватории у Венделина Сладека, затем у Густава Ласки в Германии. С 1899 года Тишер-Цейтц преподает в консерватории Кёльна. Основная заслуга музыканта — обращение к литературе периода венской классики, в частности к сочинениям К. Диттерсдорфа и Й.М. Шпергера. Первая публикация популярного Концерта ре мажор К. Диттерсдорфа с каденциями Й. Шпергера, осущелвленная Тишером-Цейтцем в 1937 году, открыла это превосходное произведение для современных контрабасистов. Концерт не утратил популярности до начала XXI столетия.

Т у л я ч е к Рудольф (1885–1954), чешский контрабасист. Учился в Пражской консерватории у Ф. Черни. Изучал гармонию и контрапункт. Окончив консерваторию, играл в оркестрах Чехии. С 1909 года по 1937 год Тулячек живет и работает в Загребе (Югославия). Возглавив группу контрабасов оркестра оперного театра, в 1920 году он занимает положение первого контрабасиста Симфонического оркестра филармонии Загреба. В том же году начинает преподавать в Государственной академии ис-

куств. Как солист Тулячек среди других произведений часто исполнял Сонату А. Мишека.

С 1937 года и до конца своих дней Тулячек преподает в консерватории города Брно, воспитав многих профессиональных контрабасистов для оркестров Брно, Остравы, Праги, других городов Чехии. Среди сочинений Тулячека — пьесы и Концерт до-диез минор для контрабаса с оркестром. (Впервые это сочинение прозвучало в исполнении ученика Тулячека, артиста оркестра Чешской филармонии Яна Кмента. К м е н т является также автором книги о контрабасе и сборника легких этюдов для начинающих контрабасистов.)

Турецкий Бертрам (р. 1933) — американский контрабасист. Учился у разных педагогов, в том числе у Д. Уолтера. Преподавал в университете Сан-Диего. В его репертуаре преобладают сочинения современных композиторов и собственные произведения, например, «Старинные танцы» для юных басистов, «Сюита в стиле XVIII века», «Пять тембровых пьес для двух басов» и др. Очень часто контрабасист выступает в ансамбле со своей женой — флейтисткой.

Турецкий опубликовал школу под названием «Современный контрабас».

Херман Хайнц (р. 1921) — немецкий контрабасист и педагог. Играл в симфонической капелле Дрездена и там же преподавал в Высшей музыкальной школе. В 1958 году Херман издает «Школу для контрабаса» и сборник оркестровых трудностей. В его редакциях вышли концерты Ванхалля и Боттезини (фа-диез минор). Музыкант выступал как солист, осуществил запись Арии для баса и контрабаса В. Моцарта. По его инициативе появились прекрасные произведения для контрабаса (в натуральном строе) немецких композиторов Рётгера — Концертино и Концерт, Кречмара — Камерная симфония для шести контрабасов и ударных инструментов и др.

Херман был членом жюри международных конкурсов в Женеве, Маркнойкирхене, участвовал в международных встречах контрабасистов.

Хёртнагель Георг (р. 1925) — немецкий контрабасист. Первым исполнил и записал с оркестром Концерт ре мажор К. Диттерсдорфа и Концертную симфонию с альтином.

Как менеджер Хёртнагель познакомил немецких слушателей с музыкальными коллективами из СССР. В последние годы XX века музыкант выступает и как дирижер.

Эгилссон Арни — исландский контрабасист и композитор. Играть на контрабасе начал в Рейкьявике, затем продолжительное время занимался под руководством контрабасиста Х. Нелессена в Гамбурге. По окончании учебы играл в разных оркестрах Германии и с успехом пробовал себя в джазовых группах. Дирижер Д. Барбиеролли ангажирует контрабасиста в свой оркестр в Хьюстоне (США). Позднее Андре Превин пригласил Эгилссона в Лос-Анджелес. В исполнении Эгилссона можно услышать на компакт-дисках Концерт с оркестром «NIDUR» Т. Сигурбьёрсона (с Симфоническим оркестром Исландии, дирижирует В. Ашкенази), а также джазовые произведения, например, «Fascinating Voyage», которое он исполняет вместе с Реем Брауном (контрабас), Питом Жюлли (фортепиано) и Джимми Смитом (ударные).

В классе контрабаса Эгилссона в Государственного университета Калифорнии учились многие контрабасисты, работающие в оркестрах и джаз-группах Лос-Анджелеса, Сан-Франциско, Сан-Диего, в Европе.

В последнее десятилетие Эгилссон сосредоточился на сочинении музыки и работе над записями. Один из последних компакт-дисков Эгилссона-композитора включил произведения для струнных ансамблей, в состав которых входит и контрабас (играет сам Эгилссон). Музыка для камерных ансамблей «From the Rainbow», «A tale of yore», «Impressions», многочисленные пьесы solo, для контрабаса с фортепиано, дуэты — представляют музыканта, владеющего композиторской техникой, отлично знающего струнные инструменты и фортепиано.

Элгар Раймонд (р. 1930) — английский контрабасист, автор объемного труда, посвященного контрабасу. Три книги Р. Элгара — «Introduction to the double bass», «Looking at the Double Bass», «More About the Double Bass» — были изданы на английском языке в период с 1960 по 1967 год.

Эллисон Пауль — американский контрабасист и педагог. В течение двадцати лет музыкант играл в симфоническом оркестре Хьюстона, из них 11 лет был первым контрабасистом. В последние годы века Эллисон преподает в университете Южной Каролины и Райс-университете (США). Известный солист и профессор, Эллисон углубленно изучал возможности исполнения на контрабасе виолончельных сюит И.С. Баха, используя предложенную Ф. Раббатов технику. Музыкант исполняет много камерной музыки, активно участвует в международных семинарах, ведет мастер-классы. Его приглашают в жюри международных конкурсов.

Рис. 103. Франсуа Раббат (справа) и Пауль Эллисон.



Эллисон возглавляет струнные факультеты двух университетов, является членом правления Международного общества басистов, был элект-президентом общества.

Эллоуин Пьер — французский контрабасист и педагог. Музыкант занимал положение первого контрабасиста Оркестра де Пари, вел класс контрабаса в Национальной школе музыки в Париже. Он издал несколько учебно-методических работ: «Ведение смычка на контрабасе» (1979), «Флажолеты на контрабасе с четырьмя и пятью струнами» (1981), «Упражнения в тональностях для контрабаса с четырьмя и пятью струнами» (1985), развивающих традиции французской контрабасовой школы, заложенные Э. Нанни. Важной особенностью этих работ является их ориентированность на обычные оркестровые контрабасы с соответствующей настройкой.

Как солист Эллоуин первым исполнил Концерт для контрабаса С. Лансена.

Эмери Каролина — английская контрабасистка и педагог. Вместе с Р. Слэтфордом она разработала программу Йорк Мини-бас проекта, рассчитанную на обучение малень-

ких контрабасистов в возрасте от 7 до 14 лет. Серьезные результаты работы с начинающими сделали ее имя известным и в Европе, и в Америке. Ее маленькие питомцы побывали во многих странах — в Швеции, в Германии, в Австрии и Голландии, в США. Широкий интерес вызвала написанная Эмери книга «Бас — это прекрасно!».

Эрен Хакен — шведский контрабасист, лауреат Международного конкурса в Женеве и конкурса во Франции (Реймс). С 1983 года Эрен возглавляет группу контрабасов оркестра Гетеборга. Одно из самых ярких исполнительских достижений музыканта-солиста — блистательная запись Концерта для контрабаса с оркестром Э. Тубина.

Эрхард Пауль (р. 1955) — американский контрабасист, выходец из Германии. Учился в Мичигане и позднее — в Нью-Йорке, где на него огромное влияние оказал Гэри Карр. Оригинальность контрабасиста-солиста — сочетание игры на контрабасе и мелодекламации (например, при исполнении пьес Д. Дика «B.V. Wolf» «Reading from Steppenwolf»), зачастую как свободная импровизация.

Эрхард преподает в университете США, участвует во встречах контрабасистов разных стран, работает в жюри международных конкурсов контрабасистов.

Этторе Джузеппе — итальянский контрабасист, возглавляет группу оркестра Миланского «Ла Скала». Блистательные исполнения девяти пьес Д. Боттезини, включая «Венецианский карнавал», представляют Этторе — солиста на CD (1999 г.).

Юхт Людвиг (1894–1952), эстонский контрабасист, деятельность которого связана с Америкой (США). Игре на контрабасе он учился в Тарту, затем в Петрограде (Петербурге) и в Берлине. Контрабасист работал в оркестрах Таллинна, Хельсинки, в Лондоне. В 1933 году Юхт переезжает в США. Сольные выступления открыли ему возможность работать в одном из лучших оркестров — Бостонском симфоническом оркестре С. Кусевицкого. Кусевицкий, зная об исполнительских достоинствах Юхта (игравшего на великолепном контрабасе мастера Руджиери, 1679 г.), обещал написать новый контрабасовый концерт «для Юхта» (обещание не было выполнено). В истории контрабасового искусства имя Юхта связано с исполнением одного из труднейших современных концертов для контрабаса. Именно для него эстонский композитор Э. Тубин написал в 1948 году свой Концерт для контрабаса с оркестром.

Контрабасисты джаза. XX век

XX век — это век расцвета джазового искусства, а контрабасисты джаза — подлинные мастера своего инструмента, профессионалы, владеющие исполнительскими приемами как для воспроизведения музыки Диттерсдорфа или Боттезини, так и музыки, основой которой являются джазовые импровизации.

Превосходных контрабасистов джаза так много, что полно охарактеризовать деятельность даже самых выдающихся невозможно. Поэтому ограничимся информацией о нескольких, известных музыкантах, чтобы оценить масштаб и значимость джазового искусства.

Милт Хинтон (1910–2000) — ветеран американского джаза. Свое 80-летие артист отметил с контрабасом в руках, импровизируя с юношеской легкостью и задором. «Юджи», как называли музыканта на родине, считался рекордсменом по количеству записей, известных в истории джаза XX века. Ставший легендой американского джаза, контрабасист отмечен множеством наград.

Увлекаясь всю жизнь фотографией, Хинтон превратился в блестящего фотографа-профессионала, работы которого вызывали восхищение посетителей выставок.

С л е м Стюарт (р. 1914) — прославленный артист Бродвея, почитавшийся и публикой, и критикой как один из самых выдающихся исполнителей джаза.

В течение 50 лет артист блистал на сцене, вызывая восторг коллег всех ансамблей, где ему приходилось играть: с Бенни Гудменом или в струнном квартете, в джаз-оркестре телевидения или в «Арт-татум-трио».

В 1984 году Стюарт получил степень доктора Государственного университета Нью-Йорка, что свидетельствует о высшем профессионализме музыканта.

Рэй Браун (Раймонд Метьюз Браун, р. 1926) — выдающийся контрабасист джаза XX столетия. Широкое признание пришло к нему, когда Браун работал в знаменитом Трио Оскара Питерсона, блистательного джазового пианиста. В составе этого трио контрабасист гастролировал в США, Европе, Японии. В 1966 году Браун обосновался в Голливуде. Журнал «Плейбой», проводивший с 1958 года «выборы звезды звезд», не один раз называл победителем Брауна.

Его блестящие импровизации, ясная, чистейшая интонация, ярко выраженная природная музыкальность всегда покоряли слушателей. Особенно впечатляло его «поющее пиццикато». Звучание *пиццикатной кантилены* очаровывает, например, в прекрасной мелодии медленной негритянской песни.

Авторитетнейший мастер джаза Рэй Браун — автор изданной «Школы джазового контрабасиста».

Ред Митчел (р. 1927), живая легенда джаза. В детстве учился игре на фортепиано. В джазе прошел путь самоучки, слушая



Рис. 104. Милт Хинтон — «Юджи».



Рис. 105. Играет Рэй Браун.

пластинки и посещая джаз-клуб. Во время службы в армии играл в биг-бенде. По случаю, в послевоенной Германии, за несколько пачек сигарет приобрел контрабас, ставший с тех пор его верным спутником.

Судьба сводила Митчела со многими выдающимися американскими джазменами — Чарли Вентурой, Билли Холидей, Джерри Мулиганом, Беном Вебстерном, Диззи Гиллеспи. Он играл также в Трио Андре Превина.

В 1968 году Митчел переехал в Стокгольм, выступал в дуэте с пианистом или в трио, вел курсы мастерства. Еще в 1966 году он начинает играть на инструменте, настроенном по квинтам (С — G — D — А), как «более удобном для джазовой музыки» — по его мнению. Митчел записал свыше тысячи пластинок, его сольные выступления полны выдумки, юмора, непринужденности.

Ричард Дэвис (р. 1930) — американский контрабасист, пользовавшийся популярностью среди музыкантов. Эндрю Хилл, называя Дэвиса величайшим из контрабасистов, которые когда-либо были, заявлял: «Ричард может сделать всё, что от него требуют. Он обладает прекрасной техникой, но техника эта не подавляет воображение».

Дэвис прошел хорошую оркестровую школу, играя в симфонических оркестрах под управлением И. Стравинского, Л. Бернстайна, работал в оркестре Б. Гудмена, гастролировал по Европе. Джазом он увлекся в 1961 году, играл в квинтете Э. Долфи, участвуя в записи кино- и телемузыки. Для искусства Дэвиса характерны выразительность ритмики, блюзовая стилистика исполнения.

Скотт Ла Фаро (р. 1936) — яркая звезда американского джаза середины века. Он родился в Нью-Йорке и рано ушел из жизни, попав в автомобильную катастрофу (1961). «Он был самый талантливый из всей молодежи, которая еще будет появляться, — говорил Р. Браун. — Он был сильным басистом, но обладал к тому же удивительной манерой игры. Я не переставал удивляться его возможностям, его интонации и образу музыкального мышления». Ла Фаро был первым среди музыкантов 60-х годов, кто начал освобождать инструмент от давно установившихся ограничений. Он стремился к тому, чтобы при ритмической активности и оригинальности бас не терял своей мелодической линии.

Среди музыкантов джаза 60-х годов нашлось очень много его последователей. Произведения в исполнении Трио Билла Эванса с участием Ла Фаро завораживают сложнейшими ритмическими фантазиями и потрясающей техникой контрабасиста.

Джон Клейтон (р. 1942) — американский контрабасист, многогранный талант которого ярко проявился в каждой сфере его деятельности. Он возглавлял группу контрабасов симфонического оркестра Амстердама, как исполнитель-солист играет классический репертуар с таким же мастерством и воодушевленностью, как и фантастические джазовые импровизации. С 1991 года Клейтон руководит биг-бендом (США), другим биг-бендом дирижирует в Кёльне (Германия), делает аранжировки для своего оркестра и для других коллективов.

Авторитетный музыкант, Клейтон — был президентом Международного общества басистов, автор материалов, опубликованных в журнале общества, он ведет курсы и семинары контрабасистов, осваивающих искусство джазовой игры.

Аладар Пеге (р. 1939), венгерский контрабасист, учился в Будапеште у Л. Монтага, затем в Берлине. Неоднократно выступал как «классический» солист и записал на пластинку произведения Кодая, Глиэра, Арутюняна, Вайнера, Сен-Санса, Бартока, П. И. Чайковского и др. Мировая известность пришла к нему как к контрабасисту джаза благодаря блестящим концертным выступлениям и записям на пластинках организованного им Трио Пеге. Ансамбль исполнил многие произведения самого Пеге, прекрасно инструментованные и виртуозные в партиях контрабаса.

Тодд Кулмен — не только популярный артист американского джаза последних десятилетий, но и автор крупных работ, посвященных истории джаза и джазового исполнительства на контрабасе. Музыкант руководит джазовой студией, ведет летние курсы. Ученые степени, полученные музыкантом в Манхэттенской музыкальной школе и в университете Индианы, свидетельствуют о высоком профессиональном престиже Кулмена.

Говоря о контрабасистах зарубежного джаза, назовем также имена замечательных мастеров — американца Перси Хита (Percy Heath), венесуэльца Эдди Гомеса, знаменитого Оскара Петифорда, контрабасиста шведского секстета Домнеруса Оскара Педерсена.

Искусство Джони Паттуччи, представленное в концертах и в записях, восхищает и когда он исполняет виолончельные сюиты И.С. Баха на бас-гитаре, и когда играет джаз на контрабасе.

Джерри Вайнт — вовсе оригинальный «контрабасист»: он «играет» на обычном стиральном тазе, извлекая из своего «инструмента» звуки определенной высоты с помощью одной струны и деревянного шеста. Курьезное, чисто американское шоу производит на публику должное впечатление, вызывая восторженную реакцию слушателей.

Познакомившись с американскими джазистами, Родион Шедрин поделился впечатлениями в специальной статье: «Играли они увлеченнейше, демонстрируя отменную полифоническую технику. Джазовые темы излагались в увеличении, в уменьшении, канонном, проходили во всех видах контрапункта и т. п. Артисты выказывали глубокие познания в музыкальной литературе — от венских классиков до Стравинского и Шёнберга. Я был сражен. Вот, оказывается, какие мастера делают настоящий джаз»⁵.

Основные тенденции в развитии современного зарубежного контрабасового искусства

Все больше музыкантов-исполнителей тяготеют к композиторскому творчеству. Произведения Ф. Хертля, Л. Монтага, Д. Дика, М. Гайдоша, Ф. Прото, Т. Хауто-Ахо, Б. Турецкого, А. Эгилссона и других контрабасистов достаточно профессиональны и способны выдерживать испытание временем. Ценность этих сочинений — в превосходном знании инструмента и его возможностей.

Многие контрабасисты XX века старшего и среднего поколения активно занимаются учебно-методической работой: создают учебники игры на контрабасе, учебную литературу, делают собственные редакции классических произведений. Для примера назовем поляков Й. Айхштедта и В. Гадзинского, немцев К. Зибаха и К. Трумпфа, американцев О. Циммермана, Д. Уолтера, С. Сэнки, М. Гроднера, Б. Грина, англичанина Р. Слэтфорда, французских контрабасистов Ф. Раббата, П. Эллоуина, итальянца Ф. Петракки, венских музыкантов Л. Штрайхера и Р. Маларика, чехов Ф. Хертля и М. Гайдоша, венгра Л. Монтага, болгарских контрабасистов Т. Тошева и П. Боговску.

В XX веке выпущены и продолжают появляться серьезные исследовательские работы по истории контрабаса и контрабасовому искусству: это исследования А. Планьявского, Р. Элгара, П. Брюна, книги и статьи Т. Бордаша, Т. Пельчара, Я. Кмента, М. Гайдоша, К. Трумпфа, Т. Мартина, отдельные материалы, публиковавшиеся журналами Международного общества басистов и «Контрабасист» (Double Bassist).

⁵ См.: Сов. музыка, 1984. № 8. С. 54.

Все больше исследовательских работ посвящается старинной музыке и аутентичной манере игры на старинных инструментах (виолоне). Ранее говорилось об опыте исполнения на виолоне Ф. Пошты, Х. Рёлофсена, М. Гайдоша, Р. Сасины. Есть музыканты, посвятившие себя только исполнению старинной музыки: Ричард М а й р о н ведет класс «исторического баса» в Парижской консерватории, Дейн Р о б е р т с работает в Германии, канадец Дэвид С и н к л е р играл, кажется, во всех ансамблях старинной музыки, действующих в Европе и в Америке. Один из самых известных в мире исполнителей старинной музыки Стив Л ё н и н г — «виолонист» ансамбля «Американские баховские солисты», ансамбля «Genesse Baroque Plaers» и ансамбля «Stylus Phantasticus». Контрабасисты таких ансамблей играют на инструментах соответствующих размеров (с пятью или шестью струнами), используют специально изготовленные жильные струны и подготовленные смычки.

Регулярно в журнале МОБ (в основном в виде интервью с исполнителями) Джерри Ф у л л е р публикует материалы, посвященные старинной музыке и ее исполнению.

Особенностью контрабасового искусства XX века можно считать появление все большего количества женщин-исполнительниц. В учебных заведениях Америки, прежде всего в США, и в Европе женщины с успехом осваивают трудную профессию контрабасиста, не уступая мужчинам в мастерстве и творческой активности.

Расцвет джазового контрабасового исполнительства в XX столетии — явление яркое не только само по себе. Профессионализм и мастерство лучших представителей этого вида исполнительства в полной мере уравнивают искусство «джазистов» и «классиков».

Важнейшая особенность контрабасового искусства второй половины XX века — необыкновенный расцвет сольного исполнительства на контрабасе. Количество и качество играющих солистов, несомненно, свидетельствует о повышении исполнительской культуры современных контрабасистов, об успехах методики обучения, о профессиональном энтузиазме молодых музыкантов.

Зарубежная литература для контрабаса в XX веке

Остановимся на *современной* сольной и ансамблевой *литературе* для контрабаса.

Во второй половине XX века появилось огромное число новых сочинений для контрабаса *во всех жанрах*.

Произведения современного репертуара контрабасистов можно разделить на *несколько* групп: 1) произведения, написанные профессиональными композиторами (часто в тесном контакте с исполнителями); 2) произведения, создаваемые самими контрабасистами (нередко полноценно профессиональные композиции); 3) произведения, заимствованные из репертуара других инструментов (транскрипции, переложения, обработки); 4) контрабасовая классика; 5) литература для ансамблей контрабасов.

Круг *профессиональных композиторов*, пишущих для контрабаса, достаточно ограничен. Тем более ценно участие выдающихся композиторов XX столетия. Среди них П. Хиндемит (Соната), Н. Рота (Большой концертный дивертисмент), Х.В. Хенце (Концерт для контрабаса и оркестра). Назовем также превосходные сочинения для контрабаса С. Лансена, В. Моргари, П. Рамсье, Х. Рётгера, Э. Тубина, Ф. Фонтен, Ж. Франсе.

Сонаты для контрабаса и фортепиано, написанные зарубежными композиторами, представляют традиционный для XIX века музыкальный язык и стилистику (А. Мишек, Р. Фухс, В. Монтаг) и современную музыкальную лексику (например, Соната Генцмера).

Большую часть репертуара занимают сонаты и пьесы для контрабаса *соло*.

Среди сочинений *авторов-контрабасистов* много превосходных по музыке и разнообразных по жанру работ: концерты (например, Д. Дика, Ф. Прото), сонаты (например, А. Мишека, Ф. Прото), сонаты и сюиты для контрабаса *соло*, пьесы.

Переложения, транскрипции, обработки для контрабаса составляют не менее обширный и важный раздел современного контрабасового репертуара. Правда, не каждый контрабасист способен сыграть то или иное сочинение, а контрабас не всегда способен заменить другой инструмент. Среди переложений мы найдем *концерты* — Генделя, Боккериани, Вивальди, Моцарта, Мендельсона, Сен-Санса, Дворжака и др.; *сонаты* — старинные (Марчелло, Ариости, Корелли, Вивальди, Генделя, Баха) и XIX века (Бетховена, Шуберта, Брамса, Франка, Грига и др.); *пьесы* — Шумана, Дворжака, Сен-Санса, Равеля и др. Понятно, каким профессионалом должен быть исполнитель, вводящий эти произведения в свой репертуар.

Контрабасовая классика — музыка Диттерсдорфа, Шпергера, Драгонетти, Боттезини, Кусевицкого и других авторов — по-прежнему сохраняет господствующие позиции.

Во второй половине XX века очень популярны стали *ансамбли контрабасов*. Одновременно в репертуаре исполнителей появлялась и соответствующая *литература*. Написано и уже издано огромное количество ансамблевой музыки для *квартета* контрабасов, для ансамблей контрабасов большего состава (от шести инструментов и до целого «оркестра» контрабасов). Среди ансамблевого репертуара — оригинальные пьесы, переложения (от польки «Трик-трак» И. Штрауса до фантазии на темы оперы «Кармен»). В их исполнение нередко вводятся сценические элементы — движения, речевые вставки, пение и т. д.

Говоря о зарубежной литературе для контрабаса, нельзя не сказать о настройке инструмента. Сосуществование натурального строя контрабаса — в оркестре, в ансамбле, а в последние десятилетия и в сольном исполнительстве — и транспонированного «сольного» строя XIX века, сохраняется до сих пор. Это мешает контрабасу стать в один ряд с другими *натуральными* инструментами современного струнного квинтета.



Рис. 106. Оркестр контрабасов. Франция 90-е г.



Рис. 107. Квартет контрабасов Берлинской филармонии. Первый слева — Клаус Штоль. 80-е гг.

Подобная ситуация создает дополнительные трудности: постоянное *противоречие* (особенно в переложениях произведений XVIII века), когда тональность сольного голоса *не соответствует* тональности сопровождения, и наоборот.

Металлические струны отличного качества обеспечивают в натуральной настройке (E – A – D – G) необходимое качество интонирования и звучания. Кроме того, существует и объективный фактор – повышенный по сравнению с практикой XVIII и XIX веков строй *ЛЯ*.

Инструментарий и фурнитура

Изменения, произошедшие в производстве контрабасов XX века, огромны: развернуто широкое производство новых качественных инструментов, смычков, струн, фурнитуры (подставки, подгрифки, шпили, канифоль, специальные стулья, футляры, чехлы из современных материалов, средства транспортировки инструментов и др.). Новые контрабасы, часто по моделям великих мастеров, успешно изготавливаются на юге Германии (Миттенвальд, Маркнойкирхен и др.), во Франции (Авиньон), в США, в Англии.

Новые (или хорошо отреставрированные старые) инструменты, их состояние, качество струн, смычков *снижают* многие проблемы звукоизвлечения, интонирования, техники игры.

Выросло производство разнообразных смычков для контрабаса. Стоимость изготавливаемых в Европе и в США смычков с низкой (французские) и с высокой (немецкие) колодкой колеблется от 200 до 2000–3000 долларов США, встречаются смычки стоимостью, например, 12 тысяч марок (немецких).

Прочно вошедшие в контрабасовое исполнительство с середины века металлические струны сыграли без преувеличения революционную роль. В последние десятилетия струны «для оркестра», «для соло», мягкие и более жесткие и т. д. изготавливают несколько известных фирм в широком ассортименте.

Необходимость частых передвижений с инструментом-гигантом повысила спрос на футляры и чехлы для контрабаса, надежно охраняющие инструмент в дороге. Производство таких футляров и чехлов хорошо налажено во всем мире. Появились своеобразные тележки для транспортировки инструмента вручную.

Едва ли не первой необходимостью для контрабасиста конца века XX стал специальный стул при игре сидя. Изобретены и изготавливаются (кроме «стационарных») легкие, складывающиеся стулья.

Много новшеств появилось и в других деталях: подставки делаются иногда с винтами в ножках, что позволяет регулировать их высоту в зависимости от климатических условий; подгрифок изготавливается из металла, на нем применяются винты для тонкой подстройки струн и т. д.

Развитие международных связей. Конкурсы. Объединения контрабасистов

Во второй половине XX века во многих странах появились объединения, ассоциации и союзы контрабасистов. Не одно десятилетие функционирует Международное общество басистов (ISB), издающее свой журнал в США. Специальные журналы выходят также в Англии — великолепно издаваемый журнал «Double Bassist», журнал «Strad». Английский контрабасист Дэвид Хейс издает журнал «Британский международный форум басистов» (BIFB). Журнал «Оркестр», выходящий в Германии, публикует материалы и о контрабасе. Эти издания дают возможность музыкантам разных стран больше узнавать друг о друге, узнавать новости в своей специальности, о новой литературе, о новых пополнениях сольной контрабасовой фонотеки.



Рис. 108. «Неделя контрабаса в Манчестере» (Англия). Играют маленькие контрабасисты.



Рис. 109. Международная «Неделя контрабаса» в Миттенвальде (Германия). Слева направо: М. Гайдош, Й. Кептя, К. Зибах, Т. Тошев, Ф. Раббат, К. Трумпф, Л. Раков, П. Эллисон. 1990 г.

Большое информационное поле образуется в живых общениях контрабасистов разных стран (в США — convention), регулярно организуемых в разных странах Европы и в университетах США. На этих встречах, представляющих профессиональное сообщество, побывали все известные контрабасисты мира. Велика роль подобных встреч еще и потому, что они привлекают молодежь и даже начинающих, маленьких контрабасистов. В США и Англии серьезное внимание уделяется обучению на контрабасе детей даже с 6–7-летнего возраста.

Разнообразные встречи контрабасистов организуются в Европе. Например, «Неделя контрабаса» в Миттенвальде (Германия), в которой участвовали и контрабасисты из России; семинары в Варшаве, в Дебрецене. Систематически проходят встречи молодых артистов и заслуженных ветеранов контрабаса в Михаэльштайне (Германия), в которых особенно активное участие принимают музыканты из стран Восточной Европы — Чехии, Венгрии, Словакии, Румынии, Польши, Украины, России.

Информационно важными для музыкантов-контрабасистов разных стран, и прежде всего для молодежи, стали международные конкурсы. К концу века количество таких соревнований заметно увеличилось, и они проводятся периодически. Высокий уровень профессиональных требований отличает практически все конкурсы — в Женеве, в Мюнхене, «Памяти Дж. Боттезини» в Италии, «Памяти С. Кусевицкого» в России, «Памяти Й.М. Шпергера» в Германии и др. Эти конкурсы, а также конкурсы в Маркнойкирхене (Германия), Реймсе (Франция), в Англии выдвинули ярких талантливых молодых музыкантов. Важную роль сыграли конкурсы в Дебрецене (Венгрия), в Кромерже (Чехия), «Памяти Й. Пруннера» в Бухаресте (Румыния).



Рис. 110. Жюри Первого международного конкурса памяти Й. М. Шпергера (Германия). Слева направо: стоят — М. Елинек, К. Сару, П. Эрхард, О. Бадила, М. Гайдош, Д. Уолтер; сидят — Л. Раков, А. Планьявский, К. Трумпф.

Во время проведения встреч контрабасистов в США (обычно они устраиваются летом в одном из американских университетов), так называемых «convention», также устраиваются конкурсы, соревнования не только «классиков», но и джазистов, соревнования в оркестровом исполнительстве, конкурсы новых сочинений для контрабаса.

Все эти встречи и конкурсы контрабасистов помогают музыкантам старших поколений и молодежи, начинающим музыкантам разных стран общаться друг с другом. Контрабасисты знакомятся с различными национальными школами, обмениваются опытом. Международные встречи и конкурсы формируют прогрессивные взгляды музыкантов, устанавливают критерии современного исполнительства и педагогики.

* * *

«История контрабасового искусства в десяти темах», охватывая четырехвековой процесс формирования и развития контрабасового искусства в мировой музыкальной практике, не претендует на научную разработку предмета. Это — дело специальных научно-исследовательских работ. Задача книги скромнее — осветить, с достаточной степенью научной объективности, важнейшие стороны истории контрабаса-инструмента и контрабасового искусства в целом, представить известных контрабасистов-исполнителей, педагогов, создателей учебников и учебно-концертной литературы для этого инструмента.

Список использованной литературы

- Архив И.Ф. Гертовича.* ГЦММК им. М. Глинки. Ф.427 (№52).
- Асафьев Б.* (Игорь Глебов). Глинка. — М., 1947.
- Астров А.* Деятели русской музыкальной культуры С.А. Кусевицкий. — Л., 1985.
- Ауэр Л.* Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. — М., 1965.
- Бездельев В.* Новые приемы игры на контрабасе. — М., 1969.
- Беккер Х., Ринар Д.* Техника и искусство игры на виолончели. — М., 1978.
- Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке — М., 1972. Т. 1.
- * *Брюн П.* История струнного контрабаса (Brun P. Histoire des contrabasses a cordes). — Париж, 1982.
- * *Брюн П.* История контрабаса (Brun P. A History of the double bass). — 1989.
- * *Варнеке Ф.* Контрабас. (Warneke Fridrich. Der Kontrabass) — Гамбург, 1909.
- Видор Ш.-М.* Техника современного оркестра. — М., 1938.
- Гайдош М.* Словарь контрабасиста (Gajdos M. Slovník kontrabasistu). — Кромерж, 1994.
- Гайдош М.* Значение Пражской школы для контрабасовой педагогики (Gajdos M. Die Bedeutung der Prager Schule für die Pädagogik des Kontrabasses). — Кромерж, 1991.
- Гинзбург Л.* История виолончельного искусства. — М., 1950. Кн. 1.
- Гинзбург Л.* История виолончельного искусства. — М., 1978. Кн. 4.
- Гинзбург Л., Григорьев В.* История скрипичного искусства. — М., 1990. Вып. 1.
- Глинка М.* Летопись жизни и творчества. — М., 1952.
- Карс А.* История оркестровки. — М., 1990.
- Контрабас. История и методика. — М., 1974.
- Краузе Э.* Рихард Штраус. — М., 1961.
- Майер А.* Концертная музыка для контрабаса в венской классике (Meier Adolf. Konzertante Musik für Kontrabass in der Wiener Klassik. Musikverlag Emil Katzbichler). — 1969.
- Милушкин А., Домашевич М.* Полная школа-самоучитель для контрабаса, в трех частях. — М., 1928, 1929, 1930.
- Милушкин А.* Школа для контрабаса. — М., 1933.
- Михлю А.* Джованни Боттезини. Жизнь и творчество. — М., 1997.
- Музыкальная энциклопедия, в шести томах. — М., 1973–1982.
- * *Планьявский А.* История контрабаса (Planjavsky A. Geschichte des Kontrabasses). — Тутцинг, 1970.
- * *Планьявский А.* Виолоне – контрабас барокко (Der Barockkontrabass Violone). — Тутцинг, 1998.
- Прокофьев С.* Материалы. Документы. Воспоминания. — М., 1961.
- Пятигорский Г.* Виолончелист. // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 5. — М., 1970.
- Раков Л.* Контрабас в симфонической, оперной и камерной музыке конца XIX–XX вв. (диссертация, канд., 1980).
- Раков Л.* Отечественное контрабасовое искусство 20–80-е годы. — М., 1993.
- Раков Л.* Школа начального обучения игре на контрабасе. — М., 1978, 1985.

* Звездочка указывает, что используется также иллюстративный материал данного источника.

- Раков Л. Школа контрабасиста. — М., 1997.
- Савченко Н. Школа игры на контрабасе. (На основе новой аппликатурной системы.) — Тбилиси, 1969.
- Симандл Ф. Новая школа игры на контрабасе — Хайльброн, 1874 (Simandl Franz. Neueste Methode des Contrabassspiel. — Wien, 1874)
- Стравинский И. Статьи и материалы. — М., 1973.
- Стравинский И. Хроника моей жизни. — 1962.
- Хоменко В. Новая аппликатура гамм и арпеджио для контрабаса. — М., 1953; М., 1980.
- Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. — М.: Л., 1951.
- Янкевич Ю.И. Педагогическое наследие. — М., 1983.

Брошюры и журналы

- Струнные инструменты в первой половине XVIII века и наши сегодняшние возможности воспроизведения старинного инструментария (информация о конференции в Бланкенбурге) (Die Saiteninstrumente in der ersten Hälfte des XVIII Jahrhunderts und unsere heutigen Besetzungsmöglichkeiten). — Бланкенбург/Грац, 23–25 июня 1978 г.
- *Маденский Э. Кое-что об игре на контрабасе (Madensky E. Etwas über Kontrabassspiel Musik — Pädagogische Zeitschrift. № 3). — Музыкально-педагогический журнал. № 3.
- *Журнал Международного общества контрабасистов (ISB). — США, 1975, № 1; 1984, № 2; 1986, № 1, 2; 1987, № 1, 2; 1988, № 1, 2, 3; 1989, № 1, 2, 3; 1990, № 1, 2, 3; 1991–1992, № 1, 2; 1993, № 1, 2; 1994, № 2; 1995, № 1, 2; 1996, № 3.
- *Журнал Международного общества контрабасистов «Мир контрабаса» (Bass World). — США, 1997, № 1, 3; 1999, № 1, 2, 3; 2000, № 1, 2; 2001, № 1.
- Журнал «Оркестр» (Das Orchester). — Германия, 1992, № 10.
- *Журнал «Контрабасист» (Double Bassist). — Англия, 1996, № 1, 2; 1997, № 3; 1998, № 5, 6, 7; 1999, № 9, 10, 11; 2001, № 19.
- Журнал «Советская музыка». — 1978, № 10; 1991, № 6.

Содержание

От автора	3
О КОНТРАБАСЕ И ЕГО ИСТОРИИ	5
I. СТРУННЫЙ СМЫЧКОВЫЙ КОНТРАБАС В XVI—XVIII ВЕКАХ	15
Струнный контрабасовый инструмент в музыкальной практике XVI — первой половины XVIII века (формы и размеры инструмента; названия инструмента; количество струн и их настройка; способы игры; смычок)	15
Виолоне в музыкально-исполнительской практике XVI—XVIII вв. и исполнители на виолоне	23
Изготовление контрабасовых виолоне и контрабасов в XVI—XVIII вв. Инструментальные мастера	31
Контрабас в предклассическом оркестре	33
II. КОНТРАБАС В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА	38
Венский пятиструнный. Концертная и камерная литература для контрабаса и ее авторы	39
Контрабасисты-солисты: Йоханн Шпергер, Йозеф Кемпфер, Фридрих Пихельбергер и другие	49
Инструментальные мастера и контрабасовые инструменты	56
Обзор контрабасового искусства в Австрии, Германии, Италии, Франции, Англии, Чехии XVIII века	58
Контрабас в оркестре на рубеже XVIII—XIX веков	62
III. ДОМЕНИКО ДРАГОНЕТТИ (1763—1846)	68
IV. ДЖОВАННИ БОТТЕЗИНИ (1821—1889)	78
V. КОНТРАБАСОВЫЕ ШКОЛЫ В ЕВРОПЕ XIX ВЕКА	99
Итальянская школа. Чешско-немецкая школа. Контрабасовое искусство во Франции, в Англии, в России.	99
Итальянская школа	99
Чешско-немецкая школа	105
Контрабасовое искусство во Франции	118
Контрабасовое искусство в Англии	123
Контрабасовое искусство в России	125
VI. КОНТРАБАС В СИМФОНИЧЕСКОМ ОРКЕСТРЕ И КАМЕРНОМ АНСАМБЛЕ XIX ВЕКА	135
Контрабас в оркестре XIX века	135
Контрабас в инструментальном ансамбле XIX века	145
VII. КОНТРАБАС В ОРКЕСТРЕ И В АНСАМБЛЕ XX ВЕКА	151
Контрабас в симфоническом оркестре XX века	151
Контрабас в ансамблевой музыке XX века	158
Нотные примеры	166
VIII. СЕРГЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ КУСЕВИЦКИЙ (1874—1951)	185
Выдающийся музыкант России Сергей Кусевицкий	185
С.А. Кусевицкий в России (1874—1920)	187
С.А. Кусевицкий за рубежом — Франция, США (1920—1951)	199
IX. ОТЕЧЕСТВЕННОЕ КОНТРАБАСОВОЕ ИСКУССТВО (20-е—90-е годы)	205
Вхождение в век двадцатый	205
20—60-е годы	206
Оркестровое исполнительство	206

<i>Камерное и сольное исполнительство. И.Ф. Гертович, И.Г. Солодченко, С.Ш. Херсонский, М.С. Фокин, Д.Ф. Агафонов</i>	208
<i>Обучение игре на контрабасе. А.А. Милушкин и его «Школа для контрабаса». Другие учебники для контрабаса</i>	213
60–90-е годы	228
<i>Развитие учебной методики. Новая учебная литература для контрабаса</i>	228
<i>Учебно-концертная литература</i>	236
<i>Оркестровое исполнительство</i>	240
<i>Ансамблевое исполнительство</i>	243
<i>Сольное исполнительство</i>	246
X. ЗАРУБЕЖНОЕ КОНТРАБАСОВОЕ ИСКУССТВО В XX ВЕКЕ	258
Музыканты поколения рубежа XIX–XX столетия	258
<i>Контрабасисты чешско-немецкой школы</i>	259
<i>Контрабасисты французской и итальянской школ</i>	267
Известные музыканты — контрабасисты XX столетия	270
Контрабасисты джаза. XX век	298
Основные тенденции в развитии современного зарубежного контрабасового искусства	301
Зарубежная литература для контрабаса в XX веке	302
Инструментарий и фурнитура	304
Развитие международных связей. Конкурсы. Объединения контрабасистов	305
Список использованной литературы	308

Contents

From the Author	3
ABOUT DOUBLE-BASS AND ITS HISTORY	5
I. BOWED STRINGED DOUBLE-BASS IN THE XVI–XVIII CENTURIES	15
Stringed Double-Bass Instrument in Music Practice of the XVI – First Half of the XVIII Centuries (Forms and Dimensions of the Instrument; Names of the Instrument; Number of Strings and its Tuning; Ways of Playing; Bow)	15
Violone in the Music Performing Practice of the XVI–XVIII Centuries and Violone Players	23
The Manufacturing of the Double-Bass Violone and Double-Basses in the XVI–XVIII Centuries. Instrument Master Craftsmen	31
Double-Bass in Pre-Classical Orchestra	33
II. DOUBLE-BASS IN MUSIC PRACTICE OF THE SECOND HALF OF THE XVIII CENTURY	38
Vienna Five-Stringed Instrument. Concert and Chamber Literature for Double Bass and its Authors	39
Double-Bass Soloists: Johann Sperger, Josef Kempffer, Friedrich Pichelberger and Others	49
Instrument Master Craftsmen and Double Bass Instruments	56
Double-Bass Art reviews in Austria, Germany, Italy, France, England, Czechia of the XVIII Century	58
Double Bass in Orchestra on the Threshold of the XIX Century	62

III. DOMENICO DRAGONETTI (1763–1846)	68
IV. GIOVANNI BOTTESINI (1821–1889)	78
V. DOUBLE-BASS SCHOOLS IN EUROPE OF THE XIX CENTURY	99
Italian School. Czecho-German School. Double-Bass Art in France, England, Russia	99
<i>Italian School</i>	99
<i>Czecho-German School</i>	105
<i>Double-Bass Art in France</i>	118
<i>Double-Bass Art in England</i>	123
<i>Double-Bass Art in Russia</i>	125
VI. DOUBLE-BASS IN SYMPHONY ORCHESTRA AND CHAMBER ENSEMBLE OF THE XIX CENTURY	135
Double-Bass in Orchestra of the XIX Century	135
Double-Bass in Instrumental Ensemble of the XIX Century	145
VII. DOUBLE-BASS IN ORCHESTRA AND ENSEMBLE OF THE XX CENTURY	151
Double-Bass in Symphony Orchestra of the XX Century	151
Double-Bass in Ensemble Music of the XX Century	158
Music Examples	166
VIII. SERGEI ALEXANDROVICH KOUSSEVITZKY (1874–1951)	185
Outstanding Russian Musician Sergei Koussevitzky	185
S. A. Koussevitzky in Russia (1874–1920)	187
S. A. Koussevitzky Abroad – in France, USA (1920–1951)	199
IX. NATIONAL DOUBLE-BASS ART (THE 20s – THE 90s)	205
Entering the Century	205
The 20s – the 60s	206
<i>Orchestra Performing Art</i>	206
<i>Chamber and Solo Performing Art. I. F. Gertovich, I. G. Solodchenko, S. Sh. Khersonsky, M. S. Fokin, D. F. Agafonov</i>	208
<i>Double-Bass Teaching. A. A. Milushkin and his “School of Double-Bass Playing”. Other Teaching Aids for Double-Bass Playing</i>	213
The 60s – the 90s	228
<i>Development of Teaching Methodology. New Educational Literature for Double-Bass Playing</i>	228
<i>Education – Concert Literature</i>	236
<i>Orchestral Performance</i>	240
<i>Ensemble Performance</i>	243
<i>Solo Performance</i>	246
X. FOREIGN DOUBLE-BASS ART IN THE XX CENTURY	258
Musicians on the Threshold of the XX Century	258
<i>Double-Bassists of the Czecho-German School</i>	259
<i>Double-Bassists of the French and Italian Schools</i>	267
Famous Musicians – Double-Bassists of the XX Century	270
Jazz Double-Bassists. XX Century	298
Main Tendencies of the Development of Modern Foreign Double-Bass Art	301
Foreign Literature for Double-Bass in the XX Century	302
Instruments and Accessories	304
The Development of International Ties. Competitions. Double-Bassists Associations	305
Sources	308