



**КОНТРАБАС**  
**история**  
**и**  
**методика**

# КОНТРАБАС

---

## ИСТОРИЯ И МЕТОДИКА

*Допущено  
Управлением кадров  
и учебных заведений  
Министерства культуры СССР  
в качестве учебного пособия  
для музыкальных вузов*

Файл скачан с сайта

[Aperock.ucoz.ru](http://Aperock.ucoz.ru)

Книги о музыке и рок-  
музыкантах

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»  
МОСКВА 1974

**Редактор-составитель  
Б.В. ДОБРОХОТОВ**

В создании учебного пособия «Контрабас. История и методика» принимали участие:

**Азархин Р.М.**

Современная сольная игра на контрабасе. Из опыта исполнителя

**Доброхотов Б.В.**

Возникновение и эволюция контрабаса. Исполнительство, педагогика, литература: XVIII-XIX вв. (совместно с Савченко Н.В.). Советские контрабасисты (совместно с Савченко И.В.).  
Указатель имен

**Кусевицкий И.А.**

Исполнительство, педагогика, литература: раздел о С.А. Кусевицком

**Раков Л.В.**

Исполнительство, педагогика, литература: раздел о зарубежных контрабасистах XX века. Контрабас в современном оркестре и ансамбле. Педагогическая работа в классе контрабаса.  
Список произведений для контрабаса

**Савченко Н.В.**

Исполнительство, педагогика, литература: XVIII-XIX вв. (совместно с Доброхотовым Б.В.). Советские контрабасисты (совместно с Доброхотовым Б.В.)

**Хоменко В.В.**

Основы контрабасовой методики

Настоящее пособие посвящено истории и методике игры на контрабасе, а также содержит сведения о выдающихся контрабасистах прошлого и современности.

Предназначается для педагогов, студентов музыкальных вузов и широкого круга любителей музыки.

К 90204 – 297 611 - 73  
026(01) – 74

© Издательство «Музыка», 1974 г.

## ОТ РЕДАКТОРА

В наши дни яркие достижения в искусстве игры на контрабасе, исполнительстве и педагогике несомненны. Тем более досадно, что литература о контрабасе у нас фактически отсутствует. Молодые музыканты могут лишь частично ознакомиться с историей контрабасового искусства при прослушивании общего курса струнно-смычкового исполнительства. Что же касается методики игры на контрабасе, тут учащиеся вообще лишены возможности сопоставить различные педагогические направления и получить определенные теоретические познания.

Для восполнения этого пробела возникла мысль создать коллективное пособие по истории и методике игры на контрабасе. Большинство авторов пособия – контрабасисты: Н.В. Савченко, В.В. Хоменко, Л.В. Раков, Р.М. Азархин; о прославленном музыканте С.А. Кусевицком рассказывает его племянник И.А. Кусевицкий.

Среди материалов по истории музыкального исполнительства в то время имелся всего лишь один труд, специально посвященный этому вопросу, – книга Ф. Варнеке «Контрабас», опубликованная в 1909 году.<sup>1</sup> Варнеке собрал большой материал по истории инструмента, привел списки питомцев классов контрабаса различных консерваторий и данные о некоторых контрабасистах. Особенно ценны главы об основоположниках контрабасового искусства – Драгонетти и Боттезини. Варнеке был младшим современником Боттезини, мог слышать его игру и, во всяком случае, общался с людьми, близко знавшими этого выдающегося контрабасиста. Что касается Драгонетти, то только десять лет отделяет рождение Варнеке от смерти этого блистательного виртуоза. Предания о нем были еще очень свежи в то время, когда Варнеке начал работу над своей книгой.

За шестьдесят с лишним лет, прошедших со времени издания книги, она в значительной части устарела. Кроме того, отметим, что эта книга, изданная в Германии, не переводилась на русский язык и в настоящее время является библиографической редкостью. Отдельные цитаты из книги Варнеке приводятся нами в переводах И.Ф. Гертовича.

Ценные сведения содержатся также в различных музыкальных энциклопедиях и трудах по истории музыки, в различных «Школах игры на контрабасе».

Внимательное изучение сохранившегося изобразительного материала помогло в ряде случаев исправить даты, до сего времени принятые в инструментоведении, в частности время появления контрабасовых виол, а также уточнить проблемы исполнительского характера, например принцип постановки правой руки С.А. Кусевицкого. В альбоме иллюстраций некоторые портреты контрабасистов публикуются в этой книге впервые.

В пособии два раздела: история и методика. Первый раздел пособия открывается очерком, в котором прослеживается история возникновения и развития контрабаса и его смычка. Далее освещаются проблемы исполнительства, педагогики, художественной и учебной литературы с XVIII века до наших дней, а также деятельность крупнейших мастеров, оставивших заметный след в различных областях контрабасового искусства. Наибольшее внимание уделяется основоположникам сольной контрабасовой игры – Драгонетти, Боттезини и выдающемуся русскому музыканту – Кусевицкому.

Специальный очерк, заключающий исторический раздел книги, посвящен роли контрабаса в современном симфоническом оркестре, ансамбле, эстрадном и народном оркестрах. В приложении дан список произведений для контрабаса.

Второй раздел пособия состоит из трех работ, последовательно раскрывающих различные аспекты контрабасовой методики: основы постановки, роль педагога в организации учебного процесса, опыт применения новых приемов виртуозной игры.

---

<sup>1</sup> Warnecke Friedrich. Der Kontrabass. Seine Geschichte und seine Zukunft, Probleme und deren Lösung, zur Hebung des Kontrabaßspiels Hamburg [1909].

Отметим, что подготовка данного труда привлекла внимание многих музыкантов. Ценные данные были получены от контрабасистов и музыковедов многих стран: Венгрии, Польши, Чехословакии, Болгарии, ГДР, ФРГ, Франции, Англии, Италии, США, Мексики. Будапештский профессор Лайош Монтаг подготавливает обширный словарь контрабасистов. Работа эта пока не опубликована, тем не менее, профессор Монтаг, по нашей просьбе, любезно помог уточнить некоторые фактические данные. Важные сведения сообщила из США вдова С.А. Кусевицкого. Откликнулись также музыкальные библиотеки и архивы; например, профессор Наполеоне Фанти прислал из Болоньи микрофильмы рукописей некоторых сочинений Боттезини.

Многие советские контрабасисты оказали при подготовке пособия значительную помощь ценными советами и консультациями, а также предоставили редкие нотные издания и фотографии. Редактор и авторы пользуются случаем, чтобы принести благодарность всем, оказавшим помощь в собирании материалов для данного труда, особенно заведующим и сотрудникам нотных библиотек Московской, Ленинградской, Киевской и Тбилисской консерваторий, работникам московских и ленинградских архивов, М.С. Фокину, М.М. Курбатову, Л.Г. Андрееву, А.В. Михно, Ф.А. Панасенко, Е.В. Столяровой, О.Л. Буслович, Т.Б. Левиной-Гертович, Л.Р. Глиэр, а также С.О. Мельнику, выполнившему фоторепродукции для этой книги.

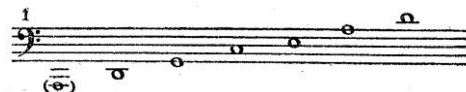
# ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ КОНТРАБАСОВОГО ИСКУССТВА

## ВОЗНИКНОВЕНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ КОНТРАБАСА

Пожалуй, нет ни одного инструмента, история которого была бы в такой степени полна неясностей, как история контрабаса. Истоки контрабаса относятся к эпохе Возрождения. Не будем останавливаться на различных типах басовых смычковых инструментов, бытовавших в Европе той поры (басовые скрипки, басовые лиры да гамба, лироне перфетто), и рассмотрим только семейство виол, в котором возникают предшественники контрабаса.

Виолы появились в XV веке и широко бытовали в Европе до середины XVIII века. В семейство виол первоначально входили три типа инструментов: дискантовая, альтовая и теноровая виолы. Все инструменты семейства виол (кроме сконструированной в конце XVII века виоль д'амур) имели на грифе лады и независимо от размера держались вертикально у ноги – «da gamba» (gamba по-итал. – нога).

Наименование «виола да гамба» закрепилось только за теноровой виолой. Этот инструмент был «главой» семейства виол и получил наибольшее распространение в сольном исполнении. Обычно он имел шесть струн, но на некоторых инструментах добавлялась седьмая – нижнее Ля. Строй теноровой виолы да гамба квартово-терцовый:



Позже дискантовой, альтовой и теноровой виол в XVI веке помнился еще один представитель этого семейства – большая басовая виола да гамба (Violone)<sup>1</sup>.

Инструмент этот описан в ряде работ<sup>2</sup>. Точно известны его конструкция и размеры. По форме виолоне был идентичен теноровой виоле да гамба, но превышал длину ее корпуса на 18-20 см. Виолоне имел шесть струн и шесть-семь ладов из струн, обвязанных вокруг шейки и грифа. Строился виолоне ниже теноровой гамбы. Приведем четыре варианта строя виолоне:



Этот инструмент едва ли не впервые проникает в область камерной музыки в одной из первых сонат А. и Дж. Чима (1610), затем он используется в качестве баса в скрипичных сонатах и сюитах, а также в трио-сонатах многих композиторов эпохи музыкального барокко (XVII – середина XVIII века). Появление низких по тесситуре смычковых инструментов, возможно, связано со складывавшимся уже в конце XVI века приемом basso continuo. Как только в музыке басовый голос начал приобретать самостоятельную мелодическую выразительность и становиться опорой ансамбля, у композиторов появилась потребность усилить и углубить его тембр. Это же обусловило появление другого представителя семейства виол – контрабасовой виолы.

<sup>1</sup> Violone или Violono – по-итал. увеличительная форма слова Viola.

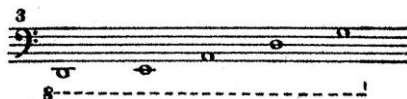
<sup>2</sup> Kinsky G. Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln. Katalog, zweiter Band, Zupf- und Streichinstrumente. Cöln, 1912; Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок. М., 1959; и другие.

Все инструментоведческие работы указывают, что она была сконструирована в конце XVI века. Однако самое раннее изображение этого инструмента сделано прославленным венецианским художником Паоло Веронезе (1528-1588): на его картине «Брак в Кане» (1563) в центре изображена группа крупнейших художников Венеции, играющих на различных музыкальных инструментах. Тициан, сидя, играет на громадной контрабасовой виоле. Таким образом, очевидно, что появление инструмента следует отнести примерно к середине XVI столетия.

Включение контрабасовых виол в оперный оркестр впервые осуществлено Клаудио Монтеверди в опере «Орфей». На второй странице партитуры, изданной в 1609 году в Венеции, в составе оркестра упоминаются две контрабасовые виолы.

Первое, вполне достоверное описание контрабасовых виол дано в начале XVII века немецким инструментоведом Михаэлем Преториусом (1571-1621). По его мнению, контрабасовые виолы целесообразно использовать для октавного удвоения басового голоса, исполняемого виолоне, так, что это будет напоминать орган. Далее Преториус указывает, что в партиях контрабасовой виолы ключ Фа ставился не на четвертой, а на третьей линейке нотного станца, а нижние ноты писались октавой выше своего звучания. Таким образом, уже в начале XVII века складываются некоторые элементы современной нотации партии контрабаса.

У контрабасовой виолы было пять, реже шесть струн. Очевидно, большее распространение получили пятиструнные инструменты, имевшие, по словам Преториуса, такой строй:



Во Франции эти струны получили следующие названия: первая – chanterelle (поющая), вторая – secondo, третья – tierce, четвертая – quatre, пятая – bourdon (буквально – шмель).

Приведем таблицу размеров трех низких по тесситуре разновидностей семейства виол (наряду с контрабасовой виолой мы для сравнения даем и размеры современного контрабаса):

Название инструмента	Общая длина	Длина корпуса	Высота обечаек
Малая басовая виола да гамба (теноровая виола да гамба)	112-129 см	65-72 см	11-14 см
Большая басовая виола да гамба (виолоне)	135-145 см	85-90 см	15-17 см
Контрабасовая виола да гамба	180-200 см	105-120 см	20-23 см
Контрабас	185-190 см	110-116 см	18-20 см

Непосредственным предшественником контрабаса явилась контрабасовая виола, примерно равная ему по размеру. Если у этого пятиструнного инструмента отбросить одну нижнюю струну, то получится строй четырехструнного контрабаса.

Очень важно сообщение Преториуса о том, что уже в его время стремились облегчить игру на контрабасовых виолах путем внесения различных механических приспособлений. Преториус рассказывает, что из-за большого размера этих инструментов тонкие струны редко выдерживали натяжение. Чтобы сократить длину тонких струн, один пражский музыкант заказал шестиструнную контрабасовую виолу, у которой подставка была поставлена не перпендикулярно струнам, а наискось. В результате струны от нижней к верхней делались постепенно короче (разница в длине крайних струн была равна примерно 30,5 см) и лады имели неодинаковую длину, что затрудняло работу пальцев. Поэтому внизу, почти в конце шейки, было сделано шесть клавиш, к которым прикреплялись толстые латунные проволоки, нажимавшие на нужный лад.

О подобном же механизме упоминает и другой исследователь XVII века – Марен Мерсенн. Описанный им механизм имел восемь клавиш, каждая из которых была отмечена буквой; «поэтому те, которые не читают музыку по нотам, отличают их по буквам»<sup>1</sup>, – писал он.

Несмотря на то, что в описании Преториуса и Мерсенна указано различное число клавиш, сущность этого приспособления одинакова. Тут мы видим зародыш механизма, который в наши дни применяется для того, чтобы диапазон низкой струны Ми расширить вплоть до *до* или даже *си*.

У контрабасовой виолы поворачивать колки пальцами или кулаком из-за сильного натяжения толстых струн было совершенно невозможно и потому для этой цели пользовались специальным рычагом. Конструкция этого рычага хорошо видна на изображении контрабасовой виолы, помещенном в книге Преториуса (см. рис. 1).

Из описания Преториуса мы узнаем, что уже в начале XVII века для этих больших инструментов придумали примитивные механические колки с зубчатыми колесиками. Наконец, примерно в середине XVII века, появилось еще одно важное изобретение: чтобы не делать низкие жильные струны чрезмерно толстыми, их стали обвивать медной проволокой, что значительно облегчило игру.

Поистине примечательно, что контрабасовые виолы долгое время сосуществовали наряду с инструментами скрипичного семейства. Это можно объяснить тем, что с появлением нового семейства смычковых инструментов – семейства скрипичного, проблема создания очень совершенного сопранового инструмента была сразу полностью разрешена, с басовым же голосом долгое время производились разные опыты, завершившиеся созданием виолончели классического типа (ее окончательные размеры и пропорции были установлены только в первом десятилетии XVIII века Антонио Страдивари). До этого основным басовым голосом скрипичной группы был так называемый «церковный бас» – инструмент типа виолончели очень большого размера, с низким, густым тембром<sup>2</sup>. Несмотря на густоту своего тембра, церковный бас, как инструмент восьмифутовый, не мог полностью удовлетворить настоятельно назревавшую у многих композиторов потребность в октавном удвоении басового

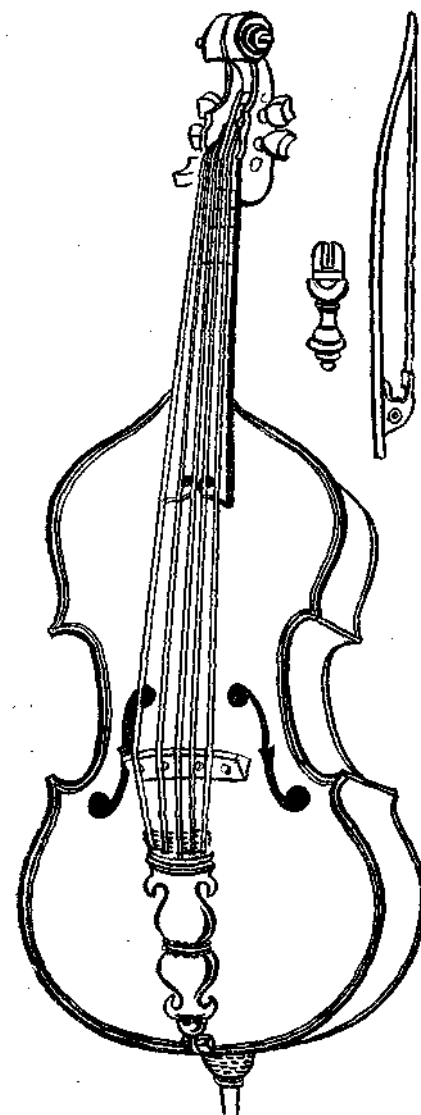


Рис. 1

<sup>1</sup> Mersenne Marin. Harmonie universelle contenant la theorie et la pratique de la musique... Chez Sebastien Cramoisy. Paris, 1936, p. 190.

<sup>2</sup> По форме, основным конструктивным признакам и строю этот инструмент идентичен обычной виолончели, но превосходит длину ее корпуса на 6-15 см. На церковном басы не очень крупного размера музыкант с широкой и гибкой кистью левой руки мог играть виолончельной аппликатурой (например, Ф. Серве); на более крупных инструментах использовалась аппликатура контрабасового типа. Церковный бас обычно исполнял несложную басовую партию в ансамбле и оркестре. Но если буквально все оркестровые инструменты (в том числе такой громадный и сложный, как контрабас) имели и сольную литературу, то почему бы не предположить, что аналогично обстояло дело и с церковным басом? Тогда инструментальная принадлежность некоторых концертов Пихля, Ваньхалля, Диттерсдорфа станет более понятной. Анализ этих произведений указывает на то, что они предназначались для инструмента с квинтовым строем, имевшего верхнюю струну Ля и, вероятнее всего, звучавшего в той же октаве, в которой нотировалась его партия. Таким басовым инструментом в XVIII в. мог быть только церковный бас. (Не на таком ли церковном басы, или, как его называл Драгонетти, «очень большой виолончели», он играл в регистре оригинала произведения Бетховена?)



голоса. Эту роль могла выполнять только контрабасовая виола. Но в сочетании со скрипичным семейством виола была уже явно неорганична, прежде всего, потому, что, имея большее количество струн, значительно уступала в силе остальным инструментам, в частности виолончели. Таким образом, назрела потребность в новом, более звучном шестнадцатифутовом смычковом инструменте. Эта проблема была разрешена созданием контрабаса, имевшего подобно всем другим инструментам скрипичного семейства только четыре струны.

Контрабас современного типа появился в середине XVII века. Как остроумно заметил немецкий инструментовед Курт Закс, контрабас является «перебежчиком» из виольного семейства в скрипичное. Действительно, многие отличительные признаки виол сохранились и у контрабаса. Плоская задняя дека со скошенным верхом, пологие «плечи», мягкие, тупые углы – все это чисто виольные черты<sup>1</sup>. Однако наряду с этим были внесены существенные изменения в конструкцию шейки и грифа. Они стали уже, чем у виолоне, вследствие того, что инструмент вместо шести струн получил только три или четыре. Исчезли и лады, в чем также, несомненно, сказалось влияние инструментов скрипичного семейства. Резонансные отверстия в форме скобок заменились эфами скрипичного типа<sup>2</sup>.

Честь изобретения четырехструнного контрабаса приписывается итальянскому инструментальному мастеру Микеле Тодини (1616-1690). В 1676 году Тодини издал в Риме небольшую книжку «Galleria armonica», в которой назвал себя «изобретателем большого виолоне, именуемого контрабасом». Есть сведения, что в том же году он ввел этот инструмент в римский оркестр и изготовлял отличные контрабасы. По-видимому, именно Тодини действительно первый внес существенные изменения в контрабасовую виолу: ликвидировал лады и установил четырехструнный строй, сохранившийся до наших дней.

Замечательные контрабасы изготавливались в Италии многими выдающимися скрипичными мастерами: Амати, Страдивари, Тесторе, Руджери, представителями семейств Гальяно, Гранчино, Гварнери и другими.

Существенную роль в развитии игры на контрабасе сыграло использование механических колков. Берлинский инструментальный мастер Карл Людвиг Бахман, чтобы облегчить настройку струн контрабаса, в 1778 году прикрепил к деревянному колку маленькое зубчатое колесо, приводившееся в движение винтом. Долгое время именно Бахман безоговорочно считался изобретателем механических колков. Однако в Тбилиси имеется итальянский контрабас с механическими колками, сделанными в том же 1778 году Карло Морелатти, мастером из Винченцо (Италия). Морелатти – современник Бахмана, и трудно определить, кто из них стал раньше делать такие колки. Более того, как мы упоминали, уже Преториус в начале XVII века описывал примерно такие же механические колки, употреблявшиеся для настройки контрабасовых виол.

Ряд источников указывает, что первое применение контрабаса в оркестре произошло в Италии. Самое раннее документальное свидетельство относится к 1699 году, когда композитор Д. Альдровандини включил контрабас в партитуру своей оперы «Цезарь Александрийский», написанной для театра Неаполя<sup>3</sup>. Вскоре после этого, около 1706 года, во Франции великий гамбист и крупный композитор Марен Маре использовал контрабасы в своей опере «Альциона».

Но эти первые попытки остались единичными. В оркестре эпохи музыкального барокко еще долго басовый голос исполнялся виолончелями, церковными басами или виолоне, для октавного же удвоения иногда включались контрабасовые виолы.

---

<sup>1</sup> Позже, уже в XVIII в., некоторые итальянские мастера, очевидно, под влиянием инструментов скрипичного семейства, делали у контрабасов выпуклую нижнюю дека.

<sup>2</sup> Эфы появились на многих виолах в очень отдаленную эпоху. В Музее музыкальных инструментов в Познани хранятся гамбы Марцина Гроблича Краковского (XVI в.) с резонансными отверстиями в форме эфов. «Контрабасы» Гаспаро да Салó, относящиеся к тому же времени, переделаны из контрабасовых виол, но также имеют авторские эфы.

<sup>3</sup> Некоторые источники указывают другие даты этой постановки – 1700 или 1701 г.

Отметим весьма примечательный факт. Слово «виолоне», первоначально (со второй половины XVI века) обозначавшее большую басовую виолу да гамба, затем (с последней четверти XVII века) отождествилось с новым инструментом – контрабасом. В Италии контрабас стал называться *Violone*, в Англии – *Double bass*, во Франции – *Contrebasse*, в Германии – *der Kontrabass*<sup>1</sup>.

Таким образом, итальянский термин *Violone* в эпоху барокко в равной мере мог относиться к двум инструментам – большой басовой виоле да гамба и контрабасу. Неясность терминологии породила значительную путаницу в определении того, какой именно инструмент имел в виду композитор той эпохи, обозначая его как *Violone*.

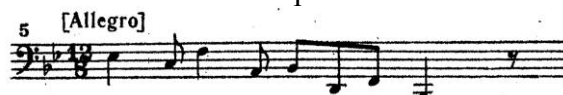
Ответ может дать только внимательный анализ партий этих инструментов. Изучая произведения крупнейших композиторов конца XVII – первой половины XVIII века, можно вывести определенное заключение, что инструмент, называвшийся ими «виолоне», как правило, был не шестнадцатифутовым, а восьмифутовым. Так, в одной из своих партитур Д. Букстехуде (ок. 1637-1707) указывает возможную замену инструментов: «виолоне или фагот». Нередко встречается другая комбинация – «виолоне или виола да гамба». В сонатах А. Корелли (1653-1713) указано в сопровождении: «*Violone e(o) cembalo*»<sup>2</sup>. Известно, что эта партия часто исполнялась на виолончели другом Корелли, известным виолончелистом Францисчелло.

В таких случаях несомненно, что восьмифутовый, то есть звучащий в октаве своей нотации, инструмент всегда заменялся аналогичным по тесситуре.

В Сонате для виолы да гамба и виолоне с клавесином Букстехуде исполнение партии виолоне октавой ниже написания нарушает строго размеренное полифоническое развитие музыки, образует резкий отрыв одного голоса от другого. Примечательно, что партия виолоне изложена в довольно высоком регистре (в том же, что и партия виолы да гамба):



Особые неясности возникают при изучении партитур И.С. Баха, в которых он предусматривает участие виолоне. Из музыки видно, что употреблявшийся, например, в «Бранденбургских концертах» басовый инструмент, обозначенный как виолоне, имел нижнюю струну *си-бемоль* контроктавы. Примечательно, что в партитуре Шестого «Бранденбургского концерта» Бах неоднократно пишет *си-бемоль* контроктавы:



Если считать виолоне Баха инструментом, играющим октавой ниже написания его партии, то *си-бемоль* субконтроктавы не могло быть исполнено ни на одном из известных нам смычковых инструментов. Кроме того, при исполнении этой партии на шестнадцатифутовом (звучащем октавой ниже нотации) инструменте, например на современном контрабасе, образуется необычное голосоведение с последовательно звучащими скрытыми октавами в басовых голосах (партия виолоне и виолончели). Наконец, во второй части Концерта можно наблюдать нехарактерное для Баха разделение басовых голосов (исполняющих одинаковые по музыке партии) на две октавы. Это касается и финала, где две гамбы исполняют одну фразу в унисон, после чего та же фраза звучит у басов в октаву (что вполне возможно), в других же местах в две октавы (что совершенно невероятно).

Все это наводит на мысль, что, так же как и у многих других композиторов той поры, под виолоне в Шестом «Бранденбургском концерте» подразумевалась большая басовая виола да гамба, звучащая в той же октаве, в которой нотирована ее партия. Тембр басовой гамбы был

<sup>1</sup> Латинское слово *contra* указывает на инструмент, исполняющий звуки контроктавы.

<sup>2</sup> «Виолоне и (или) чембало».

таким низким и густым, что даже при исполнении музыки в унисон с теноровой гамбой или виолончелью общее звучание значительно сгущалось, уплотнялось.

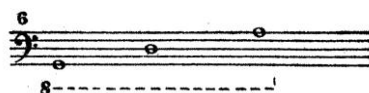
Интересно, что в Первом из «Бранденбургских концертов» Бах указывает «Violone grosso», а в партитурах пяти остальных пишет «Violone» или «Violono». То же обозначение внесено в партитуру кантаты «Was mir behagt». Можно полагать, что в оркестре Баха только Violone grosso был контрабасовым инструментом и играл октавой ниже виолончелей. Это предположение подтверждается анализом фактуры оркестровых произведений Баха.

Примечательно, что в оркестре А. Вивальди в венецианской женской консерватории Ospedale della Pietá имелись не контрабасы, а две контрабасовые виолы (об этом можно судить по картине неизвестного венецианского художника, изображающей музыкантов этого оркестра). Столь же долго держались эти виолы в другом венецианском оркестре Conservatorio dei Mendicanti. По-видимому, не было контрабаса в оркестре выдающегося венецианского композитора Т. Альбини, а также у А. Корелли в Риме. Как мы уже говорили выше, вряд ли контрабас имелся и в оркестре Баха.

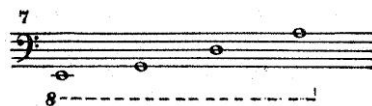
Лишь с 50-х годов XVIII века слово Violone начинает обозначать только контрабас. С этого же времени контрабас окончательно вытесняет контрабасовую виолу и становится обязательным участником большинства оркестров Европы. Однако количество контрабасов в оркестре, как правило, не превышало четырех. Только в оркестре Неаполя, по свидетельству английского путешественника Чарлза Бёрни, имелось пять контрабасов<sup>1</sup>. В оркестре «Духовных концертов» Парижа (1751) было два контрабаса, а в Большой опере играл только один четырехструнный контрабас, и то лишь в особо важных спектаклях. Еще два контрабаса включили в этот оркестр лишь двадцатью годами позже, при К.В. Глюке.

Со второй половины XVIII века контрабас становится и сольным инструментом. Именно в это время появляется несколько выдающихся солистов-контрабасистов. Звучание четырехструнного контрабаса казалось им недостаточным для сольной игры в больших помещениях, поэтому получает широкое распространение новый тип контрабаса – трехструнный. При сольной игре очень низкие звуки не использовались, а общая сила звучания инструмента с тремя струнами значительно возростала<sup>2</sup>.

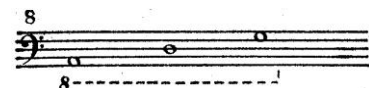
Во Франции трехструнный контрабас строился по квинтам (строй виолончели без нижнего До):



Такая настройка удерживалась очень долго. Даже в середине XIX столетия Г. Берлиоз в своем «Большом трактате о современной инструментровке и оркестровке» предлагал следующий компромиссный вариант этого строя:



В Италии и Испании сохранился квартетный строй (строй четырехструнного контрабаса без нижней струны Ми):

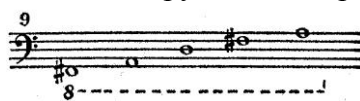


<sup>1</sup> См.: Бёрни Чарлз. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии. Л., 1961, с. 151.

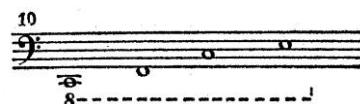
<sup>2</sup> Знаменитый контрабасист-солист Дж. Боттезини писал: «Всякий, знакомый с природой контрабаса, не будет сомневаться, что прибавление лишней струны сделано с единственной целью обогатить инструмент несколькими более низкими звуками, что очень важно для композиторов; но, выиграв в этом отношении, контрабас потерял в своей звучности, что неминуемо случается со всяким инструментом от увеличения числа его струн». Цит. по кн.: Михель А. Краткая энциклопедия смычковых инструментов (скрипка, ее прародители и родичи). М., 1894, с. 183.

Наибольшее распространение для трехструнного контрабаса в XIX веке получил именно этот, квартный, вариант строя.

Казалось бы, для контрабаса с его громадной мензурой самым естественным был бы строй терцовый, но тогда значительно сужался бы диапазон инструмента. Тем не менее, и такой вариант строя одно время применялся для пятиструнных контрабасов:



Весьма своеобразный опыт создания совершенно новой разновидности контрабаса был проделан в 1850 году<sup>1</sup> знаменитым французским скрипичным мастером Ж.Б. Вильомом. Он изготовил гигантский контрабас высотой в четыре метра и назвал его «октобас». Этот инструмент имел такой строй:



Во время игры исполнитель становился на скамейку, но даже в этом случае дотянуться пальцами до грифа было невозможно. Поэтому в верхней части корпуса (над правой обечайкой) прикреплялись семь рычагов, с помощью которых исполнитель приводил в движение механические «пальцы», прижимавшие струны к грифу. Несмотря на отличное звучание, этот гигантский инструмент, естественно, не получил никакого применения в оркестре<sup>2</sup>.

Интересна история контрабасового смычка. В Италии некоторые артисты (в частности, Д. Драгонетти) играли смычком с прямой тростью и очень высокой колодкой. Особенностью этого смычка являлось расположение волоса параллельно трости. Наряду с этим типом, по-видимому, бытовал и дугообразный смычок с низкой колодкой. В последней четверти XVIII века французским мастером Франсуа Туртом-младшим (1747-1835) был создан контрабасовый смычок не с лукообразной или прямой, а со слегка вогнутой тростью и низкой колодкой.

В 1820-х годах, по инициативе Парижской консерватории во главе с ее директором Л. Керубини, было решено установить, какой тип смычка является наилучшим. В собранный комитет входили известные контрабасисты того времени. И хотя в то время во Франции уже повсеместно утвердился смычок туртовского типа, тем не менее, комитет решил, что этот смычок не может раскрыть всех звуковых возможностей инструмента. Некоторые члены комиссии предлагали внести во всеобщее употребление итальянский смычок с прямой тростью и высокой колодкой, другие отклоняли это предложение. В конце концов, было решено оставить французский смычок в оркестре, а ученикам обязательно играть итальянским смычком. По предложению Дж. Россини, Драгонетти заказал в Лондоне точную копию своего смычка и прислал ее в Парижскую консерваторию в качестве образца.

Однако туртовский тип смычка с низкой колодкой, так называемый «французский смычок», вскоре получил широкое признание и распространился в других странах, главным образом в Италии. Этому в значительной степени способствовала деятельность Дж. Боттезини, который играл таким смычком. Обучение игре «французским смычком» впервые ввел в Италии, около 1860 года, Г. Кампострини. Из Италии традиция игры этим смычком перешла в Испанию, Англию и Россию.

С начала XIX века в Праге получил распространение другой тип смычка, являющийся промежуточным между туртовским с вогнутой тростью и низкой колодкой и итальянским смычком с прямой тростью и высокой колодкой. Конструкция трости напоминает туртовский смычок, но колодка высокая (хотя несколько ниже, чем у смычка Драгонетти).

<sup>1</sup> По другим данным – в 1848 г.

<sup>2</sup> Великолепный экземпляр октобаса Вильома хранится в музее Парижской консерватории. Еще больше (4 м 80 см) был контрабас Джона Гейера из Цинциннати (США), также вошедший в историю только в качестве курьеза.

Приведем рисунок, изображающий три основных типа контрабасового смычка (сверху вниз): а) туртовский смычок с низкой колодкой (французский); б) с высокой колодкой (чешский); в) смычок Д. Драгонетти (итальянский):

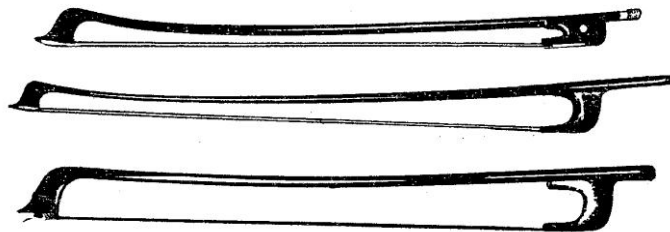
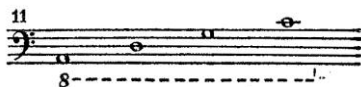


Рис. 2

Чешские музыканты продолжают настойчиво и весьма успешно культивировать игру на четырехструнном контрабасе. В 1828 году В. Гаузе опубликовал «Школу», в которой впервые были изложены тщательно продуманные аппликатурные принципы игры на четырехструнном контрабасе и предложена постановка правой руки в связи с применением смычка с высокой колодкой. Новая постановка отчасти использовала принцип Драгонетти, но в целом ее можно считать совершенно оригинальной. Не случайно этот тип смычка и постановки так широко распространился во многих странах и бытует до сего времени<sup>1</sup>.

В 1844 году Гаузе описал приемы игры на изобретенном им новом инструменте, так называемом «басе-баритоне». Это – небольшой по размерам контрабас с таким строем:

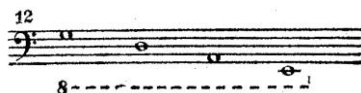


Бас-баритон, по замыслу Гаузе, предназначался специально для сольной игры, однако никакого распространения этот инструмент не получил.

Зато обычный четырехструнный контрабас завоевывает признание и во Франции, где обучение на нем начинается с 1832 года в Парижской консерватории. Проходит еще три десятилетия, и четырехструнный контрабас, наконец, утверждается в Миланской, а затем в Петербургской и Московской консерваториях. Отметим, что в музыкальных учебных заведениях Англии и Испании преподавание на четырехструнном контрабасе было введено лишь в конце 70-х годов прошлого столетия!

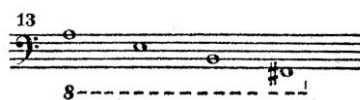
Рассматривая историю контрабаса, нельзя не остановиться еще на одной существенной реформе – введении так называемого «сольного» строя. Для большей четкости и яркости звучания контрабас настраивается на тон выше обычного строя, но нотация его партии выписывается как для инструмента с натуральным строем. Таким образом, все ноты звучат на тон выше своего написания<sup>2</sup>. Соответственно аккомпанемент пишется на тон выше нотации партии контрабаса.

Едва ли не впервые сущность сольного строя обосновал Ф. Симандл в своем сборнике пьес «Высшая школа игры на контрабасе»: «Контрабасы нормальных размеров, настроенные в квартках, звучат в сольной игре красивее и яснее, если их перестраивают на тон выше. В предлагаемых сочинениях контрабас перестраивается в такой более высокий строй:



<sup>1</sup> В конце XIX в. в Германии делается попытка ввести в употребление смычок типа смычка Драгонетти. Автором этого нововведения был Б. Кейль, сконструировавший так называемый «дрезденский смычок». Подобные попытки предпринимались и в Швейцарии. Все эти смычки не получили распространения.

<sup>2</sup> Контрабас – единственный из смычковых инструментов, который, по сути, вообще всегда является транспонирующим (октава, в которой нотирована его партия, не совпадает с реальным звучанием). Попытки некоторых итальянских композиторов нотировать партию контрабаса в ее реальном звучании (то есть на октаву ниже ныне принятого способа) не привились.



При этом ноты партии контрабаса звучат на тон выше, чем они написаны»<sup>1</sup>.

Ф. Варнеке, опираясь на свидетельство многих лиц, близко знавших Дж. Боттезини, пишет: «Как известно, Боттезини пользовался трехструнным контрабасом, который он настраивал на целый тон выше, чтобы получить более ясный тембр»<sup>2</sup>.

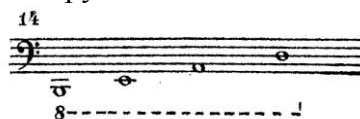
Заканчивая обзор истории контрабаса, вкратце коснемся его дальнейших частичных видоизменений. Развитие оркестровой музыки выдвинуло к концу XIX века еще одну важную проблему: диапазон контрабаса в его «нижней» части стал восприниматься как явно недостаточный. Это в равной мере ощущалось лучшими дирижерами Европы, как при исполнении старинной музыки, так и музыки нового времени. Когда удвоение басового голоса виолончелей контрабасами стало общепринятым, то сразу ощутилась неполноценность возможностей контрабаса из-за отсутствия у него четырех нижних звуков, имеющих у виолончели (*ми-бемоль*, *ре*, *ре-бемоль*, *до*). Насильственная переброска партии контрабаса на октаву вверх иногда из-за одной отсутствующей у него ноты явно искажала музыку. Возник ряд предложений, которые мы и рассмотрим здесь.

Первое из них было внесено в конце XIX века чешским контрабасистом Г. Лаской – понизить в случае необходимости строй нижней струны Ми. Иногда такой способ применяется и в настоящее время, главным образом контрабасистами, играющими в камерных оркестрах, но считать его естественным выходом из положения, конечно, нельзя. Позже было предложено ввести пятиструнные контрабасы, хотя добавление До контроктавы, перегружая корпус инструмента, отрицательно сказывается на его звучании. Только немногие, очень большие контрабасы дают с пятью струнами достаточно хорошее звучание. Кроме того, пятая струна требует расширения подставки и грифа, что значительно усложняет игру на инструменте.

Поиски наиболее рационального решения этой проблемы привели к тому же принципу, который применялся уже в XVII веке, то есть к использованию клавишного механизма, дающего возможность понижать звучание струны Ми с помощью специальных механических «пальцев».

В отличие от механизма XVII века клавиши этого приспособления помещаются не внизу грифа, а в его верхней части, у головки инструмента<sup>3</sup>. Недостатком этого способа является то, что он не дает возможности подобрать правильную толщину струны. Удлинение обычной струны Ми приводит к тому, что для звука *до* она оказывается слишком тонкой; если же подобрать правильную толщину для звука *до*, струна при ее укорачивании будет слишком толстой для звука *ми*. Тем не менее, эта механика получила в настоящее время широкое распространение в большинстве оркестров Европы и, особенно, Америки.

В начале XX века Ф. Варнеке, автор книги о контрабасе внес еще одно предложение разделить группу контрабасов на три подгруппы. Самые низкие басы настраивать так:



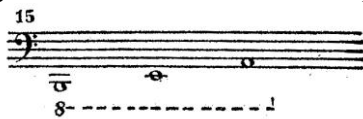
Для следующей подгруппы оставить обычный строй, для самой высокой взять строй «баса-баритона», инструмента, предложенного более ста лет назад в качестве сольного контрабаса В. Гаузе (см. пример 11).

<sup>1</sup> Die hohe Schule des Kontrabass von Franz Simandl. Die 1. Heft. Marchand de Musique, Vienne IV, M. Krämer's, S. 10.

<sup>2</sup> Warnecke F. Der Kontrabass, S. 41.

<sup>3</sup> Механизм был одновременно изобретен в 1880 г. Карлом Питрихом в Дрездене Максом Пойке в Берлине и Людвигом Глезелем в Маркнейкирхене. Существует другая конструкция, изобретателем которой является Б. Кейль.

По мнению Варнеке, такое разделение группы контрабасов совместило бы требования композиторов к расширению диапазона контрабаса и в низкой и в высокой его части без нарушения качества звучания. Подчеркивая, что звук инструмента выигрывает от разгрузки деки, Варнеке даже предлагает инструменты самой низкой подгруппы делать трехструнными:



Трудно возразить против целесообразности предложения Варнеке, но такое деление контрабасов на несколько подгрупп потребовало бы переделки всех оркестровых контрабасовых партий.

В последнее время контрабасы стали оснащаться металлическими струнами, специально подобранными по толщине для сольной и оркестровой игры, что внесло некоторые изменения в приемы игры и звукоизвлечения на этом инструменте.

Контрабасовый инструментарий достиг значительного совершенства, но можно предположить, что его эволюция еще не закончилась. Наличие в оркестре двух типов контрабаса (четырёх- и пятиструнные), отсутствие единого строя пятиструнных инструментов (нижняя струна До или Си), сосуществование двух строев (натурального и транспонирующего) и двух типов смычка (с высокой и низкой колодкой) – все это указывает на то, что процесс развития контрабаса еще не получил окончательного завершения.

# ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ПЕДАГОГИКА, ЛИТЕРАТУРА

## ВОСЕМНАДЦАТЫЙ ВЕК

Мы начинаем рассмотрение контрабасового искусства с середины XVIII века, то есть времени, когда появилась первая методическая и художественная литература для контрабаса, когда использование его в оркестре стало обязательным, наконец, когда крупные солисты завоевали инструменту всеобщее признание.

Первую «Школу» для контрабаса издал в середине XVIII века во Франции Мишель Коррет<sup>1</sup>. Он был виолончелистом, но в ту эпоху музыкальный педагог часто обучал учеников игре на многих инструментах. «Школа» Коррета носит довольно пространное заглавие: «Методика, чтобы научиться играть на контрабасе с тремя, четырьмя, пятью струнами». В этом труде автор приводит рисунок контрабаса, который ничем, вплоть до ладов на грифе и резонансных отверстий в виде скобок, не отличается от контрабасовой виолы. В своей «Школе» Коррет указывает, что во Франции контрабас появился в XVIII веке и первыми исполнителями на нем были Монтеклер и Саджиони.

Сам факт появления «Школы» Коррета свидетельствует о том интересе, который начал проявляться к контрабасу с середины XVIII века, вследствие чего возникла потребность в специальном контрабасовом учебно-методическом руководстве.

Вся дошедшая до нас концертная литература для контрабаса той эпохи написана во второй половине XVIII столетия. В ее создании велика роль венских композиторов, современников Гайдна и Моцарта.

Концерты венских композиторов известны нам лишь по их изданиям, вышедшим впервые уже в наши дни. К сожалению, эти издания не имеют текстологических комментариев. Не приведены точные названия концертов, данные в авторских рукописях, не уточнено, в каком строе и в какой октаве записана в оригинале партия солирующего инструмента.

Самый ранний образец жанра концерта для контрабаса, по-видимому, был создан представителем венской школы, чешским музыкантом Вацлавом Пихлем (1741-1805). В его Концерте три части<sup>2</sup>. Музыка по стилю является типичным образцом ранней венской классики. В партии сольного инструмента охватывается очень широкий диапазон. Во всех частях предусмотрены каденции (не выписанные самим автором).

О характере фактуры первой части, а вместе с тем о технике «смычка можно судить по следующему примеру:



Вторая часть имеет характер ночной серенады. В ней звучит спокойная мелодия, слегка варьируемая в последующем изложении, а местами проводящаяся в своем первоначальном виде.

Яркий, жизнерадостный финал написан в быстром движении и достаточно труден, так как требует от исполнителя довольно подвижной техники:



<sup>1</sup> Точная дата появления контрабасовой «Школы» неизвестна, но несомненно, что она была опубликована после «Школ» Коррета для скрипки (1738) и виолончели (1741).

<sup>2</sup> Концерт опубликован в тональности ми мажор (сопровождение). Партия контрабаса изложена в сольном строе, то есть в ре мажоре. Тональность ми мажор весьма необычна для смычковых концертов второй половины XVIII в. (на титульном листе издания тональность ми мажор почему-то указана в скобках). Можно предположить, что тональность сопровождения изменена редактором и вся партитура, включая сольную партию, в оригинале написана в ре мажоре. (Примеч. редактора.)



В Концерте Пихля отсутствуют двойные ноты и форшлаги. Однако они уже появляются в Концерте его современника, также чешского музыканта, относящегося к венской школе, Яна Крштитела Ваньхаля (1739-1813). Концерт Ваньхаля в художественном и техническом отношении более интересен, чем Концерт Пихля. В Концерте три части. Первая часть не представляет для исполнителя больших трудностей. При повторении основной темы на квинту выше, очевидно, предполагалось использование ставки в высоком регистре:



Во всех частях в издании даны довольно развернутые каденции. Особенно интересно, что автор впервые в контрабасовой литературе (по-видимому, до Драгонетти) применяет двойные ноты и флажолеты. Наиболее трудна для исполнения третья часть, в которой использованы скачки, флажолеты, двойные ноты.

Очень ценные концертные произведения созданы известным австрийским композитором Августом Карлом Диттерсом фон Диттерсдорфом (1739-1799).

Одно из интереснейших его произведений – Симфония ре мажор, написанная в жанре двойного концерта для контрабаса и альты с оркестром<sup>1</sup>. Она дошла до нас в оркестровых голосах, сохранившихся в библиотеке Шверина. Старый титульный лист гласит: «Симфония in D для концертирующих контрабаса и альты, 2 скрипок, 2 гобоев, 2 валторн, альты и баса»<sup>2</sup>. Под басом здесь, так же как и в оркестровых произведениях Моцарта и Гайдна, подразумевается партия виолончели и удваивающего ее октавой ниже контрабаса.

Симфония с концертирующими инструментами состоит из четырех частей. После шестнадцати тактов первого tutti вступают солисты с простой четырехтактной темой:



Далее начинается соревнование (переключка) между контрабасом и альтом. Любопытно, что в первой части партия контрабаса значительно более развита, чем партия альты<sup>3</sup>:



Вторая часть (Andantino ля мажор) интересна по изложению: первые и вторые скрипки исполняют одну мелодическую партию, солирующий альт почти всю часть дублирует эту

<sup>1</sup> Своеобразный жанр двойного концерта-симфонии получил отражение и в творчестве Моцарта, в его Симфонии для концертирующих скрипки и альты.

<sup>2</sup> Партитура Симфонии Диттерсдорфа опубликована в Лейпциге под редакцией В. Альтмана. Партия солирующего контрабаса изложена в оригинале в оркестровом строе. (Примеч. редактора).

<sup>3</sup> В 1962 г. Музгиз опубликовал свободную обработку Симфонии Диттерсдорфа для альты и контрабаса с фортепиано, выполненную проф. В.В. Борисовским (партия контрабаса в редакции Л.Г. Андреева). В этой обработке значительная часть материала партии солирующего контрабаса передана альту. (Примеч. редактора.)

партию октавой ниже, контрабас же аккомпанирует мелодии. Таким образом, музыка в основном изложена двухголосно:

21 a) Andantino

V-ni I e II  
Viola solo  
C-b.

В исполнении первого раздела третьей части – Менуэта ре мажор контрабас не участвует. Зато в трио выступают только два инструмента: контрабас играет solo, альт – аккомпанирует ему:

22 [Tempo di Minuetto]

3

Четвертая часть (*Allegro ma non troppo*) по музыке слабее предыдущих. Начало ее несколько напоминает тарантеллу. Верхняя струна, очевидно, Ля, иначе образуются очень неудобные скачки<sup>1</sup>.

Эта часть при исполнении на обычном контрабасе представляет некоторую техническую трудность. Если в предыдущих частях сольные эпизоды поддерживались оркестром, то в финале в этих местах в оркестре паузы:

Симфония с концертирующими инструментами, представляющая значительный художественный интерес, заняла видное место в репертуаре контрабасистов.

У Диттерсдорфа имеется еще два концерта для контрабаса с оркестром – ми-бемоль мажор и ми мажор. Установлено, что вся партитура первого из них, включая партию солирующего контрабаса, в оригинале записана в тональности ми-бемоль мажор, но партия контрабаса была изложена в ре мажоре с учетом оригинального варианта сольного строя на полтона выше натурального. Партитура второго Концерта в оригинале написана в ре мажоре. В наши дни редактор первого издания сохранил тональность написания сольной партии, но применил обычный сольный строй на тон выше натурального. В связи с этим все оркестровое сопровождение было транспонировано в ми мажор.

Оба концерта Диттерсдорфа по форме отдельных частей, строению цикла и стилю музыки аналогичны Симфонии с концертирующими инструментами. То же трехчастное строение, те же приемы сочетания сольной партии и оркестра, предусматривание каденций в крайних частях, в средней части проведение в оркестре мелодического голоса с его фигурационным аккомпанементом у контрабаса.

Приведем несколько характерных примеров из сольной партии Концерта ми-бемоль мажор:

<sup>1</sup> Анализ фактуры партии солирующего контрабаса невольно наводит на мысль, что Диттерсдорф партию контрабаса нотировал в октаве его реального звучания, то есть имел в виду восьмифутовый инструмент. (Примеч. редактора)

Музыка Концерта ре мажор (ми мажор) насыщена благородными мелодиями и, казалось бы, не очень сложна в техническом отношении. Однако эта простота кажущаяся, и от исполнителя требуется отличное владение инструментом.

Одно из самых выдающихся ансамблевых произведений, входящих в репертуар контрабасистов, – ария Моцарта «Per questa bella mano» для баса (певца) и контрабаса с оркестром (струнный квинтет, флейта, два гобоя, два фагота, две валторны). Солируют певец и контрабас *obligato*<sup>1</sup>. На титульном листе автографа партитуры указаны место и дата сочинения: «Вена. 8 марта 1791 г.». Произведение это написано для известного певца Франца Герля, исполнявшего партию Зарастро в «Волшебной флейте» Моцарта, и для знаменитого австрийского контрабасиста Франца Антона Пихельбергера (1740-1810), славившегося своей виртуозной техникой<sup>2</sup>.

Ария Моцарта написана в тональности ре мажор, в ней два основных раздела: *Andante* и *Allegro*, дважды прерывающееся четырехтактными речитативами *Adagio*.

После восьмитактного вступления оркестра звучит контрабас. Его партия начинается с довольно сложных двойных нот в триолях:



Нотируется партия так, как это было принято в ту эпоху для записи высоких регистров партии виолончели – в скрипичном ключе, читаемом на октаву ниже.

После десяти тактов проведения *solo* контрабаса начинается соревнование двух солистов. О технических трудностях партии контрабаса в этом разделе можно судить по следующим примерам:



Виртуозна партия контрабаса и в разделе *Allegro*:



Если в *Andante* двойные ноты не представляют большой технической трудности, то в *Allegro* они, при исполнении на контрабасе очень сложны:



После четырехтактного речитатива певца (*Adagio*) в следующем разделе *Allegro* технические трудности усложняются двойни ми нотами в ставке:

<sup>1</sup> Слово *obligato* в операх и кантатах XVII-XVIII вв. означает концертирующую партию солирующего инструмента, сопровождающего сольное пение в ариях.

<sup>2</sup> Пихельбергеру посвящены также концерты Диттерсдорфа.

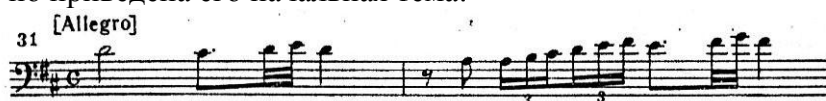


Вновь звучит, на этот раз у обоих солистов, четырехтактный речитатив (Adagio), после чего проводится заключительный раздел Allegro.

Это произведение представляет огромный художественный интерес. Для нас особенно важно то, что Моцарт первый из великих композиторов-классиков выявил сольные возможности контрабаса<sup>1</sup>.

Для контрабаса писал музыку и Й. Гайдн. К сожалению, очень значительная часть творческого наследия композитора до сего времени не опубликована. Но мы знаем, что уже издан его дуэт для виолончели и контрабаса<sup>2</sup>. В литературе, посвященной Гайдну, неоднократно упоминается его Концерт для контрабаса.

В указателе сочинений Гайдна, составленном Л. Хобокеном<sup>3</sup>, не отмечено место хранения рукописи Концерта, но приведена его начальная тема:



Имеются сведения, что контрабасовый Концерт Гайдна хранится в Мекленбургской библиотеке в Шверине. Он дошел до нас неполностью, сохранились лишь оркестровые голоса и небольшой фрагмент партитуры. Партия солирующего контрабаса утрачена. Хочется надеяться, что это произведение великого композитора будет восстановлено исследователями и войдет в контрабасовый репертуар.

Значительный вклад в концертную литературу для контрабаса внес ученик Гайдна Иоганн Маттиас Шпергер. Биографические данные об этом выдающемся контрабасисте были обнаружены лишь в недавнее время. Родился Шпергер 23 марта 1750 года в г. Фельберге (Австрия). Музыкальное образование получил в Вене, где пел в капелле кардинала Ваттиани. В 1787 году Шпергер поступил на службу в капеллу князя Эстергази, где играл на контрабасе и занимался композицией под руководством Й. Гайдна, а в 1789 году начал работать в капелле герцога Мекленбургского в Людвигслусте. Умер Шпергер 13 мая 1812 года.

Отличный контрабасист-виртуоз, Шпергер был и плодовитым композитором, в частности, он написал восемнадцать концертов для контрабаса с оркестром и Сонату для альты и контрабаса (без сопровождения фортепиано).

Большинство рукописей Шпергера хранится в Мекленбургской библиотеке в Шверине.

Очень интересны контрабасовые сочинения Франца Антона Хофмейстера (1754-1812): несколько концертов (опубликованы два) и отдельных пьес, а также ансамбли с участием контрабаса. Шесть квартетов написаны для скрипки, альты, виолончели и контрабаса. Основная мелодическая роль поручена контрабасу, виртуозная партия которого изложена в очень высоком регистре. Остальные инструменты квартета, по сути, выполняют аккомпанирующую роль.

Одним из наиболее привлекательных контрабасовых произведений той эпохи является Концерт Хофмейстера ре мажор. По характеру музыки, светлой и жизнерадостной, он близок к

<sup>1</sup> При исполнении Арии Моцарта на обычном контрабасе возникают невероятные трудности, преодоление которых создает эффект скорее зрительный, чем музыкальный. Некоторые источники указывают, что партия солирующего инструмента была написана Моцартом «для малого виолоне». Хотя во времена Моцарта старинные шестиструнные виолоне уже вышли из употребления, вопрос о том, какой именно инструмент имел в виду композитор для исполнения данной партии, остается пока открытым. При исполнении на восьмифутовом шестиструнном виолоне партия оказывается очень удобной, все звучит ясно и насыщенно. Можно полагать, что Моцарт задумал эту Арию как дуэт певца со звучащей выше его партии колоратурной партией струнного инструмента. В музыке Арии ясно ощущаются отголоски написанного несколькими годами ранее дуэта Дон-Жуана и Церлины. (Примеч. редактора.)

<sup>2</sup> Сообщено А. Михно – преподавателем музыкального училища им. Гнесиных.

<sup>3</sup> Hoboken Anthony van. Joseph Haydn. Thernatisch-bibliographisches Werkverzeichnis, Band I. Mainz, 1957, S. 520.

творчеству Гайдна. Партия контрабаса написана с большим знанием технических и выразительных возможностей инструмента.

Изучая все перечисленные выше концерты, задумываешься – для какого же басового инструмента они написаны? Некоторые эпизоды изложены неожиданно высоко для контрабаса, встречаются трудно исполнимые двойные ноты, очень неудобные фактурные комбинации. Все это наводит на мысль, что одни из этих произведений написаны для шестиструнного виолоне (Моцарт), другие для небольшого контрабаса с квартовым строем, но с верхней струной Ре (Хофмейстер), наконец, для контрабаса с квинтовым строем, но с верхней струной Ля (Пихль, Ваньхаль, Диттерсдорф, Шпергер). Несомненно, только, что почти все эти произведения созданы уже для различных разновидностей контрабаса. Таким образом, во второй половине XVIII века контрабас завоевал широкое признание не только как оркестровый, но и как сольный инструмент. К этому же периоду – рубежу XVIII и XIX столетий – относится появление выдающихся контрабасистов-солистов.

К их числу можно отнести немецкого виртуоза Карла Ваха (1755-1833). Вся его деятельность связана с Лейпцигом, где он играл в оркестре Гевандхауза.

Прекрасным контрабасистом, исполнителем и педагогом был также Джузеппе Андреоли (1757-1832). Андреоли играл в оркестре театра «Ла Скала» и преподавал в Миланской консерватории.

В столицах многих европейских государств концертировал Йозеф Кемпфер. Сведения о нем кратки и отрывочны. Австрийский офицер Кемпфер, выйдя в отставку, стал усердно заниматься; на контрабасе и добился большого успеха. Одно время Кемпфер работал в Эйзенштадте в качестве солиста капеллы князя Эстергази под управлением Й. Гайдна. Кемпфер играл на контрабасе, за огромные размеры прозванном Голиафом. Во время своих концертных поездок Кемпфер разбирает этот инструмент, отделяя шейку, прикрепленную к корпусу винтом. В 1776 году Кемпфер совершил гастрольную поездку по городам Германии. В апреле 1781 года он исполнил в Варшаве концерты Ваньхалья и Гайдна. В том же году выступил с придворным оркестром в Петербурге, а в феврале следующего года дал свои концерты в Москве. После этого с большим успехом концертировал в Копенгагене, Гамбурге, Лондоне и Париже. В 1797 году переехал в Петербург, где работал вторым контрабасистом (первым был Д.Ф. Даль'Окка) в оркестре придворных театров. Скончался Кемпфер в первых годах XIX века в Петербурге.

**Доменико Драгонетти.** Крупнейшим солистом в XVIII веке, первым контрабасистом, завоевавшим мировое признание и высоко поднявшим престиж инструмента, был Доменико Драгонетти<sup>1</sup>. Родился он 7 апреля 1763 года в Венеции. Уже в раннем детстве научился играть на гитаре, затем на скрипке, а в отроческие годы – на виолончели. Юный Драгонетти аккомпанировал на скрипке или виолончели певице Бриджиде Банти, выступавшей в гостиницах и кофейнях. Скромный заработок мальчика помогал сильно нуждавшейся семье.

Отец Драгонетти Пьетро, наряду со своей профессией цирюльника, играл на литаврах и немного на контрабасе. Очевидно, именно он начал обучать сына игре на контрабасе. Серьезно заниматься на этом инструменте Драгонетти начал под руководством Берини, первого контрабасиста прославленного оркестра венецианского собора св. Марка. Юноша настойчиво занимался на контрабасе и уже в возрасте восемнадцати лет считался лучшим виртуозом такого музыкального города, каким была в XVIII веке Венеция.

После смерти Берини Драгонетти занял его место в оркестре собора св. Марка. Одновременно Драгонетти усиленно занимался изучением композиции, а также работал над своим общим образованием. Он находился в дружеских отношениях со многими выдающимися венецианскими композиторами и исполнителями, которые помогали молодому музыканту своими советами.

---

<sup>1</sup> Биографические сведения о Драгонетти имеются в следующих работах: Caffi F. Biografia di Domenico Dragonetti. Venedig, 1846; Warnecke F. Der Kontrabass; см. также интересную статью о Драгонетти в кн.: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel und Basel, 1954, Band 3, S. 739-740. (Примеч. редактора.)

Неудивительно, что при энергии Драгонетти его художественные способности достигли в игре на контрабасе такой высоты, о возможности которой ранее никто даже не подозревал. Его слава распространилась далеко за пределы Италии. Предложения, особенно от королевского двора в Лондоне и императорского двора в Петербурге, становились все настойчивее и заманчивее. Но Драгонетти долгое время отклонял все эти лестные приглашения. За это прокураторы республики Венеции 13 декабря 1791 года наградили его, добавив ежегодно еще 50 дукатов к уже значительному окладу, а самое главное, подарили ему замечательный контрабас, работы великого брешинского мастера Гаспаро да Салó, сделанный для монахов венецианского монастыря св. Петра. В конце XVIII века уникальный инструмент продолжал храниться в монастыре, хотя в это время он уже являлся собственностью республики Венеции. Быть владельцем этого замечательного контрабаса означало для Драгонетти – обладать самым большим сокровищем в мире.

Английский писатель Джордж Гарт рассказывает, что, когда прокураторы вручили Драгонетти ключи от шкафа, в котором хранился контрабас, он проник ночью, без ведома монахов, в монастырскую церковь и «захватив инструмент, излил на нем неисчерпаемый источник своих чувств. 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 все усиливавшиеся звуки, и тем больше они дрожали от страха. Несмотря на это, они, ободряя друг друга, открыли дверь и... как велико было их изумление, когда они увидели в полутьме хоров человеческую фигуру, которая, исполняя необычайно фантастическую мелодию, качалась вперед и назад как в рукопашной схватке с «Гаспаро да Салó», подобно бесноватому или пришедшему в ярость бойцу. Глядя на эту одержимую фигуру, некоторые монахи подумали, не видят ли они вдохновителя «Дьявольской сонаты» Тартини, который проник на церковные хоры, чтобы заменить на этот раз скрипку контрабасом»<sup>1</sup>.

Богатые коллекционеры неоднократно предлагали Драгонетти продать им его прославленный инструмент, но он с негодованием отвергал эти предложения. Так однажды он отказался от значительной в то время суммы в 20 000 лир. Позже один коллекционер старинных инструментов предложил ему баснословную сумму и другой великолепный контрабас, если Драгонетти уступит ему своего «Гаспаро». Пожав плечами, Драгонетти ответил на своем характерном венецианском диалекте: «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».

Артист действительно полностью слился с этим инструментом и не мыслил своей карьеры без него. Об этом ясно говорит беседа Драгонетти с одним его другом. На вопрос: «Но что же будет с тобой, если у тебя украдут «Гаспаро» или если он сгорит?» – Драгонетти ответил: «Это будет моей музыкальной смертью. Я горевал бы всю жизнь, разбил бы смычок, и ни один человек на свете не заставил бы меня опять играть».<sup>2</sup>

Наконец Драгонетти нашел достойный своего музыкального дара инструмент. Обладая этим замечательным инструментом, он с еще большим рвением занимался, стремясь проникнуть в самые сокровенные тайны своего искусства. Имя Драгонетти, которое уже до этого произносилось с уважением и восхищением, становится все более авторитетным. Драгонетти часто играл во дворцах венецианских патрициев, где был одним из самых желанных гостей.

В конце концов, Драгонетти уступил настояниям своих друзей, которые заставили его принять все более настойчивые и лестные приглашения из Англии. Сами прокураторы Венеции не могли больше противиться этим многократным просьбам и разрешили Драгонетти в сентябре 1794 года поездку в Лондон, обещав оставить за ним место в соборе св. Марка.

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Warnecke F. Der Kontrabass, S. 28-29.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Warnecke F. Der Kontrabass, S. 31.

Лондон в то время являлся одним из крупнейших музыкальных центров Европы, исполнительское искусство достигло в нем высокого расцвета. Таким образом, Драгонетти нашел для своего искусства почву, на которой его стремление к совершенствованию получило возможность дальнейшего развития.

При первом выступлении Драгонетти в лондонском Королевском театре 20 декабря 1794 года ему был оказан восторженный, сердечный прием. Успех был столь велик, что Драгонетти сразу пригласили в оркестр Итальянской оперы и в симфонический оркестр. Англия стала второй родиной Драгонетти, здесь прошел весь его дальнейший полувековой творческий путь.

Следует упомянуть об одном примечательном эпизоде лондонской жизни Драгонетти. Встретившись в первый раз в Лондоне со знаменитым скрипачом Дж. Б. Виотти, Драгонетти узнал, что он сочинил несколько дуэтов для двух скрипок и намеревается исполнить их в публичном концерте. Драгонетти предложил себя в качестве партнера для второй партии. Виотти, считая, что имеет дело со скрипачом, согласился и назначил день репетиции.

В назначенное время Виотти появился с нотами и, распределяя партии, стал ожидать партнера. Последний явился с контрабасом. Подумав, что над ним подтрунивают, Виотти в ярости воскликнул: «Что это за шутки?», но Драгонетти, показывая на свой инструмент, смеясь ответил: «Это не шутки, это моя скрипка», а затем серьезно: «Давайте начнем репетировать, а если вам не понравится, то мы прекратим».

Они начали играть, и Виотти был вне себя от удивления. Он даже переменял партии и заставил Драгонетти играть партию первой скрипки. В конце концов, они решили вместе дать концерт. В объявлении было сказано, что Виотти исполнит свои новые дуэты для двух скрипок, в которых Драгонетти будет играть на контрабасе в качестве его партнера. Концерт прошел с таким блестящим успехом, что оба артиста несколько раз повторили его, меняя между собой свои партии. Все были поражены мастерством Драгонетти, и никто не мог объяснить, как вообще возможно такое доселе невиданное исполнение на контрабасе<sup>1</sup>.

Обосновавшись в Лондоне, Драгонетти поехал в Италию, но поездка оказалась неудачной. В это время вся Северная Италия была в руках французов; вследствие чрезмерной полицейской строгости и подозрения в политической неблагонадежности, которым подвергался каждый прибывавший из Англии, Драгонетти после своего приезда был арестован, а затем выслан за пределы страны.

Большая часть концертной деятельности Драгонетти прошла в Лондоне. Именно в этом городе охотнее и чаще всего он выступал как блистательный солист-виртуоз.

Драгонетти было присуще редкое личное обаяние, привлекавшее к нему общую симпатию. Особую роль в жизни Драгонетти играло дружеское общение с крупнейшими композиторами его времени. В 1795 году, когда в Лондон прибыл Гайдн, он подружился с ним. Это вызвало в 1799 году поездку Драгонетти в Вену. Написанный примерно в эти годы Концерт для контрабаса, возможно, был создан Гайдном для Драгонетти.

Находясь в Вене, Драгонетти познакомился с Бетховеном и в марте 1799 года играл с композитором его Виолончельную сонату op. 5 №2 (соль минор). Позже Драгонетти встречался с Бетховеном в Вене в 1809 и 1813 годах. Драгонетти безупречно исполнял на контрабасе партию виолончели в Сонате и струнных квартетах Бетховена, заслужив высокую оценку автора. Именно Драгонетти познакомил Бетховена с богатейшими возможностями контрабаса. Это знание инструмента сказалось, в частности, в скерцо Пятой симфонии, а также в речитативе финала Девятой симфонии. На роль, которую придавал Бетховен контрабасу, указывают как его партитуры, так и следующие приписываемые ему знаменательные слова: «Контрабасист должен быть самым музыкальным музыкантом в оркестре»<sup>2</sup>.

О том, как преклонялся Драгонетти перед Бетховеном, рассказывает венский виртуоз Эдуард Маденский в своем кратком сочинении «Основы истории сольной игры на контрабасе»: «Когда Драгонетти лежал уже на смертном одре, он показал друзьям свою руку, покрытую

---

<sup>1</sup> Об этом случае рассказывает друг и первый биограф Драгонетти Ф. Каффи в письме к Томазо Локателли. Цит. по кн.: Warnecke F. Der Kontrabass, S. 30.

<sup>2</sup> Приведены в кн.: Warnecke F. Der Kontrabass, S. 17.



мозолями от многолетней игры, и сказал: «Посмотрите, эту руку когда-то пожал великий маэстро Бетховен в знак признания моих достижений»<sup>1</sup>.

Дружеские отношения соединяли Драгонетти, уже в поздние годы жизни, с другим композитором, его соотечественником, Дж. Россини. В 1831 году Драгонетти общался с Н. Паганини, выступавшим в то время в Лондоне.

Много интересных данных, раскрывающих круг музыкальных интересов Драгонетти, содержит его завещание, составленное 6 апреля 1846 года. Драгонетти собрал большую нотную библиотеку, включавшую оперные партитуры, вокальные и инструментальные произведения. Партитуры современных опер были завещаны Итальянской опере, а более старые оперы (182 партитуры) – Британскому музею. Обширное собрание вокальных и инструментальных пьес перешло к друзьям Драгонетти.

Любопытны пункты завещания, касающиеся распределения обширной коллекции музыкальных инструментов, собранной Драгонетти. В нее входило двадцать девять скрипок (Страдивари, Амати, Гаспаро да Салó), семь альтов (в том числе инструменты Гаспаро да Салó и Амати), не менее четырех виолончелей и четыре контрабаса (из них два работы Гаспаро да Салó). Можно утверждать, что такого количества инструментов этого мастера с тех пор больше не было ни в одной из известных нам коллекций.

Все инструменты своей коллекции Драгонетти завещал различным итальянским и английским музыкантам. Отметим, что одна из скрипок Амати была предназначена знаменитому скрипачу, ученику Паганини, Камилло Сивори. Примечательно, что в пункте, касающемся виолончелей, Драгонетти упоминает «очень большую виолончель, которая принадлежала знаменитому английскому певцу Бартлеману и является тем самым инструментом, на котором я играл в прошлом году на концерте старой музыки»<sup>2</sup>. Из этого пункта видно, что до последних дней жизни Драгонетти эпизодически играл и на виолончели.

Свой любимый инструмент работы Гаспаро да Салó Драгонетти завещал венецианскому собору св. Марка, поставив условие, чтобы первый контрабасист оркестра играл на этом инструменте в особо торжественных случаях.

В завещании Драгонетти предусмотрел и вопросы, связанные с публикацией его произведений, завещав довольно значительные суммы и рукописи своих контрабасовых сочинений разным издателям, обязуя их издать эти произведения.

Через десять дней после составления этого завещания, 16 апреля 1846 года Драгонетти скончался. Похоронен он в Лондоне.

Долгие годы Драгонетти был концертмейстером группы контрабасов симфонического оркестра и оркестра Итальянской оперы в Лондоне. Известно его выступление в качестве оркестранта – руководителя контрабасовой группы в Вене, куда он был приглашен в декабре 1813 года. Там Драгонетти участвовал в первом исполнении симфонического произведения Бетховена «Битва при Виттории». В 1845 году Драгонетти выступал в Германии, в Бонне, на открытии памятника Бетховену. Во время приуроченных к этому событию торжеств исполнялась Пятая симфония Бетховена; в оркестре группу из тринадцати лучших местных и прославленных приглашенных контрабасистов опять же возглавил Драгонетти.

Известно, что Драгонетти часто выступал как ансамблист со скрипачами и виолончелистами. Около пятидесяти лет он концертировал с известным английским виолончелистом Робертом Линдли (1775-1855).

Но в основном Драгонетти завоевал славу как неподражаемый виртуоз-солист, с поразительной легкостью исполнявший на контрабасе труднейшие произведения.

Игра Драгонетти казалась современникам каким-то необъяснимым чудом. Первый биограф Драгонетти, его друг Франческо Каффи пытался объяснить тайну этого искусства, помимо редкостной музыкальной одаренности и чутья, необычайным сложением левой руки с

---

<sup>1</sup> Madenski E. Grundriß der Geschichte des Solospiels auf dem Kontrabaß. Цит. по кн.: Warnecke F. Der Kontrabass, S. 17.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Warnecke F. Der Kontrabass, S. 32.

поразительно широкой растяжкой пальцев, которая дала артисту прозвище «mano mostro» («рука-чудовище»).

Интересно свидетельство Каффи о том, что струны на инструменте Драгонетти располагались очень высоко над подставкой. «Благодаря высоте подставки, – пишет он, – струны поднимались от грифа почти на двойную высоту против обыкновенной. Другие музыканты, которые хотели попробовать тогда то же самое, кончали тем, что у них брызгала кровь из пальцев»<sup>1</sup>.

Чрезмерно высокое расположение струн и их сильное натяжение делают невозможным нажатие пальцев на самых высоких позициях. Если бы для этого даже хватило физической силы, то чувствительность пальцев должна была совершенно притупиться.

В то же время исполнение Драгонетти скрипичных дуэтов Виотти и виолончельных партий ансамблевых сочинений Бетховена в авторской тесситуре наводит на мысль, что в ряде случаев он пользовался своеобразным приемом левой руки, при котором пальцы нажимают струну не к грифу, а в сторону. При таком приеме, известном виолончелистам еще с XVIII века, образуется своеобразный, напоминающий флажолет звук. Это одна из разновидностей *flautando*, при которой звучание приобретает флейтовый оттенок, нечто вроде фальцета у певцов.

При невероятной беглости левой руки, Драгонетти обладал также поразительным по красоте и полноте звуком. Играл он смычком с очень высокой колодкой (см. рисунок 2в). Хотя имеются указания на то, что держал он этот смычок «сверху», само строение колодки скорее указывает на способ держания «сзади»<sup>2</sup>.

«Драгонетти наполнял театр таким ясным, полным и звучным тоном, какого нельзя было услышать ни у кого другого, – писал его современник Ф. Каффи. – Слушая оркестровое вступление, можно было, не глядя в оркестр, сказать, – играет Драгонетти или нет. Он умел своим тяжелым инструментом направлять оркестр туда, куда хотел»<sup>3</sup>. Драгонетти никогда не пытался отдалить контрабас от оркестра. Вся его жизнь и деятельность как виртуоза показывает, что он стремился довести игру на контрабасе до высочайшей вершины, прежде всего, чтобы поднять уровень оркестровой игры на контрабасе.

Много раз упоминалось о том, что Драгонетти якобы написал методику игры на контрабасе, но пока эти предположения ничем не подтверждены. Мало мы знакомы и с его творчеством; многие сочинения Драгонетти остались неизданными и, очевидно, до сего времени лежат в английских архивах.

Если отбросить все многочисленные легенды и восторженные (очевидно, вполне обоснованные) отзывы современников, то единственную возможность определить исполнительский облик этого выдающегося артиста дает нам анализ его сочинений, написанных для контрабаса.

Очевидно, первым в истории контрабасового исполнительства Драгонетти обратился к музыке И.С. Баха и переложил для своего инструмента с сопровождением фортепиано ряд его органических фуг (контрабасу поручена партия ножной клавиатуры органа, так называемой педали).

Из многочисленных оригинальных сочинений, написанных Драгонетти для контрабаса, в нашем распоряжении имеются лишь три: *Andante* (Тема с вариациями), *Allegro* (Рондо) и Концерт<sup>4</sup>.

Наиболее значителен в ряду дошедших до нас произведений Драгонетти трехчастный Концерт ля мажор. В его средней части мелодия изложена двойными нотами, замечательно показывающими певучие возможности контрабаса:

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Warnecke F. Der Kontrabass, S. 32.

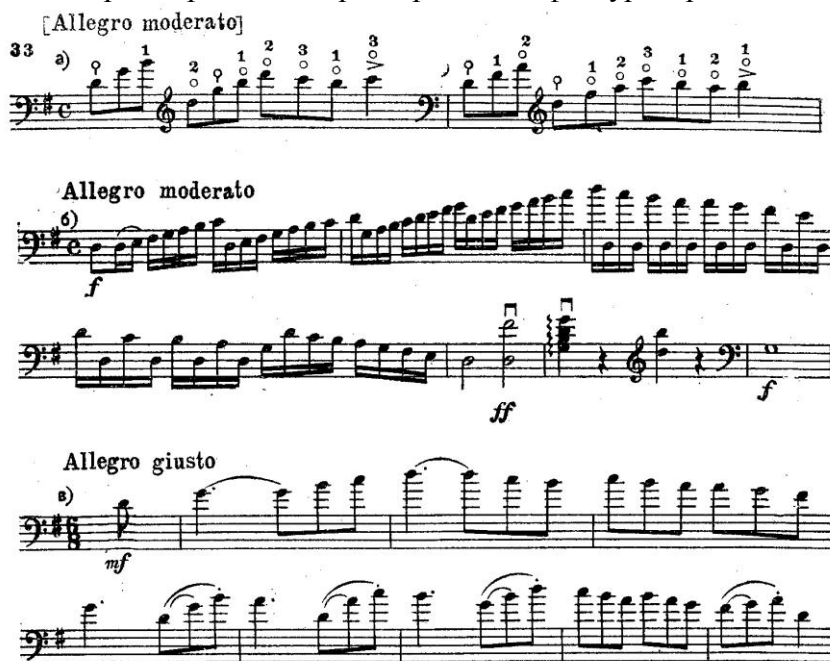
<sup>2</sup> См.: Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок, с. 253.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Warnecke F. Der Kontrabass, S. 34-35.

<sup>4</sup> Кроме этих пьес, в наследии Драгонетти сохранился струнный квартет и три канцонетты на итальянские тексты. В настоящее время в Англии подготавливается издание некоторых, ранее неизвестных контрабасовых пьес Драгонетти, в том числе Дуэта для виолончели и контрабаса, а также обработки органических пьес И.С. Баха.



Обе крайние части насыщены виртуозными гаммообразными и флажолетными пассажами. Интересны контрастные сопоставления пассажа, стремящегося в крайний высокий регистр со взятыми скачком басовыми «ответами». По стилю музыка Концерта Драгонетти несколько напоминает творения Моцарта. Приведем характерные для фактуры крайних частей примеры:



Дошедшие до нас произведения Драгонетти знаменуют значительный этап в истории контрабасовой литературы и даже в наши дни представляют несомненную техническую и художественную ценность.

Каждый музыкант, совмещающий в себе исполнителя и композитора, сочиняя музыку, приспособляет ее к своим возможностям. Не случайно, все воспоминания современников Драгонетти в первую очередь подчеркивают его необычайное, почти скрипичное владение высокими регистрами своего инструмента. Поражала всех также безупречная техника исполнения флажолетов и пальцевая беглость артиста. В то же время, вряд ли случайно, никто не отмечал особенностей штриховой техники Драгонетти, хотя качество его звучания неизменно вызывало общий восторг.

Все эти особенности исполнительского стиля Драгонетти нашли отражение и в его произведениях. Можно утверждать, что Драгонетти явился родоначальником, если можно так выразиться, «вертикальной» техники игры на контрабасе, при которой музыка в основном излагается в высоких регистрах одной первой струны. На долгие годы такое использование технических возможностей контрабаса становится образцом для последующих композиторов и исполнителей.

## ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ ВЕК

XVIII век в достаточной мере подготовил почву для успешного развития контрабасового искусства. В начале XIX века возникает планомерное обучение игре на контрабасе, и класс этого инструмента организуется во многих консерваториях Европы. Под влиянием деятельности выдающихся солистов, а в еще большей мере в связи с усложнением партий контрабаса в оркестровых и ансамблевых произведениях появилась настоятельная потребность в повышении общего уровня исполнителей на этом инструменте.

Пионерами в данной области оказались две консерватории: Миланская и Пражская, которые со дня своего основания (первая с 1808 и вторая – с 1811 года) ввели в учебный план обучение на контрабасе. В Англии преподавание игры на контрабасе в Лондонской королевской академии началось с 1823 года (класс вели Драгонетти и Анфосси); в Парижской консерватории четырьмя годами позже, в 1827 году. В этом же году классы контрабаса открываются в учебных заведениях Бельгии (Льеж) и Голландии (Гаага), в 1830 году – в Испании, в 1835 – в Португалии.

В Варшаве обучение на контрабасе было введено в 1865 году, во время директорства Франческо Каффи, первого биографа Драгонетти. Преподавателем был приглашен контрабасист Большой оперы Адам Островский. В России классы контрабаса открылись в первых русских консерваториях – Петербургской и Московской в 1860-х годах.

Классы контрабаса первых двух консерваторий – Милана и Праги – определили основные пути развития искусства игры на этом инструменте. В Миланской консерватории Джузеппе Андреоли внедрил обучение на трехструнном инструменте. В Праге Вацлав Гаузе ввел в систему игру на четырехструнном контрабасе. Таким образом, развились две основные школы – итальянская и чешская, отличающиеся по постановке, конструкции смычка, аппликатуре, даже инструменту (трех- или четырехструнному).

### **Итальянское контрабасовое искусство**

Итальянское музыкальное искусство первой половины XIX века развивалось в духе патриотического освободительного движения, в котором участвовали широкие народные массы. «Бедной поработанной Италии запрещается говорить, и она может лишь с помощью музыки поведать свои сердечные чувства, – писал Г. Гейне. – Все свое негодование против чужеземного владычества, свою жажду свободы, свое бешенство перед сознанием собственного бессилия, свою скорбь при мысли о прошлом величии и, наряду с этим, свои слабые надежды, свое ожидание, свою страстную мольбу о помощи – всё это претворяет она в мелодии...»<sup>1</sup>.

И действительно, музыкальная культура Италии в этот период достигает высокого расцвета. Коснулся этот расцвет и контрабасового исполнительства. Кроме прославленного Драгонетти, известно еще много выдающихся итальянских контрабасистов. В их ряду, прежде всего, следует упомянуть профессора Миланской консерватории Луиджи Росси, прекрасного контрабасиста и выдающегося педагога, воспитавшего отличных контрабасистов, в том числе великого виртуоза Дж. Боттезини. Должность профессора Миланской консерватории Росси занял в 1835 году. Педагогическая деятельность Росси успешно протекала в Миланской консерватории почти четверть века (1835-1858). К плеяде выдающихся контрабасистов Италии следует отнести и Карло Россаро (1828-1878), совмещавшего работу в оркестре с педагогикой и сольными выступлениями. Кроме того, им написана интересная фантазия для контрабаса.

Развитие искусства игры на контрабасе неизбежно вызвало и развитие методической мысли. На первых порах в Италии пользовались при обучении игре на контрабасе трудом Бонифацио Азиоли, опубликованным в 1823 году в Милане. Азиоли не играл на контрабасе, и его работа, несмотря на серьезное изложение теоретической части, в практическом отношении оставляла желать лучшего. Это побудило двух видных контрабасистов, уже упомянутого Луиджи Росси и музыканта капеллы короля Сардинии Луиджи Англуа (1801-1872), опубликовать в 1845 году в Милане новую «Школу для контрабаса» (в двух частях), которая хотя и оставалась верной теоретическим принципам Азиоли, но в практической части оказалась более методически разработанной<sup>2</sup>. Таким образом, и в области педагогики и в области исполнительства имелись значительные достижения.

---

<sup>1</sup> Гейне Генрих. Путевые картины. Италия.– В кн.: Стихотворения. Поэмы. Проза. М., 1971, с. 656.

<sup>2</sup> Росси опубликовал также упражнения и Вариации на тему Керубини.

**Джованни Боттезини.** Самым ярким представителем контрабасового искусства Италии XIX века явился великий виртуоз Джованни Боттезини (1821-1889)<sup>1</sup>.

Этот блистательный артист, быть может, единственный в истории контрабасового искусства, почти не играл в оркестре. Композитор и дирижер, он в первую очередь был виртуозом-солистом.

Как и многие артисты эпохи романтизма, Боттезини провел жизнь в бесконечных скитаниях. Нигде он не мог «осесть» на более или менее продолжительное время, неудержимая сила побуждала его колесить по всему свету. Пожалуй, в этом смысле жизнь Боттезини больше всего напоминает жизнь другого великого итальянского виртуоза – Никколо Паганини, с которым его часто сравнивали современники.

Родился Боттезини 22 декабря 1821 года в Креме (Ломбардия) в семье музыканта. Его отец был хорошим кларнетистом и автором пьес для своего инструмента. В семилетнем возрасте маленького Джованни отдали для обучения игре на скрипке его дяде, первому скрипачу в оркестре собора в Креме. Кроме того, юный Боттезини, обладавший прекрасным голосом (дискантом), стал петь в церковном хоре, а во время духовных концертов иногда играл на литаврах.

В 1835 году Боттезини поступает в Миланскую консерваторию. Из двух специальностей, предложенных на выбор, – фагот или контрабас, Боттезини выбрал последнюю и стал заниматься в классе известного профессора Луиджи Росси. Не ограничиваясь этими занятиями, Боттезини с большим увлечением изучает также игру на фортепиано и композицию, под руководством опытных учителей, в том числе известного теоретика Ф. Базили, у которого в эти годы занимался и М.И. Глинка.

Установленный шестилетний курс Боттезини прошел за четыре года, благодаря чему блестяще окончил консерваторию уже в сентябре 1839 года, получив премию от дирекции в 300 франков. Прибавив к этим деньгам еще 600 франков, данных одним его родственником, Боттезини приобрел великолепный контрабас работы известного мастера Карло Тесторе, который с этого времени стал его основным инструментом.

Окончив консерваторию, Боттезини еще более усиленно продолжал занятия на контрабасе, готовясь к своему первому публичному выступлению. Оно состоялось в театре его родного города Кремы и имело успех. Воодушевленный этим, молодой артист предпринял гастрольную поездку по Италии, выступая как солист-виртуоз во всех театрах страны, включая и знаменитый театр «Ла Скала» в Милане. Поездка прошла с триумфальным успехом. Затем Боттезини направился в Вену, дав по пути концерт в Триесте. В этих городах его выступления также вызвали бурное одобрение.

После краткого пребывания за границей Боттезини вернулся в Италию и, желая ознакомиться с оркестровой игрой, поступил в оркестр одного из многочисленных оперных театров своей родины. Получив достаточный опыт, он стал играть в качестве первого концертмейстера группы контрабасов в театре Вероны, а оттуда перешел, также концертмейстером, в театр Венеции. Там он познакомился с Дж. Верди, и с этого времени дружба связывала их до конца жизни. С отъездом из Венеции полностью заканчивается четырехлетняя деятельность Боттезини-оркестранта.

В 1846 году, находясь в Милане, Боттезини решает предпринять вместе со своим товарищем по консерватории, скрипачом Луиджи Ардити, новую гастрольную поездку, после которой обоих артистов пригласили в театр в Гавану. Там двадцатичетырехлетний Боттезини впервые выступает в качестве дирижера и там же в 1847 году пробует свои силы в качестве оперного композитора. Его первенец – опера «Христофор Колумб» – имел на гаванской сцене огромный успех. До 1848 года Боттезини, оставаясь в Гаване, часто совершал оттуда концертные поездки в Соединенные Штаты Америки и Мексику.

Из Гаваны Боттезини в 1849 году в первый раз отправился в Англию и играл в Лондоне в Exeter Hall. Затем он объехал с концертами много провинциальных городов Англии, после чего

---

<sup>1</sup> Боттезини посвящена специальная монография: Carriti A. In memoria di G. Bottesini. Crema, 1921.

вернулся в Америку. С этого времени в течение пяти лет следует непрерывный ряд гастрольных поездок по странам Европы и Америки. В 1856 году Боттезини дирижирует в театре «Санта Анна» в Мексике, затем в том же году переезжает в Париж, где дирижирует оркестром Итальянской оперы. На этом посту он пробыл почти два года, одновременно выступая в Париже в качестве солиста-контрабасиста. К концу 1850-х годов относится первое большое турне Боттезини с импресарио Ульманом по Германии, Франции и Скандинавии.

В эти годы Боттезини начинает регулярно выступать в немецком курортном городке Баден-Бадене. До 1862 года он давал там только сольные концерты, а в последующие восемь лет, кроме того, ежегодно дирижировал летними сезонами Итальянской оперы, в которой выступали величайшие певцы того времени, во главе с Аделиной Патти.

Ни один из выступавших в Баден-Бадене артистов не имел такого шумного успеха, как Боттезини. «Это было каждый раз событием для Баден-Бадена, когда выступал Боттезини, – пишет очевидец, контрабасист Фридрих Шлуфтер. – 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»<sup>1</sup>.

Несмотря на бесчисленные концертные поездки, конец 50-х и 60-е годы явились самыми плодотворными в его творчестве. В это время Боттезини пишет оперы, прославившиеся в Париже и Милане. В эти же годы был создан его струнный квартет, получивший в 1861 году премию на конкурсе в Неаполе.

В 1866 году Боттезини выступал в Петербурге. Сохранилось письмо Дж. Россини, который рекомендовал Боттезини директору Петербургской консерватории А.Г. Рубинштейну. Приводим это письмо полностью:

«Господину Рубинштейну, знаменитому композитору, пианисту, директору консерватории.

С. Петербург.

Милейший 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, самый благородный 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 всея Руси (которая имеет счастье обладать Вами), Вы бесконечно обяжете Вашего поклонника, друга и коллегу.

Дж. Россини пианист 4-го класса

P.S. Будьте любезны передать мой добрый привет очаровательной мадам Рубинштейн.

Париж, 27 января 1866».<sup>2</sup>

Когда в 1870 году между Францией и Германией началась война, и немецкие войска уже подошли к границе Франции, Боттезини находился в Баден-Бадене. Как ярый поклонник Франции, он решил немедленно уехать из Германии. Но дорога во Францию была уже отрезана, и Боттезини перебрался в Швейцарию, а затем в Англию, где поселился в Лондоне и часто выступал как солист и дирижер. Здесь же он написал комическую оперу «Али-Баба».

Но уже через год, в 1871 году, Боттезини уехал в Каир, куда его пригласили на должность оперного дирижера. Там он оставался до закрытия театра в 1877 году. В Каире Боттезини дирижировал премьерой оперы своего друга Верди – «Аида». Верди высоко ценил мастерство Боттезини-дирижера и выразил ему сердечную благодарность. В Египте в 1875 году была

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Warnecke F. Der Kontrabass, S. 38

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Россини Джоаккино. Избранные письма, высказывания, воспоминания. Ред.-сост., авт. вступительной статьи и примеч. Е.Ф. Бронфин. Л., 1968, с. 63.

написана лучшая опера Боттезини «Эро и Леандр», на либретто Арриго Бойто. Опера была с большим успехом поставлена в 1879 году в Турине.

Следовало бы ожидать, что на шестом десятке своей жизни Боттезини, столь загруженный композиторской и дирижерской работой, прекратит сольные выступления. Но замечательный музыкант всегда прежде всего чувствовал себя контрабасистом и до шестидесятилетнего возраста продолжал выступления. В антрактах оперных спектаклей он откладывал дирижерскую палочку и восхищал публику своим блестящим исполнением на контрабасе, а все летние месяцы посвящал сольным гастролям. Карта его концертных поездок в эти годы охватывает Испанию, Португалию, Францию и доходит до Константинополя. Чаще всего в этот период он выступал как солист в Лондоне. Везде его выступлениям сопутствовал неизменный успех.

В 1879 году Боттезини работает в качестве дирижера оперного театра в Буэнос-Айресе, а годом позже закончил свою последнюю оперу «Королева Неаполя», премьера которой состоялась в Турине. Кроме восьми опер, поставленных в различных театрах, в его наследии осталось еще четыре неопубликованные и неисполнявшиеся оперы. Кроме того, Боттезини написал «Messa da Requiem», которая получила золотую медаль на национальной выставке в Милане и в первый раз прозвучала в театре в Турине, там, где впервые исполнялись некоторые его оперы. Последней крупной работой Боттезини была оратория «The Garden of Olivet» для голоса solo, хора и оркестра, в основу которой положен текст Джозефа Бенэ, критика лондонской газеты «Дейли телеграф». Оратория издана в Лондоне.

3 ноября 1888 года в возрасте шестидесяти семи лет Боттезини занял предложенный ему пост директора Пармской консерватории. На этом посту он пробыл недолго. 7 июля 1889 года Боттезини скончался и был погребен на кладбище в Парме в одном склепе с Паганини.

По отзывам современников, Боттезини был не только высокоодаренным художником, но также благородным человеком. Добрый и отзывчивый, очень скромный и непритязательный, он отличался добродушием и уступчивостью. В противовес его экспансивным землякам, Боттезини был очень сдержан и обычно выражал свое одобрение только приветливой улыбкой.

В концертах Боттезини всегда играл только свои произведения. Чаще всего в программы входил Большой концертный дуэт, в котором партию скрипки исполняли Вьетан, Венявский, лучший ученик Паганини Сивори или импресарио Боттезини Ульман. Кроме того, в программу обычно включались Фантазия на тему оперы «Пуритане» Беллини с оркестром и Тарантелла. Как указывают многие современники Боттезини, он настраивал свой контрабас на тон выше. Смычок Боттезини держал так же, как его держат виолончелисты.

Благородный и задушевный звук Боттезини отличался богатым и разнообразным тембром, виртуозная техника была плавной и элегантно. Жильные струны своего инструмента он обычно очень сильно смазывал маслом, для придания звуку мягкости и устранения шипучих призвуков.

В истории контрабасового исполнительства Боттезини показал себя передовым музыкантом своей эпохи, новатором в области развития выразительных возможностей инструмента. Созданные им произведения для контрабаса до сих пор представляют вершину технической сложности. Влияние искусства Боттезини выходит далеко за пределы Италии.

Мы попытаемся осветить значение Боттезини как солиста и методиста, а также автора превосходных пьес для контрабаса.

Имя Боттезини-композитора в наши дни связывается только с его замечательными сочинениями для контрабаса. Именно в этой области он сказал свое самое значительное, веское слово и вошел в историю как блестящий мастер, открыватель новых выразительных возможностей инструмента.

Примечательно, что Боттезини написал несколько произведений для двух контрабасов (Большой концертный дуэт, Каприччио по канцонетте Россини). Это показывает, что контрабасовая исполнительская культура стояла в Италии на очень большой высоте, и Боттезини мог находить достойных партнеров не только среди скрипачей, но и контрабасистов. Перечислим наиболее известные нам контрабасовые сочинения Боттезини: концерты для

контрабаса с оркестром ля мажор, фа-диез минор и си минор (еще минимум два концерта остались в рукописи), Большой концертный дуэт для скрипки и контрабаса, Фантазия на темы оперы Доницетти «Лючия ди Ламмермур», Фантазия на темы оперы Беллини «Сомнамбула», Вариации на тему Паизиелло, «Венецианский карнавал», Мелодия, Элегия, Тарантелла.

Очевидно, большинство произведений крупной формы (концерты, Дуэт, фантазии, вариации, «Венецианский карнавал») исполнялось Боттезини с оркестром. В творчестве композитора, наряду с углублением лирического начала, ярко сказываются национальные черты мелодики и виртуозность, призванная раскрыть новое музыкальное содержание. Романтическое искусство обращалось к широким массам слушателей, отсюда в сферу музыки проникают некоторые черты ораторского искусства.

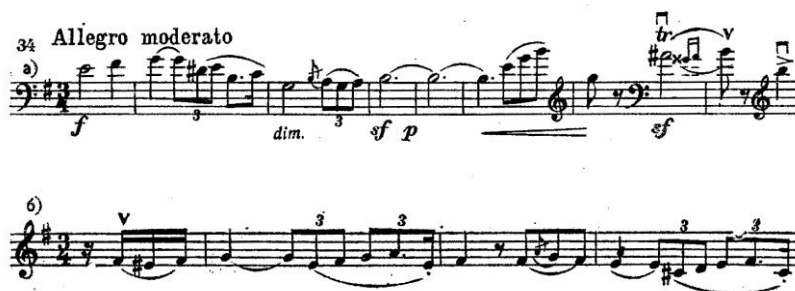
Музыкальный романтизм естественно вызвал потребность в развитии соответствующих средств исполнительского выражения. Звучание инструментов становится многокрасочным и более напевным, виртуозность достигает исключительной высоты. В сфере итальянского романтического музыкального искусства одним из ярчайших представителей был великий скрипач Никколо Паганини. И не случайно Боттезини называли «контрабасовым Паганини» – многие черты роднят этих двух великих виртуозов. Оба артиста исполняли в концертах только свои собственные произведения; оба писали примерно в одинаковых инструментальных жанрах (концерты, виртуозные вариации на темы популярных итальянских опер, наконец, мелкие пьесы, пронизанные итальянской национальной мелодикой); оба композитора-исполнителя до предела раздвигали рамки выразительных возможностей своих инструментов, проявляли себя как смелые новаторы, непрестанно ищущие и реализующие виртуозные приемы, о которых ранее никто не мог даже помыслить.

Суждения о выдающихся музыкантах-исполнителях прошлого могут базироваться на двух источниках. Первый из них – отзывы современников. Все современники Боттезини с восторгом говорили о его блистательном мастерстве. Отзывы эти очень эмоциональны, но они, естественно, субъективны и дают неполное представление об этом виртуозе. Второй источник – произведения Боттезини. Все они создавались артистом, прежде всего для себя, в них, как в зеркале, запечатлелись неповторимо своеобразные черты исполнительского стиля этого крупнейшего артиста.

В наследии Боттезини очень интересны и значительны его концерты для контрабаса с оркестром. По характеру музыки эти широко развитые трехчастные концерты невольно вызывают ассоциацию со скрипичными концертами Паганини. Виртуозный блеск в сочетании с чисто итальянской напевностью делают их значительнейшими, национально-самобытными образцами концерта в контрабасовой литературе.

Приведем несколько примеров, дающих представление о музыке этих концертов и примечательных особенностях партии солирующего контрабаса.

Прежде всего, остановимся на Концерте фа-диез минор. Партия контрабаса изложена в ми миноре (использован сольный строй)<sup>1</sup>. Приведем важнейший тематический материал первой части:



<sup>1</sup> Этот Концерт дошел до нас в позднейшей редакции, в которой редактор изменил применявшуюся Боттезини систему написания партии контрабаса в его реальном звучании и перевел в общепринятую ныне систему записи (октавой выше звучания).





Во второй части певучие мелодии сочетаются с довольно виртуозными пассажами:



Виртуозна и блестяща третья часть, в которой, в отличие от многих концертов той эпохи, дается достаточно разнообразный музыкальный материал:



Концерт ля мажор носит характерное название «Бравурный концерт». Это также развитой трехчастный цикл. Первая часть состоит из ряда разнообразных по характеру музыки и темпу, подчас речитативных эпизодов:





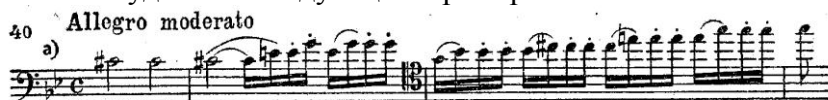
Вторая часть, так же как и ряд других произведений Боттезини, пронизана сплошной инструментальной колоратурой:



В финале сочетание триолей, шестнадцатых и пунктирного ритма придает музыке большую остроту и своеобразие:



Из других произведений, написанных Боттезини, очень интересен его Большой концертный дуэт для скрипки и контрабаса. Пожалуй, во всей контрабасовой литературе нет другого столь яркого образца использования многообразных возможностей этих двух контрастирующих друг с другом смычковых инструментов. Дуэт одночастный, но в нем ясно ощущаются три раздела: Allegro moderato, Lento, Allegro maestoso. Как и в большинстве других концертных произведений Боттезини, в Дуэте диапазон контрабаса в верхнем регистре расширен до предела. О характере контрабасовой партии и содержащихся в ней трудностях для левой и правой руки можно судить по следующим примерам:





Этот блестящий по своей виртуозности и выразительности концертный Дуэт ставит перед исполнителями ряд трудных технических и ансамблевых задач.

Недавно обнаруженная в архиве Болонской музыкальной библиотеки рукопись фантазии «Лючия» Боттезини также является великолепным образцом творчества композитора. Фантазия состоит из шести разделов: интродукции, в которой после большого вступления фортепиано контрабас на протяжении шестнадцати тактов исполняет свободный речитатив на фоне тремоло, затем эпизод *Moderato*, где на протяжении восемнадцати тактов у контрабаса излагается основная тема. Последние четыре такта занимает каденция контрабаса, вводящая в небольшое *Adagio* с очень сложной партией солиста, уснащенной скачками по всему грифу (по два больших скачка подряд). Затем следуют два *Allegro*. В первом проходят виртуозные пассажи по всем струнам, во втором – широко развернутом – партия солиста наиболее виртуозна. Именно в этом разделе впервые появляется тема арии Лючии. В последних четырех тактах *Allegro* звучит виртуозная каденция контрабаса, поддерживаемая аккордами сопровождения и непосредственно подводящая к финальному разделу – виртуозному *Presto*, в котором проводится другая тема оперы Доницетти. В этой части также проходят виртуозные гаммообразные пассажи и арпеджио буквально по всему грифу инструмента.

Примечательно, что в фантазии «Лючия» Боттезини в нижнем регистре пишет ноту *си* контроктавы. Объясняется это особенностями его нотации – октавой выше принятой в настоящее время (записывалось реальное звучание инструмента без транспорта на октаву вниз).

Остановимся теперь на другом чрезвычайно интересном произведении Боттезини – Вариациях на тему Паизиелло «*Nel cor piu non mi sento*». Так же как и в фантазии «Лючия», диапазон внизу доходит до *си* контроктавы (по звучанию). В рукописи имеющегося у нас клавира в некоторых местах имеются авторские пометки *tutti*, что ясно указывает на то, что сопровождение было изложено автором и для оркестра. Вариации написаны в тональности ми мажор, остающейся неизменной на всем протяжении цикла. Открывается он восьмитактным вступлением оркестра *Andante mosso*, после чего у контрабаса проводится тема Паизиелло – чудесная, прерываемая выразительными паузами, пасторальная мелодия на  $\frac{6}{8}$ , несколько напоминающая сицилиану<sup>1</sup>. Первая вариация построена на гаммообразных и хроматических пассажах и арпеджио шестнадцатыми нотами, перемежающимися широкими скачками. Обращают на себя внимание сложные авторские штрихи. Приведем несколько примеров из этой вариации:



<sup>1</sup> Эта тема привлекала внимание многих композиторов, в частности на нее написали вариации Бетховен и Паганини.

Вариация заканчивается небольшим оркестровым tutti. Вторая вариация построена на противопоставлении коротких мотивов, звучащих в высоком регистре, и взятых скачком «басовых ответов»:



В этой вариации интересны все расширяющиеся скачки, в которых в качестве органного пункта звучит нижнее *си*:



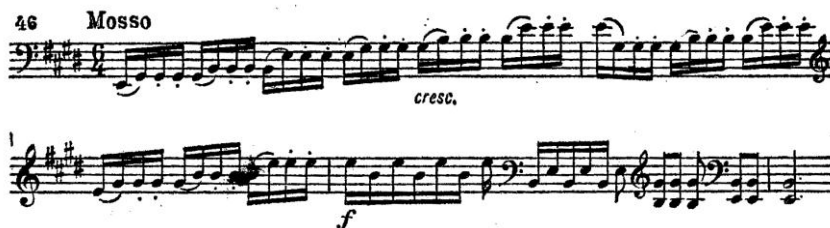
Вторая вариация также заканчивается коротким оркестровым tutti. Наиболее сложна технически третья вариация: в ней по всему грифу проводятся виртуозные пассажи триолями, построенные на чередовании штрихов *spiccato* и *staccato* (по девять нот вверх и вниз смычком):



В коде сначала на фоке сложной фигурации контрабаса тридцать-вторыми нотами в оркестре проводится основная тема вариаций. В такте 11 инициатива переходит к контрабасу, который исполняет виртуозный «взлетающий» вверх ход триолями от нижнего *си* на протяжении четырех октав:



И вновь в последний раз у контрабаса умиротворенно и легко, как напоминание о начале, звучит тема Паизиелло. После ее проведения проходит короткий (пять тактов) оживленный эпизод *mosso*, завершающий весь цикл:



По выразительности и благородству музыкального материала, мастерству развития, широкому использованию всех тесситурных, виртуозных и певучих возможностей контрабаса, эти Вариации являются одним из лучших образцов творчества великого виртуоза. Исполнение их (так же как и фантазии «Лючия») и в наши дни представляет для контрабасиста очень большие трудности.

Из отдельных небольших пьес Боттезини особенно привлекательны Мелодия и Элегия, вводящие в сферу контрабасового исполнительства стиль итальянского *bel canto*, и блестящая, подлинно народная по духу Тарантелла. Стихия зажигательного народного танца с поразительной яркостью передана в этой блестящей пьесе. В среднем разделе (*Meno mosso*) характер музыки меняется. Оживленное движение сменяется широкой распевной кантиленой. Далее вновь звучит стремительная танцевальная музыка. Острые форшлагги заключительного эпизода создают весьма своеобразные, несколько юмористические эффекты.

В Тарантелле автор использовал новые технические приемы. В частности, отметим, что до Боттезини в столь быстром движении на контрабасе не применялись форшлагги, флажолеты и двойные ноты, которые так щедро внесены в фактуру Тарантеллы. В заключительном эпизоде

композитор использовал прием одновременной игры на двух струнах – открытая струна Соль звучит как органнй пункт, а на струне Ре проводится тема Тарантеллы<sup>1</sup>:



Тарантелла Боттезини – одно из самых эффектных произведений концертного контрабасового репертуара<sup>2</sup>.

Многогранная музыкальная деятельность Боттезини как контрабасиста-концертанта, дирижера, композитора и общественного деятеля не ограничивается этим. Боттезини является крупной фигурой и в области педагогики. Его школа игры на контрабасе, наряду с пражской контрабасовой школой, стала вехой в истории европейского исполнительства.

В первой половине XIX века в Европе наметились два направления в области методики игры на контрабасе. Представители первой школы считали, что нотный материал следует в учебниках располагать по позициям. Кстати, этот метод в дальнейшем восторжествовал и прочно утвердился во всей Европе. Одним из создателей этого метода был профессор Пражской консерватории по классу контрабаса В. Гаузе, который в 1828 году издал свою «Школу».

Представителем второго направления – беспозиционной системы изложения нотного материала в XIX веке был Боттезини, школа которого имела много последователей. Эта система утвердилась во многих странах, в том числе и в России, где преподавание на контрабасе по принципу этой школы велось до 1910 года.

Принципиальное расхождение этих двух направлений заключается, прежде всего, в аппликатурной системе. Дело в том, что Боттезини, его предшественники и последователи считали (в силу, по-видимому, большой громоздкости инструмента) невозможным охват на контрабасе полутона 1-2 пальцами, поэтому в первых трех позициях охват полутона они осуществляли 1-3 и 1-4 пальцами, а выше третьей позиции – 1-3 и 1-2 пальцами, тон же – 1-4 пальцами.

При такой аппликатурной системе распределять материал по позициям было, конечно, бессмысленно. Естественно, что итальянская аппликатурная система была явно несовершенна, несмотря на то, что в Италии имелись отдельные выдающиеся виртуозы-контрабасисты. Исполнительство на контрабасе в тех странах, в которых применялась итальянская система, в целом стояло на довольно низком уровне. Недостаточное использование самого сильного 2-го пальца не могло дать хороших результатов.

Отметим, что Боттезини в своей «Школе» выступил как ярый сторонник трехструнного инструмента. Он писал: «Не вдаваясь в бесплодное перечисление преимуществ и недостатков контрабасов с 3-мя и 4-мя 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-мя струнами»<sup>3</sup>.

«Школа» Боттезини издана в 80-х годах XIX века. Она состоит из двух отдельных выпусков-частей. Первая рассматривает применение контрабаса в оркестре (Del Contrabassi in Orchestra), вторая – использование его в сольной игре (Del Contrabasso solista). Первая часть открывается предисловием, после которого помещен рисунок, изображающий контрабасиста, играющего на трехструнном инструменте туртовским смычком с низкой колодкой. Здесь же подробно разъяснен способ держания этого смычка. По Боттезини пальцы располагались немного впереди колодочки, большой палец опирался на трость, то есть постановка несколько напоминала современную виолончельную:

<sup>1</sup> Немного позже аналогичный прием использовал в Концерте ор. 75 Ф. Симандл.

<sup>2</sup> К сожалению, Тарантелла Боттезини сравнительно редко исполняется по оригиналу. Значительно чаще ее играют по позднейшим, облегченным, искажающим характер музыки обработкам-редакциям.

<sup>3</sup> Цит. по русскому переводу в кн.: Роголь-Левицкий Д.Р. Современный оркестр. М., 1953, с. 168.

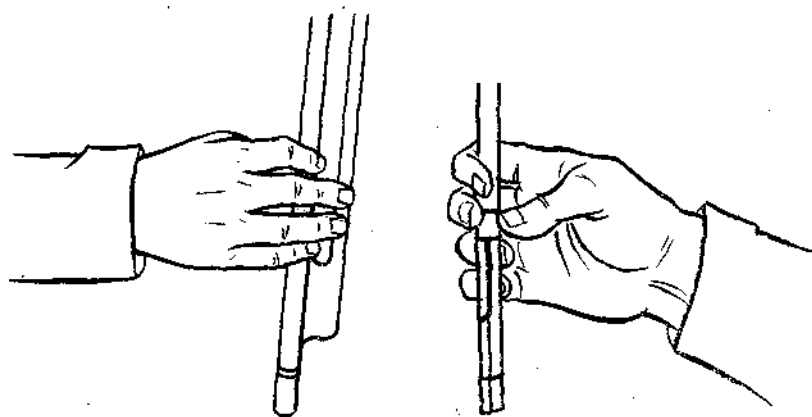


Рис. 3

Интересно, что, хотя сам Боттезини играл таким смычком, в «Школе» он приводит изображение и другого смычка, который называет подобным типу Драгонетти (*arco alla Dragonetti*). Этот короткий смычок с лукообразной тростью и низкой колодкой не имеет ничего общего с подлинным смычком Драгонетти (см. рис. 2в). Возможно, что во времена Драгонетти в Италии имелось два типа смычка – с прямой тростью и высокой колодкой и с короткой, лукообразной тростью и низкой колодкой. Но в данном случае для нас важнее не тип смычка, а способ, предлагаемый для его держания Боттезини: 4-й и 5-й пальцы помещались между тростью и волосом, а 2-й и 3-й – сверху трости<sup>1</sup> (см. рис. 4).

Можно полагать, что несмотря на огромный авторитет Боттезини-виртуоза в Италии, при нем широко бытовали два способа держания смычка – «сверху» и «сзади».

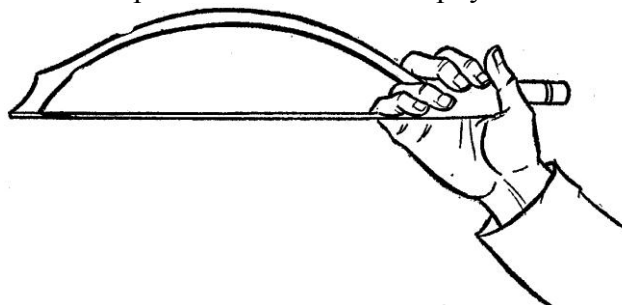


Рис. 4

Затем Боттезини излагает общие методические принципы, после чего начинается практическая часть. Предлагается ряд упражнений: для ведения смычка по открытым струнам, для левой руки в одной позиции, изучение всех тонов, входящих в tessitura контрабаса, освоение интервалов, украшение мелодического голоса, переходы по струне, *pizzicato*. В заключении первой части приводятся упражнения, включающие различные комбинации уже усвоенных навыков.

Во второй части «Школы» рассматривается применение контрабаса в сольной игре. Указывается строй (Ля-Ре-Соль – снизу вверх) трехструнного контрабаса (тот же, что и в первой части) и приводится диапазон инструмента по его реальному звучанию от *си* контроктавы до *си* второй октавы (кроме того, добавляются флажолеты *ре* и *соль* третьей октавы).

Обратим внимание на очень важное обстоятельство. Боттезини не дает указаний на перестройку инструмента тоном выше для сольной игры. Более того, приведенные в конце этой части «Школы» пьесы с сопровождением фортепиано изложены в клавирах у контрабаса и фортепиано в одной тональности. То же наблюдается в произведениях Боттезини, дошедших до нас в оригинальных рукописных клавирах (фантазии «Лючия» и Вариациях на тему

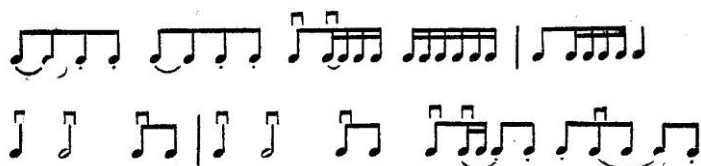
<sup>1</sup> Имеются указания на то, что сам Драгонетти предлагал два других способа держания смычка: сверху (как на виолончели) и «сбоку» (как указано держание французского смычка в «Школе» А.А. Милушкина). См.: Струве Б.А. Процесс формирования виол и скрипок, с. 253. (Примеч. редактора.)

Паизиелло), и клавирах первых изданий ряда других сочинений. Все это, казалось бы, явно указывает на применение натурального строя контрабаса.

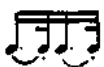
Однако анализ музыки приводит к иному выводу. Поскольку в сочинениях Боттезини диапазон внизу ограничивается нотой *си*, а сверху ясно ощущается необходимость использования струны Ля, можно сделать следующий вывод. В клавирах Боттезини записывал реальное звучание сольной партии, а свой трехструнный контрабас строил тоном выше. Тогда легко объясняется ограничение диапазона внизу звуком *си* (открытая струна Ля, настроенная тоном выше), понятно и звучание верхней струны Ля (Соль – настроенная тоном выше). В этом случае многие непонятные трудности становятся более ясными и доступными для исполнения...

После изложения натурального звукоряда контрабаса Боттезини приводит натуральные флажолеты на всех струнах.

В краткой теоретической справке Боттезини подчеркивает значение флажолетов для сольной игры на контрабасе. Потом следуют гаммообразные примеры в довольно высоких позициях, и рассматривается способ игры большим пальцем (ставка). Значительное внимание уделено гаммам ломаными терциями, квартами, квинтами, секстами, септимами и октавами. Приводятся специальные упражнения для legato (широко используются высокие позиции струн Ре и Ля). Далее идут двухоктавные гаммы, и к ним добавляются разнохарактерные легкие этюды (по четыре-пять строчек). В этих упражнениях большое внимание уделено штрихам. В частности, Боттезини, по-видимому, придавал большое значение выработке штриха – два раза вниз смычком:



Кроме того, даются упражнения для выработки приемов исполнения пунктирного ритма:



и несимметричных штрихов. Интересны упражнения для развития трели с нахшлагом. Затем в «Школе» помещается рисунок струны с точным указанием ее отдельных точек, дающих тот или иной флажолет. После всех этих предварительных указаний и простейших упражнений Боттезини предлагает множество так называемых «маленьких упражнений». Изучая материал этих упражнений, так же как и концертных произведений Боттезини, можно убедиться, с какой необычайной виртуозной легкостью владел он высочайшими регистрами грифа. «Маленькие упражнения» завершаются этюдом в двойных нотах<sup>1</sup>:

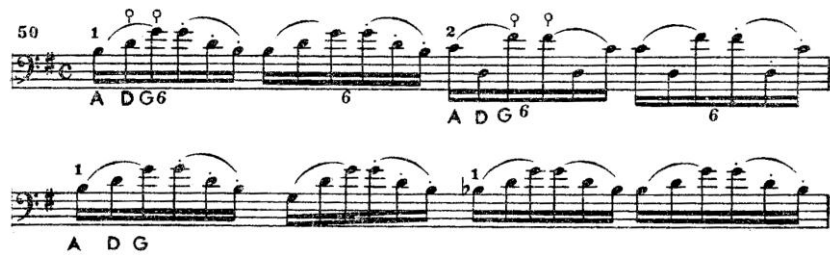


Кроме этого этюда Боттезини приводит фрагмент написанного двойными нотами эпизода из своего Концерта:



Здесь же дается характерная для Боттезини фигурация арпеджио (почти в буквальном виде повторяющаяся в его Вариациях на тему Паизиелло):

<sup>1</sup> Примеры из «Школы» Боттезини для удобства прочтения переведены нами в ныне употребляющуюся систему нотации. (Примеч. редактора.)



Заканчивается вторая часть «Школы» Боттезини так называемыми «Мелодическими этюдами» с сопровождением фортепиано. Тут помещена его чудесная Элегия и отрывок из «Венецианского карнавала», а также фрагмент из финала «Сомнамбулы» Беллини, Серенада из «Севильского цирюльника» Россини, Ария трубадура Верди, Романс Доницетти.

При изучении «Школы» Боттезини сразу бросается в глаза неестественная для современного контрабасиста аппликатура хроматических ходов:



У Боттезини, как и его последователей В. Жданова и А. Клинга, 3-й палец замещает 2-й. Например:



Парадоксальность очевидна: охват полутона 1-2 пальцами считался итальянской школой неудобным, а охват 3-4 пальцами – удобным и естественным. Но обратим внимание на постановку левой руки Боттезини с опущенным локтем и висящей кистью. Если учесть, что он держал контрабас довольно наклонно, то это в связи с постановкой левой руки многое объясняет в его аппликатуре, делает ее более доступной для исполнителя. Во всяком случае, такой аппликатурой играли величайшие контрабасисты, в том числе и сам Боттезини, чьи произведения считались непревзойденными по техническим трудностям.

В «Школе» Боттезини, как правило, 2-й палец в первой половине грифа не применялся, он эпизодически допускался только в ставке (в высоких позициях).

Различные интервалы на разных струнах Боттезини предлагает исполнять одинаковой аппликатурой, например и малую, и большую терции 1-4 пальцами.

Вся «Школа» Боттезини построена на гаммах и упражнениях к ним в соответствующей тональности. После гамм идут упражнения в группетто и форшлагах. Все упражнения исполняются различными штрихами. Большой палец используется, как и в наши дни, но обозначается у Боттезини знаком +.

Весьма характерно, что даже в ставке (в высоких позициях) охват полутона иногда производится 1-3 пальцами.

После Боттезини «Школы игры на трехструнном контрабасе» написали в Италии Франческо Гизерих (1772-1851), Карло Монтанари (1809-1898), Аннибал Менгори (1851-1895) и Густав Кампострини (1831 -1904). Упомянем еще «Школу игры на трехструнном контрабасе» Зедельмайера, которая была введена в консерваториях Неаполя и Палермо.

В середине XIX века четырехструнный контрабас, наконец, проник и в Италию. Одним из первых ввел в учебный план преподавание на этом инструменте Луиджи Негри (1837-1892), ученик Росси, а с 1858 года его преемник в Миланской консерватории (преподавал там до 1890 года)<sup>1</sup>. Он опубликовал первую в Италии «Школу игры на четырехструнном контрабасе».

<sup>1</sup> Негри оставил довольно большое число пьес для контрабаса. Среди них две сонаты для контрабаса с фортепиано (ре минор и соль мажор), произведения для нескольких контрабасов: Большой дуэт для двух контрабасов с фортепиано, пьесы для трех контрабасов, он также переложил для контрабаса виртуозные пьесы Г. Эрнста и Паганини.



Авторами других таких «Школ» явились Антонио Конти, Джузеппе Мерангони и Итало Каими<sup>1</sup>.

Интересно, что методические принципы Боттезини еще долгое время приспособивались и к четырехструнному контрабасу. Так, изданная позже «Школа» Клинга почти ничем не отличается от «Школы» Боттезини. Те же методические установки, такое же расположение нотного материала, гамм и упражнений к ним.

Недостатком большинства этих «Школ» является то, что они односторонне подходят к развитию техники игры на контрабасе. Недостаточно разработаны такие важные приемы игры, как штрихи и правила перехода из позиции в позицию. В силу этого данные «Школы» в настоящее время надо рассматривать лишь как важные исторические документы, по которым можно видеть, как зарождалась контрабасовая педагогика. Если методика еще находилась в зачаточном состоянии, то практика, как мы уже говорили, выдвинула ряд видных контрабасистов, что очень быстро получило отражение в творчестве итальянских композиторов.

Интересно раскрыты возможности контрабаса в шести замечательных сонатах Джоаккино Россини (1792-1868), написанных для своеобразного состава: две скрипки, виолончель и контрабас. История создания этого цикла такова.

В 1804 году Россини жил в Равенне у контрабасиста-любителя Триосси. В благодарность за гостеприимство юный композитор написал и посвятил своему «другу и меценату» шесть камерных сонат, в которых значительную роль уделит контрабасу. Автографы этих произведений долгое время считались утерянными, и только в 1954 году все шесть сонат были опубликованы научным институтом Centro di studi Rossiniani.

Сонаты написаны двенадцатилетним мальчиком, но известно, что музыкальное дарование Россини развилось очень рано. В эти же годы он уже выступал на оперной сцене, а двумя годами позже, в возрасте четырнадцати лет, стал оперным дирижером!

Сонаты для квартета показывают не только живую творческую фантазию, мастерство изложения и развития музыкального материала, но и удивительное знание выразительных возможностей струнных инструментов. Все сонаты имеют три части: монотематическое Allegro с эпизодом вместо разработки, певучую среднюю часть и оживленный финал в форме рондо или вариаций. В свободно развитых мелодиях уже явственно ощущается стиль будущего автора «Севильского цирюльника». В то же время комическое начало, столь блистательно проявившееся в операх Россини, также явственно ощущается в этих его ранних сочинениях. Автор предисловия к изданию сонат для квартета итальянский музыковед А. Бонаккорси отмечает, что Россини выявил в контрабасе характерные, несколько гротескные черты, сближающие его с оперным basso buffo. В сонатах Россини контрабас становится равноправным участником веселого, полного жизнерадостности «кипения» четырех инструментов, партии которых равнозначны. В этом ансамбле контрабас по «легкости» характера своей партии не уступает скрипкам<sup>2</sup>.

Джузеппе Верди (1813-1901) первый из оперных композиторов блестяще показал возможности контрабаса как выразительного солирующего инструмента оперного оркестра. В трех операх Верди – «Риголетто», «Аида» и «Отелло» – проходят большие solo контрабаса. Наиболее значительно solo в опере «Отелло», впервые поставленной в Милане 5 февраля 1887 года. Оно является едва ли не самым замечательным образцом использования выразительных сольных возможностей контрабаса в оркестре:

---

<sup>1</sup> Однако трехструнный контрабас долго не забывался. Даже в начале XX в. в нескольких консерваториях Италии и Испании в первые годы обучения было принято пользоваться именно трехструнным инструментом.

<sup>2</sup> Еще несколько камерных ансамблей Россини с участием контрабаса сохранилось в рукописях. Недавно издан Дуэт для виолончели и контрабаса ре мажор, написанный в 1824 году. Партия контрабаса в автографе отредактирована рукой Драгонетти.

53 Poco più mosso  
Solo legato con sordino

un poco marcato più marc. *f*

*ppp*

*p*

*f un poco più marc. e cresc. cresc. ff*

Это solo, звучащее в кульминационном, наиболее трагическом эпизоде оперы, очень сложно для исполнения не только в техническом, но и в художественном отношении. Несомненно, что, создавая все эти solo контрабаса, Верди пользовался консультациями своего друга Боттезини. Первым исполнителем этих solo в театре «Ла Скала», очевидно, был выдающийся итальянский контрабасист Д. Андреоли.

Обращение Верди к сольным возможностям контрабаса говорит о многом: ясно, что в Италии во второй половине XIX века культура исполнения на контрабасе стояла на большой высоте. Так как в этот период в итальянской музыке основным жанром являлась опера, именно в ней получил свое высшее воплощение контрабас как мелодический сольный инструмент, великолепно передающий драматически-трагедийное начало.

### Чешское контрабасовое искусство

В Чехии, так же как в Италии, в XIX веке из всех искусств наиболее широко развивается музыка. Примечательно, что в начальных школах Чехии, где обучались дети от шести до одиннадцати лет, музыка была обязательным предметом. «Инструментальная музыка широко применялась в школе, в церкви; ее исполняли уличные музыканты и пражские студенты; она звучала в уцелевших аристократических замках и в еженедельных собраниях «академии» в Праге»<sup>1</sup>.

Во многих церквях и монастырях существовали прекрасные капеллы. Школа и церковь способствовали музыкальному образованию народа. В XVIII-XIX веках большое развитие получила симфоническая и камерная музыка. В частных капеллах чешских дворян, так же как и в России, в XIX веке оркестры формировались из крестьян и дворовой прислуги, а возглавлялись обычно музыкантами-профессионалами. Эти оркестры оказали большое влияние на развитие чешской симфонической музыки.

Большое место занимала музыка в жизни пражских горожан, в особенности студентов. В XIX веке развитие музыкального искусства в Чехии достигает очень высокого уровня. Большую роль в деле создания высококвалифицированных кадров музыкантов, в частности контрабасистов, сыграла Пражская консерватория, организованная в 1811 году.

<sup>1</sup> Гинзбург Л. История виолончельного искусства. Кн. 1. Виолончельная классика. М.-Л., 1950, с. 218.

Важнейшая заслуга чехов в истории контрабасовой культуры в том, что они начали внедрять в оркестровую и сольную практику четырехструнный контрабас. Это явно диктовалось развитием симфонической музыки, в связи с которым композиторы стали писать для контрабасов более сложные и самостоятельные партии, охватывающие как высокий, так и самый низкий регистры инструмента. Возникает потребность не только в поднятии культуры исполнительства, но и в использовании соответствующего музыкального инструментария. Поэтому к началу второй четверти XIX века трехструнный контрабас постепенно вытесняется четырехструнным.

Этот процесс естественно вызывал борьбу различных методических направлений. Некоторые контрабасисты, главным образом итальянцы (в частности, Боттезини), вообще отвергали полезность применения четырехструнного контрабаса и оставались верными привычному им трехструнному инструменту. Другие избирали компромиссный путь – привычные приемы техники пытались механически переносить с трехструнного инструмента на четырехструнный, не учитывая материального несоответствия между ними (разница в количестве струн, ширине грифа и т.п.).

Чешские контрабасисты первые ясно осознали, что четырехструнный контрабас (как оркестровый и сольный инструмент) должен в своем развитии последовательно пройти ряд этапов. Это подтверждает деятельность нескольких поколений чешских контрабасистов – педагогов Пражской консерватории, написавших «Школы игры на контрабасе». Этап за этапом они повышали культуру исполнительства, стремясь достигнуть ее высшего уровня.

Результатом явилось то, что если до середины XIX столетия контрабасистов всей Европы «поставляла» Италия, то в дальнейшем эту роль стали выполнять чехи. Во второй половине XIX века из Пражской консерватории выходили отличные контрабасисты, которые занимали ведущее положение во многих городах Европы и Америки.

Расцвету исполнительства на контрабасе в Чехии, а затем во всем мире, способствовали выдающиеся педагоги, успешно развивавшие методику игры на контрабасе.

Первым профессором класса контрабаса Пражской консерватории и основоположником чешской школы был Вацлав (Венцель) Гаузе. Родился он 14 ноября 1764 года в Рауднице (Чехия), умер 18 февраля 1847 года в Праге. Став профессором консерватории в сорок семь лет, уже зрелым музыкантом, Гаузе мог располагать лишь двумя, очень несовершенными учебными пособиями, авторами которых были Фрелих и Николаи. Это побудило Гаузе в 1828 году издать свою «Школу» (две части), которая затем была переиздана во многих европейских странах и долгое время считалась лучшим руководством для изучения игры на контрабасе.

По основным методическим принципам установки Гаузе резко отличаются от господствовавшей в то время итальянской школы игры на контрабасе. Гаузе следует считать смелым новатором в области контрабасовой методики, внедрившим совершенно новый принцип изучения грифа по позициям. Положительным новшеством явилась также его стройная система аппликатуры.

По своему построению работа Гаузе является прототипом большинства последующих контрабасовых «Школ». Открывается она общеметодической вступительной статьей. Затем следует часть практическая, которую Гаузе начинает с изучения позиций. При этом его принцип наименования позиций отличается от ныне принятого. Гаузе первую полупозицию называет «обычной» («обыкновенной») полупозицией. Далее построение позиций дается не диатонически, как в современных «Школах», а хроматически, вследствие чего у Гаузе насчитывается девять позиций. Естественно, что их наименование не совпадает с принятым в наше время. Так, третья позиция Гаузе – это современная полупозиция между второй и третьей позициями:



Девятая позиция Гаузе равна современной шестой:



Следует обратить внимание на то, что в этой позиции Гаузе предлагает брать ноту *соль* 4-м пальцем, а не 3-м, как в современных «Школах». Основоположник трехпальцевой аппликатуры, Гаузе полагал, что использование 3-го пальца вообще нецелесообразно, так же как и итальянская школа считала невозможным применение 2-го пальца<sup>1</sup>. Современная четырехпальцевая аппликатурная система предлагает разрешить эти противоречия таким образом:



В «Школе» Гаузе упражнения по открытым струнам отсутствуют. После знакомства с позициями следуют гаммы. Изучение их начинается с до мажора и до минора. Далее следуют все бемольные гаммы, а затем – диезные. У Гаузе, как и в современных «Школах», к гаммам приложены упражнения в интервалах: терции, кварты и т.д. Упражнения не сложны, написаны половинными нотами и четвертями. После интервалов идут хроматические гаммы, аппликатура их: ♀-1-2-4 или 1- 1-2-4.

В «Школе» подробно разработана постановка правой руки при игре смычком с высокой колодкой и впервые, в отличие от других старых учебников, изучаются почти все приемы и навыки, необходимые для овладения инструментом. Сначала проходится *détaché*, потом *spiccato*, *legato*, *staccato*, всевозможные комбинированные варианты штрихов, наконец, тремоло. В конце «Школы» помещено несколько несложных пьес.

На основе «Школы» Гаузе были написаны «Школы» последующих чешских контрабасистов – Г. Ласки, Й. Грабье и Ф. Симандла.

Исключительный интерес представляет последняя работа Гаузе, опубликованная им в 80-летнем возрасте (1844) – третья часть его «Школы». Она написана для баса-баритона, контрабаса небольшого размера со строем: Ля, Ре, Соль, До (см. пример 11). Инструмент этот предназначался лишь для сольной игры. В третьей части «Школы» Гаузе разработал весьма своеобразную систему аппликатуры, названную им «Искусной игрой» («Kunstspiel»). Сущность ее заключается в широком и последовательном применении увеличенных позиций, что для того времени являлось поразительным по смелости новшеством. Столь же оригинален предложенный в этой работе новый принцип построения позиций (см. пример 71, нижняя строка).

Методические принципы Гаузе отразились не только в его «Школе», но и в написанных им для контрабаса пьесах, этюдах, а также в выполненных им переложениях.

Выдающимися учениками Гаузе были два виртуоза-солиста: Франтишек Дрексел и Вацлав Штейнхард, а также Антонин Слама (1799-1865), впоследствии первый профессор класса контрабаса Венской консерватории, где он работал с 1851 по 1865 год. Но подлинным продолжателем дела основоположника чешской школы явился его ученик Й. Грабье<sup>2</sup>.

Йозеф Грабье родился 14 марта 1816 года в местечке Предный Овенец, близ Праги. Игре на контрабасе начал обучаться в возрасте пятнадцати лет в Пражской консерватории под руководством В. Гаузе. В 1837 году, окончив консерваторию, Грабье поступает в оркестр Ставровского театра, а спустя несколько лет начинает преподавать игру на контрабасе в музыкальной школе «Киндерфрейден» в Праге. Наконец, после смерти Гаузе в 1845 году Грабье приглашают в Пражскую консерваторию в качестве профессора класса контрабаса. Там

<sup>1</sup> В своем, изданном значительно позже, сборнике гамм и арпеджио Гаузе уже предлагал применять 3-й палец в такой странной аппликатурной комбинации:



<sup>2</sup> Фамилия Грабье была в свое время онемечена: мы знали его как Грабэ, но правильно эту фамилию следует произносить – Грабье.

он проработал в течение четверти века, вплоть до своей безвременной кончины 20 марта 1870 года.

Вклад Грабье в историю контрабасовой культуры очень значителен. Как педагог Грабье в основном придерживался методических установок своего учителя В. Гаузе. Это видно из его «Школы», изданной в середине XIX века. Она имеет много общего со «Школой» Гаузе, но Грабье вносит также ряд изменений в методические установки, построение позиций и аппликатуру. В целом это труд более значительный, чем «Школа» Гаузе.

«Школа» Грабье разделена на четыре самостоятельные тетради. В них последовательно излагаются основные позиции, даются упражнения прогрессирующей трудности, в диапазоне от первой позиции до второй позиции большого пальца. К упражнениям указаны варианты всевозможных штрихов. Большой палец обозначается не как у Гаузе ♀, а наоборот ♂.

Построение высоких позиций ставки у Грабье еще не соответствует современным. Например, вторая позиция большого пальца у него такова:



Аппликатура Грабье настолько целесообразна, что в некоторых упражнениях достигает современного уровня. Грабье был передовым педагогом, часто отвергавшим каноны, если они мешали и тормозили развитие техники игры на контрабасе. В упражнении №86 Грабье, возможно, применяется растяжка пальцев, что для того времени было новшеством<sup>1</sup>:



В последних разделах «Школы» изучаются мелизмы, причем вначале они приведены в основных, а затем в высоких позициях.

Несмотря на ряд бесспорных методических достижений, «Школа» Грабье в настоящее время представляет главным образом исторический интерес<sup>2</sup>.

Выдающийся педагог Грабье воспитал целую плеяду замечательных контрабасистов: Симандля, Сладека, Ласку и многих других, которые впоследствии стали известными концертантами и педагогами. Именно при Грабье контрабасисты, воспитанники Пражской консерватории, стали играть в оркестрах многих стран мира.

Грабье сочинил ряд произведений для контрабаса. Все они имеют определенную педагогическую направленность. Назовем лишь некоторые из них.

Концерт для контрабаса с оркестром примечателен тем, что впервые в истории контрабасовой литературы написан в одночастной форме (сонатное allegro с широко развитым вступлением). Музыка недостаточно оригинальна по стилю, но технические возможности контрабаса раскрыты в Концерте довольно широко. Этюды Грабье (восемьдесят шесть упражнений типа секвенций) дают полезный материал для выработки разнообразных фигурационных движений, штрихов и ритмических формул в различных позициях ставки. Этюды Грабье в качестве учебно-тренировочного материала не потеряли своего значения и в наши дни.

Следующий этап в истории контрабасовой культуры связан с именем Г. Ласки, воспитанника Пражской консерватории, ученика Грабье.

Густав Ласка родился в Праге 23 августа 1847 года. Игре на контрабасе учился в Пражской консерватории (1861-1867) у Грабье. После окончания консерватории в 1868 году Ласка был приглашен в придворный оркестр в Кассель. В эти же годы он дает сольные концерты в Касселе и других городах Германии. В 1872 году Ласку приглашают в капеллу княжества Шварцбург-Зондерсхаузен, где он стал преемником Х. Симона. Спустя несколько

<sup>1</sup> В данном случае нет доказательств, что здесь предполагалась растяжка пальцев. Грабье мог исполнять такое последование обычными переходами на наиболее близкие пальцы. (Примеч. редактора.)

<sup>2</sup> Большой заслугой Грабье как педагога-методиста является, в частности, то, что он окончательно порвал с распространенной до него традицией игры на контрабасе в перчатках.

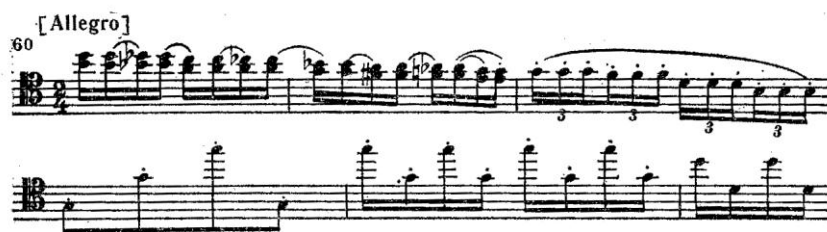
лет Ласка не без успеха выступает также в качестве оперного дирижера. В 1877 году Ласка работает в Берлине в оркестре В. Бильзе, а годом позже переезжает в Шверин, где играет в придворном оркестре. В Шверине разворачивается его многообразная деятельность как композитора и дирижера церковного хора. Там же начинается педагогическая деятельность Ласки. О его педагогических принципах лучше всего можно судить по «Школе», изданной в Лондоне, Брюсселе и Нью-Йорке.

В «Школе» Г. Ласки довольно необычно распределен материал, посвященный изучению позиций. Сначала каждая позиция изучается на одной струне Соль, затем на ней же даются несложные упражнения. После этого тот же цикл проводится поочередно на других струнах. Потом следуют несложные пьески в данной позиции. В дальнейшем добавляются упражнения для связывания изучаемой позиции со всеми предыдущими. В конце разделов помещены несложные пьески с сопровождением фортепиано, гаммы и арпеджио, упражнения для изучения форшлагов и других мелизмов.

Заключительный раздел «Школы» Ласки посвящен высоким позициям ставки, ноты обозначены в теноровом и скрипичном ключах. Аппликатура такая же, как у Симандла, большой палец обозначен, как у Грабье:  $\text{♮}$ .

Из контрабасовых пьес Ласки отметим Концерт для контрабаса с оркестром. По форме это сонатное *allegro* с эпизодом (*Adagio*) вместо разработки, но с наличием ее элементов в связующей и заключительной партиях экспозиции и репризы. В то же время использование принципа чередования замкнутых самостоятельных построений и характер их контрастов в какой-то мере приближают это произведение к жанру рапсодии.

Очень интересна фактура партии контрабаса, в которой Ласка впервые использовал такие приемы, как пассажи двойными терциями, ломаные октавы в быстром темпе и другие:



По музыке, пожалуй, более интересны небольшие пьесы для контрабаса, написанные Лаской: Рапсодия на славянские темы, Баллада и Полонез. Очевидно, впервые Ласка вводит в контрабасовую концертную литературу новый жанр – концертштюк для контрабаса solo (без сопровождения). Одним из его наиболее привлекательных по музыке произведений является «Perpetuum mobile» – виртуозная, отлично звучащая пьеса, пронизанная мягким юмором<sup>1</sup>.

Умер Ласка в Шверине в 1928 году, на восемьдесят первом году жизни.

Выдающимся виртуозом-контрабасистом и незаурядным композитором был воспитанник Пражской консерватории Ян Йозеф Аберт. Родился он 21 сентября 1832 года в Коховице (Чехия). Начальное музыкальное образование получил в монастыре, где был певчим. Впоследствии Аберт поступил в Пражскую консерваторию, где в 1846-1852 годах учился игре на контрабасе у Грабье, а композиции и теории музыки у И.Ф. Киттля, А.В. Амброса и И.В. Томашека. По окончании консерватории, в 1853 году, Аберт приглашается в Штутгартскую придворную капеллу в качестве контрабасиста, а через четыре года назначается дирижером капеллы и оперы. В Штутгарте Аберт завоевал признание как выдающийся контрабасист-солист. Умер он в Штутгарте 1 апреля 1915 года.

Аберт занимался композицией: его оперы, симфония и увертюры ныне забыты, но произведения для контрабаса сохранили значение. Из них наиболее значителен Концерт. Он написан в высоком регистре, часто применяется ставка, использованы разнообразные штрихи и

<sup>1</sup> Кроме того, Ласка написал оперу «Королевский солдат», симфонию, несколько увертюр, две мессы и две фортепианные сонаты.

интересные ритмические комбинации. По стилю и приемам развития тематического материала это произведение приближается к Концерту Грабье<sup>1</sup>.

В истории литературы заметную роль сыграли чешские контрабасисты-композиторы Грегора, Гейсель и Кукла, оставившие ряд пьес для контрабаса. Франтишек Грегора родился 9 января 1819 года в Нотолице (Чехия). Игре на контрабасе учился у Г. Пренера, теории композиции – у И.Ф. Киттля. Грегора был известен как виртуоз-контрабасист и написал довольно много пьес для своего инструмента, в том числе семнадцать концертов для контрабаса (!), шесть этюдов, два скерцо, а также квартет для контрабасов<sup>2</sup>. Умер Грегора в Пицке 27 января 1887 года.

Ян Гейсель родился 19 мая 1859 года в Пардубице (Чехия) – умер после 1909 года (точную дату не удалось установить). Игре на контрабасе учился с 1873 года в Пражской консерватории у Йозефа и Венделина Сладеков. После окончания консерватории в 1879 году, Гейсель вскоре завоевал высокую репутацию как солист и педагог. С 1889 года преподавал в Страсбургской консерватории. Оставил много хороших сочинений для контрабаса. Среди них: Концертино, концертные этюды с фортепиано, Концертная фантазия с фортепиано (или оркестром), Венгерская фантазия, прелюдии и другие пьесы с фортепиано, а также сборник оркестровых трудностей из опер Р. Вагнера.

Биография Карела Куклы нам неизвестна. Единственные точные данные говорят, что он обучался игре на контрабасе в Пражской консерватории в 1882-1886 годах. Кукла написал много пьес для контрабаса. Из них изданы Фантазия №2 и Ноктюрн.

Крупнейшим представителем чешской контрабасовой школы по праву считается Франтишек Симандл. Он родился 1 августа 1840 года в Блатне (Чехия). Игре на контрабасе с 1855 года учился в Пражской консерватории у Грабье. После окончания консерватории в 1861 году Симандл был приглашен в придворный оркестр в Вену и через несколько лет занял в нем место первого контрабасиста. В 1869 году двадцатидевятилетний Симандл стал профессором класса контрабаса Венской консерватории. С этого времени начинается кипучая разносторонняя деятельность его как педагога, композитора и солиста-концертанта, продолжавшаяся почти полвека. Симандл был выдающимся солистом. Даже в преклонные годы он выезжал в другие страны давать сольные концерты. За три года до смерти, в 1909 году Симандл был приглашен в Петербург по случаю 50-летия Русского музыкального общества и выступил как солист, исполнив Концерт Генделя в собственном переложении для контрабаса. Умер Симандл 13 декабря 1912 года на семьдесят втором году жизни в Вене.

Исключительно велика заслуга Симандла как автора обширной «Школы для контрабаса» (девять выпусков-разделов), высшем достижении контрабасовой методики XIX века. В этой «Школе» окончательно определяются семь основных позиций. Аппликатура первых пяти позиций (1-2-4 пальцы):



С шестой позиции вводится 3-й палец:



Это было новаторством в области аппликатуры на контрабасе<sup>3</sup>. В изучении позиций материал «Школы» Симандла выгодно отличался от методических трудов его современников.

<sup>1</sup> Концерт Аберта был опубликован Ф. Симандлом в его втором сборнике.

<sup>2</sup> Опубликованы лишь три контрабасовые пьесы Грегора: Концертный этюд, Думка и Каприччио. Первая в первом сборнике Ф. Симандла, две другие – в его третьем сборнике.

<sup>3</sup> Предшественники, а также современники Симандла В. Штурм и Т. Михаэлис дальше шестой позиции не шли из-за боязни применить 3-й палец, и даже в шестой позиции авторы многих «Школ» применяли 4-й палец вместо 3-го.

Принцип последовательности изучения материала по позициям выдержал трудное испытание временем и сохранил его значение и в наши дни.

В своей «Школе» Симандл предлагает более высокое (чем это практиковалось раньше) положение локтя левой руки, в какой-то степени предвосхищая постановку нашего времени<sup>1</sup>.

Кроме этой «Школы» Симандл выпустил еще один труд, специально посвященный высшей стадии контрабасовой игры «Die hohe Schule des Kontrabassspiels». В предисловии к этой работе он впервые методически обосновал целесообразность применения для сольной игры настройки контрабаса на тон выше.

Как композитор Симандл оставил после себя огромное наследие, в которое входят пьесы для контрабаса разнообразных жанров, от этюдов вплоть до концерта. Симандл сочинил около стаopusов, но произведения раннего периода не были им изданы. В девяти опубликованных сборниках помещены сочинения Симандла среднего и позднего периода, а также лучшие образцы его переложений. Кроме того, в эти сборники Симандл включил произведения композиторов-контрабасистов многих европейских стран: Румынии, Венгрии, Германии, Чехии и других. Из технической литературы Симандл оставил множество этюдов.

Упомянем лишь некоторые, наиболее значительные произведения Симандла. Дивертисмент op. 21 интересен как в художественном, так и в техническом отношении. По виртуозному блеску и эмоциональной выразительности это одно из лучших произведений, написанных для контрабаса в жанре вариаций. Другая пьеса – Концертштюк op. 34. В XIX веке так именовались вступление и тема с вариациями, либо, чаще, одночастные концерты с неразвитой формой сонатного allegro. Концертштюк Симандла написан именно в этой последней форме. Он интересен сложными ритмическими рисунками, разнообразными штрихами, лирической кантиленой, блестящей каденцией, использованием характерного для Симандла приема речитатива.

Самое значительное произведение Симандла – Концерт op. 75. Это новый шаг в развитии исполнительства на четырехструнном контрабасе. Симандл в Концерте создает большой трехчастный цикл, первая часть которого – развитое сонатное allegro – значительно сложнее всего Концерта Грабье. Во второй части полная благородства тема несколько напоминает печальную тему второй части из Симфонии си минор Шуберта. В третьей части композитор щедро использует интонации и ритмы славянского фольклора. Здесь чередуются две темы танцевального склада: первая – остро пунктированная – воплощает образ безудержного веселья, вторая отличается мягкостью и лиризмом. Финал очень виртуозен и по тому долгие годы контрабасисты предпочитали играть лишь две первые части.

В отношении штрихов и использования различных ритмических комбинаций Симандл идет дальше своего учителя, хотя многие штрихи заимствованы им у Грабье. Но зато Симандл применил новые приемы художественной выразительности (двойные ноты, аккорды в ставке в высоком регистре, флажолеты, пунктирный ритм):



Несмотря на несомненные инструментальные достоинства Концерта, он по музыке в настоящее время устарел. Особенно снижает впечатление весьма примитивный аккомпанемент. Гаузе, Грабье, Симандл – три столпа в истории чешской контрабасовой школы. Именно Симандл довел принципы этой школы до высшего совершенства.

<sup>1</sup> «Школа» Симандла завоевала большую популярность, и многие десятилетия вплоть до наших дней являлась основным методическим материалом для обучения контрабасистов. Она переиздавалась множество раз в разных странах. В Советском Союзе издана в 1960 г. под редакцией М.С. Фокина.



## Немецкое контрабасовое искусство

К выдающимся немецким контрабасистам XIX века следует отнести А. Мюллера.

Август Мюллер родился в 1810 году в Дармштадте, много лет работал и преподавал там же.

Г. Берлиоз писал в своих «Мемуарах»: «Здесь имеется замечательный виртуоз по фамилии Мюллер, не принадлежащий, однако, к знаменитой фамилии Мюллеров из Брауншвейга. Его колоссальный рост позволяет ему играть на настоящем четырехструнном контрабасе с поражающей легкостью. Не стремясь к исполнению столь доступных для него пассажей и арпеджио нарочитой трудности и сомнительного эффекта, он умеет заставлять петь этот огромный инструмент сурово и благородно, извлекая из него звуки замечательной красоты и нюансируя их с большим искусством и чувством. Я слышал, как он пел очень красивое Адажио, сочиненное Мангольдтом, младшим братом капельмейстера, и делал это так, что мог бы глубоко растрогать самую требовательную аудиторию. Это было на вечере у господина доктора Хюта, первейшего любителя музыки в Дармштадте, делающего в своем кругу для искусства то же, что господин Ольсейджер в своем кругу в Лондоне... Мюллер – это сокровище, которое должно соблазнять всех композиторов и всех дирижеров»<sup>1</sup>.

Мюллером написаны для контрабаса «Вступление и тема с вариациями» и другие пьесы. Умер Мюллер в 1867 году в Дармштадте.

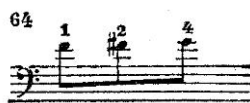
Ученик Мюллера Христиан Симон, немецкий контрабасист, родился в 1810 году. Капельмейстер Штейн сочинил для него Концертштюк ор. 9. Симон много лет был первым контрабасистом придворной капеллы в Шварцбург-Зондерсхаузене. Умер в 1872 году.

Остановимся на интересном методическом труде немецкого контрабасиста Т. Михаэлиса, во многом близком к принципам, положенным в основу «Школы» Грабье.

Теодор Михаэлис (1831-1873) был педагогом и оркестровым музыкантом. Он работал в Гамбурге, где сочинял легкую музыку. Михаэлис известен как автор «Школы игры на контрабасе».

«Школа» состоит из двух частей, объединенных в одном выпуске. Она не претендует на полноту и точность, как пишет об этом сам автор. После предисловия идут заметки о «держании и ведении смычка», «положении левой руки». Весьма характерна для всех ранних чешских и немецких «Школ» постановка левой руки с опущенным локтем; пальцы на грифе размещаются так: безымянный и средний плотно лежат вместе, мизинец и 1-й палец расположены поодаль от них. Это видно по прилагаемому в «Школе» рисунку.

«Школа» Михаэлиса, так же как и «Школа» Грабье, стоит еще на позициях неприменения 3-го пальца даже выше шестой позиции:



Так же недооценивается 3-й палец в другой немецкой «Школе», написанной Вильгельмом Штурмом, но в ней выше шестой позиции этот палец все же вводится<sup>2</sup>:



Практическая часть «Школы» Михаэлиса начинается с упражнений по открытым струнам, сначала половинными, а затем целыми нотами.

Любопытно указание на то, что 3-й палец служит поддержкой 4-му. Далее показано строение всех шести позиций и полупозиций, их практическое изучение с соответствующими постепенно усложняющимися упражнениями; изучение аккордов и штрихов; гаммы с

<sup>1</sup> Берлиоз Гектор. Мемуары. М., 1967, с. 459-460.

<sup>2</sup> Оригинально наименование позиций в «Школе» Штурма. Исходя из принципа Гаузе, он также отказывается от полупозиций и строит свои позиции хроматически, начиная с полупозиции. Таким образом, первая позиция Штурма равна обычной полупозиции, а его десятая позиция – шестой. (Примеч. редактора.)

упражнениями в соответствующих тональностях. Это предвосхищает симандловскую методику изучения гамм. В «Школе» показана аппликатура гамм в высоких позициях. Во всех мажорных и минорных гаммах (за исключением двух гамм – до-мажор и соль-мажор) не используется 3-й палец. В конце первой части излагаются хроматические гаммы также с упражнениями. Во второй части даны этюдообразные упражнения во всех тональностях, в медленных и быстрых темпах с разнообразнейшими фигурациями. В конце «Школы» помещены оркестровые выписки.

Из контрабасистов-композиторов Германии следует отметить также Мойсля.

Адольф Мойсль учился игре на контрабасе в Пражской консерватории (1852-1858) у Й. Грабье. После окончания консерватории работал в Висбадене. Из сочинений Мойсля известен только Концертштюк. В контрабасовой литературе использование речитатива встречается довольно редко. После Боттезини его успешно применил Мойсль в Концертштюке. Пьеса эта динамична и отличается довольно сложной фактурой<sup>1</sup>.

Назовем еще выдающегося исполнителя и педагога Эммануила Шторха (1841-1877), воспитанника Пражской консерватории, в которой он с 1855 по 1861 год учился у Грабье. Последние годы жизни Шторх провел в Лейпциге, где занимал должность первого контрабасиста оркестра Гевандхауза. Из контрабасовых сочинений Шторха сохранились этюды и Концерт, а также ряд транскрипций.

Видным контрабасистом был Освальд Швабе (1846-1909). Игре на контрабасе он учился у Э. Шторха в Лейпциге. С 1871 года играл в оркестре Гевандхауза (первый контрабасист оркестра), а с 1881 года преподавал в консерватории. 1 октября 1906 года Швабе отметил свой двойной юбилей: двадцать пять лет преподавания в консерватории и тридцать пять лет работы в Гевандхаузе. Из сочинений Швабе нам известны семь тетрадей оркестровых трудностей, Adagio, Романс и Каватина, а также переложения для контрабаса Каватины Раффа и Романса К.Ю. Давыдова.

## **Французское контрабасовое искусство**

История развития контрабасового искусства во Франции XIX века довольно своеобразна. В этой стране уже в начале 20-х годов внедрился новый тип смычка – туртовский с низкой колодкой.

Интересна история проникновения четырехструнного контрабаса во Францию. После смерти П. Шенье, первого профессора класса контрабасистов в Парижской консерватории в 1832 году, директор консерватории Л. Керубини и генеральный инспектор музыки Ф.А. Габенек предписали преподавать игру только на четырехструнном контрабасе, а профессору Лами было дано задание ввести в жизнь этот новый метод. Но Лами успел лишь начать это дело, так как через полгода он умер. На его место пригласили Н. Шафта, который успешно продолжил работу своего предшественника. Чтобы окончательно внедрить новый тип контрабаса, Габенек распорядился увольнять из оркестра контрабасистов, играющих на трехструнных инструментах, каждый раз, когда консерваторию оканчивал ученик, подготовленный к игре в оркестре на четырехструнном контрабасе. Показательно, что в 1840 году оркестр парижской Комической оперы, считавшийся в Париже лучшим, имел шесть контрабасистов. Все они уже играли на четырехструнных инструментах.

Хотя во Франции мы наблюдаем столь прогрессивное отношение к внедрению нового типа инструмента и смычка, само преподавание в музыкальном центре этой страны – Парижской консерватории – стояло на довольно низком уровне.

Говорить о французской школе контрабасовой игры можно только с 1860 года, когда Шарль Лабро издал свою «Школу» с тридцатью большими этюдами в приложении к ней. Время преподавания Лабро в Парижской консерватории является кульминационным пунктом в истории французской контрабасовой педагогики XIX века.

---

<sup>1</sup> Концертштюк Мойсля опубликован Симандлом в его четвертом сборнике.

Сущность школы Лабро сводится к перенесению на французскую почву основных методических установок Гаузе. Лабро писал, что немецкая школа (как тогда обычно именовали чешскую школу) предпочтительнее итальянской и что ей принадлежит будущее. Однако, исходя из принципов Гаузе, Лабро несколько преобразовал их, видоизменил принцип построения позиций и решительно стал на сторону «французского», то есть туртовского, смычка с низкой колодкой (по-видимому, под воздействием исполнительской деятельности Боттезини). Многие теоретические положения Лабро, так же как и его этюды, не утратили своего значения и теперь, несмотря на то, что нас отделяет от него более ста лет.

Другим выдающимся французским виртуозом и педагогом был Ашиль Гуффе (1804-1874), современник Лабро и первый солист-контрабасист оркестра Большой оперы. Его этюды и сольные пьесы для контрабаса долгие годы сохраняли значение в педагогическом репертуаре. Крупнейшей заслугой Гуффе является то, что совместно со знаменитым скрипичным мастером О. Бернарделем он изобрел струны с двойной обвивкой, названные им «а double trait».

К французской школе можно отнести также Люсьена Дереля. Бельгиец по происхождению, он учился у Виктора Массарда и Шарля Лабро, а затем почти двадцать пять лет работал в Париже. В 1891 году его пригласили на родину, в Льеж, профессором Королевской консерватории.

Известным педагогом был профессор Парижской консерватории В.Ф. Верримст. Им написано много (более ста) пьес для контрабаса: пять концертино, Вариации на тему французской народной песни для трех контрабасов и другие сочинения. Учеником Верримста был самый крупный французский контрабасист – педагог, солист, композитор – Эдуард Нанни, о котором будет рассказано в разделе, посвященном контрабасистам XX века.

Окидывая взглядом деятельность выдающихся зарубежных контрабасистов XIX века, их достижения в области сольного исполнительства, педагогики, композиции, а также обращаясь к оркестровым и камерным произведениям, созданным крупнейшими композиторами, мы видим, что контрабасовая культура в эту эпоху достигла в Европе очень высокого уровня.

## **Контрабасовое искусство в России**

Первые, вполне документальные свидетельства о появлении контрабаса в России относятся к последней четверти XVIII века. В это время контрабас становится обязательным инструментом в партитурах русских композиторов, а в штатах придворного оркестра появляются имена приехавших из-за границы контрабасистов. Наряду с приглашением иностранных музыкантов, в это же время подготавливаются и отечественные кадры контрабасистов. Большую роль в этом сыграла Придворная певческая капелла, воспитывавшая не только русских певцов, но и инструменталистов-оркестрантов.

Значительный вклад в развитие музыкальной культуры внесли крепостные артисты. Во второй половине XVIII и в первой половине XIX века в России было множество крепостных оркестров. В то время как в Европе оркестры имелись в основном у видных аристократов, как, например, у князя Эстергази, в России оркестры были не только у именитых вельмож, но даже у средних помещиков. Эти оркестры являлись и своеобразными музыкальными школами. Помещик приглашал иностранного капельмейстера, который обучал крепостных людей игре на различных инструментах, а через несколько лет его ученики, в свою очередь, сами становились педагогами. Эти оркестры обычно не отличались высокой квалификацией, так как крепостной музыкант часто совмещал музыкальную деятельность с другой работой. «...Музыканты являлись в оркестр, одетые в различные костюмы, соответственно ролям, которые они должны были играть, и как только по свистку поднимался занавес, они бросали свой фагот, литавры, скрипку, контрабас, чтобы сменить их на скипетр Мельпомены, маску Талии и лиру Орфея»<sup>1</sup>. У многих вельмож музыканты являлись одновременно и домашней прислугой. Но были ансамбли

---

<sup>1</sup> Passenans de Russie et l'esclavage, dans leurs rapports avec la civilisation européenne. Paris, 1822, p. 140. Цит. по русскому переводу в кн.: Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. М.-Л., 1951, с. 67.

и высокой квалификации, стоявшие на значительном художественном уровне. К таким можно отнести оркестры Воронцова, Шереметева, Юсупова и другие.

Наряду с этими крупными крепостными оркестрами большую, может быть важнейшую, роль в развитии культуры игры на оркестровых инструментах сыграл оркестр придворных театров. С ним связано имя первого выдающегося итальянского контрабасиста, всю жизнь проработавшего в России и нашедшего здесь свою вторую родину, – Доменико Францевича Даль'Окка.

Антонио Доменико (или, как его называли в России, Доменико Францевич) Даль'Окка родился 1 июня 1763 года в Ченто близ Болоньи, в семье музыкантов. В Италии же получил музыкальное образование. Вместе с братом Филиппо (клавесинистом и певцом) ежегодно с 1790 по 1796 год давал концерты в Москве. В 1796 году Даль'Окка направился в Петербург, где после блистательного концертного выступления его пригласили в оркестр придворных театров<sup>1</sup>. Однако в сентябре следующего года Даль'Окка уехал в Данциг, где дал концерт на «контравиолоне с тремя струнами», а затем выступал как солист во многих других городах Германии. В 1798 году Даль'Окка возвратился в Петербург и в сентябре этого года подписал контракт с дирекцией императорских театров в качестве первого контрабасиста с окладом в 1200 рублей в год (его оклад непрерывно повышался и в 1821 году достиг баснословной по тому времени суммы – 3000 рублей)<sup>2</sup>. В 1815 году Даль'Окка принял русское подданство и остался в России на всю жизнь.

Роль Даль'Окка в истории исполнительства на контрабасе очень значительна. Впервые в России он начал регулярно концерттировать на контрабасе и наглядно доказал, что этот инструмент может иметь успех в сольных выступлениях. Во время больших приемов во дворцах петербургской знати Даль'Окка устраивал так называемые «вокалы», то есть концерты и иллюминации. И во всех этих концертах он оставался одним из наиболее любимых публикой солистов. Вот одно из его объявлений, относящееся к 1810 году: «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»<sup>3</sup>.

Примечательно, что Даль'Окка стремился создать для контрабаса репертуар из сочинений на национальные русские темы. По его просьбе композитор Винченци написал «Русскую арию с вариациями» для контрабаса, которую Даль'Окка часто исполнял в концертах в Петербурге. Кроме того, он сам обрабатывал русские песни для контрабаса. Важно и то, что Даль'Окка с этими необычными для контрабаса произведениями, кроме жителей Петербурга, знакомил также публику Москвы, Риги и многих городов Западной Европы.

В 1818 году Даль'Окка вместе со своей дочерью Терезой, отличной пианисткой, совершил большую концертную поездку по многим городам России. Часто концерттировал он и в Европе и имел особый успех в Германии, Бельгии и Франции. В частности, сохранились сведения о его сольном концерте в Париже в 1822 году. Об этом концерте была помещена хвалебная заметка в газете «Парижские публичные листы»<sup>4</sup>. Во время гастролей Даль'Окка в Германии великий немецкий писатель-романтик Э.Т.А. Гофман нарисовал его портрет, неоднократно публиковавшийся.

Успеху концертных выступлений Даль'Окка способствовало то, что он играл на замечательном контрабасе работы одного из мастеров семейства Гварнери. Во время своих гастрольных поездок он разбираал этот инструмент, то есть отделял шейку, соединенную с корпусом винтом, как у некоторых гитар (так же перевозил свой инструмент его современник Й. Кемпфер).

---

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, фонд Петербургской конторы императорских театров (№497), оп. 97/2121, д. 59.

<sup>2</sup> Насколько ценили Даль'Окка в Петербурге, видно из следующего: в 1801 году он получал оклад в 2000 рублей в год, второй контрабасист, прославленный Йозеф Кемпфер – 700 рублей и третий, Карл Вагнер – 600 рублей.

<sup>3</sup> «С.-Петербургские ведомости», 1810, 25 марта.

<sup>4</sup> См.: Хроника. – «Русский инвалид», 1822, 22 марта.

Деятельность замечательного музыканта Доменико Францевича Даль'Окка продолжалась в России тридцать пять лет. В 1832 году он просит дирекцию императорских театров разрешить ему дать дневной концерт в свою пользу. А в следующем году инспектор музыки К.А. Кавос в рапорте на имя дирекции императорских театров сообщает, что 8 июня 1833 года скончался от простуды Доменико Францевич Даль'Окка, оставив после себя жену, сына и двух дочерей. Похоронили Даль'Окка на Смоленском кладбище в Петербурге.

Сын Даль'Окка Антонио (1818-1846) учился у отца в театральной школе и стал отличным контрабасистом. После смерти отца пятнадцатилетнего Антонио в 1833 году зачислили в оркестр императорских театров, но, прослужив год, он оставил службу и уехал из России. Известно, что в Европе он с успехом давал сольные концерты. Безвременная кончина не дала возможности проявиться полностью этому даровитому музыканту<sup>1</sup>.

После Д.Ф. Даль'Окка развитие исполнительства на контрабасе в России дало ощутимые результаты в том же столетии. Этот выдающийся музыкант на рубеже двух веков заложил в России основы искусства игры на контрабасе, завоевал для этого инструмента широкое признание и тем способствовал последующему его прогрессу.

В годы деятельности Даль'Окка в культурной жизни России продолжали играть большую роль крепостные музыканты. В первую половину XIX века большой известностью пользовались оркестры В.А. Всеволожского, А.М. Будлянского, И.Д. Шепелева, Ю.В. Долгорукова, И.О. Хорвата, А.И. Иллинского, А.В. Страхова и А.А. Панчулидзева.

Оркестр Всеволожского современники сравнивали с оркестром князя Эстергази, которым руководил в свое время Гайдн. Замечательный оркестр был в Пензе у Панчулидзева. В среднем они насчитывали от тридцати до пятидесяти крепостных музыкантов. Но были и значительно большие составы. Так, оркестр Будлянского современники называют «огромным», а у Иллинского по документальным данным было сто музыкантов!

К середине XIX века художественное руководство в крепостных оркестрах России переходит от иностранцев к русским музыкантам. В основном это были скрипачи, которые одновременно являлись и педагогами. Некоторые крепостные музыканты отличались настолько высокой квалификацией, что каждый мог считаться солистом. Были среди них и контрабасисты. Один из них – Яков Ульянович Нетоев долгие годы был близким и доверенным лицом М.И. Глинки. Нетоев играл на контрабасе. В частности, во время пребывания Глинки на Украине в Качановке – имении помещика Г.С. Тарновского – этот крепостной контрабасист принимал участие в первом исполнении «Марша Черномора» и «Персидского хора» из «Руслана и Людмилы». Нетоев играл также на виолончели, главным образом во время домашнего исполнения квартетов. Сохранилась портретная зарисовка Якова Нетоева, сделанная известным художником В.И. Штернбергом. По ней можно заключить, что Нетоев играл смычком с высокой колодкой.

Известно количество контрабасов, входящих в состав наиболее крупных крепостных оркестров. Например, в оркестре Панчулидзева, насчитывавшем тридцать одного исполнителя, имелось два контрабаса. У Шепелева, оркестром которого руководил выдающийся русский скрипач Н.Я. Афанасьев, в состав пятидесяти музыкантов входило три контрабасиста.

После отмены крепостного права оперные и симфонические оркестры помещиков начали распадаться. Оркестр Панчулидзева некоторое время работал по найму у сибирского помещика Трубецкого. Впоследствии многие музыканты из этого оркестра занимали в Москве видное положение в оркестре императорских театров.

В 60-х годах XIX века дело подготовки национальных кадров музыкантов приобрело более демократический характер. В провинциях открывались музыкальные училища Русского музыкального общества, а в Москве и Петербурге были организованы консерватории. Таким образом, музыкальное образование стало доступным более широким слоям городского населения, что способствовало быстрому росту музыкальной культуры в России. Но в оркестры

---

<sup>1</sup> Одна из дочерей Д.Ф. Даль'Окка Тереза была отличной пианисткой, его племянница Софья (дочь Филиппо) вошла в историю как выдающаяся оперная певица, с успехом выступавшая на сценах театров Петербурга, Вены и других городов Европы. Она часто принимала участие в концертах Д.Ф. Даль'Окка.

императорских театров, в особенности на ответственные должности, по традиции еще долго приглашали иностранцев. В большинстве случаев это были итальянцы, чехи, немцы. Из контрабасистов в этот период, навсегда прочно обосновавшихся в России, можно назвать Дж. Ферреро, первого профессора по классу контрабаса Петербургской консерватории.

Джованни (Иван Осипович) Ферреро родился в Сардинии, в Савильяно в 1818 году. Музыкальное образование получил в Италии, по-видимому, в Турине. В Россию Ферреро приехал в 1845 году и дал свои сольные концерты в Петербурге, после чего был зачислен в оркестр императорских театров в качестве первого контрабасиста<sup>1</sup>. С этого времени начинается многогранная деятельность этого прекрасного, всесторонне образованного музыканта.

Кроме того, Ферреро занимался административной деятельностью. В декабре 1845 года его назначили «надзирателем конторы» придворной библиотеки, а через пять лет – заведующим придворной библиотекой<sup>2</sup>. С 1868 года до конца своих дней Ферреро занимал ответственную должность инспектора музыки петербургских театров. С успехом выступал он и как дирижер в Мариинском театре и в концертах Филармонического общества.

Свою педагогическую работу Ферреро начал вскоре после приезда в Петербург в Придворной певческой капелле, где он вел класс контрабаса. В 1862 году Ферреро был приглашен А.Г. Рубинштейном в только что открывшуюся Петербургскую консерваторию и стал в ней первым профессором класса контрабаса.

Основатель и первый директор Петербургской консерватории Антон Рубинштейн уделял большое внимание развитию русского контрабасового искусства. Это сказалось, в частности, в том, что он заказал известному петербургскому мастеру Людвигу Отто значительное число превосходных контрабасов.

Ферреро, к моменту открытия контрабасового класса в консерватории имевший уже достаточный педагогический опыт, много сил уделяет работе с учениками. Несмотря на свою занятость в консерватории и театре, он один-два раза в год выступает в петербургских концертах как солист и ансамблист. Так, 1 апреля 1852 года его слышал М.И. Глинка, присутствовавший на юбилейном концерте Петербургского филармонического общества. В этот день впервые была исполнена «Камаринская». Исполнялись и другие сочинения композитора – увертюра «Ночь в Мадриде» и ария из оперы «Руслан и Людмила» (оркестром дирижировал К. Шуберт), а также секстет К. Шуберта «Reminiscences de l'op[éra] „Les Huguenots“» для своеобразного состава из пяти виолончелей и контрабаса. Партии виолончелей исполняли К. Шуберт, А. Маурер, Ф. Дробиш, М. Бер, В. Кологривов, партию контрабаса Ферреро.

22 января 1867 года Ферреро дал сольный концерт. Кроме того, с 1858 года во время трехмесячного летнего отпуска Ферреро уезжал в Италию и ежегодно выступал в Турине как солист и дирижер симфонических концертов.

Ферреро занимался также сочинением музыки и написал ряд пьес для контрабаса и оркестра. Из его контрабасовых произведений сохранилось лишь одно, ныне совершенно забытое – «Andante и Полонез»:



Умер Ферреро 12 июля 1877 года в Петербурге. За пятнадцать лет преподавания в Петербургской консерватории Ферреро воспитал довольно много контрабасистов. Самым выдающимся учеником Ферреро был В.А. Жданов.

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, фонд Петербургской конторы императорских театров (№ 497), оп. 5, ед. хр. 8.

<sup>2</sup> ЦГИАЛ, фонд Петербургской конторы императорских театров (№ 497), оп. 5, ед. хр. 10.

Василий Александрович Жданов – основоположник русской контрабасовой школы, первый русский профессор-контрабасист. Родился он 2 августа 1845 года в семье дьячка при фабрике Гусь-Хрустальный Меленковского уезда Владимирской губернии<sup>1</sup>. Первоначальное образование Жданов получил в духовном училище. Когда обнаружилось, что у мальчика отличный слух и хороший дискант, его в 1856 году привезли в Петербург и зачислили в Придворную певческую капеллу в качестве певчего. Однако через год его перевели в инструментальный отдел капеллы в класс контрабаса профессора Ферреро. После четырех лет обучения Жданов отлично закончил курс игры на контрабасе. В 1861 году семнадцатилетнего юношу приняли в оркестр императорских театров, но для прохождения обязательного годового испытательного срока (стажировки) направили в Москву. В 1862 году Жданов возвратился в Петербург и приступил к работе в оркестре императорских театров<sup>2</sup>. В 1877 году, после смерти Ферреро Жданова пригласили профессором класса контрабаса в Петербургскую консерваторию. В эти годы в России еще не было ни учебных пособий, ни художественной литературы для этого инструмента. Заслуга Жданова в том, что он первый в России серьезно стал заниматься созданием контрабасовой литературы.

Жданов сделал многочисленные переложения и обработки произведений русских композиторов и русских песен, сам сочинял пьесы для контрабаса, а также издал в своей редакции ряд произведений западноевропейских композиторов.

В 1891 году Е.К. Альбрехт в своей брошюре «С.-Петербургская консерватория» писал: «Класс контрабаса бесспорно находится в хороших руках, и результаты его весьма солидны»<sup>3</sup>. Дав такую положительную оценку педагогической деятельности Жданова, Альбрехт в своей статье высказывает ряд мыслей, вызывающих серьезные возражения. Ввиду того, что точка зрения Альбрехта не единична для того времени, приведем из его статьи наиболее характерную выдержку: «Хороший оркестровый скрипач, и вообще всякий хороший музыкант оркестра, по моему мнению, 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»<sup>4</sup>.

Высказывание Альбрехта объясняется незнакомством с состоянием западноевропейского контрабасового исполнительства и педагогики, а также с существующей для контрабаса художественной литературой. Для того чтобы стать высококвалифицированным музыкантом-контрабасистом, надо затратить на обучение не один-два года, а восемь-десять лет. Только такая установка могла дать положительные результаты в деле подготовки кадров контрабасистов в России. И отечественная контрабасовая педагогика, в частности деятельность Жданова, пошла именно по этому пути.

Самой большой заслугой Жданова в истории развития исполнительства на контрабасе явилось создание первой русской «Школы игры на контрабасе»<sup>5</sup>. Жданов развивал принципы итальянской аппликатурной системы, которая в первых основных позициях исключает применение 2-го пальца, заменяя его 3-м. Приверженность Жданова к итальянским аппликатурным принципам вполне закономерна, так как он был учеником Ферреро, который сам придерживался их. Жданов эту систему перенес на родную почву, используя для обучения русский музыкальный материал. Этим и объясняется живучесть «Школы» Жданова, по которой преподавали педагоги много десятков лет, воспитав немало хороших контрабасистов.

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, фонд Петербургской конторы императорских театров (№ 497), оп. 5, д. 1085.

<sup>2</sup> ЦГИАЛ, фонд № 497, оп. 5, д. 1085.

<sup>3</sup> Альбрехт Евгений. С.-Петербургская консерватория. Спб, 1891, с. 27.

<sup>4</sup> Альбрехт Евгений. С.-Петербургская консерватория, с. 27.

<sup>5</sup> «Школа» Жданова переиздавалась в России несколько раз.

В последнее издание «Школы» Жданов внес много изменений, в частности применение 2-го пальца начиналось с третьей позиции. По-видимому, в этом сказалось влияние пражской школы, которое было живо воспринято таким передовым музыкантом, каким был Жданов<sup>1</sup>.

В ряду обработок для контрабаса, сделанных Ждановым, интересна ария Гремина из оперы «Евгений Онегин» Чайковского. Из собственных сочинений Жданова сохранились Тема с вариациями (до-мажор), Тема с вариациями (соль-мажор) и Тарантелла. Если первые два произведения утратили свое значение, то Тарантелла представляет интерес не только в педагогическом, но и в исполнительском отношении. Это блестящее концертное произведение, невольно вызывающее ассоциацию с Тарантеллой Россини:



Наряду с работой в консерватории Жданов продолжал играть в группе контрабасов оркестра императорских театров. Прослужив там 20 лет, он в 1881 году вышел на пенсию. Но через год в оркестре был объявлен конкурс на место первого контрабасиста. На это место претендовало много иностранных контрабасистов. Тем не менее, после сыгранных Ждановым двух концертов, конкурсная комиссия, возглавляемая дирижером Э.Ф. Направником, единогласно присудила место первого контрабасиста Жданову<sup>2</sup>, после чего он вновь стал играть в оркестре уже как концертмейстер группы контрабасистов. В 1897 году, в связи с профессиональным заболеванием правой руки, Жданов решил оставить оркестр. Он просил назначить ему новую, повышенную пенсию как солисту оркестра. Его поддержал дирижер Направник, который высоко ценил Жданова. Однако в этой просьбе дирекция отказала Жданову, после чего он продолжал играть в оркестре до 1908 года. Скончался Жданов 31 июня 1910 года.

Среди учеников Жданова хорошие контрабасисты, работавшие в оркестре Мариинского театра: М. Словачевский, П. Гуляев, П. Тихов, Н. Орлов, П. Добров и другие. Из них можно отметить Петра Сергеевича Доброва (1858-1907), окончившего консерваторию с малой серебряной медалью.

В оркестре Мариинского театра и в Петербургской консерватории Жданова заменил известный чешский контрабасист Вацлав (Вячеслав Францевич) Бех. Родился он 23 октября 1877 года в Ланкене (Чехия). Игре на контрабасе учился в 1891-1897 годах в Пражской консерватории у Венделина Сладека. После окончания консерватории был концертмейстером группы контрабасов в оркестре оперного театра Граца. В феврале 1902 года Бех становится солистом Чешской филармонии в Праге. Он часто выступал как солист-контрабасист и вместе с выдающимся чешским скрипачом Я. Кубеликом совершил концертное турне в Англию. В октябре того же года Бех занял место первого контрабасиста в оркестре Варшавской филармонии. Работая в Варшаве, Бех иногда выезжал в другие города, например, участвовал в Вагнеровском фестивале в Байрейте. В 1908 году, выдержав конкурс, он занял место солиста-контрабасиста оркестра Мариинского театра в Петербурге, заменив вышедшего в отставку Жданова, а годом позже стал преподавать в Петербургской консерватории (с 1913 – профессор)<sup>3</sup>. После начала первой мировой войны имя Беха исчезает из списков педагогов консерватории. Вероятнее всего, он уехал на родину. За годы своей работы в Петербургской консерватории Бех воспитал ряд контрабасистов. Из них наиболее значительны: С.Н. Буяновский, П.А. Вейнблат, М.В. Кравченко, М.Л. Краснопольский, П.И. Углицкий, Н.В. Холин и Ф.А. Кусевицкий (псевдоним – Севицкий)<sup>4</sup>. После Беха класс контрабаса в

<sup>1</sup> Жданов опубликовал также другую методическую работу – «Трезвучия и гаммы для контрабаса». СПб.-М., б. г.

<sup>2</sup> ЦГИАЛ, фонд № 497, оп. 5, л. 45.

<sup>3</sup> Бех опубликовал свою методическую работу «Технические упражнения, ч. I. Гармонические минорные гаммы, штрихи и минорные арпеджио для контрабаса». Лейпциг – СПб., б. г.

<sup>4</sup> Фавий Адольфович Кусевицкий (род. в 1893 г. в Вышнем Волочке) игре на контрабасе начал учиться (самоучкой) с тринадцати лет, затем занимался в Петербургской консерватории у В.А. Жданова и закончил в 1908 г. курс с малой серебряной медалью у В.Ф. Беха. Затем переехал в Москву и играл с 1910 г. в оркестре С.А.



Петербургской консерватории вели его ученики М.Л. Краснопольский (1914-1918) и П.И. Углицкий (1916-1918).

В истории развития контрабасового искусства России велика роль контрабасистов Москвы. Основателем московской контрабасовой школы явился Густав Федорович Шпекин. Родился он 20 ноября 1834 года. Музыкальное образование получил в Германии. По свидетельству современников, играл смычком с низкой колодкой и ввел его при обучении в классе контрабаса Московской консерватории. Таким образом, смычок с низкой колодкой применяется в Московской консерватории с ее основания до наших дней.

Есть две версии, объясняющие использование Шпекиным этого смычка. Первая высказывает предположение, что в Германии его учителем был итальянец (как известно, в Италии применение смычка с низкой колодкой началось еще в XVIII веке). Вторая, более вероятная, предполагает, что Шпекин под влиянием итальянских контрабасистов стал играть смычком уже будучи опытным музыкантом.

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<sup>1</sup>.

Через три года Шпекин переходит в русское подданство 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. Скончался он 1 октября 1899 года.

За тридцать три года своей педагогической работы Шпекин выпестовал в Московской консерватории множество отличных контрабасистов. Из них наиболее известны А.Е. Мартынов и В.Н. Проскурнин.

Одним из крупных московских контрабасистов-педагогов был Йозеф (Осип Осипович) Рамбоусек. Он родился в Праге в 1845 году. Игре на контрабасе учился с 1861 года в Пражской консерватории у Йозефа Грабье. Окончив в 1867 году консерваторию, уехал в Германию, где играл в оркестрах различных городов. В 1882 году он получил от дирекции московского Большого театра приглашение на место второго концертмейстера группы контрабасов<sup>2</sup>. Рамбоусек приехал в Москву, через год принял русское подданство и навсегда остался в России, ставшей его второй родиной.

Работая в оркестре Большого театра, он одновременно с большим успехом вел класс контрабаса в Московском филармоническом училище. Когда первый концертмейстер группы контрабасов Шпекин подал заявление об уходе из оркестра Большого театра, Рамбоусек принял участие в объявленном конкурсе и в декабре 1897 года занял место первого концертмейстера.

Со следующего года Рамбоусек регулярно приглашался на летние сезоны в симфонический оркестр Киева, где в это время работал в качестве дирижера и преподавателя класса контрабаса его друг и соотечественник Ф.И. Воячек<sup>3</sup>.

---

Кузевицкого, своего дяди. В это же время взял артистический псевдоним – Севицкий. Выдержав конкурс, поступил в оркестр Большого театра (1916-1920). С 1915 г. неоднократно выступал как солист-контрабасист в Москве, Петербурге и во многих городах периферии. В 1920 г. закончилась деятельность Ф.А. Кузевицкого как солиста. Он покинул родину, с 1921 г. был концертмейстером группы контрабасов оркестра Варшавского оперного театра, с 1924 жил и работал в США. Там проявил себя как незаурядный дирижер: руководил «Симфонией» – камерным ансамблем струнных инструментов, с 1951 г. был главным дирижером и художественным руководителем симфонического оркестра штата Индиана, а с 1958 – дирижером и художественным руководителем оркестра университета Майами. Умер в 1967 г. в Афинах во время гастролей.

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, фонд Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (№ 2090), оп. 2, д. 24.

<sup>2</sup> ЦГАЛИ, фонд Московской конторы императорских театров (№ 659), оп. 3, д. 3052.

<sup>3</sup> Федор Иванович Воячек (1857-1934) игре на контрабасе учился в Пражской консерватории у Йозефа Сладака. Окончив в 1876 г. консерваторию, семь лет играл в оркестрах Австрии и Германии. В 1883 г. переехал в Киев, где вел класс контрабаса в музыкальном училище Киевского отделения Русского музыкального общества, а с основания в 1913 г. Киевской консерватории стал в ней первым профессором класса контрабаса. Кроме того,

После смерти Шпекина в 1899 году дирекция Московской консерватории пригласила Рамбоусека вести класс контрабаса. Но недолго пришлось ему работать в Московской консерватории. Внезапная смерть, последовавшая 10 марта 1901 года, оборвала жизнь и деятельность этого прекрасного музыканта и педагога.

Учениками Рамбоусека были известные контрабасисты Д.А. Шмукловский и И.С. Тезавровский. Лучший ученик Рамбоусека – С.А. Кусевицкий – получил широчайшее признание не только в России, но и за рубежом.

После смерти Рамбоусека на должность педагога класса контрабаса Московской консерватории впервые приглашается русский контрабасист Владимир Николаевич Проскурнин (1867-1952). Игре на контрабасе он учился в Московской консерватории у Шпекина и окончил курс с серебряной медалью в 1900 году.

Работая с 1903 года в консерватории, Проскурнин в 1903 году издал методический курс «Гаммы и арпеджио для контрабаса» (в настоящее время это издание является библиографической редкостью). В 1918 году Проскурнин оставил консерваторию, но продолжал педагогическую работу в музыкальных училищах и школах Москвы. Долгие годы Проскурнин выступал в Москве в концертах как солист и ансамблист.

С 1906 года, наряду с Проскурниным, класс контрабаса стал вести в Московской консерватории другой русский контрабасист, Алексей Егорович Мартынов (1860-1922). Он окончил консерваторию у Шпекина в 1885 году. С 1898 года занимал в консерватории различные административные посты, проявив себя как отличный педагог класса контрабаса. В 1912 году получил звание профессора. Мартынов воспитал таких отличных контрабасистов, как М.С. Фокин, В.И. Белов<sup>1</sup>, В.И. Бергман<sup>2</sup> и М.Ф. Штейнке.

**Сергей Александрович Кусевицкий.** В истории русского контрабасового исполнительства крупнейшие достижения связаны с именем блистательного виртуоза Сергея Александровича Кусевицкого.

Родился Кусевицкий 14 (26) июля 1874 года в небольшом уездном городке Тверской губернии Вышнем Волочке, в семье ремесленника. Отец Кусевицкого и его четыре сына (будущий контрабасист и его братья) увлекались музыкой и играли на различных инструментах. Юный Кусевицкий, выучившись играть на трубе, стал участником духового оркестра, организованного его братьями. Миниатюрный оркестр, в состав которого входило всего восемь музыкантов, играл на балах, свадьбах, маскарадах, а в летнее время выступал в городском саду во время ярмарки и обслуживал представления балагана – традиционного ярмарочного, полуциркового представления.

Эта жизнь не удовлетворяла С.А. Кусевицкого, и он решил поехать в Петербург или Москву и там начать серьезные занятия музыкой. Но какую музыкальную специальность выбрать? Уже не так мало лет, нужно остановить свой выбор на инструменте, который возможно скорее и вернее позволил бы достигнуть профессионального мастерства. Сергей Александрович выбирает контрабас. Занятия на этом инструменте увлекают его. Кусевицкие в

---

Воячек возглавлял группы контрабасов различных оркестров Киева и выступал как дирижер.

<sup>1</sup> Василий Иванович Белов (1892-1967) игре на контрабасе учился в Московской консерватории (1908-1916). Играл в симфоническом оркестре Преображенского полка (1916-1919). В 1920 г. поступил в оркестр Большого театра. В 1931-1941 гг. концертмейстер группы контрабасов симфонического оркестра Московской филармонии. В 1946-1955 – концертмейстер группы контрабасов Госоркестра Союза ССР. Вел класс контрабаса в училище им. Гнесиных.

<sup>2</sup> Василий Иванович Бергман (1898-1942) игре на контрабасе учился в Московской консерватории (1915-1922). С 1918 г. концертмейстер группы контрабасов в Малой советской опере (бывш. опера С.И. Зимина). В 1922 г. поступил в оркестр Большого театра в качестве концертмейстера группы контрабасов, а с 1929 г. стал также концертмейстером группы контрабасов оркестра Московского радиоцентра (ныне Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и телевидения). Вел класс контрабаса в музыкальном техникуме им. В.В. Стасова (1921-1931), в училище им. Гнесиных (1941-1942). Часто выступал в концертах как ансамблист.

Брат В.И. Бергмана, Андрей Иванович Бергман (1897-1965) также был концертмейстером группы контрабасов в оркестре Большого театра. Играл в Персимфансе, в оркестре Московского радиоцентра. В 1936-1941 гг. концертмейстер группы контрабасов Госоркестра Союза ССР.

то время жили в одноэтажном деревянном домике, состоявшем из одной маленькой комнаты и кухни, половину которой занимала русская печь. Во дворе стоял небольшой сруб, приспособленный для домашней бани. В ней, чтобы не беспокоить близких, Сергей Кусевицкий по многу часов ежедневно играл на контрабасе.

Осенью 1891 года Кусевицкий с тремя рублями в кармане приехал в Москву. Он обратился в консерваторию, но бесплатных вакансий там не оказалось. Тогда он направился в Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества. Там ему предложили обучаться бесплатно на одном из оркестровых инструментов – гобое, валторне или контрабасе. Он, конечно, избрал тот инструмент, который был ему уже знаком, – контрабас.

Училище, в котором учился С.А. Кусевицкий, по составу педагогов конкурировало с консерваторией. Игру на скрипке преподавали А.Н. Николаев и солист оркестра Большого театра В.В. Безекирский, на виолончели – А.А. Брандуков, на контрабасе – О.О. Рамбоусек. Класс рояля вел основатель училища П.А. Шостаковский, классы теории и композиции – П.И. Бларамберг, А.А. Ильинский и музыкальный критик С.Н. Кругликов. Драматическое отделение вели В.И. Немирович-Данченко, а также артисты Малого театра – О.А. Правдин и А.И. Южин.

Существовало училище главным образом на субсидии действительных членов Филармонического общества.

Филармоническое училище выпускало инструменталистов, певцов, композиторов и драматических актеров. Его воспитанниками были Вас. С. Калинин, Д.А. Аракишвили, Л.В. Собинов, Е.К. Лешковская, О.Л. Книппер-Чехова, И.М. Москвин, В.Э. Мейерхольд и многие другие. В классе контрабаса обычно занималось четыре человека. Почти все контрабасисты – питомцы училища – впоследствии стали хорошими оркестрантами; из них наиболее известными, кроме С.А. Кусевицкого, были И.С. Тезавровский и Д.А. Шмукловский<sup>1</sup>.

Профессор Рамбоусек, очень деятельный, опытный и вдумчивый педагог, с большим энтузиазмом вел педагогическую работу в училище. Под его руководством Кусевицкий в короткий срок добился отличных результатов. В рецензиях на ученические концерты неоднократно встречается его имя. Так, в марте 1894 года «Русские ведомости» писали: «Г. Кусевицкий в концерте для контрабаса Штейна показал, что он хорошо освоился с техникой этого редко появляющегося solo на концертных эстрадах инструмента»<sup>2</sup>. Через четыре месяца, в июне, была опубликована рецензия на выпускной ученический концерт Московского филармонического общества: «Из других инструменталистов выступили скрипач г. Коган... и контрабасист г. Кусевицкий (уч [еник] г. Рамбоусека) с концертом Штейна... Контрабасист почти уже виртуоз на своем тяжеловесном и неповоротливом инструменте; оркестровый же музыкант из него несомненно выйдет идеальный»<sup>3</sup>. В том же году Кусевицкий выступает в концерте пианистки С.Н. Лентовской, окончившей училище с отличием. В дальнейшем она довольно часто аккомпанировала Кусевицкому во время его сольных выступлений.

В 1894 году, окончив училище, Кусевицкий поехал в Петербург, где 28 августа держал конкурс на вакантное место контрабасиста в оркестре Мариинского театра. Конкурс состоялся в присутствии заведующего оркестром К. Кучеры и дирижеров Направника, Крушевского, Дриго и Кроткова. Кусевицкого приняли в оркестр, но в это время в московском Большом театре также открылось вакантное место контрабасиста. Кусевицкий вернулся в Москву и 1 октября, пройдя испытание, был зачислен на годовой испытательный стаж в оркестр Большого театра с окладом 600 рублей в год.

---

<sup>1</sup> Дмитрий Александрович Шмукловский был видным концертмейстером и педагогом. С 1904 г. – артист оркестра, а с 1905 г. – концертмейстер группы контрабасов Большого театра. С 1906 г. преподаватель Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества. Позднее выступал в качестве дирижера симфонических концертов. В 1922 г. первый концертмейстер Персимфанса.

Из учеников Шмукловского, наряду с Милушкиным, известен Николай Федорович Кондаков (1889-1972), в 1919-1959 гг. игравший в оркестре Большого театра (с 1930 – зам. концертмейстера, с 1934 – третий концертмейстер).

<sup>2</sup> К. Театр и музыка. – «Русские ведомости», 1894, 31 марта.

<sup>3</sup> W. Московское филармоническое общество. Ученический концерт. Ученический оперный спектакль. – «Артист», 1894, №38, с. 141.

Через год Кусевицкого перевели в штат оркестра, и в его паспорте стало значиться новое звание: «артист императорских театров». Через два года, 21 января 1897 года, ему повысили оклад до 960 рублей, а с апреля 1901 года, после смерти Рамбоуека, перевели на место концертмейстера группы контрабасов с окладом 1200 рублей. (На это место был объявлен конкурс, проходивший в декабре 1900 года. Никто из претендентов не удовлетворил комиссию, а потому было решено без конкурса перевести Кусевицкого на это место.) Комиссия видных работников театра, вынося это решение, отметила, что Кусевицкий «в течение шести лет выказал себя выдающимся талантливый артистом и крайне аккуратным по отношению к службе»<sup>1</sup>. Прошло еще два года, и 29 декабря 1902 года Кусевицкому присвоили первый разряд артистов оркестра – «солист».

В оркестре Большого театра Кусевицкий работал недолго. 16 сентября 1905 года он подал прошение об увольнении его из театра на том основании, что он не в состоянии совместить службу в оркестре со своей концертной деятельностью. Одновременно Кусевицкий просил сохранить за ним звание солиста императорских театров. Просьба его была удовлетворена. Уходя из театра, С.А. Кусевицкий опубликовал в «Русской музыкальной газете» большую статью, в которой ярко обрисовал тяжелое положение оркестрантов, работающих в императорских театрах<sup>2</sup>. Статья эта вызвала большой резонанс со стороны музыкальной общественности.

В годы работы в Большом театре Кусевицкий часто и очень успешно выступал в различных благотворительных концертах как солист.

По-настоящему широкое признание пришло к нему после симфонического концерта под управлением дирижера В.С. Терентьева, состоявшегося 25 марта 1901 года в помещении Московского немецкого клуба. В этот день Сергей Александрович с огромным успехом исполнил с оркестром Концерт Генделя. В рецензии на выступление было написано следующее: «Появления этого артиста на эстраде ждали с большим любопытством. За все время существования наших симфонических собраний контрабас, в качестве сольного инструмента, фигурировал всего только, насколько мне известно, один раз, да и то только для того, кажется, чтобы окончательно убедить слушателя в непригодности этого инструмента для сольного исполнения. Это было в недавний приезд прославленного венского виртуоза Зимандля (Симандля. – *Примеч. редактора*). Однако г. Кусевицкий с таким искусством владеет своим неуклюжим инструментом, что может доставить положительное удовольствие. У него контрабас оказывается способным на такую подвижность и на такое богатство оттенков, на которые способны только так называемые «благородные» инструменты оркестра»<sup>3</sup>.

После этого выступления Кусевицкого начинают часто приглашать в качестве солиста для участия в концертах Филармонического общества. Он также пробует свои силы и в области композиции. Так появились его небольшие пьесы: *Andante op. 1 №1*, *Вальс-миниатюра op. 1 №2* и *Грустная песня op. 2*<sup>4</sup>.

В 1902 году Кусевицкий дал в Москве свой первый собственный концерт (до этого он выступал только с исполнением отдельных пьес). Газета «Русское слово» от 29 марта 1902 года писала: «Оркестранту Большого театра удалось доказать, что контрабас в руках настоящего мастера одинаково сильное средство для передачи «песен сладких и молитв», как и другие струнные инструменты... К слову сказать, г. Кусевицкий вчера познакомил публику и с образчиками своих собственных композиций. Они только убедили в разносторонности дарования талантливого музыканта».

Говоря о концертной деятельности Кусевицкого, мы вынуждены прибегать к цитатам из рецензий того времени. Рецензий этих множество, но будем обращаться к ним лишь в тех случаях, когда они дают новый важный штрих для характеристики артиста. Одна из наиболее

---

<sup>1</sup> «Личное дело о службе Кусевицкого – артиста оркестра». Протокол апреля 3 дня 1901 г., комиссии по делам оркестров императорских театров. ЦГАЛИ, фонд № 659, оп. 3, ед. хр. 2029.

<sup>2</sup> С. Кусевицкий о судьбе оркестровых музыкантов. – «Русская музыкальная газета», 1905, № 40, с. 956-957.

<sup>3</sup> Липаев Ив. Симфоническое собрание. – «Русское слово», 1901, № 28.

<sup>4</sup> Первое упоминание в прессе об исполнении Кусевицким его Вальса-миниатюры относится к 1898 г.

солидных рецензий была помещена в «Московских ведомостях» Н. Кашкиным в 1902 году. Описывая концерт Филармонического общества под управлением А.И. Зилоти с солистами Ф.И. Шаляпиным и С.А. Кусевицким, рецензент пишет: «Наряду с таким любимцем публики, казалось бы трудно иметь успех другому солисту, да еще на таком инструменте, как контрабас, но талантливость и мастерство С.А. Кусевицкого победили эту трудность и он имел успех в полном смысле слова огромный. Концерт Генделя, исполненный им, совершенно пленил публику, едва ли ждавшую услышать такую мелодическую красоту и изящество в сочинении композитора, которого причисляют к ученым, то есть к скучным. Кроме достоинств композиции, в этом случае много сделала и выдающаяся талантливость исполнения. На *bis* г. Кусевицкий сыграл с фортепиано очень красивую *Verceuse* соч. г. Ласка, очень известного в Германии контрабасиста, дирижера и талантливого композитора... Изящное исполнение его *Verceuse* вызвало, кажется, еще больший восторг, нежели исполнение концерта, и публика долго требовала еще повторения, но вероятно, соображения относительно позднего времени не позволили исполнить этого желания»<sup>1</sup>.

О степени популярности Кусевицкого-солиста можно судить по тому, что он часто выступал в концертах вместе с такими прославленными артистами, как Шаляпин, Рахманинов, Збруева, сестры Кристман.

Успех и всеобщее признание достижений Кусевицкого как замечательного солиста-контрабасиста на рубеже двух веков неоспоримы. Посвятив себя игре на контрабасе, Кусевицкий в короткий срок добился удивительных результатов. Руки у него были большие, растяжка пальцев широкая – качества, казалось бы, идеальные для контрабасиста. Но физическое сложение не отличалось крепостью, а, как известно, игра на контрабасе требует значительной затраты физических сил. В результате – постоянные заболевания рук, которые начались уже с двадцатидвухлетнего возраста (то есть со времени поступления в оркестр Большого театра). По мнению лечившего его врача Большого театра, Сергей Александрович страдал мышечным ревматизмом, главным образом рук, не поддающимся обычному лечению и требующим лечения специального. После интенсивнейших занятий на контрабасе, продолжавшихся три-четыре часа, к Кусевицкому ежедневно приходил массажист. Естественно, что у него был не ревматизм, а скорее профессиональное заболевание мышц, обусловленное большим физическим трудом, которого требовали занятия на контрабасе.

Тем не менее, достижения его как солиста-контрабасиста были необычайными. Прежде всего, поражал чудесный звук. Казалось, поет большая виолончель с очень низким, густым тембром. Звук Кусевицкого не отличался большой силой, но он был очень чистым, лишенным каких бы то ни было призвуков, очень теплым и красивым.

Кусевицкий играл смычком с высокой колодкой. Отметим, что он отошел от принципов постановки правой руки, которых придерживались представители чешской школы, и явился основоположником того вида постановки правой руки для смычка с высокой колодкой, которую с полным правом можно назвать «русской постановкой» (см. фото Кусевицкого с контрабасом в альбоме иллюстраций).

Кусевицкий прекрасно владел техникой смычка, в частности, он мог извлекать из инструмента очень длинные, выдержанные звуки. В эти минуты казалось, что короткий контрабасовый смычок как бы удлиняется, становится бесконечно длинным. Штриховой техникой Кусевицкий владел поистине безупречно. Вся фразировка была у него тщательно продумана и отделана.

Еще в одном отношении Кусевицкий существенно отошел от принципов постановки своего учителя Рамбоусека. Тот придерживался принципов чешской школы, по которым корпус исполнителя все время должен оставаться примерно в одном положении, независимо от того, в какой позиции играет левая рука. Кусевицкий, играя в высоких позициях, довольно значительно наклонял корпус, но делал это с такой грацией, что впечатление получалось очень естественное и изящное.

---

<sup>1</sup> Н.К. 2-й Симфонический концерт Филармонического Общества. – «Московские ведомости», 1902, 18 ноября.

Кусевицкий в расцвете своей славы имел несколько контрабасов работы итальянских мастеров: Гварнери, Маджини, Амати, Гальяно. Чаще всего он играл в концертах на инструментах Гальяно или Амати, но иногда выступал на контрабасе саксонских мастеров Гнеселя и Гербига, небольшом инструменте с очень покатыми верхними «плечами», что облегчало игру в высоких позициях. Во время концертов инструмент обычно выносился служителем сцены и прислонялся к стулу.

Несмотря на свой огромный артистический опыт, Кусевицкий всегда страшно волновался во время выступлений. В этом волнении не было обычной для многих артистов боязни забыть нотный текст – музыкальная память Кусевицкого была исключительной, и музыку он запоминал с поразительной точностью. Но страх – боязнь зала, боязнь пространства были и вызывали непроизвольную дрожь в руках и ногах. Особенно страшным для него всегда был момент выхода на публику. Очень медленно идя по эстраде, он усилием воли успевал подавить волнение и, подойдя к инструменту, был уже собран, спокоен и внутренне подготовлен к исполнению. Только тогда, когда Кусевицкий брал в руки контрабас, эстрада освещалась, и начиналось исполнение программы.

Из произведений крупной формы Кусевицкий чаще всего исполнял два концерта – Моцарта и Генделя. Во многих выступлениях в программу входили оба произведения. Концерт Генделя вызывал впечатление вереницы резко контрастных образов: величавой торжественности, задумчивой грусти, беззаботного веселья.

Во всех частях Концерта Моцарта преобладало одно, казалось бы столь чуждое природе контрабаса, настроение легкого изящества. Концерт Моцарта, в оригинале написанный для фагота, был удачно переложен для контрабаса самим Кусевицким. Он же написал эффектную «контрабасовую» по своей фактуре каденцию третьей части Концерта. С легкой руки Кусевицкого Концерт Моцарта занял почетное место в репертуаре контрабасистов.

Большой популярностью пользовалась выполненная Кусевицким обработка «Кол нидрей» Бруха, которую он играл с захватывающим увлечением и вызывал образ мрачный, даже трагедийный. Конечно, почти всегда в программы концертов Кусевицкого после 1905 года входил и его Концерт, вызывавший неизменные восторги публики. История создания этого произведения такова. После успеха сочиненных им небольших пьес Кусевицкий решил написать концерт, полностью соответствующий его творческим запросам. Для создания произведения крупной формы была нужна помощь профессионала-композитора. Эта помощь пришла к Кусевицкому в лице молодого Р.М. Глиэра, у которого Кусевицкий брал уроки композиции. В содружестве с ним был написан Концерт для контрабаса с оркестром, завоевавший международную популярность и ставший украшением репертуара не только самого автора, но и контрабасистов буквально всего мира.

Первый известный нам отклик в прессе принадлежит И.В. Липаеву. В 1905 году он пишет о Концерте Кусевицкого: «...На контрабасовом *fis-moll'*ном концерте следует остановиться, и как потому, что для этого инструмента пишется вообще очень мало оригинальных вещей, так и потому, что композиция г. Кусевицкого далеко не плод досужего воображения. Две первые части концерта, идущие без перерыва, полны элегичной настроенности, мелодичности, иногда весьма кстати уснащенной пассажами специального виртуозного характера. Все в них пригнано совершенно естественным образом, вытекает одно из другого как бы само собою, белых ниток незаметно. А главное, что большая редкость, в концерте вложено много непосредственного чувства, живого темперамента, особенно заразительно действующего в последней части. О том, как превосходно автор передал свое произведение, говорить считаю излишним, ибо я уже писал о нем неоднократно, и его артистическая репутация лишь вырвала бы у меня несколько излишних междометий»<sup>1</sup>.

В Концерте Кусевицкого превосходно раскрыты как мелодические, так и виртуозные возможности контрабаса. Большое впечатление производит техника двойных нот, которые использованы очень эффектно и в то же время удобно:

---

<sup>1</sup> Липаев Ив. Московские письма. – «Русская музыкальная газета», 1905, №8, с. 239-240.



В истории контрабасовой литературы Концерт Кусевицкого открыл новую и значительную страницу<sup>1</sup>. Последним контрабасовым сочинением Кусевицкого, написанным во время его пребывания в России, является небольшая, жизнерадостно-шутливая пьеса «Юмореска». Редко кому из исполнителей удавалось добиться такого единодушно восторженного признания публики и прессы, как Кусевицкому. В 1903 году он предпринял с пианистом С. Мамонтовым большое концертное турне по Европе. В Праге его сначала встретили очень холодно. Первые номера программы вызвали лишь вежливые, жидкие аплодисменты. Но когда Кусевицкий стал играть «Кол нидрей» Бруха, он почувствовал, что, наконец, установился долгожданный, такой дорогой для артиста, контакт со слушателями. С этого момента успех был полным, и все номера второго отделения сопровождались бурей оваций.

Очень удачно прошли выступления Кусевицкого в концертах Дрезденской филармонии. Кроме успеха у слушателей, они вызвали ряд серьезных рецензий, в которых говорилось о крупной художественной победе, одержанной артистом в избалованном выступлениями выдающихся музыкантов Дрездене.

Много интересных впечатлений было связано с двумя берлинскими концертами. В Берлине Кусевицкий играл в предыдущем сезоне, и потому зал уже на первом концерте был полон. Среди публики присутствовало много русских, живущих в Берлине. Они внесли в прием артиста большой энтузиазм. Крики «бис» и бешеные аплодисменты заставили Кусевицкого сыграть много номеров сверх программы. Во втором концерте преобладала немецкая публика, но успех был столь же оглушительным. Публика не только аплодировала, но и дружно стучала ногами, вызывая артиста. Это опять же вызвало исполнение ряда «бисовых» номеров. В газетах отмечалось, что выступления Кусевицкого в Берлине, где за сезон дается до пяти тысяч концертов, «явление исключительное и необычайное, знакомое лишь немногим старикам, которые в свое время слышали Боттезини, выступавшего несколько десятилетий назад со своим контрабасом в Берлине»<sup>2</sup>.

Такие же триумфы сопровождали выступления Кусевицкого в Англии. В прессе писали, что он воскресил лучшие традиции Драгонетти и Боттезини, и отмечали в его игре «прекрасный звук, полный тон, блестящую технику, экспрессию и изысканность».

В 1905 году Кусевицкий поехал за границу, где в течение нескольких лет овладевал мастерством дирижирования, выступая с оркестром, организованным им из учеников Берлинской высшей музыкальной школы. В эти годы он пользовался консультациями Оскара Фрида и Артура Никиша.

Чрезвычайно интересно, что и в это время он продолжал свои сольные выступления. Весьма показателен концерт, состоявшийся 16 (29) апреля 1907 года в Берлине в Бетховенском зале. В этом концерте Кусевицкий выступил вместе с пианистом и композитором Н.К. Метнером, а также с одним из представителей прославленной музыкальной семьи Казадезюс – Анри, игравшим на виоль д'амур. Кусевицкий исполнял с Метнером Концерт Моцарта, «Кол нидрей» Бруха и Фантазию на темы оперы Беллини «Сомнамбула»<sup>3</sup>, с А. Казадезюсом – Сонату для виоль д'амур и контрабаса Борги. Тогда же Метнер выступал со своими произведениями: Прелюд, «Сказка», «Картина настроения», «Дифирамб» ор. 10 №2.

<sup>1</sup> Концерт Кусевицкого в переложении для контрабаса с фортепиано впервые был издан в Москве П. Юргенсоном в редакции самого автора. Позже клавир Концерта переиздавался в СССР издательством Музгиз в 1936 и 1957 гг. Партитура Концерта у нас до сего времени не опубликована, хотя за рубежом вышло уже несколько ее изданий. (Примеч. редактора.)

<sup>2</sup> М.А.С. Театр и музыка. – «С.-Петербургские ведомости», 1903, 30 ноября.

<sup>3</sup> В программе концерта не указан автор фантазии «Сомнамбула», но в рецензии, помещенной в «Allgemeine Musikzeitung» №45 от 8 ноября 1907 г., раскрыт автор – Дж. Боттезини.

В 1908 году Кусевицкий вернулся на родину. С этого времени он в основном выступал как дирижер, и потому сольные его выступления естественно стали более редкими. Тем не менее, к 1908 году относится и его первое выступление в России в качестве ансамблиста. Он принимает участие в «Исторических концертах» С.Н. Василенко, в выступлении прославленного французского ансамбля старинной музыки под художественным руководством Анри Казадезюса. Казалось, что контрабас окажется мало подходящим партнером для нежных виол. Однако эти выступления, особенно исполнение симфонии Бернардо Лоренцини, прошло поразительно слитно в смысле звучания и ансамбля. Особенно выразительным оказалось исполнение каденции этой симфонии, где виоль д'амур и контрабас объединились в певучем дуэте. 20 ноября 1909 года Л.Н. Толстой слушал ансамбль А. Казадезюса, приехавший вместе с Сергеем Александровичем к нему в Ясную Поляну<sup>1</sup>.

Не забывал Кусевицкий контрабас и в последующие годы, когда уже широко развернулась его деятельность в качестве выдающегося дирижера. Так, в 1915 году в своем Пятом симфоническом концерте он выступил и как солист. Один из крупнейших музыкальных критиков того времени Евгений Браудо, сотрудничавший в журнале «Аполлон», писал: «Художественный интерес пятого, следующего по порядку, концерта сосредоточивался на выступлении С. Кусевицкого в качестве солиста на контрабасе и на «Поэме экстаза», исполненной под его управлением. Virtuозные данные артиста нисколько не пострадали от усиленных дирижерских трудов. Под его искусными пальцами смычковый гигант оказался способным к почти полному преодолению органических недостатков своей природной звучности. Играл С. Кусевицкий концерт Генделя (переделанный из «Concerto grosso») удивительно интимно и тонко в отношении стиля, «Kol Nidrei» Бруха, весьма условно передающее мрачную скорбь средневековой еврейской мелодии<sup>2</sup>, и ряд небольших сочинений (среди них Andante из собственного концерта), давших ему возможность блеснуть такой мастерской отделкой деталей, какая после итальянских виртуозов на контрабасе навряд ли была отмечена в летописях этого инструмента»<sup>3</sup>.

Другой, не менее известный музыкальный критик, Ю. Сахновский пишет по поводу этого же концерта следующее: «Главный интерес этого концерта заключался в выступлении самого г. Кусевицкого, как солиста на контрабасе, в чем, можно с уверенностью сказать, соперника ему не найдется на всем земном шаре. Действительно, когда вы слушаете звучно и свободно льющуюся из-под его смычка мелодию, всегда непреложно и тонко, артистически нюансированную, то совершенно забываете, что в руках артиста самый неповоротливый и неблагодарный представитель смычковой группы. Нельзя, кроме того, не менее удивляться тому обстоятельству, что среди кипучей музыкальной деятельности, которая у всех на виду, деятельности непрекращающейся круглый год – артист находит время держать на огромной высоте безукоризненную и блестящую технику. Все труднейшие виртуозные пассажи, гаммы и флажолеты были исполнены с непреложностью высшего совершенства виртуозной техники»<sup>4</sup>. Программа эта была исполнена два раза. Других выступлений Сергея Александровича как солиста-контрабасиста в 1915 году не было.

В 1916 году состоялось также два концерта (опять же с одной программой), отраженных в «Музыкальном современнике». «Сергей Кусевицкий, – пишет рецензент, – замечательный дирижер, известен и как не менее выдающийся виртуоз на инструменте, уже давно потерявшем свое самостоятельное значение в концертном обиходе. Контрабас, это неуклюжее смычковое чудовище, ходом музыкальной истории обреченное на чисто служебную роль в оркестре, под искусными пальцами артиста оказался способным к выражению самых тонких благородных настроений.

В игре г. Кусевицкого ничто не направлено в сторону внешнего виртуозного блеска и желания поразить публику разными техническими уловками. Сочность и певучесть звука,

<sup>1</sup> См.: Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого. М., 1959, с. 383.

<sup>2</sup> Пьеса Бруха исполнялась Кусевицким с оркестром.

<sup>3</sup> Браудо Е. Симфонические концерты С. Кусевицкого в Москве. – «Аполлон», 1915, №2.

<sup>4</sup> Сахновский Юрий. 5-й концерт С. Кусевицкого. – «Русское слово», 1915, 8 янв.



извлекаемого им из толстых струн инструмента, удивительно изящная фразировка и отчетливость пассажей кажутся совершенно невероятными, когда вспоминаешь громоздкий вид инструмента, на котором играет виртуоз. Все это колдовство основано на тончайшем знании выразительных средств контрабаса и планомерном их использовании. Техника С. Кусевицкого – именно техника контрабасиста, и можно только от души пожалеть, что талантливый артист до сих пор не имел возможности создать постоянного круга своих учеников, которые хранили бы заветы его игры»<sup>1</sup>.

В каждом из выступлений 1916 года, вызывавших столь восторженный отклик прессы, Кусевицкий играл два концерта: Моцарта и свой Концерт для контрабаса, а также небольшие пьесы.

Эти выступления явились последними, заключившими блистательную деятельность Кусевицкого в России. В 1920 году он навсегда покинул родину.

Несколько лет он жил в Париже, где выступал как солист. С 1924 года Кусевицкий становится руководителем Бостонского симфонического оркестра (США). Последнее выступление Кусевицкого в качестве солиста состоялось 22 октября 1929 года в Бостоне. Умер Кусевицкий 4 июня 1951 года в Америке.

Тот, кто имел счастье слышать игру Кусевицкого, никогда не забудет его, однако полностью передать свои впечатления, передать то неповторимое, что так ясно ощущалось в исполнении этого замечательного артиста и пленяло слушателей, вряд ли сможет достаточно красочно и убедительно<sup>2</sup>.

В истории исполнительства на различных инструментах есть несколько артистов, имена которых стали легендарными. И к числу этих немногих художников, бесспорно, относится замечательный солист-контрабасист Сергей Александрович Кусевицкий.

---

<sup>1</sup> Хроника (без указания автора). – «Музыкальный современник», 1916, №9-10.

Автор рецензии ошибся. Кусевицкий преподавал в Музыкально-драматическом училище Филармонического общества. Там у него занимались: Шмукловский, Таубе, Тихомиров, Голованов, Шулячук, Караулов.

<sup>2</sup> Можно искренне пожалеть, что техника того времени не позволила должным образом записать исполнение Кусевицкого на контрабасе. Единственная пластинка, наигранная им в России (Вальс-миниатюра Кусевицкого и Менуэт Бетховена), очень плоха по качеству. Пластинки, выпущенные за границей в 1926 г., содержат запись Вальса-миниатюры, Грустной песни, второй части Концерта Кусевицкого, первой части Сонаты Эккльса и Колыбельной Ласки. Качество записи значительно лучше, но и эти пластинки (кроме Колыбельной Ласки) дают очень неполное представление о том, как играл Кусевицкий в период расцвета своей сольной деятельности. (Эти пластинки переизданы фирмой «Мелодия» в 1973 г.)

# ДВАДЦАТЫЙ ВЕК

## Советские контрабасисты

За годы советской власти отечественная контрабасовая школа прошла большой путь развития. Советские контрабасисты разработали новые принципы методики обучения и опубликовали обширный педагогический репертуар. Концертный репертуар обогатился новыми, оригинальными и переложенными с других инструментов произведениями. Имеются бесспорные достижения в сфере оркестровой игры и деятельности солистов.

Старейшим московским контрабасистом был выдающийся музыкант, продолжатель лучших традиций русского сольного исполнительства И.Ф. Гертович. Иосиф Францевич Гертович родился 13(25) мая 1887 года в г. Вильно в семье ремесленника. Девяти лет поступил в Виленскую кафедрально-музыкальную капеллу, где занимался в классах пения, теории и скрипки, но незадолго до окончания капеллы его перевели в класс контрабаса. Там он показал блестящие успехи, применив в игре на контрабасе скрипичные приемы. Пятнадцати лет Гертович начал играть в оркестре.

Окончив капеллу по классу контрабаса педагога Н.Ф. Сальницкого, Гертович в течение шести лет играл в разных оркестрах, переезжая из города в город (Рига, Казань, Москва). В 1910 году Гертович был принят по конкурсу в оркестр Большого театра в Москве. Одновременно преподавал игру на контрабасе в частной музыкальной школе. В 1920 году Гертович на два года командирован Наркомпросом в Башкирскую АССР для организации музыкальной школы в г. Стерлитамаке. В этом же городе он работал капельмейстером в воинской части. Когда в 1922 году Гертович вернулся в Москву, его пригласили в Московскую консерваторию вести класс контрабаса. В консерватории он работал с 1922 по 1933 год и с 1938 по 1953 год (в 1926 году ему присвоено звание доцента, в 1940 – профессора). В консерватории Гертович воспитал отличных контрабасистов, среди них: А. Астахов, Д. Агафонов, В. Вашенцева<sup>1</sup>, М. Штейнке<sup>2</sup> и другие.

Работая в оркестре Большого театра, Гертович одновременно с 1922 года десять лет играет в Персимфансе (вскоре занял там место концертмейстера группы контрабасов)<sup>3</sup>, а с 1938 по 1940 год является, кроме того, концертмейстером Госоркестра Союза ССР.

Деятельность Гертовича как концертанта-солиста началась с 1922 года. Иосиф Францевич давал ежегодно один-два концерта. При его занятии как оркестранта и педагога нужно было иметь большую энергию, непреклонную волю и исключительную любовь к музыке, чтобы подготавливаться к каждому концертному выступлению.

Концерты Гертовича проходили с громадным успехом и широко отмечались в прессе. Из произведений, специально написанных для контрабаса, Гертович чаще всего исполнял Концерт Кусевицкого. Примечательно, что довольно часто он играл его с симфоническим оркестром (в Москве, Ленинграде, Тбилиси и других городах).

В программу одного из сольных выступлений Гертовича в Москве в зале им. Бетховена Большого театра Союза ССР вошли следующие произведения: Концерт Генделя в переложении Симандла, Мелодия Глюка, Соната ми-минор и Ария для баса и контрабаса Моцарта, Этюд ор. 25 №7 Шопена, Соната ля мажор Франка, Концерт Кусевицкого.

---

<sup>1</sup> Валентина Сергеевна Вашенцева (род. 27 июля 1928 г.) окончила Центральную музыкальную школу по классу А.И. Астахова (1948), занималась в Московской консерватории у И.Ф. Гертовича, после его смерти окончила консерваторию по классу своего первого педагога А.И. Астахова. Вашенцева играла solo в концертах в Малом зале консерватории и в Бетховенском зале Большого театра. Кроме того, участвовала в концертах вместе с Г.В. Бариновой (скрипка) и В.Г. Дуловой (арфа). С 1952 г. артистка группы контрабасов оркестра Большого театра.

<sup>2</sup> Михаил Федорович Штейнке (род. 23 сент. 1902 г.) игре на контрабасе учился в Московской консерватории у А.Е. Мартынова (1916-1922), окончил по классу И.Ф. Гертовича (1922). В 1922-1923 гг. играл в Персимфансе. В 1929 г. поступил в оркестр Большого театра (с 1943 – второй концертмейстер). С 1965 г. – концертмейстер группы контрабасов оркестра Государственного комитета по кинематографии.

<sup>3</sup> Персимфанс (Первый симфонический ансамбль Моссовета) – симфонический оркестр без дирижера (1922-1932). С 1927 г. – заслуженный коллектив Республики. Возник по инициативе проф. Л.М. Цейтлина.

В 30-е годы Гертович часто выступал в Бетховенском зале вместе с ансамблем старинной музыки, в который кроме него входили: В. Борисовский и П. Стасбургер (виолы д'амур), И. Морозова (виола да гамба), В. Дулова (арфа).

Превосходный ансамблист, Гертович всегда много сил отдавал исполнению камерной музыки. Совместно с А. Гольденвейзером, К. Игумновым, квинтетом им. Бетховена и другими выдающимися музыкантами он участвует в исполнении Секстета Глинки, Квинтета и Октета Шуберта, Септета Бетховена, Секстета Мендельсона и многих других произведений. Игра в ансамбле, исполнение шедевров камерной музыки расширяли музыкальный горизонт артиста.

Но основной для него всегда оставалась сольная концертная деятельность. Отметим, что Гертович выступал не только в небольших залах (Малом зале Московской консерватории и Бетховенском зале Большого театра), но и в крупных концертных залах. Так, 10 мая 1938 года он играл с оркестром в Большом зале Московской консерватории. Особое внимание рецензентов привлекло в этом концерте блестящее исполнение Гертовичем Концерта Кусевитцкого и проникновенное, искреннее «прочтение» Канцонетты из Скрипичного концерта Чайковского.

Из сольных выступлений особенно примечательны два последних концерта Гертовича. 4 февраля 1952 года в Малом зале Московской консерватории состоялся творческий отчет заслуженного артиста РСФСР И.Ф. Гертовича в связи с сорокалетием его работы в оркестре Большого театра Союза ССР.

Программа концерта, кроме произведений классиков и романтиков, включала также и собственные сочинения Гертовича (Менуэт, Романс и Гимн с фортепиано, Поэма и двухголосный Этюд №10 – solo<sup>1</sup>). Заключил программу Большой концертный дуэт для скрипки и контрабаса с фортепиано Дж. Боттезини (партию скрипки исполнял племянник солиста – Витольд Францевич Гертович). В этом чрезвычайно трудном произведении И.Ф. Гертович показал блестящую виртуозную технику и тонкое чувство ансамбля.

Гертович был исключительно требователен к себе; именно эта требовательность заставляла его заниматься до самозабвения.

5 октября 1953 года, уже тяжело больной, Иосиф Францевич дал в Малом зале Московской консерватории свой последний концерт. В нем приняли участие В. Гертович (скрипка), С. Хватов (альт) и Е. Фукс (фортепиано).

В программу вошли следующие произведения: Adagio неизвестного автора XVII века, Соната №4 ми минор в транскрипции И. Гертовича, Романс Свендсена в транскрипции И. Гертовича, Пассакалия для скрипки и контрабаса Генделя, Мелодия в старинном стиле Габриэль-Мари в транскрипции И. Гертовича, Пасторальное скерцо и Романс И. Гертовича, Маленькая сюита в старинном стиле, Трио №1 для скрипки, альт и контрабаса и Краковяк из Трио №2 С. Порадовского<sup>2</sup>.

Концерт прошел с исключительным успехом, оставил у слушателей неизгладимое впечатление, и явился «лебединой песнью» большого артиста. Через два месяца, 12 декабря 1953 года Гертович скончался.

После смерти Гертовича остались его неизданные труды. Много лет он подготавливал капитальную работу «Высшая школа игры на контрабасе». Весь нотный материал в виде тринадцати виртуозных двухголосных этюдов был полностью завершен. Вчерне была набросана и вступительная статья к сборнику этюдов; в ней Гертович справедливо указывал, что большинство контрабасистов, окончив консерваторию и поступив в оркестр, «успокаивается» и перестает в дальнейшем работать над развитием своего мастерства. Именно для таких зрелых контрабасистов Гертович и готовил свою очень интересную работу, не имеющую аналогий во всей контрабасовой литературе<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Из других сочинений И.Ф. Гертовича отметим очень интересную Маленькую сюиту.

<sup>2</sup> Кроме произведений, указанных в приведенных программах, в репертуар И.Ф. Гертовича входили: Соната Арности, Менуэт Бетховена, Вариации на две темы Верстовского, Мелодия ор. 42 №3 Чайковского, Тема с вариациями Спиваковского (посвящена И.Ф. Гертовичу).

<sup>3</sup> Тринадцать этюдов Гертовича опубликованы в 1973 году издательством «Музыка» (редакция А. Михно).

Из подготовленного Гертовичем поистине огромного числа выписок различных оркестровых трудностей он успел опубликовать лишь один выпуск – «Отрывки из опер и балетов» М. Глинки, А. Даргомыжского и П. Чайковского (М., 1953). Позже (в редакции Л. Ракова) были опубликованы материалы, посвященные сочинениям русских композиторов, представителей «Могучей кучки» (М., 1962).

Из концертного репертуара Гертовича опубликованы: Adagio неизвестного автора XVII века в Сборнике классических пьес для контрабаса и фортепиано (М., 1961), Концертный дуэт для скрипки и контрабаса с фортепиано Боттезини (редакция фортепианной и контрабасовой партии И.Ф. Гертовича, скрипичной – В.Ф. Гертовича. М., 1962) и другие.

Исполнительское искусство Гертовича отличалось не только блистательным мастерством, но и большой эмоциональной выразительностью и подлинным артистизмом. Для тех, кто слушал исполнение этого выдающегося музыканта, навсегда запомнилось благородное изящество трактовки и самой исполнительской манеры Иосифа Францевича. 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». Сам Гертович часто говорил: «Играть на контрабасе надо как на скрипке, но только еще нежнее».

Продолжатель лучших традиций русского контрабасового искусства, Гертович поднял его на новую высокую ступень. Гертович – одна из самых ярких фигур в истории советской контрабасовой культуры и основоположник советского сольного контрабасового исполнительства.

Перейдем теперь к деятельности другого выдающегося московского контрабасиста, замечательного музыканта и отличного педагога Михаила Семеновича Фокина. Родился он 25 октября 1894 года в селе Карачарове под Москвой в семье рабочего. Десяти лет поступил в хор при кафедральном соборе, куда принимали мальчиков на полное содержание. Регент хора Карпов направлял одаренных мальчиков для дополнительного обучения игре на различных инструментах в музыкальную школу А.А. Ильинского. Здесь и начал Фокин с двенадцати лет учиться игре на контрабасе у Алексея Егоровича Мартынова (ученика Г. Шпекина). Вскоре у Фокина пропал голос, и его отчислили из хора, но Мартынов продолжал безвозмездно обучать талантливого мальчика, который уже после года занятий на контрабасе стал играть в различных оркестрах.

В 1912 году Фокин поступил в Московскую консерваторию в класс своего первого руководителя профессора А.Е. Мартынова. В 1915 году Фокин посетил С.А. Кусевицкого в его доме в Глазовоком переулке и там прошел с автором его Концерт. Следствием этой встречи явилось и то, что Кусевицкий пригласил Фокина играть в его оркестре.

После отъезда Кусевицкого за границу Фокин в 1919 году поступил по конкурсу в оркестр Большого театра. А спустя два года, в 1921 году закончил консерваторию.

К 1920 году относится первое ответственное сольное выступление Фокина. В саду «Эрмитаж» он играл solo в концерте, в котором кроме него выступали еще два солиста – известный пианист Н.А. Орлов и Ф.И. Шаляпин. В «Эрмитаже» Фокин выступал как солист и в последующие годы. Так, в 1922-1923 годах он исполнял сольные произведения в концертах, где участвовали Н.А. Обухова, К.Г. Держинская и известный виртуоз на корнет-а-пистоне М.П. Адамов. В последующие годы Фокин кроме Москвы концертировал в Твери, Железноводске, Фрунзе и Баку. Особое впечатление производило всегда его исполнение Концерта Кусевицкого.

Сольный репертуар Фокина не был большим. Кроме Концерта Кусевицкого он обычно исполнял его же Вальс-миниаютуру, Элегию Массне, Менуэт Бетховена, Мелодию Шебалина (переложение с валторны самого М.С. Фокина) и некоторые другие мелкие пьесы. Громадный темперамент, музыкальность, красивый, полный звук и блестящее владение штриховой

техникой всегда обеспечивали Фокину-солисту успех у слушателей. В 1922 году, работая в Большом театре, Фокин вошел в организовавшийся тогда Персимфанс. Здесь играли музыканты высокой квалификации. «Участие в работе этого коллектива, – как говорит сам Михаил Семенович, – было почетным и ответственным для каждого музыканта».

В середине 20-х годов Фокин, блестяще выступив на конкурсе, занял должность концертмейстера группы контрабасов оркестра Большого театра. Проработав в оркестре Большого театра более двадцати лет, в 1940 году Фокин оставил его, через год стал концертмейстером контрабасовой группы Госоркестра Союза ССР (до 1947 года), потом три года играл в оркестре Музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, а с 1950 – в оркестре Радиокomiteта. В 1955 году Фокин вышел на пенсию и прекратил работу в оркестре.

Наряду с сольными концертами и игрой в оркестре Фокин многие годы выступал с лучшими камерными ансамблями нашей страны. Незабываемо для всех слушавших концерт выступление Михаила Семеновича в квинтете «Форель» Шуберта вместе с К.Н. Игумновым. Часто играл он с квартетами им. Комитаса и им. Бородина. Большая культура звучания и точность штрихов всегда делали Фокина достойным участником в исполнении камерной музыки.

Педагогическая работа Фокина началась в 1922 году в музыкальном техникуме им. А.К. Глазунова, а с 1934 года до настоящего времени плодотворно протекает в музыкальном училище им. М.М. Ипполитова-Иванова. В конце 50-х годов Фокин выполнял большую работу – редактирование популярнейшей «Школы» Ф. Симандла, по которой учились многие поколения контрабасистов. Редактор изъял некоторые явно устаревшие разделы «Школы», частично перепланировал ее материал, внес в нее новое и ценное. В первую очередь это касается штрихов. У Симандла работа над штрихами была дана очень упрощенно. Изучение штрихов ограничивалось тем, что две, четыре, восемь нот исполнялись *legato* или *staccato*. Фокин дает свои упражнения для выработки различных штрихов. Кроме того, он вводит новый раздел, посвященный гаммам и арпеджио с различными обращениями. Этот раздел представляет значительную пользу при изучении и освоении грифа инструмента. В 1960 году «Школа» Симандла под редакцией Фокина вышла в свет.

Фокин воспитал целую плеяду контрабасистов. Его ученики играют в лучших оркестрах нашей страны: в оркестре Большого театра – А. Алексеев, М. Ерохина; в Госоркестре Союза ССР – Н. Дмитриенко (концертмейстер группы)<sup>1</sup>, Ф. Панасенко (зам. концертмейстера), В. Ковтуненко и Г. Фаворский (в настоящее время педагог класса контрабаса музыкального училища им. М.М. Ипполитова-Иванова); в оркестре Московской филармонии – Е. Плуталов, Р. Подгорный, О. Борисов и другие; в Московском камерном оркестре под управлением Р. Баршая также долгое время играл ученик Фокина Ф. Плят, а ныне играет другой бывший питомец Фокина Р. Габдуллин.

Таким образом, Фокин проявил себя как превосходный концертмейстер, тонкий ансамблист и выдающийся педагог. В 1966 году, отмечая семидесятилетний юбилей, Фокин сыграл с оркестром Концерт Кусевицкого и ряд мелких пьес с фортепиано. Было радостно видеть, что этот выдающийся музыкант полностью сохранил свои артистические качества: горячий темперамент, подлинное вдохновение, поразительную красоту звучания, энергию, огромный энтузиазм и волевое устремление в работе, которой посвятил всю свою жизнь. В 1967 году Михаилу Семеновичу Фокину было присвоено почетное звание заслуженного работника культуры РСФСР.

---

<sup>1</sup> Николай Ефимович Дмитриенко (род. 15 сент. 1912 г. в Сальске) игре на контрабасе учился в Ростове в музыкальном училище им. А.В. Луначарского (1931-1934) у Н.Х. Андреева, затем в Москве в музыкальном училище им. М.М. Ипполитова-Иванова (1934-1937). В 1936 г. по конкурсу поступил в Госоркестр Союза ССР. Начав с десятого места, Дмитриенко постепенно продвигался к первому (с 1948 г. – второй, а с 1959 г. – первый концертмейстер группы контрабасов).

Кроме того, на протяжении многих лет Дмитриенко выступал в концертах с лучшими камерными коллективами нашей страны.

Основоположником советской контрабасовой методики по праву считается Александр Александрович Милушкин. Родился он 2(14) февраля 1892 года в слободе Рудня Саратовской губернии в крестьянской семье. Окончив гимназию, стал заниматься в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества. Там он учился игре на контрабасе под руководством Д.А. Шмукловского (1909-1913). После окончания училища Милушкин поступил в одно из высших технических учебных заведений, но не закончил курса, так как 15 февраля 1915 года добровольцем вступил в ряды армии.

В годы первой империалистической войны Милушкин участвовал во многих боях и дважды награждался Георгиевским крестом. В январе 1918 года вступил в ряды Красной Армии. В боях был ранен в руку; за проявленную доблесть командование наградило его золотыми часами и представило к ордену Красного Знамени. 10 ноября 1920 года Милушкин вышел в запас, поселился в Москве и полностью посвятил себя музыке.

Милушкин играл в оркестре Большого театра и вел классы контрабаса в Московской консерватории, на ее рабфаке, в музыкальном училище при Московской консерватории и в Доме художественной самодеятельности.

Культурный, образованный человек и талантливый педагог, Милушкин положил много труда на создание советской контрабасовой литературы, прежде всего – первой советской «Школы игры на контрабасе». В 20-х годах он, совместно с выдающимся контрабасистом, концертмейстером оркестра Большого театра М.Б. Домашевичем, составил «Школу-самоучитель для контрабаса» (три части). Из многочисленных отзывов об этом труде приведем один, принадлежащий видному советскому музыканту, первому директору Московской консерватории после Великой Октябрьской социалистической революции М.М. Ипполитову-Иванову: «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. 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 и заставляет меня, как изучавшего когда-то игру на контрабасе... рекомендовать его не только учащимся, но и законченным артистам, как правильный метод для поддержания и укрепления техники. Заслуженный артист Республики М. Ипполитов-Иванов. 3 сентября 1925, г. Москва»<sup>1</sup>.

Издание трех частей «Школы-самоучителя» Милушкина – Домашевича было завершено в 1930 году (в настоящее время это издание является библиографической редкостью).

После этого Милушкин, уже самостоятельно, начинает работать над созданием капитальной «Школы игры на контрабасе». Первая часть ее вышла в свет в 1938 году, вторая – в 1939, третья осталась в рукописи.

По сравнению с изданной ранее «Школой-самоучителем» новая «Школа» Милушкина значительно расширена, в частности в ней впервые предложено большое число разнообразных отрывков из оркестровых партий контрабаса (от Баха и Глюка до Брукнера и Рegera).

Милушкин включает в «Школу» и законченные произведения – переложения частей виолончельных сюит Баха, Adagio Корелли, Арию Маттесона, сонаты Феша и Гальяра. (К «Школе» приложен клавир этих сонат.) Для развития ансамблевых навыков непосредственно в классе очень полезны предложенные Милушкиным этюды Бернье для двух и трех контрабасов.

В годы издания «Школы» Милушкина еще не существовало специального курса истории и методики контрабаса. Поэтому особенно ценной является вводная глава «Школы», посвященная происхождению и назначению контрабаса.

Разносторонний методический текст «Школы» охватывает многие важные проблемы обучения (постановку, звукоизвлечение, штрихи, смену позиций, метроритм, интонацию, читку

---

<sup>1</sup> Отзыв М.М. Ипполитова-Иванова хранится у вдовы А.А. Милушкина – Е.В. Столяровой.

с листа, вибрацию, исполнительство в оркестре) – сочетающиеся, как правило, с практическими упражнениями.

Этот методический труд одного из создателей советской контрабасовой школы оказал большое влияние на последующее поколение педагогов-контрабасистов и не потерял своего значения в наши дни<sup>1</sup>.

Кроме создания «Школ», Милушкин выполнил ряд обработок и переложений для контрабаса, что обогатило крайне скудную в 30-е годы контрабасовую педагогическую литературу. Эти труды Милушкина вошли в «Сборник пьес старинных авторов» (М., 1937), «Педагогический репертуар», выпуск I, для первых лет обучения (М.-Л., 1941), «Приложение» к «Школе» (сонаты и пьесы для контрабаса и фортепиано). К сожалению, множество переложений Милушкина не было издано и существует лишь в рукописях.

Отметим еще одну важную, но малоизвестную, сторону музыкальной деятельности Милушкина. Долгие годы он заведовал инструментальной мастерской и, как блестящий организатор, поднял на большую высоту все инструментальное «хозяйство» Московской консерватории. Все знавшие Милушкина помнят, как охотно помогал он студентам, доставая для них инструменты, струны, канифоль (в те годы все это являлось большой и сложной проблемой).

Кипучая педагогическая и музыкально-общественная деятельность Милушкина внезапно оборвалась: 4 сентября 1938 года в возрасте сорока шести лет он безвременно скончался.

Талантливый педагог, Милушкин сумел поставить преподавание на контрабасе на столь высокую ступень, что его ученики выступали в качестве солистов во многих концертах. У Милушкина учились контрабасисты, впоследствии занявшие видное положение в своей области: В.В. Хоменко, В.К. Зинович, А.И. Астахов, В.А. Панков<sup>2</sup> и другие. Отметим, что ученик Милушкина Д.Ф. Агафонов – первый советский контрабасист, получивший звание лауреата Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей.

Дмитрий Федорович Агафонов родился 13(26) октября 1910 года в селе Подвалье Симбирской губернии в крестьянской семье. Учиться игре на контрабасе начал в Саратовском музыкальном училище у В.К. Бездельева, затем в 1931 году поступил в Московскую консерваторию в класс профессора И.Ф. Гертовича. Через год Гертович ушел из консерватории, и Агафонов перешел в класс А.А. Милушкина. В 1935 году на втором Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей Агафонов получил третью премию (первую разделили две арфистки: В.Г. Дулова и М.Д. Горелова). В прессе были отмечены творческие достижения Агафонова. В одной из заметок писалось: «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»<sup>3</sup>.

Окончив консерваторию, Агафонов некоторое время играл в Госоркестре Союза ССР, затем многие годы выступал как солист в Москве и на периферии. В его программы входили: «Ночь» Чайковского, «Песнь менестреля» Глазунова, «Вокализ» Рахманинова, Вальс-миниатюра Кусевицкого, «Мелодия в старинном стиле» Габриэль-Мари, Мелодия Дворжака, «Греческая песня» Бурго-Дюкудре, Andante (из Концерта ля минор) Гольтермана, Каватина Симандла, «Застольная песня» Минкуса. Из крупных произведений – Соната Франка, Вариации на тему рококо Чайковского, первая часть Концерта до-мажор Гайдна, Концерт Сен-Санса

---

<sup>1</sup> «Школа» Милушкина была переиздана в 1949 г. Третье издание его «Школы» вышло в 1961 г. (первая часть) и в 1962 г. (вторая часть) под редакцией педагогов класса контрабаса Московской консерватории: В.К. Зиновича, А.И. Астахова и В.А. Шестакова. Редакторы объединили три отдельные части «Школы» (третья часть – черновая рукопись) в две части и сократили помещенное в первом издании большое число выписок из оркестровых трудностей.

<sup>2</sup> Валентин Александрович Панков (род. в 1908 г. в Москве) учился в Московской консерватории (1932-1937) и после ее окончания был оставлен в качестве ассистента. Часто выступал в концертах как солист и ансамблист. С начала Великой Отечественной войны Панков добровольцем вступил в ряды ополчения и в 1941 г. погиб на фронте.

<sup>3</sup> В.М. Мастерство оркестрантов-солистов. – «Вечерняя красная газета», 1935, 27 февр.

(исполнялся на контрабасе, настроенном на малую терцию выше) и Соната Эклльса. Все произведения игрались в переложении самого Агафонова.

После смерти Милушкина группа его учеников занималась под руководством основоположника советской виолончельной школы профессора С.М. Козолупова. Сам он не играл на контрабасе, но отлично чувствовал специфику и возможности инструмента. Отходя от школьных правил игры на контрабасе, восходящих к традиции чешской школы, он смело обогащает контрабасовую игру, вводя в нее ряд приемов передовой виолончельной методики.

Вспоминая занятия в классе С.М. Козолупова, профессор В.В. Хоменко в беседах со своими учениками рассказывал: «Разбирая с нами то или другое произведение, Козолупов постоянно удивлялся, почему мы не используем весь гриф инструмента, все четыре струны, предлагал искать несколько вариантов аппликатуры, вариантов использования позиций, струн и т.д. Семен Матвеевич обстоятельно объяснял, «как не надо играть», и интенсивно помогал ученикам находить способы исполнения «как надо», наталкивал их на самостоятельное решение возникающих исполнительских проблем (будучи виолончелистом, он не имел возможности давать исчерпывающие профессионально-ремесленные указания контрабасистам). Эти замечания, советы, отбор лучших вариантов исполнения отдельных эпизодов или частей произведений и технического материала как раз и создавали плодотворную атмосферу поиска»<sup>1</sup>.

Козолупов «подсказал» своим ученикам-контрабасистам различные идеи в области исполнительства и методики. Многие достижения прогрессивной советской виолончельной школы стали достоянием контрабасистов: принципы организации аппликатуры, штриховая техника, методика изучения тренировочного материала (прежде всего – изучение гамм и арпеджио), элементы постановки левой и правой руки, требования в области репертуара. Эта сильная и здоровая, стимулирующая «инъекция» исполнительской культуры виолончелистов оживила, подтолкнула контрабасовое искусство к новым достижениям.

Одним из питомцев Козолупова был известный московский контрабасист Владимир Куприянович Зинович. Родился он 13 февраля 1912 года в деревне Тесса Бобруйского района Могилевской области в семье крестьянина. В юные годы Зинович самоучкой выучился играть на щипковых инструментах, а также на скрипке и гармошке.

В 1931 году Зинович приехал в Москву и стал заниматься на рабфаке при Московской консерватории в классе контрабаса у профессора Милушкина, затем перешел в консерваторию к тому же педагогу. Занятия на контрабасе протекали столь успешно, что уже в 1935 году Зинович поступил в оркестр Московской филармонии, а в 1937 году по конкурсу занял в оркестре Всесоюзного радио должность заместителя концертмейстера группы контрабасов. Проходит еще два года, и Зинович выдержал конкурс на такое же место в оркестре Большого театра.

Играя в оркестре, Зинович, несмотря на трудности совмещения службы с учебой, продолжал занятия в консерватории. В 1938 году, после смерти А.А. Милушкина, он некоторое время занимался у И.Ф. Гертовича, а затем его принял в свой класс профессор С.М. Козолупов. Зинович считает, что своим знанием инструмента он во многом обязан Козолупову. Под руководством этого выдающегося педагога Зинович и окончил Московскую консерваторию в 1941 году. Его профессор дал о нем в то время такой отзыв: «Контрабасист Зинович, оканчивающий в этом году полный курс Московской государственной консерватории по моему классу, 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»<sup>2</sup>.

Уже будучи студентом консерватории, Зинович начал заниматься педагогической деятельностью. Он преподавал в музыкальной школе Ростокинского района, затем в

---

<sup>1</sup> Запись рассказа В.В. Хоменко выполнена его учеником Л. Раковым.

<sup>2</sup> Цит. по копии, хранящейся у В.К. Зиновича.



музыкальном училище при Московской консерватории, а с 1943 года стал в консерватории ассистентом профессора С.М. Козолупова.

К 40-м годам относится ряд значительных выступлений Зиновича. В 1946 году по случаю 80-летия Московской консерватории Зинович выступал в Малом зале консерватории, исполняя Тарантеллу Глиэра и Adagio Корелли, а также участвовал в исполнении Октета Моцарта силами профессоров консерватории.

В 1947 году Зинович и А. Королев исполнили в сопровождении оркестра Оперной студии при Московской консерватории Арию для баса и контрабаса Моцарта. Это виртуознейшее произведение, доступное лишь немногим контрабасистам, исполнялось Зиновичем и в 1962 году вместе с И.И. Петровым в Большом зале консерватории. В сольных выступлениях Зиновича особенное впечатление производило блестящее исполнение Концерта до-мажор Гайдна. В результате успешной педагогической работы Зиновича в 1949 году ему присваивается звание доцента.

В консерватории Зинович проработал семнадцать лет. В 1960 году он оставил педагогическую работу и полностью посвятил себя оркестровой деятельности. За годы преподавания в консерватории Зинович выпустил много учеников, работающих ныне в симфонических оркестрах и оперных театрах. Так, в оркестре Большого театра работают его питомцы: А. Леонов, В. Шестаков и В. Куренин. В Большом симфоническом оркестре Всесоюзного радио и телевидения – Е. Пименов<sup>1</sup>, в оркестре Московской филармонии – Р. Девоян (концертмейстер группы контрабасов<sup>2</sup>), в Музыкальном театре им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко В. Кутузов (второй концертмейстер) и В. Еремина (заместитель концертмейстера). Несколько бывших учеников Зиновича работают и в симфоническом оркестре Государственного комитета по кинематографии.

Кроме работы в консерватории и Большом театре, Зинович в эти годы много выступал в концертах с различными ансамблями. Особенно примечательно его участие в исполнении Секстета Глинки и Октета Шуберта с квартетом им. Бетховена и Секстета Глинки с квартетом им. Большого театра. За время своей работы в оркестре Зинович показал себя с самой лучшей стороны. Об этом говорят отзывы дирижеров Н.С. Голованова, Ю.Ф. Файера, А.Ш. Мелик-Пашаева и В.В. Небольсина.

Другой питомец С.М. Козолупова Андрей Иванович Астахов – один из ведущих московских педагогов-контрабасистов, пропагандирующих обучение в оркестровом строе.

А.И. Астахов родился 23 июня 1913 года на Украине в крестьянской семье. С детства любил музыку и самоучкой выучился играть на балалайке, мандолине и гитаре. Потом стал играть на скрипке и руководил самодеятельным оркестром в клубе.

Любовь к музыке привела Астахова в Москву, где в 1932 году он поступил на рабфак при Московской консерватории в класс контрабаса А.А. Милушкина. С 1935 года занятия на контрабасе продолжались под руководством того же педагога в музыкальном училище при Московской консерватории, а в 1937 году Астахов поступил в консерваторию. Там он занимался у А.А. Милушкина, затем у И.Ф. Гертовича, а закончил курс в 1944 году под руководством С.М. Козолупова. Еще в 1939 году, занимаясь на втором курсе консерватории, Астахов поступил по конкурсу в оркестр Большого театра, где работал двадцать шесть лет. В 1965 году, занимая должность заместителя концертмейстера группы контрабасов, он прекратил работу в оркестре, переключившись целиком на работу в Московской государственной консерватории.

Педагогической деятельностью Астахов начал заниматься двадцатью годами раньше, сразу после окончания консерватории, когда его направили педагогом в Центральную музыкальную школу-десятилетку при Московской консерватории (до 1960 года). С 1948 года

---

<sup>1</sup> Евгений Александрович Пименов (род. 22 дек. 1924 г.) игре на контрабасе учился в училище при Московской консерватории, а затем в консерватории. Систематически выступает как солист и участник камерных ансамблей. Исполнил и записал на радио ряд виртуозных произведений.

<sup>2</sup> Роберт Погосович Девоян (род. 26 авг. 1927 г.) игре на контрабасе учился в Московской консерватории. С 1955 г. играет в оркестре Московской филармонии (с 1959 г. – концертмейстер).

до настоящего времени Астахов ведет класс контрабаса в музыкальном училище при Московской консерватории, а с 1950 года работает и в консерватории (в 1960 – доцент, в 1969 – профессор). В 1966 году Астахову присвоено звание заслуженного артиста РСФСР.

Воспитанники Астахова, работающие в настоящее время в лучших оркестрах Москвы, являются убедительной рекомендацией их педагогу. В группе оркестра Большого театра их в настоящее время шесть. Двое учеников Астахова играют в оркестре Московской филармонии, причем один из них – В. Артемьев – заместитель концертмейстера группы. Три ученика Астахова работают в симфоническом оркестре Всесоюзного радио и телевидения.

Особо следует отметить ученика Астахова, в настоящее время педагога класса контрабаса Центральной музыкальной школы и ассистента своего учителя в Московской консерватории – Е.А. Колосова<sup>1</sup>. Его ученик И. Котов первым из советских контрабасистов стал лауреатом Международного конкурса (1973).

Из работ Астахова можно назвать: Сборник пьес русских композиторов (переложение для контрабаса с фортепиано, совместно с Л. Соколовой. М., 1950), Концерт С. Кусевицкого (редакция, М., 1957), Упражнения для контрабаса Й. Грабье (редакция Симандла, просмотрена Астаховым. М., 1958). Астахов был одним из редакторов нового издания «Школы игры на контрабасе» А.А. Милушкина (совместно с В.К. Зиновичем и В.А. Шестаковым), а также входил в редакционную группу под руководством В. Хоменко, составившую новый педагогический репертуар для ДМШ (издание 1954 года, пять выпусков).

В 50-е годы в педагогике и исполнительстве на контрабасе выдвинулось направление, которое в целом можно определить как школу Хоменко.

Профессор Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных Владимир Владимирович Хоменко, как и многие другие советские музыканты его поколения, вышел из народной среды. Он родился в 1915 году в белорусской деревне Скворцы. Самоучкой освоил игру на народном инструменте цимбалах. Проявив незаурядные музыкальные способности, он становится в 1932 году студентом Минского музыкального техникума.

Первые годы его профессионального музыкального образования проходят в специальном классе теории и композиции Н.И. Аладова и контрабаса И.Г. Солодченко. Окончив техникум в 1936 году, Хоменко поступает в Московскую консерваторию, где занимается сначала у профессора А.А. Милушкина (1936-1938), а затем несколько месяцев в классе профессора И.Ф. Гертовича. Вместе с некоторыми другими студентами-контрабасистами «путевку в жизнь» ему посчастливилось получить у профессора С.М. Козолупова (1939-1941).

В 1938 году Хоменко выдержал конкурс в оркестр Большого театра, а затем в Госоркестр Союза ССР, где и начал свою профессиональную работу. В 1942 году Хоменко стал концертмейстером группы контрабасов в Большом симфоническом оркестре Всесоюзного радио, состоящей в основном из его учеников. С 1942 по 1951 год играл в ансамбле солистов Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио и телевидения.

Выступления с выдающимися дирижерами, камерное музицирование с квартетами им. Бетховена, им. Большого театра, им. Комитаса, им. Бородина, им. Прокофьева, исполнение сложнейших оркестровых solo давало богатейшую творческую школу, шлифовало исполнительские качества.

Многообразный, широкий опыт практика-музыканта оказал существенное воздействие на его педагогическую деятельность. В 1942 году Хоменко принял класс контрабаса в музыкальном училище им. Гнесиных, а в 1944 году, с момента образования Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных, становится его преподавателем (с 1964 – профессор).

---

<sup>1</sup> Евгений Алексеевич Колосов (род. 12 авг. 1940 г.) игре на контрабасе обучался под руководством А.И. Астахова. Окончил у него Центральную музыкальную школу (1958) и Московскую консерваторию (1962), после чего стал преподавателем консерватории (с 1970 г. – и. о. доцента). Колосов выступал с сольными концертами, впервые в Москве исполнил Сонату Хиндемита и Концерт Г. Конюса (в редакции В.Я. Шебалина).

Хоменко разработал чрезвычайно рациональную систему обучения контрабасистов. Ценным вкладом в советскую методику обучения явилась изданная в 1953 году «Новая аппликатура гамм и арпеджио для контрабаса». Эта работа Хоменко утверждает единообразие аппликатуры гамм и арпеджио и позволяет широко раскрыть исполнительские возможности контрабаса, используя весь гриф инструмента и все четыре струны. Аппликатурная система Хоменко отразилась и на выполненных им редакциях педагогического репертуара. Вклад Хоменко в эту область огромен.

Систематизированное изложение гамм и арпеджио, с использованием полного грифа инструмента и всех четырех струн, с аппликатурой, уложенной в определенные «метрические» схемы, очень важно. Оно позволяет учащемуся (или исполнителю) логично и полно, с хорошей базой для чистого интонирования, овладеть «клавиатурой» контрабаса – позициями и их взаимосвязями, предоставляет широкие возможности для развития техники (см. статью «Основы контрабасовой методики» В. Хоменко в настоящем пособии).

Эти принципы отразились и в редакциях педагогического репертуара, которые осуществил Хоменко. Он делает переложения небольших пьес композиторов-классиков (например, Гавота Корелли, Контрданса Бетховена) и народных песен: русских, белорусских, украинских. Его переложения вошли в серию из пяти сборников «Педагогического репертуара для детских музыкальных школ» (М., 1954), а также в Сборник пьес русских и советских композиторов. Существенным пополнением репертуара стали его переложения сочинений крупной формы: концертов И.Х. Баха (для альты) и Моцарта (для фагота), Сонаты Бетховена (для валторны), сонат Эклльса, Корелли, Арности, Гальяра, а также его редакции контрабасовой классики: Концерта Д. Драгонетти, Концертной пьесы А. Мойсля, Мелодии Дж. Боттезини, четырех пьес С. Кусевицкого. Полезным дополнением к педагогическому репертуару стали подготовленные им сборники: «Этюды» и «Оркестровые трудности для контрабаса» из симфонических произведений русских композиторов-классиков (М., 1962).

Особое значение имеет осуществленная Хоменко редакция четырех пьес для контрабаса Р.М. Глиэра, позволившая им прочно внедриться в репертуар контрабасистов. Прослушав в 1952 году концерт студентов класса контрабаса Хоменко, в программе которого исполнялись эти четыре пьесы, Глиэр отмечает в письме к директору института им. Гнесиных: «Исполнение студентами института всех сочинений было на высоком уровне. Безусловно, школа новой аппликатуры для контрабаса, созданная советским специалистом, сделала значительный шаг вперед в деле воспитания молодых контрабасистов»<sup>1</sup>.

Следует отметить одну из последних работ Хоменко – переложение для контрабаса шести сюит Баха для виолончели solo. Внимательно изучив факсимиле автографа этих сюит, Хоменко в своей редакции выявил ряд интересных деталей, незамеченных всеми виолончелистами-редакторами предшествующих изданий сюит Баха (работа Хоменко над рукописью в настоящее время закончена).

Говоря о педагогической работе Хоменко, необходимо отметить внесенные им серьезные усовершенствования методики обучения контрабасистов, на деле доказавшие свою жизненность и целесообразность.

Хоменко-педагог отличается интуицией, волей и целеустремленностью. Он фанатически любит контрабас и умеет зажечь своим энтузиазмом студентов. Интересны некоторые педагогические приемы Хоменко. Например, на уроках он не предписывает студенту ту или иную аппликатуру или штрихи, а часто как бы ищет их вместе с учеником, практически отбирая наилучший вариант. Отличный контрабасист, он сопровождает уроки своим показом на инструменте, и это подчас помогает больше, чем любые пространственные словесные объяснения.

Хоменко умеет привить ученикам серьезные профессиональные навыки и всестороннее знание инструмента. Не случайно среди многочисленных учеников Хоменко так много превосходных оркестрантов и педагогов.

---

<sup>1</sup> Цит. по автографу письма Р.М. Глиэра от 3 марта 1952 г.

Педагогической работой занимаются: К.Б. Назарова – педагог музыкальной школы им. Гнесиных, Л.В. Раков – педагог специальной музыкальной школы им. Гнесиных, А.И. Уханов – педагог музыкального училища им. Гнесиных, А.Н. Гегин – много лет бывший ассистентом профессора в Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных, А.А. Бельский – педагог Московского заочного педагогического института. Многие питомцы Хоменко работают и в музыкально-учебных заведениях периферии<sup>1</sup>.

В группах контрабасов крупнейших симфонических и оперных коллективов Советского Союза ведущее положение занимают ученики Хоменко: И. Прохоров<sup>2</sup> – в оркестре Большого театра Союза ССР, Л. Андреев, Л. Раков, А. Бельский – в Большом симфоническом оркестре Всесоюзного радио и телевидения, И. Ефремов – в оркестре Театра оперы и балета им. С.М. Кирова (Ленинград)<sup>3</sup>, К. Назарова – в оркестре Московской филармонии, П. Ткачев – в оркестре Академического театра оперы и балета им. Т.Г. Шевченко (Киев) и другие.

Один из учеников Хоменко, Леопольд Георгиевич Андреев завоевал известность как выдающийся концертмейстер, солист и ансамблист. Андреев родился 11 октября 1923 года в Москве в семье музыкантов (отец – скрипичный мастер, мать – певица). С десяти лет начал учиться игре на виолончели. Великая Отечественная война прервала занятия музыкой. Андреев был призван в армию, принимал участие в обороне Москвы и боях на Дальнем Востоке. Демобилизовавшись в 1947 году, Андреев вернулся в Москву и решил продолжать свое музыкальное образование. Однако длительный перерыв в занятиях музыкой побудил его перейти на контрабас. Андреев поступил в музыкальное училище им. Гнесиных в класс В.В. Хоменко, а с 1948 года учился в Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных у того же руководителя.

Уже в первые годы обучения обнаружили отличные исполнительские данные Андреева. Будучи студентом, он выступает по радио и в отчетных концертах института. На одном из концертов класса Хоменко Андреев впервые исполнил в редакции своего учителя три виртуозные пьесы Глиэра – Прелюд, Скерцо, Тарантеллу, заслужив высокую оценку присутствовавшего на концерте автора.

Впоследствии Прелюд и Тарантелла были записаны Андреевым для радио и неоднократно передавались в эфир. В 1953 году Андреев блестяще окончил институт.

Свою оркестровую жизнь Андреев начал в конце 40-х годов в оркестрах кино, а затем, в 1950 году играл в Оперной студии при Московской консерватории. В 1951 году он, выдержав конкурс, поступил в Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио, где, постепенно продвигаясь по ступенькам оркестрового мастерства, достиг первого пульта и работал заместителем концертмейстера и вторым концертмейстером, а с 1966 года – первым концертмейстером. Наряду с этим, с 1955 года Андреев один год играл во вновь созданном Московском камерном оркестре под управлением Р. Баршая. С тех пор камерное музицирование – одна из приметных сторон его артистической деятельности. Многократно выступал Андреев с различными камерными ансамблями (квартетами им. Бородина и им. Прокофьева, ансамблем альтистов и другими).

С 1967 года он играет в ансамбле солистов Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио и телевидения под руководством заслуженного артиста РСФСР А. Корнеева. Оценивая выступления этого высокоартистичного ансамбля, пресса многих городов

---

<sup>1</sup> В ряду самых молодых учеников Хоменко можно отметить аспиранта института им. Гнесиных (с 1970 г.) В.И. Бородко, отличного контрабасиста, с успехом исполнившего много сложнейших произведений и записавшего с оркестром Концерт Богатырева. С 1972 г. преподаватель института им. Гнесиных.

<sup>2</sup> Иван Прохорович Прохоров (род. 6 апр. 1917 г. в дер. Вяжище Ленинградской области) игре на контрабасе начал учиться с четырнадцати лет в музыкальной школе в Ленинграде у Н.В. Холина, затем продолжал занятия в Москве у В.В. Хоменко (училище им. Гнесиных, 1943-1944 и Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных, 1944-1948). С 1949 г. Прохоров играет в оркестре Большого театра (с 1964 г. – третий концертмейстер).

<sup>3</sup> Иван Михайлович Ефремов (род. 1 янв. 1923 г. в дер. Ямах Чувашской АССР) игре на контрабасе учился у В.В. Хоменко в музыкальном училище им. Гнесиных, а затем в институте им. Гнесиных. Окончив институт в 1953 г., стал играть в оркестре Ленинградского театра оперы и балета им. Кирова (второй концертмейстер).

СССР и зарубежные рецензенты часто отмечают превосходное исполнение контрабасиста Андреева.

В течение ряда лет Андреев занимался и педагогической деятельностью (вел класс контрабаса в музыкальном училище им. Гнесиных и Московской консерватории). Из учеников, окончивших у него училище, наиболее значителен А.И. Валетный<sup>1</sup>.

Ярко проявляет себя Андреев-солист. Он выступает с исполнением пьес для контрабаса по радио и в передачах телевидения; впервые исполнил совместно с проф. В.В. Борисовским и оркестром под управлением проф. М.Н. Тэриана Концертную симфонию К. Диттерсдорфа для альтя, контрабаса и оркестра (в обработке В.В. Борисовского).

Впервые в Москве Андреев, вместе с виолончелистом М. Немеренецким, исполняет по радио виртуозный Дуэт М. Букиника. Большой удачей Андреева-солиста является великолепное исполнение Мелодии Боттезини, которая неоднократно звучала по радио и была включена в специальную передачу о контрабасе.

Андреев-исполнитель обладает блестящей беглостью пальцев, превосходным звуком, виртуозной штриховой техникой. Большой творческой удачей Андреева явилось исполнение в 1966 году Виолончельного концерта Сен-Санса (в тональности оригинала и на обычном оркестровом контрабасе в натуральном строе).

Андреев-концертмейстер предъявляет к артистам группы требование быть музыкантами прежде всего, достигнуть высот настоящего профессионализма, определенной «сольности» при исполнении оркестровых партий.

Среди исполненных им оркестровых solo такие сложные, как solo во Втором фортепианном концерте Р. Щедрина и Концерте А. Эшпая для трубы, фортепиано, вибратона и контрабаса с оркестром. В последнем партия солирующего контрабаса широко развернута и имеет по-настоящему концертный характер. Ее первым и блестящим исполнителем был Андреев<sup>2</sup>.

Из последующих наиболее значительных достижений Андреева-солиста следует отметить исполнение им с Большим симфоническим оркестром Всесоюзного радио и телевидения (дирижер Н. Ярви) сложнейшего современного Концерта Э. Тубина (5 июня 1968 года). Этот Концерт исполнялся с оркестром впервые в Советском Союзе<sup>3</sup>.

В ряду советских контрабасистов, много внимания уделяющих вопросам методики, следует назвать другого ученика Хоменко – Льва Владимировича Ракова. Родился он 14 февраля 1926 года в Горьком в семье служащего. Учиться игре на контрабасе начал в 1941 году в музыкальном училище им. Гнесиных у В.И. Белова, затем у В.И. Бергмана. С 1942 года Раков занимался под руководством В.В. Хоменко. В 1948 году закончил с отличием Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных (первый выпуск).

В 1947 году Раков начал работать как оркестрант, сначала в гастрольном театре оперетты и Ансамбле ЦДКЖ под управлением И.О. Дунаевского, затем в Оперной студии при Московской консерватории. С 1949 года Раков играет в Большом симфоническом оркестре Всесоюзного радио и телевидения; начал с последнего пульта, несколько лет был заместителем

---

<sup>1</sup> Анатолий Иванович Валетный (род. 12 окт. 1936 г. в дер. Федурино Московской области) игре на контрабасе учился в специальной музыкальной школе им. Гнесиных у Л.В. Ракова, затем (1953-1957) в музыкальном училище им. Гнесиных у Л.Г. Андреева, в институте им. Гнесиных у В.В. Хоменко (1957-1960) и Московской консерватории. В 1960-1963 гг. артист оркестра Московской областной филармонии, с 1963 г. – оркестра Большого театра Союза СССР (с 1972 г. – первый концертмейстер группы контрабасов).

<sup>2</sup> Высокая оценка исполнения Андреевым партии контрабаса в Концерте А. Эшпая дана в рецензии Е. Макарова «Возрождение жанра». – «Советская музыка», 1968, № 1, с. 34-36.

<sup>3</sup> Ознакомившись с записью Концерта, Тубин написал Андрееву: «Благодарю за великолепное исполнение моего Концерта для контрабаса. Меня очень радует, что в Советском Союзе имеется в Вашем лице такой крупный мастер этого редкого инструмента, обладающий виртуозностью... Должен признать, что помимо всех высоких качеств Вашей игры меня захватило Ваше исполнение каденции, поражающее своим подлинным драматизмом. Желаю Вам дальнейших успехов. С сердечным приветом Эдуард Тубин». (Письмо Э. Тубина к Л.Г. Андрееву от 3 июня 1970 г.)

концертмейстера, а в 1966 году после конкурса стал вторым концертмейстером группы контрабасов.

Неоднократно выступая в концертах и радиопередачах как солист, Раков исполнял в них Концертную симфонию Диттерсдорфа, (в оригинале), Прелюд и Интермеццо Глиэра, Фуриант Дворжака, Хорал Шапюи.

В последние годы Раков много внимания и времени отдает камерной музыке. В концертах, записях и радиопередачах, в составе различных камерных ансамблей, он принимал участие в исполнении многих произведений: Квартетов Россини, «Прибауток» и «Истории солдата» Стравинского, Септета Г. Попова, Квинтета С. Прокофьева, Нонета №2 Г. Эйслера, Дуэта с фаготом А. Русселя, Пяти багателей для альты и контрабаса Л. Вальцеля и других. Кроме того, записаны на пластинки с участием Ракова многие произведения для камерного состава.

Педагогической работой Раков занимается с 1948 года. Он вел классы контрабаса в специальной музыкальной школе и училище им. Гнесиных, руководил производственной практикой контрабасистов в Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных. С 1955 по 1958 годы читал в училище им. Гнесиных курс контрабасовой методики. (С 1958 года Раков преподает только в специальной музыкальной школе им. Гнесиных.) Бывшие воспитанники Ракова работают во многих оркестрах Москвы и на периферии.

Раков опубликовал ряд сборников учебно-педагогического репертуара контрабаса. Отметим первые в Советском Союзе крупные сборники этюдов для контрабаса: «Избранные этюды» (редактор-составитель Л. Раков, общая редакция В. Хоменко. М., 1958) и «Легкие этюды» (редактор-составитель Л. Раков. М., 1963).

Кроме того, еще около двадцати изданных сборников педагогического и концертного репертуара, составителем и редактором которых являлся Раков, включают целый ряд его переложений (пьесы и сонаты старинных композиторов, пьесы русских, советских, болгарских и венгерских композиторов). Среди произведений крупной формы отметим его переложения двух концертов А. Вивальди (скрипичного ля минор и фаготного ре-минор), а также сонат Марчелло и Корелли.

По материалам И.Ф. Гертовича Раков составил, отредактировал и опубликовал сборник оркестровых трудностей из опер русских композиторов (Мусоргский, Римский-Корсаков, Бородин).

Наиболее крупной его работой в этой области является «Хрестоматия педагогического репертуара» для ДМШ и первых курсов музыкальных училищ, включающая три больших сборника (два – пьесы и произведения крупной формы, один – гаммы, этюды, упражнения). Особенность этой работы прежде всего в том, что она впервые в таком крупном объеме приводит методически систематизированный и многосторонний учебный материал для контрабаса в оркестровом (натуральном) строе.

Кроме работы в оркестре, педагогической, камерно-исполнительской и редакторской деятельности, Раков систематически выступает в печати. Свыше тридцати статей, рецензий и заметок, автором которых он является, опубликовано в московских газетах и музыкальных журналах. Некоторые из них связаны с контрабасом: рецензии на концертные выступления Р. Азархина и Л. Андреева, о работе В. Хоменко «Новая аппликатура гамм и арпеджио», об издании четырех пьес Р. Глиэра.

В конце 50-х годов с сольными концертами стал выступать молодой контрабасист Родион Азархин. Успеху деятельности Азархина способствуют исключительные природные данные (гибкие руки с широкой растяжкой пальцев, большая физическая сила), виртуозная техника левой руки, музыкальность, наконец, чувство эстрады.

Родион Михайлович Азархин родился 22 марта 1931 года в Харькове. На контрабасе начал заниматься в 1944 году в специальной музыкальной школе при Ленинградской консерватории у С.Н. Буяновского, окончил же школу по классу П.А. Вейнבלата (1949). После школы он поступил в Ленинградскую консерваторию в класс М.М. Курбатова. Все годы обучения в консерватории был государственным стипендиатом и окончил курс с отличием в 1954 году.

Аспирантуру прошел в институте им. Гнесиных у В.В. Хоменко и в Московской консерватории под руководством известного виолончелиста С.Н. Кнушевицкого.

Во время обучения и по окончании его Азархин работал в различных музыкальных коллективах, в частности был заместителем концертмейстера группы контрабасов симфонического оркестра Ленинградской филармонии, концертмейстером группы контрабасов в симфоническом оркестре Ленинградской областной филармонии и оркестре Малого оперного театра. С 1958 года Азархин – второй концертмейстер Госоркестра Союза ССР. Выступал также с различными камерными оркестрами и ансамблями: Московским камерным оркестром под руководством Р. Баршая, с квартетами им. Бородина, им. Большого театра, им. Глазунова, им. Комитаса и другими.

Свою сольную деятельность Азархин начал уже в годы учения в консерватории. Впервые его фамилия появилась на афише Большого зала Ленинградской филармонии в 1949 году, в концерте выпускников специальной музыкальной школы. В 1957 году Азархин получил звание лауреата трех фестивалей молодежи и студентов – Ленинградского, Республиканского и Всесоюзного. С 1952 года начинается интенсивная концертная деятельность Азархина. Приведем программу сольного концерта Азархина. Она ясно показывает принципы, которых артист придерживается в подборе своего концертного репертуара.

Концерт состоялся 8 октября 1966 года в Малом зале Московской консерватории. В первом отделении были исполнены сонаты Брамса ор. 39 и Кабалевского ор. 71. Во втором – Колыбельная и «Танец с саблями» из балета «Гаянэ» Хачатуряна, «Элегическая поэма» Калиненко (первое исполнение), Речитатив и Бурлеска Зингера (первое исполнение), пять отрывков из оперы «Порги и Бесс» Гершвина, Интродукция и Рондо-каприччиозо Сен-Санса.

Выступления Азархина неоднократно освещались в обстоятельных рецензиях. В концертный репертуар Азархина входит ряд сложнейших произведений. Все они исполняются в собственных переложениях или редакциях (их более 250).

Азархин первым исполнял контрабасовые сочинения Ан. Александрова, Ю. Левитина, Г. Зингера, К. Калиненко и других. Азархину посвящены Соната для контрабаса solo Ю. Левитина и Концерт для контрабаса А. Богатырева. Этот Концерт два раза исполнялся Азархиным с симфоническим оркестром БССР под управлением В. Катаева. Выступления были приурочены к пленуму и съезду композиторов Белоруссии.

Многие обработки и редакции Азархина опубликованы. Среди них сборники пьес русских и советских композиторов. Неоднократно выступал Азархин по радио и телевидению и записывался в Доме звукозаписи. В четыре грампластинки Азархина вошли следующие произведения: Соната Хиндемита (с М.В. Юдиной), Дифирамбическая канцона Ан. Александрова (с автором), Соната Ю. Левитина, Романс и Adagio Д. Шостаковича, Скерцино Косенко, «Пробуждение» Форе, Andante из «Испанской симфонии» Лало, Поэма Фибиха, Скерцо Кленгеля, Юмореска Кушевицкого, Скерцо из музыки к пьесе «Сон в летнюю ночь» Мендельсона, концертная обработка арии Фигаро Россини, Элегия Массне, «Цыганские напевы» Сарасате и другие.

Своим настойчивым трудом Азархин продолжает созданное старшим поколением и вносит свой вклад в историю сольного контрабасового исполнительства.

В заключение раздела, посвященного московским контрабасистам, остановимся на трех талантливых молодых музыкантах – Р. Габдуллине, А. Михно и И. Котове.

Рустем Искандерович Габдуллин родился в 1944 году в Москве. Игре на контрабасе учился в музыкальном училище им. М.М. Ипполитова-Иванова (1958-1962) у М.С. Фокина, затем в Московской консерватории (1962-1967) у А.И. Астахова. С 1968 года Габдуллин играет в Московском камерном оркестре. Здесь ярко проявились отличные артистические качества контрабасиста. Он сыграл много классических произведений репертуара оркестра, участвовал в премьерных исполнениях сочинений современного репертуара. Особенно следует выделить премьеру Четырнадцатой симфонии Шостаковича, в которой артист великолепно исполнил сложнейшую партию. Талантливый солист, с красивым звуком, большой техникой, живым темпераментом и несомненным артистизмом, Габдуллин часто выступает в аспирантских концертах. Он является

сторонником исполнения на контрабасе в оркестровом строе. В этом строе он исполнил множество самых разнообразных произведений.

Александр Васильевич Михно родился 29 ноября 1947 года в Москве в семье музыканта. Игре на контрабасе учился в музыкальной школе им. Гнесиных у К.Б. Назаровой, потом у профессора В.В. Хоменко в училище (1962-1968) и Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных (1968-1971). С 1969 года Михно преподает в училище им. Гнесиных, где ведет класс контрабаса, с 1970 года читает также курс контрабасовой методики. С 1973 года – артист Академического симфонического оркестра Московской филармонии.

Михно часто выступает с сольными концертами, исполняя преимущественно оригинальные сочинения для контрабаса. Впервые в СССР он исполнил: Концерт фа-диез минор и Вариации на тему Паизиелло Дж. Боттезини, Концерт и Квартет А. Хофмейстера, Концерт П. Черноиваненко и Сонату А. Гендельсмана. С оркестром играл Концертную симфонию К. Диттерсдорфа, концерты Хофмейстера и Кусевицкого, Арию для баса и контрабаса Моцарта. Написал каденции к концертам Пихля, Моцарта (фаготному) и Хофмейстера.

Постоянно выступает Михно как ансамблист, в программах его концертов Большой концертный дуэт Боттезини, Дуэт Русселя, Соната и Партита Кюнеля, Соната Хиндемита, Квартет Хофмейстера, квинтеты Прокофьева и Шуберта («Форель»).

Михно подготовил к изданию этюды И.Ф. Гертовича. Много занимается он вопросами контрабасового исполнительства, выступает с лекциями на эту тему, пишет статьи о контрабасистах для «Музыкальной энциклопедии».

Иван Иванович Котов родился 24 марта 1950 года в Москве. С 1959 года занимался на контрабасе у Е.А. Колосова. В 1973 году окончил Московскую консерваторию по классу того же педагога. С 1972 года артист Государственного симфонического оркестра Союза ССР. Котов является первым исполнителем Сонаты для контрабаса и фортепиано Н. Мохова, Сонаты для виолончели и контрабаса М. Осокина, двух концертино для контрабаса с камерным оркестром И. Жванецкой. На конкурсе в Женеве в 1973 году Котов завоевал первую премию, став первым советским контрабасистом – лауреатом Международного конкурса.

Широкой известностью пользуется, наряду с московской, и ленинградская контрабасовая школа. Ее основы были заложены М. В. Кравченко и С. Н. Буяновским.

Старейшим контрабасистом Ленинграда был Михаил Васильевич Кравченко. Родился он 13 декабря 1882 года в семье строительного рабочего в Харькове. Учился там же в музыкальном училище (впоследствии – в консерватории) у чеха Франтишка Кугера, универсального музыканта, который играл и преподавал на разных инструментах. Кстати, в то время это имело место во многих странах, а у нас такое «совместительство» наблюдалось на периферии до 30-х годов. В 1905 году Кравченко окончил музыкальное училище и переехал в Петербург, где с 1906 по 1914 год занимался в консерватории у профессора В.Ф. Беха.

Играть в оркестре Кравченко начал еще в годы занятий в Харьковском училище. В Петербурге он работал в частной опере Дракули и других оркестрах, а в 1914 году поступил в замечательный оркестр графа Шереметева.

Но в ту пору мечтой каждого музыканта было попасть в придворный оркестр или в оркестр императорских театров. Это давало возможность получения пенсии, а также ряд других привилегий. В 1916 году открылась вакансия солиста-концертмейстера группы контрабасов в придворном оркестре. Кравченко блестяще выдержал конкурс и занял это место. После Октябрьской революции этот оркестр стал оркестром Ленинградской филармонии, где Кравченко проработал сорок один год, по праву завоевав общее признание как один из лучших в стране концертмейстеров группы контрабасов. Наряду с работой в оркестре Кравченко на протяжении многих лет участвовал в камерных ансамблях с лучшими музыкантами Ленинграда.

В период гражданской войны он неоднократно выезжал с концертной группой на линию фронта для обслуживания красноармейцев.



Педагогической работой Кравченко занимался в общей сложности около тридцати лет. За это время он вел класс контрабаса в музыкальных училищах и в Ленинградской консерватории (1936-1941 и 1944-1948), где с 1944 года он занимал должность доцента.

Из учеников Кравченко следует назвать хорошего контрабасиста, работавшего в оркестре Московской филармонии, Н.И. Дьякова и его брата Д.И. Дьякова. В 1940 году Кравченко получил звание заслуженного артиста РСФСР. С 1957 года он персональный пенсионер. Скончался Кравченко 19 октября 1966 года в Ленинграде.

Выдающимся ленинградским контрабасистом старшего поколения являлся и Сергей Николаевич Буяновский. Родился он 3 марта 1894 года в Петербурге в семье музыканта. Четырнадцать лет начал учиться на контрабасе у Граммана, в 1910 году поступил в Петербургскую консерваторию, где занимался у профессора В.Ф. Беха, а затем у П.И. Углицкого.

В 1918 году он окончил консерваторию и в том же году поступил в оркестр Мариинского оперного театра. Одновременно с 1917 по 1924 год он служил в Красной Армии в оркестре бывшего Волынского полка. В середине 20-х годов Буяновский поступил в оркестр Ленинградской филармонии, где работал до 1941 года.

Педагогическая работа Буяновского началась в одно время с его оркестровой деятельностью. В 1918 году он был приглашен вести класс контрабаса в Ленинградской консерватории. Через пять лет он уже настолько хорошо зарекомендовал себя в качестве талантливого педагога, что был командирован Наркомпросом в Японию и Китай для организации класса контрабаса, так как ранее в этих странах такового не было ни в средних, ни в высших музыкальных учебных заведениях.

Продолжая работу в Ленинградской консерватории, Буяновский в 1928 году получил звание доцента. В годы Великой Отечественной войны Буяновский с небольшой группой педагогов Ленинградской консерватории остался в блокированном Ленинграде. Во время одного из дежурств на объекте Буяновского контузило взрывной волной, после чего здоровье его резко ухудшилось. Весной 1942 года Буяновского эвакуировали в Ташкент, где он продолжал свою оркестровую и педагогическую деятельность. Возвратившись в Ленинград, Буяновский работал концертмейстером группы контрабасов в Малом оперном театре, преподавал в консерватории и в специальной музыкальной школе, а также в музыкальном училище им. Римского-Корсакова.

Буяновский издал «Гаммы и арпеджио для контрабаса», учебное пособие для училищ и консерваторий (Л., 1948). В том же году, по заданию Управления учебных заведений, он составил учебную программу для музыкальных училищ. В последние годы жизни (1952-1953) Буяновский создал еще два учебных пособия, посвященных изучению гамм. Особенно интересно второе – мажорные и минорные гаммы со специальными к каждой гамме упражнениями для развития штрихов и арпеджио (работы эти не изданы). Умер Буяновский 24 февраля 1956 года.

Буяновский почти сорок лет отдал преподаванию. За эти годы он воспитал многочисленные кадры превосходных контрабасистов-исполнителей и педагогов. Ученики Буяновского работают во многих музыкальных театрах и симфонических оркестрах нашей страны. Из них наиболее известны сын маститого педагога – Н. Буяновский, В. Анисимов<sup>1</sup> и выдающийся ленинградский контрабасист М.М. Курбатов.

Михаил Михайлович Курбатов родился в 1905 году в Казани. Семнадцати лет стал учиться игре на контрабасе в Казанском музыкальном техникуме. В 1924 году переехал в Ленинград и поступил в консерваторию в класс С.И. Буяновского. За год до окончания

---

<sup>1</sup> Виктор Иванович Анисимов (род. 11 (24) ноября 1908 г. в Новгороде в семье музыканта) играть в оркестре начал в 1927 г. (Театр оперы и балета им. С.М. Кирова). Концертмейстер группы контрабасов в оркестре ленинградского Малого оперного театра (1931-1944) и оркестра Академического театра оперы и балета им. С.М. Кирова (1944-1949), В 1949 г. Анисимов переехал в Москву и поступил в оркестр Большого театра (с 1953 г. до 1972 г. солист-концертмейстер группы контрабасов).

консерватории он успешно выдержал конкурс в оркестр ленинградского Малого оперного театра, заняв там место второго концертмейстера контрабасовой группы.

В 1930 году Курбатов окончил Ленинградскую консерваторию. Еще год интенсивной и упорной работы над повышением своего мастерства игры на контрабасе, и в 1931 году он блестяще выдержал конкурс на вакантное место второго концертмейстера группы контрабасов оркестра Ленинградской филармонии. В этом же году начинается успешная педагогическая деятельность Курбатова. До 1945 года он преподает в вечерней рабочей консерватории, впоследствии преобразованной в музыкальное училище, а с 1945 года и по настоящее время ведет класс контрабаса в Ленинградской консерватории (с 1952 года – доцент, с 1967 – и. о. профессора).

После ухода на пенсию М.В. Кравченко, в 1955 году Курбатов утверждается первым концертмейстером контрабасовой группы заслуженного коллектива РСФСР, симфонического оркестра Ленинградской филармонии, где он продолжает работать по сей день. За тридцать пять лет работы в консерватории Курбатов воспитал большое количество отличных контрабасистов. Его ученики занимают ответственные места в лучших оркестрах Ленинграда. Блестящая группа контрабасистов заслуженного коллектива РСФСР, симфонического оркестра Ленинградской филармонии состоит из учеников Курбатова.

Его учениками являются известный солист Р. Азархин, а также такие отличные контрабасисты, как артисты Академического оркестра Ленинградской филармонии Р. Вайспапир, Е. Левинзон, Г. Лукьяник, Р. Карапетянц, Б. Козлов – дипломант Международного конкурса контрабасистов в Женеве (1973 год), М. Денисов (получившие первоначальное образование в специальной музыкальной школе у известного педагога П.А. Вейнבלата<sup>1</sup>), П. Дугов – концертмейстер контрабасовой группы оркестра Малого оперного театра в Ленинграде, Н. Словачевский – помощник концертмейстера группы контрабасов оркестра оперного театра им. Кирова и другие.

Советское правительство высоко оценило деятельность М.М. Курбатова. В 1957 году Указом Президиума Верховного Совета РСФСР ему присвоено почетное звание заслуженного артиста РСФСР.

Ученик М.М. Курбатова Евгений Израилевич Левинзон уделяет большое внимание сольным выступлениям. Родился он 11 июля 1937 года в Киеве. Игре на контрабасе начал учиться с одиннадцати лет в Киевской специальной музыкальной школе у С.Ш. Херсонского, затем продолжал занятия в специальных музыкальных школах Харькова (у И.И. Углицкого и Мильнера) и Ленинграда (у П.А. Вейнבלата). По окончании школы занимался у доцента М.М. Курбатова в Ленинградской консерватории (1957-1962), а после консерватории продолжал образование у того же педагога в аспирантуре (1963-1967). Еще будучи студентом консерватории, Левинзон стал играть в оркестрах. В 1960 году по конкурсу он занял место концертмейстера группы контрабасов в оркестре Малого оперного театра в Ленинграде, а с 1961 года играет в оркестре Ленинградской филармонии. В это же время он становится участником Ленинградского камерного оркестра, состоящего из артистов оркестра Ленинградской филармонии (художественный руководитель камерного оркестра Л.М. Гозман). Стремясь пропагандировать возможности контрабаса как сольного инструмента, Левинзон уже во время обучения в аспирантуре дал восемь открытых концертов, в которых исполнил много капитальных произведений. Исполнение Левинзона записано на трех грампластинках, выпущенных фирмой «Мелодия»: Концертная симфония для контрабаса и альты Диттерсдорфа, Соната Хиндемита, Элегия Форе в переложении Т. Тошева, Интермеццо и Испанский танец Гранадоса в переложении Левинзона, Соната ми минор Мишека, Концерт Кусевичского.

---

<sup>1</sup> Петр Абрамович Вейнблат (род. в 1894 г.) шестнадцати лет поступил в Петербургскую консерваторию, где занимался в классе контрабаса у профессора В.Ф. Беха, затем у М.Л. Краснопольского. Работал в разных оркестрах Ленинграда, а в 1922 г. был принят в группу контрабасов симфонического оркестра Ленинградской филармонии, где проработал до 1961 г. С 1945 г. и по сей день Вейнблат преподает в специальной музыкальной школе при Ленинградской консерватории, а с 1956 г. в Ленинградской консерватории (и. о. доцента).

На Украине, в частности, в Киеве, почва для появления советской контрабасовой школы была подготовлена двумя чешскими музыкантами, нашедшими здесь свою вторую родину. Это контрабасисты Федор Иванович Воячек и Отокар Иосифович Шпергль. Воячек с 1883 года жил и работал в Киеве в качестве концертмейстера группы контрабасов оперного театра и других оркестров и вел класс контрабаса в музыкальном училище и Киевской консерватории (с 1913 по 1934). Шпергль тридцать четыре года (1919-1953) возглавлял группу контрабасов в Театре оперы и балета им. Т.Г. Шевченко и пятнадцать лет вел классы контрабаса в музыкальном училище и консерватории (1934-1949). Воячек и Шпергль перенесли на украинскую почву традиции классической чешской контрабасовой школы и воспитали много хороших украинских контрабасистов.

В Белоруссии первым крупным музыкантом, заложившим основы советской контрабасовой культуры, был Игнатий Григорьевич Солодченко. Родился он 31 декабря 1888 года в Ейске (Северный Кавказ) в семье рабочего. С раннего детства мальчик, имевший хороший голос и слух, пел в церковных хорах и своими скромными заработками поддерживал нуждающуюся семью. Когда в юношеском возрасте у него пропал голос, Солодченко приехал в Москву и поступил в Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества, где обучался игре на контрабасе под руководством профессора Д.А. Шмукловского.

Несмотря на острую нужду, полуголодное существование, Солодченко, благодаря своей редкой одаренности, настойчивости и поистине фантастической трудоспособности, блестяще занимался в училище и отлично окончил его в 1915 году. В этом же году началась его самостоятельная творческая деятельность как контрабасиста. С 1915 по 1917 год он играл в оркестре в Гельсингфорсе. В первые годы революции (1917-1920) совершил множество гастрольных поездок по стране, выступая как солист.

В 1920 году Солодченко впервые обратился к педагогической работе – сначала преподавал в Ростове, а затем в 1921 году приехал в Баку, где в течение десяти лет вел класс контрабаса в Азербайджанской государственной консерватории. Одновременно Солодченко работал концертмейстером группы контрабасов в Бакинском оперном театре и выступал с сольными концертами.

Через десять лет Солодченко, покинув Баку, играл в оперных оркестрах Свердловска и Харькова, а в 1933 году приехал в Минск, где прошел важнейший период его творческой деятельности. Здесь он возглавлял группы контрабасов в оркестрах оперы и филармонии и вел классы. В 1939 году Солодченко получил звание доцента.

В годы немецкой оккупации, с 20 мая 1943 по 3 июля 1944 года, Солодченко был разведчиком и связным партизанского отряда, выполнявшего задания Советской Армии в тылу противника. После освобождения Минска Солодченко возобновил свою музыкальную деятельность в качестве концертмейстера группы контрабасов Минского театра оперы и балета. Летом 1950 года Солодченко поехал лечиться в Кисловодск, но сразу же по прибытии туда, 5 июня, умер на перроне вокзала от разрыва сердца.

Солодченко проявил себя как опытный и талантливый педагог. Среди его учеников известные контрабасисты М. Чудновский, А. Лавриков, Н. Фролов и другие. Контрабасовые группы оперного и филармонического оркестров Минска полностью состояли из учеников Солодченко.

Фанатически любя свой инструмент, Солодченко в молодые годы занимался по восемь – десять часов в день. Даже в последние годы жизни все свободное от своих служебных обязанностей время он посвящал занятиям на контрабасе. Как пишет его дочь А.И. Рудницкая, «уже будучи стариком, совсем больным, он мог часами стоять с контрабасом дома и все занимался. Мы с братьями просто удивлялись такой его трудоспособности и любви к музыке»<sup>1</sup>.

Самой значительной областью деятельности Солодченко были его сольные выступления. Он играл в концертах на замечательном итальянском контрабасе, ныне находящемся в Минской консерватории. В программы концертов Солодченко, кроме чисто контрабасовой литературы,

---

<sup>1</sup> Из письма А.И. Рудницкой к В.В. Хоменко.

входили впервые в России исполнявшиеся в переложении для контрабаса капитальные виолончельные произведения – Концерт Сен-Санса, Концерт Дворжака и Вариации на тему рококо Чайковского. Очень часто исполнял он прославленную Арию Баха. Солодченко великолепно владел трудными виртуозными штрихами. Профессор В.В. Хоменко вспоминает, как в одном из своих публичных выступлений Солодченко поразил всех блистательным исполнением штриха *staccato* в Концерте Ласки (Солодченко играл смычком с высокой колодкой).

Замечательный певучий, глубокий звук, виртуозная беглость левой руки, безукоризненная техника, темпераментность и задушевность исполнения, наконец, явное призвание к сольно-концертной деятельности, выразившееся в массе последовательно и регулярно проводимых выступлений, – дают основания считать Солодченко одним из лучших советских солистов-контрабасистов.

Крупным музыкальным деятелем, в равной мере связанным с контрабасовой культурой двух союзных республик – Белоруссии и Украины, является Соломон Шнейурович Херсонский. Родился он в 1889 году в Одессе в семье рабочего. Когда Херсонскому исполнилось четырнадцать лет, он стал учиться играть на контрабасе в Одесском музыкальном училище. В 1918 году Херсонский начал играть в оркестре Одесского оперного театра, но через год вступил в ряды Красной Армии. Демобилизовавшись в 1922 году, он снова поступил в оркестр Одесского оперного театра, заняв там место концертмейстера группы контрабасов. С 1930 года Херсонский начал свою педагогическую деятельность в качестве педагога класса контрабаса Одесской консерватории.

В 1936 году Комитет по делам искусств УССР направил Херсонского в Киев. Там он преподавал в консерватории и занимал место концертмейстера группы контрабасов в Государственном симфоническом оркестре УССР. В 1937 году С.Ш. Херсонский экстерном закончил Киевскую консерваторию, а десятью годами позже ему было присвоено звание доцента. Проработав в Киеве двадцать восемь лет, Херсонский в 1954 году переехал в Минск.

В Минске Херсонский, преподает в консерватории и работает в качестве концертмейстера группы контрабасов в Белорусском, оперном театре. Особое значение имеет деятельность Херсонского как воспитателя кадров молодых белорусских контрабасистов. Ученики Херсонского не только играют в оркестрах Белорусского театра оперы и балета и филармонии, многие из них ведут и педагогическую работу, продолжая традиции своего учителя.

Интересным начинанием Херсонского явился организованный им при Белорусской консерватории оригинальный ансамбль контрабасистов. В ансамбле участвовали ученики Херсонского: П. Горюнов, Г. Бочин, С. Королев, В. Иванов, А. Стельмашенко и В. Микляев. Выступления ансамбля начались в конце 1962 года. В репертуар входили произведения: Ария Баха, *Allemanda* Феша и сочинения белорусских композиторов: «Пинская партизанская» Подковырова, «Юмореска» Аладова и «Бульба» в обработке Тикоцкого (последние два произведения специально написаны для контрабаса)<sup>1</sup>.

Какие черты особенно характерны для Херсонского - педагога? Любовь к своему инструменту, сочетание требовательности и доброжелательности, наконец, обязательный личный показ на инструменте. Последние годы Херсонский вновь работает в Одессе.

В настоящее время ведущим контрабасистом Украины является Богуслав Вячеславович Сойка. Родился он 12 декабря 1922 года в Киеве. В 1936 году поступил в Киевское музыкальное училище в класс контрабаса О.И. Шпергля. В 1940 году, окончив училище, продолжал занятия на контрабасе в консерватории у того же педагога.

С 1938 года стал играть в оркестре Оперной студии при консерватории, а с 1940 года – в оркестре Украинского радиокомитета. С началом Великой Отечественной войны занятия музыкой прервались, и с июля 1941 года по февраль 1946 года Сойка был на военной службе.

Демобилизовавшись, Сойка возобновил занятия в Киевской консерватории. Одновременно стал работать в оркестре Государственного академического театра оперы и

---

<sup>1</sup> О деятельности этого ансамбля см.: Ауэрбах Л. Контрабас завоевывает авторитет. – «Знамя юности», 1963, 25 янв.

балета им. Т.Г. Шевченко (с 1947 – заместитель концертмейстера, с 1949 года – концертмейстер группы контрабасов). Педагогической работой начал заниматься с 1949 года, когда по окончании консерватории был оставлен в ней в качестве педагога. В 1961 году Сойке присвоили звание доцента.

Сойка неоднократно принимал участие в выступлениях ансамбля солистов Киевского театра – в концертах, радио- и телепередачах, а также в камерных концертах солистов оркестра и педагогов консерватории. В этих концертах он участвовал в исполнении Квинтета и Октета Шуберта, Септета Бетховена, секстетов Чайковского, Глинки и украинского советского композитора Г. Таранова. С оркестром консерватории исполнял Концертную симфонию Диттерсдорфа для контрабаса и альты (в оригинале).

За двадцать два года работы в Киевском оперном театре Сойка сыграл около полутора ста опер и балетов, где исполнял все solo контрабаса.

Среди питомцев Сойки, закончивших у него консерваторию, можно отметить следующих: Ю. Шишов – концертмейстер группы контрабасов Государственного симфонического оркестра УССР, Е. Лащук и А. Апальков – артисты оркестра Театра оперы и балета им. Т.Г. Шевченко, В. Шпергель – концертмейстер оркестра оперной студии, В. Пономарева – артистка Киевского камерного оркестра, М. Пахолько – директор и педагог класса контрабаса Луцкого музыкального училища и другие.

Назовем еще одного украинского контрабасиста. В Одессе с успехом работает воспитанник Киевской консерватории Юрий Меркурьевич Мироненко. Родился он в 1914 году семье лесничего. С детства проявил любовь к музыке, играл на скрипке и трубе. Заниматься на контрабасе Мироненко начал в 1934 году в музыкальном училище при Одесской консерватории у педагогов В.С. Приемского, ученика Ф.И. Воячека, а в 1937 году стал студентом Одесской консерватории. С начала Великой Отечественной войны добровольцем пошел на фронт, прошел боевой путь от Сталинграда до Праги и был награжден орденом Красной Звезды.

Демобилизовавшись в 1945 году, Мироненко продолжил занятия в Одесской консерватории им. А.В. Неждановой, окончил ее в следующем году по классу Е.С. Безридного и был оставлен в качестве педагога класса контрабаса (в настоящее время и. о. доцента). Мироненко воспитал в консерватории более двадцати контрабасистов, многие из которых играют в симфонических и оперных оркестрах Украины. Параллельно с работой в консерватории ведет класс контрабаса в школе-интернате им. П.С. Столярского, где также выпустил много молодых контрабасистов, продолжавших затем свое образование в различных музыкальных вузах.

Еще будучи студентом, Мироненко в 1937 году стал играть в симфоническом оркестре Одесской областной филармонии, пройдя в нем путь от артиста группы контрабасов до ее концертмейстера. Мироненко поднял уровень работы группы контрабасов, в которой из шести артистов трое – его ученики.

В республиках Закавказья наблюдается значительный подъем контрабасового искусства. Создаются методические труды, стимулируется создание и издание оригинальной художественной и педагогической литературы для контрабаса, имеются большие достижения в воспитании национальных кадров, наконец, регулярно проводятся Закавказские конкурсы музыкантов-исполнителей, в которых участвуют и контрабасисты.

Старейшиной контрабасистов Закавказья является работающий в Тбилиси Николай Васильевич Савченко. Родился он 22 мая 1900 года в Таганроге в семье рабочего. Игре на контрабасе учился с 1913 года в Таганрогском музыкальном училище. После двух лет обучения Савченко уже начал играть в симфонических оркестрах.

В 1920 году, с приходом в Таганрог Красной Армии, Савченко принял участие в создании комсомольской организации и был избран в первый уездный комитет комсомола. Через некоторое время его направили на работу в союз Рабис, где он был заместителем председателя.

Свою педагогическую деятельность Савченко начал в 1921 году в Таганрогском музыкальном училище. Годом позже для пополнения своего музыкального образования и

повышения квалификации он приехал в Москву, где играл в оркестре Малой советской оперы и занимался с известными московскими педагогами.

Однако плохое состояние здоровья через год вынудило Савченко уехать на юг, и он снова оказался в Таганроге, где продолжил работу в Таганрогском музыкальном техникуме, (в 1924-25 годах – заведующий учебной частью и руководитель оркестрового класса). В 1925 году Савченко переехал в Ростов-на-Дону, где играл в симфоническом оркестре при музыкальном техникуме и одновременно преподавал в музыкальной школе. Через шесть лет, в 1931 году Савченко пригласили на летний сезон в симфонический оркестр Таганрога, уже в качестве первого концертмейстера группы контрабасов, а зимой он переехал в Харьков, где работал концертмейстером группы контрабасов в оперном театре.

В 1933 году Савченко переехал в Тбилиси. Там он играл в симфоническом оркестре, а с 1934 года стал вести класс контрабаса в консерватории. В 1939 году Савченко на несколько месяцев приезжал в Москву, работал в Госоркестре Союза ССР и повышал свою квалификацию, систематически консультируясь с профессором Московской консерватории И.Ф. Гертовичем. Затем Савченко снова возвратился в Тбилиси. В годы Великой Отечественной войны он играл в оркестре Государственного академического театра оперы и балета им. З. Палиашвили. В 1948 году ему было присуждено звание доцента.

Много внимания уделяет Савченко истории и методике контрабаса. В течение ряда лет он проводил большую работу по сбору и объединению разрозненных материалов, связанных с историей контрабаса. Важное место в деятельности Савченко занимают поиски новых возможностей аппликатуры контрабаса, применения пяти пальцев на всем протяжении грифа. Эти искания воплотились в докладе «Неиспользованные возможности игры на контрабасе» (1948), статье «В защиту четырехпальцевой аппликатуры» и «Школе игры на контрабасе на основе новой аппликатурной системы», изданной в Тбилиси в 1959 году. Эта «Школа» основана на предложенной Савченко аппликатурной системе и в то же время неразрывно связана с основными методическими установками старых «Школ».

Стремясь расширить рамки контрабасового репертуара, Савченко делает ряд переложений и редакций. В 1962 году Савченко было присвоено звание заслуженного артиста Грузинской ССР.

Из учеников Савченко наиболее значительны С.Ш. Казарян и В.Л. Гогоберидзе. Сергей Шеваршевич Казарян родился 20 июня 1918 года в Тбилиси. Занимался на контрабасе в музыкальном училище у педагога П. Меликова, затем в Тбилисской консерватории у Н. В. Савченко (окончил с отличием в 1943 году). Играть в оркестре Казарян начал с 1939 года в симфоническом оркестре Грузинской филармонии. В начале Великой Отечественной войны этот оркестр расформировался, а лучших музыкантов, в том числе и Казаряна, перевели в оркестр Государственного академического театра оперы и балета им. З. Палиашвили. Там Казарян работал в качестве заместителя концертмейстера группы контрабасов до 1946 года, когда его пригласили в Ереван концертмейстером контрабасовой группы в Государственный симфонический оркестр Армянской ССР (работал до 1961 года). Одновременно с игрой в оркестре Казарян принимал участие в концертах различных камерных ансамблей, в частности квартета им. Комитаса, и в местной прессе неизменно получал высокую оценку.

С 1948 года Казарян ведет класс контрабаса в Ереванской консерватории им. Комитаса, где успешно занимается педагогической деятельностью до настоящего времени (ему присвоено звание доцента). В эти годы Казарян много сил уделял разработке методики игры и обучения, а также истории исполнительства на контрабасе. Эти темы освещались им в докладах, прочитанных в консерватории. У Казаряна имеется еще одна профессия – дирижирование. В 1951 году он окончил Ереванскую консерваторию по классу дирижирования у профессора К.С. Сараджева и с тех пор периодически выступает в качестве дирижера с симфоническим оперным оркестром. Кроме того, в настоящее время ведет оперный класс в консерватории.

Из его учеников упомянем концертмейстера контрабасовой группы Государственного симфонического оркестра Армянской ССР П. Гаспаряна, отличных контрабасистов А. Левоняна, С. Манукяна и Э. Прочухана. Следует отметить также Г. Мгеряна, который долгое

время был заместителем концертмейстера оперы, а сейчас работает в Государственном камерном ансамбле Армянской ССР.

Владимир Леонович Гогоберидзе родился 20 апреля 1930 года в Тбилиси. Игре на контрабасе учился в Тбилиси под руководством Н. В. Савченко в специальной музыкальной школе (1946-1950) и консерватории (1950-1955). Окончив консерваторию с отличием, Гогоберидзе с 1955 года ведет класс контрабаса в специальной музыкальной школе, а затем в музыкальном училище в Тбилиси.

Еще во время занятий в консерватории Гогоберидзе начинает играть в оркестре Государственного академического театра оперы и балета им. З. Палиашвили (с 1963 года концертмейстер группы контрабасов). В 1965 году, наряду с игрой в оркестре и педагогической работой, Гогоберидзе становится солистом организованного Союзом композиторов Грузинской ССР камерного ансамбля «Нонет».

В Баку основы советской контрабасовой школы заложил И.Г. Солодченко, который с 1921 года десять лет вел класс контрабаса в Азербайджанской государственной консерватории, возглавлял группу контрабасов в Бакинском оперном театре и выступал как солист. После отъезда Солодченко из Баку класс контрабаса в консерватории вел его ученик М.М. Чудновский. В 50-е годы в Баку выдвигается очень энергичный контрабасист Ильяс Гусейнович Гусейнов. Родился он 22 сентября 1924 года в Баку в семье служащего. С семи лет играл на фортепиано, а в десять лет начал заниматься на виолончели у В.Ц. Аншелевича. В 1947 году он возвратился в Баку и, как многие виолончелисты после войны, перешел на контрабас. Занимался в Бакинской консерватории у М.М. Чудновского, после же его смерти (1952) закончил курс под руководством профессора И.М. Турича.

В это же время Гусейнов начинает работать концертмейстером группы контрабасов в симфоническом оркестре Бакинской филармонии и преподавать в консерватории. Кроме того, Гусейнов, принимает участие в камерных ансамблях.

За годы своей педагогической деятельности Гусейнов выпустил много хороших контрабасистов, которые работают в различных оркестрах нашей страны. Группа контрабасистов Государственного симфонического оркестра Азербайджанской ССР преимущественно состоит из его учеников. К числу отличных учеников Гусейнова следует причислить Р. Комачкова, исключительно одаренного солиста, исполняющего такие сложнейшие произведения, как Виолончельный концерт Шостаковича. Комачков играл в камерном оркестре Азербайджанской филармонии, в настоящее время он артист Госоркестра Союза ССР. Ученик Гусейнова С. Шимелов на третьем Закавказском конкурсе музыкантов-исполнителей стал лауреатом (первая премия), другой его ученик, А. Мачгерамов – концертмейстер группы контрабасов Азербайджанского театра оперы и балета им. М.Ф. Ахундова, а Я. Рутику – концертмейстер группы контрабасов симфонического оркестра Эстонского радио. За воспитание национальных кадров контрабасистов в 1965 году Гусейнову было присвоено звание доцента.

Стремясь внести в обучение азербайджанских контрабасистов национальный музыкальный материал, Гусейнов выполнил много переложений и обработок для контрабаса сочинений азербайджанских композиторов. Среди них: Элегия Исафим-заде, solo из балета «Семь красавиц» Кара Караева, Прелюд Э. Назировой, танцы из балета «Гюльшен» С. Гаджибекова, а также сборник оркестровых трудностей из симфонических произведений азербайджанских композиторов.

В Латвии на рубеже XIX и XX веков работал известный контрабасист Крейцберг, но основателем латвийской школы контрабасовой игры считается Вильгельм Кумберг (1884-1956). Игре на контрабасе он обучался в музыкальном училище Рижского отделения РМО. Во время первой империалистической войны работал в Петрограде, в оркестрах Мариинского оперного театра, Музыкальной драмы и филармонии.

В 1922 году Кумберг вернулся в Ригу. Играл в оркестре Латвийской оперы, а с 1926 года – в симфоническом оркестре Латвийского радио. Вскоре после этого начал вести класс контрабаса в Латвийской государственной консерватории. В 1955 году получил звание заслуженного артиста Латвийской ССР.

Кумберг воспитал почти всех ныне работающих в Латвии контрабасистов. Из его учеников известны Артур Гринуп и народный артист Латвийской ССР Эдгар Тонс (род. в 1917 г.), который после окончания консерватории много лет играл в группе контрабасов симфонического оркестра Латвийского радио, а с 1947 года посвятил себя дирижерской деятельности.

Наиболее известным контрабасистом Латвии был Эдуард Якобсон (5 мая 1895 года – 22 июня 1962 года). В годы Великой Октябрьской социалистической революции Якобсон в рядах латышских стрелков охранял московский Кремль, воевал на фронтах гражданской войны. После окончания войны учился в училище командиров Красной Армии. В эти же годы самоучкой освоил игру на контрабасе. В 1922 году Якобсон вернулся в Ригу и поступил в Латвийскую консерваторию в класс Крейцберга. Окончив в 1927 году консерваторию, стал играть в симфоническом оркестре Латвийского радио, долгие годы был концертмейстером группы контрабасов этого оркестра. В 1956 году Якобсону было присвоено звание заслуженного артиста Латвийской ССР.

Якобсон преподавал в специальной музыкальной школе, а с 1956 года и в Латвийской консерватории. В своей педагогической деятельности Якобсон ориентировался на подготовку хороших, грамотных оркестрантов-практиков. Якобсон составил руководство для учащихся музыкальных школ, включающее гаммы, арпеджио, упражнения для штрихов и переложения отдельных частей из сюит для виолончели solo И.С. Баха (в этой редакции они трактованы как учебно-тренировочный материал). Руководство было издано в Риге в 1962 году. Стремясь всячески расширить учебный материал для контрабаса, Якобсон в последние годы жизни отредактировал множество этюдов Биллэ и Баттиони. Часть этих этюдов была издана в Москве уже после смерти Якобсона<sup>1</sup>.

С 1956 по 1963 год класс контрабаса в Латвийской государственной консерватории вел ученик Кумберга Артур Гринуп (род. 2 ноября 1931 года). С 1963 года класс контрабаса в Латвийской государственной консерватории им. Я. Витола ведет ученик Гринупа Гейнрих Соколов (род. 6 июля 1931 года в Риге). Соколов одновременно работает и в симфоническом оркестре Латвийского радио (концертмейстер группы контрабасов).

В Эстонии долгие годы работал Владимир Иоганнович Лухт (1912-1969). Он родился в Таллинне и сначала учился игре на трубе. Уже с 1932 года он играл в профессиональных оркестрах. В 1944 году Лухт заболел, и врачи категорически запретили ему играть на духовом инструменте. После выздоровления Лухт решает перейти на контрабас и начинает усиленно заниматься на этом инструменте. Благодаря своему трудолюбию и любви к музыке Лухту удается очень быстро овладеть новой специальностью, и уже в конце того же 1944 года он работает контрабасистом в оркестре Таллиннского радиокомитета. Через два года Лухт поступает в Таллиннскую консерваторию в класс контрабаса и в 1951 году оканчивает ее. С 1957 года он занимал должность концертмейстера группы контрабасов в оркестре Академического театра оперы и балета Эстонии.

Педагогическую деятельность Лухт начал в Таллинне с 1954 года в музыкальном училище и консерватории. С целью повышения квалификации, Лухт в 1958 году приехал в Москву, где посещал уроки профессора Музыкально-педагогического института им. Гнесиных В.В. Хоменко и других педагогов Москвы и Ленинграда. Один из лучших учеников Лухта, окончивший музыкальную школу в Таллинне, Арэ Сусь в дальнейшем продолжал свое образование в Москве под руководством профессора В.В. Хоменко. В настоящее время Сусь аспирант Музыкально-педагогического института им. Гнесиных. Одаренный солист Сусь выступал в Эстонии с сольными концертами. Примечательно, что он играл на контрабасе,

---

<sup>1</sup> См.: Биллэ, Баттиони. Избранные этюды для контрабаса (редактор Л. Раков), М., 1969.



сделанном им самим (наряду с занятиями в аспирантуре Сусь работает в качестве скрипичного мастера под руководством лауреата Международного конкурса Б.Л. Горшкова).

В Литве наиболее известным контрабасистом был Кайетонас Лейпус (1909-1959), концертмейстер группы контрабасов симфонического оркестра Литовской филармонии и педагог класса контрабаса Вильнюсской консерватории.

Послевоенное время характерно в области контрабасового искусства тем, что начали активно проявлять себя не только контрабасисты – педагоги Москвы, Ленинграда, но и периферийные музыканты. Примерно в одно и то же время в Москве (Хоменко), в Саратове (Бездельев), в Тбилиси (Савченко) появляются новые предложения по усовершенствованию исполнительства на контрабасе<sup>1</sup>. В данном случае речь идет об использовании четырех и даже пяти пальцев на всем протяжении грифа.

Наиболее радикально эти принципы аппликатуры воплощены в труде В.К. Бездельева «Новые приемы игры на контрабасе».

Василий Кузьмич Бездельев родился 22 декабря 1893 года в крестьянской семье. С шести лет пел в церковном хоре, а в двенадцать лет уже работал в качестве первого трубача в духовом оркестре.

Когда юноше исполнилось восемнадцать лет, судьба забросила его в Варшаву, где он поступил учиться в Варшавскую консерваторию по классу контрабаса. В короткий срок овладев новым для него инструментом, Бездельев стал работать в разных оркестрах Варшавы, продолжая занятия в консерватории. Но первая мировая война вынудила Бездельева эвакуироваться в Москву. Там его мобилизовали и отправили на фронт.

После демобилизации он приезжает в Саратов и продолжает занятия на контрабасе в Саратовской консерватории, а после окончания курса в 1923 году остается в ней в качестве педагога. Там он работает и по сей день. Кроме того, Бездельев занимал в Саратовском симфоническом оркестре место первого концертмейстера группы контрабасов.

В 1935 году Бездельеву присваивается звание доцента, а в 1948 году он защищает в Ленинградской консерватории диссертацию «Опыт рационализации аппликатуры на контрабасе» и получает ученую степень кандидата искусствоведения. В диссертации был поставлен вопрос о целесообразности применения в основных позициях 3-го пальца и возможности использования пяти пальцев на всем грифе инструмента. С 1949 года Бездельев исполняет обязанности профессора класса контрабаса. За многие годы работы в Саратовской консерватории Бездельев занимал в ней периодически различные должности, начиная от заведующего кафедрой до заместителя директора.

Работа по развитию принципа пятипальцевой аппликатуры, впервые изложенного в диссертации Бездельева, продолжалась им в последующие годы. Она отразилась в статье «Применение пятипальцевой аппликатуры на контрабасе» («Вестник Саратовской консерватории», 1957), а наиболее полно – в его методическом труде «Новые приемы игры на контрабасе» (М., 1969)<sup>2</sup>. Эта работа начинается кратким разделом «От автора», в котором изложены его основные методические предпосылки. Следующий раздел – «Введение» предлагает принцип деления грифа на позиции без использования «промежуточных» позиций, в результате чего образуется двадцать пять позиций. Под термином «позиция» Бездельев понимает «...не только положение пальцев, нажимающих в определенном месте струпу, но в то же время и, пожалуй, прежде всего охват соответствующего интервала». В связи с этим Бездельев указывает, что каждая позиция имеет три вида: первый – охват одного тона, второй –

---

<sup>1</sup> Заметим здесь, что понятие «новые» очень условно, ибо, как это легко обнаружить в истории контрабасового искусства в Европе, контрабасисты неоднократно обращались к проблемам усовершенствования аппликатуры. Например, «увеличение позиции» у Гаузе, Милушкина, применение 3-го пальца у Гаузе, Франке, Варнеке. Так что по поводу споров о приоритете в этой области хочется напомнить остроумный афоризм Габриэля Лауба: «Новое слово в искусстве может сказать только человек, не имеющий достаточного образования для того, чтобы знать, что оно уже было сказано».

<sup>2</sup> Отметим еще одну статью В.К. Бездельева – «Проблема расширения диапазона контрабаса, используемого в современном симфоническом и оперном оркестрах». – В кн.: Научно-методические записки Саратовской консерватории, вып. 4, Саратов, 1961.

малой терции, третий – большой терции. Общим для всех трех видов, то есть «определителем» позиции, является ее крайний верхний звук. Все расширения позиции ведутся от него, а не от 1-го (большого) пальца, как в других «Школах».

Далее приводятся звукоряды всех позиций, данные в нисходящем движении, с методической рекомендацией к их изучению. Текстовый материал необычайно краток, он занимает всего лишь три страницы, остальные сто шесть страниц – нотный текст с указанием различной аппликатуры (упражнения, этюды, гаммы и арпеджио). Нотный раздел заключается примерами использования предложенной автором аппликатуры в оркестровых партиях.

Бездельев воспитал много контрабасистов. Лучший ученик Бездельева А.А. Мирзоев<sup>1</sup>. Упомянем также Г.В. Дзусева, концертмейстера симфонического оркестра и педагога музыкального училища в Ростове-на-Дону, В. Мошкина – концертмейстера симфонического оркестра и педагога музыкального училища в Куйбышеве. Кроме того, ряд учеников Бездельева работает во многих других городах.

Невозможно перечислить всех контрабасистов, работающих в союзных республиках. В частности, в республиках Средней Азии, в Алма-Ате, Фрунзе, Ташкенте бурно развиваются национальные школы игры на контрабасе, появляются молодые талантливые контрабасисты. Столь же активно развивается советская контрабасовая школа в городах Российской Федерации: Горьком, Новосибирске, Ростове-на-Дону, Саратове, Волгограде. Упомянем здесь только одного талантливого музыканта – Алексея Ивановича Кряжева. Родился он в 1922 году в г. Камышове Свердловской области. Игре на контрабасе обучался в Киевской консерватории, а затем в Уральской консерватории (Свердловск). Окончив консерваторию, начал работать в Свердловске концертмейстером группы контрабасов симфонического оркестра Свердловской филармонии и старшим преподавателем Уральской консерватории.

Кряжев выступает в концертах как исполнитель камерно-ансамблевой музыки. Опытный педагог, он воспитал много хороших контрабасистов, которые в настоящее время работают в оркестрах Свердловской филармонии и оперного театра (В. и Ю. Чернозипунниковы, Кендлер, Викин, Рудин и другие). Ученики Кряжева играют и преподают также в других городах.

Заканчивая очерк, посвященный советским контрабасистам, можно сказать, что в сольном исполнительстве, педагогике, методике, создании учебного и концертного репертуара советская контрабасовая школа показала значительные достижения и в настоящее время стоит на очень высоком уровне.

## Зарубежные контрабасисты

В XX столетии в контрабасовом искусстве Европы и Америки выдвинулся целый ряд замечательных музыкантов и педагогов, которые своим ярким талантом и большим трудом завоевали контрабасу положение, равное с другими смычковыми инструментами. Их деятельность в области оркестрового и сольного исполнительства, в педагогике, в создании репертуара и учебно-методических пособий способствовала интенсивному развитию общей музыкальной культуры контрабасистов, инструментально-техническому совершенствованию.

Профессиональные традиции национального контрабасового искусства продолжали развивать чешские музыканты. Крупнейшим чешским контрабасистом XX века был Франтишек Черни (1861-1940) – профессор Пражской консерватории, концертмейстер и солист.

Игре на контрабасе Черни обучался в Пражской консерватории у профессора В. Сладека. Окончив курс в 1882 году, он переехал в Париж, где продолжил свое музыкальное образование у профессора В.Ф. Верримста. Серебряная медаль и почетный диплом Академии музыки по

---

<sup>1</sup> Авдей Абрамович Мирзоев (род. 17 июня 1938 г.) – концертмейстер группы контрабасов Государственного академического театра оперы и балета им. С.М. Кирова в Ленинграде (с 1963 г.). Мирзоев выступал в концертах как солист. Он написал ряд сочинений для фортепиано, голоса, оркестра. Особый интерес представляют его произведения для контрабаса: Мелодия, Скерцо, Концерт, постоянно исполняющиеся автором в своих концертных выступлениях.

окончании обучения открыли Черни дорогу в парижские оркестры Колонна и Ламурё. Позднее он возвращается на родину и занимает место первого контрабасиста в оркестре Пражского национального театра.

В 1900 году Черни оставляет работу в опере и становится профессором Пражской консерватории, заменив тяжелобольного Сладека. С этого времени начинается его плодотворная педагогическая деятельность. Из методических работ, отразивших исполнительские и педагогические принципы музыканта, назовем «Современную школу для контрабаса» (в трех частях). Черни написал также ряд произведений для контрабаса с фортепиано; среди них – Мазурка, Думка, «Любовная песня», «Грёзы», Вальс-фантазия, НоктюРН и Интермеццо, Концертная баллада. «Тридцать этюдов-каприсов» Черни – капитальный вклад в технико-тренировочный учебный материал контрабасистов. Развивая традиционную форму, автор вносит вместе с тем многие элементы, подсказанные развивающейся оркестровой и инструментальной музыкой нового времени. Например, переменные размеры, сложные метры, развитые формы хроматизма и альтерации, сложные ритмические фигуры и т.д.

Заслуженный деятель искусств Чехословацкой Социалистической Республики Франтишек Пошта (р. 1919) – концертмейстер группы контрабасов оркестра Чешской филармонии, профессор Пражской консерватории. Учился в Пражской консерватории у профессора Олдржиха Шорейса. После окончания учебы с 1940 года работает в оркестре Чешской филармонии. Пошта часто выступает как солист и в ансамбле со своими консерваторскими учениками (исполняя пьесы, переложенные для трех или четырех контрабасов). Играет Пошта на инструменте мастера Гранчино (1695) и на специально для него сконструированном виолоне. Интересен его репертуар, исполняемый на виолоне и контрабасе в ансамбле со старинными инструментами – теорбой<sup>1</sup> и виоль д'амур (Ричеркар А. Габриели, Канцона Д. Фрескобальди, Фантазия Л. Куперена, Дивертисмент К. Стамица и т.д.).

Видный чешский музыкант Франтишек Гертль (1906-1973) совмещал педагогическую работу в Пражской консерватории и Академии музыки с игрой в оркестре (первый контрабасист оркестра Чешского радио) и в ансамбле (Чешский нонет). Выступал он как дирижер и как композитор: особое место среди его сочинений занимает Соната для контрабаса и фортепиано, включенная в программу Международного конкурса контрабасистов в Женеве (1973 год). Гертль – автор двух учебников игры на контрабасе. Один из них «Школа для контрабаса» (1964) предназначен для традиционного обучения; другой, написанный им совместно с В. Гора (1969), называется «Школой игры на контрабасе в джазе и танцевальном оркестре».

Важную роль в развитии контрабасового искусства сыграла творческая деятельность австрийского музыканта, ученика Симандла, Эдуарда Маденского (1877-1921). Профессор Венской Академии музыки и искусства, первый контрабасист Венской оперы и симфонического оркестра Венской филармонии, солист, автор учебных и методических работ, ряда композиций, Маденский принадлежит к старшему поколению европейских контрабасистов начала XX столетия.

Первое сольное выступление Маденского совместно с солисткой Венской оперы Бетти Шуберт состоялось 26 ноября 1903 года в Большом зале Музыкального общества в Вене. Публика и пресса восторженно встретили появление молодого артиста. Затем с таким же успехом проходят его концерты в Нюрнберге, Бриксене, Инсбруке и других городах.

«...Выразительная наполненность звука, преодоление всех технических трудностей, которые этот большой инструмент всегда ставит перед исполнителями, дает право Маденскому занимать одно из первых мест среди тех, кто пропагандирует сольную игру на контрабасе»<sup>2</sup>, – писал один из рецензентов. Среди произведений Маденского известны пьесы: «Мечта», «Воспоминание», Тарантелла, две тетради этюдов «Akkordstudien».

---

<sup>1</sup> Теорба (итал. *tiorba*) – щипковый инструмент, басовая разновидность лютни. В отличие от лютни, имеет две головки (вторая для так называемых бурдонных струн, находящихся вне шейки). Количество струн различно.

<sup>2</sup> См.: Warnecke F. Der Kontrabass, S. 48-50. Перевод с немецкого Л. Ракова.

Как документ методической мысли в области контрабасового искусства начала века, любопытна его статья «Кое-что об игре на контрабасе», опубликованная в виде приложения к «Музыкально-педагогическому журналу»<sup>1</sup>. Высказывания автора, рисунки руки и нотные примеры из этой статьи более конкретно дополняют представления об ищущем, прогрессивном музыканте:

«...Со времени Рихарда Вагнера перед контрабасистами в оркестровом исполнительстве ставятся значительно более высокие технические требования. Это обстоятельство и наблюдения в области сольной игры побудили меня задуматься о способе, который повысил бы уверенность постановки и вместе с тем облегчил ее. Так пришла мысль о самостоятельном применении 4-го пальца левой руки в позициях ставки, подобно тому как это делается на виолончели (см. рис. 5). Мысль оформилась в решение, и вскоре я попробовал применить обдуманную мной аппликатуру. Правда, это удалось не без издержек во времени и труде. Но я нахожу, что успех возместил всё, так как для меня очевидно доказанными стали возможности и преимущества новой аппликатуры. С тех пор я пользуюсь этой аппlikатурой, и она действительно облегчает мне исполнение, ибо намного сократились переходы руки. Все легче понять, если в следующих примерах сравнить прежнюю и новую аппликатуру:

69 старая аппликатура

старая аппликатура

новая аппликатура

старая аппликатура

новая аппликатура

• полутоном  
\*\* целый тон

...Успех будет еще значительнее, если в позициях ставки большой палец левой руки устанавливается на двух струнах одновременно (как я сам это делаю).

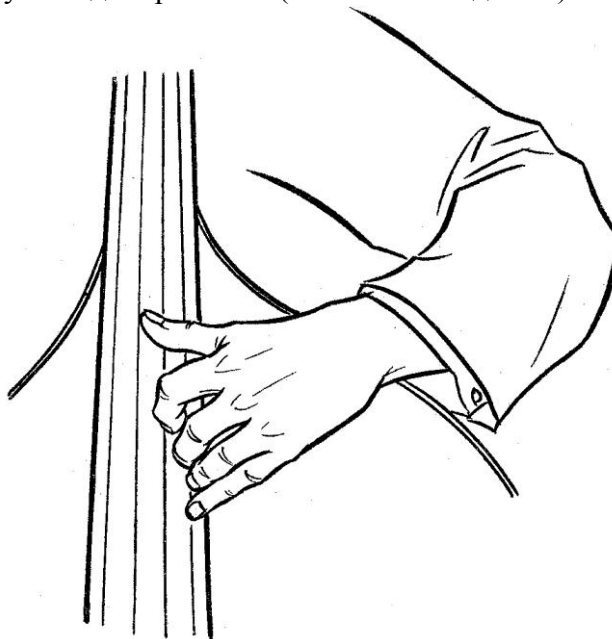


Рис. 5

<sup>1</sup> Madenski E. Etwas von Kontrabaßspiele. – Musikpädagogischen Zeitschrift № 3, s. a.

Тогда при переходе смычка со струны на струну большой палец остается на месте, и постановка выигрывает в устойчивости. Применение моей аппликатуры дает солисту-контрабасисту большие преимущества. И, как уже упоминалось, разнообразные трудности в оркестровых сочинениях современных композиторов, с которыми приходится сталкиваться и которые доступны практически только солисту, преодолеваются с большей легкостью. Это не трудно увидеть из следующих примеров:

Р. Штраус. «Так говорил Заратустра»  
70  
1 4 3

Р. Штраус. «Макбет»  
4 ♪ 1 1 2 4 3

Дж. Верди. «Отелло»  
2 4 3 1 ♪

Дж. Верди. «Риголетто»  
4 ♪ 1 1 2 3 4 1

А. Брукнер. Симфония № 7  
1 3 ♪ 1 3 4 4 ♪ 1 3 4

Р. Штраус. «Жизнь героя»  
4 1 3 1 2 4 2 3 1 4  
поз. ставки

2 3 1 ♪ 4 4 0 2 4

2 4 2 4 1 ♪ 4 1 4

...Успех поощрил меня применить новую аппликатуру также и в занятиях с учениками. Причем я замечаю, что ученики, которые сразу соответствующим образом подготавливаются, легко овладевают этой аппlikатурой. Я подчеркиваю это, так как существует мнение, будто моя аппликатура и постановка возможны только для тех, кто имеет большие руки»<sup>1</sup>.

Двое из учеников Маденского – Й. Пруннер и Г. Фриба – своим незаурядным талантом и широкой музыкальной деятельностью заслужили почетные места в ряду выдающихся контрабасистов нашего времени.

Йозеф Пруннер (1886-1969) начал учиться музыке в консерватории Граца у профессора Аурингера, а затем совершенствовал свое музыкальное образование в Вене, где полностью раскрылось его дарование. В январе 1909 года он принят по конкурсу в оркестр Венской оперы, дирижерами которой были в то время Б. Вальтер и Ф. Вейнгартнер. Но уже в марте того же года Пруннер принимает приглашение Министерства просвещения Румынии и занимает должность концертмейстера – солиста в симфоническом оркестре. Спустя два года, в 1911 году Пруннер становится профессором Бухарестской консерватории, с которой до последних дней жизни связана его деятельность. Кроме того, в течение всех этих лет Пруннер работал в Филармонии им. Джордже Энеску и одновременно в оркестре Румынской оперы. Все знаменитые дирижеры, которые в разное время руководили Бухарестской филармонией или выступали с этим оркестром (Энеску, Вейнгартнер, Караян), высоко оценивали мастерство

<sup>1</sup> Выдержки из статьи Э. Маденского приведены в переводе Л. Ракова.

Пруннера. В 1923 году, после смерти Маденского, Пруннер получает предложение занять место профессора Венской музыкальной академии и пост первого контрабасиста в оркестре оперы. Аналогичное предложение было сделано и от Берлина. Оба предложения музыкант отклонил и остался верным своей второй родине.

За годы работы в Бухарестской консерватории профессор Пруннер подготовил несколько поколений контрабасистов для оркестров Румынии<sup>1</sup>. Большую роль сыграл и его вклад в методическую литературу. Это – редакция этюдов Симандла, Крейцера, Либона, Шторха – Грабье, сборник гамм (мажорные, гармонические и мелодические минорные, хроматические), «Прогрессивные этюды для контрабаса». Пруннер сделал много транскрипций виолончельных и скрипичных произведений для контрабаса, среди которых Партиты №2 (за исключением Чаконы) и №3 И.С. Баха для скрипки solo, Сонаты №1 и №5 для виолончели и фортепиано Бетховена, Соната ми-минор Биркенштока (XVIII в.) и другие сочинения. Все эти произведения наряду с концертами Кусевицкого и Генделя, Большим концертным дуэтом Боттезини, пьесами Маденского и несколькими произведениями румынских композиторов входили в репертуар Пруннера. Артист выступал с блестящим успехом в Румынии и за ее пределами – в Вене, Лейпциге, Берлине, Париже. Оркестр Колонна присвоил ему титул «солиста Колонн-концертов», а Эдуард Нанни причислил артиста к выдающимся виртуозам и посвятил ему одно из своих произведений.

Ганс Фриба (р. 1889) – контрабасист-солист, концертмейстер и педагог. Крупнейшие дирижеры нашего времени Ф. Вейнгартнер, В. Фуртвенглер, Ю. Орманди, Й. Крипс высоко ценили Фрибу как замечательного концертмейстера группы оркестра Романской Швейцарии, в котором он работал долгие годы. Достигнув преклонного возраста, Фриба покинул Швейцарию и вернулся на родину, в Австрию.

Многие известные музыканты отмечали высокие качества Фрибы-солиста, его виртуозную, абсолютно устойчивую и надежную технику, идеальную чистоту интонации, полный звук. Особое восхищение вызвала интерпретация произведений И. Лаубера, специально написанных для Фрибы, а также сочиненной им самим Сюиты в старинном стиле для контрабаса solo. Музыка сюиты изложена в высоком регистре, широко использованы двойные ноты, пассажная техника, разнообразные штрихи. Как можно установить по изданным произведениям Фрибы, он применяет принцип аппликатуры своего учителя Маденского. Многие годы Фриба вел класс контрабаса в Женевской консерватории. В 1969 году был членом жюри Международного конкурса контрабасистов в Женеве.

Известные немецкие контрабасисты Берлина, Лейпцига, Дрездена, Гамбурга проявили себя как отличные руководители групп симфонических оркестров и педагоги-методисты. Но среди них были и прославленные солисты. Одним из таких музыкантов был Лебрехт Гёдеке (1872-193?) – известный виртуоз, первый контрабасист Берлинской филармонии.

Учиться музыке Гёдеке начал в четырнадцатилетнем возрасте в городском музыкальном корпусе Хальберштадта. Там его педагогами были старый контрабасист, передавший ученику свой опыт, и виолончелист, под руководством и с помощью которого Гёдеке прилежно проходил свою первую ансамблевую практику, играя квинтеты. Интенсивные занятия продолжались в Дармштадте, где учителем музыканта был придворный концертмейстер Циммерман, а позднее в Берлине и в Италии. Гёдеке многому научился у своих итальянских коллег, о которых он вспоминал с благодарностью (особенно его привлекали их постановочные приемы).

Как солист Гёдеке выступал в Кобленце, Дармштадте, Дрездене, Гамбурге, Берлине, Висбадене, а также гастролировал в Италии, Испании и Франции. Повсюду его выступления проходили с большим успехом и заслуживали высокую похвалу и признание профессиональной критики. Постоянно привлекающей артиста областью творческой работы оставалось камерное музицирование. Известно, например, что он выступал в ансамблях с такими артистами, как

---

<sup>1</sup> Среди них Вольфганг Гюттлер – талантливый солист-контрабасист, артист симфонического оркестра Бухарестского радио, лауреат Международного конкурса в Женеве (2-я премия), 1973 г.

виолончелист Г. Пятигорский, пианист Э. Фишер. Крупная, атлетического сложения фигура музыканта и недюжинная сила как нельзя больше подходили к контрабасу. Большой, красивый звук, выровненный во всех регистрах инструмента, сочетался в его игре с блестящей техникой, безупречной интонацией, «фантастической» флажолетной техникой<sup>1</sup>.

В историю контрабасовой педагогики крупный вклад внес известный немецкий музыкант Теодор Альбин Финдейзен (1881-1936), первый контрабасист оркестра Гевандхауза и профессор Государственной высшей музыкальной школы в Лейпциге. Финдейзен сочетал в себе качества авторитетного концертмейстера одного из лучших европейских оркестров и незаурядный талант педагога-методиста. Кроме того, он автор нескольких концертов для контрабаса. Важнейшее место в наследии Финдейзена занимает его «Школа игры на контрабасе» в пяти частях<sup>2</sup>. Первые три части, опубликованные в 1930 году, посвящены изучению позиций (от первой полупозиции до седьмой) и овладению основными исполнительскими навыками. Для этого предлагается обширный материал: гаммы, арпеджио, различные упражнения, в том числе и для развития штрихов. Четвертая часть знакомит ученика с позициями большого пальца (ставка), пятая – с исполнением аккордов и искусственных флажолетов (интервалы и гаммы).

«Школа» Финдейзена развивает традиции «Школы» Симандла. Она вносит много нового по сравнению с наиболее популярными для того времени учебными пособиями (например, «Школой» Симандла): сложные метры, варианты аппликатуры гамм и арпеджио, охватывающие полный звукоряд позиций на всех четырех струнах, большое число упражнений, предусматривающих развитие техники обеих рук применительно к современному музыкальному материалу. В целом «Школу» Финдейзена можно считать одним из наиболее капитальных и серьезных учебных пособий, опубликованных для контрабаса в XX веке.

Среди немецких контрабасистов первой половины XX века необходимо назвать имя Фридриха Варнеке (1856-1931), ученика Л. Гёдеке и учителя А. Цеханьского, талантливого и широко мыслящего человека. Изданная в 1909 году книга Варнеке «Контрабас. Его история и развитие» включила многообразные сведения исторического, биографического и методического характера.

Книга состоит из двух частей. В первой части автор рассматривает историю контрабаса, рассказывает о деятельности выдающихся контрабасистов – виртуозов и педагогов (в частности, о Драгонетти, Боттезини, Гёдеке), сообщает сведения об организации обучения контрабасистов в учебных заведениях Австрии, Германии, Италии, Испании, Бельгии, Дании, Швеции, Голландии, Англии, Франции, Польши и США.

В заключение первой части дается таблица строя смычковых инструментов XV-XVII веков, помещены изображения инструментов Гаспаро да Салó (на которых играли Стоол и Драгонетти), а также инструментов Тесторе, Раутманна и Демаля, принадлежавших Боттезини, Гёдеке и Маденскому. Вторая часть книги посвящена детальному сравнительному анализу аппликатуры, характерной для основных школ: немецкой, итальянской, французской, испанской. При этом аппликатура самого автора книги повторяет принцип школы Грабье – Симандла лишь с другим наименованием позиций и применением 4-го пальца еще на одну ступень выше, до звуков октавы к открытым струнам:

---

<sup>1</sup> Гёдеке играл на инструменте немецкого мастера Х. Раутманна.

<sup>2</sup> Две последние части были завершены Максом Шульцем (преемником и другом Финдейзена, первым контрабасистом Гевандхауза и профессором Государственной высшей музыкальной школы в Лейпциге) после неожиданной кончины ее автора в 1936 г. и изданы в 1938 г.

В этой части автор предлагает также детально разработанную (на материале мажорных и минорных гамм, арпеджио, упражнений, этюдов) практическую систему изучения позиций верхнего регистра инструмента (позиций ставки), арпеджированной техники, всех видов флажолетов контрабаса и способов их получения.

Заключительный раздел книги Варнеке назван «Наброски новой методики»; в нем он предлагает четырехпальцевую аппликатуру (1-2-3-4), связывая ее с особенностями небольшого по размерам контрабаса – бас-баритона (строй: Ля, Ре, Соль, До).

Автор указывает источник новой аппликатурной системы – «Школу» лейпцигского контрабасиста Карла Франке.

Варнеке детально обосновывает на конкретном нотном материале свои предложения, и его четко сформулированные идеи о расширении аппликатурных возможностей контрабасистов получают сейчас практическое подтверждение.

В послевоенные годы среди немецких контрабасистов выдвинулись музыканты незаурядных творческих индивидуальностей: это Конрад Зибах – концертмейстер группы контрабасов Лейпцигского оркестра Гевандхауз и артист камерного оркестра им. И.С. Баха, профессор Высшей музыкальной школы в Лейпциге, автор учебно-методических работ; Георг Гёртнагель – известный солист и камерный исполнитель, воспитатель молодых контрабасистов в Мюнхене, Нюрнберге.

В 1970 году появилась книга венского контрабасиста, члена Венской филармонии профессора Альфреда Планьявского «История контрабаса». В книге большого объема приведена обширная библиография литературы для контрабаса. Работа широко использует новые источники современной музыкальной науки.

Среди французских музыкантов-контрабасистов первой половины XX века наибольшей известностью пользовался Эдуард Нанни (1872-1942), солист-виртуоз, педагог, автор популярной «Школы» и разнообразных произведений для контрабаса.



В 1892 году Нанни окончил Парижскую консерваторию по классу профессора В.Ф. Верримста. Необычайно одаренный и как бы созданный для игры на контрабасе, он был первым контрабасистом лучших оркестров Франции, в частности оркестра Комической оперы, концертировал как солист во многих городах своей страны и за ее рубежами.

Музыкант с большим вкусом, Нанни покорял слушателей виртуозностью, чистотой интонации и штриховой техникой, полным, проникновенным звуком. Он исполнял сочинения контрабасовой классики (Драгонетти, Боттезини) и пропагандировал новую музыку своих соотечественников.

Основное место в репертуаре Нанни занимали оригинальные сочинения для контрабаса, хотя он включал в свои программы и переложения (отдельные части из виолончельных сюит И.С. Баха, Концерт для фагота Моцарта, который он исполнял с оркестром, и другие).

Дарование Нанни привлекало внимание многих французских композиторов, которые посвящали ему свои произведения для контрабаса: например, Хорал А. Шапюи, Пьеса in D Ж. Ривье, Фантазия Н. Хигье. Композитор Е. Боза написал виртуозную пьесу на тему, использующую звуки, буквенное обозначение которых составляет имя «Эдуард Нанни».

Творческое наследие музыканта включает произведения различных жанров: Концерт для контрабаса с оркестром в трех частях, пьесы для контрабаса с фортепиано, виртуозные этюды, этюды-капризы, различные переложения, обработки, многочисленные редакции.

Многолетняя педагогическая деятельность Нанни, профессора Парижской консерватории, вписала новые яркие страницы в историю контрабасовой методики. Важнейшей его работой стала «Школа» в двух частях для четырех- и пятиструнного контрабаса, изданная в 1920-1925 годах. Дополненная созданным Нанни технико-тренировочным материалом и пьесами учебного репертуара, «Школа» образует законченное, предельно обстоятельное для своего времени учебное пособие.

Нанни воспитал многочисленных артистов, концертмейстеров крупнейших оркестров Европы и Америки, солистов, педагогов.

Один из его талантливых учеников – Гастон Ложеро (р. 1908) занимает должность первого контрабасиста Концертного общества консерватории и одновременно солиста оркестра парижской Большой оперы.

В программы сольных выступлений Ложеро входили Тарантелла Боттезини, Концерт Драгонетти, Ария для баса и контрабаса Моцарта, Концерт Нанни.

С 1958 года Ложеро – профессор Парижской консерватории<sup>1</sup>. В своей педагогической работе Ложеро придерживается методики Нанни, но «с некоторыми изменениями аппликатуры в гаммах, упражнениях и арпеджио»<sup>2</sup>. Обучение ведется на инструменте в натуральном строе, хотя для исполнения концертов Кусевицкого, Боттезини, Драгонетти и Диттерсдорфа строй поднимается на тон выше.

Итальянский контрабасист Гвидо Галлиньяни (р. 1880) занятия музыкой начал в родном городе Луджо де Романья, а затем продолжал их в консерватории Болоньи у профессора Маркетти и в Неаполе – у Негри. После окончания консерватории Галлиньяни преподавал и играл в Мальмо (Швеция), а позднее много концертировал в странах Европы, Азии, Южной и Северной Америки. В последние годы артист живет в Мексике (данные 1970 года). Игра его отличалась большим, страстным темпераментом и артистичностью: совершенная виртуозная техника гармонично сочеталась с высокой музыкальностью; сильные и гибкие руки способствовали извлечению насыщенного тона.

В репертуар Галлиньяни в основном входили оригинальные сочинения для контрабаса, в том числе и его собственные виртуозные пьесы. Чтобы дать представление об этом известном исполнителе и композиторе, приведем несколько примеров из двух его сочинений: Импровизации для контрабаса solo (см. пример № 72 а, б, в) и «Пульчинеллы» для контрабаса и

---

<sup>1</sup> После Нанни класс контрабаса в Парижской консерватории вел Жан Дельма-Буссаголь, автор многих обработок и переложений, используемых в учебной практике.

<sup>2</sup> Цит. письмо Л. Ложеро к автору данной статьи, написанное на русском языке в 1968 г.

фортепиано (см. пример 73 а, б). В этих отрывках особенно интересны авторская аппликатура и штрихи. По ним можно оценить в какой-то мере средства, с помощью которых Галлиньяни решает сложные технические задачи:

72 *Maestoso*  
 а) *f*  
 б) *f*  
 II II II

73 *[Allegro spigliato]*  
 а) *Poco più mosso*  
 б) *[Andante espressivo] a tempo*  
 II II II

Галлиньяни придерживается традиционных принципов итальянской школы. В аппликатуре полутон в нижней половине грифа исполняется 1-м и 3-м пальцами. Явно прослеживается также «пристрастие» к флажолетной технике.

В нотации контрабасовой партии Галлиньяни, как и Боттезини, записывает реальное звучание инструмента (октавой ниже общепринятой нотации). Для сольного исполнительства он использует инструмент, настроенный на тон выше натурального строя («сольный» строй).

Среди сочинений Галлиньяни – произведения для контрабаса с фортепиано и с оркестром, много различных пьес для инструмента solo: Пять импровизаций, Марш, Десять маленьких этюдов, сборник «Двадцать четыре мелодических этюда» (опубликован в 1961 году в Милане). Этюды двухчастны – первая часть медленная, вторая – быстрая. Фактура охватывает полный звукоряд контрабаса, использованы разнообразные штрихи и технические приемы левой руки.

Примечательно, что автор вносит в свою работу важный элемент современного исполнительства – многообразную метроритмику, необычные размеры и сочетания различных ритмических групп, широко используются тональности со многими ключевыми знаками.

Из других современных контрабасистов Италии известен Франко Петракки, солист и педагог<sup>1</sup>.

Активная и разносторонняя деятельность отдельных музыкантов Румынии, Венгрии, Польши, Болгарии развернулась в послевоенные десятилетия. Выше уже отмечалось значение Й. Пруннера для развития румынского контрабасового искусства.

В Венгрии ведущая роль принадлежит профессору Будапештской консерватории Лайошу Монтагу (р. 1906). Человек редкой энергии, он, кроме сольного исполнительства, большое внимание уделяет методической работе и трудам по истории контрабасового искусства.

Наиболее крупная работа Монтага-методиста – «Школа для контрабаса» в пяти частях, выдержанная в традиционном плане. Ценными чертами этого учебника являются: полный охват учебно-методических задач начального и среднего периода обучения, обилие технико-тренировочного материала, отчетливо проведенная связь с оркестровой практикой контрабасиста. Не случайно «Школа» Монтага (первые части) вышла уже третьим изданием, а ее текстовая часть изложена на трех языках – венгерском, немецком и английском.

<sup>1</sup> Петракки был членом жюри Международного конкурса контрабасистов в Женеве в 1969 и 1973 гг.

Среди многих сборников педагогического репертуара, составленных Монтагом, следует назвать «Сборник пьес венгерских композиторов» в трех тетрадах (две тетрады – 1959, третья – 1971), примечательный тем, что в него вошли оригинальные сочинения венгерских композиторов для контрабаса: Вступление и тема с вариациями Г. Тибора, своеобразная сюита программных пьес И. Шанто «Десять миниатюр», Прелюдия и каприччиетто Ш. Решовски, Маленькая сюита в старинном стиле З. Гардоньи и другие.

В программы сольных концертов Монтага, периодически проводимых в Будапеште и других городах Центральной Европы, наряду с контрабасовой классикой – Концертом Кусевицкого (с каденцией Монтага) и другими произведениями, входят современные сочинения, среди которых интересна Соната ми минор его брата В. Монтага, построенная на интонациях венгерской народной музыки.

Из последних сочинений Л. Монтага можно назвать «Микроконцерт», в котором автор использует целую серию необычных приемов игры на контрабасе: *col legno*, *ricochete*, *flautando*, *ponticello* и другие.

Вторая часть Концерта исполняется без сопровождения фортепиано и потому воспринимается как развитая каденция солиста. В игре Монтага-солиста привлекательны мягкий, красивый звук, виртуозная беглость пальцев, своеобразная импровизационная манера подачи нотного текста.

Другой венгерский контрабасист Золтан Тибай (р. 1910) – профессор Высшей музыкальной школы в Будапеште и первый контрабасист оркестра Государственной оперы. Тибай выступает на родине и в других странах Европы с сольными концертами, в которых исполняет также и пьесы собственного сочинения – Концерт с оркестром, Тарантеллу, «Восточное шествие», «Perpetuum mobile». Он участник камерного оркестра, с которым концертировал и за рубежами Венгрии, например в Лондоне, на музыкальном фестивале в Аугсбурге.

За время своей плодотворной педагогической деятельности (с 1945 года) Тибай воспитал большое число контрабасистов, работающих ныне в Венгрии и в других странах.

Большой известностью пользовался замечательный польский музыкант Адам Бронислав Цеханьский (1882-1957), контрабасист-концертмейстер, солист-виртуоз и педагог. Он учился музыке в Королевской музыкальной академии Берлина, затем совершенствовался у известного немецкого музыканта Ф. Варнеке.

В 1905-1906 годах Цеханьский играл в симфонических оркестрах Петербурга и Москвы. После первой мировой войны возвратился в Польшу и работал концертмейстером группы контрабасов в оркестре оперного театра Познани. В это же время Цеханьский стал профессором Познаньской консерватории.

Концерты Цеханьского пользовались успехом. Композиторы-соотечественники писали специально для него сольные и камерные сочинения. Так появились Концерт, Романс, три каприса *solo*, два трио (скрипка, альт, контрабас), Трио для трех контрабасов С.Б. Порадовского, концерты с оркестром З. Кассера и А. Цвойдзинского, Соната и Романс, Трио для флейты, альты и контрабаса В. Гнета и другие сочинения. Играл он на контрабасе с поднятым строем (на тон и даже кварту выше натурального оркестрового строя).

Цеханьский был прогрессивным педагогом и воспитал целую плеяду талантливых контрабасистов; его ученики – концертмейстеры групп, артисты различных польских симфонических оркестров, педагоги, солисты.

Тадеуш Пельчар – профессор консерватории в Варшаве и первый контрабасист оркестра Народной филармонии. Не случаен успех молодого польского контрабасиста Анджея Каларуса – музыкального «внука» Цеханьского и ученика Т. Пельчара. На Международном конкурсе контрабасистов в Женеве в 1969 году он стал одним из лауреатов. Среди учеников Цеханьского Люциан Малец – первый контрабасист оркестра радио и профессор Высшей школы в Лодзи.

Польские контрабасисты активно работают в области методической литературы и учебного репертуара.

Одним из лучших современных контрабасистов Югославии был Милан Просеник, участник знаменитого ансамбля солистов Загребского радио, профессор Загребской консерватории и автор методических работ в области контрабасовой педагогики. Он выступал также как солист.

Видный болгарский контрабасист Асен Вапорджиев (р. 1901) известен как солист и педагог. Музыкальное образование он получил в Софийской академии музыки, а затем совершенствовался в Парижской консерватории, которую окончил в 1926 году по классу Э. Нанни.

По окончании консерватории Вапорджиев вернулся на родину. К этому времени относится и начало его концертной деятельности. Выступления в Берлине (1927) вместе с известным болгарским музыкантом Панчо Владигеровым и турне по городам Болгарии в 1929 году принесли Вапорджиеву огромный успех. С 1929 года Вапорджиев преподает в Софийской музыкальной академии и других музыкальных учебных заведениях Болгарии.

Болгарский музыкант Тодор Тошев (р. 1919) – солист, концертмейстер, педагог, автор методических работ и многочисленных переложений для контрабаса, составитель сборников педагогического репертуара.

Педагогической и методической деятельности Тошев отдает последние годы большую часть своих творческих сил. С 1961 года он профессор Софийской консерватории. В его классе обучение ведется на основе «сидячей» постановки, то есть исполнитель сидит на стуле лишь несколько выше обычного, а контрабас принимает положение очень близкое к положению виолончели. Такой большой наклон инструмента кажется естественным для «французского» смычка, которым играют все его ученики. Манера исполнения студентов легкая, изящная. О результатах педагогической работы болгарского контрабасиста красноречиво говорит уже простой перечень его учеников. Вся группа контрабасов оркестра Софийской оперы, включая концертмейстеров Л. Луканова и Ц. Йончева (оба лауреаты первого Всеболгарского конкурса контрабасистов), – ученики Тошева. Концертмейстер группы контрабасов оркестра Софийской филармонии Г. Георгиев и артист этой же группы Н. Николов не только бывшие ученики профессора, но и его ассистенты в консерватории. Школа Тошева имеет своих представителей и в других городах Болгарии и в других странах – в Германии, Египте, Турции. Творческая энергия, профессиональная активность музыканта были основным стимулом к проведению в Болгарии (кажется, впервые в истории) конкурсов контрабасистов.

И не случайно именно его ученик Енчо Радуканов стал одним из лауреатов Международного конкурса контрабасистов 1969 года в Женеве.

Тошев – автор двухчастной «Школы для контрабаса», «Гамм и технических упражнений», составитель (и автор переложений) сборников пьес болгарских композиторов, старинных сонат, этюдов, классических пьес.

Европейское искусство оказало сильное влияние на развитие контрабасового исполнительства в Америке, и в частности в США (вспомним хотя бы С. Кусевицкого). Упомянем трех крупнейших контрабасистов США – А. Торелло, Л. Юхта и Г. Карра.

Антонио Торелло (р. 1884) начал заниматься на контрабасе десятилетним мальчиком под руководством отца по «Школам» Боттезини и Лабро, а также по методическим пособиям Гуффе, Каноньера и Менгали. Позднее Антонио учился у своего брата контрабасиста Педро. Четырнадцати лет Торелло уже выступал публично как солист. В возрасте двадцати двух лет он выдерживает конкурсные испытания и становится первым контрабасистом в «Gran Teatro del Liceo». Затем участвует в концертах музыкального общества Барселоны. В этом же городе он впервые приобщается к педагогической работе как профессор класса контрабаса консерватории.

Артист часто концертировал в Мадриде, Лиссабоне, во Франции и везде пользовался успехом. В отзывах о его игре особенно подчеркивалось виртуозное исполнение Большого концертного дуэта Боттезини.

Большой период творческой деятельности Торелло относится к его жизни в США. Он работал в американских симфонических оркестрах и продолжительное время занимал должность первого контрабасиста Филадельфийского оркестра. Одновременно много выступал с сольными концертами в различных городах Америки и вел класс контрабаса в Филадельфийском музыкальном институте. Один из его учеников – Генри Портной, концертмейстер группы Бостонского симфонического оркестра.

Людвиг Юхт (1894-1952)<sup>1</sup> игре на контрабасе учился в Тарту, Петрограде и Берлине. До приглашения в Бостонский оркестр в 1934 году работал в оркестрах Хельсинки, Таллинна, Лондона. В мае 1933 года, приехав в США, Юхт дает сольный концерт в Нью-Йорке. Концерт привлек внимание музыкальной общественности и сыграл важную роль в дальнейшей судьбе музыканта. Вскоре Юхт становится артистом Бостонского оркестра.

Юхт был первым исполнителем одного из лучших современных сочинений для контрабаса и оркестра – Концерта Э. Тубина В сольных концертах он выступал на инструменте мастера Руджери (1679, Кремона), играл несколько своих сочинений для контрабаса и переложения пьес эстонских композиторов.

Выдающийся американский контрабасист-концертант Гарри Карр (р. 1941) происходит из семьи контрабасистов Лос-Анжелеса (его дед, дядя, двоюродные братья – все были контрабасистами).

Гарри стал приобщаться к игре на контрабасе в девятилетнем возрасте (уникальный случай в истории контрабасового искусства). Под руководством своего деда он осваивает контрабас-малютку (восьмушку) и благодаря своим отличным способностям очень скоро обращает на себя серьезное внимание. Успехи в учебе на инструменте и особенно удачное выступление в одном из музыкальных конкурсов молодых музыкантов-учащихся открыли перед ним двери в большую музыку. Он совершенствует мастерство в Нью-Йорке под руководством Стюарда Санки.

В возрасте двадцати лет Карр начал свою сольную концертную деятельность, выступая в США и Канаде. А через семь лет молодой артист становится международной знаменитостью, одним из лучших контрабасистов-солистов мира. Феноменальная техника, четкое звучание любого сложного пассажа в левой руке, виртуозность штрихов (Карр играет смычком с высокой колодкой), идеальная интонация, красивейший, выразительный звук (правда, иногда с несколько преувеличенной вибрацией), настоящая артистическая свобода большого мастерства – все это, естественно, привлекает к искусству Карра крупных современных композиторов. Специально для Карра написаны такие сочинения, как «Profundum Praedictum» А. Бротта, Концерт Г. Хенце для солирующего контрабаса и камерного оркестра, Соната А. Вильдера.

Видимо, не случаен также и тот факт, что Гарри Карр играет на инструменте мастера Амати, принадлежавшем Кусевицкому и подаренном его вдовой молодому преемнику знаменитого маэстро. Карр имеет еще один старинный инструмент – Гварнери, перешедший к нему «по наследству» от его семьи, а также инструмент американского мастера, специально для него сделанный несколько лет назад.

В настоящее время Карр занимается и педагогической деятельностью, является президентом Интернационального института контрабаса при Висконсинском университете (США), объединившего контрабасистов разных стран и издающего свой журнал.

---

<sup>1</sup> Дата смерти приводится со слов Г. Портного.

## Контрабас в современном оркестре и ансамбле

Достижения контрабасового исполнительства XX века не могут быть всесторонне раскрыты без рассмотрения роли контрабаса в современной симфонической и камерной музыке.

Прежде всего, остановимся на роли контрабаса в симфоническом оркестре. Основные черты современного оркестрового письма уже вполне отчетливо выявляются в симфонической музыке 80-х годов прошлого столетия. Произведения того времени содержат много интереснейших примеров необычного раскрытия возможностей контрабаса как группового и сольного инструмента.

Композиторы искали новые средства технической выразительности, новые звуко сочетания, необычные тембровые краски и тем вели за собой исполнителей. Исполнители же, в свою очередь, искали и находили способы решения художественных и технических задач, совершенствовали свое мастерство.

В этой связи нельзя не вспомнить Г. Малера и Р. Штрауса, продолжительное время дирижировавших в Вене и Берлине и знавших выдающихся контрабасистов того времени (среди них были Симандл, Маденский, Пруннер и другие), что, несомненно, нашло отражение в изложении партий контрабаса в их партитурах. В то же время партии контрабаса в некоторых произведениях русских, французских, немецких и американских композиторов определенно свидетельствуют об их знакомстве с искусством Кусевицкого.

В симфонической музыке конца XIX века композиторы все увереннее и смелее поручают группе контрабасов или солирующему контрабасу ответственные партии, связывают тот или другой музыкальный образ именно с его звучанием.

Казалось бы, совсем недавно отец Брамса (как известно, он был контрабасистом) не без оснований иронизировал: «Ein reiner Ton auf der Kontrabass ist der reine Zufall» (игра слов: «Чистый звук на контрабасе – чистая случайность»). А Иоганнес Брамс в своих симфониях уже предлагает контрабасам очень сложные партии, требующие от исполнителей подлинно виртуозной техники. Еще большие трудности для контрабасистов содержат симфонии современника Брамса, крупнейшего австрийского симфониста А. Брукнера.

Тенденция к самостоятельному использованию контрабасов проявляется в партитурах русских композиторов – Чайковского, Танеева, Римского-Корсакова и Глазунова. Впервые в истории русской музыки solo контрабаса использовано в «Младце» (вторая сцена второго действия) Римского-Корсакова. Это solo представляет для контрабасистов значительный интерес: композитор строит целую сцену на необычном сочетании – женский голос низкой тесситуры и солирующий в самом высоком регистре контрабас. Своеобразной нотацией партии контрабаса в альтовом ключе композитор указывает октаву реального звучания инструмента, а требуемое им понижение струны Соль на полутон позволяет получить необходимые в данной тональности флажолеты:



В музыке композиторов конца XIX века звучание контрабаса часто используется для создания пародийно-гротесковых образов. Так, в Первой симфонии Малера примитивная мелодия студенческого канона «Братец Мартин» исполняется в третьей части симфонии

контрабасом solo. Это очень характерно звучащее solo пародирует траурную музыку по поводу «тяжелой утраты», – звери хоронят охотника<sup>1</sup>:



Заунывная мелодия контрастирует здесь танцевальному, утрированно надрывному цыганскому напеву.

Сен-Санс остроумно использует контрабас в оркестровой сюите «Карнавал животных». Специфическое звучание инструмента воссоздает образ пританцовывающего слона, неповоротливого, добродушно-смешного. Фактически это небольшая законченная пьеса для контрабаса (она чаще исполняется всей группой контрабасов) и фортепиано:



Интересные примеры использования контрабаса в полифонической фактуре содержат оркестровые сочинения Макса Регера. Быть может, самые развитые партии контрабасов присущи партитурам крупнейшего мастера оркестра Рихарда Штрауса: в своих многочисленных симфонических произведениях он блистательно раскрыл возможности инструмента. Партии контрабасов у Штрауса всегда очень активны, действенны, виртуозны. Стремительными, яркими и в то же время удобными пассажами вырываются контрабасы из своей привычной сферы и захватывают высокий регистр. Там они удерживаются продолжительное время, проводя тематический материал в необычной тембровой окраске. Это наглядно иллюстрируют следующие примеры из симфонических поэм «Дон-Жуан» (пример 77 а), «Жизнь героя» (пример 77 б) и оперы «Кавалер роз» (пример 77в):

<sup>1</sup> Интересно высказывание Малера о Первой симфонии – из воспоминаний Наталии Бауэр-Лехнер: «Я сказала Малеру, какое невероятное впечатление производит на меня всякий раз звучание Первой симфонии, и особенно часть с «Братцем Мартином». «Так и должно быть, – ответил мне Малер, – все дело в том, как я использую инструменты... В третьей части инструменты снова скрыты и замаскированы, по совершенно иначе: они выступают словно в чужом обличье; все должно звучать неясно и глухо, как будто перед нами проходят тени. При инструментровке мне пришлось немало поломать себе голову, чтобы в каноне каждый вступающий инструмент звучал отчетливо, создавая неожиданную окраску звука и до некоторой степени привлечь к себе внимание... Если я хочу получить тихий, сдавленный звук, то поручаю играть его не тому инструменту, на котором его легко извлечь, а тому, который может издать его лишь с напряжением, как бы насильно, часто даже с перенапряжением, выходя из своих естественных границ. Так, у меня контрабасы и фагот часто должны визжать на самых высоких нотах, а флейта – пыхтеть на самых низких» (Малер Густав. Письма. Воспоминания. М., 1968, с. 170 и 492).

[Allegro molto con brio]

77 a)

*p cresc.* *f* *mf espr.*

*f* *molto appassionato stringendo*

[Lebhaft bewegt]

6)

*ff* *fff*

[Vivace possibile]

b)

*ff*

Пассажная техника legato у Штрауса – обязательный атрибут партий контрабаса. В этом смысле характерен пример из симфонической поэмы «Так говорил Заратустра»:

[Breit. Früheres Zeitmaß, mäßig langsam]

78

*f* *ff*

Приводимые здесь примеры лишь слабо отражают действительную увлекательность задач, стоящих перед контрабасистами, играющими произведения Штрауса. Он придает своим контрабасам функции, качественно отличные от прежних – классических, и впервые в истории оркестровой музыки делает их равноправными инструментами в струнной группе оркестра.

Если деятельность Штрауса охватывает большой период истории оркестровой музыки, от 80-х годов прошлого столетия до середины текущего, то творчество другого блестящего мастера оркестрового колорита – Стравинского уже полностью относится к XX веку.

Стравинский совершенно различно использует контрабасы в зависимости от художественных задач. В «Истории солдата», например, один контрабас является одновременно и басовым голосом партитуры и колоритным солирующим инструментом. В «Весне священной» и в «Жар-птице» группа контрабасов в сложной ритмической фактуре выполняет как привычные функции оркестрового баса, так и необычные функции (высокий регистр, *divisi*, флажолетные гармонии и т.д.). А в музыке балета «Пульчинелла» Стравинский поручает контрабасу виртуозный, гротескный сольный эпизод:

[Vivo]

79

*ff*



Стравинский постоянно искал новые инструментальные краски для реализации своих замыслов. Один из примеров таких поисков, имеющий прямое отношение к нашей теме, – Концерт для фортепиано, духовых инструментов, контрабасов и литавр.

Быть может, менее своеобразно использование контрабасов в оркестровых произведениях Бартока и Шёнберга. Отметим только, что в сочинениях Бартока, например, в Концерте для оркестра, несмотря на сложность фактуры, партия контрабасов прослушивается очень явственно. В симфонических произведениях Шёнберга (особенно ранних), несмотря на новизну музыкального языка, ощутимо развиваются принципы оркестровки Вагнера, в полной мере относящиеся и к партии контрабаса. Новые приемы использования звучания группы контрабасов и solo инструмента содержатся в широко известном сочинении Альбана Берга – опере «Воцек» (1921).

Признанный мастер современного оркестра Хиндемит поручает контрабасам интонационно и ритмически сложные построения. У него встречаются и солирующие контрабасы, которые ведут тематический материал, как, например, во второй части Питсбургской симфонии:



В 1945 году появляется «Путеводитель по оркестру для молодежи» (Вариации и фуга на тему Пёрселла) Бриттена: в отдельных вариациях, а затем при проведении темы фуги показаны различные инструменты оркестра. Небольшая вариация (см. пример 81а) и эпизод фуги (см. пример 81б) исполняются контрабасами:



Только первоклассные музыканты способны удовлетворительно справиться с исполнительскими задачами, предлагаемыми композитором.

Огромный художественный интерес представляют все тематические эпизоды группы контрабасов в симфонической музыке Прокофьева.

Иронически-пародийный эффект создает solo контрабаса, исполняющего мелодию чувствительной песенки «Стонет сизый голубочек» в музыке к кинофильму «Поручик Киж»:



Широкими скачками вверх с последующими хроматическими разрешениями движется мелодия солирующих контрабасов (divisi в октаву) в момент драматической кульминации финала балета «Ромео и Джульетта» (сцена «Джульетта одна»):



Можно вспомнить еще solo контрабаса из балета «Золушка» (сцена «Угощение гостей»), широкие распевные мелодии контрабасов в Пятой симфонии или виртуозные мелодические фразы в финале Седьмой симфонии. В теме с вариациями из Второй симфонии главную тему контрабасы проводят в высоком регистре divisi:



Сложные технические элементы предлагает композитор и в первой части этой симфонии:



Во многих своих сочинениях (например, в Четвертой симфонии, в Фортепианном концерте №3) композитор использует выразительное и звучное pizzicato контрабасов.

Особо надо сказать о роли контрабасов в симфонической музыке Шостаковича. Во всех симфониях композитора, в опере «Катерина Измайлова», в музыке его инструментальных концертов можно обнаружить интересные образцы использования тембра группы контрабасов.

Большой тематический эпизод контрабасов в первой части Пятой симфонии представляет значительную оркестровую трудность:



Как и этот отрывок, эпизод из первой части Девятой симфонии содержит в партии контрабасов яркий тематический материал в высоком регистре инструмента:



Однако в партитурах Шостаковича доминирующая звучность контрабасов показана чаще всего в низком регистре, как это можно видеть на примере фрагмента из той же Девятой симфонии:



Виртуозная партия контрабасов в Одиннадцатой симфонии и в Концерте №2 для скрипки с оркестром: подвижная фактура требует штриховой легкости, пальцевой беглости в низком регистре.

В Четырнадцатой и Пятнадцатой симфониях Шостакович впервые обращается к солирующему контрабасу и поручает ему ответственные эпизоды. Широкая мелодическая фраза solo контрабаса в медленной части Пятнадцатой симфонии, перебрасываемая из низкого регистра в высокий, как бы подтверждает возросшее доверие композитора к возможностям этого инструмента.

Одной из характерных особенностей музыки XX века является усложнение метrorитмической структуры, что можно обнаружить даже при беглом взгляде на страницы партитур таких композиторов современности, как Стравинский, Берг, Мессиан, Жолливе, Лютославский. Вот «наглядная» иллюстрация – примеры из оперы «Воцек» Берга:



В приведенных отрывках обнаруживается еще и другая примета современного оркестрового письма: усложнение гармонического языка партитур, введение политонального звучания. По отношению к нижним голосам это проявляется в еще большей

дифференцированности функций струнной басовой группы: виолончелей и контрабасов. Виолончели могут, например, вести мелодию, составлять многоголосие или создавать своеобразный тембровый эффект. Контрабасы же образуют в *divisi* октаву басового голоса, иногда даже многозвучную аккордовую основу. В некоторых современных партитурах им поручается проведение двух-трех самостоятельных голосов. Ярким примером такой трансформации басового голоса может служить оркестровка одного из поздних произведений Р. Штрауса – «Метаморфоз» для двадцати трех струнных инструментов (1945). Каждый из трех контрабасов, предусмотренных партитурой этого сочинения, имеет развитую самостоятельную партию.

Партии контрабасов в музыке нового времени содержат нередко весьма сложное многоголосие. Сравним для примера аккорды солирующих контрабасов, заключающие вторую часть Пятой симфонии Дворжака (пример 90 а), *divisi* контрабасов из симфонической поэмы «Так говорил Заратустра» Р. Штрауса (пример 90 б) и *divisi* контрабасов из оперы Берга «Воцек» (пример 90 в):

90 а) [Molto adagio]

pp

б) [Mäßig langsam]

pp

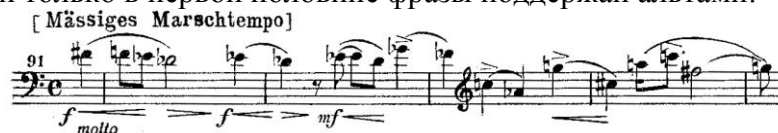
pp

в) [A tempo ♩ = 80]

mf f p



Привычным явлением становится частое использование самого высокого регистра инструмента, что подтверждают приведенные примеры из партий контрабаса в сочинениях Р. Штрауса, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Бриттена. Добавим эпизод из третьей части («Марша») раннего сочинения Берга «Три пьесы для оркестра» ор. 6, который исполняется всей группой контрабасов и только в первой половине фразы поддержан альтами:



Стремление извлечь из оркестра, а следовательно, и из каждого оркестрового инструмента в отдельности новые краски, необычные звуковые эффекты заставило композиторов все чаще и разнообразнее применять флажолеты контрабаса<sup>1</sup>.

В большинстве случаев эти звучания относятся к сольным эпизодам и несут отчетливую смысловую нагрузку. Ими изобилуют почти все партитуры Равеля (опера «Дитя и чары», балет «Дафнис и Хлоя», симфоническая пьеса «Гробница Куперена») и многих других современных композиторов.

К сожалению, система записи натуральных флажолетов в партиях контрабаса до сих пор все еще не унифицирована, что приводит к излишним недоразумениям и ошибкам в исполнении.

В Концерте А. Эшпая для оркестра с солирующими трубой, контрабасом, фортепиано, вибафоном контрабас проводит мелодию-тему на фоне семизвучных аккордов группы контрабасов в очень высоком звучании натуральных и искусственных флажолетов (нотная запись, сделанная по партитуре сочинения, указывает реальное звучание аккордов):



Симфонические и оперные сочинения Штрауса, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Бартока, Яначека, Берга, Бриттена, Мясковского, Глиэра, Щедрина и других мастеров предполагают не только отличное владение инструментом, но именно действительную виртуозность (пассажи, подвижные скачки, скрипичная «утонченность» штриховой техники).

Вот как начинается советский композитор А. Шнитке финал своего Скрипичного концерта (solo контрабаса):

<sup>1</sup> В связи с этим интересно высказывание Малера (речь идет о первой части его Первой симфонии): «В Пеште я слушал *ля* во всех регистрах, но оно звучало слишком материально и не могло передать мерцания и блистания воздуха, которое мне мерещилось. Тогда мне пришло в голову дать флажолет всем струнным от скрипок наверху до контрабасов внизу (ведь и у контрабасов есть флажолеты). И тут все получилось как я хотел» (Малер Густав. Письма. Воспоминания, с. 493).



Характерен в этом отношении и фрагмент из партии контрабасов в Концерте для большого симфонического оркестра советского композитора С. Гаджибекова:



В сочинениях больших мастеров современного оркестра обращает внимание органичное удобство технически трудных эпизодов. Нередко они более удобны для исполнителей, чем, казалось бы, простые партии баса в сочинениях композиторов-классиков.

Для полноты картины назовем еще одну особенность в инструментовке современной музыки: очень широкое использование приема *pizzicato*. Развитие приема исполнения *pizzicato* обычно связывается (в применении к контрабасу) с джазовой музыкой. Но и в области симфонической музыки современные композиторы предлагают контрабасистам большое разнообразие *pizzicato* и различные способы его исполнения. Трудная задача стоит перед контрабасистами, например, в концерте для оркестра «Озорные частушки» и Втором фортепианном концерте Щедрина (см. пример 95), в «Симфонии 65» для симфонического оркестра и джаза английского композитора Р. Томлинсона. В этих сочинениях, так же как во многих произведениях А. Хачатуряна, *pizzicato* проходит продолжительное время в довольно громкой звучности и подвижном темпе:



Обращает на себя внимание нотная запись, все шире и шире применяемая в новых сочинениях. С одной стороны, наблюдается стремление сделать более удобной запись партии контрабаса, ограничиваясь всего двумя ключами – басовым и скрипичным. С другой стороны, нельзя пройти мимо многочисленных новых обозначений способов звукоизвлечения. Можно встретить знаки, предписывающие исполнение «за подставкой», *glissando* «до высокой ноты любой высоты», четвертьтоновые изменения звука, щелчки струной о гриф, «широко вибрирующий» звук, исполнение ряда нот в такте (или последовательности тактов) в указанные отрезки времени, повторение какой-то группы звуков в течение времени, определяемого дирижерским указанием и т.д. и т.п. Исполнители-контрабасисты должны овладеть всеми этими нововведениями, понимать их значение и способы исполнения.

Изучение симфонических произведений наглядно показывает, насколько возросла роль контрабаса в современном оркестре, сколь многообразны виды его включения в звуковую ткань. Подобное явление прослеживается и в музыке для камерного оркестра и ансамбля. В отличие от симфонического оркестра, где играет группа контрабасов, в камерном оркестре или ансамбле используется только один инструмент. Естественно, что такое важное средство групповой выразительности, как, например, *divisi* контрабасов, в этих случаях невозможно. Все

же остальное – использование всего грифа инструмента, сложная интонационная структура и метроритмика, флажолетная техника, многообразие штриховых комбинаций – аналогично.

Камерный оркестр – новый исполнительский жанр, получивший распространение примерно в 40-х годах XX века. Часто думают, что камерный оркестр воспроизводит состав оркестров эпохи барокко. Это не совсем верно, так как оркестры первой половины XVIII века были весьма разнообразны по составу и числу инструментов.

Основой всех этих оркестров служила струнная группа, обязательен был также клавесин, дополнявший гармонию по цифрованному басу. В то же время количественный состав струнной группы колебался в очень широких пределах: от нескольких десятков человек у Корелли до 12-15 у Баха. Отметим, что контрабас в этих оркестрах еще не был обязательным инструментом.

Камерный оркестр XX века в какой-то мере близок к составу оркестра Баха, но в наши дни контрабас стал уже инструментом обязательным и очень важным. Наиболее распространенный количественный состав струнной группы таков: 4-5 первых скрипок, 4-5 – вторых, 3 альты, 2-3 виолончели, 1 контрабас и клавесин<sup>1</sup>.

Рожденный для исполнения старинной музыки, этот миниатюрный оркестр-ансамбль, благодаря гибкости своего звучания, сольной значимости каждой партии, идеальной согласованности штрихов и безупречной интонации, оказался способным раскрывать очень широкий круг образов. Это привлекло внимание современных композиторов, создавших для камерного оркестра много интересных произведений (Стравинский, Шостакович, Барток, Бриттен, К. Караев, Вайнберг, Б. Чайковский, Свиридов, Левитин и другие<sup>2</sup>).

Роль контрабаса в камерном оркестре весьма сложна. Если все остальные струнники объединены в группы, то он играет в оркестре и в то же время является солистом, поэтому его партия прослушивается очень ясно. Не случайно контрабасисты профессиональных камерных оркестров привлекают особое внимание слушателей.

Поскольку в камерном оркестре контрабас фактически играет роль не оркестрового, а ансамблевого инструмента, более наглядно его новые функции можно проследить на современных произведениях для камерного ансамбля<sup>3</sup>. Этих произведений не очень много.

Из зарубежных композиторов, писавших камерные ансамбли с участием контрабаса, назовем Стравинского, Хиндемита, Яначека, Мартину, Эйслера, Порадовского, Фёрстера, Мийо.

Советские композиторы создали ряд сочинений для камерного ансамбля с участием контрабаса. Еще в середине 20-х годов написан Септет Г. Попова, его партия контрабаса ставит перед исполнителем задачи и сейчас нелегкие. В 60-е годы появились Нонет грузинского композитора Р. Габичвадзе и оригинальное Трио (пять этюдов для ударных, арфы и контрабаса) Губайдулиной, использующее необычные приемы исполнения (например, игру за подставкой, на подгрифнике и т. д.).

Интересны сочинения последнего времени – «Русские сказки» Сидельникова, Квintет А. Шнитке, «Ноктюрны» Р. Леденева. В этих сочинениях контрабасу поручаются ответственные партии, а также важные solo.

---

<sup>1</sup> Родоначальником многочисленных советских камерных оркестров является Московский камерный оркестр под управлением Р. Баршая, созданный в 1955 году и завоевавший мировую известность. В нем играли контрабасисты Л. Андреев (1955-1956), А. Гегин (1956-1960), Ф. Плят (1960-1968); с 1968 года играет Р. Габдуллин.

<sup>2</sup> Отметим, что миниатюрные оркестры-ансамбли, состоящие из пяти-шести исполнителей (в том числе одного контрабасиста), проникают в наши дни даже в сферу оперного искусства (некоторые оперы Б. Бриттена).

<sup>3</sup> В последние годы в крупных симфонических коллективах стали организовываться ансамбли солистов, которые исполняют широкий репертуар камерной музыки от классики до современных сочинений различной формы. Из советских ансамблей такого рода назовем: камерные ансамбли солистов Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио и телевидения, Государственного симфонического оркестра Союза ССР, оркестра Московской государственной филармонии, Государственного академического оркестра Ленинградской филармонии. Из зарубежных – струнный оркестр при Филадельфийском оркестре (организован Л. Стоковским), ансамбль солистов Бостонского оркестра, ансамбль солистов оркестра Де-Пари.

В Квинтете для гобоя, кларнета, скрипки, альты и контрабаса Прокофьева<sup>1</sup> контрабас фактически заменил виолончель: отсюда преобладание высокого регистра, флажолетов, обилие мелодического материала, проводимого от среднего к высокому регистру, частое использование виртуозной техники со сложными метроритмическими фигурациями.

Естественно, контрабас выполняет и свои прямые функции – басового голоса, ритмического организатора всей звучащей фактуры. Это и яркое, четкое *pizzicato*, и опорно-метрические аккорды, и остигатные ритмические фигуры.

Наконец, контрабас выступает в этом сочинении как носитель оригинальных тембровых красок, что проявляется в частом звучании его флажолетов, в продолжительном «фоне» двойных нот самого нижнего регистра, в оригинальном двухголосии со скрипкой.

Вот несколько примеров из партии контрабаса в первой (пример 96 а), третьей (пример 96 б), пятой (пример 96 в) и шестой (пример 96 г) частях квинтета:

The image displays four musical examples for double bass from Prokofiev's Quintet. Example a) is in treble clef, 4/4 time, marked 'Solo', 'mp', and 'espress.'. Example б) is in bass clef, 2/4 time, marked 'arco', 'p', 'f', and 'mf'. Example в) is in bass clef, 4/4 time, marked 'pizz.' and 'f'. Example г) consists of two staves in treble and bass clefs, 6/8 time, marked 'Pochissimo più mosso', 'f', and 'ten.'.

Говоря о роли контрабаса в оркестре и ансамбле, нельзя пройти мимо тех оркестров народных инструментов, обязательным участником которых является контрабас. Особенно характерна роль контрабаса в оркестрах молдавских, румынских и венгерских.

Оркестры народных инструментов в Молдавии и Румынии называются тараф. Наиболее распространенный состав оркестра, сложившийся, вероятно, уже в XVIII веке, таков: две скрипки, най (многоствольная флейта), кобза (щипковый инструмент) и контрабас. В отдельных случаях добавляются цимбалы, бубен, кларнет и другие инструменты. В тарафе все мелодические инструменты (первая скрипка, най) играют в унисон или в октаву, контрабас создает гармоническую и ритмическую основу.

В Европе очень распространены венгерские оркестры-ансамбли, тоже тесно связанные с народным музицированием. Они включают небольшое число музыкантов-струнников, в том числе одного контрабасиста и цимбалиста. Все музыканты играют по слуху, следуя за импровизацией скрипача-солиста. Так как в этих оркестрах часто отсутствует виолончель, вся функция басового голоса, опоры оркестра, целиком ложится на контрабасиста. Он исполняет плотный бас на сильных долях такта, а в отдельных случаях выступает с сольными репликами. У контрабасистов этих оркестров манера звукоизвлечения подчеркнута маркированная, играют смычком с высокой колодкой.

В наше время контрабас особенно широко используется в эстрадно-танцевальных ансамблях и джазе. В джазе контрабасист обычно исполняет свою партию, импровизируя ее по

<sup>1</sup> В Советском Союзе Квинтет был исполнен впервые в авторском концерте в Москве (6 марта 1927 г.). Исполнители: Н.В. Назаров, И.Н. Майоров, Д.М. Цыганов, В.В. Борисовский и И.Ф. Гертович. Однако только во второй половине 60-х гг. это сочинение получило широкое признание.



точно разработанной гармонической схеме. Основной прием игры *pizzicato*, точнее – целый набор приемов *pizzicato*, позволяющих извлекать звук в очень быстром темпе (как правило, контрабасисты играют без смычка в руке).

Джаз имеет своих виртуозов-контрабасистов. Из них мировую известность завоевал блестящий артист Рей Браун. Виртуозная техника левой руки, четкость звука и поразительное владение *pizzicato*, включающее и такое уникальное для этого приема качество, как певучесть, неизменно восхищают слушателей.

В новых задачах, предлагаемых контрабасистам современной оркестрово-ансамблевой музыкой, заложен объективный стимул для интенсивного совершенствования мастерства, для выявления ранее нераскрытых возможностей инструмента.

# ОЧЕРКИ ПО МЕТОДИКЕ ИГРЫ НА КОНТРАБАСЕ

---

## ОСНОВЫ КОНТРАБАСОВОЙ МЕТОДИКИ

Общение с выдающимися музыкантами, моими учителями, блестящим виртуозом И.Г. Солодченко, вдумчивым педагогом А.А. Милушкиным и основоположником советской виолончельной школы С.М. Козолуповым натолкнуло меня на мысль о необходимости коренного пересмотра некоторых разделов традиционной контрабасовой методики. В своей педагогической работе со множеством учеников я, занимаясь с ними, учился и сам, практически проверял на опыте целесообразность тех или иных положений. Многолетний исполнительский и педагогический опыт позволил оформиться всем этим мыслям и наблюдениям в определенную систему. Именно эту систему, эти принципы, пронизывающие всю мою педагогическую деятельность, я и хочу изложить в данной работе.

Для того чтобы стать настоящим артистом-исполнителем, контрабасист должен прежде всего овладеть своим инструментом. Это требует усвоения основ наиболее рациональной постановки, правильного и свободного держания инструмента и смычка, свободы действий обеих рук, знания позиций, умения правильно сменять их и т.п.

Особо подчеркну самое главное – все виды техники предполагают прежде всего технику звучащую. Звук – основа владения инструментом, а следовательно, и исполнительства вообще. Аппликатура, смены позиций, штрихи – все это оправдано лишь при высоком звуковом результате. Следует помнить, что в музыке нет пассажей как таковых; самый стремительный пассаж – это быстрая мелодия, как бы колоратура, исполняемая на инструменте. Именно звучанию подчинены предлагаемая автором система аппликатуры и связанная с ней техника смены позиций. То же касается и штрихов. Осваивая технологическую сущность того или иного штриха, следует всегда помнить, что это не только технический прием, но, прежде всего, выразительная звуковая краска. Учитывая важность звучания, пронизывающего весь процесс игры на инструменте, я позволю себе в разделе, посвященном выработке правильного звукоизвлечения, несколько отойти от «делового» тона изложения и привести отдельные факты, связанные с биографией некоторых контрабасистов. Полагаю, что включение таких небольших рассказов мемуарного характера самым наглядным образом объяснит значение данной темы.

Овладение игрой на контрабасе дело сложное. Для этого ученик должен направить все свои усилия на постоянную и неустанную работу, разбудить свою сообразительность, мобилизовать душевную и психическую сосредоточенность, воспитать волю. Овладению основами игры должен помочь опытный педагог, а задача ученика заключается в том, чтобы проявить максимум своих способностей, выработать умение схватывать «на лету» объяснения своего учителя и практически претворять в повседневных домашних занятиях. Очень важно, чтобы педагог мог хорошо показать за инструментом все то, что он объясняет. Как бы искусно ни был изложен на бумаге наилучший из советов, на каких бы принципах методической науки ни базировался и как бы теоретически ни был обоснован, он никогда не заменит живого слова хорошего педагога, сочетающегося с его практическим показом и демонстрацией на инструменте.

Тут хочется сказать несколько слов о роли и задачах педагога. Он не имеет права ни на мгновение быть безразличным. Непрерывное горение, связанное с любовью к своему инструменту, к своему делу и ученикам, – обязательное качество хорошего педагога. Своим горением он зажигает и увлекает учеников, и они тогда способны творить буквально чудеса.

Кроме того, педагог должен быть для учеников непререкаемым авторитетом, знающим все «тайны» своего инструмента.

Очень важно еще одно – каждый урок ученик должен узнавать от своего педагога что-то новое. Отсюда педагогу необходимо готовиться к каждой встрече с учеником, обладать громадным запасом знаний в своей области, а также даром живой импровизированной речи.

Это основные качества хорошего педагога, но и их недостаточно. Есть педагоги, знающие многое, широко эрудированные, казалось бы – успех их работы с учениками обеспечен. Но кроме знаний, добросовестности и живого увлечения есть еще нечто – самое главное – способность устанавливать с учеником внутренний творческий контакт.

Мы уже упомянули о важности сочетания живого слова с показом педагога. В этой области он может идти двумя путями. Можно просто сказать и показать, как нужно выполнить ту или иную задачу. Можно поступить и по-другому: как бы пройти вместе с учеником путь к этому результату, то есть наглядно доказать, почему следует делать именно так, а не иначе. Как показывает опыт, второе гораздо эффективнее. Это очень важно на начальном этапе работы, но и в дальнейшем, в поисках наилучшего варианта аппликатуры и штрихов, автор предпочитает не писать их в ноты как «рецепт» педагога, а навести на правильный вывод самого ученика. Развитие его самостоятельного инструментального мышления – одна из основных задач хорошего педагога, иначе, выйдя в самостоятельную музыкальную жизнь, его питомец может оказаться совершенно беспомощным.

Снова вернемся к основной теме нашей работы. Для того чтобы стать творцом-исполнителем, настоящим артистом, нужно прежде всего овладеть своим инструментом. Это, в первую очередь, требует знания основ постановки. Ведь без правильного усвоения «начала», без выработки твердой профессиональной базы, говорить об искусстве контрабасовой игры просто бессмысленно. Всегда следует помнить простую истину – для того чтобы построить дом, прежде всего нужно сделать для него основательный фундамент.

Игра на контрабасе имеет ярко выраженные специфические черты, резко отличающие ее от игры на всех других смычковых инструментах. Обусловлено это огромным размером нашего инструмента и его мензуры, сравнительно вертикальным положением его во время игры, толщиной струн, требующей весьма значительных усилий как правой, так и левой руки, и т.п. Из-за этого перенести на контрабас принципы постановки других смычковых инструментов невозможно. Поэтому нам приходится полагаться на опыт выдающихся контрабасистов прошлого, а также на свой личный опыт, многократно проверенный в работе с учениками. Конечно, следует учитывать (когда это применимо на контрабасе) и плодотворные принципы общей струнно-смычковой методики, особенно виолончельной, но всегда пропуская их через «контрабасовую призму».

Сложность контрабасовой игры усугубляется еще рядом привходящих, но совершенно неизбежных условий. Например, мы (в отличие от скрипачей и виолончелистов) не имеем твердо установленного размера нашего инструмента. Более того, встречается множество контрабасов, не только по размерам, но и по форме разительно отличающихся друг от друга. Поэтому в каждом данном случае приходится, с одной стороны, «приспосабливать» для себя высоту инструмента (длину шпиля), с другой – приспосабливаться самому к форме инструмента, изменяя привычное, основное положение своего корпуса.

Итак, перейдем к контрабасовой постановке. Известно, что у опытных контрабасистов наблюдается много индивидуальных отклонений от постановочных норм. Отсюда возникает, казалось бы, парадоксальный вывод: сколько контрабасистов, столько постановок. Можно ли в таком случае говорить о постановке вообще? Не только можно, но и нужно, так как наряду с индивидуальными в постановке имеются и основные законы, общие для всех. Именно эти общие правила постановки и будут освещены в данной работе.

Прежде чем перейти к рассмотрению основ контрабасовой постановки, остановимся на важнейшей особенности звукоизвлечения на нашем инструменте – удаленности игровой точки ведения смычка от порожка, обусловленной длиной контрабасовых струн. Это совершенно

естественно подсказывает необходимость извлечения звука на контрабасе движениями в плечевом суставе вытянутой (но свободной) правой руки, лишь с небольшими дополнительными движениями остальных ее частей (предплечья и кисти).

Это же определяет особенности рациональной контрабасовой постановки: держание инструмента, различные способы держания смычка и игровые движения правой руки, расположение пальцев левой руки на грифе и связанное с этим ее положение и движение. Все это объединено в единый комплекс, который мы постараемся последовательно рассмотреть.

## КАК СТОЯТЬ ЗА КОНТРАБАСОМ

Как держать контрабас? Здесь имеется множество вариантов, но тем не менее существуют и общие закономерности.

Основное – во время игры корпус контрабасиста не должен испытывать напряжения. Нельзя постоянно сгибать его, «лежать» на контрабасе во время игры в верхних позициях (да еще положив левую руку на инструмент), изгибать туловище вбок, следуя за спускающимся вниз плечом (при игре смычком с высокой колодкой). С этим требованием естественности всех движений во время игры связано и свободно-выпрямленное положение правой руки и удобное (не чрезмерно высокое) положение левой при игре в низких позициях. Нарушение этих правил стесняет исполнителя и решительно мешает ему играть (сковывает технику, зажимает звук, нарушает естественное дыхание, приводит к быстрой общей утомляемости).

Поэтому, определяя длину шпилья, следует избегать двух крайностей. При очень длинном шпилье порожек вертикально расположенного контрабаса оказывается выше головы, это нарушает постановку обеих рук и корпуса контрабасиста, смычок «лезет» на подставку, звук делается жестким и не чистым. Чтобы избежать этого, контрабасисты невольно сгибают правую руку в локте, то есть подтягивают ее кверху. Левая рука в первых позициях поднята настолько высоко, что она быстро утомляется от напряжения мышц и нарушения кровообращения, игра же в верхних позициях сопровождается «недоставанием» высоких звуков, отчего приходится, «повиснув» на контрабасе, тянуться за ними...

Если шпиль очень короток, инструмент опускается низко, порожек оказывается ниже подбородка играющего. В этом случае (а он еще хуже первого) контрабасист вынужден во время игры постоянно находиться в согнутом положении. Ясно, что здесь говорить о какой-либо естественной постановке рук просто бессмысленно.

Вот мы и подошли к главному – как же следует стоять за контрабасом, как держать его.

Установим (путем выдвижения шпилья) такую высоту корпуса инструмента, чтобы при свободно выпрямленном положении правой руки смычок располагался на струнах между подставкой и грифом, а верхний порожек грифа находился не ниже бровей играющего. Это положение относится к играющим смычками как с высокой, так и с низкой колодкой.

Соблюдение этих взаимосвязанных положений дает уверенность, что высота контрабаса (длина шпилья) соответствует росту учащегося.

Учитывая важность этого, педагогу с первых же уроков следует распределить имеющиеся в классе инструменты между учениками таким образом, чтобы каждый из них знал «свой» инструмент и по возможности занимался только на нем (инструмент должен соответствовать физическому сложению ученика, его росту, длине рук и т.п.). С точки зрения педагогического процесса это положение обязательно, ибо иначе невозможно с самого начала выработать правильные рефлексy, хорошее звукоизвлечение, точное ощущение грифа, а следовательно – чистоту интонации.

Для большего удобства игры на протяжении всего грифа контрабас наклоняется верхней частью к корпусу играющего, однако шейка не должна находиться рядом с ухом, чтобы на первых порах занятий учащийся мог свободно следить глазами за постановкой пальцев и руки на грифе. Правая нога отступает от бока контрабаса вправо, приблизительно сантиметров на 15-20, левая нога располагается за нижней декой, но на несколько меньшем расстоянии (10-15 см). Носки обеих ног слегка развернуты (см. рис. 6).



Рис. 6

В связи с указанными выше общими условиями при правильном держании контрабаса возникает три точки опоры: а) нижняя – на шпиле; б) средняя – на корпусе играющего<sup>1</sup>; в) верхняя – на большом пальце левой руки, а при ставке – на плече.

При более вертикальном положении контрабаса игра на нем становится естественной и удобной, отчего выигрывает как техническая, так и, прежде всего, звуковая сторона исполнения. При сильно наклонном положении контрабаса инструмент менее устойчив, а главное, руки больше, чем в первом случае, удаляются от корпуса исполнителя и постоянно находятся на весу. Отсюда возникают дополнительные напряжения, снижающие силу и качество звучания и ограничивающие технические возможности.

Перенос левой руки в верхнюю часть грифа должен происходить при участии корпуса играющего. При движении кисти и предплечья в верхние позиции грифа мы одновременно отводим назад (вместе с контрабасом) поясницу (не сгибая ног в коленных суставах и не нагибаясь над инструментом) и тем самым приближаем шейку к плечу, которое и становится опорой вместо большого пальца. Этим способом мы получаем устойчивое положение контрабаса, а также свободное и удобное положение всего корпуса для игры в верхних позициях. При переносе левой руки с верхних позиций на нижние мы выполняем тот же прием, только в обратном порядке.

Стоя за контрабасом, ни в коем случае не следует сгибать ноги в коленях во время игры, и в то же время они не должны быть напряженно выпрямленными. Стоять нужно свободно, естественно. Автор всегда рекомендует своим ученикам во время игры стоять за контрабасом, не только опираясь на обе ноги одновременно, но и перенося точку опоры попеременно на левую или правую ногу в зависимости от внутреннего ощущения удобства и исполнительской задачи. Играя на струне Ми, исполнитель естественно обопрется больше на правую ногу, так как центр тяжести туловища в этом случае неизбежно несколько смещается вправо. То же происходит при энергичном акценте «вниз» смычком. Если же в данных случаях перенести центр тяжести на левую ногу, мы получим антагонистическую, противоборствующую силу по отношению к правой руке и тем самым будем ей мешать, ослабим силу ее нажима на смычок. Если же играть на струне Соль, то естественно центр тяжести туловища переносится больше на левую ногу.

Чаще всего этот вопрос постановки за контрабасом решается самим исполнителем в процессе игры, исходя из общего для всех правила свободы и удобства.

Думается, что, если спросить скрипача-концертанта, как стоит во время игры, ответ был бы примерно таким: «Это получается само собою. Во время игры я занят музыкой и о ногах не думаю».

<sup>1</sup> Край верхней окружности нижней деки упирается в нижнюю часть корпуса играющего (слева).

При переходе на ставку в нижних позициях, шейка контрабаса опирается на плечо играющего без дополнительного движения его корпуса (полагаем, что прием ставки в самых нижних позициях следует применять лишь в исключительных случаях).

Все сказанное является общими, объективными основами постановки. Однако, зная эту «обязательную» основу, необходимо отличать еще специфические «нюансы», присущие каждому индивидууму в отдельности (их выявляет в процессе занятий сам ученик или подсказывает ему наблюдательный педагог). Эти индивидуальные детали могут оказаться счастливым дополнением к общим основам постановки, подтвердив тем самым, что нет правил без исключений...

Соединив таким образом общие «обязательные» условия со своими «собственными» дополнениями (индивидуальным приспособлением), исполнитель в конечном итоге ощутит необходимую свободу движений. Контрабасист должен стоять за инструментом и держать его так, чтобы получить максимальное удобство при игре правой и левой руками (при сменах позиций, скачках, перемещениях смычка на разные струны), а также при смене положения своего корпуса во время перехода с нижних в верхние позиции и наоборот. Позже, чтобы учащийся контрабасист мог заниматься и играть на контрабасе достаточно продолжительное время (пять-шесть часов в день), не чувствуя лишней усталости, следует строго выполнять вышеуказанные объективные правила постановки.

Перейдем теперь к постановке правой руки. Способ держания смычка всегда в какой-то мере субъективен, присущ лишь данному исполнителю. Тем не менее, все же существуют ярко выраженные основные принципы, обусловленные методическими установками различных школ и направлений. Изложенные ниже предложения, касающиеся способов держания двух типов контрабасового смычка, роли и задачи правой руки в процессе звукоизвлечения, будут основываться исключительно на многолетнем опыте автора. То новое, что заметят читатели в предлагаемой постановке правой руки, есть плод общих – автора и его учеников – усилий, принесших, как показала жизнь, весьма положительные результаты.

Идея изменения постановки правой руки контрабасиста при игре смычком как с высокой, так и с низкой колодкой была продиктована все возрастающими требованиями к контрабасистам, обусловленными общим развитием смычкового исполнительства у нас в СССР. Новая постановка при игре смычком с высокой колодкой в свою очередь стимулировала поиски новой постановки и для смычка с низкой колодкой.

Автор считает, что важно не столько то, каким смычком играть на контрабасе, сколько другое – как им играть, как его «чувствовать» и владеть им. Это подтверждает блистательный пример великих контрабасистов. Так, Драгонетти, Симандл, Кусевицкий предпочитали смычок с высокой колодкой, в то время как Боттезини, Нанни, Гертович играли смычком с низкой колодкой.

Некоторые школы признают только смычок с высокой колодкой, другие – лишь смычок с низкой колодкой. Наконец, есть школы, отдающие должное и тому и другому смычку. Автор, сам играющий смычком с высокой колодкой, придерживается именно этой последней школы и считает ее наиболее прогрессивной и универсальной. Нет нужды опровергать несостоятельность односторонних убеждений первых двух школ. В самом деле, как можно отвергать то, что дополняет друг друга? Это все равно, что отвергать на контрабасе «сольный» строй in D, который лишь дополняет и обогащает в известном случае другой – «оркестровый» строй in C.

Насколько важна высота стула, на котором сидит за инструментом пианист или виолончелист, или высота шпиль контрабаса, столь же важно правильно подобрать смычок, отвечающий анатомическому строению правой руки контрабасиста. Если руки у данного ученика несколько коротки по отношению к другим частям туловища (относительно, конечно), нет сомнения, что ему нужно играть смычком с низкой колодкой. Наоборот – другой, имеющий руки длинные, должен получить смычок с высокой колодкой<sup>1</sup>. Это легко проверить таким

---

<sup>1</sup> К сожалению, некоторые педагоги не придают значения тому, каким смычком должен играть тот или иной учащийся. Этот весьма существенный вопрос пускается на самотек: либо ученик выбирает смычок по своему

образом: возьмем смычок, опустим свободно руку вниз, положим волос смычка на струну и заметим точку его соприкосновения. Сначала продеваем этот опыт смычком с низкой колодкой. Теперь повторим то же самое смычком с высокой колодкой, и мы заметим, что во втором случае точка соприкосновения волоса со струной переместится ближе к грифу примерно на 3-4 см. Именно длина правой руки безошибочно определяет, какой смычок наиболее подходит для нее. Мы уже говорили, что это позволяет правильно установить высоту шпилья и постановку корпуса играющего за контрабасом; это, наконец, будет иметь первостепенное значение в вопросе постановки правой руки, звукоизвлечения, силы и качества звука<sup>1</sup>.

Постановка правой руки включает два объединенных в единое целое элемента: способ держания смычка и игровые движения всей руки. Как только способ держания смычка будет элементарно усвоен, необходимо с первого же урока ознакомить ученика с положением всей руки и ведением смычка по открытым струнам, практически соединив таким образом оба элемента постановки правой руки. Для всех способов постановки обязательным условием является соединение достаточно крепкого (цепкого) держания смычка пальцами и в то же время сохранение свободы руки в области плеча, предплечья, а главное – в области кисти и пальцев. Каждому контрабасисту нужно найти свою «мерку» свободы и в то же время достаточной цепкости держания смычка при одновременной эластичности и подвижности как при сменах смычка, так и при исполнении кантилены и различных штрихов. Рука всегда должна быть активной, сильной и ловкой. Главная конечная цель – научиться виртуозно управлять смычком при его движении по струне, через струну и т.д. Перейдем теперь к непосредственной практической реализации постановки правой руки, к самому процессу звукоизвлечения, работе над звуком и техникой.

Рассмотрим способ держания смычка с высокой колодкой.

Прежде всего, необходимо подобрать смычок «по руке» (на первых порах это делает педагог, позже – сам ученик). Что для этого нужно знать?

Ширина колодки должна соответствовать ширине ладони, точнее – ширине трех пальцев (до мизинца), а верхний выступ колодки, соединяющийся с тростью, должен иметь такую же длину, что и нижний. Эти правила необходимо строго соблюдать, в противном случае искажения постановки трудно поддаются исправлению.

Предлагаемые нами правила держания смычка с высокой колодкой таковы.

Стоя за контрабасом, вытянем правую руку перед собой вперед, как это мы делаем для рукопожатия. Локоть и кисть свободно выпрямлены, пальцы в естественном полусогнутом состоянии.

Придержим пальцами левой руки смычок посередине трости, а правой рукой возьмем смычок таким образом, чтобы: а) задняя часть колодки упиралась в ладонь у начала безымянного и частично среднего пальцев; б) продолжение трости (винтовая часть) плотно легло на верхнюю часть бока ладони (между указательным и большим пальцами), ближе к указательному, около его сустава, но ни в коем случае не на косточке сустава; в) средний палец поставим в полусогнутом состоянии так, чтобы он находился снизу трости, слегка упираясь боком «подушечки» в окончание верхней части колодки (соприкасающейся с тростью смычка). В дальнейшем на среднем пальце будет держаться вес смычка, он будет управлять вертикальным движением смычка<sup>2</sup>; г) указательный палец концом «подушечки» упирается в

---

усмотрению, либо педагог сам «назначает» тот или другой смычок в зависимости от их наличия в данном учебном заведении. В обоих случаях мы сталкиваемся с непростительной ошибкой.

<sup>1</sup> Казалось бы, в таких случаях расположение смычка в наиболее выгодной игровой точке струны можно отрегулировать с помощью шпилья, но тогда нарушится соотношение верхней части грифа с головой и корпусом играющего.

<sup>2</sup> Бывает, что у некоторых контрабасистов пальцы короткие и дотянуть средний палец до окончания колодки, чтобы поставить его снизу трости, не удастся, «не хватает» его длины. В этом случае можно средний палец ставить не снизу трости, а сбоку – рядом с указательным, упираясь им в трость и частично в колодочку. Такой способ менее эффективен для смычка с высокой колодкой, так как теряется главное – вертикальное управление им, и, естественно, такая постановка отрицательно сказывается, прежде всего, на штриховой технике правой руки. В

трость сбоку, рядом со средним пальцем, но несколько сзади него (ровно настолько, насколько он короче среднего). Указательный палец способствует соблюдению наклона смычка в сторону грифа, а также «следит», чтобы его конец не смещался вверх или вниз.

Эти пальцы находятся в полусогнутом, естественно непринужденном положении. Ни в коем случае нельзя выпрямлять или, что еще хуже, прогибать их в первых суставах в сторону трости. Кроме напряжения, это ничего не дает; д) большой палец в достаточно согнутом положении ложится «подушечкой» не плашмя, а несколько боком (поворот от себя вправо) сверху трости, посередине ее, немного позади указательного пальца. Этим создается основная точка опоры для нажима кисти на смычок; е) безымянный, в свободно-согнутом состоянии, находится в выемке нижней части колодки и прижимает ее к ладони; мизинец свободно размещается около безымянного, не играя какой-либо роли.

Таким образом, средний палец удерживает трость снизу, наружный угол колодки упирается в ладонь у основания безымянного пальца, винтовая часть смычка, поднимающаяся вверх от тяжести трости, прижимается к верхнему боку ладони (между указательным и большим пальцами) и удерживается большим пальцем путем небольшого нажима сверху на трость. Первостепенную роль в держании смычка с высокой колодкой, играют большой, средний и отчасти указательный пальцы<sup>1</sup>.

Рассмотрим теперь различные способы держания смычка с низкой колодкой. В настоящее время существует два основных способа. Первый из них (так называемый «французский») подробно описан в «Школе игры на контрабасе» А. Милушкина и широко известен контрабасистам. Здесь мы укажем лишь, что он в принципе исходит из виолончельного способа держания смычка, с той только разницей, что большой палец располагается не сбоку трости, а снизу колодки.

Эта постановка не отвечает требованиям, предъявляемым ныне к контрабасовому исполнительству. Чтобы не быть голословными, перечислим недостатки данного способа.

В отличие от держания смычка у виолончелистов, скрипачей, а также контрабасистов, играющих смычком с высокой колодкой, при такой постановке правой руки большой палец отдален от других пальцев на довольно большое расстояние (высота колодки плюс толщина трости). Положение большого пальца на ребре колодки не дает ему устойчивости, он быстро утомляется (особенно при нюансе *forte*), наконец, от ребра колодки в пальце появляются болевые ощущения.

При таком способе держания смычка большой палец вступает в противоборство с указательным (а частично и с другими пальцами): чем больше нажим указательного пальца на трость, тем больше ему отвечает (противоборствует) большой палец нажатием на колодку. В результате пальцы сильно сжимают колодку, создается ненужное напряжение всей руки, что весьма отрицательно сказывается также на свободной вибрации трости смычка, технике управления смычком, качестве звука. Избежать этих недостатков при данном способе держания смычка практически невозможно.

При такой постановке наклон трости смычка направлен к подставке, в результате чего волос получает направление к грифу, смычок как бы «опрокинут». Чтобы хоть в какой-то мере избежать этой ненормальности, контрабасисты вынуждены сильно прогибать кисть вниз, отчего нарушается передача веса руки на смычок. Кисть, из-за напряженного, неестественного ее положения, быстро утомляется. Кроме того, при такой постановке давление руки производится не сверху вниз, а наоборот, снизу вверх, на себя, что явно не благоприятствует правильному звукоизвлечению. Отметим также, что при сильном нажиме на смычок нередко случаются случаи, когда кисть как бы «подвергывается» и смычок выскальзывает из руки.

Эта постановка правой руки предусматривает большие сгибы-разгибы руки в локте при ведении смычка вверх и вниз, что не отвечает природе контрабаса и отрицательно сказывается на силе и качестве звука, а также на штриховой технике.

---

подобных случаях лучше, в порядке исключения, несколько укоротить выступ верхней части колодки для того, чтобы средний палец «встал» снизу трости.

<sup>1</sup> Преимущества контрабасового смычка с высокой колодкой прежде всего в звуке, кантилене общеизвестны.



Вполне естественно, что такой способ держания смычка с низкой колодкой не оправдывает себя.

Второй способ держания смычка с низкой колодкой мало чем отличается от виолончельной постановки правой руки (в настоящее время большинство контрабасистов, как у нас в СССР, так и за рубежом, пользуются именно такой постановкой, которую обычно называют «итальянской»). Суть ее заключается в следующем: а) большой палец опирается частично на передний выступ колодки, частично на трость. Необходимо сразу обратить внимание, чтобы большой палец прикасался к колодке и трости не плашмя, а несколько боком, чтобы он был полусогнут. Если его специально выпрямлять, насильственно вытягивать, получится ненужное напряжение и зажатость в кисти; б) средний палец свободно в полусогнутом положении ложится сверху трости (у второго сустава) таким образом, чтобы своим концом он касался волоса смычка около металлического ободка колодки; рядом с ним ложатся на трость безымянный и мизинец, касаясь правой стороны бока колодки; в) указательный палец чуть отодвинут влево от среднего и лежит на трости чаще всего на средней фаланге второго сустава<sup>1</sup>. Держание смычка и управление им происходит на достаточно прочной основе, однако пальцы сохраняют свободу, подвижность и ни в коем случае не должны «вцепляться» и «сжимать» смычок. Невыполнение этих правил создаст напряженное состояние руки, отрицательно скажется на силе и качестве звука, на штриховой технике.

Чтобы прочно удерживать смычок, необходимо охватить пальцами колодку достаточно глубоко, но не настолько, чтобы вызвать скованность пальцев и кисти. Указать точно глубину охвата колодки пальцами нельзя. Это зависит от строения пальцев каждого контрабасиста, от его, так сказать, «личной» постановки правой руки, манеры игры и т.д. и т.п. Понятно, что длинные пальцы охватывают колодку более глубоко, чем короткие. Это зависит также и от исполнительской задачи.

В описанном способе держания смычка с низкой колодкой роль всех пальцев (кроме мизинца) очень велика. Особенно значительна роль большого и указательного пальцев. Нужно, чтобы эти пальцы были своего рода осью вращательных движений кисти, чтобы они сохраняли подвижность, «живость», чтобы оба эти пальца не закреплялись «намертво» на трости и колодке смычка.

Однако автор данной работы пришел к выводу, что второй способ постановки правой руки при игре смычком с низкой колодкой есть в какой-то мере простая «транскрипция» виолончельной постановки. Контрабасовый смычок тяжелее, расстояние от верхней части трости до волоса у него значительно большее, чем у виолончельного, а раз так, то, следовательно, и держать контрабасовый смычок нужно несколько по-другому. Это, в свою очередь, порождает и те некоторые приспособления (усовершенствования) низкой колодки контрабасового смычка, о которых будет рассказано ниже и которые, как показал опыт, имеют заметные исполнительские преимущества.

Мысль об изменении постановки правой руки при игре смычком с низкой колодкой возникла у автора еще в годы его учения в консерватории. Позже, когда он стал вести класс контрабаса в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных, эта идея стала реализоваться. В поисках пути к совершенствованию постановки правой руки возникла идея реконструкции низкой контрабасовой колодки. За ее модернизацию в 1950-1951 годах взялся студент института, ныне известный контрабасист-солист, Леопольд Андреев. Усовершенствование колодки заключалось в том, что к краю металлического кольца (в направлении волоса) под небольшим углом прикреплялась металлическая пластинка с углублением («гнездом») для удобного и устойчивого положения большого пальца, который при ведении смычка помещался своей боковой частью в этом углублении. К внешней стороне колодки, там, где на нее ложатся пальцы, прикреплялась (наклеивалась) легкая «накладка» (из пробки или другого негладкого материала).

---

<sup>1</sup> Некоторые контрабасисты предпочитают, чтобы указательный палец лежал в естественном положении рядом со средним, нисколько не отодвигаясь от него.

Это делалось для того, чтобы пальцы не проваливались, а имели естественную и удобную площадь опоры (под первыми суставами).

Однако в дальнейшем мы пришли к выводу, что и этот способ держания смычка нас не устраивает полностью. Большой палец все же был отдален от указательного, из-за чего создавалась, пусть незначительная, но ненужная напряженность в пальцах и кисти, быстрая утомляемость руки. Вышеназванный недостаток оставался в какой-то мере тормозом для дальнейшего совершенствования исполнительской техники правой руки. Поэтому опыты продолжались.

А что если еще больше приблизить большой палец к указательному?

Эта мысль привела к новой, как нам кажется, более целесообразной модернизации колодки. Суть ее заключается в следующем: верхний выступ колодки, в том месте, где в него упирается большой палец, изготавливается на 4-5 мм толще общепринятого размера. В этом утолщении делается углубление (выем) для большого пальца. В результате большой палец получает удобное и устойчивое положение, имеет с двух сторон упор при ведении смычка «вверх» и «вниз». Благодаря этому легко достигается естественное, мягкое движение кисти в момент смены смычка. При такой конструкции колодки делать «накладку» с ее противоположной стороны, как это имело место в первом случае (когда наращивалась металлическая пластинка к кольцу), – не обязательно.

Получив новую, более совершенную и удобную конструкцию колодки, мы соответственно вырабатываем несколько иной способ движения смычка и постановку правой руки. Ее отличие от описанной выше «итальянской» постановки в основном касается положения большого пальца. Он устанавливается боковой частью ногтевой фаланги в выем колодки рядом с тростью, слегка упираясь в его передний выступ. Указательный палец опирается на трость средней фалангой, ближе ко второму суставу (чуть левее среднего пальца), однако при очень насыщенной динамике (*f*, *ff*) возможен более глубокий охват этого пальца (на втором суставе), что усиливает его нажим на трость; в этом случае и остальные пальцы захватывают колодку несколько глубже.

Усовершенствование колодки позволило избежать тех отрицательных моментов, которые были связаны с «французской» постановкой правой руки. Кисть получила естественное положение, и все ее движения стали гибкими и свободными, трость смычка наклонилась к грифу. Все это способствовало значительному улучшению звукоизвлечения и штриховой техники. По сравнению с «итальянской» постановкой модернизированная колодка позволила добиться более плотного и устойчивого держания смычка, что особенно важно при игре на контрабасе. Однако пути совершенствования низкой контрабасовой колодки еще далеко не исчерпаны. Можно сказать, что идея подобных приспособлений, усовершенствований бесспорно целесообразна; что же касается формы ее воплощения, то она сугубо индивидуальная и должна учитывать возможности каждого отдельного контрабасиста.

## **ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕ И ШТРИХИ**

Проблеме правильного звукоизвлечения на контрабасе автор в занятиях с учениками отводит первостепенное место, так как считает этот раздел самым трудным и в то же время самым творческим.

Прежде чем перейти к основе звукоизвлечения – ведению смычка, необходимо еще раз отметить, что у контрабасистов, в отличие от скрипачей и виолончелистов, сгибание в локте правой руки исключено. Как у колодки, так и в конце смычка рука постоянно должна находиться в свободно-выпрямленном положении, но без лишнего напряжения в локте. При игре серединой смычка рука в локте несколько освобождается, но не сгибается.

Смычок должен вестись параллельно подставке (под прямым углом к струне). Иначе он будет менять точку соприкосновения со струной по вертикали, то есть опускаться вниз или подниматься вверх, отчего звук станет резким, скрипучим, потеряет красоту и силу. Чтобы

конец смычка не задирается вверх или не опускается вниз, необходимо пальцами правой руки регулировать равновесие смычка и постоянно направлять его движение по прямой линии.

Корректируя положение правой руки у конца и колодки (для соблюдения ровного движения смычка), в отдельных случаях допускается незначительное опускание плеча вниз, главным образом при игре в нижней половине грифа. Чрезмерное опускание плеча плохо отразится на технической свободе правой руки и постановке корпуса играющего. Такой прием необходимо рассматривать как чисто вспомогательный.

Во время ведения смычка как в его конце, так и у колодки пальцы и кисть правой руки должны сохранять свое основное, описанное ранее положение. Ни в коем случае нельзя (при игре смычком с высокой колодкой) разгибать большой палец вместе с кистью и вытягивать указательный и средний пальцы в длину трости по мере удаления смычка от колодки, и наоборот – сгибать их по мере приближения смычка к колодке. Подобные сгибы-разгибы кисти и пальцев создают большое препятствие в технике правой руки. От этих весьма примитивных и устаревших приемов автор давно отказался.

Смена смычка должна происходить мгновенно, но без толчка, совершенно неслышимо для нашего уха. Это достигается еле заметным движением кисти и пальцев в сторону смены направления движения смычка. Пальцы в этом случае являются как бы «рессорой», недопускающей резких движений и толчков, сохраняющей ровную звуковую линию в момент смены.

Известно, что при смене направления смычка в колебании струны наступает мгновение, когда она перестает колебаться, не звучит («нейтральная зона»). Задача контрабасиста – научиться менять смычок так искусно, чтобы сократить длительность этого беззвучного рубежа до минимума, чтобы ухо наше почти не улавливало его. Примером величайшего искусства неслышимой смены смычка, непрерывного пения инструмента, «бесконечного смычка» могут служить великие скрипачи, виолончелисты и контрабасисты. Для освоения правильной смены смычка нужен хороший педагог, живое слово которого, подтвержденное показом, разъяснит сущность приема лучше всякого теоретического труда, пусть даже очень искусно изложенного самым опытным и авторитетным методистом. Конечно, кроме всего этого, для выработки хорошей смены смычка нужны труд и время.

При ведении смычка по струне необходимо соблюдать наклон трости в сторону грифа, примерно на 30-40 градусов, чтобы со струной соприкасалось несколько больше двух третей ленты волоса (это соотношение может изменяться в зависимости от нюанса). Особенно нужно следить за этим, когда смычок начинает движение вверх. Такое положение ленты волоса, а следовательно, и кисти правой руки, создает необходимые условия для достижения ясного и чистого звука, получения большого динамического диапазона, выработки штриховой техники контрабасиста.

В нюансах *forte* и *fortissimo* важно использовать всю ширину ленты волоса, при небольшом наклоне трости смычка в сторону грифа. Проведем следующий опыт: поставим смычок на струны ровно и попробуем теперь, ведя смычок вверх, сделать *crescendo* до *forte* или *fortissimo*, и мы заметим, что не достигнем и половины того результата, который был бы достигнут при небольшом наклоне трости в сторону грифа. Если при игре на виолончели кисть давит на смычок почти по ровной вертикали сверху вниз, то на контрабасе это давление имеет некоторый наклон в сторону к контрабасу (на себя). Это также одна из специфических особенностей игры на контрабасе. Указанный выше небольшой наклон трости в сторону грифа в какой-то степени облегчает правильное приложение «нажимного» усилия.

Для получения большого, плотного и красивого звука, усиления его, акцентов и т.п. на контрабасе, наряду с нажимами пальцев и кисти, нужно использовать всю тяжесть как бы висящей на трости правой руки. При этом пальцы левой руки плотно прижимают струну к грифу, а в правой руке соблюдаются ранее описанные приемы ведения смычка.

Положение правой руки на разных струнах различное. Так, например, при игре на струне Ми рука находится рядом с бедром правой ноги, а при игре на струне Соль – на значительно большем расстоянии от туловища играющего. Если в первом случае, при движении смычка

«вниз», рука будет идти по направлению к себе, то во втором случае это движение будет направляться несколько от себя.

Исполните в достаточно подвижном темпе поочередно на двух струнах, через струну и на двух крайних струнах, например, такие упражнения:



Следует обратить внимание на то, что при переходах на разные струны амплитуда движений правой руки контрабасиста очень широка (не идет ни в какое сравнение с подобными движениями при игре на других смычковых инструментах). С первых же шагов обучения контрабасист должен стремиться не делать смычком лишних движений, сводить их к необходимому минимуму. Достигается это тем, что перед переходом на другую струну смычок приближается к новой игровой плоскости. Сокращает размах руки и добавочное небольшое движение кисти правой руки. При повторяющихся сменах двух струн правая рука почти не перемещается в разные плоскости и переходы совершаются в основном кистью.

Давление на трость увеличивается, насколько это необходимо для получения ровного по динамике звука. Очень важно следить за местоположением смычка на струне. Как правило, он ведется между грифом и подставкой. При усилении звука до *forte* или *fortissimo* соответственно опустим смычок ближе к подставке, однако не настолько, чтобы форсировать звук, от чего он становится неприятным и скрипучим. Если играть около грифа – получится мягкий красивый звук в нюансах *piano* или *pianissimo*. Не следует стремиться сразу извлечь полный, сильный звук, увеличивая нажим смычка на струны. Извлечение сильного звука представляет такое же искусство, как и умение играть чисто и красиво в *piano* и *pianissimo*; для этого нужно время, опыт и постоянный самоконтроль во время работы. Автор часто повторяет в классе ученикам поговорку: «Не в силе правда, а в правде сила».

Руководствуясь своим опытом в важнейшей области – достижении полноценного звучания, изложу кратко некоторые наиболее важные положения и советы учащимся-контрабасистам.

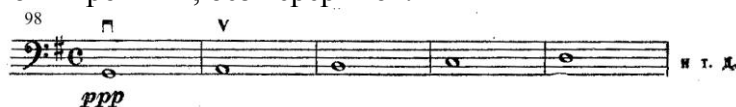
С первых же шагов занятий необходимо добиваться, чтобы в постановке правой руки присутствовали свобода, удобство, ловкость, естественное и непринужденное ее рабочее состояние, чтобы она легко реагировала и подчинялась любому творческому намерению исполнителя.

Поставив смычок на струну, проследим, чтобы рука естественно выпрямилась и свободно повисла, не сгибаясь в локте, плечо, предплечье не напрягались, и таким образом легко можно было бы управлять смычком.

Ведем смычок перпендикулярно струне между грифом и подставкой, так как в этом месте звук получается чистым, наиболее полным и насыщенным. (Нельзя на первых порах нажимать на смычок, пытаясь во что бы то ни стало сразу получить большой звук.)

Работу над звукоизвлечением обязательно нужно начинать в медленном темпе всем смычком – от колодки и до самого конца. Необходимо считать вслух или про себя – раз-и, два-и, и т.д. до восьми или десяти «ударов» на каждое движение смычка вверх и вниз (примерно по восемь-десять секунд). Если почувствуется усталость или появление какого бы то ни было напряжения в руке – надо остановиться, отдохнуть. На первых порах это нужно делать чаще, так как мышцы руки могут быстро утомляться даже после небольшого, но продолжительного усилия.

Для выработки правильного звукоизвлечения автор предлагает заниматься ежедневно упражнениями – «тянучками» на гамме соль мажор (вначале лучше с открытыми струнами) в одну, две, а позже и в три октавы. Первое упражнение играть как можно тише и как можно медленнее, звук должен быть ровным, без перерывов:



С получением некоторого опыта можно перейти ко второму упражнению на этом же нотном примере – играть как можно громче и как можно медленнее. Как и в первом варианте «тянучки», важно сохранять ровность и силу звука от колодки до самого конца смычка. Если контрабасисту удастся в конечном итоге добиться извлечения насыщенного, чистого звука на одно движение смычка («вверх» и «вниз») в течение тридцати – шестидесяти секунд, можно считать, что задача выполнена блестяще.

И наконец, третье упражнение преследует цель добиться ровного звучания во всех частях смычка. Оно заключается в том, чтобы отработать правильный нажим на трость смычка у конца – самой слабой его части. Делать это нужно, используя нажим пальцев, кисти и веса (тяжести) всей руки. В этом упражнении следует играть как можно медленнее каждую ноту гаммы, выполняя постепенное *crescendo* и *diminuendo*, как выписано в примере:



Позже, когда все эти приемы будут освоены, необходимо так играть разные гаммы.

Какой бы способ держания смычка ни избрал ученик, какими бы ни были смычок, волос и канифоль, как бы хорошо ученик ни знал правила переходов со струны на струну и смен позиций левой руки, все это не будет иметь решающего значения, когда дело доходит до извлечения полноценного контрабасового звука. Для достижения подобного качества звука недостаточно одной лишь хорошей постановки правой руки и правильного ведения смычка. Наряду с технологическими основами звукоизвлечения, прежде всего необходимо добровольное, а быть может, и принудительное, пожертвование своим временем. Лучшим примером могут служить выдающиеся контрабасисты и великие труженики – Драгонетти, Боттезини, Кусевицкий, Гертович и многие другие, чьи имена не овеяны такой блистательной славой.

Особенно важно обратить на это обстоятельство внимание начинающего ученика, так как у многих на выполнение подобных «тянучек» не хватает терпения и силы воли. Если за ними не присмотрит педагог, они чаще всего бросают такие «изнурительные», как им кажется поначалу, упражнения. Можно утверждать, что тот, кто не может подавить свое нетерпение в первые две-три недели занятий этими упражнениями, кто не проявит настоящую силу воли к упорному труду, к достижению поставленной перед собой цели, тот, безусловно, не может стать подлинным профессионалом-контрабасистом.

Для подтверждения важности такой упорной работы над звуком автор позволит себе поделиться воспоминаниями о двух контрабасистах – своем учителе и своем ученике. Думается, что молодым контрабасистам будет весьма полезно узнать одну деталь, касающуюся моего первого учителя, прекраснейшего контрабасиста-виртуоза, замечательного педагога – Игнатия Григорьевича Солодченко.

С наступлением летних каникул Игнатий Григорьевич предложил мне остаться у него дома хотя бы на неделю-другую и продолжить занятия на контрабасе. Я с благодарностью согласился. Каково же было мое удивление, когда, проснувшись на заре, я услышал еле уловимые звуки контрабаса. Убедившись, что это не сон, а явь, я посмотрел на часы: было шесть часов утра. За контрабасом стоял Игнатий Григорьевич и, слегка опершись спиной о стенку, тянул медленные ноты. Он это делал настолько тихо, что его ежедневная «зарядка» никого из членов семьи ничуть не беспокоила, и они продолжали спокойно спать. Признаться, через несколько минут уснул и я. Через час я опять проснулся. Но что это? Я слышу звуки контрабаса так же, как час тому назад. Да, ровно час пять минут продолжалась «тянучка» на гамме ми мажор в четыре октавы двойными нотами (терциями в восходящем и нисходящем движении). «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 того, что задумаешь. А теперь можно умыться, позавтракать и за работу», – сказал Игнатий Григорьевич.

Вы спросите: а что же означала его дальнейшая «работа» на контрабасе? Законный вопрос. В процессе занятий (с перерывами, конечно) рабочий день И.Г. Солодченко иногда продолжался десять-двенадцать часов. Время определялось выполнением поставленных перед собою тех или иных исполнительских задач. Вот почему я не боюсь назвать такой труд героическим, достойным подражания для нашей музыкальной молодежи.

Другой, несколько курьезный случай произошел многими годами позже, когда я вел класс контрабаса в музыкальном училище им. Гнесиных. Придя в училище, студент Л. Андреев выслушал мои пожелания по вышеуказанным упражнениям («тянучкам») и спросил: «А сколько минут в день нужно заниматься такой «тянучкой»?» – «Хотя бы три часа», – ответил я не задумываясь. Назвал я этот срок отнюдь не всерьез. Нет! Мне хотелось лишь подчеркнуть важность данного упражнения, не ограничивая его во времени. И каково же было мое удивление, когда много лет спустя Леопольд Андреев рассказал в кругу друзей контрабасистов, где я также присутствовал, что, приняв тогда мои слова «на полном серьезе», он действительно довольно долгое время «тянул» гаммы по три часа в день. Анекдотичный случай, не правда ли? Но факт весьма поучительный для тех, кто не может себя заставить заниматься такой «тянучкой» ежедневно хотя бы двадцать – тридцать минут.

Подобная самодисциплина воли приносит в конечном итоге всегда обильный урожай, что блестяще подтвердил тот же Леопольд Андреев, ставший выдающимся солистом.

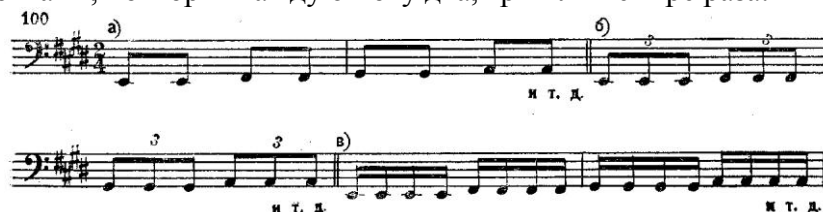
Опыт показал, что контрабасист, который, поставив перед собой задачу добиться большого полноценного звука, упорно, не щадя себя, ежедневно занимался подобными упражнениями, в конце концов всегда достигал желаемого результата.

В своей повседневной классной работе с учениками автор отводит первостепенное место работе над штриховой техникой. Штрихи не только технологические приемы, это основные звуковые краски смычкового инструмента.

Научить владению штрихами может только опытный педагог в кропотливой работе со своим учеником, который, в свою очередь, ежедневно должен уделять этому разделу техники максимум внимания и терпеливого труда. Укажем здесь лишь на самое главное.

Собственно говоря, работа над протяжными звуками уже является началом работы над штриховой техникой. Овладев в достаточной мере правильным звукоизвлечением на протяжных звуках, можно приступать к изучению отдельного штриха *détaché*. *Détaché*, исполняемое всем смычком, очень близко к протяжным звукам. Разница лишь в несколько более быстром темпе и более четком начале каждого нового движения смычка в штрихе *détaché*. Обычно широкое *détaché* требует не меньше половины длины смычка. На всем протяжении смычка при исполнении *détaché* сила звука остается неизменной. Смену направления смычка следует делать как можно незаметнее.

Особенно часто употребляется короткое *détaché*. Этот штрих очень важен, и его можно считать основой штриховой техники. Чаще всего короткое *détaché* играется четвертями или восьмыми. Важно овладеть данным штрихом во всех участках смычка. Для этого полезно играть гаммы в две октавы, повторяя каждую ноту два, три или четыре раза:



Предлагаемое упражнение следует играть у колодки, в середине смычка, в конце его.

Наряду с *détaché* столь же часто употребляется штрих *legato*. Движения правой руки здесь также очень близки к извлечению протяжных звуков, но в этом штрихе на одно движение смычка пальцы левой руки берут ряд звуков. В связи с этим добавляется проблема плавных переходов левой руки в разные позиции и незаметное соединение смежных струн, то есть довольно сложная координация действий обеих рук. Сочетание движений правой руки с

техникой левой руки при исполнении legato от двух до возможно большего числа нот на один смычок – вот основная задача, которую следует решить, работая над этим связным штрихом.

Укажем на некоторые моменты, играющие, по убеждению автора, первостепенную роль в работе над legato.

Сплошь и рядом приходится замечать, как ученик, исполняя пассаж из восьми или шестнадцати нот, судорожно вцепляется в смычок и расходует его движение уже буквально на первых же трех-четырех нотах, оставляя какую-то восьмую его длины на остальные ноты пассажа. В данном случае ясно обнаруживается недостаточная координация обеих рук при их одновременной игре – быстрое движение пальцев левой руки одновременно невольно передается и правой руке.

При неизменяющейся динамике очень важно следить за равномерным распределением смычка: сперва по две ноты на смычок, затем по четыре, восемь и т.д. Играйте сначала на одной струне в одной позиции:



Потом выполните упражнение для тренировки правильных (без толчков) переходов правой руки (смычка) с одной струны на другую. Смычок равномерно распределяется по группам нот:



Эти упражнения исполняются в медленном темпе, чтобы на каждый штрих (по две, четыре, восемь нот) смычок использовался целиком, от колодки до конца. Для достижения в legato плавности и ровности переходов смычка со струны на струну, их необходимо производить кистью с небольшим участием предплечья. Если же подобные упражнения играть в быстром темпе коротким отрезком смычка (у колодки, в середине, у конца), тогда переход на смежную струну делается кистью лишь при очень незначительном участии предплечья и всей руки. Но это касается прежде всего тех, кто играет смычком с высокой колодкой. Играющие смычком с низкой колодкой пользуются в основном кистевыми движениями с весьма небольшим участием предплечья.

Для исполнения штрихом legato пассажей с изменяющейся динамикой, например crescendo (на одно движение смычка), указанное выше правило равномерного распределения частей смычка заменяется другим – с нарастанием звучности увеличивается и количество используемой части смычка. В начале crescendo следует придерживать движение смычка, «экономить его», а при усилении звучности – убыстрять. Следует помнить, что усиление звучности, как правило, предполагает не только усиление нажима на смычок, но и увеличение скорости его движения.

После достаточно хорошего усвоения указанных упражнений (для чего нужно довольно значительное время) можно переходить к более сложным, а также к специально подобранным по степени трудности этюдам. К ним можно добавить упражнения на гаммах в различных интервалах: терциях, квартах, квинтах, секстах и т.д. Здесь переходы смычка сочетаются с изменениями позиций левой руки. Необходимо тщательно следить, чтобы амплитуда движения правой руки вверх-вниз была минимальной, в противном случае лишние движения будут затруднять технику, особенно в быстром движении. Для выработки правильных движений правой руки полезно играть упражнение двойными нотами, следя, чтобы обе ноты звучали одинаково сильно от колодки до конца смычка:



Исполняя упражнение в умеренном темпе, легко заметить, что, для того чтобы сыграть две ноты не одновременно, а попеременно legato, – потребуется минимальное движение кисти вверх-вниз и т.д.

Для выработки плавного и ровного legato необходимо запомнить с самого начала основное правило: во всех случаях не следует поднимать палец со струны до тех пор, пока не зазвучит следующая нота (подобно исполнению legato на фортепиано).

Четкий «лежачий» штрих *martelé* (мартле) исполняется так: после каждого движения смычка с энергичным нажимом пальцев, кисти и предплечья на колодку, звук тушится смычком. При этом штрихе каждая смена смычка отделена небольшой паузой. Перед сменой смычка нужно останавливать его, несколько освобождая нажим, но не снимая смычка со струны. Этот штрих необходимо тщательно отработать, так как он будет служить хорошим основанием штриху *staccato* и «пунктирному штриху».

*Martelé* в нюансе *forte* обычно исполняется на контрабасе в верхней половине смычка, принимая при этом решительно упругий характер. В нюансах *piano* или *pianissimo* штрих *martelé* исполняется у конца смычка достаточно крепким нажимом пальцев, кисти и предплечья на струну концом смычка. В тихой звучности *martelé* придает исполнению легкость и изящество. Обычно *martelé* применяется в пьесах, написанных в довольно быстром темпе.

Овладеть *martelé* при исполнении различными частями смычка (весь, половина, треть) в медленном, подвижном и быстром темпе можно на таком упражнении:



Смысл данного упражнения заключается в быстром проведении смычка с последующими остановками его (паузами); в одном случае смычок остается все время прижатым к струне, как во время ведения его по струне, так и во время остановки; в другом случае смычок прижат к струне (в зависимости от нюанса) лишь при движении, но во время остановки он несколько освобождается от нажатия (отпускается), однако не снимается со струны, а лежит на ней.

Паузы здесь играют первостепенную роль. При исполнении данного ритмического рисунка паузы должны занимать больше времени, чем звучащие ноты.

Если исполнять *martelé* всем смычком (от колодки до конца), то, благодаря большой амплитуде движений правой руки, а потому и более медленному их темпу, он переходит в другой отрывистый штрих, построенный на простом или акцентированном *détaché*, уже с большими остановками смычка, чем это имело место в штрихе *martelé*. В зависимости от художественной задачи движение смычка может превратиться в так называемый «маркированный штрих».

*Martelé* применяется также при исполнении пунктирного ритма. В данном случае ритмическая формула и штрих объединяются, и потому этот прием обычно называют «пунктирным штрихом». Исполняется «пунктирный штрих» в разных частях смычка. Для овладения этим приемом нужна большая ритмическая точность и ровность силы звучания обеих нот – короткой и более длинной.

Приведем несколько примеров этого штриха из художественной литературы для контрабаса. Первый пример из Сонаты И.Э. Гальяра (Куранта), второй из Рондо Я. Гейселя:





Несколько особняком стоят от других так называемые прыгающие и бросковые штрихи – легкое *spiccato* (*sautillé*) и тяжелое («маркированное») *spiccato*. Однако если контрабасист уже имеет достаточную подготовку правой руки на предыдущих, сравнительно простых штрихах, ему как раз впору заняться и этими штрихами.

В отличие от других смычковых инструментов, на контрабасе движения правой руки в процессе звукоизвлечения иные. Так, например, если скрипачи играют различные штрихи в основном кистью с участием предплечья, то контрабасисты этим способом пользуются лишь в отдельных виртуозных штрихах (легкое *martelé*, легкое *spiccato*, *ricochet*). В частности, полнозвучно играя штрих *détaché*, мы кроме кисти и предплечья подключаем и плечо, используем весь вес правой руки без специального дополнительного нажима на трость и добиваемся тем самым желаемого звукового результата.

В то же время в исполнении контрабасовых штрихов (обоими смычками) велика роль пальцев правой руки. Из своего многолетнего опыта автор пришел к заключению, что, если играть некоторые виртуозные штрихи без участия пальцев, нельзя получить полноценного звучания. Особенно наглядно это можно заметить при игре смычком с высокой колодкой. Автор всегда рекомендует, чтобы три пальца, составляющие основу управления движения смычка, активно и живо участвовали в игровом процессе правой руки.

Для примера возьмем штрих легкое *spiccato*. Играя этот штрих смычком с высокой колодкой, мы естественно делаем небольшие движения кисти вправо-влево. Добавим одновременно к этим движениям еле заметные эластичные, при полной свободе, без «сжатия» трости смычка, движения среднего, указательного и большого пальцев. Это будет выглядеть примерно следующим образом: играя смычком вниз с поворотом кисти вправо, одновременно согнем все три пальца в первых суставах в этом же направлении – пальцы как бы «толкнут» смычок вправо; играя смычком вверх с поворотом кисти влево, одновременно разогнем все три пальца – они как бы «толкнут» смычок влево (большой палец в этом процессе играет ведущую роль). При быстром темпе *spiccato* движения пальцев становятся еле заметными, почти не уловимыми на глаз, однако исполнитель убедительно ощущает их преимущество, их живое участие в исполнительском процессе, в результате штрих и звук становятся чистыми, полнозвучными, убедительными<sup>1</sup>.

Штрих *spiccato* взят как один из ярких примеров, показывающих важную роль участия пальцев наряду с кистью и предплечьем в технике правой руки, в смычковой технике. Из этого следует, что пальцы на смычке – не «статисты», они живые, активные участники игрового процесса правой руки.

В штрихе *sautillé* (легкое *spiccato*), пожалуй, как ни в одном другом, важно абсолютное владение и управление правой руки смычком; она должна подчинить его себе, заставить его прыгать на струне (отскакивать от струны) не беспорядочно, а в строго нужном нам ритме, темпе и нюансе. Этого можно достичь при второстепенном участии предплечья, но более активном движении свободной кисти с максимальным участием (без напряжения, конечно)

<sup>1</sup> Обратимся к случаю, с которым встречаемся ежедневно: проследим, как мы держим карандаш, как им пишем. Мы заметим, что рука свободно лежит на столе, а пальцы делают движения почти аналогичные тем, о которых говорилось выше (имеется в виду правильная «постановка» держания карандаша).

большого, указательного и среднего пальцев (для смычка с высокой колодкой), составляющих, собственно, собранный воедино управляемый механизм, в котором кроется «секрет» получения этого штриха.

Как известно, для выработки штриха *sautillé* существует один издавна проверенный способ. Он заключается в том, что, играя на одной ноте плотное, широкое *détaché* в нюансе *forte*, мы постепенно сокращаем амплитуду движения смычка до минимума, не сбавляя при этом темпа, и освобождаем пальцы от нажима на трость до нюанса *piano*, предоставляя волосу свободно отскакивать от струны. Таким образом, по сути дела, это тот же штрих легкого *détaché*, но с другим качеством, возникающим благодаря отскакиванию смычка от струны. Штрих *sautillé* исполняется посередине смычка, в той части его, где находится центр пружины трости.

«Легкие» штрихи, например *sautillé*, очень выигрышные при игре на скрипке и виолончели, менее характерны для нашего инструмента. Поэтому на контрабасе чаще используются более «тяжелые», маркированные штрихи. Одним из них является тяжелое («маркированное») *spiccato*, обычно исполняемое в нюансах *forte* или *fortissimo* в нижней половине смычка.

Автор пользуется своим методом получения полнозвучного, ровного *spiccato*. Сущность этого метода заключается в следующем.

Легко держим смычок в свободно опущенной руке. Слегка поднимем его над струной и с помощью кисти дадим упасть своей тяжестью на струну; он тут же начнет (благодаря тяжести и пружинистости трости) отскакивать от струны вверх-вниз, как мяч от сетки. Вначале разрешим подпрыгивать ему произвольно, не станем предпринимать усилий остановить подскоки, пока он сам не остановится. Мы заметим, что смычок отскакивает от струны торопливо и беспорядочно. Затем попытаемся посредством, прежде всего, большого пальца (для «французского» смычка – указательного пальца) и кисти разрешить ему ритмично прыгать в нужном темпе настолько высоко над струной, насколько мы ему будем позволять. После непродолжительных занятий можно добиться полного владения и контроля над смычком, способности управлять им таким образом, чтобы абсолютно ритмично и ровно сыграть любое количество повторяющихся нот в медленном или быстром движении. «Обуздав» движения смычка по вертикали – вниз-вверх, не останавливая его подскоки по струне, добавим одновременно еще движения правой руки (главным образом кистевые) и по горизонтали. Таким образом, мы получим одновременно два вида движения смычка, одно – вверх-вниз (вертикальное), другое – вправо-влево (горизонтальное). После определенного количества затраченного времени на эти упражнения, мы выработаем *spiccato* – штрих, очень важный для контрабасистов.

Чтобы получить более сильное звучание *spiccato*, необходимо, не меняя положения кисти, чуть прибавить по горизонтали движение смычка и держать его с таким наклоном к грифу, чтобы использовать примерно три четверти ширины ленты волоса, а в некоторых случаях, в зависимости от нюанса, и всю ширину ленты волоса.

Изучив *spiccato*, можно уверенно приступать к родственному ему штриху *ricochet*, который исполняется по две, три, четыре, шесть нот на смычок, вверх или вниз. Овладение штрихом *ricochet* не составит большой трудности, если применить предложенный выше способ выработки *spiccato*.

Этот блестящий штрих используется в четвертой части Сонаты Г. Экклса:



Аналогичный штрих с успехом применяется в Гавоте Д. Поппера:



Штрих *staccato* в оркестровой практике встречается очень редко, зато в камерном и особенно в сольно-концертном репертуаре контрабасиста этот штрих занимает видное место. *Staccato*, пожалуй, как ни один другой штрих, мало доступно исполнителям, и даже не всякий виртуоз может им блеснуть.

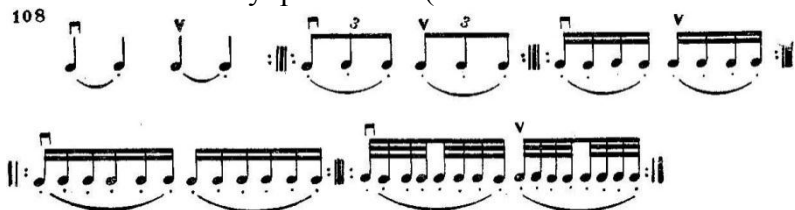
Однако при внимательном и серьезном отношении к работе над этим штрихом, можно в отдельных случаях все же достичь достаточно хороших результатов. Автор заметил, что в его классе подавляющее большинство учеников вполне удовлетворительно справляется с этим штрихом, встречающимся в Концерте Симандла, Рондо Гейселя, Концертштюке Мойсля, Концерте Моцарта и других.

Естественно встает вопрос о способе выполнения штриха *staccato*. Их несколько: одни исполнители достигают его только при помощи кисти, другие с помощью кисти и предплечья, третьи выполняют его исключительно плечом с очень напряженной до одеревенелости кистью. Сам автор пользуется этим последним способом и предпочитает его в своем классе, однако не исключает и первых двух способов, так как практика показала, что для некоторых учеников они более приемлемы.

Предварительно, прежде чем исполнить пассаж штрихом *staccato*, попробуйте поработать над следующими простейшими упражнениями: играйте на ноте *до* (в первой позиции струны *Ля*) сначала по две ноты на смычок, потом по три, четыре, шесть, восемь и т.д. – сколько будет возможно. Играйте и вниз и вверх смычком, но обязательно в одном темпе, строго ритмично, при постепенном наращивании количества нот, ощущайте про себя сильные доли такта, а на первых порах делайте на них небольшие акценты, нажимая большим пальцем на трость смычка с высокой колодкой (указательным пальцем – для смычка с низкой колодкой).

Затем уже при каждом движении – толчке руки вниз или вверх – делайте одновременно маленькое нажатие большим (первым) пальцем на трость. Силу, мягкость, четкость звука регулируйте на слух, запоминайте лучшие ощущения в правой руке и развивайте их. Между звуками должны быть паузы, а звуки должны рассыпаться как бисер...

Вот приблизительная схема таких упражнений (начинайте их в спокойном темпе):



Получив достаточный навык штриха на одной ноте, можно переходить к группе нот и целым фразам, внимательно следя за совпадением движений правой и левой руки:



Далее следует перейти к исполнению гамм во всех тональностях, доводя темп до предельно быстрого.

Занимаясь с вновь пришедшими в класс учениками, приходится разъяснять им (до тех пор, пока они практически за инструментом не поймут этого), что, кроме общих правил того или иного способа держания смычка, его ведения и способов выполнения штрихов, есть еще нечто более существенное, живое в этом исполнительском процессе. Автор глубоко убежден, что ученик должен ясно осознать ту непреложную истину, что техника владения смычком в какой-то мере аналогична технике владения дыханием у певцов, а также исполнителей на духовых инструментах.

Хорошо поставленное дыхание у певца – это то же, что хорошая постановка правой руки у контрабасиста. Умение правильно пользоваться дыханием есть величайшее исполнительское искусство певца, так же как умение правильно пользоваться смычком, управлять им, есть такое же величайшее исполнительское искусство скрипача, виолончелиста, контрабасиста.

Пока педагог не сумеет разбудить в ученике его интуицию, не вызовет у него осознания этого важнейшего вопроса, всякие попытки научиться искусству виртуозного владения смычком будут тщетны и безуспешны. Нельзя забывать при этом, что технико-исполнительские возможности смычка значительно больше и разнообразнее, чем дыхание певцов или духовиков.

## ПОСТАНОВКА ЛЕВОЙ РУКИ. АППЛИКАТУРА. СМЕНА ПОЗИЦИЙ

Постановка левой руки должна быть свободной и естественной. Пальцы в полусогнутом положении, подушечками первой фаланги ставятся на струны, образуя между 1-м, 2-м и 4-м пальцами расстояния, равные интервалам малых секунд (полутонов).

Чтобы проверить правильность расположения пальцев по полутонам, кроме уточнения интервалов слухом, можно дополнительно проверить их и зрительно. Для этого нужно убрать со струны безымянный палец (подогнуть его к ладони), не снимая со струны остальных пальцев. Чтобы получить чистые интервалы полутонов, расстояния между пальцами (1-й – 2-й – 4-й) должны быть почти равными (1-й отодвинут от 2-го немного больше, чем 4-й).

Не следует поднимать пальцы высоко над струной, так как это вызывает ненужное напряжение кисти и всей руки. «Нижележащие» пальцы<sup>1</sup> должны удерживаться на струне, независимо от того, заняты они в данный момент в игровом процессе или нет. Конечно, «свободные» от игры пальцы не должны прижимать струну так же, как это делает «играющий» палец, они без какого бы то ни было усилия, свободно лежат на струне и тем самым оказывают помощь активно прижимающему струну «играющему» пальцу и сохраняют ощущение данной позиции. Это один из главных элементов правильной постановки левой руки контрабасиста.

Степень нажатия пальцев на струну (гриф) изменяется в зависимости от нюанса. Часто контрабасисты, играя в громкой звучности, прижимают пальцы больше, чем это следует делать для получения чистого и ясного звука. И наоборот, играя в тихой звучности, значительно недожимают струну к грифу.

И в первом и во втором случае они поступают неверно: пережимы пальцев приводят к быстрому утомлению как пальцев, так кисти и всей левой руки, кроме того, из-за внутренней физиологической связи обеих рук правая рука невольно сильнее давит на смычок. От всего этого звук теряет качество и, безусловно, страдает интонация.

При недожимании пальцами струны к грифу получается фальшивая интонация, если даже палец будет находиться точно на своем месте. Это легко проверить: поставим 2-й палец на ноту *fa* на струне *Re* в первой позиции. Сыграем эту ноту, в одном случае достаточно прижав ее к грифу, во втором случае прижав ее слегка, то есть не дожимая ее до грифа, и мы услышим, что во втором случае нота *fa* прозвучит интонационно ниже по отношению к первому случаю. Отсюда следует вывод: играя в нюансе *piano* или *pianissimo*, необходимо пальцами прижимать струну к грифу не меньше, а быть может, и больше, чем при игре в нюансе *forte* или *fortissimo*. Это правило относится также и к игре *pizzicato*.

Большой палец «подушечкой» первой фаланги (не плашмя, а левым краем) легко прикасается к тыльной части шейки контрабаса. Находится он примерно между 1-м и 2-м пальцами, ближе к 1-му. Большой палец, с одной стороны, выполняет роль точки опоры, регулирующей правильное положение контрабаса, а с другой – противодействует давлению остальных пальцев на струну. Однако это «противоборство» не должно вызывать напряжения в руке, и прежде всего в пальцах и кисти. Большой палец играет также роль своего рода «оси», опираясь на которую пальцы с кистью выполняют с помощью шарнирного движения свободную растяжку, играя в одной увеличенной позиции. В верхней половине грифа (в ставке) большой палец лежит на струне боковой частью середины первой фаланги, однако, если рука опускается в нижний регистр вплоть до третьей или второй позиции, оставаясь в ставке, он меняет свое положение на струне, слегка поворачиваясь в сторону «подушечки», то есть он уже будет прижимать струну полуплашмя. В верхних позициях большой палец приобретает также первостепенное игровое значение наравне с другими пальцами.

В нижних позициях локоть свободно опускается настолько, чтобы, не поворачивая кисти, мизинец наряду с другими пальцами мог без труда стать на свое место. Кисть не должна изгибаться ни в какую сторону (как правило, она находится на уровне предплечья). В верхней половине грифа (в ставке) локоть опущен настолько, чтобы 3-й (а если нужно и 4-й) палец

<sup>1</sup> Нижележащие по звучанию, то есть для 2-го – 1-й, для 4-го – 3-й – 1-й.

свободно располагался на струне. Пальцы должны находиться в полусогнутом положении, как и в нижней половине грифа.

Перейдем теперь к вопросу о контрабасовой аппликатуре. Она, с одной стороны, представляет технический прием, с помощью которого организуются действия левой руки на грифе. Другая – главнейшая – роль аппликатуры заключается в том, что она является одним из основных средств для выявления художественного содержания исполняемого произведения.

Долгое время в исполнительстве на контрабасе был распространен лишь один, достаточно примитивный подход к аппликатуре. Нижние струны оставались без внимания (их позиции изучались лишь теоретически, а в практике почти не осваивались), и широко по всему грифу использовалась в основном струна Соль, частично – Ре<sup>1</sup>. Кроме того, развитие контрабасовой аппликатуры сильно тормозилось отсутствием стройной системы в таком важном технико-тренировочном разделе, каким являются гаммы и арпеджио, что в свою очередь отрицательно сказывалось и на исполнении художественных произведений, игре на контрабасе в целом.

Почему столь важно было разработать наиболее целесообразную систему аппликатуры гамм и арпеджио? Дело в том, что буквально вся исполняемая нами музыка (учебно-тренировочная, художественная сольная и оркестровая) включает в себя гаммообразные, хроматические или арпеджированные комбинации. Предварительно усвоив их на гаммах и арпеджио, мы в значительной мере облегчаем себе исполнение почти всей музыкальной литературы.

Давно известно, что тренировочные занятия над гаммами и арпеджио являются одним из главнейших элементов в процессе овладения искусством игры на контрабасе. Для успешного изучения гамм и арпеджио аппликатура имеет, безусловно, первостепенное значение. Необходимо было найти такую аппликатурную систему, которая, сохраняя свое единообразие, могла бы использовать весь гриф контрабаса и все его четыре струны, тем самым обогатив не только технику, но и тембровую палитру инструмента. Задачу такой реформы контрабасовой аппликатуры автор первоначально попытался разрешить практически, в своей исполнительской и педагогической деятельности. Опираясь на опыт великого виолончелиста К.Ю. Давыдова, автор решил применить и для контрабаса вытекающую из его специфики единую аппликатуру всех гамм и арпеджио. Эта аппликатурная система была изложена в методическом труде «Новая аппликатура гамм и арпеджио для контрабаса», изданном в 1953 году.

Сущность этой системы может быть выражена вкратце таким образом: за основу берется нерасширенное, наиболее естественное положение пальцев левой руки, охватывающих в одной позиции тон. В мажорных и минорных гаммах в каждой позиции берется лишь два звука: тон (1-4) или полутон (1-2 или 2-4)<sup>2</sup>. Отсюда – частая смена позиций и необходимость их тщательной отработки. Наиболее незаметны для слуха смены позиций по сильным долям<sup>3</sup>. В хроматических гаммах в одной позиции охватывается два полутона (1-2-4), что позволяет сменять позиции в трехдольном ритме. Поскольку предлагаемая система предполагает частую смену позиций, необходима специальная тщательная отработка их (об этом мы подробно скажем ниже в неразрывной связи с проблемой аппликатуры).

---

<sup>1</sup> Даже играя гаммы или пьесы со многими ключевыми знаками, контрабасисты обычно пользовались на всех струнах (кроме Соль) лишь первой полупозицией и позицией.

<sup>2</sup> Приведем схему аппликатуры различных гамм в три октавы (восходящее движение):

*Мажорные* 1-4, 2-4, 1-4, 2-4, 1-4, 1-4, 1-4, 1-3, 1-2, 1-2, 1-2

*Минорные мелодические* 1-4, 1-4, 1-4, 2-4, 1-2, 1-4, 1-4, 1-2(3), 1-2, 1-2, 1-2

*Минорные гармонические* 1-4, 1-4, 2-4, 1-2, 2-4, 1-2-3, 1-2, 1-2, 1-2-3, 1-2

В нисходящем движении аппликатура та же.

<sup>3</sup> Хотя смена позиций по сильным долям такта является наиболее целесообразной, последовательно применить ее при игре на контрабасе не всегда удается. Для того чтобы смены позиций по слабым долям также проходили гладко и незаметно для слуха, необходима большая тренировка. В качестве технического материала для такого соединения позиций можно использовать ту же аппликатуру каждой гаммы. Если не взять дважды ее последний верхний звук трехоктавной гаммы, аппликатура нисходящего движения как бы смещается, и смены позиций проходят по слабым долям такта. Подобные случаи встречаются как в оркестровой, так и в сольной литературе.

Благодаря тому, что данная аппликатура едина для всех гамм, она легко запоминается. Это позволяет исполнителю сосредоточить все внимание на чистоте интонации, четкости ритмики и т.п. Кроме того, единая система аппликатуры делает все гаммы одинаково удобными для исполнения.

В качестве основы принято нерасширенное положение руки, но в аппликатуру гамм достаточно широко включается и 3-й палец, охватывающий вместе с 1-м пальцем один тон. Уже в гамме до мажор в одну октаву вариант аппликатуры с открытыми струнами предусматривает при ее окончании во второй позиции употребление 3-го пальца:



В мажорных гаммах в две октавы (ми мажор, фа мажор, фа-диез мажор и т.д.) 3-й палец также становится обязательным при их окончании:



Широко включается 3-й палец также в минорные гаммы (мелодические и гармонические), здесь он применяется по всему грифу и на всех струнах как в «горизонтальном», так и в «вертикальном» движении:



Эти примеры наглядно показывают, как в подобных случаях, независимо от тональности, можно пользоваться 3-м пальцем в нижней половине грифа.

Для наилучшего освоения грифа гаммы нужно играть на одной, двух, трех и четырех струнах; соответственно будет изменяться и аппликатура:



Можно было бы привести множество других подобных вариантов, однако во всех случаях, как видно из приведенного примера, принцип единой аппликатуры остается неизменным; аппликатура лишь варьируется применительно к разным частям грифа.

Введение принципа единой аппликатуры гамм естественно вызвало необходимость использования аналогичного принципа и для аппликатуры арпеджио (трезвучие, квартсекстаккорд, доминантсептаккорд, уменьшенный септаккорд и т.п.)<sup>1</sup>.

Очень полезно играть гаммы двойными нотами (терциями). При этом обязательно следует учитывать одну особенность, обусловленную размерами нашего инструмента. Беря большую секунду (на одной струне) 1-м и 4-м пальцами в нижней половине грифа, а затем этими же пальцами и в этой же позиции (на двух соседних струнах) квинту или малую терцию – мы замечаем, что во втором случае для получения чистого интервала необходима несколько большая растяжка. Аналогичную разницу замечаем, сравнивая растяжения пальцев при исполнении малой секунды (на одной струне) с интервалами увеличенной кварты или большой терции (на двух струнах).

К изучению гамм двойными нотами можно приступить лишь после того, когда предыдущие разделы гамм уже досконально изучены и усвоены. В гаммах двойными нотами мы встретим еще одну дополнительную трудность, заключающуюся в том, что при исполнении пальцы не чередуются один за другим в восходящем и нисходящем движении (как в обычных гаммах), а один из них становится «ведущим» в смене ступеней гаммы (позиций). Например:

114

0 1 2 2 1 1 2 1 1 2 2 1 1 0 1 0 1 0 1 0 1  
 1 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 3 1 2 0 1 2 1 2 0 1 2 1 2

Как видим, в восходящем движении ведущим пальцем является 4-й, и лишь в верхней половине грифа и в восходящем, и в нисходящем движении ведущими становятся 1-й и 2-й пальцы. В нижней половине грифа в нисходящем движении «ведущим» является 1-й палец. Это касается также исполнения других интервалов двойными нотами: квинт, секст, септим, октав. По вышеприведенному образцу исполнения гаммы двойными нотами (терциями) необходимо играть все остальные мажорные и минорные гаммы.

Наряду с гаммами и арпеджио большую пользу в выработке силы, гибкости и свободы пальцев левой руки, а также в освоении грифа инструмента приносят некоторые специальные упражнения, также построенные на гаммообразной основе<sup>2</sup>.

Остановлюсь лишь на одном очень важном упражнении – исполнении однооктавных гамм в одной увеличенной позиции. Такой аппликатурой можно исполнять на нижней половине грифа вплоть до шестой позиции (мажорные и минорные)<sup>3</sup>:

115 а)

1 4 0 1 4-1 2 1 4 0 1 4 0 2 4  
 1 4-1 2 4-1-3 4 1 4-1 2 4-1-3 4  
 1 2 0 1 4-1 2 2 0 2 1 0 2 1  
 1-3 4-1 4 0 2 4 4 1-4 3 1-4 3-1  
 1-3 4-1 4 1 3 4 1 4 3 1 4 3 1  
 2 4 0 2 4 1 2 1-3 4-1 3 4 1 2 1-3 4-1 3 4 1 2

<sup>1</sup> См.: «Новая аппликатура гамм и арпеджио для контрабаса». М., 1953, с. 10-43.

<sup>2</sup> Примеры и описание таких гамм-упражнений дает «Новая аппликатура гамм и арпеджио для контрабаса», с. 48-63.

<sup>3</sup> Однооктавные гаммы фа мажор и си-бемоль мажор исполняются, в виде исключения, без применения увеличенной позиции. В нисходящем движении аппликатура та же.

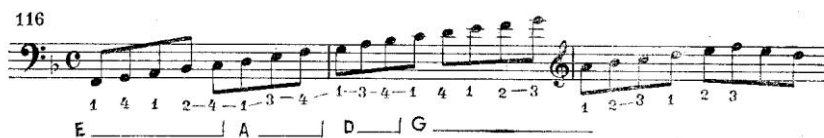


Цель этого упражнения в приобретении навыка свободного использования растяжки четырех пальцев левой руки в нижней половине грифа. Это незаменимый материал для тренировки 3-го пальца, а следовательно, несколько иной постановки левой руки на грифе контрабаса.

В этом случае локоть слегка опускается, большой палец, оставаясь все время (для каждой гаммы) на одном месте сзади шейки контрабаса, становится опорой, а кисть вместе с предплечьем делает наклоны в направлении переходов пальцев, облегчая тем самым растяжку (доставание) 4-1, 2-4, 1-3, 3-4 пальцев. Таким образом, мы избегаем смен позиций, оставаясь постоянно в одной увеличенной позиции. Это дало нам дополнительный технический прием, построенный на шарнирном движении кисти, который можно охарактеризовать как эластичную, скользящую растяжку пальцев на грифе контрабаса – свободную растяжку.

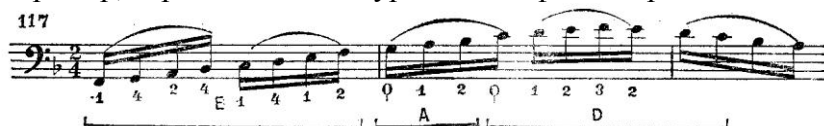
Опишем выполнение этого приема. Играя, например, гамму фа-диез мажор, 4-й палец, несколько освободив нажим струны на ноту *соль-диез*, свободно скользит по струне с наклоном кисти на неисполняющуюся ноту *соль-бемоль* (условно) в сторону 1-го пальца, в свою очередь делающего растяжку на ноту *ля-диез*; дальше 2-й палец – на ноту *до-бемоль* (условно), в сторону 4-го пальца, который также с поворотом кисти делает растяжку на ноту *до-диез* и т.д.

Прием свободного растяжения можно использовать для исполнения на всем протяжении грифа контрабаса:



Если внимательно проанализировать описанные приемы с использованием 3-го пальца, нетрудно заметить, что умелое чередование расширенного и нормального положения пальцев весьма обогащает возможности контрабасовой техники.

Что касается расширения возможностей применения большого пальца, то можно предложить такой, например, вариант аппликатуры гаммы фа мажор:



Подобных вариантов использования 3-го пальца в увеличенных позициях, включения большого пальца в нижней половине грифа, использования всех позиций на всех струнах можно было бы привести бесконечное количество. Ясно, что в этом вопросе прежде всего необходима инициатива как самого педагога, так и учащегося.

Ученик должен очень ясно осознать, что каждая из нот хроматического звукоряда на струне Ля начиная с первой полупозиции имеется и на струне Ми с третьей позиции (аналогично и на струнах Ре и Соль). Особенно много таких вариантов дает струна Соль. Например, нота *ля*, исполняемая на струне Соль в первой позиции, имеется также на струне Ре в четвертой позиции, на струне Ля в начале верхней половины грифа, на струне Ми в верхней половине грифа ближе к подставке. Соответственно находятся на других струнах и ноты *си*, *до*, *ре* и т.д.

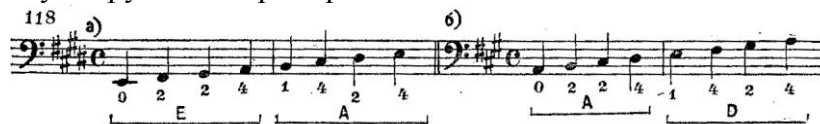
В заключение укажем, в каком порядке следует приступить к изучению позиций. Его лучше начинать не с первой полупозиции (как это часто практикуется), а с первой позиции. Практически это объясняется следующими соображениями:

а) большую секунду (открытая струна Соль и взятая 1-м пальцем нота *ля*) начинающему ученику легче услышать и запомнить, чем малую секунду (*соль* – *ля-бемоль*) в первой полупозиции;

б) нетренированной левой руке и пальцам легче дожимать до грифа ноты в первой позиции, чем в первой полупозиции (соответственно на всех струнах);

в) меньшее количество знаков альтерации в первой позиции также способствует лучшему усвоению в изучении постановочных моментов левой руки, а также запоминанию нот на каждой струне.

После изучения первой позиции автор проходит с учеником вторую и лишь затем обращается к первой полупозиции, потом к третьей и между второй и третьей (третьей пониженной) и т.д. Таким образом, уже с первых уроков можно давать мажорные гаммы соль, до, фа, си-бемоль, ми, ля мажор, а также некоторые минорные гаммы в одну октаву с арпеджио. Если ученик изучил три позиции, то кроме гамм в одну октаву по всем струнам можно исполнять гаммы на двух струнах. Например:



Наконец, расширяя тренировочный материал по количеству гамм, на первых порах можно рекомендовать гаммы (однооктавные или двухоктавные) играть не целиком, а частично. Если ученик прошел вторую позицию, можно предложить, например, фрагменты гаммы ми мажор и ми минор на струне Ми; ля мажор и ля минор на струне Ля и т.д., исполняя их до IV ступени. Это хорошо укрепит теоретическое понимание гамм по их ступеням, а также явится полезным упражнением для закрепления навыков смен позиций.

Увеличение количества изучаемых позиций соответственно расширит подобные примеры исполнения гамм на одной, двух, трех и четырех струнах до разных ступеней гаммы. Например:



Во время самостоятельных занятий необходимо сначала играть мажорные и минорные гаммы в медленном движении, потом все быстрее и быстрее, доводя темп и беглость пальцев до предела и применяя при этом разнообразные штрихи. После работы над гаммами следует переходить к различным видам арпеджио: тоническое трезвучие и квартсекстаккорд, доминантсептаккорд с обращениями, уменьшенный септаккорд (простые и ломаные арпеджио), а также хроматическим гаммам от всех звуков<sup>1</sup>. Весь этот комплекс в конечном итоге должен быть сыгран в предельно быстром темпе, в комбинации самых различных штрихов. Так, например, если гамма фа-диез мажор или минор исполняется в темпе Allegro пунктирным штрихом, а арпеджио в этом же темпе данным штрихом не получается, надо считать, что задание не освоено.

В процессе занятий нужно добиться, чтобы гамма и различные виды арпеджио одинаково хорошо получались в любом или почти в любом темпе различными штрихами. Для этого с первых же шагов занятий на контрабасе следует приучить ученика не «бояться» играть арпеджио в том темпе, в котором он играет гамму.

Здесь особенно важно добиться, путем тренировки и постепенного наращивания темпа, совпадения левой и правой руки при смене позиций, и прежде всего при больших скачках в арпеджио, когда обычно левая рука несколько отстает от темпа, не успевает вовремя менять позиции и потому не совпадает со смычком.

<sup>1</sup> На первых порах рекомендуется играть этот материал с сопровождением фортепиано (как в унисон, так и с гармоническим аккомпанементом). Такая проверка особенно важна для учащихся детских музыкальных школ, но время от времени ее следует проводить и с учащимися музыкальных училищ.

Важно также следить, чтобы в правой руке не было лишних движений, которые обычно приводят к нарушению координации обеих рук. Неточные смены позиции, прежде всего в арпеджио, влекут за собою, кроме нарушения ритмической стороны, чаще всего неточную интонацию.

Изучение гамм и арпеджио дает контрабасисту основательное знание грифа и всех его позиций, укрепляет пальцы, вырабатывает правильную смену позиций. Все это имеет исключительно важное значение для овладения техникой игры на инструменте.

Заканчивая раздел, посвященный принципам работы над таким важнейшим элементом технико-тренировочной работы, каким являются гаммы и арпеджио, автор считает необходимым подчеркнуть, что изложенный в его работе «Новая аппликатура гамм и арпеджио для контрабаса» принцип единой аппликатуры для всех мажорных, минорных, хроматических гамм, а также различных видов арпеджио, раскрывает контрабасисту-исполнителю богатейшие возможности рационального использования его в каждом отдельном случае. Ведь в этой работе приведены приемы нормального расположения пальцев левой руки, приемы растяжки, использования пяти пальцев, применения всех позиций на всех струнах, комбинированные варианты аппликатуры. В то же время эту аппликатуру не следует понимать буквально, как застывшую схему. Она – только принцип, «грамматика» игры на контрабасе.

Каждый исполнитель может согласно этому принципу применять такую аппликатуру, которая наилучшим образом способствует полному раскрытию художественного образа произведения и, в то же время, наиболее приемлема для самого исполнителя с учетом его индивидуальных физических и музыкальных возможностей. Данная работа содержит в своей основе все элементы аппликатурных комбинаций; нужно только уметь правильно и разумно применять их.

Отметим, что аппликатура, очень удобная для гамм и арпеджио, не может предусмотреть всего многообразия задач, выдвигаемых художественной литературой. Известно, что создатели подобных единых систем аппликатуры гамм и арпеджио на скрипке и виолончели – К. Флеш и К. Давыдов – в своих редакциях художественных произведений подчас отходили от своих аппликатурных схем и трактовали аппликатуру по-иному – как средство художественной выразительности: «„Сходные“ места в разных произведениях никогда не бывают вполне одинаковыми, всегда различаются если не по темпу, ритму, силе звучания, деталям текста, то по характеру звучности, нюансам. Поэтому „перенос“ готовой технической „формы“ на новое место немыслим без большей или меньшей приспособительной<sup>1</sup> работы; но в ней нуждаются и гаммы, истари служащие пианистам именно в качестве „ключевых“ формул фортепианной техники. Сольная партия с-moll'ного концерта Бетховена начинается с до-минорной гаммы; разумеется, последняя требует некоторой работы, известного „приспособления“. Но насколько дольше тянулась бы такая работа, насколько труднее пришлось бы исполнителю, никогда до тех пор не имевшему дела с гаммами!»<sup>2</sup>.

Приведем примеры того, как на базе единой аппликатурной системы гамм и арпеджио используется аппликатура в художественной литературе для контрабаса<sup>3</sup>.

Вот фрагмент из первой части Концерта ор. 191 Моцарта:

120 [Allegro]  
a) *f*  
b)

Здесь широко даны различные штрихи в сочетании с ритмической аппликатурой.

<sup>1</sup> Полагаю, что в данном случае был бы более уместен иной термин, например «творческой».

<sup>2</sup> Коган Г. Ферруччо Бузони. М., 1964, с. 122-123.

<sup>3</sup> Все примеры взяты из обработок и редакций В. Хоменко.

Другой пример из третьей части того же Концерта – применение ритмической аппликатуры в нижней половине грифа:

121 [Tempo di Minuetto]

Теперь пример из Рондо Я. Гейселя – использование ритмической аппликатуры в сочетании со штрихом *spiccato*:

122 [Allegro moderato]

Еще один пример из финала Концерта Моцарта – применение ритмической аппликатуры, приема свободной растяжки и подмены пальцев:

123 [Tempo di Minuetto]

В Этюде №7 ор. 10 Шопена видны возможности использования всех позиций нижней половины грифа на струнах Ля и Ми:

124 [Lento a piacere]

Большой палец можно использовать на протяжении всего грифа, вплоть до низких позиций. Это видно на примере из второй части Сонаты Генделя:

125 [Allegro]

Другой аналогичный пример из третьей части Концерта П. Чернойваненко:

126 [Vivace]

Покажем способ использования большого пальца в мелодическом рисунке нижнего голоса (вплоть до третьей позиции на струне Ре); этот пример взят из первой части Концерта Чернойваненко:

Другой пример, взятый из сюиты для виолончели solo Баха, показывает применение большого пальца в первой позиции:

В исполнении на контрабасе довольно редко используется прием уплотненной аппликатуры, но в отдельных случаях его применение дает весьма положительный эффект. Приведем два примера – из четвертой части Сонаты Г. Эклльса и второй части Сонаты А. Корелли, в которых кварта на двух соседних струнах берется разными пальцами (то есть приемом уплотненной аппликатуры):

А вот пример двойных нот на всех струнах в различных позициях нижней и верхней половины грифа. Примеры эти взяты из третьей части Концерта И.Х. Баха:

Теперь покажем применение всех пяти пальцев в верхней и нижней половине грифа (финал Концерта Чернोиваненко):

Алогичный случай использования пяти пальцев на четырех струнах в различных позициях имеется в Прелюдии ор. 32 №1 Р. Глиэра:

132 [Allegro] *mf*

133 *dim.* *p*

6) E A D G

*cresc.* G 0 2 0 2

Сочетание нормальной аппликатуры и растяжки с использованием всех струн и всех пяти пальцев имеется в примере из первой части Сонаты П. Хиндемита:

133 [Allegretto  $\text{♩} = 96$ ] *f*

A D G

Возможность включения 3-го пальца в нижней половине грифа видна в примере из Этюда ор. 2 №1 Скрябина:

134 [Andante] *p*

A D G *cresc.*

Аналогичный прием виден и в отрывке из Тарантеллы Глиэра:

135 [Allegro vivace] *p*

Способ использования ритмической аппликатуры на протяжении всего грифа можно ясно представить также по отрывку из «Мелодии» Боттезини:

136 [Andantino] *p*

A D A *rit.*

Как видно из приведенных примеров, в отдельных случаях для расширения технических и выразительных возможностей контрабаса, наилучшей связи со строением исполняемой музыкальной фразы следует использовать расширения пальцев и увеличенные позиции. Применение в исполнительской практике большого и 3-го пальцев, то есть использование всех пяти пальцев левой руки, дает контрабасисту значительные преимущества как в техническом, так и в художественном отношении. 3-й палец следует применять на всем грифе контрабаса. Так, приемом свободной растяжки можно разумно и в меру пользоваться во многих случаях при исполнении сольной художественной литературы, этюдов и оркестровых партий.

В качестве примера приведем отрывок партии контрабаса из второй части Одиннадцатой симфонии Д.Д. Шостаковича:



Однако расширение технических и художественных возможностей контрабаса за счет употребления 3-го пальца и широких растяжек других пальцев левой руки не бесконечно. Здесь нужно знать меру<sup>1</sup>. Все же отдельные контрабасисты стремятся доказать, что, применяя аппликатуру широких и сверхшироких растяжек как основное положение левой руки, мы, мол, устраняем необходимость бесконечных смен позиций, которые являются тормозом в развитии техники игры на контрабасе и одним из источников фальшивой интонации (?!).

Подобная точка зрения на контрабасовую аппликатуру есть, по меньшей мере, непонимание природы и специфики контрабаса. Чем крупнее по размеру смычковый инструмент, тем больше его мензура, а следовательно – тем меньшее число нот можно охватить в одной позиции. Особенно наглядно это видно, если сравнить два басовых инструмента – виолончель и контрабас: у виолончели рука в одной, нерасширенной позиции охватывает полтора тона, на контрабасе только один тон (при этом положение пальцев левой руки контрабасиста значительно более расширено, чем у виолончелистов). Отсюда смена позиций, важная на всех смычковых инструментах, приобретает особое значение именно на контрабасе.

Смены позиций являются основой техники игры на контрабасе. Поэтому этот раздел в методике игры на контрабасе является важнейшим. Бояться смен позиций – значит не работать над освоением этого раздела, а следовательно, заведомо обречь себя на плохое владение грифом контрабаса.

Достаточно, например, сыграть в быстром темпе Этюд Грабье №1 в тональности си мажор (пример 138) или оркестровую выписку из увертюры к опере «Севильский цирюльник» Россини (пример 139), применяя аппликатуру, указанную внизу нотной строки (постоянно расширенную, без смен позиций), чтобы убедиться, насколько такая аппликатура чужда природе контрабаса. Можно полагать, что любой контрабасист предпочтет этой аппликатуру иную, более удобную, например ту, которая указана сверху нотной строки:



Отметим, что некоторые сторонники постоянного использования широких растяжек на нижней половине грифа контрабаса, предполагают при этом постоянно расширенное положение кисти и пальцев левой руки на грифе контрабаса.

Но ведь такая постановка руки неизбежно вызывает напряженное, несвободное игровое состояние, что влечет за собой потерю качества и силы звука, чистоты интонации, техники левой и правой руки, качества художественного исполнения.

<sup>1</sup> Играя большую секунду 1-4 пальцами, мы в какой-то степени, пусть очень незначительной, делаем растяжку в первых позициях нижней половины грифа, но в силу привычки эта растяжка становится неощутимой для уже опытного контрабасиста-исполнителя. Она ощущается лишь на первых уроках начинающих контрабасистов. Но если предложить растяжку уже не на большую секунду, а на малую терцию, когда 1-2-3-4 пальцы расставлены по полутонам (по малым секундам), или, что еще хуже, на большую терцию, и когда эти растяжки становятся постоянной системой, то спрашивается: не есть ли это насилие над природой человеческой руки?

Как ни парадоксально, такая система с использованием постоянного применения всех четырех пальцев в нижней половине грифа контрабаса уже выдвигалась около ста лет назад В. Гаузе и, несколько позже, К. Франке и Ф. Варнеке<sup>1</sup>. Предлагая систему широких растяжений в нижней половине грифа, В. Гаузе имел в виду контрабас значительно меньшего размера (бас-баритон), который мыслился как чисто сольный, концертный инструмент. Размеры этого инструмента были средними между виолончелью и нормальным четырехструнным контрабасом, и, естественно, растяжение пальцев на его грифе было соответственно меньше, чем на обычном контрабасе<sup>2</sup>.

Инструмент этот не получил никакого практического применения. Что же касается обычных четырехструнных контрабасов, то с тех пор и по настоящее время они не уменьшились в своих размерах, а пальцы у людей не выросли длиннее. Поэтому-то нельзя и в наше время механически копировать или приспособлять такую «скрипичную» систему аппликатуры к контрабасу.

Следовательно, какие бы большие требования ни предъявляло к нам, контрабасистам, современное музыкальное искусство, каких бы мы ни достигли высот в исполнительстве – аппликатура «широких» и «сверхшироких» растяжек на контрабасе должна иметь ясно очерченные границы ее применения. Не лучше ли использовать этот принцип строго индивидуально для каждого исполнителя (учащегося), и лишь в том случае, если он действительно окажет ему добрую услугу в аппликатурном решении технико-художественной задачи исполнения музыкального произведения?

Растяжки нужны, когда они помогают, а не мешают, когда без них было бы хуже, а не лучше. Следует всегда помнить: больше, чем дала природа вашей руке, вы не возьмете.

Особенно нужно помнить об этом начинающим контрабасистам и их педагогам. До полного и досконального изучения игры на контрабасе (первые четыре-пять лет обучения) в принципе следует избегать подобных широких и сверхшироких растяжек. Они сами придут как естественная потребность, как необходимость в смелом и умном применении подобных аппликатурных приемов. Не торопитесь с ними!

Рассмотрим теперь важнейшую область контрабасовой техники, неразрывно связанную с проблемой аппликатуры, – смену позиций. Собственно говоря, работа над гаммами, освоение аппликатуры уже предполагает знание позиций и их смен. Однако ввиду важности и малой освещенности этого вопроса в контрабасовой методике, мы выделяем смену позиций в самостоятельную тему.

Изучение позиций и их соединений, по сути дела, и есть начало работы над техникой левой руки, ибо при игре в одной первой позиции говорить о технике можно лишь весьма условно.

Мы уже говорили, что специфика контрабаса требует, чтобы исполнитель на нем в совершенстве овладел технологией часто повторяющихся смен позиций. Он не должен их бояться, и они не должны быть для него препятствием.

Твердо усвоив правильную постановку левой руки и элементарные основы игры в первой позиции (свободное исполнение гамм, упражнений, этюдов, несложных пьес с фортепиано), можно приступать к изучению едва ли не самого сложного раздела контрабасовой техники – к смене позиций.

Прежде всего рассмотрим их технологические основы и художественное значение.

Существует четыре основных вида смен позиций: 1) на одном и том же пальце; 2) с пальца, лежащего ниже, на палец, лежащий выше; 3) с пальца, лежащего выше, на палец, лежащий ниже; 4) перенос руки (скачок) во время звучания открытой струны или флажолета.

---

<sup>1</sup> В первой полупозиции и позиции использование четырех пальцев предлагал только Франке в своей неопубликованной «Школе».

<sup>2</sup> Не случайно авторы современных четырехпальцевых аппликатурных систем также постоянно указывают на необходимость уменьшения мензуры контрабаса.

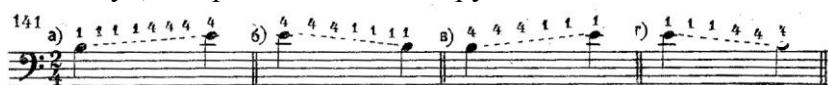


Смена позиции на одном пальце – наиболее простой способ. Смена совершается переходом пальца вместе с кистью и предплечьем, ритмично и быстро. Палец не отрывается от струны, сохраняет контакт с ней, но несколько ослабляет нажим, чтобы не затруднить перехода (скольжения). После перехода в требуемую позицию палец закрепляется на ней и усиливает нажим согласно общим правилам постановки левой руки.

Художественное выполнение второго и третьего способов может быть различным. Основной способ таков: палец, отыгравший свою ноту в оставляемой позиции, скользит по струне до своего места в новой позиции, и тогда «в действие» вступает тот палец, который должен извлечь звук в новой позиции:



Однако в отдельных случаях, если того требует характер музыки, можно палец будущей позиции подставить «на ходу», во время скольжения руки:



Особое значение приобретают смены позиций (как правило – основной способ) при исполнении залигованных, исполняющихся на один смычок, нот. В этом случае все неточности становятся ясно ощутимыми слухом.

При смене позиций на незалигованных, отдельных нотах возникает еще один существенный вопрос: в какой момент переносить руку? Отбросим теоретический разбор этого вопроса, встречающийся во многих трудах по струнно-смычковой методике, и подойдем чисто практически. Полагаем, что, как правило, перенос левой руки в новую позицию производится в тот момент, когда смычок при смене своего направления какое-то мгновение движется беззвучно. Именно этим достигается незаметная для слуха смена позиций. В отличие от общепринятых правил скрипичной и виолончельной методики, при игре на контрабасе смена позиций с равным успехом может совершаться как на предшествующем, так и на последующем движении смычка (при любом нюансе).

В тех же случаях, когда исполнитель хочет связать смену позиций с помощью *glissando* (как художественно выразительного средства), перенос руки следует делать на новом движении смычка.

Часто приезжающие из различных концов страны ученики (также и контрабасисты-педагоги и исполнители) задают вопрос: как нужно делать плавные переходы с одной позиции в другую, как лучше выполнять различные скачки?

При этом одни из них делают смену позиций исключительно на большом пальце, скользящем по шейке, подняв все остальные пальцы над струной, другие же, с усилием прижав большой палец к шейке, а струну к грифу тем пальцем, на котором делается смена позиции, то есть, буквально вцепившись в гриф, с трудом передвигают по струне руку в следующую позицию. И в первом и во втором случае смена позиций делается неверно. Если в первом случае переход делается «на авось», неизвестно куда (так как одним только большим пальцем ощутить точно интервальное расстояние на грифе почти невозможно), то во втором случае, кроме большой трудности передвижения «впившихся» в инструмент пальцев, мы получаем плюс еще совершенно ненужное *glissando*. А ведь секрет смены позиций как раз и заключается именно в том, чтобы избежать слышимого *glissando*. Необходимо научиться делать перемены позиций, а точнее – перенос руки из одного положения в другое совершенно беззвучно, свободно, легко, красиво.

Что для этого нужно знать контрабасисту? Чтобы точно и свободно делать переходы из позиции в позицию, чтобы безошибочно попадать на любой интервал, прежде всего надо хорошо знать расположение позиций на всем грифе контрабаса (для начинающих контрабасистов, прежде всего, на нижней его половине); необходимо научиться сразу точно и уверенно ставить пальцы и руку в любую позицию по выбору.

Для точной смены позиций нужно иметь хорошо развитый внутренний слух, хорошо развитое внутреннее слышание различных музыкальных интервалов в сочетании с ощущением пространственного расстояния их на грифе.

Немыслимо, например, сделать левой рукой скачок на терцию, кварту, сексту, октаву и т.д., не слыша «про себя» этого интервала, не имея при этом точного представления о расстоянии его на грифе, не «видя» его моторно-слуховым аппаратом и не ощущая его осязательно пальцами на струне. Научиться при смене позиций точно попадать на любую, даже отдаленную ноту можно лишь при наличии вышеуказанных способностей, развитых и закрепленных длительной и упорной тренировкой под руководством опытного педагога, связывающего словесные объяснения с практическим показом на инструменте. Кроме того, для выработки точных смен позиций и попадания на любую часть грифа контрабаса необходимо выполнять все указанные выше правила постановки.

Скажем теперь несколько слов об общих правилах выполнения смены позиций. Она происходит при участии пальцев, кисти, предплечья и всей руки. Во время перехода с одной позиции в другую нажим пальца, на котором производится переход, нужно несколько ослабить, чтобы не затруднять его свободное скольжение по струне. В момент перехода несколько ослабляется также нажим правой руки (смычка).

Большой палец в нижней половине грифа легко (без сжимания шейки) вместе с кистью и предплечьем скользит по шейке контрабаса, не отставая от 1-го пальца. В верхней половине грифа, в положении ставки большой палец скользит уже по струне, не прижимая ее к грифу и не отставая от 1-го пальца. И здесь при смене позиции большой палец должен находиться постоянно в исходном положении, то есть рядом с 1-м пальцем, за исключением тех случаев, когда его участие в игре становится равноправным с другими пальцами или он является опорой увеличенной позиции. В этом случае большой палец прижимает струну к грифу, в то время как другие пальцы могут от него удаляться на требуемые интервальные расстояния в пределах возможного.

При изучении переходов вначале допускается слышимое *glissando*, чтобы лучше понять, ощутить и усвоить принцип скольжения пальцев по струне в несколько замедленном движении. В дальнейшем *glissando* будет применяться лишь в исключительных случаях, как выразительное средство художественного исполнения. В окончательно отработанном виде переходы из позиции в позицию нужно делать уверенно, быстро и точно, без каких-либо толчков; правильная смена позиций обязательно органически сливается с движением музыкальной фразы. Исполнитель должен ощущать эти переходы как если бы он делал их не рукой, а сольфеджировал, чтобы слушатель воспринимал непрерывный поток льющейся музыки, не замечая смен позиций. Перенос руки в другую позицию необходимо делать так искусно, чтобы звучание первой ноты в новой позиции было услышано прежде, чем потухнет звук последней ноты оставляемой позиции. Хорошим примером этому искусству смен позиций может служить смена звуков при игре *legato* на фортепиано.

Мы уже объяснили сущность трех основных способов смен позиций. Остановимся теперь на четвертом способе, занимающем особое положение. Это – перенос руки во время звучания открытой струны (или флажолета). В этом случае точная смена позиций, то есть попадание на любой желаемый интервал, очень трудна, прежде всего, в первые годы обучения на контрабасе. Ведь здесь левая рука не имеет определенной точки опоры на грифе, пальцы лишены контакта со струной и находятся над струной, в воздухе. Выполнить этот прием можно лишь при условии, если ученик досконально изучил позиции, безукоризненно знает их местоположение на грифе, слышит внутренним слухом данный интервал, интуитивно его «видит» и ощущает этот скачок моторно-слуховым аппаратом.

Единственной точкой опоры для левой руки в данном случае является в какой-то мере большой палец, скользящий по шейке контрабаса (да и то лишь в первой половине грифа). Для того чтобы научиться точно выполнять любой скачок в момент звучания открытой струны, контрабасисту следует упорно и последовательно работать над упражнениями, которые он сам

(или педагог) должен подобрать для ежедневной тренировки. Приведем пример такого упражнения:



Чтобы точно попасть в приведенном примере на ноты, в такте 1 необходимо руку поставить (условно) в третью позицию; в такте 2 – в четвертую; в тактах 3-4 большой палец лежит на окончании шейки, 4-й палец (с некоторой растяжкой от большого) достает ноту *фа-диез*, а 3-й – *ля-бемоль*, которые находятся соответственно между пятой и шестой, шестой и седьмой позициями и т.п. В такте 4, не снимая 3-й палец с *ля-бемоль*, мы ориентируемся на интервал чистой квинты – на ноту *ми-бемоль* в такте 5; в такте 5, чтобы попасть на *фа-диез*, нужно ясно слышать большую септиму через октаву, ориентируясь 3-м пальцем (условно) на высокий флажолет *соль* (на полтона выше *фа-диеза*).

Эта приблизительная краткая схема ориентации на грифе может дать в какой-то мере представление, чем в таких случаях руководствоваться при попадании на различные ноты в любой точке грифа контрабаса в момент звучания открытой струны<sup>1</sup>.

Для того чтобы проверить, правильно ли ученик усвоил позиции, следует также исполнять такое упражнение – проигрывать гаммы, арпеджио и пассажи из художественной литературы одной левой рукой, без участия правой (смычка). Исполняя это упражнение, ученик направляет все свое внимание на правильное решение таких важнейших задач левой руки, как: контроль над постановкой, сменой позиций, четкое (слышимое) ударение пальцами о струну и достаточное прижатие ее к грифу, ритмическое ощущение исполняемых пассажей и т.д. Кроме того, ученик активизирует свой внутренний слух, постоянно следя за интонацией, которой помогает знание и хорошее ощущение левой рукой позиций грифа контрабаса, а также пусть очень слабо, но все же слышимые (от четких ударов пальцев то струне) ноты пассажа. Достоинство данного способа игры без смычка, его многосторонняя польза особенно ощущается после того, как гамма и арпеджио или пассаж из художественной литературы будут сыграны смычком.

## ИНТОНАЦИЯ. ВИБРАЦИЯ

Известно, что добиться на контрабасе чистой интонации – задача куда более сложная, чем на других смычковых инструментах. Это объясняется большими интервальными расстояниями на грифе, а отсюда часто повторяющимися сменами позиций, толстыми упругими струнами и некоторыми иными особенностями, отличающими контрабас от других смычковых инструментов.

Для достижения чистой интонации прежде всего необходимо постоянно и тщательно следить за точностью каждого звука, особенно активизируя свой слух при переходах руки с позиции в позицию.

Следует осознать, что точность интонации во многом исходит из правильности внутреннего сольфеджирования, которое позволяет играющему как бы «слышать про себя» заранее все то, что он будет сейчас играть. Поэтому всестороннее развитие внутреннего слуха является важнейшим залогом в деле выработки чистоты интонации.

<sup>1</sup> Время от времени следует проверять ученика таким образом – предлагать ему поставить пальцы на ту или иную ноту. Точность взятой ноты следует проверять смычком или щипком. Чтобы извлечь из этого способа настоящую пользу, ученик должен после каждого «попадания» на заданную ноту перемещать левую руку в исходное положение. Этим он лишается какой бы то ни было позиционной ориентировки левой руки на грифе, а отсюда активизируются внутренний моторно-слуховой аппарат ученика, его внутреннее «видение» позиций на грифе контрабаса и достигается большая сосредоточенность во время выполнения поставленной перед ним сложной задачи.

Нужно научиться мгновенно ощущать малейшую неточность интонации и в тот же момент исправлять ее. Пальцы должны «запоминать» интервальные расстояния на грифе, а слух – звучание интервалов.

Правильная координация слухового и мышечного ощущения – основа чистой интонации.

Для того чтобы лучше вслушаться в точность интонации, нужно заниматься в нюансе *piano* или *pianissimo*, следя при этом, чтобы пальцы достаточно дожимали струны к грифу. При уточнении интонации следует играть без вибрации, так как она может «маскировать» неточно взятый звук.

Очень важна своевременная подготовка пальцев левой руки и точная координация их движений с движениями смычка, особенно при смене позиций и при переходе с одной струны на другую.

Уследить за чистотой интонации при быстром движении трудно, поэтому изучаемый материал сначала нужно играть в медленном темпе.

Лишь усвоив и закрепив интонацию, можно постепенно доводить темп до очень быстрого.

В чистоте интонации существенную роль играет и правая рука. Неточное (не перпендикулярно струне) ведение смычка, его перемещение вдоль струны, «пережимы» сказываются не только на качестве звука, но и на интонации.

Хотя металлические струны имеют значительные преимущества по сравнению с жильными, многие контрабасисты, особенно учащаяся молодежь, вынуждены играть на струнах жильных. Толщина этих струн должна соответствовать звучанию их основного тона и порядку расположения на грифе. Надо, чтобы струны располагались не очень высоко над грифом, а расстояние между ними не было слишком велико (особенно это важно для металлических струн). В противном случае возникнет излишнее напряжение левой руки, что неизбежно отрицательно скажется на интонации.

Хорошее знание грифа и полное владение им, четкое, ясное ощущение позиций есть, конечно, основное условие для достижения чистой интонации<sup>1</sup>.

Остановимся теперь на вибрации. Вибрация, равно как и звукоизвлечение, одним музыкантам дается без какого-либо особого труда, другим – путем настойчивых и разумных занятий, третьим никакой труд не помогает. В своей практике автор пришел к выводу, что музыкально одаренный ученик всегда имеет возможность изменить окраску звука посредством выразительного *vibrato*.

Вибрация – колебание пальца на прижатой струне, от чего образуются быстро чередующиеся незначительные повышения и понижения данного звука. Мы отличаем вибрацию мелкую от крупной, механическую от художественной. Поскольку вибрация есть украшение звука, она может придать определенный эффект фразе или пассажи, помочь определить настроение всей пьесы в целом. Задача каждого исполнителя заключается именно в том, чтобы в силу своего внутреннего слуха и музыкального чутья определить необходимую меру и характер исполнения вибрации. В этих случаях педагог является как бы консультантом, советчиком, поскольку он уверен, что ученик уже в совершенстве владеет вибрацией, может контролировать ее, способен по своему усмотрению извлечь из нее художественную пользу. В другом случае педагог становится строгим и требовательным учителем, от руководства и помощи которого зависит успех ученика в работе над правильной вибрацией.

Известны отдельные контрабасисты-солисты, которые вибрировали исключительно при помощи кисти. Такой прием вибрации на контрабасе можно отнести к влиянию скрипичной школы.

---

<sup>1</sup> Кроме того, в значительной степени помогает пальцевое ощущение совпадения частоты колебаний данного звука с частотой колебания гармонических нот оркестра. Так, например, если аккорд оркестра звучит в ля мажоре, то точно взятая нота *до-диез* (на струне Ля в первой позиции) будет ощущаться пальцем легко и свободно. Если же нота будет прижата не на нужном месте, мы ощутим под пальцем «волчок», «биение» струны, и это укажет нам, что нота фальшива. Это следует учитывать, в особенности когда исполнитель из-за мощного звучания оркестра не слышит играемую им в низком регистре контрабаса ноту.

Большая часть контрабасистов-солистов и оркестрантов для достижения выразительной вибрации пользуется иным приемом, ближе стоящим к природе и специфике контрабаса, – они используют одновременно кисть и предплечье.

Отдельные контрабасисты, в том числе и автор этих строк, включают в процесс вибрации и играющий палец; в этом случае при раскачивании играющий палец делает весьма незначительные дополнительные движения – покачивания одновременно с кистью и предплечьем.

Это относится и к 1-му и 2-му пальцам и почти не касается 3-го и 4-го, особенно в верхней половине грифа, где в положении ставки они находятся в выпрямленном положении.

Что нужно знать о работе над вибрацией и когда нужно начинать ею заниматься?

Нельзя вводить вибрацию до тех пор, пока ученик не научился играть с чистой интонацией, правильно исполнять элементарные штрихи, свободно пользоваться сменами позиций, словом, пока он не почувствовал полную свободу в своей игре, исключая какое бы то ни было напряжение. Если ученик пренебрежет этим, преждевременная вибрация принесет ему не пользу, а вред. Известны случаи, когда контрабасисты, имея сомнительную интонацию, прибегают к постоянной, непрерывной вибрации, считая, что этим самым они будто бы скрывают от слушателя неточную интонацию и некрасивый звук. Подобные ошибки ученика педагогу необходимо решительно устранять. В этих случаях лучше на какое-то время отказаться от вибрации, сосредоточив все внимание на спокойствии и свободе игры левой руки и точности интонации. Время от времени результаты таких занятий можно контролировать посредством записи на пленку магнитофона.

Контрабасистам нельзя постоянно вибрировать, так как от этого рука устает, что, естественно, делает игру напряженной, а, кроме того, звучание становится однообразным, монотонным, скучным.

Вибрация не должна быть ни мелкой (быстрой, «блеющей»), ни крупной (медленно раскачивающейся); вибрация красива тогда, когда она умеренно быстрая и спокойная, когда звук льется как человеческий голос – «от души». Однако, в зависимости от характера и настроения пьесы, она может быть спокойной или экспрессивной, строгой или возбужденной. Так, например, в Тарантелле Глиэра, в средней части *Meno mosso* мелодия динамична и стремительна; чтобы подчеркнуть ее характер, исполнитель должен применить интенсивную, экспрессивную вибрацию. В то же время исполнение, например, *Adagio* Бетховена<sup>1</sup> нуждается в более строгой и спокойной вибрации, чтобы должным образом выявить величие этой гениальной музыки. Лишь в среднем эпизоде, когда музыка принимает драматичный, взволнованный характер, вибрация также может стать более экспрессивной.

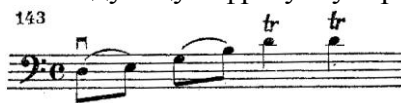
Таким образом, вибрация – это замечательное вспомогательное средство, разумное применение которого должно исходить из скрытого в нотных знаках внутреннего содержания музыкальных произведений разных эпох и стилей.

Как же заниматься вибрацией? Лучше начинать занятия со 2-го пальца на струне Ре или Соль в пределах первой – четвертой позиции. Поставим 2-й палец в полусогнутом состоянии на струну достаточно твердо и проследим, чтобы большой палец находился напротив него. Проверим также, чтобы локоть левой руки не был поднят вверх и не слишком опущен вниз, как об этом уже говорилось в связи с постановкой левой руки. Сделайте поворот кисти на пальце вниз (в сторону повышения ноты), затем – вверх и т.д. При вибрации наклон кисти в сторону понижения ноты может быть больше первоначального (исходного), однако амплитуда поворотов кисти вместе с пальцем должна быть умеренной, небольшой. Это упражнение обязательно следует выполнять с участием предплечья, которое вместе с кистью дает руке вес, необходимый для лучшего прижатия пальцем струны к грифу. Не занятые в вибрации пальцы должны быть слегка приподняты над струною и оставаться в естественном, нерастопыренном и ненапряженном состоянии. Это упражнение следует начинать в медленном темпе, постепенно доводя его до быстрой, нужной скорости колебания пальца на струне.

---

<sup>1</sup> Из Восьмой фортепианной сонаты, переложение для контрабаса с фортепиано В. Хоменко.

С самого начала надо следить, чтобы повороты кисти, колебания пальца на струне были ритмичными. Эти правила действительны и для всех других пальцев в нижней половине грифа на всех струнах<sup>1</sup>. Говоря о ритмичности вибрации, можно сравнить ее с ритмичной трелью. Например: сыграем небыстрой трелью следующую фразу в умеренном темпе:



Если расшифровать трель в нотной записи, она будет выглядеть приблизительно так:



А теперь это же количество повышения и понижения нот *ре* и *ми* сделаем не трелью (1-2 пальцами), а вибрацией, путем поворотов кисти вверх-вниз. Получится ритмичная вибрация уже не в пределах большой или малой секунды, как было в трели, а соответственно амплитуде колебания (вибрации) пальца, установленной самим исполнителем. Разумеется, все это весьма условно, однако при хорошем слуховом контроле указанные приемы помогают выработать хорошую, ровную и даже красивую вибрацию на контрабасе.

Все, что было сказано о вибрации, относилось главным образом к нижней половине контрабасового грифа. В его верхней половине, когда большой палец находится в положении ставки, принципы вибрации остаются в своей основе те же. Однако здесь большой палец уже является опорой руки на грифе, и, кроме того, он помогает другим пальцам прижимать струну к грифу, способствуя этим их исполнительской свободе. Большой палец не должен удаляться от вибрирующего пальца, так как это создает ненужное напряжение в руке и становится помехой для свободной вибрации.

Заканчивая этот раздел нашей работы, подчеркнем, что правильной, красивой вибрации можно достигнуть лишь в том случае, когда, исполняя музыкальное произведение, мы не думаем о ней как о специальном приеме. Вибрация должна становиться неотъемлемой частью музыки, естественно подсказываться ее художественным содержанием.

## PIZZICATO И ФЛАЖОЛЕТЫ

Одним из выразительных средств в исполнительстве на смычковых инструментах является *pizzicato*, то есть извлечение звука щипком пальца. К сожалению, в имеющейся контрабасовой сольной литературе этот прием используется сравнительно редко. Зато в камерной и оркестровой музыке (особенно в джазе) *pizzicato* на контрабасе применяется, пожалуй, чаще, чем на скрипке и виолончели.

Таким образом, контрабасист, безусловно, должен отлично владеть исполнением *pizzicato*, чтобы свободно справляться с музыкально-техническими, подчас виртуозными задачами, предлагаемыми ему музыкальной литературой. Правильно и искусно сыгранное *pizzicato* требует от контрабасиста большого мастерства (особенно в оркестре и камерном ансамбле). Поэтому, работая в классе с учениками, следует уделять внимание и развитию наиболее рациональных приемов исполнения *pizzicato*.

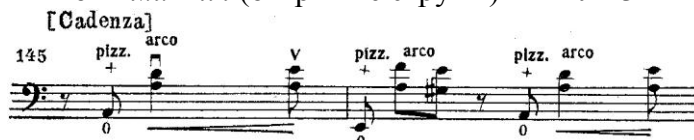
<sup>1</sup> К этим первоначальным упражнениям на контрабасе предлагаем добавить еще одно упражнение для выработки ровной, ритмичной вибрации без инструмента. Положите левую руку (вместе с локтем) на стол в таком положении, как если бы она находилась на грифе контрабаса в ставке большого пальца в верхней половине грифа. Пальцы лежат произвольно в свободно-полусогнутом состоянии. Чуть приподняв все пальцы, оставьте на столе большой и 2-й (можно любой другой) палец и делайте равномерные раскачивания.

Освоив это упражнение, усложните его, слегка приподняв локоть над столом, перенеся тяжесть руки на палец. Это упражнение всегда дает хорошие результаты, а кроме того, оно является подготовкой к упражнениям над вибрацией в позиции ставки, а также физически укрепляет руку. Его можно проделывать в любых условиях в течение всего дня.

Контрабасисты, как правило, исполняют *pizzicato* правой рукой: играющие смычком с низкой колодкой – средним пальцем, с высокой – указательным или средним пальцами, иногда чередуя их в зависимости от характера музыки.

В отдельных случаях для получения очень сильного, сухого и отрывистого звучания *pizzicato* можно применять и большой палец. В аккордах *pizzicato* звук извлекается всей подушечкой большого пальца, начиная с нижней ноты аккорда к верхней по всем струнам, от себя вперед-вниз (каденция в третьей части Сонаты Хиндемита и другие).

Исполнение *pizzicato* левой рукой у контрабасистов встречается в редких случаях, и то лишь на открытых струнах, при одновременной игре смычком (правой рукой). В этих случаях в нижней половине грифа *pizzicato* исполняется тем пальцем, который свободен от игры. Так, например, в каденции второй части Концерта Тубина, играя попеременно то смычком, то *pizzicato*, удобнее исполнять ноты *ми* и *ля* (открытые струны) 2-м или 3-м пальцами:



С другой стороны, *pizzicato* на последней ноте *ре* (открытая струна) в Тарантелле Раффа – когда левая рука находится в верхней половине грифа – лучше исполнять щипком большого пальца правой руки. Это в данном случае более эффектно заканчивает пьесу:



Способ извлечения *pizzicato* правой рукой у контрабасистов несколько отличен от других струнников. Это объясняется спецификой инструмента. В самом деле, ведь, даже играя *pizzicato* в тихой звучности, контрабасисты, чтобы получить полноценное звучание, должны с достаточной силой прижимать пальцами левой руки струну к грифу. Однако нельзя допускать, чтобы кисть, и прежде всего пальцы левой руки «зжимались»; они должны быть избавлены от лишнего напряжения, чтобы ощущать нужную свободу и подвижность в смене позиций.

При исполнении *pizzicato* в громкой насыщенной звучности для получения нужного звукового эффекта контрабасист должен приложить довольно значительное физическое усилие как в левой, так и в правой руке.

Применение при игре на контрабасе двух видов смычка вносит существенное различие и в приемы игры *pizzicato*.

Чтобы быстро сменить положение правой руки с игры смычком с низкой колодкой на *pizzicato*, необходимо во время переноса руки в ту точку грифа, где будет выполняться щипок, быстро и решительно согнуть мизинец и безымянный палец, прижав тем самым достаточно крепко (но свободно) трость и колодку к ладони, и одновременно разогнуть большой, средний и указательный пальцы до их полного (или почти полного) выпрямления, слегка повернув при этом кисть вправо. Волос смычка должен быть приподнят над грифом, чтобы во время исполнения *pizzicato* смычок не касался струн. Правильное положение смычка достигается небольшим наклоном кисти вправо. Большой палец упирается плашмя мякотью первой фаланги о боковую часть грифа, а средний палец путем сгиба и движения кисти защипывает подушечкой конца пальца струну с требуемой силой, в зависимости от нюанса. (Многие контрабасисты, играющие смычком с низкой колодкой, при исполнении *pizzicato* употребляют также и указательный палец.)

Переход с *pizzicato* на игру смычком также достаточно прост: быстро и одновременно, в момент разгиба мизинца и безымянного пальца, вместе с кистью происходит поворот колодки смычка влево (вниз волосом), а быстрый подхват большим, указательным и средним пальцами колодки и трости подготавливает руку к игре смычком.

Если для контрабасиста, играющего «французским» смычком, смена положения руки с *arco* на *pizzicato* не является сложным исполнительским приемом, то контрабасисту, играющему смычком с высокой колодкой, приходится преодолевать определенные трудности. В этом случае переход с *arco* на *pizzicato* производится путем следующих одновременных и быстрых движений в правой руке: повернув кисть влево (от себя), мы отбрасываем конец смычка вниз, захватываем колодку мизинцем и безымянным пальцем (на полную их глубину) и выпрямляем средний, указательный и большой пальцы.

Прижатый двумя пальцами (безымянным и мизинцем) колодкой к ладони, смычок должен располагаться волосом вправо на достаточном расстоянии от грифа (10-15 см). Это рабочее положение смычка регулируется удерживающими колодку пальцами. При этом необходимо следить, чтобы излишне не сжимать пальцами колодку, так как это создает скованность и неподвижность в кисти, что, в свою очередь, отрицательно сказывается на технической и художественной свободе исполнения *pizzicato*.

Локоть поднимается до уровня кисти. Большой палец опирается на край грифа правым краем первой фаланги, а указательный и средний принимают «рабочее положение» для исполнения *pizzicato*.

Кисть и играющий палец (указательный или средний) при исполнении *pizzicato* смычком с высокой колодкой принимают наиболее выгодное для извлечения звука щипком положение, близкое к постановке руки у арфистов.

При таком положении кисти и пальцев *pizzicato* извлекается уже несколько по-другому, то есть играющий палец, чаще всего указательный, захватывает струну боковой частью первой фаланги, а не плашмя концом пальца, как это имело место с «французским» смычком. Палец не столько «щиплет», сколько соскальзывает со струны, как бы выжимая из нее звук.

Такая постановка правой руки со смычком с высокой колодкой при игре *pizzicato* имеет безусловное преимущество перед постановкой со смычком с низкой колодкой как в техническом, так и в художественном отношении.

Переход с *pizzicato* на *arco* происходит следующим образом: быстрым и решительным поворотом кисти вправо-вверх мы одновременно выбрасываем конец смычка вверх и мгновенно устанавливаем все пальцы на свои исходные места согласно правилам постановки правой руки во время игры смычком.

Чтобы овладеть свободным и непринужденным переходом с *arco* на *pizzicato* и обратно, контрабасисту необходимо, особенно первое время, под наблюдением педагога, ежедневно тренироваться, пока этот прием не будет усвоен.

Постановка правой руки при игре *pizzicato* без смычка примерно та же, что и со смычком с высокой колодкой, с той лишь разницей, что если мизинец и безымянный палец при игре *pizzicato* со смычком берутся в согнутом состоянии (и достаточно крепко удерживают трость и колодку смычка), то при игре *pizzicato* без смычка эти пальцы уже находятся в свободно-полусогнутом состоянии.

В этом случае исполнитель должен быть лишь уверен, что они не мешают в процессе звукоизвлечения свободе кисти, указательному и среднему пальцам.

Мы знаем единичные случаи в мировой оперной и симфонической литературе, когда контрабасисты играют *pizzicato* без смычка, в то время как контрабасисты джаза широко используют этот прием как основной, применяя смычок лишь в отдельных случаях.

Как уже было сказано, большой палец правой руки при исполнении *pizzicato* опирается на край грифа, однако многие опытные исполнители-контрабасисты для большей технической свободы снимают большой палец с грифа и тогда *pizzicato* исполняется уже с помощью кисти и предплечья. Струны цепляются не параллельно подставке (к себе), а скорее снизу вверх, то есть



играющий палец вместе с кистью быстро отскакивает от струны вверх-вниз, вверх-вниз, как бы ударяясь налету о струну.

Этот прием игры *pizzicato* касается постановки правой руки контрабасиста как с обоими видами смычка, так и при игре без смычка. В этом случае исполнение *pizzicato* возможно всеми пятью пальцами.

Эффект *pizzicato* значительно усиливается, если разумно, в соответствии с художественными задачами применить вибрацию. Это особенно важно при исполнении выдержанных нот, идущих в спокойном темпе. Вспомним «Грустный вальс» Сибелиуса и ряд других его сочинений, в которых часто используется *pizzicato* на «длинных» нотах.

*Pizzicato* имеет множество различных тембровых оттенков. Это зависит от того, в какой части грифа зашпикивается струна, а также от используемой части пальца. Так, для получения сухого, резкого, отрывистого звука струна зашпикивается ближе к пальцу левой руки, прижимающему данную ноту. Палец правой руки осуществляет щипок не мякотью, а ближе к ногтю или вместе с ним. Полнозвучное *pizzicato*, при котором каждая нота звучит не затухая (в медленном темпе), извлекается всей мякотью первой фаланги пальца на значительно большем расстоянии от прижимающих к грифу струну пальцев левой руки, то есть ближе к концу грифа<sup>1</sup>.

Чтобы получить ясное и четкое звучание *pizzicato* в достаточно быстром темпе (скерцо из Четвертой симфонии Чайковского и другие), струны зашпикиваются примерно в районе четвертой-пятой позиции, то есть не близко и не далеко от пальцев левой руки, прижимающих струну к грифу.

Играя на контрабасе *pizzicato*, нельзя сокращать или удлинять длительность звучания исполняемых нот. У контрабасистов этот момент исполнительской дисциплины очень важен, так как контрабасовое *pizzicato*, в отличие от других смычковых инструментов, обладает более резонирующим, продолжительным звучанием. Поэтому струна при исполнении *pizzicato* прижимается пальцем левой руки к грифу столько времени, сколько обозначена длительность данного звука в нотной записи, после чего палец глушит ее, снимаясь со струны. Невыполнение этого правила влечет за собой фальшивую интонацию («фальшивый бас»).

В этом разделе мы привели лишь основные, наиболее существенные данные, касающиеся рациональных постановочных моментов, связанных с исполнением *pizzicato* на контрабасе.

Заканчивая статью, скажем несколько слов о флажолетах. К сожалению, контрабасовые «Школы» лишь бегло касались флажолетов. Принципы их нотации и правила исполнения были подробно изложены автором ранее<sup>2</sup>. Здесь мы дополнительно остановимся лишь на некоторых деталях. Прежде всего отметим, что натуральные флажолеты в нижней половине грифа контрабаса по акустическим причинам исполняются значительно труднее и звучат тусклее, чем в высоких позициях.

Например, флажолетные пассажи в Концерте соль мажор Драгонетти или Вариациях Боттезини исполняются исключительно в верхней половине грифа (хотя эти флажолеты могут извлекаться и в нижней половине). Также и флажолетное *solo* из оперы Равеля «Дитя и чары» прозвучит ясно и четко только, если исполнять его в верхней части грифа, около подставки; в нижней оно будет звучать очень слабо, а, кроме того, ряд нот вообще не получится.

Таким образом, можно сделать следующее заключение: натуральные флажолеты, как правило (особенно в сольной литературе), играют в верхней части грифа, около подставки. Там они ярче и выразительнее и, кроме того, в подвижном темпе гарантируют большую надежность исполнения.

---

<sup>1</sup> Иногда в симфонической литературе (у Прокофьева, Шостаковича и др.) встречается прием исполнения *pizzicato* с ударом струны о гриф. Этот прием используется обычно в очень громкой звучности (*ff*, *fff*): 1-й и 2-й пальцы, одновременно, сильно оттягивают струну вверх; когда пальцы отпускают струну, она со стуком ударяется о гриф. В этих случаях авторы вносят в ноты специальные обозначения.

<sup>2</sup> См.: Хоменко В. Новая аппликатура гамм и арпеджио для контрабаса, с. 64-79.

Однако при игре в оркестре довольно часто приходится исполнять отдельные натуральные флажолеты и в нижней половине грифа. Включаются они и в художественную литературу. Так, флажолетный эпизод во второй части Концерта Ф. Симандла должен исполняться в нижней половине грифа (первая позиция).

Искусственные флажолеты, в силу больших интервальных расстояний между большим и 2-м или 3-м пальцами, обычно исполняются в верхней части грифа, а нижняя используется лишь до пределов возможного. Характерный пример искусственных флажолетов имеется в Тарантелле Глиэра:



Исполняя флажолеты, необходимо помнить, что полноценное звучание их может быть лишь тогда, когда смычок будет находиться ближе к подставке, а пальцы левой руки очень точно поставлены на место извлекаемых флажолетов.

Занимаясь много лет исполнительской и педагогической деятельностью, автор пришел к убеждению, что технологические основы контрабасовой игры являются фундаментом исполнительского искусства нашего инструмента, выразительным средством, дающим возможность раскрыть художественное содержание исполняемого произведения. Каждый контрабасист должен добиться технически-виртуозной подвижности, большого красивого звука и чистоты интонации во всех регистрах, и особенно в самом главном – нижнем регистре, в котором индивидуальные особенности инструмента раскрываются наиболее характерно.

И тот, кто решил достигнуть высокой цели стать настоящим музыкантом-артистом, кто не желает оставаться в плену исполнительских трудностей контрабаса, тот должен с первых же шагов настроить себя, свою волю и психику на каждодневное целеустремленное совершенствование звукоизвлечения, штрихов, гамм, смен позиций, интонации.

Только упорные занятия, настойчивое, а что еще важнее – вдумчивое изучение техники игры на контрабасе даст тот необходимый базис, на котором можно добиться подлинно артистического исполнения художественной литературы.

Любите контрабас, упорно и терпеливо овладевайте им, и вы пожнете обильные плоды своего труда. Верьте в себя!

## ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ РАБОТА В КЛАССЕ КОНТРАБАСА

Основная часть настоящего раздела пособия посвящена отдельным вопросам конкретной методики и организации учебного процесса, от решения которых во многом зависят успешные результаты обучения игре на контрабасе. В заключение рассматриваются более общие проблемы музыкальной педагогики в классе контрабаса, в том числе сложный комплекс взаимоотношений между педагогом и учеником в процессе обучения игре на инструменте.

### НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА КОНТРАБАСЕ

Прием в класс контрабаса. Известно, что случаи, когда обучение контрабасистов начинается, как и у виолончелистов, с восьми-девяти лет, являются уникальными в педагогической практике. Один из современных контрабасистов-солистов, замечательный виртуоз Г. Карр начал учиться на контрабасе - «восьмушке» в девятилетнем возрасте, другой выдающийся контрабасист А. Торелло – десяти лет. Но огромное большинство контрабасистов начинали обучение на контрабасе в юношеском возрасте или играли сперва на каком-то другом инструменте. Драгонетти учился сначала на скрипке, гитаре, виолончели и только потом на контрабасе. Боттезини, Маденский, Гертович в детстве играли на скрипке. Сейчас положение заметно изменилось. Учебная практика показывает, что тенденция раннего обучения контрабасистов в специальных профессиональных школах завоевывает себе призвание. Нередко можно теперь увидеть маленьких контрабасистов и в детской музыкальной школе, во всяком случае в тех школах, где имеются контрабасы уменьшенных размеров. Это явление можно считать положительным. И все же, принимая начинающих в класс контрабаса, лучше отдавать предпочтение ребятам, занимавшимся ранее на виолончели или другом инструменте.

Переход ученика с виолончели на контрабас в возрасте до пятнадцати-шестнадцати лет, а иногда и значительно более взрослых (можно вспомнить биографии наших ведущих контрабасистов-концертмейстеров, например Л. Андреева, И. Ефремова и других), при наличии музыкальных способностей, почти всегда приносит хорошие плоды.

Принимая ученика в класс контрабаса, необходимо учитывать рост, размер и строение рук (кость, пальцы). Чисто же музыкальные данные (слух, ритм, память) едва ли можно правильно оценить при первом знакомстве: некоторые учащиеся, не производившие на приемных проверках сколько-нибудь удовлетворительного впечатления, обнаруживали позднее хорошие и даже отличные профессиональные данные. Только всесторонне ознакомившись с учеником в течение продолжительного времени, можно решать вопрос о его профессиональной пригодности. Это в равной степени относится к начальному обучению в детской или специальной музыкальной школе, в музыкальном училище. Однако проблема определения профессиональной направленности обучения контрабасистов особенно актуальна в детской музыкальной школе<sup>1</sup>. Важнейший аспект начального музыкального обучения – развитие слуховых и общемузыкальных данных, знакомство с музыкальной литературой – оставляются без внимания. И вместо этого огромные усилия затрачиваются на воспитание профессиональных (ремесленных) навыков даже тогда, когда они направлены явно не «по адресу». Проблема общемузыкального развития учеников особенно сложна в классе контрабаса. Решать ее практически способен только педагог мыслящий и профессионально образованный.

Начало учебного года. В начале каждого учебного года, даже тогда, когда работа класса хорошо налажена, бывает необходимо проверить фактическое состояние инструментов и смычков (находящихся в школе и дома у учеников), закрепить за новыми учениками

---

<sup>1</sup> Численность учащихся и организация обучения контрабасистов в детских музыкальных школах все больше принимает характер и формы, обычные для любого другого струнно-смычкового класса.

определенные инструменты, подобрать им смычки. Невнимание к этим вопросам подчас ставит всю работу в неблагоприятные условия, а то и срывает ее на какой-то срок.

Важная задача – оборудование класса или другого удобного помещения, как репетитория и хранилища инструментов<sup>1</sup>. Почему возникает вопрос о репетитории? В классах школы всегда есть фортепиано, необходимое для настройки контрабаса (и проверки отдельных звуков). При этом ученик занимается в классе на уроке и готовит домашние задания на одном и том же инструменте, чем обеспечивается единообразие положения пальцев и рук в позициях, растяжений, легче проходит приспособление к инструменту, к игровым движениям.

Надо также проследить, чтобы у всех инструментов одинаковыми были высота струн над грифом (не высоко) и их расположение на подставке. Подбором струн, натяжением их на инструмент и проверкой высоты подставки лучше заниматься самому педагогу. Небрежное отношение к этим вещам влечет за собой неоправданные затруднения в постановочной работе, мешает развитию игровых навыков и вредит нормальному физическому состоянию рук ученика.

Необходимо установить твердое расписание занятий учеников на уроке и самостоятельных в репетитории, согласованное со временем их общеобразовательных и музыкально-теоретических предметов. В воспитательных целях полезно периодически проверять самостоятельные занятия учеников. На классном собрании можно познакомить новеньких со «стариками», поговорить об организации занятий, об инструментах, составить расписание, наметить репертуар.

Знакомство и контакт с родителями учеников (в форме собрания или индивидуальных бесед) – обязательное требование учебной работы вообще, а в начале учебного года особенно. Это дает педагогу необходимую информацию, помогающую строить методику занятий и находить правильный тон по отношению к каждому из учеников.

Первые уроки. Новичок, пришедший в класс, не знает еще о трудностях обучения игре на струнном инструменте. В класс контрабаса он попадает к тому же не всегда по осознанному желанию. Поэтому в период первых уроков самую пагубную роль могут сыграть привычные методы работы: различного рода упражнения, правила, постановка, скучное ведение смычка с унылым скрипом струн и т.д.

Первые уроки могут и должны раскрыть в общих чертах конечный результат, способствовать интересу к музыке и инструменту. Для этого существует множество форм и способов; искренний, увлеченный рассказ педагога о контрабасе в оркестре, в камерном или эстрадном ансамбле, о солистах-контрабасистах, об интересных качествах инструмента и их использовании в различных сочинениях; беседы о музыке более широкого плана; наконец, живое исполнение на инструменте. Если такая демонстрация инструмента самим педагогом или продвинутым учеником не может быть дана в необходимом качестве, лучше пользоваться существующими записями исполнения солистов и ансамблистов-контрабасистов. Все это просто необходимо в первый период. А скучные, но обязательные навыки правильнее включать в работу постепенно и не слишком откровенно, незаметно.

Начало занятий связано с множеством проблем. Изучение нот, работа с инструментом, идущая многопрофильным путем (постановка, игровые движения каждой руки, координация движений, многосторонний контроль), незнакомая терминология и т.д. Обрушивание на ученика всего этого с первых же шагов вряд ли нормально. К сложному и многозадачному комплексу лучше подводить ученика по ступенькам.

---

<sup>1</sup> Помещения для репетитория и хранения инструментов должны обязательно отвечать элементарным условиям сохранности инструментов (нормальная влажность, отдаленность батарей отопления от места размещения инструментов).

В таких классах имеется несколько контрабасов разных размеров (включая половинные и трехчетвертные), содержащихся всегда в порядке. Сделаны специальные стойки для хранения инструментов, имеется пианино, есть специальные шкафчики для нот, смычков.

Если в классе есть хоть один ученик, занимающийся несколько лет, начинающему очень полезно два-три урока послушать и посмотреть занятия. Замечания, указания, сведения адресуются начинающему как бы между прочим, в процессе работы с другим учеником, при этом его внимание обращается на отдельные существенные детали постановки рук, на положение корпуса и т.д.

Активизация происходит не сразу. Новичок пробует стоять с инструментом, пробует поставить пальцы на струну, держать и водить смычок. Продолжительность этих проб постепенно увеличивается, появляются задания, небольшие, нетрудные, и урок все отчетливее принимает свою обычную, полноценную форму. Наступает время требовательной работы над постановкой, а «упущенное» время не надо жалеть, оно принесет свои плоды.

Несколько иначе выглядит форма первых уроков, если все ученики – начинающие (бывает и так). Тогда педагог берет на себя полностью многообразную роль «показывающего» и «рассказывающего». В этом случае ученику приходится с первых уроков встать за инструмент, очень скоро приниматься за изучение постановки, игровых движений и т.д. Преимущества первого из этих двух способов введения ученика в нужный ритм учебной работы подтверждены практическим опытом и очевидны. Но какую бы форму начала ни избрать, важная роль слушанья-показа или «опытно-наглядного», по выражению Ауэра, метода не требует доказательства.

Каждый педагог, понимающий, что сознательная работа ученика всегда плодотворнее, чем работа вслепую, стремится возможно раньше и полнее познакомить его с инструментом. Как получается звук? Для чего подставка? Как натягиваются струны? Почему у инструмента именно такая форма? Для чего «эфы»? Как происходит настройка инструмента (механика колков)? Зачем шпиль? Как называются отдельные части инструмента и смычка? За годы обучения эти сведения расширятся, станут более глубокими и приобретут для ученика осознанное практическое значение. А на первых порах они выполняют служебные функции, помогают усвоить навыки игры, воспитать привязанность и любовь к инструменту.

Первые уроки должны учить также навыкам обращения с инструментом и смычком. Таким пустякам, как умению правильно положить или поставить инструмент после игры, натянуть или отпустить волос смычка, нельзя не уделять внимания, так как при недосмотре они способны приносить серьезный вред делу. Обращение с инструментом и смычком включает и правила ухода за ними. Блестящий смычок, сияющие деки инструмента, чистые струны, аккуратно обернутые ноты – все это частицы самой профессии. Чувство гармоничной красоты вещей, связанных с музыкой, с профессией, педагогу приходится воспитывать в учениках неумолимой и жесткой требовательностью.

Первые уроки знакомят ученика и с простейшими навыками настройки инструмента. Настраивая инструмент начинающему ученику, педагог одновременно учит его этому навыку. Неразумно требовать в самом начале занятий настройки инструмента учеником. Но столь же неразумно не давать ему практиковаться в настройке уже после нескольких вступительных уроков. Об этих очевидных вещах приходится говорить, так как, к сожалению, настройка контрабаса усваивается учениками частенько самотеком и укоренившиеся непрактичные приемы становятся причиной постановочных, интонационных дефектов. В первый период лучше придерживаться способа настройки контрабаса «под рояль». Прием сравнения звука открытой струны контрабаса со звуком фортепиано вполне оправдывает себя<sup>1</sup>. Механические колки контрабаса делают этот прием легко доступным. Если затруднения все же появляются (низкие звуки нелегко услышать точно), можно использовать такой способ настройки: струна сильно опускается, а затем, медленно поворачивая колок и ведя смычок по струне, ученик спокойно поднимает ее вверх до полного слияния со звуком фортепиано. Хочу подчеркнуть два

---

<sup>1</sup> Когда педагог убедится, что простейшая (под рояль) настройка инструмента усвоена учеником, целесообразно развивать навыки настройки дальше, знакомить ученика с профессиональными приемами, в которых используются: натуральные флажолеты, одновременное звучание двух звуков – открытые струны или октавные (квинтовые) флажолеты в интервале чистой кварты, флажолетные унисоны и октавы на соседних струнах и т.д. Следует заметить, что при исполнении пьес с фортепиано полезно также проверять звуки открытых струн контрабаса по фортепиано.

важных момента процесса настройки инструмента. Нередко, настраивая инструмент, ученики слишком «суетятся» смычком по струне и из-за непрерывных мелких движений не получают устойчивого, ясного звука открытой струны: Как и в первоначальных упражнениях для правой руки, при настройке инструмента звук извлекается широким, спокойным ведением смычка по струне. Осваивая первые навыки настройки инструмента с учеником, приходится также обращать внимание на правильное постановочное положение правой руки и соблюдение правил ведения смычка по струне (во время вращения колков левой рукой).

Здесь уместно сказать о важной роли слуховых представлений ученика, которые нуждаются в постоянном развитии. Часто ученик не имеет понятия о чистой кварте, которую он должен настроить. Фиксируя внимание ученика на нужном интервале в знакомой мелодии, надо последовательно тренировать навык построения внутренним слухом требуемого интервала уже независимо от какой-то мелодии. Такая тренировка должна включать построение интервалов от нижнего звука к верхнему и от верхнего к нижнему, пение интервала вслух и «про себя» с последующим воспроизведением звуков на инструменте. Вообще, умение слушать и петь то, что играет на инструменте, очень важное качество, которое надо настойчиво развивать в ученике. В сущности, это одна из серьезнейших проблем обучения игре на инструменте – проблема интонирования различных интервалов, прежде всего тональных устоев, звуков тонического трезвучия и т.д.

О строе инструмента. Натуральный строй контрабаса, твердо установившийся в оркестровом исполнительстве к середине XIX века, в практике сольной игры и в обучении повышался на тон (существуют и другие варианты – повышение на полтона, терцию или даже кварту), но при этом сохранялась запись сольной партии в натуральном строе, то есть «механически» повышалась резкость звучания инструмента, а аккомпанемент записывался и исполнялся в тональности на тон выше. Этим достигалась в сольной игре четкость интонации и улучшалась реакция жильных струн на штриховые движения. Повышение строя сыграло, безусловно, положительную роль в развитии искусства игры на контрабасе.

С появлением металлических струн, звучащих ярко в натуральной настройке (эти струны специально рассчитаны на звуки – *ми, ля, ре, соль*), кстати, ощутило облегчивших и саму настройку струн и очень хорошо реагирующих на все штриховые движения и малейшие тонкости в передаче усилий на смычок, необходимость подобного «улучшения» звучания контрабаса отпадает. Применение этих струн в обучении позволяет использовать один инструмент (подобно скрипке, виолончели, альту) и в классе по специальности, и в ансамбле, и в оркестре, то есть решить, наконец, проблему единства игровых ощущений и физических усилий в учебной работе ученика-контрабасиста. Мне приходилось наблюдать во время конкурсов в оркестр и проб молодых музыкантов в группе полную растерянность их в самых простых элементах исполнительства исключительно из-за несоответствия сольного и оркестрового строя контрабаса, хотя до этого они хорошо исполняли сольные пьесы.

Возвращение к натуральному строю в обучении контрабасистов способствует облегчению процесса приспособляемости к игре на инструменте и нормализации воспитания чистой интонации. Неслучайно с появлением металлических струн многие педагоги, в том числе и автор этих строк, предпочли вести обучение на инструменте в натуральной (оркестровой) настройке.

Постановочная работа. Постановка – серьезная, трудная и наиболее важная задача начального обучения. Успешное ее решение зависит прежде всего от умения педагога учитывать и использовать объективные факторы, лежащие в основе процесса овладения игрой на инструменте.

Важнейшим условием правильной постановочной работы должна быть ориентировка на природные данные человека, то есть необходимо стремиться к максимальному сближению «искусственных» положений с естественными формами, подвижностью человеческого тела, рук, пальцев, суставов; следует использовать естественную способность мышц к напряжениям-расслаблениям. Чем труднее физически процесс приспособляемости в постановке, тем

большого внимания он требует. Главное внимание педагога направляется прежде всего на сохранение в руках ученика природной эластичности и гибкости, а также на умение использовать только те усилия, которые нужны для данного положения руки или движения. На этой надежной базе отрабатывается стабильность постановки, уверенность движений.

Совершенно очевидно, что без достаточного времени (для каждого ученика индивидуально) процесс постановки не может проходить нормально и быть результативным. В постановочной работе спешить нельзя. Чтобы ученик мог спокойно приспособиться к непривычным ощущениям, чтобы он успел разобраться в физических усилиях, связанных с игровыми движениями, и научился их дифференцировать, чтобы в его движениях появились элементы автоматизма – для всего этого нужно много времени<sup>1</sup>.

Методика постановочной работы – это, прежде всего, последовательность ее проведения. Проверено на практике, что наиболее продуктивен метод одновременной, но раздельной постановки рук. (Постановке рук предшествует, естественно, установка инструмента и общего положения корпуса играющего). Его преимущества в том, что проводимая поочередно постановка каждой руки в отдельности подготавливает момент соединения различных движений левой и правой руки в единый игровой процесс, то есть координацию движений.

Такой порядок работы над постановкой сосредоточивает внимание ученика поочередно то на одной, то на другой руке и позволяет избежать утомления внимания и вредного физического перенапряжения.

Несколько замечаний, касающихся постановки левой руки и движений пальцев. Начинать постановку левой руки целесообразно в первой позиции, потому что она расположена дальше от порожка, чем полупозиция, и пальцам легче прижимать струну. Существенно и то, что здесь относительно просто найти позицию: тон от открытой струны вверх (1-й палец) хорошо улавливает даже нетренированный слух.

Необходимо отметить, что некоторые педагоги предлагают начинать изучение постановки левой руки в более высокой позиции – во второй или третьей, где физические удобства ощутимы гораздо больше. Но, во-первых, трудности первой позиции, как показывает практика, сравнительно легко преодолеваются даже при средней ширине ладони и величине кисти руки ученика (если инструмент соответствует его физическим данным). Во-вторых, только звукоряд первой позиции (если не считать более трудную полупозицию), дополненный звуками открытых струн, дает возможность исполнять большое количество законченных мелодий без смены позиций. Эта особенность первой позиции имеет решающее значение. К тому же она учитывается во всех сборниках педагогического репертуара. Многочисленные народные мелодии, маленькие пьесы, которые возможно исполнить только в одной этой позиции, как раз и помогают проводить полноценную и достаточно продолжительную работу.

Постановка связана с ощутимыми отклонениями от природных данных. Поэтому к нужному положению, пальцы надо приучать постепенно. Первые упражнения лучше проводить сначала на средних струнах (среднее – удобное положение) и только затем на крайних. Вряд ли правильно сразу же требовать строго (по полутонам) позиционного расположения пальцев. Полезно поиграть сначала упражнения для пальцев левой руки в первой позиции (возможно и во второй), не требуя точной интонации (особенно полутона между 1-2 пальцами). Важен только определенный порядок чередования пальцев в сочетании с определенным метроритмом. В таких подготовительных упражнениях, проводимых несколько уроков для закрепления постановочного положения левой руки, расстояния между пальцами приближаются постепенно к точно позиционному. Во время упражнений движения пальцев (и все ощущения в кисти) как бы ориентируются на основное (исходное) положение постоянным возвращением к нему, а таким основным положением является установка на струну всех четырех пальцев, и каждое упражнение, варьирующее чередование пальцев, начинается 4-м пальцем. Первоначальные

---

<sup>1</sup> Нормальный средний объем этого времени определяется успехами ученика и занимает три-четыре месяца и более, но никак не две-четыре недели, как это нередко практиковалось и еще практикуется в классах контрабаса. Речь идет о первоначальных навыках постановки. Постановка в целом – важнейшая задача всего периода начального обучения.

упражнения для пальцев левой руки мне довелось многократно проверить в практической работе с учениками. Их доступность и польза несомненны.

Несмотря на это, в «Школах» для контрабаса и в практике обучения упражнения и этюды, на материале которых отрабатывается постановка левой руки и движения пальцев, чаще всего начинаются в полупозиции и с 1-го пальца. Как правило, это вызывает нарушения постановочных положений кисти, поскольку рука лишена постоянного естественного ориентира – физического ощущения всех четырех пальцев на струне.

Начальные упражнения для пальцев должны включать побольше пауз. Прежде всего, это отдых руки (она не снимается с грифа, пальцы остаются на струне, но не прижимают ее, а мышцы руки расслабляются). Конечно, отдых должен иметь и большую продолжительность между упражнениями или перед повторением упражнения (опустить руку).

При постановке левой руки контрабасиста особое значение приобретает прием «оставления» пальцев на струне. Нажимное усилие каждого пальца контрабасиста так велико, что его трудно представить изолированным от помощи соседних пальцев. Больше всего это касается 4-го пальца, который в позициях нижнего регистра постоянно связан с 3-м пальцем и получает некоторую помощь от остальных. Оставление на струне пальцев, ниже лежащих по отношению к играющему, и небольшой нажим их в период начальной постановки помогает лучше усваивать ощущения растяжений, вырабатывать устойчивое положение руки в позиции (при смене, например, соседних струн палец может задерживаться до момента прижатия другим пальцем следующей струны). В дальнейшей работе рука приспособляется, и все ощущения становятся привычными. Лишнее усилие исчезает, и устанавливается необходимый игровой контакт пальцев со струной. В упражнениях, этюдах, пьесах надо последить, чтобы палец, лежащий «ниже», всегда находился на струне и в свое время прижимал ее.

После нажима пальцы часто поднимаются слишком высоко над струной. Это одна из причин, почему движения пальцев должны долгое время оставаться в поле зрения педагога. Первая задача – добиваться свободного (ненапряженного) состояния пальцев, приподнятых над струной, и по возможности над «своими» местами (особенно это касается 4-го пальца). Вторая – удерживать приподнятые пальцы близко к струне и не разрешать им делать замах перед нажатием струны. Лишь постепенно удастся освободиться от лишних движений и напряжений.

Точное позиционное расположение пальцев на струне, при условии сохранения естественной округлости суставов и относительной свободы в кисти и всей руке, хотя и подготовленное предварительными упражнениями, требует тем не менее продолжительной и тщательной работы.

Весь процесс обучения коротко выражается в формуле, одинаково действенной и относящейся к любому отдельно взятому звену обучения, – последовательное овладение навыками от простого к более сложному. По отношению к работе над постановкой правой руки возможна такая последовательность: а) освоение приема держания смычка (без инструмента); б) беззвучное ведение смычка (без инструмента)<sup>1</sup>; в) облегченное ведение серединой смычка по струне на струнах – Ре и Ля; г) ведение всем смычком на каждой из четырех струн; д) переходы смычка со струны на струну и через струну. Затем legato в различных вариантах.

Остановлюсь теперь на некоторых элементах постановки при смычке с низкой колодкой («французском»). Основные положения рационального приема держания этого смычка принципиально сходны с приемом держания виолончельного смычка. Практически сложной проблемой в постановке правой руки на «французском» смычке оказывается положение большого пальца и его опора на колодку. В практике исполнительства положение большого пальца различно: на трости с опорой на выступ колодки или на самой колодке. Общим для

---

<sup>1</sup> Прием несложен. Обе руки опускаются вниз и несколько от себя, трость смычка ложится в кольцо, образуемое согнутыми пальцами левой руки (или даже на один согнутый палец), правая рука держит смычок и ведет его (как бы по струне), но при полной свободе от нажимного усилия. Можно использовать и прием, предлагаемый в виолончельной методике, когда левая рука удерживает трость смычка, а правая скользит по ней, имитируя ведение смычка.



любого его положения постановочным недостатком оказывается часто чрезмерное прогибание в среднем суставе в одну или другую сторону (к ладони или от нее). А это всегда плохо. Так как роль большого пальца в процессе ведения смычка и исполнении всех штриховых движений предельно активна, к нему приходится быть постоянно внимательным во время постановки.

Осваивая приемы держания и ведения смычка, очень важно объяснить и помочь ученику реально почувствовать самостоятельную роль пальцев, которые держат смычок и, каждый по-своему, регулируют его движения по струне. В работе над звукоизвлечением серьезной проблемой оказывается умение чувствовать и передавать на смычок-струну вес руки и только затем дополнительные или регулирующие звук усилия.

Свободно выпрямленное положение правой руки без активного игрового сгибания-разгибания ее в локтевом суставе, как это происходит у инструменталистов, играющих на других смычковых инструментах, является специфической особенностью игры на контрабасе. Однако нельзя забывать, что свобода руки в локтевом суставе сохраняется всегда и во время игры он подвижен.

В начальный период постановки большая подвижность в кистевом суставе бывает необходима для лучшего ощущения характера и направления движения. Но возможно раньше надо установить ограничение движения сгиба-разгиба в свободном кистевом суставе до пределов, обеспечивающих рациональную, быструю и точную передачу малейших усилий руки на смычок-струну. Успешное решение задачи такого ограничения в большой мере определяет всю штриховую технику контрабасиста, каким бы смычком он ни играл.

Положение свободно опущенной руки характерно и при игре смычком с высокой колодкой<sup>1</sup>. Но здесь возникают другие сложности. Напряжение мышц создает в локтевом суставе палкообразное положение руки. Это недопустимый дефект, так как потенциальная подвижность локтевого сустава должна существовать и при игре этим смычком.

Начальные навыки правильного ведения смычка по струне отрабатываются на основе объективных предпосылок звукоизвлечения. Для первого периода их можно определить так: а) перпендикулярное струне, и по возможности в одной точке, ведение смычка; б) равномерная скорость при ведении смычка (распределение смычка) и нажимное усилие, регулирующее ровное звучание на протяжении целого смычка.

Скорость движения смычка и нажимное усилие, находящиеся в физической зависимости друг от друга и от положения игровой точки (место ведения смычка) на струне, регулируются мышцами руки и психофизиологическим контролем. Неудивительно, что это очень трудоемкая область постановочной работы. Метод отработки навыка состоит в постоянной четкой ритмической организации движений при ведении смычка с ощущением этого движения мышцами руки. При ведении смычка со счетом целесообразен дробный счет: один удар – «раз-и» и т.д.

Наряду с основными правилами звукоизвлечения, которые определяют все движения смычка по струне, важнейшую роль в звукообразовании играют еще и такие факторы, как ведение смычка по струне полной лентой волоса (особенно у конца)<sup>2</sup> и сохранение небольшого наклона плоскости: волос-трость по отношению к струне. Такой наклон создается правильным постановочным положением кисти и пальцев правой руки и обеспечивает хорошую передачу любого усилия руки через трость-волос на струну.

Несколько замечаний по поводу одной из самых трудных для контрабасистов задач – незаметной на слух смены смычка. Достигается это ослаблением нажимного усилия руки в момент, предвещающий смену смычка. Но отработывая этот навык, следует избегать распространенной ошибки, выражающейся в заметном затухании звука. Когда смена смычка происходит одновременно с действиями левой руки (смена позиций, нажим пальца на струну), эта одновременность относительна, так как действие в левой руке всегда должно чуть-чуть опережать движение правой руки.

---

<sup>1</sup> Называть этот смычок немецким, как это часто имеет место, нет никаких исторических оснований.

<sup>2</sup> Игра «частью волоса» относится к элементам развитой исполнительской культуры.

В целом же задача неслышимой смены смычка решается путем использования различных приемов, главный из которых – художественный контроль слуха. Стараясь красиво, мягко, выразительно сыграть мелодию, ученик сам подсознательно находит действия для незаметной смены смычка. Ему надо только помочь в этот момент, подсказать нужное. При работе над сменой смычка (любыми приемами) необходимо сохранять максимальную свободу, эластичность в сочетании с рациональной подвижностью кисти и всей руки.

В работе над звукоизвлечением объективно трудной задачей для контрабасистов оказывается движение смычка при смене струн. Расстояния между струнами велики, а смычок сравнительно короткий (это особенно ощутимо, когда смычок переходит через струну или через две струны). Отрабатывая навык смены струн, приходится прежде всего учитывать сокращение игровой части волоса и соответственно распределять длину смычка, держать его возможно ближе к следующей по звучанию струне. Навыки переходов смычка со струны на струну вырабатываются продолжительное время на материале специальных упражнений, в этюдах и в художественном репертуаре.

Ритм и его роль в процессе обучения игре на инструменте. В своей книге «Об искусстве фортепианной игры», перед главой о ритме, Г. Нейгауз поставил полушутливый эпиграф – слова Г. фон Бюлова «Am Anfang war der Rhythmus» («Вначале был ритм»). Действительно, ритм – основа музыки. И естественно, что воспитание разносторонней ритмической культуры становится одной из самых важных задач музыкального обучения.

Современная музыка, можно сказать, целиком соткана из сложных и сложнейших метроритмических фигураций. Просто пятидольные или семидольные размеры выглядят в ней уже нормой. Между тем, в учебном материале начального обучения господствуют традиционные трех-четырёхдольные размеры (12/8 или 9/8 рассматриваются как известные сложности), хотя опыт показывает, что ученику сначала совершенно безразлично отсчитывать пять или три, четыре или семь четвертей. На самом деле, сложно другое, научить ученика понимать и внутренне чувствовать слагаемые разнообразных метров – более мелкие единицы метрической пульсации. Музыка тогда живая, когда в ней бьется живой пульс. При ощущении ритмической пульсации медленная музыка звучит с движением, а быстрая музыка спокойно (каждый звук попадает точно на предписанное ему нотой место, занимает определенное ему время).

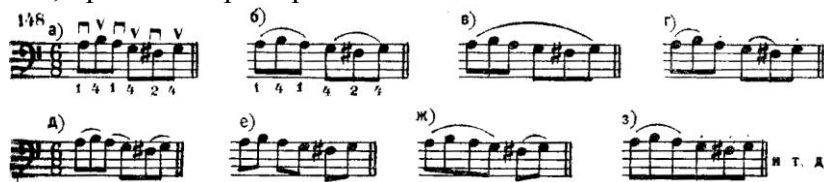
Если педагог-музыкант сам с должным сознанием оценивает равнозначность в музыке простых и сложных размеров, понимает глубокую потребность полной раскрепощенности от догматических традиций в области ритма, ему не трудно привить и ученику соответствующие взгляды и навыки.

При воспитании ритмической культуры необходимо вырабатывать у учащихся привычку предварять исполнение (все равно – упражнений, пьес, этюдов) внимательным знакомством с указаниями темпа, размера (если сложного, то способа его метрической организации, например: 2+3 или 3+2 в пятидольном размере и т.п.). Перед началом каждого проигрывания нотного текста (чаще всего ученик начинает разбирать или проигрывать новый текст в более медленном темпе, чем это указано) следует установить точную скорость пульса самой мелкой длительности из предлагаемых в нотном тексте. И всегда надо считать вслух или «про себя», полезнее с дроблением метрических долей на более мелкие единицы. Именно мелкие доли зафиксированных длительностей управляют темпом. Опыт работы в оркестре убеждает, что умение в любой момент процесса исполнения слышать в окружающем звучании пульсацию ритма (например, четверти – пульсирующими восьмыми или шестнадцатыми) – одно из главных и неперемennых условий грамотного, точного исполнения.

Организуя задачи ритма в период начального обучения уже отмечались. Музыкальный ритм – это остов всей работы над игровыми навыками. Особенно ощутима его роль в развитии координации движений рук. Занимаясь практическими вопросами координации, нельзя не видеть в этом процессе более сложных связей, в которых взаимодействуют мышечные напряжения-расслабления и сознание: слух, память, контроль

разума<sup>1</sup>. Проблема эта очень сложная, и в данном случае конкретизируем лишь некоторые вопросы.

Выполнение движений в разных метроритмах отличается важной особенностью, наиболее отчетливо выявляемой при изучении штрихов: обилие всевозможных движений в правой руке в условиях одного и того же размера или при исполнении однородных длительностей сочетается с известным однообразием, ограниченностью движений в левой руке (меняется только скорость). Организуя методически это явление, можно продуктивно построить работу, смысл которой – в овладении движениями левой руки, ритмически независимыми от движений правой руки. Чтобы было яснее, приведем примеры:



Как видим, на один и тот же комплекс движения левой руки приходится очень много вариантов движений в правой руке. Здесь не место предлагать конкретный материал упражнений. Важно, чтобы сама эта мысль была ясна<sup>2</sup>. Существенно важной формой работы в области координации является равноценная тренировка всех штриховых движений – вниз и вверх.

Очень полезны упражнения (специальные или на материале гамм) с повторяющейся и чередующейся фигурацией. Наиболее эффективны они в тот период, когда ученик может играть их в подвижном темпе. Нужны также упражнения, использующие в одном и том же ритмическом движении пальцев левой руки различные штрихи (*legato*, *détaché* и их комбинации), и упражнения, построенные на одинаковом по ритму движении обеих рук, но исполняющиеся в разных частях смычка.

Вообще, следует рассматривать проблему развития штриховой техники в тесной связи с проблемами ритма и координации движений рук. Штрихи – это определенные движения правой руки, но это также и специально воспитываемое качество координации различных движений в обеих руках. Штрихи – это еще исполнение ритмических формул, то есть движения, определенным образом организуемые ритмом. Хочется подчеркнуть такую взаимосвязанность потому, что в практической работе она как-то заслоняется элементарными, лежащими на поверхности задачами. А такой узкий взгляд невольно тормозит нормальное развитие каждого из этих взаимосвязанных элементов игры на инструменте.

Смена позиций. Работу над сменой позиций правильнее проводить начиная с медленных темпов и используя большие длительности и паузы. Только постепенно в упражнения на смены позиций следует вводить более мелкие длительности, уменьшать количество пауз и ускорять темп. Особое внимание рекомендуется обратить на упражнения с паузами, позволяющими ученику следить за выполнением самого приема перехода из позиции в позицию. Паузы разделяют крайние положения руки, дают возможность спокойно фиксировать положение кисти, пальцев в каждой из соединяемых позиций. Специальные упражнения для изучения переходов всех видов постепенно заменяются гаммами и арпеджио – удобным, органично связанным со сменой позиций материалом, к тому же превосходно дисциплинирующим движения:

<sup>1</sup> В общем комплексе координации движений существенны и внешние факторы – инструмент, струны, смычок. Даже незначительно отличающаяся мензура инструментов, различные струны (в школе – металлические, дома – жильные), разная высота струн над грифом, вес смычка и величина колодки – все это самым непосредственным образом влияет на координацию движений, координацию моторики со слуховыми представлениями.

<sup>2</sup> Хочется подчеркнуть огромную полезность гамм и арпеджио в работе над координацией движений рук. Их можно изучать с первых шагов в доступных темпах при значительном разнообразии вариантов метроритма (формулы левой и правой рук) и штрихов (формулы правой руки).

149

В пределах первой – второй позиций можно использовать, например, звуки верхнего тетрахорда гаммы до мажор (см. пример 149). Возможно, более правильно начинать с переходов между первой и третьей позициями. Это могут быть также звуки верхнего тетрахорда гамм ре мажор, ми мажор:

150

Такие же упражнения можно проводить на звуках трезвучия:

151 а)

Однако ограничиваться только упражнениями недостаточно. Буквально с первых шагов эта работа должна переключаться на короткие мелодии (например, мелодии народных песен, небольшие этюды), содержащие необходимые движения.

Несколько замечаний о переходах из позиций нижнего регистра в позиции верхнего регистра. Так как переход в ставку основан на общих правилах и предполагается, что смена позиций уже хорошо освоена, педагоги нередко не обращают достаточного внимания на этот переход, пускают его на самотек. В результате у учащихся вырабатывается недостаточно легкий (неуклюжий) переход, а рука (особенно кисть) не ощущает устойчивого и определенного положения ставки.

Прежде чем приступить к этому разделу, хорошо провести серию упражнений, подобных тем, которые использовались для отработки приемов смены позиций в нижнем регистре. Особое внимание в них должно быть обращено на предпереходное положение и само скольжение руки (пальца) по струне. Предпереходное положение левой руки характеризуется выдвиганием локтя несколько вперед и переводом большого пальца на гриф еще до начала перехода, то есть фактически заблаговременно устанавливается положение ставки. В этом случае большой палец становится опорным. Для первых упражнений перехода в позиции ставки полезно это сложное движение четко разделить (сначала паузами) на несколько простых: а) перевод большого пальца на струну и выдвигание локтя вперед; б) одновременное укладывание шейки контрабаса на плечо играющего; в) скольжение на определенном пальце; при участии опорного большого пальца, к новой позиции.

Как упражнения перехода в позиции ставки удобно использовать пять или шесть звуков второй октавы гамм – до мажор, соль мажор (с окончанием на струне Ре) и гаммы си-бемоль мажор (см. пример 152), а затем и полные звукоряды этих гамм:



Упражнение перехода в позиции ставки производится на всех струнах, кроме струны Ми из-за весьма ощутимой физической трудности.

Звукоряд контрабаса и аппликатурная система. Позиции инструмента и их звукоряды, гаммы и арпеджио в одну, две или три октавы, которые ученик изучает, наряду с другими учебными целями, должны помочь ему практически освоить основные аппликатурные схемы, научить свободному выбору аппликатуры, в зависимости от художественных задач исполнения.

Позицией называется положение левой руки на грифе инструмента, позволяющее исполнять (не сдвигая руку с места) заданную последовательность звуков, а местоположение позиции определяется расстоянием 1-го пальца (поставленного на струну) от порожка. Деление на позиции является вспомогательным средством, облегчающим овладение грифом. Позиции контрабаса – своеобразная клавиатура инструмента. Чем лучше практическое знание этой клавиатуры, тем легче исполнение.

Когда знакомишься с историей контрабасовых школ, наиболее определенной предстает схема распределения позиций на основные и промежуточные. Довольно широко пропагандируется также схема распределения позиций по ступеням хроматического звукоряда: первая, вторая, третья и т.д. Более обоснованной и удобной представляется первая схема. Но в работе с учениками и в редактируемом мной педагогическом репертуаре я придерживаюсь наименования промежуточных позиций, приближающегося к общей музыкально-теоретической терминологии<sup>1</sup>.

Как известно, программа начального обучения включает изучение позиций верхнего регистра (позиций ставки). Наиболее практично построение только двух позиций верхнего регистра:



Соответственно располагаются пальцы и на других струнах.

Методика изучения этих двух позиций<sup>2</sup> сводится к тому, чтобы в основе лежала полная позиция, когда ♀ – 3-й пальцы охватывают интервал чистой кварты (по аналогии со строем инструмента – по квартам), а затем следуют варианты сужения основного (широкого) положения вплоть до расположения пальцев по полутонам. Кроме того, предусматривается возможность последующего расширения охвата крайними пальцами до интервала чистой квинты<sup>3</sup>. Пример 154 указывает эти построения на материале первой позиции высокого регистра (на струне Соль):

<sup>1</sup> В соответствии с построением хроматической гаммы промежуточные позиции при повышении звуков (знаки диезов) основных позиций называются повышенными по отношению к нижележащим основным (например: вторая позиция основная, за ней следует вторая, повышенная, и потом – третья); при понижении звуков (знаки бемолей) основных позиций пониженными по отношению к вышележащим основным (например: третья основная, за ней следует третья пониженная, и потом вторая).

<sup>2</sup> В начальном обучении можно ограничиться изучением только одной первой позиции, с «расширением» охвата (♀ – 3-м пальцами) до квинты.

<sup>3</sup> Применение 4-го пальца в «ставке» наряду с другими, на мой взгляд, вполне правомерная возможность обогатить аппликатуру, но ее пока правильнее отнести к приемам, связанным с индивидуальной приспособляемостью.



В качестве примера приведу также гаммы и арпеджио, аппликатура которых помогает изучать звукоряд верхнего регистра, а также активно способствовать установлению хорошего интонирования и звучания в данном регистре:



Знание позиций – полного звукоряда инструмента на четырех струнах – является необходимым для умения логично и быстро находить наилучший вариант аппликатуры в каждый данный момент исполнения. Свободное владение аппликатурными возможностями не приходит, конечно, только в результате теоретического изучения звукоряда, оно развивается в процессе продолжительной и целеустремленной работы.

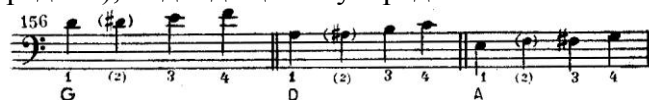
Изучение гамм и арпеджио – лучший путь к овладению звукорядом контрабаса, к освоению аппликатурных возможностей. Однако путь этот имеет свои особенности и сложности. Прежде всего, изучение гамм и арпеджио должно согласовываться со многими другими учебными задачами. Это не всегда просто. Например, неоправданно требовать от ученика сразу полноценной проработки гаммы и арпеджио. Ему хочется поиграть пьески, мелодические этюды. По-настоящему полно начинают раскрываться все возможности гамм и арпеджио в период работы над сменой позиций. Рекомендуется такая последовательность в изучении гамм и арпеджио.

В первый период обучения, когда изучается звукоряд нижнего регистра инструмента и простейшие навыки игры, работа строится на мажорных и минорных гаммах и арпеджио в одну октаву, исполнение которых возможно в пределах изучаемых позиций. Постепенное введение новых гамм и арпеджио происходит одновременно с последовательным включением новых позиций и овладением способами смены позиций.

В последующий период, когда позиции нижнего регистра освоены, закрепляются навыки смены позиций и развивается подвижность левой руки, логично приступить к изучению мажорных и минорных гамм и арпеджио в две октавы. Однооктавные гаммы повторяются, так как они входят в двухоктавные гаммы уже в качестве составного элемента.

В этот период полезно тренироваться в построении звукорядов гамм и арпеджио от одного звука. Мажорные, хроматические, минорные гармонические и мелодические гаммы, а также различные арпеджио играют от звуков: *ми*, *фа*, *фа-диез*, *соль* и т.д. Причем играть лучше не пользуясь нотами, а строить тот или иной звукоряд гаммы (арпеджио) внутренним слухом. Такой метод организует осмысленное внимание ученика, хорошо развивает слух и его теоретическое мышление. В практической учебной работе арпеджио (трезвучия, квартсекстаккорды, септаккорды, ломаные арпеджио и т.п.) нередко оказываются как бы на втором плане по сравнению с гаммами. Это неверно. Разнообразные арпеджио не только не уступают в практической ценности гаммам, но, наоборот, являются скорее еще более важным элементом технического и общемзыкального развития ученика. Особенно важную роль выполняют арпеджио (прежде всего трезвучия) в воспитании чистой интонации и ладотонального слуха. Полезны также упражнения двойными нотами в гаммах, сочетающие мелодическое движение (терции, квинты) и гармонический результат: звучание двух звуков одновременно, упражнения в мелодических октавах по звукоряду гамм.

После освоения позиций нижнего регистра следует ввести 3-й палец и постепенно осваивать прием подвижного растяжения в увеличенных позициях<sup>1</sup>. Местоположение четвертой – пятой позиций на редкость удобно для этого: неширокие, легко достижимые для пальцев расстояния полутонов, благоприятное общее положение всей левой руки, наименьшая упругость струн (как раз середина), подходящий звукоряд:



Тренировочные упражнения для развития 3-го пальца могут повторять первоначальные упражнения для пальцев левой руки. Только здесь равноправно действующими и интонирующими становятся 4-3-2-1-й пальцы. (Начинать эти упражнения следует также от полного позиционного положения, когда все четыре пальца на струне.) Но лучше проводить эту работу в гаммах. В них естественно чередуются напряжения (новый прием) и уже привычное состояние кисти. Фа мажор и до мажор в одну октаву в четвертой, пятой позициях – «увеличенной» пятой (см. пример 157 а, б), ми мажор, фа мажор (пример 157 в), фа-диез мажор в две октавы – первые гаммы, открывающие дорогу 3-му пальцу и подвижному растяжению:



В развитии новых приемов – применении 3-го пальца в нижнем регистре и «увеличенной позиции» – особенно велика роль гамм гармонического и мелодического минора.

Можно сказать, что эти приемы возникли для решения подобных аппликатурных задач:



Изучение «горизонтальной» аппликатуры гамм и арпеджио в одну октаву<sup>2</sup> с применением 3-го пальца и подвижных растяжений ведется в обратном порядке – начинаясь в высоких позициях, затем последовательно опускается в нижние. Здесь особенно острой становится проблема чистого интонирования. Если эта работа не удастся без фальшивой интонации, следует на время вернуться к подготовительным упражнениям. Лучше повременить со сложностями, чем жертвовать из-за них самым важным – интонацией. С другой стороны, чем раньше удастся начать развитие самостоятельности 3-го пальца, тем больше шансов в достижении равноценной с другими пальцами его работоспособности. Словом, педагогу приходится каждый раз заново решать трудную задачу – уловить момент, наиболее благоприятный для начала этой ответственной работы.

Последующий этап – изучение трехоктавных гамм и арпеджио в определенной последовательности: мажор и параллельный минор, в порядке увеличения ключевых знаков.

Предлагаемая методика изучения гамм и арпеджио, органичная в общем процессе овладения навыками игры на инструменте, помогает ученику хорошо узнать звукоряд инструмента (на всех четырех струнах) и использовать это знание в практической работе максимально эффективно.

<sup>1</sup> Подвижное растяжение в увеличенных позициях предполагает охват малой терции 1-4 пальцами, без передвижения большого пальца вдоль шейки и при свободном смещении (сближении) неиграющего крайнего пальца, например, когда звук берется 4-м пальцем, 1-й свободно сближается со 2-м пальцем. Кроме того, прием подвижного растяжения включает участие 3-го пальца как самостоятельного и равноправного с другими.

<sup>2</sup> «Горизонтальная» аппликатура гамм и арпеджио в одну октаву предполагает исполнение звукоряда гаммы (или арпеджио) только в одной увеличенной позиции, без смены позиций вдоль струны.

## ФОРМЫ УЧЕБНОЙ РАБОТЫ. РАБОТА С РЕПЕРТУАРОМ

Работа на уроке. Проведение урока предусматривает целый комплекс задач: проверка домашнего задания (исправление ошибок исполнения, недостатков в навыках, приемах); изложение педагогом нового материала (необходимые словесные объяснения и указания разумно сочетаются с показом-проигрыванием); задание к следующему уроку (четко сформулированное); чтение нового нотного текста (возможно ансамблевое музицирование). Урок должен включать также сообщение ученику нужных в текущей работе музыкально-теоретических сведений; беседы о музыке; прослушивание.

Методика проведения урока может быть различной. Форма урока, охватывающая все задачи сразу, практически почти не осуществима, если, конечно, не растянуть урок до бесконечности. Практически приходится на каждом уроке выделять какие-то основные задачи и организовывать вокруг них остальной материал. Кроме того, возможны (даже нужны) «моноуроки» (выражение Н. Перельмана). Их цель в том, чтобы «создать у ученика видимость одной задачи для разрешения многих, дать ему в руки один ключ вместо пугающей связки ключей»<sup>1</sup>.

Могут быть уроки, посвященные только постановке, только аппликатуре, только работе над пьесой и т.д. Правда, для педагога такие уроки связаны с умением следить за всей «картиной» работы ученика и с необходимостью отвлечений от одной этой темы. Например, ученик усваивает аппликатуру, а для педагога это и постановка левой руки, и приемы смены позиций, и мелодико-выразительные моменты, и интонация и т.д.

Прослушивание музыки в концертах, в классе необходимо организовывать систематически. Чем больше хорошей музыки и в хорошем исполнении услышит ученик, тем больше она откроется ему, тем больше и лучше он сможет сделать сам. Слушание в классе очень помогает в работе над репертуаром. Когда ученик разбирает пьесу, которую он уже слышал во время разучивания и исполнения другим учеником, дело идет заметно продуктивнее. Хорошо представляемый слуховой образ пьесы отлично действует и на выработку навыков. То же самое происходит, если педагог предварительно разбирает ее прямо в классе: проигрывает, ставит аппликатуру, ищет более подходящие варианты штрихов, игровых движений, аппликатуры. Ученик рядом, все видит и все слышит. Он как бы работает вместе с учителем. Это великолепный вариант метода показа<sup>2</sup>.

Совершенно очевидно, что преподавание только словом недостаточно в обучении игре на инструменте. «Несмотря на все красноречие, которое он призовет себе на помощь, такой педагог будет не в состоянии заставить учащегося постигнуть все тонкости исполнения, если сам не сможет иллюстрировать с помощью скрипки то, что он от него требует. Чисто словесное преподавание равносильно преподаванию немого»<sup>3</sup>, – писал Л. Ауэр.

Но злоупотребление показом может приносить и вред. Музыкальная педагогика знает массу случаев пагубного для развития ученика преувеличения педагогом роли показа. В детской школе эта проблема не является еще столь острой. Показ, даже в большом объеме, приносит здесь несомненную пользу. Однако если речь идет о воспитании будущего исполнителя, то даже в школе необходимо постоянно предлагать ученику задачи, которые он пытался бы решить самостоятельно. Развитие личной активности ученика в работе на инструменте – обязательное условие грамотного обучения музыке.

Организуя время урока, очень важно помнить о правильном сочетании напряжения (физического и психического) и отдыха в работе. На уроке паузу отдыха можно заполнить сообщением каких-то нужных теоретических сведений или беседой по поводу исполняемых пьес или изучаемого навыка.

<sup>1</sup> Перельман Н. В классе рояля. – «Советская музыка», 1964, № 6, с. 83.

<sup>2</sup> Такая (или подобная) форма занятий использовалась многими педагогами. Я. Мильштейн в статье «К. Игумнов-педагог» пишет: «В сущности его занятия в классе были поисками, находками, иногда более удачными, иногда менее, но всегда проникнутыми заботой об ученике». – «Советская музыка», 1963, №5, с. 92-95.

<sup>3</sup> Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М., 1965, с. 39.



Ученики, принимаемые в класс контрабаса детской музыкальной школы, часто начинают изучение теории музыки с азов. Это обстоятельство, а также частое несовпадение материала, проходимого учениками в теоретическом и специальном классах, выдвигает проблему заполнения пробелов в музыкально-теоретических знаниях ученика. По ходу урока иногда просто необходимо откладывать контрабас в сторону и разговаривать с учеником, обращаясь к помощи наглядной клавиатуры рояля, об интервалах или тональностях, о построении музыкального звукоряда или о хроматизмах и т.д. Ведь ясно, что наступает момент, когда уже нельзя не объяснить, что, кроме *до-ре-ми*, есть еще: *ми*, *фа-диез*, *соль-диез*, и почему при ключе нужны тогда четыре диеза, и какое место эта гамма занимает во всей системе тональностей, и что это за система и т.д. Момент этот часто наступает значительно раньше, чем ученики дойдут до практически нужного материала в теоретическом классе.

Домашняя работа ученика. Среди многочисленных и очень разных обязанностей педагога есть одна особенно трудная и «капризная», так как касается она домашней работы ученика, на уроке не всегда проявляемой в своем действительном виде. Учить в классе – только половина дела. Не менее важно научить навыкам самостоятельной работы.

Наиболее простой метод воспитания этих навыков в самом построении урока в классе. Последовательность изучения материала, распределение времени, выделение того или другого раздела, конкретные способы освоения навыков и приемов – все это подсказывают ученику классные уроки. Хотя бы изредка следует проводить в классе уроки, охватывающие в определенной последовательности все разделы работы. Ведь ученику-то приходится от урока до урока работать по всем разделам самостоятельно. Такие уроки способны подсказать ему, как, в каких пропорциях, сколько времени должен прорабатываться весь заданный материал. А моноуроки научат его углубляться в какой-то один раздел работы. Педагогу полезно помнить, что активно «учат» на уроке все его конкретные замечания и требования, поэтому их надо четко формулировать.

О домашней работе ученика очень хорошо сказано в первом издании «Школы для контрабаса» А. Милушкина: «Большинство учеников не умеют разумно, сознательно и систематично работать дома, рационально используя время, отведенное для занятий. Такие ученики разбрасываются, отвлекаются, увлекаются одним каким-либо упражнением или пьесой и, переутомляясь, занимаются невнимательно, бесцельно повторяя автоматически на разные лады какой-нибудь отрывок с одними и теми же ошибками. От таких занятий вреда бывает больше, чем пользы. Необходимо твердо и ясно осознать, что игра на инструменте есть прежде всего работа «мозгов», а не только механическая ручная работа. Занятия на контрабасе только тогда будут продуктивны и заслужат название работы, если они совершаются при ясном и точном сознании всех деталей на каждый данный момент... Успехов можно достигнуть только систематической, разумной и регулярной ежедневной работой»<sup>1</sup>.

Здесь сказано главное. Навык продуктивной самостоятельной работы воспитывается в ученике так же, как любой другой навык. Основой этого навыка является, во-первых – ясность, определенность конкретных учебных задач, их четкое осознание учеником и, во-вторых – воспитание привычки к систематическим занятиям, наконец, в-третьих – правильное сочетание, чередование в общем времени занятий работы и отдыха.

Ясность домашнего задания целиком зависит от педагога, и это должно быть его особой заботой. Необходимо точно определить объем домашнего задания: какие навыки и приемы, какие гаммы и арпеджио, какие позиции, какие упражнения должны быть освоены до следующего урока; в этюдах, пьесах – выделить основные задачи, художественные и технические, оговорить, какие пьесы (этюды) надо выучить на память, какие – по нотам, подсказать ученику способы преодоления технических трудностей и т.д.

Чтение нотного текста с листа. Актуальность этой серьезной учебной проблемы совершенно очевидна. Возможности чтения с листа хотя и ограничены в классе контрабаса многими причинами объективного характера, тем не менее они существуют и при желании

---

<sup>1</sup> Милушкин А. Школа для контрабаса. М.-Л., 1933, с. 25-26. К сожалению, раздел изъят редакторами последующих изданий, хотя эти материалы и сейчас не утратили актуальности.

можно наладить вполне полноценную работу. Конечно, лучшим вариантом было бы ансамблевое музицирование на доступном для ученика каждого уровня подготовке материале. Но такого материала, как это ни парадоксально по отношению к контрабасу, не существует, а «самодетельное» его создание каждым педагогом – дело совсем не легкое. В последние годы я пытаюсь решать эту задачу хотя и несколько примитивным, но для учащихся занимательным способом: предлагаю им играть басовый голос в партии фортепиано при исполнении пьесы каким-то учеником (бас фортепиано дублируется контрабасом в унисон или октаву). Для начинающих, изучивших только одну-две позиции, это и самые первые навыки игры. Более продвинутым ученикам предлагаю играть нетрудные пьески, переложенные на два голоса.

Наиболее доступной практически формой работы над чтением с листа можно считать проигрывание на уроке неиспользованных ранее пьес и этюдов из пройденных сборников. При этом ученик практикуется в чтении на легко доступном материале и, одновременно, повторяет пройденное.

При чтении нотного текста надо приучать ученика всегда смотреть вперед, формировать цельные фразы из нотных знаков. Необходим полноценный охват всех текстовых обозначений. Это значит, что равно внимательно читаются и воспроизводятся: ноты, метроритм, динамические оттенки, различные изменения этих основных знаков в целом тексте пьесы или этюда. Сложность текста, предлагаемого ученику для чтения, должна возрастать постепенно.

Воспитательная роль книг о музыке. В разговоре о формах учебной работы специального внимания заслуживает воспитательная роль книг о музыке и музыкантах. Книга становится реальным и полезным звеном: общее развитие ученика, степень его информированности в тех или иных вопросах, эмоциональность, склонности учитываются при рекомендации книги.

Существуют разные формы рекомендации литературы. Иногда можно просто посоветовать ученику прочитать интересную книгу: «Жизнь Бетховена» или «Жана Кристофа» Р. Роллана, «Виолончелист» Г. Пятигорского. Для рекомендации музыкально-образовательной литературы более уместно по ходу работы вспомнить какую-то фразу или мысль из нужной книги или в удобный момент беседы с учеником привести пример, остроумный афоризм. В последнее время стали все чаще появляться хорошие книги-брошюры для детей и юношества о музыке, их надо использовать прежде всего.

Несомненно полезным может быть также знакомство с живописью, репродукциями и оригинальными произведениями в музеях. Конкретизируя в зрительных образах стиль какой-то эпохи, они помогут в практической работе над тем или иным произведением. Правда, привлечение аналогий, сопоставлений из области смежных искусств требует от педагога незаурядной эрудиции, умения объяснить, рассказать просто, доступно для ученика об этих сложных связях.

Воспитание навыков игры в оркестре и в ансамбле. Хорошо, если руководитель оркестра – педагог, способный помочь каждому из учеников, на каком бы инструменте он ни играл, конкретным исполнительским советом, а главное, если он успевает следить за каждым играющим в оркестре. Чаше, конечно, за контрабасистами он не успевает следить, более важные инструменты – скрипки и виолончели – требуют всепоглощающего внимания. Какие-то общеисполнительские указания идут в адрес контрабасистов, но как они реализуются?!

Естественно, что от педагога по специальности требуется не просто интерес к занятиям ученика в оркестровом классе, а активное вмешательство – конкретная технологическая помощь в изучении партий и, если так можно сказать, идейное поощрение ученика в его оркестровых занятиях. Что касается ансамблей, то это проблема сложная из-за отсутствия репертуара. Небольших камерных ансамблей с участием контрабаса в школах фактически нет. Вот почему здесь нужна еще и творческая активность педагога, направленная на организацию ансамблевого музицирования либо в своем классе, либо в классе педагога-скрипача, виолончелиста, пианиста. Надо создавать ансамблевую литературу, делать ее неотъемлемой составной частью обучения контрабасиста.

Несколько конкретных вопросов, связанных с навыками игры в оркестре и ансамбле.

Если прислушаться к игре контрабасистов в школьном оркестре, то прежде всего обнаруживается фальшивая интонация, хотя в классе эти же ребята играют интонационно вполне корректно. Значит, дело не только в слухе: причина в том, что они плохо настраивают инструменты. Отсюда первая задача педагога по специальности – учить учеников настраивать (и подстраивать) контрабас в оркестре. Но не под рояль, а по камертону и «в шуме». Учитывая это, надо практиковать такую настройку в классе нескольким ученикам на двух-трех инструментах одновременно. Кроме того, следует просить руководителя оркестра помогать ученикам настраивать контрабасы.

Другой распространенный недостаток контрабасистов в школьном оркестре – неумение исполнять паузы, гораздо чаще встречающиеся в партиях контрабаса, чем в партиях скрипок или других струнных инструментов. Надо учить не только считать паузы, но и слышать музыку, особенно, если пауза в контрабасовой партии происходит на фоне звучания других голосов партитуры.

В связи с паузой остановлюсь еще на одном специфически оркестровом, ансамблевом навыке контрабасиста. Обычно, извлекая звук *pizzicato*<sup>1</sup>, ученики не заботятся о его продолжительности. Это относится и к педальным звукам, гармоническому басу, исполняемому смычком. Отсюда гармоническая «грязь» (наложение предыдущей гармонии на последующую), расплывчатость звучания отдельных нот. Надо требовать точного выполнения указанной продолжительности ноты и учить навыку прекращать звук *pizzicato* (особенно открытых струн), закрывая звучащую струну ладонью (тыльной стороной пальцев) левой или правой руки, а при игре смычком точно останавливать его.

В партиях контрабаса, исполняемых в учебном оркестре, встречаются штрихи, технические знаки, которые ученику бывают незнакомы. Поэтому лучшей помощью может быть прохождение с учеником оркестровой партии в классе: педагог объяснит, как освоить тот или иной штриховой (аппликатурный) вариант в партии, или предложит другой, выполнимый для ученика.

Воспитывая уважение к исполнительству в оркестре, требуя от ученика специальной работы над оркестровой партией, необходимо объяснять сходность технических и художественных задач в пьесе (этюде) и в оркестровой партии. Только уважение и требовательность самого педагога к игре в оркестре или ансамбле способны воспитать эти качества в ученике.

Репертуар в процессе обучения. Репертуар, его художественно-эмоциональные качества и технические задачи во многом определяют исполнительскую культуру инструменталиста.

Учебный репертуар включает: художественный репертуар во всем его многообразии (народные мелодии, пьесы русских, советских, зарубежных композиторов, классические сонаты и концерты); учебно-технический или технико-тренировочный материал (этюды, гаммы и арпеджио, упражнения); ансамблевые пьесы с участием контрабаса<sup>2</sup>; партии контрабаса в оркестровых сочинениях. Особенностью начального обучения контрабасистов является несравнимая ни с одним из смычковых инструментов ограниченность репертуара. Сборники педагогического репертуара содержат определенно и последовательно систематизированный материал, в котором учтены многие учебно-методические требования. Разнообразные, обработанные специально для контрабаса народные мелодии (песни и танцы) – несомненное достоинство репертуара контрабасистов. Особенно важна роль этого учебного материала в воспитании интонации. Для контрабасиста чистое интонирование особенно затруднительно на первоначальном этапе обучения.

Чудесная – простая и ясная – народная музыка не может быть ничем заменена на данном этапе обучения. Только педагог, сам увлеченный этой музыкой, способен открыть ученику обаяние и глубину народных мелодий, помочь ему ощутить грусть протяжной, веселье плясовой, плавность, напевность хороводной, изумительную красоту лирической мелодии.

---

<sup>1</sup> В оркестровых партиях ученик уже с первых шагов сталкивается с необходимостью смены *arco* и *pizzicato*. Этот прием, следовательно, должен своевременно отрабатываться в классе.

<sup>2</sup> Этот раздел репертуара в настоящее время почти отсутствует, что не лишает его первостепенной значимости.

В репертуаре начального обучения контрабасистов хуже обстоит дело с классикой. Приходится проявлять максимум энергии по расширению классического репертуара самостоятельным путем.

Серьезной предстает также проблема репертуара современной музыки, которая занимает значительное место в исполнительской жизни музыкантов. Создание современного репертуара для начинающих контрабасистов – задача, которую предстоит активно решать. Большим недостатком репертуара начального обучения остается также почти полное отсутствие произведений крупной формы; тем более ценны старинные классические сонаты.

Фрагменты из оркестровых партий – традиционный и органичный для инструмента материал, на котором воспитываются контрабасисты всех этапов обучения, включая и начальное. Едва ли можно сомневаться в правомерности его использования. В обширной оркестровой литературе всегда можно найти подходящие эпизоды, соответствующие исполнительским возможностям ученика. Эпизоды из оркестровых партий, как учебный материал, должны иметь ясную мелодику, относительно законченную форму, содержать определенные технические задачи, быть посильными для учеников. Кроме того, хорошо если в отрывке ощутимы автор и черты стиля данного произведения. Лучшей формой работы над оркестровой партией (отрывком) будет его штудирование при исполнении на фортепиано оркестрового переложения или хотя бы основного мелодического голоса. Отрывок из партии контрабаса оркестрового сочинения можно и нужно использовать в познавательных целях (установить, кто автор, какое произведение, его особенности, роль контрабасов и т.д.).

В классе контрабаса, как и в любом другом струнно-смычковом классе, вся работа строится в соответствии с программой и регламентируется ею. Однако программа определяет только основные требования: объем навыков и количество учебного материала, распределенного в соответствии с постепенным развитием ученика последовательно по всему курсу обучения. Предложение конкретного учебного материала (упражнения, гаммы, этюды, пьесы) дается в программе как общая рекомендация для каждого года обучения. Однако настоящий педагог всегда хочет сам найти, проверить, убедиться, и даже разочароваться. Для него программа – только ориентир.

Один из вечно волнующих педагогов-музыкантов вопросов репертуара – о соотношении художественного и технического материала. Большинство педагогов единодушно признают, что художественный репертуар и технико-тренировочный материал – это два звена одной цепи, что конечный смысл музыкального обучения – воспроизведение музыки, исполнение конкретных музыкально-художественных произведений. Именно этим задачам обучения подчинены все составляющие его компоненты. Естественно и понятно, что такой взгляд разделяется многими.

Индивидуальный план ученика на полугодие-год содержит конкретный технико-тренировочный и художественный материал в последовательности и соотношении, определяемом педагогическими задачами. Здесь уместно напомнить о музыкально-образовательной направленности обучения контрабасистов в детских музыкальных школах. Технический материал сохраняет, конечно, свое особое значение, но, несомненно, должен превалировать художественный материал, содержащий также и технические задачи.

В учебной практике очень редки случаи равномерного развития ученика по восходящей прямой. План учебной работы направлен на последовательное преодоление задач, но он не может не реагировать на возможные отклонения, не учитывать их. Предъявление одинаковых требований к даровитому ученику и к ученику со средними данными непозволительно. Сдерживание одаренных ребят в рамках программной нормы часто тормозит их развитие. И наоборот, ученика со средними данными нельзя вести по пути противоестественно форсированного развития. Пьеса, этюд, штрих и т.д. не по силам приводят к самым печальным последствиям. Форсированное продвижение ученика должно быть обоснованным всесторонне и возможно лишь на основе глубокого знания индивидуальных его особенностей. Опыт показывает, что, работая с учеником, лучше подвигаться по прямой дороге, постепенно.

Для индивидуального репертуарного плана в период начального обучения обязательным должно быть также возвращение к пройденному материалу. Большинство педагогов разумно используют этот оправдавший себя метод. Известный педагог, профессор Столярский писал так: «Тыл, т.е. состояние пройденных этапов развития, ранее усвоенных учеником навыков, есть база для новых его достижений (фронт). Необходима периодическая проверка тыла (на более легком произведении). Если тыл в порядке, смело иди дальше, вперед, не бойся сложностей фронта; но если он слаб, сперва укрепи его!»<sup>1</sup>.

Четкое планирование изучаемого репертуара выдвигает перед педагогом практическое требование – знать учебный материал или хотя бы иметь о нем конкретные представления. Можно и нужно учить тщательно какие-то определенные пьесы, продолжительное время работать над каким-то одним, особенно полезным и трудным этюдом, но параллельно следует играть и многие другие. Смысл работы с репертуаром, его подбор для конкретных учебных целей очень прост – избираемая музыка должна соответствовать технологическим задачам развития ученика, но нельзя музыку подчинять этим задачам. Надо всегда помнить, что репертуар воспитывает прежде всего музыканта и только потом профессиональные навыки.

## ОБУЧЕНИЕ-ВОСПИТАНИЕ

Педагогика рассматривает музыкальное образование как органично единый процесс обучения навыкам профессии и воспитания человека. Разумеется при этом используются все возможности воспитательного воздействия в ученическом коллективе. Исходя из такой предпосылки естественно утверждать, что доминирующее положение в процессе воспитания ученика-музыканта занимает личность человека-музыканта, обучающего игре на инструменте. Один из важнейших факторов воспитательного влияния учителя – его стремление постоянно учиться самому. Уча других, учи сам – девиз, следование которому непременно ведет к успехам в педагогической работе.

К знаниям ведут три дороги: размышление, подражание и опыт, – говорит древняя мудрость. Знания в искусстве означают умение. В исполнительском искусстве, в исполнительской педагогике все три пути к знаниям объединяются в один. Знания приобретаются здесь практикой, опытом. Однако чтобы этот опыт не был слишком горьким, надо пылливо изучать практику других педагогов и музыкантов, надо постоянно осмысливать и свой собственный опыт.

Молодые музыканты-педагоги (да и исполнители) иногда слишком поздно осознают последствия равнодушия к теории своего искусства. Когда профессиональные истины или методические положения, давно продуманные, практически проверенные и зафиксированные в работах многих предшественников – исполнителей и педагогов, становятся известными в пору, последующую за учением, а то и в пору зрелости, приходит горькое сознание, какое огромное количество времени растрачено впустую, какие серьезные ошибки, которых могло и не быть, совершены в практической работе. Серьезность затронутой проблемы очевидна, и легко обнаруживается инерционная связь, преемственность развития музыканта-учащегося в музыканта-педагога. Очень точно и справедливо категоричное замечание Л. Ауэра о том, что учащихся, которые «не выказывают интереса к теоретическим объяснениям, можно считать совершенно необразованными»<sup>2</sup>.

Общая и специальная эрудиция в области своей профессии и искусства вообще необходима не только для успешного выполнения учебно-воспитательной работы, но и для объективных критериев оценки этой работы.

Чтобы быть в курсе событий современного обучения контрабасистов, знать тенденции его развития на данном этапе, чтобы улавливать все новое и прогрессивное в учебной работе, самый простой и доступный путь – непосредственное ознакомление с работой классов других

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Струве Б.В. Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов. М., 1952, с. 159.

<sup>2</sup> Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики, с. 31.

школ, музыкальных училищ, вузов, то есть посещение академических вечеров, классных концертов, открытых (и «закрытых» также) уроков; ознакомление с современным учебно-педагогическим репертуаром. Совершенно исключительную роль в развитии общемузыкальной эрудиции педагога и совершенствовании его инструментально-исполнительского мастерства могут играть систематические посещения концертов оркестров и (особенно!) инструменталистов-солистов.

Мы, музыканты, нередко разучиваемся слушать музыку. Она превращается для нас в некое собрание исполнительских деталей. Наше ухо направляется на то, какова интонация, выразительна или нет динамика, устойчив ли ритм, хорош ли ансамбль и т.д. И самое страшное, мы перестаем желать слушать музыку (только разве уж какое-нибудь событийное исполнение). Педагог-музыкант не может позволить себе опуститься до подобного отношения к музыке. Ибо для него это будет означать только одно – лишение своей трудной работы всякого смысла. Не последнее место в самообразовании занимает современная музыкально-педагогическая литература. Книги, статьи в специальных журналах о музыкальной педагогике, об исполнительстве и исполнителях – неисчерпаемый источник полезных сведений, новых мыслей, конкретных советов.

В сфере взаимоотношений педагога и ученика определяющую роль играют профессиональные качества учителя. При всем огромном значении высокой общей и музыкальной культуры педагога, его кругозора, его умения говорить и вести себя педагогично, ясно все же, что эти качества не смогут заполнить или подменить непосредственное воздействие профессионально-исполнительских музыкантских качеств. Настоящий мастер в своей области всегда пользуется авторитетом у ученика, который невольно видит в нем живое воплощение своего музыкального идеала.

В числе действенных воспитательных компонентов личности педагога-контрабасиста, имеющих отношение и к авторитету, свое место занимает и верная любовь к инструменту. Драгонетти, например, считал себя всем обязанным своему «Гаспаро да Салó», боготворил его и даже побеспокоился о его судьбе (завещал его собору св. Марка). Фанатично как живое существо любили свои инструменты и многие другие музыканты – Боттезини, Кусевицкий, Гёдеке.

Важнейшей характерной чертой работы хорошего педагога можно считать спокойную и деловую обстановку в классе. Способность создать такую обстановку своими корнями связана с качествами личности педагога, прежде всего такими, как оптимизм и доброта. Педагог-оптимист имеет крепкий характер, умеет преодолевать в себе (причем внешне незаметно) возникающее нередко чувство раздражения от плохой игры ученика, от его плохого поведения или поступка, умеет находить хорошее в ученике и в его работе, способен выдерживать многократные (во время занятия, при общении с учениками) волевые и душевные усилия.

У Чехова есть такие слова: «Кто не может взять лаской, тот не возьмет и строгостью»<sup>1</sup>. Настоящая человеческая доброта, неисчерпаемое доброжелательство – чрезвычайно мощная сила воспитательной работы. Она-то и помогает педагогу создавать и удерживать единственно правильный стиль работы и отношений в классе. А вот словом «плохо» полезнее пользоваться возможно реже, только в случае крайней необходимости. Это нужное и сильное, когда уместно сказано, слово не надо обесценивать частым употреблением. Многие педагоги и психологи утверждают, что желание учиться, любовь к учебе не приходит, если учение постоянно связывается с неприятными переживаниями.

Создание деловой, спокойной (и хочется утвердить это качество) радостной обстановки в учебной работе должно преодолеть еще наитруднейшее препятствие – скуку. Опытные, талантливые педагоги справедливо считают, что по-настоящему чему-то научить в искусстве возможно только, увлекая искусством эмоционально. В обучении игре на инструменте неизбежны периоды «скучной» работы. (Например, постановочные упражнения.) Поэтому так важна задача достигнуть положения, при котором интерес ученика к музыке, к игре на

---

<sup>1</sup> Чехов А.П. Полн. собр. соч. М., 1944-1956. Т. 12, с. 241.

инструменте, увлеченность ими оказались бы на уровне эмоциональной активности, превышающей эмоции скуки.

Воспитание у занимающегося музыкой ребенка или юноши таких качеств, как выдержка, умение преодолевать длительные затруднения, брать препятствия продолжительным усилием, выдвигает на первый план не столько знание того, как и что надо делать, сколько привычку это делать. Извечное противоречие, извечная проблема педагогики – существование и противоборство в ученике-человеке двух сил – «надо» и «не хочется» – решается только одним путем: воспитанием привычки подчинять эмоцию велению воли. «Для того чтобы воспитание могло создать для человека вторую природу, необходимо, чтобы идеи этого воспитания переходили в убеждение воспитанников, убеждения в привычки... Когда убеждение так вкоренилось в человека, что он повинуется ему прежде, чем думает, что должен повиноваться, тогда только оно делается элементом его природы»<sup>1</sup>. Многие музыканты, например, испытывают вполне реальное внутреннее беспокойство, ощущение какой-то пустоты, если не проиграли сегодня упражнения или гаммы, к которым привыкли в ежедневной тренировке на инструменте, или не позанимались сегодня на инструменте, привыкнув за долгую музыкальную жизнь к ежедневным занятиям. В среде музыкантов-педагогов существует нередко недооценка одинаковой значимости воспитательного влияния, как профессиональных качеств, так и непременно проявившихся в процессе обучения человеческих качеств педагога, учителя.

Первым, прямым средством общения педагога и ученика является речь. Речь в большой степени отражает внутренний мир человека. Вполне понятно поэтому, что именно речь педагога оказывается особенно существенным компонентом воспитательного воздействия. Делу не помогает, если учитель говорит много, говорит «вообще» или злоупотребляет неуместными, не относящимися к делу сравнениями, аналогиями, отступлениями. Многие выдающиеся педагоги-музыканты чаще всего обладают таким ценным даром, как образная, живая, «воспитательно-направленная» речь. Однако воспитывать, развивать в себе культуру речи необходимо каждому педагогу.

Поведение, поступки воспитателя не менее важный элемент педагогического мастерства. «Воспитатель должен себя так вести, чтобы каждое движение его воспитывало, и всегда должен знать, чего он хочет в данный момент и чего он не хочет. Если воспитатель не знает этого, кого он может воспитывать?»<sup>2</sup>

Актуальная проблема взаимоотношений учителя и ученика – проблема педагогического такта. Он, прежде всего, в чуткости педагога, в умении правильно понять и оценить конкретную ситуацию и в искренности реакции. В классах контрабаса учатся подростки и юноши. Надо ли говорить, какой это трудный, требующий особого педагогического такта возраст: одиннадцать – семнадцать лет. В этом диапазоне каждый год имеет «ведущие» черты, отличные от предыдущего и последующего.

В одиннадцать лет – бьющий ключом интерес к жизни, нередко «раздражающая» активность, которую маленький человек не умеет и не хочет сдерживать, не сознаваемое копирование старших (родителей, учителей). В двенадцать лет – большая уравновешенность и начинающееся «заглядывание в себя», замкнутость. В тринадцать лет – постепенное осознание себя как личности, начало поиска «себя», особенно острая сопротивляемость взрослым, появление резкого и внешне неприятного: «я сам знаю», «я прав», «вы ничего не понимаете» и т.д. К этому прибавляются, в нарастающей быстрыми темпами прогрессии, физиологическое возмужание и все связанные с этим новые черты и манеры. И каждый новый год – новая черта, новое влияние извне, новое самооткрытие, новые обобщения и выводы из столкновений с реальной жизнью, из растущего жизненного опыта. Причем и это типическое проявляется у разных ребят в разное время. Умение оценить ситуацию, выбрать лучший для каждого данного случая тон по отношению к ученику, прежде чем говорить или действовать, – в этом «соль» педагогического такта и педагогического мастерства.

---

<sup>1</sup> Ушинский К.Д. Собр. соч., т. 8. М.-Л., 1950, с. 11.

<sup>2</sup> Макаренко А.С. О воспитании молодежи. М., 1951, с. 271.

Не всегда умеют педагоги почувствовать и то, как ученик воспринимает воспитательное воздействие. В связи с этим вспоминается остроумный афоризм: «Нравоучения словно лекарства: в умеренных дозах помогают, в чрезмерных – могут привести к отравлению».

В воспитательной работе очень многое зависит от умения педагога ставить перед учеником конкретные, выполнимые, посильные для него задачи и требования. Простые, легко выполнимые требования помогают сразу поставить учеников в условия дисциплинарного самоконтроля: быть вежливым не только с педагогом, но и в отношениях с товарищами; быть опрятно одетым, чистым, причесанным, соблюдать чистоту инструмента и смычка; аккуратно обращаться с нотами; добросовестно и тщательно выполнять домашние задания; вести себя в классе спокойно, внимательно. Постепенно воспитанная привычка выполнять такие требования организует поведение и приводит к дисциплинированности. Привычные требования становятся для ученика само собой разумеющимся правилом поведения. Трудность в том, что и сами требования и форма их предложения достигают цели только тогда, когда они учитывают индивидуальность ученика (включая фактор физического здоровья), учитывают реакцию коллектива класса. Трудность в том, что невозможно точно установить, как и когда предъявляются те или иные требования, какова их «доза». Они очевидно различны, в зависимости от конкретных обстоятельств.

Можно широко использовать такие формы воспитательного воздействия, как привлечение (например, этикой поступка) или поощрение, убеждение путем доказательства, в иных случаях намеком, улыбкой, шутливым замечанием. Существуют и формы наказания. Но они требуют от педагога большой чуткости, внимательности. Ведь известно, что наказание нередко еще больше ухудшает поведение учащегося.

Я далек от представления, что затронул здесь все или многие важные проблемы обучения-воспитания музыканта. Скорее это лишь постановка вопроса, обращение внимания на наиболее актуальные проблемы. Но хочется возможно определеннее подчеркнуть главные мысли. Работа музыканта-педагога трудна и почетна, она ответственна и беспокойна.

Занятия искусством кроме таланта, интуиции и знаний требуют еще настойчивого, подвижнического труда. Великий русский актер М.С. Щепкин определил основную задачу людей искусства такими словами: «Совершенство не дано человеку. Но, занимаясь добросовестно, ты будешь к нему приближаться настолько, насколько природа дала тебе средств...»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Щепкин Михаил Семенович. Записки. Письма. Современники о М.С. Щепкине. М., 1952, с. 250.



# СОВРЕМЕННАЯ СОЛЬНАЯ ИГРА НА КОНТРАБАСЕ

## ИЗ ОПЫТА ИСПОЛНИТЕЛЯ

В творческой деятельности всякого музыканта значительное место занимает технология исполнительского процесса. Учитывая это, автор делает попытку изложить в настоящей статье свои мысли и опыт, касающиеся основ контрабасовой постановки и исполнительства, поделиться результатами своей исполнительской практики, показать наиболее эффективные средства для достижения наилучших результатов при наименьшей затрате времени. Важно это и потому, что игра на контрабасе часто является неоправданно трудной из-за недостаточной разработанности многих ее аспектов.

Некоторые описанные ниже приемы, например «косой штрих», недожимание струн до грифа и т.п., возможно, покажутся отдельным контрабасистам необычными. Однако эти приемы отнюдь не отбрасывают традиционные, они лишь дополняют, а иногда совершенствуют их. Предложение автором новых выразительных средств и приемов игры имеет лишь одну цель – способствовать лучшему исполнению музыки.

Игровой процесс включает в себя много компонентов. Все они взаимосвязаны. И если для удобства изложения приходится выделять отдельные темы, посвящая им (или группе близких тем) специальный раздел, то при этом следует учитывать, что каждая из них является частью всего комплекса.

Говоря о новых элементах контрабасовой постановки и исполнительства, автор останавливается и на общеизвестных приемах игры, например обычной трехпальцевой аппликатуры. Это объясняется тем, что новая исполнительская методика строится на основе лучших традиций, продолжая и развивая их. Основной принцип, которого придерживался автор, – естественность, осмысленная подготовка и экономия движений, сил и времени. В работе изложены только те принципы, которые, по мнению автора, являются бесспорно целесообразными и которые помогли ему осуществить исполнение в концертах множества виртуознейших произведений, ранее не входивших в сферу контрабасового репертуара.

## ПОСТАНОВКА, ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕ, ДИНАМИКА

Постановка – это рационально обобщенная форма приспособления исполнителя к игровому процессу. Постановка должна способствовать удобству и целесообразности всех игровых движений и, таким образом, использованию возможно большего числа исполнительских приемов.

Стремясь найти положение контрабаса, наиболее соответствующее исполнительским приемам, имеющимся в распоряжении современного контрабасиста, автор пришел к необходимости использовать более наклонную постановку инструмента, для чего потребовался более длинный шпиль<sup>1</sup>. При предлагаемом нами способе держания инструмента свободные от напряжения руки как бы «повисают» на струнах, прижимают их своим весом, облегчая задачи и усилия исполнителя. Особенно важно, что такое положение инструмента дает возможность одинаково успешно применять все положение левой руки (соответствующие разным видам аппликатуры) в любой части грифа. Кроме того, более наклонное (похожее на виолончельное) положение контрабаса приводит к меньшей затрате сил, улучшению качества звука, позволяет легко преодолевать неудобство формы некоторых инструментов (крутизну боков). Примерно в таком же наклонном положении находятся инструменты у контрабасистов, играющих в оркестре сидя.

---

<sup>1</sup> Длина шпиля должна быть такова, чтобы место первого от порожка полутона оказывалось на уровне макушки исполнителя, стоящего вплотную к вертикально поставленному контрабасу. Контрабасист отходит на расстояние вытянутой руки от инструмента, держа его за шейку, затем принимает основное положение (см. рис. 7 и 8). После придания инструменту наклонного положения место этого полутона оказывается на уровне виска исполнителя.

Непременным требованием к постановке и движениям правой руки контрабасиста следует считать игру более полным, чем принято, волосом смычка. (Этого также гораздо легче добиться, используя более наклонное положение инструмента.) Целесообразность последнего диктуется следующим соображением: участок струны (зона), на котором смычок наиболее эффективно извлекает звук, у скрипки, альты и виолончели уже, чем ширина ленты волоса. Именно поэтому на названных инструментах постоянная игра полным волосом, за исключением извлечения максимально громкого звука, почти невозможна, так как волос сразу задевает несколько таких участков, что плохо сказывается на чистоте тона и общем звучании<sup>1</sup>.



Рис. 7

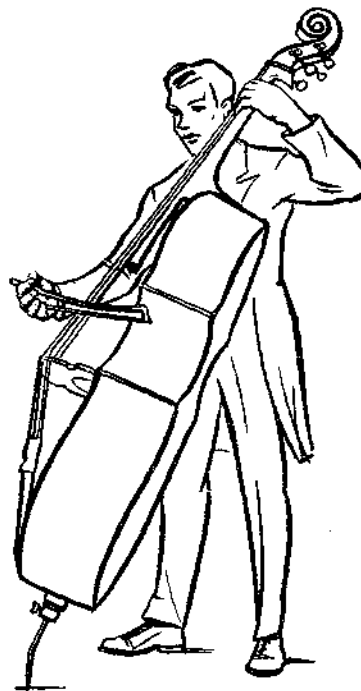


Рис. 8

При игре на контрабасе величина почти любого такого участка (за исключением самых высоких) или равна ширине ленты волоса смычка, или больше ее. Это позволяет (при любом способе держания смычка<sup>2</sup>) играть, касаясь струны всей, или почти всей, шириной ленты волоса<sup>3</sup>. Увеличение площади соприкосновения волоса со струной ведет к увеличению спектра обертонов. Звук контрабаса, обычно несколько гнусавый и бедный обертонами, становится гуще, богаче по тембру. Конечно, способ игры полным волосом не следует возводить в обязательное требование, равно как и игру частью волоса (все здесь зависит от исполнительских задач, которые ставит музыкальное произведение). Но если перевод трости смычка в положение почти постоянной игры полным волосом приводит к явному обогащению звучания, в чем легко убедиться на практике<sup>4</sup>, то игра частью волоса становится исключением, особым приемом.

<sup>1</sup> Ширина соприкосновения ленты волоса смычка со струной, присущая русскому способу держания скрипичного смычка, введенному Л. Ауэром, равняется трем четвертям ширины ленты волоса, а немецкая и франко-бельгийская школы вообще применяли наклонное положение трости и игру неполным волосом.

<sup>2</sup> Имеются в виду «чешский», «французский» и «итальянский» способы держания контрабасового смычка.

<sup>3</sup> При игре на контрабасе с маленькой мензурой смычком с широкой лентой волоса она может оказаться большей, чем величина допустимой зоны. Поэтому к такому случаю, как и к случаям намеренного уменьшения площади соприкосновения волоса со струной, данное положение не относится.

<sup>4</sup> Особенно заметно преимущество этого способа при исполнении аккордов. Из-за округлости подставки ноты аккорда большей частью исполняются не одновременно, а по частям (чаще всего два звука и затем еще два). При отработке исполнения аккордов необходимо следить за своевременной переменной уровня всей правой руки, и особенно ее ведущей части – плеча. Очень важно, чтобы при исполнении аккорда все ноты брались одинаковой шириной ленты волоса. Если не соблюдать этого правила, сразу нарушится тембровое единство звуков, входящих в состав аккорда.

Совершенно ясно, что свободная, естественная постановка правой руки контрабасиста дает больший запас работоспособности и продуктивности, чем напряженная (тот же принцип сказывается и в постановке левой руки). Однако достигнуть абсолютной свободы мышц в процессе исполнения невозможно. Тем более важно стремиться свести эти напряжения к необходимому минимуму<sup>1</sup>. Данный принцип наиболее полно можно соблюдать в том случае, когда исходная постановка правой руки естественна и сводится лишь к закреплению пальцами смычка.

Это значит, что при постановке должны быть сведены к минимуму отклонения любого пальца от естественного положения. (Смычок удерживается лишь небольшим их нажимом.) Поэтому необходимо подбирать колодку в соответствии с индивидуальным строением кисти и пальцев исполнителя. Например, при игре смычком с высокой колодкой ширина колодки должна соответствовать ширине кисти, чтобы пальцы не отклонялись от естественного положения. К свободному исходному положению и состоянию руки следует систематически возвращаться.

Некоторые контрабасовые школы, особенно те, которые придерживаются так называемых французского и итальянского (виолончельного) способов держания смычка, в вопросах постановки правой руки контрабасиста часто исходят из неправильной аналогии с виолончелью. Они переносят принципы постановки правой руки виолончелиста на контрабасовое исполнительство, не учитывая специфики последнего.

Специфичность движений правой руки контрабасиста обусловлена: а) увеличением длины, толщины, массы и упругости контрабасовых струн, которые требуют гораздо больших физических усилий для приведения их в колебание и большей массы раскачивающего их тела (то есть массы руки, совместно с массой смычка); б) увеличением участка струн между грифом и подставкой; в) значительно большей, чем на остальных смычковых инструментах, удаленностью смычка от груди и корпуса исполнителя.

Отсюда основное требование к постановке правой руки контрабасиста (при любом из трех способов держания смычка) – вкладывать смычок в свободно опущенную руку. В процессе исполнения водить смычок по струнам следует при помощи движений всей свободно выпрямленной или минимально согнутой в локте правой руки (массой всей руки). Поэтому в качестве основы движений руки, смен смычка, исполнения почти любого штриха автор считает необходимым использовать в первую очередь плечевой сустав.

Эти принципы постановки и движений правой руки, а также движения корпуса при перемещении рук в направлении к подставке и обратно – создают благоприятные условия для хорошего звукоизвлечения. Они позволяют исполнителю не делать неоправданно больших усилий при извлечении звука, снимать излишнее, появившееся в процессе игры напряжение, делают возможным своевременное изменение места контакта смычка со струной и сохранение правильного направления движения смычка.

Смену смычка лучше всего начинать с перемены направления движения плечевого сустава с последующими поправочными движениями пальцев и кисти. Предплечье здесь лишь пассивно следует за ведущим плечом. Движения кисти и пальцев, когда этого требует музыка, смягчают, округляют смену смычка, могут сделать ее почти незаметной на слух. Это тем более верно, что довольно часто смену смычков надо делать активной, с четкой *attacc'ой*. В случае нарушения этого может возникнуть опасность «проскакивания» вхолостую части смычка, уменьшения силы звука. И все же в различных ситуациях следует использовать различные способы смены смычка (и плечом, и кистью, и одними пальцами).

Прежде чем перейти к изложению некоторых конкретных приемов звукоизвлечения, рассмотрим общие вопросы, связанные с этой темой.

---

<sup>1</sup> В нажимах правой руки многое зависит от веса смычка. Отсюда на один смычок надо «давить» больше, чем на другой. С некоторых смычков надо даже «снимать» их собственный вес, облегчая давление их на струны, особенно чтобы получить нюансы *piano* или *pianissimo*.

Звук – основа музыки. Настоящий музыкант-мастер должен, в первую очередь, обладать хорошим звучанием. С этим достаточно элементарным положением бесспорно соглашаются все контрабасисты. Гораздо труднее найти общую точку зрения в вопросе, что же следует считать хорошим звуком. Ведь у каждого музыканта свой критерий качества звучания. Один считает идеалом нежный, сладкий звук, другой – мощный, полный. Некоторые исполнители полагают, что достаточно выработать чистое, красивое, но однородное по тембру звучание, другие, в отличие от такого «монохромного» принципа, стремятся добиться большого разнообразия тембров и умения выразительно противопоставлять их.

Хорошее, художественно-выразительное звучание должно полностью способствовать раскрытию авторского и исполнительского замысла. А потому исполнителю необходимо владеть всей палитрой разнообразного звучания инструмента. Хорошее качество звучания есть не что иное, как квинтэссенция всей техники исполнителя, его исполнительского мастерства, результат самых высоких и тонких художественных представлений и переживаний артиста, самых совершенных движений его рук и пальцев, глубоких профессиональных навыков и знаний.

Звукоизвлечение при игре на смычковых инструментах зависит от многих факторов. Важнейшие из них: место контакта смычка со струной, угол приложения его к струне, скорость движения смычка, сила нажима, *attacca*, наконец, степень прижатия струны пальцами левой руки, а также вес смычка, «цепкость» канифоли, качество волоса и т.п.

Каким бы ни был характер звучания, существуют некоторые объективные закономерности процесса звукоизвлечения на смычковых инструментах. Вне этих законов всякое искание будет беспочвенным и не даст реальных результатов. Наиболее кратко и ясно эти закономерности изложил И. Лесман в своей «Школе игры на скрипке» (Л., 1925): «а) при неизменном давлении: более быстрый штрих – ближе к грифу, более медленный штрих – ближе к подставке; б) при неизменной скорости: более плотный штрих – ближе к подставке, более легкий штрих – ближе к грифу; в) в высоких позициях – ближе к подставке, в низких – ближе к грифу»<sup>1</sup>.

Разумеется, эти принципы полностью относятся и к звукоизвлечению на контрабасе, хотя и не исчерпывают всех вариантов движения смычка в процессе извлечения звука.

Существует два основных приема звукоизвлечения. Различие их зависит от того, каким образом достигается изменение силы звука. При одном способе сохраняется неизменная игровая точка (место соприкосновения смычка со струной) и динамика возникает в результате большей или меньшей скорости движения смычка и силы его нажима на струну. При другом способе тот же эффект возникает в результате изменения не только нажима, но и места соприкосновения волоса смычка со струной – игровой точки, скорость же движения смычка остается неизменной.

В практике исполнители в той или иной степени пользуются смешением различных способов изменения силы звука<sup>2</sup>. Выбор того или иного способа звукоизвлечения зависит от индивидуального вкуса музыканта, его звукового идеала, но главное – от стиля и характера исполняемой музыки. Так, в музыке разных эпох отличается друг от друга абсолютная величина и характер динамических нюансов, акцентов, *sforzando*, *attacca* звука, характер вибрации, степень насыщения ею звучания и т.д.

Л.С. Ауэр, подчеркивавший значение индивидуальности исполнительского стиля, писал: «Иной век – иная музыка, иная музыка – иной стиль. Мы исполняем Баха, разумеется, не так, как Чайковского... Мы играем Баха иначе потому, что его музыка сама заставляет нас соблюдать известные правила вкуса, известные способы выразительности»<sup>3</sup>.

Если приложить эту мысль к нашему инструменту, то станет ясно, что при исполнении различных по стилю произведений контрабасисту также необходимо уметь применять соответствующую характеру музыки манеру звукоизвлечения и нюансировки.

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Флеш Карл. Искусство скрипичной игры, т. 1. М., 1964, с. 257.

<sup>2</sup> Подробно вопросы звукоизвлечения рассмотрены К.А. Фортунатовым в примеч. и доп. к т. 1 «Искусства скрипичной игры» К. Флеша (см. указ. изд., с. 256-358, примеч. 79, 81, 82, 85, 86, с. 125-128).

<sup>3</sup> Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М., 1965, с. 98.

Основа звукоизвлечения – умение наилучшим образом вести смычок и получать на всем его протяжении чистый и полный звук. Для выработки этого можно рекомендовать, например, упражнение, применяемое Р. Баршаем в Московском камерном оркестре: играть хроматическую или диатоническую гамму по звуку на смычок, обязательно используя весь смычок и сохраняя первоначально взятый динамический нюанс. Изменяется лишь длительность звуков, то есть количество времени, отпущенного на штрих: вначале каждый звук длится шестнадцать «ударов», затем количество «ударов» надо сокращать до восьми, четырех, трех, двух, одного на смычок. Это влечет за собой необходимость увеличить скорость ведения смычка, а значит, и нажим его на струну.

Особого внимания требует динамическая техника контрабасиста, то есть изменение силы звучания. Известно, что динамические возможности контрабаса меньше, чем у других смычковых инструментов. Поэтому контрабасистам следует особенно ясно представлять себе все градации динамики, контрастные или постепенные переходы от одного динамического нюанса к другому и, в связи с этим, уметь четко и рационально выполнять их.

Динамическая техника контрабасиста, как и любого струнника, базируется на внезапном или постепенном изменении различных нюансов. Ее следует ежедневно тщательно совершенствовать на открытых струнах, гаммах, арпеджио и других упражнениях:



При этом надо использовать как целый смычок, так и отдельные его участки, при движении вверх и вниз, в разных темпах и при разных способах звукоизвлечения, в сочетании с различными движениями левой руки.

Кроме техники выполнения *crescendo* и *diminuendo*, разумеется, надо владеть приемами контрастной динамики, умением качественно воспроизводить все градации звучания от *ppp* до *ff*, и наоборот, вверх и вниз смычком. Здесь уместны следующие упражнения: а) исполнять по одному звуку (затем на гаммах, трезвучиях и т.п.) в разном направлении смычка последовательно друг за другом все возрастающие оттенки громкости (*ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *f*, *ff*), не меняя установленной динамики на протяжении каждого движения смычка. Затем упражнение повторяется в обратном порядке; б) аналогичное упражнение, но начинающееся *mf*. Возможны два варианта: от *mf* до *ff* и обратно; от *mf* до *ppp* и обратно.

Часто контрабасисты психологически неправильно представляют себе направление усилий во время изменения динамики, *attacc'e* звука, акцентов, *sforzando* и т.п. Эти динамические нюансы невольно ассоциируются только с увеличением нажима на струны в направлении сверху вниз. Между тем, наряду с усилием нажима на смычок, надо ясно осознавать, что «ударные» моменты на смычковых инструментах должны происходить иначе, чем на фортепиано: не только сверху вниз, но и справа налево или слева направо.

Отсюда, особенно при игре на контрабасе, качественное усиление звука достигается не только увеличением нажима на смычок, но и увеличением скорости движения смычка. Если этого не сделать, то вместо естественного усиления звучности получаются скрипы и скрежет.

Таким образом, для совершенного овладения динамической техникой контрабасисту в первую очередь нужно научиться искусно делать *crescendo* и *diminuendo* двумя способами: а) приближая или удаляя смычок от грифа к подставке; б) не меняя игровой точки, а лишь правильно сочетая скорость движения смычка с силой его нажима на струны. При этом следует учитывать, что «...*crescendo* требует умеренной силы звука вначале (чтобы получился эффект

постепенного усиления), а *diminuendo* – полной (для «генерального» нюанса) силы звука вначале (чтобы получить эффект постепенного угасания его)»<sup>1</sup>.

После тщательного изучения динамики (в сочетании движений правой и левой руки) на упражнениях и этюдах, необходимо постоянно совершенствовать приобретенные навыки при исполнении художественных произведений, так как на динамическую технику очень влияют эмоциональная сфера, темперамент исполнителя. Если не скоординировать их с тщательно выверенной динамической техникой, то в игровой процесс может вовлекаться много лишних, ненужных мышц. Это затруднит игру, скует свободу исполнителя, помешает воплощению задуманного. В качестве художественного материала для развития динамической техники следует брать пьесы, в которых встречается много динамических нюансов, например Романс Венявского:



В процессе звукоизвлечения движения правой руки нельзя рассматривать изолированно от движений левой. Ведь во время игрового процесса смычок перемещается не только поперек, но и вдоль струны. Перемещения смычка между грифом и подставкой обусловлены изменением динамики и тембра звука, а также сменой позиций. Давно установлено, что при больших скачках левой руки (даже при неизменном нюансе) необходимо перемещать вдоль струны и смычок. Это смещение смычка зависит от изменения длины колеблющегося отрезка струны в результате деятельности пальцев левой руки. Смычок должен занять на струне новое место, наиболее выгодное для звучания нового, свободно колеблющегося ее отрезка. Смещение особенно заметно при смене отдаленных позиций. Основное положение здесь таково: чем больше интервал, взятый на одной струне, тем больше переместится смычок в том же направлении.

Теоретически каждой позиции левой руки будет соответствовать свой участок работы правой руки и смычка, каждой ноте, взятой пальцем левой руки, – своя идеальная игровая точка соприкосновения смычка со струной. Конечно, такое абсолютно точное соответствие практически невозможно, и здесь речь может идти скорее о зоне (длина каждого участка струны между грифом и подставкой, соответствующая передвижению пальцев левой руки, колеблется в определенных пределах, в рамках зоны, величина которой зависит от мензуры и динамического нюанса). Длина колеблющегося отрезка струны, как известно, уменьшается при движении левой руки в сторону подставки и увеличивается при движении ее в сторону порожка. Поэтому используемый смычком участок струны при неизменном динамическом нюансе постепенно уменьшается, сжимается по мере перехода в более высокие позиции (к подставке) и постепенно увеличивается при переходе левой руки в низкие позиции (к порожку). Это изменение используемого смычком участка в какой-то степени аналогично изменению величины позиции по мере передвижения левой руки по направлению к подставке. Отсюда важнейшим условием наиболее правильного звукоизвлечения является верно найденное место ведения смычка на струне.

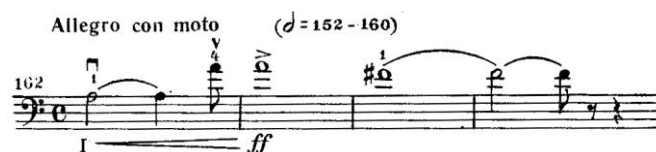
В этом легко убедиться, если, например, сыграть на одной струне интервал октавы (при неизменном динамическом нюансе):



<sup>1</sup> Гинзбург Л.С. О работе над музыкальным произведением. Методический очерк. М., 1968, с. 43.

Если не изменить первоначальное место соприкосновения смычка со струной при переходе ко второй ноте, то качество звука заметно ухудшится.

Еще более наглядно ощущается это, когда смена позиции сочетается с изменением динамического нюанса. Примером может послужить отрывок из первой части Концерта Тубина:



Если бы при указанной в примере смене позиций предписывалась обратная динамика (*diminuendo*), синхронность перемещения рук и взаимосвязь их «позиций» неизбежно должны были бы измениться.

Изменение динамики влияет на движения правой руки следующим образом: чем громче звук, тем больше сжимается, уменьшается зона используемого смычком участка струны; чем звук тише, тем зона становится большей. Для наибольшего эффекта *crescendo* смычок перемещается ближе к подставке, нажим и скорость его движения увеличиваются. При максимальном *diminuendo* смычок переносится ближе к грифу, скорость его движения и количество волоса, соприкасающегося со струной, уменьшаются<sup>1</sup>. Приемы игры *sul tasto* и *ponticello* – это крайние отклонения от нормального места ведения смычка.

Правильность выбора точки касания волосом смычка струны для той или иной ноты и динамического нюанса определяются только требованиями наилучшего звучания. Технику передвижений смычка между грифом и подставкой следует отрабатывать так же тщательно, как и технику смены позиций.

Как же перемещать смычок между грифом и подставкой? Наиболее подробно рациональный принцип перемещения игровой точки, при усилении или ослаблении звучности, разработан К.Ю. Давыдовым, предложившим для этой цели так называемый «косой штрих». Сущность его заключается в следующем: «...Для достижения *crescendo* (требующего постепенного и свободного от призывков перемещения смычка к подставке) необходимо слегка повернуть смычок по направлению к подставке той его частью, которая еще не была на струне (для достижения *diminuendo* смычок соответственно поворачивается к грифу)»<sup>2</sup>.

Поистине странно, что подробно разработанное великим музыкантом-солистом, педагогом и методистом положение совершенно прошло мимо внимания многих контрабасистов<sup>3</sup>.

## АПЛИКАТУРА, ПОСТАНОВКА И ДВИЖЕНИЯ ЛЕВОЙ РУКИ, ВИБРАЦИЯ, ИНТОНАЦИЯ

Аппликатура при игре на контрабасе при громадных размерах его мензуры является важнейшей проблемой. Попытаемся разобраться в сущности различных аппликатурных систем, сделать некоторые обобщающие выводы, а также изложить свои аппликатурные приемы.

Подбор аппликатуры во многом обусловлен удобством исполнения, связанным с индивидуальными физическими данными музыканта и особенностями того или иного контрабаса (его величиной, размером мензуры, расстоянием между струнами, степенью покатоности плечей инструмента, материалом и толщиной струн и т.п.). Значит, аппликатура,

<sup>1</sup> Здесь наибольшего эффекта можно добиться, используя прием филировки звука. Под филировкой мы понимаем *diminuendo*, которое достигается путем быстрого ослабления нажима, перемещения смычка к грифу и одновременно резкого увеличения скорости его движения.

<sup>2</sup> Гинзбург Л. История виолончельного искусства. Русская классическая виолончельная школа (1860-1917). М., 1965, с. 103.

<sup>3</sup> Этот прием можно изложить и таким образом: при *diminuendo* вверх смычком и *crescendo* – вниз колодка должна быть ближе к грифу, конец – ближе к подставке. При *crescendo* вверх и *diminuendo* вниз – наоборот. Так как перемещения смычка между грифом и подставкой могут быть и быстрыми и медленными, то в первом случае следует применять прямой штрих (резкое перемещение, как бы скачок), во втором – косой (скользящий).

применяемая при игре на одном инструменте, может быть непригодной или менее целесообразной при игре на другом, даже в том случае, если играет один исполнитель.

Аппликатура всегда зависит от темпа исполнения, она должна исходить из движений крупных, ведущих частей руки в незамедленном темпе (аппликатура, которая кажется удобной и логичной при игре в медленном темпе, часто может оказаться непригодной для быстрого).

Одной из важнейших задач аппликатуры является обеспечение чистой интонации. При разборе произведения и чтении с листа сначала необходимо выполнить требование верного интонирования музыкального текста. Здесь надо стремиться в первую очередь к тому, чтобы как можно больше нот брать на месте, в одной позиции, ибо частая смена позиций тормозит как разбор пьесы, так и чтение нот с листа.

При продуманном подборе аппликатуры следует учитывать художественную целесообразность или, наоборот, недопустимость того или иного перехода из позиции в позицию. В силу этого аппликатура должна подбираться так, чтобы смены позиций и струн не противоречили бы лигам, группировке нот и музыкальному ритму. Вот пример из второй части Концерта А. Богатырева:



При установке аппликатуры крайне важно учитывать реализацию при ее помощи тембрового «одеяния» каждой фразы, используя все возможности инструмента.

Смена струн и тембров часто бывает связана и со сменой нюансов. Это объясняется более ярким и интенсивным звучанием «высоких» струн. Хотя в практике могут встретиться самые различные случаи, переход с более низкой на более высокую струну, как правило, лучше делать при усилении звука (например, при *crescendo*, *subito forte*), а с более высокой на более низкую – при ослаблении звука (*diminuendo*, *subito piano*). Этим лучше оттеняется и подчеркивается каждый нюанс и смена их.

Открытые струны и флажолеты облегчают переносы рук, а во время их звучания можно снимать возникающее в руках напряжение; тем не менее, их применение часто ограничивается из-за того, что по тембру и силе звука они заметно отличаются от окружающих «закрытых» нот. Поэтому либо флажолеты и открытые струны надо использовать как самостоятельную краску, или при подходе к ним приспособлять к их тембру характер звучания прижатых пальцами звуков (уменьшать или совсем прекращать здесь вибрацию).

Аппликатура избирается в зависимости от конкретного музыкального текста. Грамотно подобрать аппликатуру в пьесе – это не только исключить нелогичные, нерациональные и неудобные исследования пальцев. Решающим критерием здесь является соответствие аппликатуры содержанию и ритму исполняемой музыки и вместе с тем исполнительской трактовке ее художественных образов.

При подборе аппликатуры автор данной работы придерживается следующего порядка: сначала обеспечиваются требования тембровой логики раскраски пьесы, то есть для отдельных частей пьесы или даже звуков избирается та или иная струна. Затем на избранной струне обеспечиваются правильные смены позиции с тем, чтобы переходы от ноты к ноте не противоречили музыке, а способствовали ее выразительности. Только после удовлетворения этих требований следует искать более удобные и логичные варианты аппликатуры в пределах установленных позиций. Причем в кантлене надо учитывать и то, что при игре некоторыми пальцами вибрация бывает более или менее интенсивной.

Всегда следует помнить, что основными критериями правильности аппликатуры, смен позиций и постановки являются чистая интонация и качество звучания.

Исторически аппликатурные принципы и системы развивались вместе с эволюцией музыкальных стилей и исполнительства, с усложнением музыкального языка произведений. От случайной, бессистемной расстановки пальцев на струне во время музицирования исполнители стали переходить к обдуманной, зафиксированной в нотах.



До самого недавнего времени в теории и практике бытовала единственная трехпальцевая система контрабасовой аппликатуры<sup>1</sup>. Она в основном удовлетворяла большинство контрабасистов на определенном этапе развития исполнительства, хотя и не всегда отвечала требованиям музыкальной выразительности, удобства и экономности движений. Правда, отдельные исполнители и педагоги, неудовлетворенные возможностями этой аппликатуры, делали отступления от правил, но и они считали данную систему и данный вид аппликатуры основными.

Развитие исполнительства и методики, расширение и усложнение сольного репертуара и оркестровых партий контрабаса, а также влияние культуры других смычковых инструментов приводит контрабасистов к необходимости пересмотра и дальнейшего развития многих вопросов исполнительства, в том числе и вопросов аппликатуры. В определенный момент назрела потребность не только в разработке новых видов аппликатуры, но и в объединении их, в использовании всех возможных аппликатурных приемов.

Можно предложить следующую систематизацию видов аппликатуры. Нормальной аппликатурой следует считать общепринятую: соседние полутоны на нижней части грифа играют 1-2-4 пальцами<sup>2</sup>, где каждая позиция охватывает интервал в один тон (на верхней части грифа полутоны берутся соседними пальцами, а тоны – через палец).

Расширенной аппликатурой является такая, при которой на нижней части грифа соседние пальцы (1-2-3-4) берут соседние полутоны, через палец играет тон, а величина любой позиции увеличивается до полутора тонов, которые берутся крайними (1-4) пальцами (на верхней части грифа тоны берутся соседними пальцами, а большая терция – через палец).

При игре расширенной аппликатурой на нижней части грифа без приема «ставки» (1-2-3-4) величина позиции – полтора тона. Прием ставка расширяет позицию до двух тонов (♀-1-2-3-4)<sup>3</sup>. При расширенной аппликатуре становится возможным исполнение в одной позиции связного звукоряда (однооктавных гамм, арпеджио). Такое расширение возможностей позиций трудно переоценить. Если обычно контрабасист может исполнить связный звукоряд только в первой позиции, используя звучание открытых струн (в остальных позициях, не меняя их, гамму сыграть невозможно), то, применяя расширенную аппликатуру, употребляя при игре и на нижней части грифа все пальцы, в том числе и ставку (охватывая в каждой позиции крайними пальцами большую терцию), контрабасист может сыграть в одной позиции довольно значительное число гамм<sup>4</sup>.

Не следует противопоставлять расширенную аппликатуру нормальной. Необходимо их сосуществование при учете соотношения величины руки контрабасиста и величины мензуры инструмента<sup>5</sup>.

Приведем примеры, показывающие преимущества расширенной аппликатуры. Первый из них – фрагмент из «Грузинского танца» А. Айвазяна<sup>6</sup>:



<sup>1</sup> Следует четко различать понятия: система аппликатуры и вид аппликатуры. Системы аппликатуры бывают: двух-, трех-, четырех- и пятипальцевая, виды аппликатуры: суженная, нормальная, расширенная, сверхрасширенная, комбинированная и т.п.

<sup>2</sup> Нижняя половина грифа – от порошка до места извлечения октавного флажолета, верхняя – от октавного флажолета до конца грифа. Под этими понятиями мы подразумеваем участки струн, расположенные над данными частями грифа.

<sup>3</sup> Свободное применение ставки на нижней части грифа возможно, если шейку грифа класть на плечо исполнителя. Это легко сделать, если шпиль высокий. Ставку можно применять от самого порошка, но удобнее начинать несколько выше.

<sup>4</sup> Используя прием ставки, можно исполнить в одной позиции следующие однооктавные гаммы: восемь мажорных, восемь минорных (гармонических, мелодических и натуральных) и восемь хроматических.

<sup>5</sup> Следует иметь в виду, что для кантилены (при вибрации) и для некоторых технических мест более целесообразно нормальное положение пальцев.

<sup>6</sup> В этом и последующих случаях нотные примеры даются в переложении, обработке и редакции Р. Азархина. (Примеч. редактора.)

Следующий пример – вторая часть (Куранта) из Сонаты Г. Экклса:



В приведенных отрывках расширенная аппликатура более органично связана с ритмической группировкой музыкальных фраз, чем нормальная.

Третий, весьма наглядный пример – из Темы с вариациями Б. Дварионаса:



При трехпальцевой, нормальной аппликатуре этот отрывок для исполнения очень неудобен. На протяжении немногим более одного такта надо сделать шесть переходов из позиции в позицию. Полная эластичность, предельная рациональность и экономичность движений достигается здесь только применением расширенной аппликатуры, при которой весь эпизод исполняется в одной позиции. Но главное, такая аппликатура способствует выразительности исполнения данной музыки.

Приведем отрывок из Концерта для контрабаса А. Богатырева – пример использования расширенной аппликатуры в верхней половине грифа (соседние пальцы берут тон):



Четырех- и пятипальцевая аппликатура вначале может показаться неудобной; однако, поработав над ней, освоив ее, понимаешь ее преимущества.

Сверхрасширенная аппликатура применяется в основном на верхней части грифа (реже – на нижней). При ней соседние пальцы берут интервалы большие, чем при расширенной.

Суженная аппликатура предполагает отклонение пальцев от нормального положения в результате сближения их друг с другом. Она применяется для различных аппликатурных комбинаций и для соединения позиций. Потребность в применении этого вида аппликатуры вызывается и большим расстоянием между струнами контрабаса. Суженная аппликатура позволяет обойтись без переноса пальца со струны на струну; кварта на разных струнах берется в этом случае двумя соседними пальцами. Примером может служить отрывок из Вариаций на тему рококо Чайковского:



Иногда, когда ноты расположены на одном месте позиции, но через одну или две струны, их можно брать и «через палец». (Кстати, суженную аппликатуру мы применяем уже при настройке контрабаса по флажолетам, когда октавный флажолет *ре* берется 2-м пальцем, а *соль* – 3-м.)

Во всех случаях игры суженной аппликатурой на одной струне пальцы находятся в более сжатом положении, чем при нормальной. Так, полутон на нижней части грифа может браться крайними пальцами (1-4), а при игре в верхней части грифа – через один-два пальца (1-3, 2-4, ♀-2, ♀-3, ♀-4), целый тон при игре в этой части грифа берется: ♀-3, ♀-4, 1-4, а малая терция (полтора тона) ♀-4.

Для суженной аппликатуры характерны: сжатие пясти в направлении ее ширины, возникающее в связи с этим напряжение пальцев в пясти, а также изменение места расположения большого пальца, который скользящим движением сближается с остальными (в положении ставки он стремится закрепиться возле ближайшего к нему играющего пальца, а на нижней части грифа – под играющим пальцем).

Применение суженной аппликатуры требует, чтобы неиграющие пальцы по возможности снимались со струны, но поднимать их надо на минимальную высоту и держать в свободном, ненапряженном состоянии.

Особое значение суженная аппликатура приобретает в настоящее время, когда репертуар контрабаса заметно расширяется (в частности, за счет переложений и обработок). Она делает возможным или значительно облегчает исполнение отдельных трудных по фактуре мест, особенно при игре на верхней половине грифа. Можно утверждать, например, что чистые кварты в одной позиции, при игре на этой части грифа в большинстве случаев лучше брать не одним и тем же, а соседними пальцами. В ряде случаев смену позиций можно осуществлять не резким перемещением левой руки, а ее переползанием, подобным движению гусеницы. В этом случае рука то сжимается, то расширяется, что обеспечивает большую плавность соединения позиций:

Примеры взяты из финала Сонаты ми минор Брамса (пример 169 а и б), финала Первого фортепианного концерта Чайковского (пример 170) и первой части симфонии №24 («Курица») Гайдна (пример 171).

Комбинируемая аппликатура сочетает различные виды аппликатуры. Рассмотрение разнохарактерной деятельности левой руки приводит к выводу о целесообразности введения в качестве основы исполнительской техники системы комбинируемой аппликатуры, вбирающей в себя нормальное, расширенное и суженное положение пальцев. Исполнитель применяет эти положения в зависимости от художественных требований музыки и ее трактовки. В связи с этим возникает необходимость применения подвижной постановки левой руки, изменяющейся при сменах различных видов аппликатуры.

Комбинируемая аппликатура строится на чередовании напряжений и расслаблений в пальцах, что является более естественным и менее утомительным, чем, например, постоянное их напряжение при применении только расширенной аппликатуры.

Приведем пример использования комбинируемой аппликатуры в Прелюдии op. 32 №12 Рахманинова:

Здесь дано сочетание нормальной, расширенной и суженной аппликатуры.

В приведенных ниже отрывках из Вальса Глиэра в основном использована нормальная аппликатура, чередующаяся с временными расширениями и сверхрасширениями. Постоянное возвращение к нормальной аппликатуры освобождает руки от утомления и напряжения:

173 *Grazioso*

В примере из Вариаций на тему рококо П. Чайковского (VII вариация) на протяжении двух тактов чередуются различные виды аппликатуры: нормальная, расширенная, сверхрасширенная и суженная:

174 *Allegro vivo*

Много смен позиций – в отрывке из финала Сонаты ми минор Брамса:  
[ *Più presto* ]

175

Здесь можно использовать прием «гусеничного» соединения позиций путем передвижения большого пальца (уже во время «игры» 3-м пальцем) к следующей позиции.

Пример из первой части Концерта си-бемоль мажор Л. Боккерини показывает возможности использования комбинированной аппликатуры на верхней половине грифа:

176 *tranquillo*

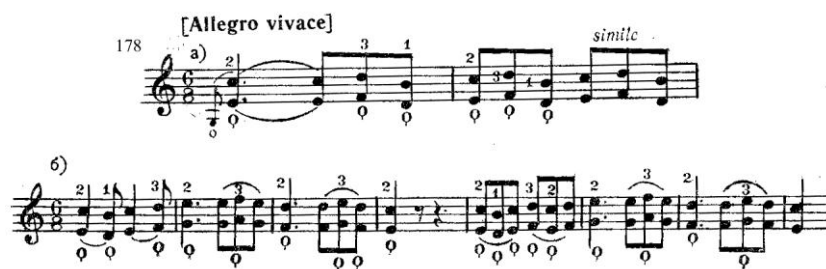
В данном случае чередуются нормальная, суженная и расширенная аппликатура.

Комбинация расширенной и нормальной аппликатуры использована во фрагменте из «Танца с саблями» А. Хачатуряна:

177 *Presto* (♩ = 184)

Возвращения к нормальной аппликатуры снимают напряжения, возникшие в руке во время свободной растяжки пальцев.

В Каватине Фигаро из оперы «Севильский цирюльник» Россини использован не вполне обычный прием: нижний голос все время исполняется перемещающимся большим пальцем (ставка) верхний голос – разными пальцами:



Подчеркнем, что комбинированная аппликатура, являясь универсальной, не отвергает и не заменяет собой остальные виды аппликатуры. Допуская их употребление, где это необходимо, в зависимости от конкретного музыкального текста, она сама основывается на них. Значит, для хорошего овладения ею, по мере обучения, необходимо вначале хорошо освоить все остальные виды аппликатуры, начиная, разумеется, с нормальной.

В связи с проблемой введения в контрабасовое исполнительство в качестве технической основы комбинированной аппликатуры, возникает необходимость в развитии у контрабасистов нового вида техники, встречающегося при сменах нормального вида аппликатуры расширенным, сверхрасширенным или суженным: гибкого, быстрого, «гусеничного» расширения и сближения пальцев левой руки в направлении, поперечном длине кисти (в направлении длины струны), – быстрым и частым, с различной амплитудой размахом движением локтя и предплечья, «перекатом» предплечья и кисти, частой переменой места большого пальца на шейке.

Большой палец обычно должен предварять сужение или расширение остальных и заранее скользнуть к последующему месту, в моменты пауз или звучания предыдущей ноты, чтобы освоить свое будущее место и закрепиться на нем. Тогда, опираясь на большой палец, остальные пальцы смогут совершить расширение или сужение уже не резко и угловато, а более плавно, пластично. Этим также часто снимается необходимость делать скачок, смену позиции более крупными частями руки. Данный вид техники достаточно сложен и нуждается в систематическом совершенствовании, невозможном без большой практики<sup>1</sup>.

Автор предлагает еще два приема, способствующих выполнению различных аппликатурных комбинаций.

Первый из этих приемов подразумевает расстановку пальцев в нотах, характерную для расширенной аппликатуры. Но исполняются эти эпизоды без расширений, при помощи мелких быстрых скачков пальцев с изолированным (или вместе с предплечьем) движением кисти и скользящим по шейке большим пальцем. Такой прием наиболее эффективен для быстрых темпов, когда его реализации помогает общее движение руки, инерция движения крупных, ведущих ее частей. Здесь в качестве примеров можно использовать любые отрывки, в которых применена расширенная аппликатура.

Этот прием можно использовать в кантилене, где, с одной стороны, требуется вибрация (которую лучше производить при сомкнутом положении пальцев левой руки), а с другой стороны, нужна расширенная аппликатура, более способствующая в данном случае выразительности музыкального исполнения, нежели нормальная.

Контрабасисты с маленькой рукой могут пользоваться этим приемом как подготовительным к расширенной и сверхрасширенной аппликатуре, или даже вместо них. Здесь главное – «мыслить расширенной аппликатурой», ясно представлять себе полуторатовую позицию.

Второй прием связан с подготовкой пальцев, которые ставятся сразу на несколько нот позиции (на одной или нескольких струнах), предваряя их последующее звучание (то есть ранее действия правой руки). Подготовка пальцев в исполнительстве на контрабасе играет очень

<sup>1</sup> В свете сказанного новый смысл приобретают аппликатурные принципы В.А. Жданова. Конечно, его методические труды («Школа для контрабаса», «Трезвучия и гаммы для контрабаса») в целом устарели, но в его аппликатурной системе заложены возможности применения на контрабасе, наряду с нормальной, также суженной, расширенной и комбинированной аппликатуры.

большую роль, так как способствует максимальной организации и облегчению работы левой (и в какой-то мере и правой) руки.

Хотя прием подготовки пальцев известен давно, автор видоизменяет его, предлагая, наряду с общепринятым, и другой, несколько необычный способ исполнения. Вначале он покажется неудобным, но его нетрудно освоить. Суть этого способа в том, что если при обычной аппликатуре аккордов или двойных нот исполняемые ноты прижимаются пальцами одновременно и одинаково по силе, то при новом способе подготовки все пальцы левой руки, занятые в «аккорде», ставятся на струны одновременно, но прижимают их по очереди, в порядке, предусмотренном нотным текстом. Этот прием возможен лишь при прижатии струны путем их вдавливания, но не удара.

Применение такого приема подготовки пальцев дает наибольший эффект в виртуозных эпизодах. Поэтому пассажи или другие виртуозные фрагменты исполняемого произведения надо анализировать так, чтобы найти в них группы нот, которые можно было бы брать путем одновременного наложения пальцев (но неодновременного, последовательного их прижатия). Обычно такие группы объединяют два-три звука, лежащих рядом на одной струне либо на разных струнах<sup>1</sup>.

Нормальную, расширенную и комбинированную аппликатуры можно отрабатывать самостоятельно (их можно последовательно провести в аппликатуре гамм). Это чаще всего встречающиеся виды аппликатуры. Применение суженной и сверхрасширенной аппликатуры, как мы уже говорили, носит более частный, ограниченный и кратковременный характер. Они обычно выполняют роль связки между вышеназванными видами аппликатуры, обеспечивают исполнение отдельных трудных мест.

Хочется подчеркнуть, что все виды аппликатуры доступны всем контрабасистам и не столько в зависимости от величины рук и величины мензуры контрабаса, сколько – от степени владения правильными приемами их исполнения. (При большой мензуре и маленькой руке расширенную и сверхрасширенную аппликатуру можно применять не на всем грифе.)

С аппликатурой разных видов связаны и приемы ее выполнения, то есть варианты постановки левой руки, ее различные конфигурации и действия. При игре на контрабасе применяются три конфигурации левой руки: первая – при положении пальцев, перпендикулярном струнам; вторая – при наклоне пальцев в сторону подставки (концы пальцев направлены в сторону порожка); третья – с наклоном пальцев к порожку. Ее разновидностью является положение левой руки на ставке, при котором кисть поворачивается до предела вправо.

Использование и своевременная смена этих конфигураций дает исполнителю большие технические преимущества и возможность свободного использования на протяжении всего грифа всех пяти пальцев и всех возможностей их расширения. Этим трем конфигурациям соответствуют три формы постановки левой руки и ее пальцев при игре тем или иным видом аппликатуры.

Итак, совершенно очевидно, что нельзя фетишизировать ни одну из аппликатурных систем. Напрашивается и другой вывод: исполнитель, который даже отлично владеет лишь одним видом аппликатуры, при прочих равных условиях, почти всегда отстает в своем исполнительстве от владеющего несколькими ее видами.

Иногда лучше взять ноту даже «нелогичным» пальцем, совершить ряд столь же нелогичных смен позиций, если в итоге они окажутся более оправданными с художественной точки зрения. Для подтверждения сказанного приведем одно характерное место из Экспромта А. Арутюняна:



<sup>1</sup> Применение такого рода подготовки пальцев значительно облегчает исполнение, например, первой и третьей частей Сонаты Ю. Левитина для контрабаса solo (см.: Сборник пьес советских композиторов. М., 1966).

В данном примере ноту *ля* в такте 3 и ноту *си* в такте 5, казалось бы, логичней и рациональней взять в одной позиции с окружающими нотами, не делая указанной смены позиций, кстати, очень неудобной. Но с художественной точки зрения этот «неудобный» вариант более логичен и оправдан, чем любой другой.

Приведем еще один пример – отрывок из Ноктюрна Чайковского:

В этом примере использование иной, пусть даже более удобной аппликатуры нарушает тембровое единство музыкальных фраз, обедняет тембр.

Рассматривая круг вопросов, связанных с аппликатурой, мы уже указывали, что основная цель аппликатуры – выявление характера музыки и намерений исполнителя. Подробнее остановимся здесь на этой эстетической категории аппликатуры. Смена позиций и струн, как правило, должна совпадать с относительно сильными долями такта или с моментом смены ритмических групп, но не членить их на части.

Ритмическая аппликатура в этом смысле дает наилучшую организацию всех движений левой руки. Особенно важна ритмическая организация аппликатуры во фразах, объединенных лигами. Нарушение этого может привести к засорению звучания неоправданными, с музыкальной точки зрения, переходами и «подъездами» к нотам, сделать звучание отдельных фраз неоднородным, а тем самым мешать исполнению и восприятию музыки.

Применение ритмической аппликатуры все ставит на место. Каждый переход производится в случае, когда он необходим или желателен, а не в то время, когда он наступает фатально, произвольно, исходя из пальцевой последовательности, связанной лишь с формальной аппликатурной схемой. Таким образом, звуковой результат может быть положительным или отрицательным независимо от применения того или иного вида аппликатуры. Здесь все зависит лишь от подбора конкретной аппликатуры в каждом отдельном случае, от полноты ее сочетания с музыкой и исполнительским замыслом.

Как правило, смены позиций должны подчеркивать музыкальный ритм, но не противоречить ему. Это возможно, когда музыкальный ритм совпадает с техническим двигательным ритмом работы обеих рук. При несовпадении музыкального ритма с двигательным появляется неудобство и скованность игры, ненужные призвуки, «подъезды» к нотам, нарушается координация движений и нажимов рук, вместо четкой ритмической организации возникает впечатление аритмии, музыкальной анархии.

По правилам ритмической аппликатуры смены позиций надо производить «на стыках», то есть в моменты смены смычков, ритмических групп, метра, нюанса и т.д. Даже в гаммообразных ходах в художественной пьесе музыкальный контекст и характер лиг могут потребовать применения ритмической аппликатуры. Приведем несколько таких примеров (в них указаны лишь единичные варианты возможной ритмической аппликатуры):

Ритмическая аппликатура должна подбираться так, чтобы в группах, объединяющих два или четыре звука в позиции, на одной струне брать любыми пальцами в нижней половине грифа по две ноты; на верхней половине грифа – две или четыре ноты (после чего следует смена позиции):

182 ( Allegro

а) 0 1 4 0 1 4 1 2 1 4 1 4 1 3 1 3 1 2 3 1 3  
 б) 1 4 1 2 1 4 2 4 1 4 1 4 1 3 0 1 2 3 0 1

а) 1 2 2 1 2 1 2 1 2 1 4 1 2 1 4 1 4 1 1 0 4 1 0  
 б) 2 3 3 2 1 0 3 2 1 0 4 1 4 2 4 1 4 1 4 1 4 1 0

в)  
 2 3 2 1 3 2 1 0 4 3 1 0 4 3 1 4 3 1 4 2 1 4 2

При ритме, в основе которого лежит группировка звуков по три, в позиции на струне должны браться также любыми пальцами одна или три ноты (затем смена позиции):

183 Allegro

а) 0 1 4 0 1 4 1 2 1 4 1 4 1 3 1 4 1 2 3 1 0 2 3  
 б) 2 4 1 2 4 1 3 4 1 1 2 4 1 0 1 2 1 2 3 1 0 1 2

а) 4 3 2 3 2 1 3 1 0 4 1 0 4 1 4 3 1 4 2 1 4 2  
 б) 3 2 1 2 1 0 2 1 0 3 1 0 3 1 0 3 1 0 4 3 1 0

При ритмических группах, объединяющих большее число нот (шесть, восемь), или смешанных (например, из пяти звуков) – эти построения при расстановке пальцев следует представлять себе как составленные из суммы более мелких основных, а при исполнении мыслить их так, как они обозначены в нотах.

Отметим еще одно обстоятельство, связанное с ритмической организацией аппликатуры. При сменах позиции первая нота (сильная доля) берется с несколько большим нажимом пальца левой руки, как бы подчеркивающим своеобразным пальцевым акцентом начало новой позиции, новой группы нот.

Использование ритмической аппликатуры значительно увеличивает технические и выразительные возможности исполнителя, избавляя его от излишней затраты труда и времени, и вносит в исполнительский процесс наиболее экономные движения. Возникает наиболее естественная координация движений обеих рук, устраняются противоречивые импульсы и напряжения. Это понятно, так как аритмичная смена позиций тормозит и сковывает общее движение, сбивает его ритм, нарушает инерцию движения. Основным преимуществом ритмически организованной аппликатуры является то, что все звуки музыкальной фразы можно исполнить максимально однородно, одинаково по характеру звучания.

Разумеется, некоторые звуки фразы – в порядке исключения – могут и должны браться иначе, чем их основная масса. Такие намеренные, сознательные отступления от правила являются проявлением художественного замысла исполнителя, его вкуса и творческой индивидуальности. Поэтому мы не исключаем возможности использования в отдельных случаях и аритмической аппликатуры, а также *glissando*. Мы лишь против того, чтобы эти приемы являлись результатом случайности или аппликатурного схематизма. Надо строить игру так, чтобы каждое *glissando* и каждая смена позиций являлись результатом художественной потребности в них, чтобы появлялись они лишь в тех случаях, когда исполнитель без них просто не может обойтись, не обеднив своего замысла.

Скажем несколько слов об аппликатуре двойных нот. Из-за широкой мензуры нижней половины грифа невозможно во всех случаях применять на ней ритмическую аппликатуру. Поэтому одной из главных задач, стоящих перед исполнителем, изучающим двойные ноты, является тщательная отработка смен позиций и конфигураций левой руки.

При исполнении двойных нот в верхней половине грифа, где мензура значительно суживается, можно охватывать более широкие интервалы, что позволяет ритмически организовать аппликатуру, используя прием «фингерзаца». Приведем два примера. В первом из



них (отрывке из «Охоты» Чайковского) прием фингерзаца использован на нижней части грифа, во втором (ария Базилио из оперы «Севильский цирюльник» Россини) – на верхней:

Allegro non troppo

184 a)

b) Allegro più mosso (sotto voce)

Игра двойными нотами наглядно показывает необходимость умения использовать различные расширения пальцев, а также различные конфигурации левой руки. Так, в нижней половине грифа при исполнении терций пальцы левой руки находятся в положении, характерном для игры нормальной аппликатурой в тоновых позициях, но при исполнении в этом месте малых секст или больших секунд пальцы и рука вынуждены принять положение, свойственное игре расширенной аппликатурой в полуторатоновых позициях. Исполнение же здесь больших секст или малых секунд невозможно без участия ставки, то есть без применения сверхрасширенной аппликатуры, характерной для игры в двухтоновых позициях.

Таким образом, в одной части грифа, в зависимости от ширины исполняемого интервала, происходит смена трех видов аппликатуры, а следовательно, трех видов постановки и трех конфигураций левой руки.

При игре в верхней половине грифа происходят аналогичные явления, хотя и с некоторыми видоизменениями, вызванными возможностью охвата более широких интервалов<sup>1</sup>.

Рассмотрим теперь наиболее рациональные принципы постановки и движения пальцев левой руки при игре различными видами аппликатуры.

При использовании нормальной аппликатуры эти принципы исходят из необходимости естественного, ненапряженного исходного положения пальцев на грифе, а также непостоянного, временного характера последующих напряжений руки и пальцев (чередование напряжений и расслаблений)<sup>2</sup>.

При исходной постановке для игры нормальной аппликатурой пальцы надо ставить на струну в свободном, естественно-расслабленном состоянии, в положении, перпендикулярном струнам<sup>3</sup> (гриф как бы вкладывается в свободную руку). Из этого исходного положения пальцы, раздвигаясь, охватывают ноты позиции. Что же касается нажима на струны, то здесь применяются два способа: первый – кончиками пальцев, другой – подушечкой первой фаланги (или поверхностью любой части пальца). В обоих случаях пальцы касаются струны не строго сверху, а несколько сбоку, на нижней части грифа – как бы с левой стороны, на верхней – с

<sup>1</sup> Двойные ноты можно также строить в любой части грифа и с помощью открытых струн, а также флажолетов (натуральных или искусственных).

Искусственные флажолеты можно назвать двойными нотами на одной струне, причем из «двух нот» верхняя всегда флажолет, а нижняя большей частью «прижатая». Встречаются, однако, и своего рода искусственные флажолеты «в квадрате»: когда и верхний и нижний палец не дожимают струну. Эти искусственные флажолеты строятся на основе натуральных (нижний звук – натуральный флажолет). На контрабасе лучше всего звучат искусственные флажолеты квинтовые, а также квартовые и терцовые. Разучивая их, следует отработать сначала движения обоих пальцев порознь (на заданных местах грифа), плотно прижимая струны, а затем уже играть флажолеты.

<sup>2</sup> Разумеется, никакое исполнение невозможно без напряжений тех или иных мышц, но одной из основных задач исполнителя является умение освобождаться от них где возможно, сводить эти напряжения к минимуму, научиться напрягать только мышцы, необходимые в данный момент, и лишь до определенной степени, обеспечивающей должное качество исполнения.

<sup>3</sup> Первая конфигурация левой руки.

правой. При этом пальцы не дожимают струну до грифа (в этом случае нажим смычка усиливается).

После прижатия струны пальцы могут оставаться в первоначальном овальном положении, но могут ставиться и прогнуто, более плоско, в зависимости от желаемого характера звука и удобства исполнения. Ведь окраска звука определяется, в частности, и площадью прикосновения пальца к струне. Если после прижатия струны сохранить овальное положение пальцев и прижать струну частью подушечки у самого ногтя, то звук получается более жесткий, сухой, открытый, четкий. Так ставить пальцы рекомендуется при исполнении в низком регистре или при движении малыми, неясно прослушиваемыми интервалами без вибрации (гаммообразные, хроматические ходы и пассажи)<sup>1</sup>.

Если же прижимать струну плоским пальцем, то звук будет более полным, сочным. Такое положение пальцев способствует и мягкости звука и красивой вибрации (при вибрации пальцы не расслабляются; в то же время в мышцах плечевого сустава и локтя не должно быть напряжения). Глубина наложения пальцев на струну в этом случае – середина подушечки. Этот вид наложения пальцев более целесообразен при исполнении кантилены.

Таким образом, в разных случаях необходимо применять различные способы постановки пальцев и прижатия ими струн, разумно их чередуя, используя их в качестве приемов получения желаемой окраски звука<sup>2</sup>.

В исполнительстве на гитаре аппликатурный прием, когда палец или пальцы накладываются сразу на несколько струн (или сразу на все струны), называется приемом «барре» (от французского слова «barre» – преградить, загораживать и от испанского «barra» – барьер, перегородка, препятствие).

Приемом «барре» пользуются при игре на нескольких струнах, во избежание частых переносов пальцев со струны на струну. Пальцы при этом могут накладываться плоско, одновременно на две, три и даже четыре струны. Таким образом, при игре невибрируемых нот струна может прижиматься любой частью, любой фалангой пальца, а не только ногтевой. Переход со струны на струну в этом случае происходит лишь путем переноса давления с одного сустава пальца на другой, при соответствующем переносе смычка, как, например, в приведенных ниже отрывках из третьей части Концерта Богатырева (пример 185), из Седьмой симфонии (пример 186а) и Праздничной увертюры Шостаковича (пример 186б):

185 Andante  
pp

186 a) Allegretto  
fff

б) [Presto]

По мере высвобождения от игры пальцы поднимаются над струной на минимальную высоту: опускание их на струну производится быстро, активно и без предварительного замаха. Пальцы не ударяют по струне, а вдавливаются в нее в месте касания (подобно тому, как

<sup>1</sup> Например, целесообразно так играть «Полет шмеля» Римского-Корсакова.

<sup>2</sup> «Разные звуки, – говорил Антон Рубинштейн, – требуют разного туше, и в зависимости от этого палец нужно ставить так или по-другому» (цит. по ст.: Вессель Е., Друккер С. Замечания и указания А. Рубинштейна на его уроках в фортепианном классе Петербургской консерватории. – В кн.: На уроках Антона Рубинштейна. М.-Л., 1964, с. 79). На контрабасе надо делать то же самое.

производится нажатие кнопки)<sup>1</sup>. Сила нажима играющих пальцев на струны должна быть минимально необходимой, но достаточной для извлечения качественного звука. Не надо «впиваться» пальцами в струны.

При нормальной постановке и нормальной аппликатуре большой палец располагается на шейке инструмента в выпрямленном положении и касается ее в середине или слева мякотью левой части ногтевого сустава.

При переходе остальных пальцев со струны на струну большой палец чуть смещается по шейке в сторону перемещения остальных пальцев, а при игре на струнах Ля и Ми он выходит на левый бок шейки. В свою очередь при перестановке пальцев по струне в пределах позиции большой палец слегка смещается с первоначального места в сторону играющего пальца. При смене видов аппликатуры и позиций, то есть при смене конфигураций левой руки, а также при вибрации большой палец изменяет свое первоначальное положение по отношению к остальным.

Таким образом, хотя большинство контрабасовых «Школ» считает, что положение большого пальца на шейке во время игры в одной позиции должно быть неизменным (как при исходной постановке), практика показывает, что в процессе исполнения большой палец должен совершать много отклонений от исходного положения.

При стремительных сменах далеких позиций и быстрых скачках на нижней части грифа большой палец уже не скользит по шейке, а переносится в новую позицию, не касаясь ее, а затем вновь опирается на шейку. Подчеркнем, что давление его на шейку всегда должно быть меньшим, чем давление пальцев, прижимающих струны.

Кисть и предплечье левой руки при игре на струне Соль должны составлять прямую линию, то есть кисть не прогибается и не выгибается, а предплечье, плечо и локоть не задираются кверху и не виснут (уровень локтя должен быть средним, удобным). В моменты перестановки пальцев, смен позиций и смены вибрируемых и невибрируемых нот локоть то немного поднимается, то опускается, отклоняясь от исходного положения, выполняя корректирующие движения и снимая появившееся в руке напряжение<sup>2</sup>.

При переходе пальцев со струны на струну движения плечевого сустава переносят предплечье, кисть и пальцы к новой струне, а большой палец перемещается по шейке справа налево или наоборот.

Основное исходное расстояние между пальцами на струне, за редким исключением, должно быть естественным, каким оно бывает в поднятой до уровня струн (требуемой позиции) свободной от всякого напряжения руке.

Так как при этом естественное расстояние между соседними пальцами при игре в низких позициях обычно меньше полутона, то каждая следующая нота должна браться здесь путем небольшого раздвижения пальцев, вывода их из исходного положения, с последующим (при первой же возможности) возвращением в него, необходимым для расслабления пальцев и их отдыха. Расслабление происходит уже во время подтягивания свободных пальцев к играющему. Повторяем, без особой нужды пальцы не должны охватывать позицию, удерживать расширенное, неестественное положение; они должны группироваться в свободном состоянии вокруг играющего пальца.

При игре невибрируемых нот одновременно с играющим пальцем на струну (в естественном, не расширенном положении) должны ставиться и без надобности не сниматься с нее все пальцы, находящиеся по звучанию ниже играющего (то есть прямо противоположно правилу постановки пальцев при вибрации).

---

<sup>1</sup> Так надо прижимать струну при игре всеми видами аппликатуры, на всем протяжении грифа.

<sup>2</sup> Если для постановки левой руки при игре в тоновых позициях в нижней половине грифа характерно перпендикулярное положение локтя по отношению к грифу и струнам, а для полутонатороновых позиций выгоднее низкое положение локтя, то при игре в двухтоновых позициях локоть нужно держать высоко. Отсюда контрабасист, использующий различные виды позиций, должен придерживаться такой постановки левой руки, при которой локоть во время «старта» занимал бы среднее положение по отношению к возможным отклонениям, с тем чтобы максимально быстро и точно совершить отклонение, а затем также быстро и точно вернуться в исходное положение.

Постановка левой руки и движения пальцев при игре расширенной аппликатурой родственны принципам постановки при игре нормальной аппликатурой. Различие состоит лишь в том, что расширения пальцев из исходного расположения происходят на большие, но не чрезмерные расстояния (на нижней части грифа между всеми соседними пальцами – полтона, а по мере приближения к концу грифа и большие интервалы).

Применение расширенной аппликатуры очень индивидуально и зависит от возможностей исполнителя, мензуры инструмента и части грифа (регистра). Одни контрабасисты на данном инструменте могут применять расширения сразу с полупозиции, а на ином – только в более высоких позициях. Для других же при любой величине мензуры доступен не весь гриф. Каждый исполнитель должен знать свои возможности и границы применения доступных ему расширений на данном контрабасе.

Чрезвычайно важно, чтобы расширения пальцев производились не напряженным «доставанием» следующей ноты, а быстрым, но свободным раздвижением, отставлением их от играющего и помогающего этому перемещению по шейке большого пальца. Расширения производятся над самой струной или едва касаемым скольжением по ней.

Как только последующая нота взята, все свободные от игры пальцы (в том числе и большой) сразу же подтягиваются к играющему и группируются возле него в нормальном, не расширенном положении. Исключение составляют, как и при игре нормальной аппликатурой, исполнение аккордов, двойных нот и случаи неоднократного чередования одних и тех же нот, берущихся при помощи расширенного положения пальцев, особенно в подвижном темпе, например при быстрой трели (трелевые движения хорошо синхронно сочетать с частыми, как при вибрации, поворотами предплечья совместно с кистью вокруг оси от ноты к ноте).

Каким же путем выполнять все эти расширения? При расширении в сторону подставки пальцы располагаются скошенно (их концы обращены в сторону порожка). Для этого локоть, помогая движению расширяющихся пальцев и следуя за ним или предваряя его, быстро, резко и значительно опускается от исходного своего положения при игре нормальной аппликатурой (этим он помогает изменить положение пальцев).

1-й палец (а если расширение начинается со 2-го, то и 2-й) полностью выпрямляется во всех суставах одновременно с опусканием локтя и ставится на струну под углом к ней. Остальные ставятся, отступая от этих двух, под тем же углом, но в более овальном положении (см. рис. 7)<sup>1</sup>.

Большой палец полностью выпрямляется и располагается теперь на шейке вблизи от ее левого края (параллельно 1-му пальцу, то есть также скошенно по отношению к грифу). При расширенном положении пальцев он располагается между 1-м и 2-м пальцами. В охвате интервала участвует вся длина указательного и среднего пальцев.

При расширении в сторону порожка также опускается локоть, а пальцы (совместно с большим) отводятся от играющего к следующей ноте. Кисть при игре на низких струнах выгибается наружу. Предплечье при этом поворачивается вокруг оси наружной своей поверхностью, в сторону плечей контрабаса, а большой палец выходит на левый бок шейки.

Таким образом, при подобной смене нормальной и расширенной аппликатур (и наоборот), а также при переходе в положение ставки (в том числе и на нижней части грифа), как правило, происходит резкая смена двух форм постановки (конфигураций) левой руки. Эту смену необходимо тщательно отработать, в особенности резкое, быстрое, значительное по амплитуде опускание или поднятие локтя, с одновременным выпрямлением (сгибанием) в суставах и расширением (сужением) пальцев<sup>2</sup>. Однако при быстрых темпах для экономии времени эту конфигурацию можно и не менять, для чего при игре на верхней части грифа следует

---

<sup>1</sup> Вторая конфигурация левой руки.

<sup>2</sup> «Умелая быстрая смена конфигураций создает большую непринужденность и свободу чистого интонирования в нижних позициях. Важно только выработать быструю ориентировку в определении расположения. Психологическая подготовленность широкого или узкого расположения является залогом чистой игры» (Броун А. Очерки по методике игры на виолончели. М., 1967, с. 82).

применять 4-й палец, а при обратном движении сохранять ставку и на нижней части грифа. Приведем в качестве примера отрывок из Тарантеллы Р. Глиэра:



Смена нормального и расширенного положения пальцев может производиться также при помощи шарнирного движения на играющем или «промежуточном» (либо большом) пальце, движением кисти и предплечья, без дополнительного движения локтя и плеча. Данный способ требует не расширения пальцев, а лишь их смену. В таких случаях большой палец предварительно слегка скользит по шейке в сторону перемещения играющих пальцев<sup>1</sup>.

Шарнирный способ смены нормальной и расширенной постановок (без движения локтя) целесообразно применять исполнителям с небольшой рукой или при большой мензуре инструмента<sup>2</sup>. Он делает возможным систематическое применение расширенной аппликатуры в любой части грифа (в том числе и в первых позициях) для большинства контрабасистов. При расширенной и сверхрасширенной аппликатуры на ставке это единственный способ, сохраняющий ненапряженное состояние пальцев при игре самых труднодоступных интервалов и дающий возможность свободно применять на ставке 3-й и особенно 4-й пальцы<sup>3</sup>.

При переходе в положение ставки локоть заранее поднимается несколько выше струн, чем подготавливается его необходимый уровень<sup>4</sup>.

Одновременно с поднятием локтя большой палец скользящим движением по шейке выносится на струны в положение ставки, а шейка инструмента плавно опускается на плечо исполнителя.

Если последующая нота берется на верхней части грифа скачком, то целесообразно уже на нижней части грифа полностью принять будущее положение ставки, а затем только сменить позицию, соскользнув по струне к ноте, расположенной на верхней части грифа.

Однако смену этих положений руки можно совершать и во время движения руки от ноты к ноте.

При положении ставки пальцы при игре нормальной и расширенной аппликатурой получают уже «скрипичный» наклон по отношению к струнам<sup>5</sup> (обращение их концов в сторону подставки) а при игре сверхрасширенной и суженной аппликатурой – обратный<sup>6</sup>. Предплечье, кисть и пальцы здесь располагаются не горизонтально над грифом, а под углом к нему. Ногтевая фаланга прижимающая струну, теперь как бы рассекается ею по диагонали.

<sup>1</sup> Повторяем, что, играя в полуторатоновых и двухтоновых позициях на нижней части грифа, свободные пальцы (особенно крайние: 1-й – 4-й) при первой возможности необходимо расслаблять и подтягивать к играющим (особенно при вибрации) во избежание перенапряжения мышц.

<sup>2</sup> Шарнирным способом с движением локтя можно охватывать огромные интервалы без смены позиций.

<sup>3</sup> Рекомендуемые приемы постановки и ее формы при игре расширенной аппликатурой на нижней части грифа для исполнителей со средней по размерам рукой представляются нам более рациональными, чем форма постановки, которую предлагает В.К. Бездельев, с ее непомерными растяжениями между пальцами. (Большой же палец очень глубоко охватывает шейку, что затрудняет выход его в положение ставки.) Наклон контрабаса и прием опускания шейки на плечо исполнителя Бездельевым не используются. Его постановка приводит к тому, что более длинные пальцы – 1-й и 2-й при расширении скрючены, а более короткие – 3-й и 4-й напряженно тянутся к нужному месту на грифе.

<sup>4</sup> Обратный переход связан со своевременным опусканием локтя.

<sup>5</sup> Третья конфигурация левой руки.

<sup>6</sup> Вторая конфигурация левой руки.

Струны у конца грифа расположены выше, чем в первых позициях; казалось бы, для того чтобы прижимать их нужны большие усилия. Однако здесь, как и при игре на нижней части грифа, по мере продвижения левой руки в более высокие позиции пальцы не должны дожимать струну до грифа. Необходимо лишь слегка повернуть левую руку в сторону соседней справа струны с тем, чтобы пальцы прижимали струну не сверху вниз как это обычно принято (и не слева вниз-направо, как при игре на нижней части грифа без ставки), а сбоку: вниз-налево (изнутри наружу)<sup>1</sup>.

Данный прием не нов, он издавна употребляется в виолончельном исполнительстве. Так, например, еще Ромберг подметил применение его известным виртуозом-виолончелистом Л Дюпором.

«Луи Дюпор, – пишет Ромберг, – пользовался чем-то средним между флажолетным и прижатым звуком, при котором он не плотно прижимая струну к грифу, отгибал ее в сторону, справа-налево»<sup>2</sup>. Тот же прием использовал и Драгонетти<sup>3</sup>.

Систематическое употребление данного приема в контрабасовом исполнительстве, особенно при упругих металлических струнах, оправдывается его спецификой (очень толстые и упругие струны, их расположение высоко над грифом и далеко друг от друга, большие расстояния между нотами и т.д.). Данный прием дает возможность облегчить и качественно повысить технику игры на контрабасе при одновременном обогащении звука, делает возможным исполнение труднейших произведений, а также способствует преодолению неудобства, вызываемого при игре на ставке плечами некоторых инструментов.

Мерой нажима на струну здесь является только качество звучания; нажим должен быть минимальным, но достаточным для получения необходимого звука (лишь в *piano* при *pizzicato*, *staccato*, *spiccato* и *col legno* нажим пальцев левой руки должен быть большим).

При игре на ставке положение пальцев почти всегда должно быть округлым. Нельзя, чтобы во время смен большой палец отставал от остальных, если это специально не предусматривается (неоправданное отставание большого пальца в моменты смен позиций является одной из самых распространенных ошибок при игре на верхней половине грифа).

Остальные правила постановки пальцев на верхней части грифа при игре обычной и расширенной аппликатурой такие же, как и правила постановки на нижней части грифа (исходные расстояния пальцев друг от друга естественные, свободные, непринужденные; движения пальцев связаны с выходами из этого основного положения к необходимым нотам и возвращениями при первой же возможности в исходное положение и т.д.).

Теперь рассмотрим постановку при использовании сверхрасширенной и суженной аппликатур. Сверхрасширенная аппликатура достигается в основном с помощью приема ставки. Выполняется она благодаря возможности расширения между большим и указательным пальцами, использованию приема «шарнир Давыдова»<sup>4</sup> и мизинца.

Приведем три примера использования сверхрасширенной аппликатуры – отрывки из Прелюдии (пример 188) и фуги (пример 189) из Пятой сюиты Баха и его же Жиги из Второй партиты (пример 190):

---

<sup>1</sup> Круглую поверхность струны контрабаса с равным эффектом можно прижимать с любой стороны, даже снизу вверх, как это происходит в местах соприкосновения струны с порожком (вот один из аргументов против тех, кто не верит в эффективность «недожимания» струн до грифа). Однако наиболее удобно прижимать струны при игре на нижней части грифа слева вниз-направо, а при игре в положении ставки (на любой части грифа) справа вниз-налево. Но при таком «недожимании» не должно страдать звучание. Для этого надо чуть усилить нажим на смычок.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Гутор В.П. К.Ю. Давыдов как основатель школы. М., 1950, с. 39.

<sup>3</sup> Однако и Дюпор и Драгонетти обращались к этому приему для получения своеобразного, имитирующего звучания флажолета, тембра *flautando*. Р. Азархин использует его в качестве основного. (*Примеч. редактора.*)

<sup>4</sup> Л.С. Гинзбург расшифровывает термин «шарнир Давыдова» как «аппликатурный прием, при котором большой палец не сдвигается с места, а остальные могут удаляться от него» (Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. Методический очерк, с. 75).

При игре в положении ставки, в том числе и на нижней части грифа, сверхрасширенной аппликатурой можно применять две формы постановки левой руки:

а) постановку, аналогичную используемой при игре на верхней части грифа нормальной и расширенной аппликатурой (третья конфигурация – обращение концов пальцев в сторону подставки, струна прижимается вниз-налево):

Были приведены фрагменты из Юморески Кусевицкого (пример 191) и третьей части Концерта Диттерсдорфа (пример 192).

Расширения в сторону подставки осуществляются здесь отставлением всех пальцев от большого (ставки). При расширении в сторону порожка большой палец становится ведущим и отставляется от остальных;

б) постановку, при которой исполнитель стремится сохранить перпендикулярный струнам угол приложения предплечья, кисти и пальцев, то есть угол, характерный для постановки и игры на нижней части грифа нормальной аппликатурой (первая конфигурация). Эта форма постановки достигается путем максимального выноса локтя левой руки вперед (от себя) и максимального наклона корпуса исполнителя. Пальцы ставятся в этом случае только округло. Большой палец ставится на струну в выпрямленном положении, под любым удобным углом по отношению к струне. Эти приемы можно иллюстрировать примерами из Интродукции и рондо-каприччиозо Сен-Санса (см. пример 193) и «Полета шмеля» Римского-Корсакова (пример 194):

Сверхрасширенная аппликатура осуществляется при напряженных, часто предельных растяжениях пальцев. Поэтому растяжения здесь рекомендуется сочетать с шарнирным

«перекатом» кисти на играющих пальцах от предыдущей ноты к последующей, с непременным снятием со струны и расслаблением освободившихся пальцев. При данной форме постановки становится возможным частое применение на ставке 4-го пальца, но ставка (большой палец) и в этом случае всегда свободно лежит на струне вместе с играющим пальцем (не снимается со струны).

При игре суженной аппликатурой на верхней части грифа (или на нижней в положении ставки) применяются те же две формы постановки левой руки, как и при сверхрасширенной аппликатуре.

Посмотрим, как рекомендуют ставить пальцы некоторые контрабасовые школы. По «Школе» Ф. Симандла средние (2-й и 3-й) пальцы следует держать вместе, а крайние (1-й и 4-й) расправлять, как крылья, в стороны от средних, постоянно охватывая в таком застывшем, напряженном положении всю позицию.

Постановка «Школы» А. Милушкина в этом смысле отличается от постановки Симандла только формой, рисунком расположения пальцев на струне и их наклоном. По существу же она близка к «Школе» Симандла, ибо как первоначальное, так и последующее напряженное расширенное состояние пальцев в ней сохраняется.

Такое состояние пальцев при применении обеих указанных постановок на нижней части грифа усугубляется еще статичным и неестественно напряженным положением на шейке большого пальца. (Эти «Школы» предлагают располагать его при игре нормальной аппликатурой против 2-го пальца или между 1-м и 2-м, в то время как естественное его место в этом случае – чуть выше 1-го пальца.) «Скрипичный» наклон пальцев левой руки, предлагаемый «Школой» Милушкина, не спасал положения и приводил к тому, что большой палец располагался на шейке довольно глубоко, что затрудняло быстрый переход его в положение ставки и возвращение в исходное положение; напряжение же между пальцами оставалось. Это относится и к игре на верхней части грифа. Там, казалось бы, расстояния между нотами становятся меньше. Однако «Школы» придерживаются при игре на ставке такой системы аппликатуры, которая и в этой части грифа часто сохраняет напряженное расширенное, утомительное для исполнителя состояние пальцев (например, когда тон охватывается соседними пальцами).

Таким образом, большинство известных «Школ» при постановке пальцев левой руки исходило не от внутренних ощущений свободы, удобства, естественности, а, следовательно, и наибольшей продуктивности будущих движений, а, в первую очередь, от неизменной формы постановки пальцев. Как говорилось выше, это закрепляло напряженное положение пальцев, приводило к их сравнительно быстрой утомляемости.

Эти «Школы», несмотря на отдельные недостатки, являются ценным пособием в той своей части, где собран богатейший практический нотный материал, расположенный в порядке возрастающих трудностей, где дана система, метод обучения контрабасиста. Они всегда будут прекрасной иллюстрацией к истории контрабасового исполнительства и педагогики, отражая важные этапы их развития. В свое время они, несомненно, были прогрессивными. Каждая из «Школ» сыграла положительную роль в развитии контрабасового искусства. Но теперь пришло время новым попыткам улучшить и облегчить процесс исполнения на контрабасе.

Многие контрабасисты даже при вибрации стремятся сохранить расширенное положение пальцев, располагающихся каждый над «своей» нотой. Причина этого в том, что «Школы» при объяснении постановки исходят из понятного в начальной стадии обучения принципа закрепления за каждым пальцем своего звука, своего места в позиции. Но при большей мензуре нижней части грифа это (даже в тоновой, позиции) приводит к необходимости ставить пальцы в расширенном, а значит, и в довольно напряженном положении, что делает вибрацию бесконтрольной.

Первичные небольшие напряжения в пальцах в процессе игры нарастают, со временем «закрепляются», становятся привычными. Они быстро утомляют руку и пальцы, понижают продуктивность работы, ограничивают технические возможности, приводят к затратам



излишней энергии. Общее состояние контрабасиста становится все более скованным, напряженным, что отражается и на исполнении<sup>1</sup>.

Итак, жесткое закрепление смежных пальцев за соседними звуками, как правило, не должно применяться при игре в нижних позициях контрабаса, мензура которых обычно не соответствует естественному охвату руки<sup>2</sup>. Сохранение принципа одновременного закрепления пальцев каждого за своей нотой при игре на нижней части грифа возможно лишь в качестве особого приема, например при игре двойных нот, трелей, аккордов и при использовании приема подготовки пальцев. В этих случаях пальцы ставятся на струны в расширенном положении, каждый против своей ноты.

При игре на верхней части контрабасового грифа, напротив, естественное сужение мензуры приводит к тому, что расстояния между нотами начинают совпадать с естественными расстояниями между пальцами при свободной руке, если применять здесь такую аппликатуру: полтона берутся соседними пальцами, а тон – через палец.

Из сказанного ясно, что постоянное пользование системой только расширенной аппликатуры является насилием над природой руки исполнителя, а чередование расширенного положения пальцев с нормальным или суженным – наиболее рационально в смысле затраты энергии и сохранения свободы, удобства, пластичности движения. Таким образом, дальнейшее развитие техники игры на контрабасе прямо связано и с совершенствованием постановки.

Рассматривая деятельность левой руки, необходимо, хотя бы вкратце, коснуться вибрации. Как правило, при вибрации все пальцы, кроме играющего, снимаются со струны и поднимаются на минимальную высоту. Локоть поднимается чуть выше нормального уровня, и вес левой руки опирается (через играющий палец) на струну. Если высоко поднимать пальцы, снятые во время вибрации со струны, то в руке и пальцах появится излишнее напряжение, а если снимать с шейки большой палец, то давление остальных становится неоправданно сильным, чрезмерным. Во время вибрации большой палец изменяет свое «стартовое» положение на шейке и немного смещается в сторону вибрирующего пальца. Такие смещения большого пальца создают равно благоприятные условия для красивой вибрации разными по длине пальцами при сохранении свободы и удобства левой руки. При вибрации на ставке свободные пальцы (кроме играющего и большого) сближаются с играющими и занимают над струной естественное, ненапряженное положение. Ставка не снимается со струны во время вибрации, но большой палец не должен постоянно сильно прижимать струну. Основным источником давления на струну – играющий палец.

На нижней половине грифа (без применения ставки) участие в вибрации двух пальцев возможно лишь при вибрации 4-м пальцем, когда на струне может оставаться и 3-й. При вибрировании на ставке большим пальцем 1-й палец обычно плотно прижимается к нему боком ногтевой фаланги. В этих случаях касаться струны должен лишь основной палец. Данный прием (вибрация двумя пальцами – основным и вспомогательным, соседним) хорошо применять в качестве упражнения при чрезмерно широкой вибрации. Он организует руку и пальцы, делает контролируемой амплитуду вибрационных движений и их скорость. В вибрационных движениях возможны ускорения и замедления, отражающие как изменения экспрессии, так и разнообразные ритмические, темповые и другие изменения, которые влияют на скорость вибрации, амплитуду ее размаха и степень насыщения ею звуков. Однако надо следить за тем, чтобы нажим пальцев не был чрезмерным. При излишних усилиях, когда нажим неоправданно превышает необходимый и контрабасист буквально впивается пальцами в гриф, трудно вибрировать свободно, красиво и по-разному, в зависимости от характера музыки. Рука

---

<sup>1</sup> Если мензура контрабаса маленькая или если кисть и пальцы у исполнителя большие, то напряжения не возникают и к этим случаям сказанное не относится.

<sup>2</sup> Во всех случаях, когда аппликатура вызывает напряжение между пальцами, например при аппликатуре: ♀-1-2-3-4; 4-3-2-1-♀, каждый отыгравший палец следует мгновенно расслаблять и смещать в сторону играющего, подтягивать к нему (большой палец также постоянно чуть смещается в сторону движения).

здесь ограничена в движениях. Она как бы прикована к месту и почти бесконтрольна в амплитуде размаха, в частоте и скорости вибрационных движений.

При напряжениях от расширений, растопыриваний пальцев вибрация также затруднена и качество ее резко ухудшается. Особенно это сказывается по мере приближения руки к концу грифа, так как неудобства, вытекающие из расширенного положения пальцев, здесь усугубляются. Вибрация в таких случаях становится неконтролируемой: либо чрезмерно мелкой и быстрой, «блеющей», либо чрезмерно широкой – детонирующей, либо хотя и нормальной, но утомительно однообразной, плохой или вовсе не откликающейся на эмоции исполнителя, стиль и характер исполняемой музыки. Вибрировать в расширенном положении пальцев можно лишь в отдельных, исключительных случаях (двойные ноты, вспомогательные вибрационные движения руки при трели и т.п.).

Только постановка, отталкивающаяся от естественного, ненапряженного положения пальцев левой руки, дает возможность получить высокое качество вибрации. Как правило, ноты с вибрацией должны исполняться в сомкнутом положении пальцев. Это гарантирует хорошее качество вибрации и свободу руки от напряжений и зажатий. Данное положение противоречит системе расширенной аппликатуры и является, собственно, предпосылкой «существования» разных видов аппликатуры, то есть системы комбинированной аппликатуры.

Рассмотрим теперь важную и сложную проблему интонации. Под интонацией на смычковых инструментах подразумевается точное воспроизведение высоты исполняемых нот.

Интонационно правильное попадание на ноту зависит от многих факторов: внутреннего слуха, правильной смены позиций, аппликатуры, координации работы обеих рук и силы их нажима, правильности постановки, степени внимания и т.п. И конечно, оно прямо зависит от практики, умения заниматься, количества и качества домашней работы.

В методике исполнительства на других смычковых инструментах вопрос об интонации проанализирован довольно подробно. Но авторы трудов часто стараются найти какое-то единственное условие решения вопроса точной интонации. Одни видят его в обязательном установлении (в процессе исполнения) такого взаимоотношения слуховой и двигательной сфер исполнителя: «слышу – двигаюсь». Другие считают, что чистая интонация достигается путем выработки некоей привычки, запоминания, заучивания необходимых движений или единого комплекса движений. Третьи, что игра – это цепь непрерывных поправок интонации.

Интересно, например, мнение известного методиста Иона Войну, высказанное в его работе «Построение естественной системы скрипичной игры»: «Чистота интонации – должна быть результатом правильно развитой техники. Точность – это естественное следствие действительного овладения механизмом движения, результат равномерности и независимости движения пальцев, которые подчиняются каждому импульсу движения.

Контролирующим чистоту интонации аппаратом является слух; однако контроль этот – последующий, применяемый к чему-то уже существующему. Как только начался звук, слух устанавливает, действительно ли чист этот звук. Нельзя отнять у слуха эту роль; но уже в самом движении должно быть заложено приближение к чистоте, и род движения должен сделать заведомо невозможной грубую «нечистоту игры». Из естественных движений должна вытекать и «естественная чистота», в противоположность общепринятой напряженной системе игры, при которой чистота не является чем-то надежным, присущим ей, а для каждого пассажа, для каждой тональности должна быть отвоевываема.

Таким образом, контроль чистоты интонации состоит не только в последующей проверке слухом, но уже в заранее правильно ощущенном размахе движения...

Если каждая часть двигательного механизма работает соразмерно предназначенной ей функции, так что техника ограждена от вредных случайностей, то и чистота интонации тем самым не подвергается никаким случайностям, так как естественная постановка означает естественность движения – естественную технику, естественную чистоту интонации»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Мострас К. Интонация на скрипке. М., 1962, с. 130-131.

Данные положения, хотя и не решают всех проблем интонации, полностью применимы к исполнителю на контрабасе.

Интонация на струнных инструментах связана с творческим актом, она каждый раз заново и мгновенно создается, творится музыкантом в момент исполнения. Поэтому определенная связь между двигательной и слуховой сферами, правильно заученные движения не могут еще сотворить интонацию, хотя и способствуют ее созданию.

Во время исполнения действует целый комплекс условий, создающий чистую интонацию. Нарушение одного или нескольких из этих условий неизбежно ведет к ухудшению интонации.

Исполнительские движения, входящие в этот комплекс, можно разделить на три группы: а) подготовительные, отработанные в процессе домашней работы, б) воссоздающие интонацию в момент исполнения и в) корректирующие, поправочные. Все они одинаково важны и необходимы. С этой точки зрения, вопрос примата слуховой или двигательной сфер не является существенным, ибо во время исполнения бывают моменты (например, если исполнитель волнуется, не может сосредоточиться, отвлекается), когда двигательная сфера, заученность движений выручает и буквально спасает его от провала, ошибок. Так что обе сферы дополняют друг друга, служат общему делу. В конце концов, важен результат – качество интонации.

Рассмотрим некоторые условия, необходимые для чистого интонирования при исполнении на контрабасе. При скачке (например, октавном по одной струне), когда левой руке контрабасиста приходится преодолеть расстояние до 30 см, особую роль играет внутренний слух. Чтобы точно попасть на нужную ноту, ее надо мысленно услышать, а для этого, кроме подготовленного музыкального слуха, нужна исключительная сосредоточенность внимания. Именно такое «предслышание», умение мысленно пропеть предстоящий звук является стимулом, корректором и руководителем точного попадания, точной смены позиций. Чем ярче, выпуклей воспринимает музыку внутренний слух и чем яснее представляет себе исполнитель следующую ноту, тем точнее он попадает на эту ноту, точнее интонирует. Следовательно, озвучивая ноты, надо играть не только пальцами, руками, но прежде всего «ухом и сердцем», воплощая в реальном звучании внутренне слышимое и чувствуемое.

С другой стороны, одно только чувство, каким бы ярким оно ни было, тоже не может дать точного интонирования. Необходима соответствующая подготовка: занятия, тренировка, отработка движений, готовность. Но при прочих равных условиях яркое переживание, эмоциональный накал рождает сильное желание реально услышать представляемое. Это стремление и руководит пальцами, руками, смычком. Поэтому-то эмоциональное исполнение более способствует точной интонации, чем сухое, бесстрастное воспроизведение нот.

Коротко проблема интонирования сводится к следующему: надо стремиться как можно точнее воплотить в реальных звуках внутренне услышанный и представленный образ (нераздельно связанный с внутренне услышанной интонацией), а затем попытаться совместить полученное реальное звучание с представляемым, то есть уточнить, скорректировать реально полученную интонацию с желаемой.

Известно, что для многих контрабасистов чистое интонирование при большом скачке является трудной задачей. Корни такого положения следует искать не только в плохой школе, но и в неверной психологической настройке исполнителя перед скачком. «Психологически во время «скачка» лучше внушить себе, что намеченную отдаленную ноту надо «взять», а не «попасть» на нее, так как двигательная иннервация<sup>1</sup> существенно зависит от представления характера движения, а это представление связано с удачным словесным определением. Выражение «брать» (удаленный предмет) включает в себе представление о достижимости, а выражение «попадать» – представление о риске при попадании, т.е. трудное достижение цели. Чем меньше риск, тем увереннее выполняется движение. Поэтому, с педагогической точки зрения, чрезвычайно важно при наименовании движений опираться на психологию»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Иннервация – нервная деятельность, раздражающая мышцы, необходимая для всякого телодвижения.

<sup>2</sup> Березовский И., Бардас В. Психология техники игры на фортепиано. Цит. по кн.: Мострас К. Интонация на скрипке, с. 42.

При скачке последующую ноту надо мысленно приблизить к предыдущей, представить себе как расположенную рядом с предыдущей, тогда скачок не будет казаться событием, сопряженным с риском. Кроме того, у хорошего исполнителя смелость и решительность движения являются результатом того, что у него нет времени специально об этом думать, так как он всецело поглощен исполняемой музыкой.

Значит, «если мы сосредоточим свое внимание на выполнении музыкальной задачи: на объединении музыкальных звуков в противовес спортивной задаче попасть в цель, то наше поведение будет переосмыслено»<sup>1</sup>.

«Работу над интонацией, – подчеркивает И. Лесман, – необходимо постоянно связывать с содержанием музыки: она должна быть организована, прежде всего, в связи с такими важными в смысловом отношении построениями, как музыкальная фраза, мотив, а не независимо от них. Ориентировка в интонировании по смысловым построениям является важнейшим условием развития чистой интонации. Важно уметь исправлять фальшивые звуки и интервалы не сами по себе, в отрыве от интонационного смысла фразы или мотива, а всегда в составе определенных построений, в их общем звучании, ибо интонирование с музыкально-исполнительской точки зрения представляет собой, прежде всего, творческое воспроизведение в игре ладово-смысловых взаимосвязей между звуками»<sup>2</sup>.

При ансамбле смычкового инструмента и фортепиано интонация приобретает особый характер. Известно, что при игре с фортепиано все струнники должны согласовывать свою живую интонацию с темперированным строем фортепиано. При этом им надо использовать именно ту часть звуковысотной зоны, обертоны которой наиболее близки аналогичным обертонам фортепианного сопровождения<sup>3</sup>. Тогда обертоны обоих инструментов, совпадая, сливаясь друг с другом, усиливают звучность.

В случае несовпадения однородных обертонов этих инструментов при их совместной игре звучность смычкового (особенно контрабаса) заметно ослабевает. Обертоны обоих инструментов как бы вступают в борьбу друг с другом, а так как у фортепиано они сильнее, чем у струнных инструментов, они глушат последние. Звучание контрабаса становится более тусклым и тихим, аккомпанирующий инструмент начинает по силе превалировать над сольным. Неверный баланс звучности мешает правильно исполнять и воспринимать музыку, искажает ее<sup>4</sup>.

Для иллюстрации сказанного проделаем такой опыт: сыграем на контрабасе в унисон два звука *соль*, один открытый (первая струна), а другой – прижатый на струне Ре. Если интонация их будет полностью совпадать, мы будем слышать насыщенную, богатую обертонами двойную силу звучности (сумму двух звуков). Но стоит сдвинуть вверх или вниз прижимающий струну палец или даже, не сдвигая палец с закрытой струны, переместить смычок ближе или дальше от подставки, как полученная гармония звучания, его слитность, резонанс нарушается. Струны как бы вступают в борьбу друг с другом, их «возмущение» даже заметно на глаз – колебание струн становится прерывистым, неровным, дисгармоничным. Звучность контрабаса сразу уменьшается, хотя это еще не воспринимается ухом как интонационная фальшь. Обертоны обеих струн здесь перестали сливаться и стали мешать друг другу свободно звучать, возникают биения.

Подобный же результат получится, если взять звук *соль* на струне Ми, октавой которого является открытая струна. Интонационная высота обертонов прижатого звука совпадает с обертонами открытой струны, последняя начинает резонировать, колебаться, возбуждаемая только обертонами прижатого звука. Но стоит незначительно сдвинуть палец, и резонанс

<sup>1</sup> Мострас К. Интонация на скрипке, с. 43.

<sup>2</sup> Лесман И. Очерки по методике обучения игре на скрипке. М., 1964. с. 176-177.

<sup>3</sup> О зонной природе интонации см. работы Гарбузова Н. «Зонная природа звуковысотного слуха» (М., 1948) и «Внутризонный интонационный слух и методы его развития» (М., 1951).

<sup>4</sup> При чистой, резонирующей с аккомпанементом интонации звук не только красивее и лучше, но и несется дальше, чем при фальшивой.

прекращается, открытая струна не колеблется. Следовательно, контрабасистам нельзя допускать интонации, недостаточно резонирующей с аккомпанементом.

Нагляднее всего разница темперированного строя фортепиано и натурального контрабаса заметна при исполнении вводного тона.

Подчеркнем, что интонация исполнителя-струнника, и особенно контрабасиста, должна быть подвижной, мгновенно и незаметно для слушателя (быстрее, чем *тот* услышит фальшь) подстраивающейся, совпадающей с интонацией аккомпанемента или общей интонацией оркестра. Исполнитель должен постоянно прислушиваться и уметь мгновенно подстраиваться.

«Так называемая «чистая» игра, – пишет К. Флеш, – есть не что иное, как очень быстрое и искусное исправление первоначально неточно взятого звука. Наоборот, при нечистой игре звук остается на всем своем протяжении таким же фальшивым, каким был в момент своего возникновения»<sup>1</sup>.

Механизм интонационно точного попадания при игре на контрабасе и других струнных инструментах таков: исполнитель должен попасть в интонационную зону нужного звука, а затем сделать необходимую мгновенную поправку, если интонация при первоначальном попадании его не удовлетворяет.

Но чтобы суметь это сделать, надо не допускать пережима струн пальцами и выработать их быструю двигательную реакцию<sup>2</sup>. О необходимости и возможности исправлять интонацию по ходу исполнения контрабасист должен узнать как можно раньше и постоянно применять ее. Способность исполнителя делать интонационные поправки так быстро, что слушатель практически этого не замечает и воспринимает ноту как интонационно чистую, по мере совершенствования, становится почти автоматизированной, рефлекторной.

Разумеется, чтобы научиться исправлять неточно взятую ноту, надо ясно представить нужную высоту звука и иметь быстро реагирующий двигательный аппарат. Поэтому совершенно необходимо систематическое воспитание у исполнителя правильного интонационного «идеала» – критерия, в соответствии с которым он координирует поправки пальцев, а также систематически упражнять слух и пальцы в таких поправках, в умении делать их точно и быстро. Под развитием правильного интонационного критерия подразумевается воспитание у лиц с относительным слухом способности слышать пределы интонационной зоны нот (считать интонационно чистой ноту, высота которой находится в пределах данной зоны).

---

<sup>1</sup> Флеш Карл. Искусство скрипичной игры, т. 1, с. 28.

<sup>2</sup> Даже взятая чисто нота при усилении или ослаблении звучности нуждается в корректуре, в небольшом повороте играющего пальца. Объясняется это тем, что при изменении нюанса изменяется расстояние между точкой прижатия струны пальцем и точкой приложения волоса смычка к струне, то есть меняется величина колеблющегося отрезка струны, что влечет за собой изменение интонационной высоты данного звука.



Семейство виол: 1 – контрабасовая, 2 – басовая, 3 – теноровая, 4 – альтовая, 5 – сопрановая, 6 – дискантовая



Группа музыкантов. С картины П. Веронезе "Брак в Кане" (фрагмент), Италия, 1563 г.



Группа музыкантов. С картины П. Ластмана "Царь Давид в храме" (фрагмент),  
Голландия, 1618 г.





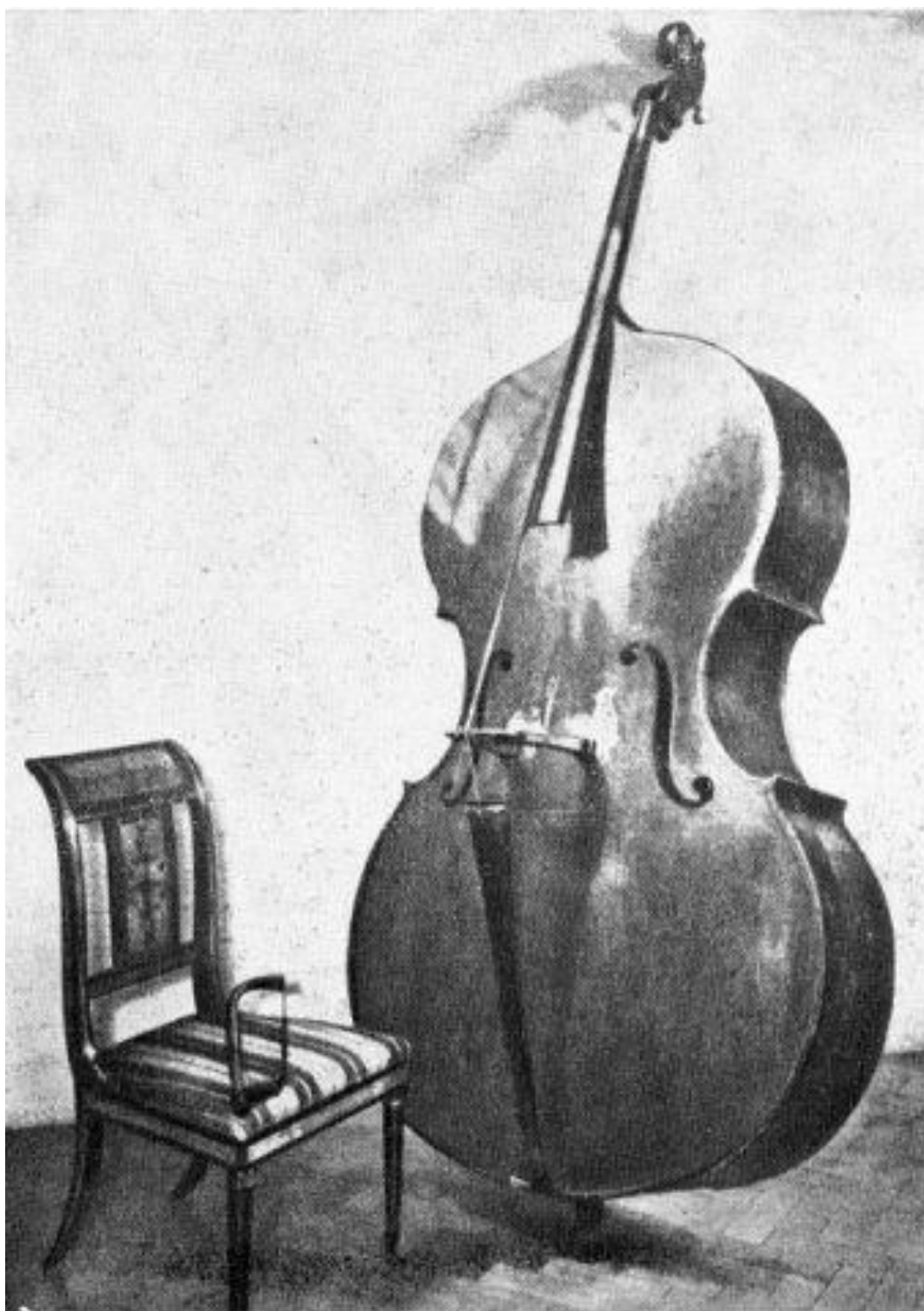
Концерт в салоне. Титульный лист к "Привилегиям" М. Бордеса, Франция, начало XVIII в.



Домашний концерт. С гравюры Хорманса, Голландия, XVIII в.



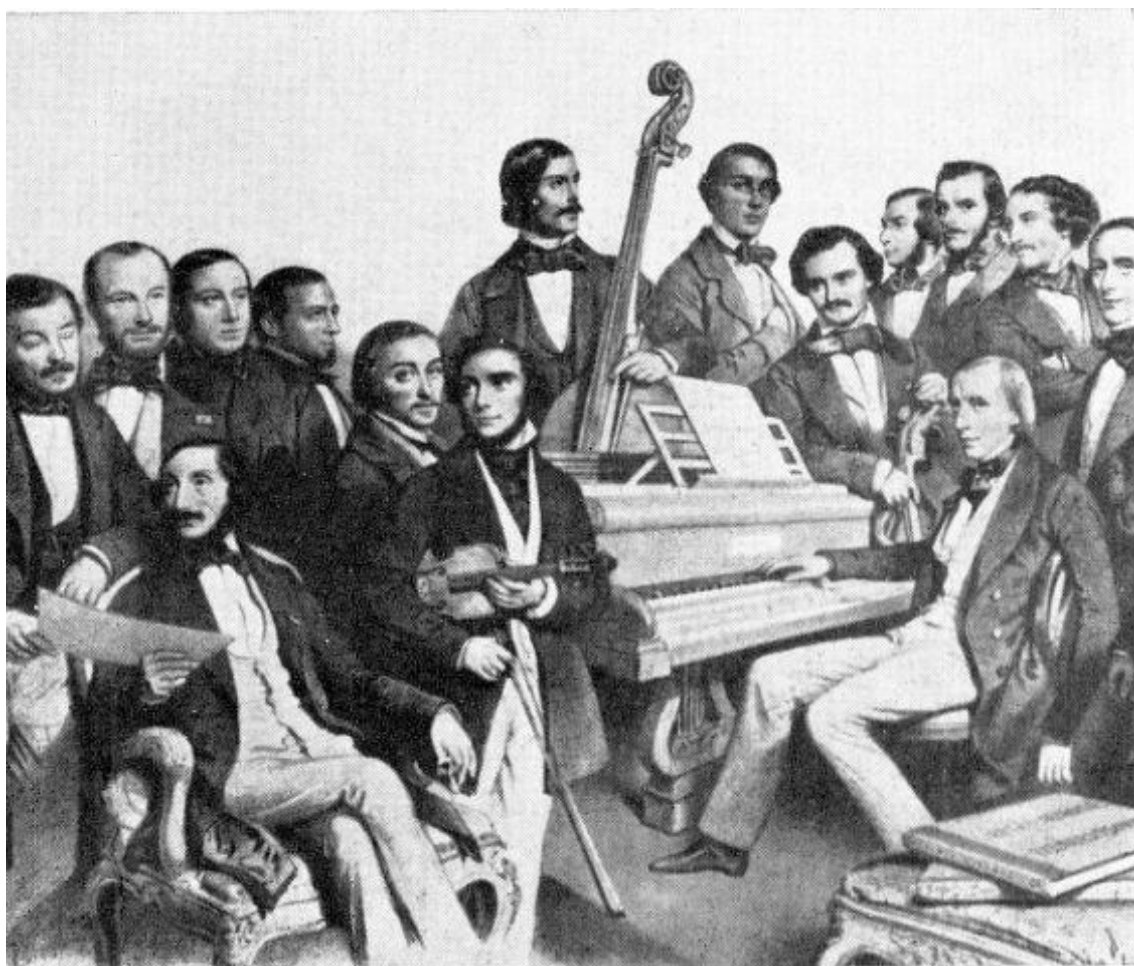
Доменико Драгонетти (1763-1846). С гравюры начала XIX в.



Контрабас Гаспаро да Салó и смычок Драгонетти



Джованни Боттезини (1821-1889)



Группа выдающихся музыкантов XIX в. В центре с контрабасом Боттезини.  
С литографии 1851 г. (фрагмент)



Джузеппе Верди (1813-1901) дирижирует оперным спектаклем. С рисунка неизвестного художника XIX в.



Октобас Ж.Б. Вильома, 1850 г.





Франтишек Симандл (1840-1912)



Группа контрабасов Филадельфийского оркестра во время репетиции. Инструменты снабжены клапанным механизмом, удлиняющим нижнюю струну. Фотография 1950-х гг.

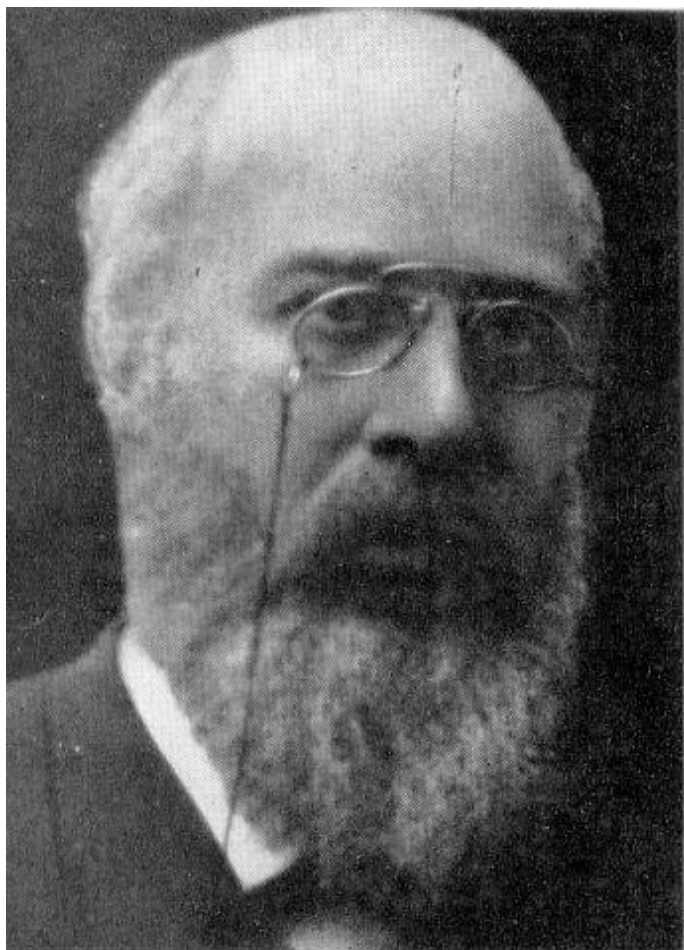
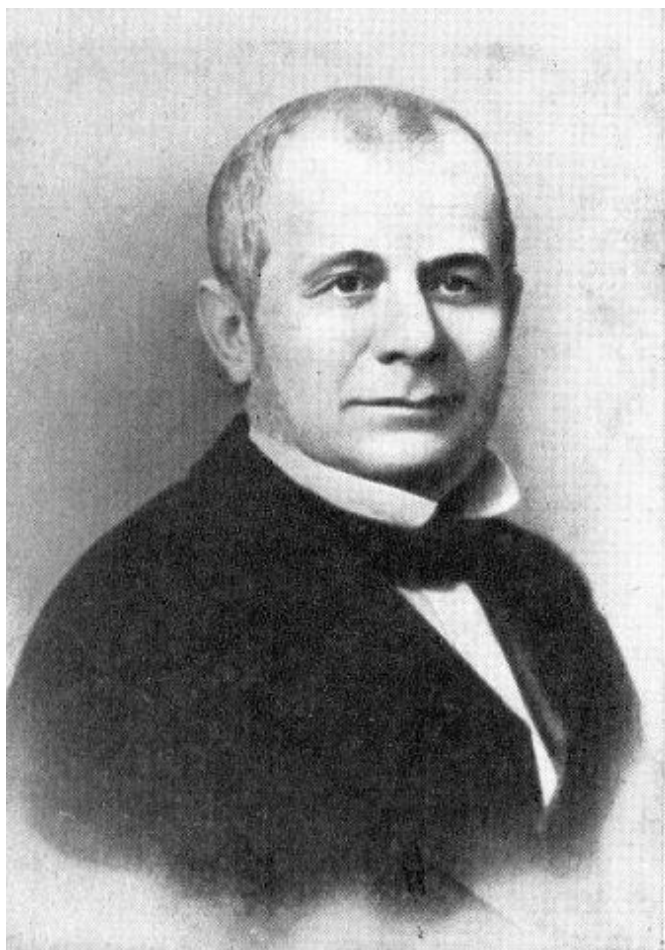


Эдуард Нанни (1872-1942)



Антонио Торелло (1884-?)

Джованни (Иван Осипович) Ферреро(1817-1877)



Василий Александрович Жданов (1845-1910)

Густав Шпекин (1834-1889)



Владимир Николаевич Проскурнин  
(1867-1952)





Сергей Александрович Кусевцкий (1874-1951)



Комическая сценка "После обеда у С. Кусевицкого в берлине". Слева направо: Р. Глиэр, Фернов, Ф. Шаляпин, Л. Блех, С. Кусевицкий, Р. Левенфельд, Л. Годовский (фрагмент фотографии), 1910 г.





Иосиф Францевич Гертович (1887-1953)



Александр Андреевич Милушкин (1892-1938)



Леопольд Стоковский с группой контрабасистов Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио и телевидения. Слева направо: М. Шевандо, К. Ершов, Е. Пименов, А. Уханов, А. Гущин, В. Хоменко, Л. Стоковский, Л. Андреев, Л. Раков



Запись в студии Дома звукозаписи Концерта для контрабаса с оркестром Э. Тубина.  
Исп. Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и телевидения. Солист Л. Андреев,  
дирижер Н. Ярви



Группа контрабасов Государственного симфонического оркестра Союза ССР. Справа налево: концертмейстер Н. Дмитриенко, зам. концертмейстера Р. Азархин, зам. концертмейстера Ф. Панасенко, контрабасисты В. Ковтуненко, Н. Покровский, Г. Фаворский, С. Ефремов, В. Перемитин, А. Гегин (1971)

## ПОЗИЦИИ И ИХ СМЕНА, КООРДИНАЦИЯ НАЖИМОВ И ДВИЖЕНИЙ ОБЕИХ РУК

В этом разделе мы рассмотрим вопросы, связанные с совместными действиями обеих рук. Хотя смена позиций, казалось бы, относится к сфере действий одной левой руки, на деле в этом процессе участвуют обе руки.

Гриф смычковых инструментов, для удобства логичной расстановки пальцев и чтения зафиксированной в нотах аппликатуры, условно делится на участки – позиции левой руки. Каждая позиция определяется количеством нот, охватываемых пальцами на одном месте грифа.

Однако иногда позиции могут рассматриваться не только как условное, вспомогательное методическое построение, но и как построение музыкальное. Примером могут служить однооктавная гамма, трезвучие, пассаж, музыкальная фраза или более развернутое построение, целиком укладывающееся в пределы одной позиции. Приведем примеры развернутых музыкальных периодов, исполняющихся в одной позиции (первый из третьей части Концерта Диттерсдорфа, второй – из второй части Сонаты Левитина)<sup>1</sup>:

Первая позиция находится на расстоянии полутона от порожка (на контрабасе она иногда называется «первая полупозиция»). От нее по полутонам вверх ведется дальнейший счет позиций<sup>2</sup>. Расстояние между верхней и нижней границами позиции при нормальном (не расширенном и не суженном) положении пальцев – тон. Однако тоновая позиция не исчерпывает возможностей руки контрабасиста. Ведь в практике смычкового исполнительства, наряду с нормальным расположением пальцев, применяются также их расширения и сужения. Следовательно, и позиции могут быть не только тоновые, но и полутоновые, полторатоновые и т.д.<sup>3</sup>

Основой смен позиций, и вместе с тем точного интонирования, является слуховой контроль, координация слуховой и двигательной реакций, движений рук и силы их нажима на струны в различных темпах и нюансах. Все это находится в прямой зависимости от степени

<sup>1</sup> В примере указана реальная высота звучания флажолетов.

<sup>2</sup> Открытая струна ни в какую позицию не входит, находится вне сферы действия пальцев, а потому может быть присоединена к любой позиции.

<sup>3</sup> Если на нижней части грифа тоновые позиции обычно охватываются при помощи нормальной аппликатуры, то из-за сужения мензуры в середине, а тем более в верхней части грифа без особых усилий можно охватить в одной позиции уже значительно больший интервал. Если же применять на верхней части грифа широкий и сверхширокий хват пальцев, то можно взять в одной позиции малую, большую терции, кварту и даже квинту. Таким образом, наряду с системами тоновой, полутонора- и двухтоновой позиции, здесь возможно построение и двухполовинных, трех- и трехполовинойтоновых позиций.

С другой стороны, используя ставку и возможности расширения всех пяти пальцев при игре на нижней части грифа (вплоть до полупозиции), можно и здесь строить и охватывать двух- и двухполовинойтоновые позиции.

психической и мышечной культуры исполнителя<sup>1</sup>. Основным принципом при смене позиций является незаметное на слух *glissando* – быстрое скольжение пальцев по струне от предыдущей ноты до последующей (исключение составляют случаи намеренно заметного на слух скольжения – прием *portamento*) и случаи, когда пальцы на время переноса снимаются со струны (при паузах и смене позиций в комбинации с открытой струной или флажолетом).

«В момент перемены звука,– пишет И. Стучевский,– палец ослабляет нажим (как будто снимается со струны), но не оставляя струны, и тотчас же усиливает его, передвинувшись на желаемое место»<sup>2</sup>.

Уже к началу звучания следующей ноты соответствующий палец должен оказаться на новом месте, независимо от расстояния между соединяемыми звуками. Это значит, что: а) руки должны «мобилизоваться», готовясь к предстоящему скачку еще во время звучания предыдущей ноты; б) перерыва звучания в момент любого по величине скачка не должно быть слышно (на слух кажется, что все звуки соседние и плавно сменяют друг друга); в) для скачка, перехода, смены позиции следует использовать «инерцию звучания»<sup>3</sup>, то есть переход необходимо успеть сделать за то время, пока предыдущий звук еще в ушах слушателя (перенос левой руки, так же как и момент смены смычка, не должен превышать по времени «инерцию звучания» предыдущей, сыгранной ноты)<sup>4</sup>; г) все переносы пальцев левой руки со струны на струну и вдоль струны должны быть мгновенными<sup>5</sup>. Ведь впечатление слитности или прерванности звучания соединяемых нот и у слушателя, и у исполнителя складывается не сразу, а на протяжении определенного, пусть незначительного отрезка времени. Последний же вполне достаточен для того, чтобы, прикрываясь «инерцией звучания» сыгранной ноты, использовать его для смены позиции, перехода со струны на струну, смены смычка или поправки интонации. При этом надо иметь в виду, что у исполнителя ухо более остро настроено, более восприимчиво к возможным ошибкам, чем у слушателя, он раньше слушателя обнаруживает их, и, следовательно, на протяжении того малого времени, в течение которого у слушателя формируется впечатление от следующего звука, можно не только успеть сделать самый большой переход, но и успеть выправить ошибку интонации.

Наиболее частой ошибкой, встречающейся при смене позиций, является то, что исполнители незаметно для себя выполняют эти смены не в зависимости от величины скачка, а в темпе музыки. Однако этот темп редко совпадает со скоростью, необходимой для преодоления рукой и пальцем того или иного расстояния между нотами. Как правило, смены позиций, переходы и скачки необходимо совершать с большей скоростью, чем скорость движения музыки. Эта разница в скоростях, принимая во внимание большие размеры контрабасового грифа, особенно сказывается при игре медленной по темпу музыки. Здесь диспропорция между медленным темпом музыки и более быстрыми (в зависимости от расстояния) скачками и переходами, одинаково незаметными на слух, независимо от их удаленности друг от друга – видна особенно ясно. Кроме того, если темп музыки может быть постоянным на протяжении некоторого отрезка времени, то скорость передвижения левой руки от ноты к ноте, от позиции к позиции, со струны на струну, зависящая от физического расстояния между нотами,– почти всегда неодинаковая<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> См.: Назаров И. Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования. Л., 1969.

<sup>2</sup> Стучевский И. Искусство игры на виолончели, т. 2. М., 1934, с. 63.

<sup>3</sup> Под термином «инерция звучания» подразумевается взаимодействие двух факторов: момента физического затухания звучания сыгранной ноты и психической способности человека некоторое время «слышать» – помнить сыгранный звук, даже если он в действительности уже не звучит.

<sup>4</sup> Разумеется, за исключением случаев выразительного *portamento*, при котором соединение звуков производится в более медленном, «заметном» на слух движении. Степень этой замедленности определяется характером пьесы и намерениями исполнителя.

<sup>5</sup> Чем шире дистанция перехода, тем скорее совершается передвижение левой руки.

<sup>6</sup> В отличие от исполнительства на фортепиано, на струнных инструментах величина физического расстояния между нотами не всегда совпадает с величиной музыкального интервала между ними. Например, широкий интервал можно взять иногда на месте «в позиции», а узкий – лишь преодолев большое физическое расстояние на грифе.

То же относится к моментам смены смычка, переносам смычка со струны на струну или через струну, а также к движениям и переносам правой руки и смычка в перпендикулярном струнам направлении (к скорости его движения, его распределению): они также по скорости редко совпадают с темпом музыки. При нормальном темпе переходы надо производить часто быстрее и независимо от темпа музыки, хотя в итоге скорость их органически связана с темпом и, конечно, с характером исполняемой музыки. Поэтому одной из основных задач при работе над соединением позиций является установление и освоение правильной скорости передвижения рук от позиции к позиции, от ноты к ноте сначала в доступном, затем в завышенном и, наконец, в нормальном темпе. При этом сперва рекомендуется там, где это возможно, отработать движения каждой руки в отдельности (этот период не должен быть длительным) и только затем уже добиваться координации движений и силы нажимов обеих рук.

В процессе исполнения играемого на память текста корректировать движения рук помогает зрение. Взгляд, как и мысль исполнителя, должен опережать на какую-то долю времени движения пальцев, прокладывая для них маршрут. Когда же взгляд отвлекается в сторону или запаздывает перевестись на следующее место, то и отлично выученный, внутренне слышимый скачок может быть неуверенным, неточным, и интонация фальшивой.

Однако зрение является важным, но не главным критерием при смене позиций и скачках, в отличие от слухового контроля, согласованного с мышечными ощущениями и мышечной памятью. У исполнителей, считающих зрение главным фактором, обеспечивающим точную смену позиций, скачки и чистую интонацию, притупляется слуховое восприятие и контроль, в результате чего играющий начинает отталкиваться от внешней формы движения, а не от его внутреннего ощущения.

Когда смены позиций совпадают с переменной направления движения смычка – они (как плавные переходы к следующей ноте, так и скачки) должны производиться либо в самый момент смены смычка, либо на предыдущем его движении. Новое направление движения смычка, как правило, связано уже с другой, последующей нотой. Значит, надо так распределять смычок, чтобы, в зависимости от величины предстоящего скачка, некоторая часть его оставалась для осуществления перехода к следующей ноте, тогда между соединяемыми нотами не будет слышно перерыва звучания, «стыков».

Смены позиций могут происходить посредством перехода в новую позицию на пальце, игравшем предыдущую ноту. Другим способом их является переход на пальце, которым предстоит играть последующую ноту в новой позиции. В таком случае сменить пальцы надо во время смены позиции, в момент движения левой руки. Обои способами пользуются в зависимости от художественных целей.

Приведем пример из Концерта Шумана, в котором встречаются разнообразные виды смены позиций:

197 Nicht zu schnell (♩ = 130)

I II I

III-II I

cresc. f

У контрабасистов большой палец часто отстает от движения руки (особенно при переходе в позиции ставки и игре на ставке). Это очень мешает точной смене позиций. Ноты интонационно понижаются («недобираются»), затрудняется или становится невозможной хорошая и красивая вибрация. Данная ошибка возникает при смене позиций в первую очередь кистью и пальцами, с запаздыванием движения ведущих частей руки и корпуса. В таких случаях корпус и предплечье, теряя свое ведущее значение, становятся тормозом движения. Поэтому часто бывает правильной начать движение корпуса раньше движения руки (во время звучания предыдущей ноты). Корпус, разгибаясь в пояснице, плавно отходит от грифа. Этот



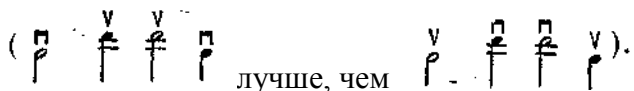
прием дает возможность свободно употреблять ставку и в нижних позициях, нижней половине грифа, то есть значительно расширяет аппликатурные возможности игры.

Неуверенность и боязнь во время смены позиций обычно приводят к потере драгоценных долей времени, что не только нарушает художественный замысел исполнителя, но и приводит подчас к срывам, непопаданиям. Поэтому не должно быть места боязни скачка и колебаниям в момент передвижения.

Смена позиций, как и скачки, зависит от того, осуществляется ли переход по одной струне или через две струны. Зависит она и от ритма, темпа, динамики, расстояния между соединяемыми точками, скорости перемещения рук (отсюда вытекает полезность ритмических, динамических и темповых вариантов при разучивании). Вопрос о значении ритма для смены позиций и скачков неотделим от вопроса метра.

Кроме того, успешная смена позиций прямо зависит и от правильного подбора аппликатуры, штрихов, направления движения смычка.

При выборе направления ведения смычка (вверх-вниз) во время разбора пьесы надо руководствоваться следующим правилом (необходимость исключения лишь подтверждает правило): если последняя нота пассажа или последующая из двух нот, соединяемых посредством смены позиций, берется при движении левой руки в сторону подставки, то она должна браться вверх смычком. Если же последнюю ноту пассажа или последующую за скачком ноту надо взять в направлении порожка, то играть ее лучше вниз смычком



Соблюдение этого правила способствует удобству, легкости, точности и пластичности движений левой руки во время исполнения пассажа, смены позиций, скачка, а также естественной вибрации и качественному звукоизвлечению при игре последующей ноты.

Особое значение это правило приобретает, когда последняя нота пассажа или следующая за скачком нота ритмически более сильная или более громкая, чем предыдущая, а также по мере увеличения расстояния между соединенными нотами (при больших скачках, длинных пассажах и т.п.).

При нескольких скачках, примерно равных по величине и следующих подряд друг за другом, под это правило должен в первую очередь подводиться тот скачок, за которым следует наиболее тяжелая ритмически или наиболее громкая нота. При нескольких подряд скачках, равных по силе звука и ритмической значимости, но разных по расстоянию, под данное правило в первую очередь подводится самый большой.

Рассмотрим теперь несколько подробнее движения, с помощью которых осуществляется смена позиций. Позиция является элементарной ячейкой, систематизирующей положение пальцев левой руки на грифе. Она связана с деятельностью различных частей руки и с движениями корпуса исполнителя.

При помощи изолированного движения кисти пальцы могут охватывать звуки и соседних позиций. Использовать этот прием на нижней половине грифа контрабаса целесообразно при употреблении расширенной (полтора тона) и сверхрасширенной (два тона и больше) аппликатуры, без применения ставки и растяжки.

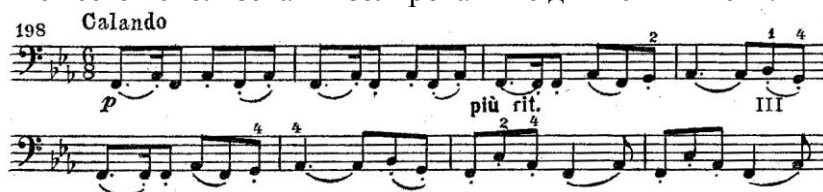
Большой палец играет в этом случае роль шарнира, оси, вокруг которой совершается движение кисти, но, как говорилось выше, он может и смещаться по шейке, следуя за движением кисти. Лучше всего использовать изолированное движение кисти при игре проходящих, не вибрируемых нот.

При средней величине кисти и пальцев исполнителя и мензуры контрабаса на нижней половине грифа изолированными движениями кисти можно брать вверх (в сторону подставки) от исходного нормального положения руки на струнах интервал большой терции (два тона), а вниз (в сторону порожка) – интервал малой секунды (полтона). Таким образом, охват движением кисти на нижней части грифа равен интервалу чистой кварты (два с половиной тона).

Что касается предплечья, то изолированное от плеча и корпуса его движение может охватить примерно интервал большой сексты. Но при этом качество звучания неизбежно ухудшится из-за недоставания смычком оптимальной игровой точки на крайних нотах интервала. Тут необходимо дополнительное, корректирующее движение корпуса исполнителя, органично переносящее смычок в иную игровую точку<sup>1</sup>.

Таким образом, на контрабасе нельзя обеспечить высокое качество исполнения на всем протяжении грифа без отклонений корпуса исполнителя от его начального положения. Ведь по мере перемещения в сторону подставки руки все больше удаляются от груди исполнителя. Это влечет за собой искажение первоначального угла приложения, так как мышцы рук все больше растягиваются и тянут за собой не участвующие в игре мышцы груди, шеи, спины. Напряжения этих мышц сковывают игру. В определенный момент перемещения рук в сторону подставки наступает предел, за которым ухудшается качество звучания. Только дополнительный сгиб-разгиб корпуса исполнителя может вернуть мышцам рук первоначальное положение и состояние относительной свободы, перенести смычок к новой игровой точке, то есть снова сделать игру удобной и качественной.

Эти движения корпуса являются основой нашего принципа смены позиций. Они переносят руки к новому месту их работы в ненапряженном состоянии, обеспечивают как передвижение смычка от грифа к подставке и обратно, так и точность смен позиций (то есть интонацию) и высокое качество вибрации<sup>2</sup>. Предлагаемое автором более наклонное положение инструмента и способ смены позиции, основанный на сгибах-разгибах корпуса совершенно меняют отношение к «взятию» удаленных нот самую психологию игры в высоких позициях. Если при традиционной постановке и способе смен позиций (при помощи изолированных движений руки) удаленные от глаз, груди и корпуса ноты психологически представляются контрабасисту как все более трудно достижимые, то теперь все, даже самые удаленные ноты как бы приближаются к исполнителю, представляются одинаково близкими и доступными, ибо корпус здесь следует за перемещениями пальцев, не давая им значительно отдаляться от груди. Все ноты оказываются «под руками», близко. Их достижение перестает быть трудной задачей, они не рассматриваются как далекая цель. При правильном применении изложенных приемов не только достигается рациональное использование всех частей руки и тем самым – максимальная организованность и экономичность движения исполнителя, не только уясняются и облегчаются перемещение рук, но и значительно улучшается качество звука. Мы уже говорили, что движения кисти, предплечья с плечом и корпуса исполнителя могут использоваться как независимо друг от друга, так и в комплексе. То есть иногда целесообразно взять (достать) те или иные ноты только поворотом кисти. Приведем пример из Двадцать седьмой симфонии Мясковского, где лучше всего использовать изолированные движения кисти:



В других случаях скачок не может быть выполнен качественно только перемещением тех или иных частей левой руки, без участия сгибов-разгибов корпуса исполнителя.

«Быстрые небольшие переходы осуществляются преимущественно кистью, мелкими частями руки, – пишет Е. Камилларов, – устраняются ненужные и затруднительные для играющего быстрые движения на небольшие расстояния всей рукой... Следовательно, всегда нужно тщательно проанализировать переходы с позиции на позицию, с тем, чтобы избежать ненужных движений крупных частей руки за счет активации действий кисти и пальцев...

<sup>1</sup> Изменение места контакта смычка со струной лучше совершать заранее – во время звучания предшествующей ноты. Когда же смена позиции требует выпрямления корпуса, а динамика (место контакта) – его сгиба, корпус должен занять среднее положение, чтобы в ущерб удобству передвижения левой руки прежде всего обеспечить нужное звучание.

<sup>2</sup> Сгибы корпуса, помогающие передвижениям левой руки; не должны быть чрезмерными.

Переход на большие расстояния вызывает необходимость участия и крупных частей руки»<sup>1</sup> (а на контрабасе еще и у корпуса исполнителя. – *Р. А.*).

Особенно это важно в тех случаях, когда после смены позиции нота должна браться с вибрацией. В этом случае мы считаем наиболее целесообразным сохранить положение пальцев и кисти левой руки, принятое при вибрировании предыдущей ноты. В таком положении вся рука переносится на новое место (в новую позицию) лишь при помощи сгиба-разгиба корпуса в области поясицы. Этим приемом в готовом виде сохраняется для последующей за переходом или пассажем вибрируемой ноты наиболее благоприятное для вибрации и уже принятое и «освоенное» на предыдущей ноте положение левой руки, а также одинаковый (прежний) угол приложения к струнам левой руки и смычка.

Хотя корпус, предплечье, кисть (а при игре нот с вибрацией – и плечевой сустав) являются ведущими, «переносимыми» по отношению к пальцам, все они в итоге всего лишь обеспечивают работу пальцев, перенося их на новое место<sup>2</sup>.

Автономные движения кисти, предплечья, корпуса можно использовать в любом регистре – в любом месте струны (за исключением очень высоких позиций и за грифом).

Зависимость движений пальцев от движений более крупных частей руки и корпуса становится особенно заметной при резком, быстром переходе в новую позицию, большом скачке, быстром пассаже. Например, часто переходы на большие расстояния, особенно в быстром темпе, даже у продвинутых исполнителей получаются с трудом. Возникающие при этом судорожные попытки попасть на нужную ноту, зажатие рук, скованность, фальшь, неуверенность – результат того, что, резко меняя высокие позиции на низкие (или наоборот), стараются менять лишь положение «мелких» частей руки, например «схватить» пальцами последующую ноту, оставляя в прежнем положении корпус. Это-то и создает трудности, сковывает игру и мешает свободному передвижению руки. Когда же в смене позиций, особенно при больших скачках, участвуют не только руки, но прежде всего корпус играющего, этого не происходит.

При большом скачке из верхних позиций в нижние переход удастся лучше, если корпус, подготавливая новую позицию, начинает разгибаться чуть раньше начала движения руки, чем также достигается плавность, пластичность движения при скачке, спокойствие его.

Однако чтобы сыграть пассаж, содержащий смены позиций, недостаточно умения правильно соединить каждую предыдущую позицию с последующей. Необходимо еще усвоить движение руки в целом, ибо при разных по величине скачках, внутри пассажа действуют разные по силе и направлению двигательные импульсы.

«Если проанализировать любое трех- и четырехоктавное арпеджио, – пишет Е. Камилларов, – то можно убедиться в том, что при его исполнении возникают следующие движения: одно – крупное, на весь пассаж, совершаемое крупными частями руки, и на его фоне производится, кроме того, множество мелких, детализированных движений, которые охватывают промежуточные звенья пассажа «от позиции до позиции»... Очень важно обратить внимание на действия крупных частей руки и ими объединить пассаж, сделать его единым посредством единого общего движения всей руки... Естественно, что оно должно быть крупным и совершаться крупными мышцами плеча и предплечья. По внутреннему состоянию играющего рука сразу настраивается на исполнение всего пассажа от первой до последней ноты. Беря первую ноту, исполнитель как бы сразу «нацеливается» на последнюю... Во всех случаях крупных, обобщенных движений их форма, вынос руки определяются последними звуками пассажа»<sup>3</sup>. Поэтому исполнитель, осваивая технику пассажа, должен отрабатывать его не

<sup>1</sup> Камилларов Е. О технике левой руки скрипача, Л., 1961, с. 46-47.

<sup>2</sup> Ведущая роль принадлежит корпусу, а затем последовательно плечу, предплечью, кисти, пальцам. Каждое предыдущее звено (более крупная часть руки) создает основу для успешной работы последующего (более мелкой части руки), но включается лишь тогда, когда возможности более мелкого звена оказываются недостаточными для обеспечения нужного движения.

<sup>3</sup> Камилларов Е. О технике левой руки скрипача, с. 47, 48, 52.

только в медленном, но и в быстром темпе. (В процессе разучивания пассажа рекомендуется также играть и в различных ритмических и штриховых вариантах.)

Действенным упражнением является изучение трудного пассажа по частям, с последующим затем соединением частей в целое. Например, прибавляя при повторениях к первой ноте пассажа все больше нот (так до конца пассажа), начиная каждое повторение от начала пассажа (сначала в доступном, а затем в нормальном или в завышенном темпе).

Рассмотрим теперь некоторые вопросы координации движений и нажимов обеих рук. Для того чтобы «развязать руки» контрабасисту, необходимо установить правильное соотношение степени их нажимов. Наиболее целесообразным соотношением в нажимах рук контрабасиста будет такое, когда при плотном нажиме на смычок правой руки (регулирующей силу звука) наблюдается почти независимый от степени ее усилий одинаковый, минимально необходимый, но достаточный для извлечения полноценного звука нажим пальцев левой руки.

Если нажим пальцев левой руки на струны становится значительно больше средне-необходимого, появляется скованность, напряженность в движениях и исполнении. Игра на контрабасе становится неоправданно трудной<sup>1</sup>.

В то же время при недостаточном прижатии струн пальцами наблюдается потеря качества звучания. Особенно недопустимо ослабление нажима при нюансе *piano* и штрихах *staccato*, *spiccato*, *col legno* и приеме *pizzicato*; в этих случаях следует более плотно прижимать пальцы левой руки. Их дополнительный нажим компенсирует ослабление давления правой руки (смычка) на струны. То же происходит при смене смычка, когда сила его давления на струну несколько слабее. При внезапном усилении нажима правой руки (*sforzando*) левая рука как бы помогает правой и также делает своеобразный «акцент».

Максимальная нагрузка на пальцы левой руки падает при исполнении *pizzicato* в нюансе *forte*, так как в этом случае сила, нужная для прижатия струны, не распределяется между двумя руками, как при игре смычком, а пальцами левой руки приходится дополнительно преодолевать еще и силу щипка пальцев правой руки. Таким образом, одним из главных факторов, определяющих свободу игры, технический уровень контрабасиста, является умение правильно соотносить мышечные нажимы обеих рук.

Для овладения и автоматизации правильного соотношения нажимов, выработки независимости рук (умения производить ими разные усилия, разные по силе нажимы) каждый исполнитель должен выработать целую гамму различных нажимных усилий<sup>2</sup>. Это важно не только для сольной игры, но и для оркестровой. Выработке культуры мышечных ощущений и нажимов, укреплению рук, развитию эластичности мышц, выработке пластичности и точности движений и т.д. очень помогают занятия физкультурой. Этому может способствовать и освоение метода И.Т. Назарова<sup>3</sup>.

В связи с изложенным, хочется обратить внимание на довольно распространенную среди контрабасистов ошибку. При исполнении технически сложного пассажа все внимание может быть поглощено действиями левой руки. В связи с этим все «команды» изменения силы звучности, посылаемые правой рукой, непроизвольно «исполняет» левая. Правая же играет слабым, не изменяющимся по силе звуком, причем субъективно исполнитель бывает уверен, что играет очень разнообразно по динамике. Эта ошибка мешает и левой руке, сковывая ее подвижность, свободу, ибо нажим пальцев на струны становится то чрезмерно большим, то недостаточным.

---

<sup>1</sup> Это характерно для контрабасистов, которые всегда и везде стремятся сильно прижимать струну строго сверху вниз и дожимать ее до самого грифа.

<sup>2</sup> Культура мышечных ощущений предполагает рациональное и своевременное включение в игровой процесс лишь нужных мышц и освобождение ненужных, а культура нажимов – умение произвольно изменять степень напряжения, усилий мышц.

<sup>3</sup> См.: Назаров И. Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования.

И все же вопросы «зависимости» и «независимости» рук не ограничиваются соотношением их нажимов. Не меньшую роль здесь играет координация движений. Рассматривая вопросы взаимной «зависимости» и «независимости» рук, А. Борисяк пишет:

«Подчиняясь общему ритму музыки, движения рук всегда между собой согласованны, но далеко не всегда одновременны... В этом смысле условно говорят о «зависимости» и «независимости» рук друг от друга. Достижение того и другого можно считать одинаково трудным.

...Элементарный вид согласованности двигательных импульсов обеих рук – «по ноте на смычок». Он усложняется с усложнением группировки звуков. Гораздо трудней второй вид согласованности, где импульсы синкопированы, а именно импульсы в одной руке наступают между импульсами в другой...

Простейший вид независимости рук представляет исполнение «легато».

...Настоящая независимость одной руки от другой – в разном ритме (и разной скорости. – Р. А.) их двигательных импульсов, в чередовании звуков легато с отдельными и в смешанных фигурах штрихов лежащих с прыгающими.

Наконец, особый вид независимости, достигаемый далеко не скоро, представляет собой нюансировка музыкальных фраз, где правая рука выполняет свою совершенно самостоятельную работу на протяжении длительности каждого звука»<sup>1</sup>.

При смене позиций на смычковых инструментах левой руке исполнителя (особенно контрабасиста) нередко приходится преодолевать относительно большие расстояния, тогда как правая рука должна лишь сменить смычок, что делается почти на месте (при исполнении скачка на том же смычке разность расстояний и скоростей перемещения обеих рук становится еще больше). Разница скоростей передвижения обеих рук от ноты к ноте вытекает из расстояния, которое каждая из них должна преодолеть за одинаковое время на пути к следующей ноте.

Обычно разницу скоростей передвижения, переносов рук и поднятия-опускания пальцев исполнитель не замечает. Слух улавливает лишь результат этих передвижений – звучащую последовательность нот, которая воспринимается так, как будто бы скачков левой руки вообще не было (соединяющиеся ноты расположены как бы рядом, а не на разных расстояниях друг от друга).

Осознанный и реализованный принцип разноразностной работы рук и пальцев практически обеспечивает точность интонационных попаданий, чистоту звука, плавность соединения любых по удаленности друг от друга нот, в том числе нот, не требующих передвижений рук, берущихся в одной позиции, на одной и той же струне, требующих лишь поднятия, опускания или перестановки пальцев.

Левая рука (и ее пальцы) при смене позиций чаще передвигается с большей скоростью, чем правая, тогда как время для этих переходов у обеих рук, за исключением исполнения приема *portamento*, одинаковое (оно определяется ритмической длительностью соединяемых нот и темпом исполняемой музыки); двигательные и затормаживающие импульсы, напряжения и расслабления мышц в левой руке должны быть более быстрыми, чем в правой. Отсюда, надо постоянно сознательно развивать более быструю работу левой руки и ее пальцев, разноразностную работу рук при скачках, переносах со струны на струну, сменах позиций, а также обрабатывать моменты произвольного включения и выключения, напряжения и расслабления мышц рук в любой скорости и степени<sup>2</sup>.

Установить прочную автоматизированную скорость переходов в зависимости от расстояний между соединяемыми нотами можно, если воспитывать их на таком упражнении, в котором на любой переход отпускается одинаковое, максимально короткое время. Так, при повторении или разучивании пьесы целесообразно проигрывать ее (или ее часть) в медленном

<sup>1</sup> Борисяк А. Метод органического развития технических приемов игры на виолончели. М.-Л., 1947, с. 9.

<sup>2</sup> Культивировать в левой руке предельную скорость передвижения по грифу, сознательно применять и совершенствовать принцип разноразностной работы рук лучше всего при игре гамм и особенно трезвучий.

темпе, в то же время, делая все скачки, смены позиций, поднятия и опускания пальцев, перемены направления движения смычка в одинаковом – предельно быстром темпе<sup>1</sup>.

Так, при ненапряженном состоянии мышц рук и доступном на данной ступени разучивания спокойном темпе музыки, смены позиций и смычка (переносы рук) отрабатываются в более быстром, конечном темпе. Суть упражнения состоит в выработке умения виртуозно исполнять каждый скачок и смену позиций, снятие и падение на струны пальцев левой руки, смену их расположения, а также в освоении скорости всех смен, переносов и передвижений смычка. К каждой ноте прибавляется кратчайшая, но для всех скачков одинаковая пауза, во время которой надо осваивать перенос рук и пальцев к новому месту «действия»:



Если скачок или смена позиций связаны с переходом со струны на струну, то за время паузы не только палец левой руки, но и смычок должен быть мгновенно перенесен на нужную струну и в соответствующее место ее. Здесь скорость переноса пальцев левой руки и скорость переноса смычка также чаще всего различны по величине, в зависимости от расстояния, которое им надо преодолеть на пути к новой ноте за одинаковый отрезок времени (за время паузы). Получается как бы одновременное наложение разных скоростей – своего рода «полиритмия» скоростей движения рук (как говорилось, смены смычка по времени также должны быть мгновенными, чтобы не ощущаться слухом).

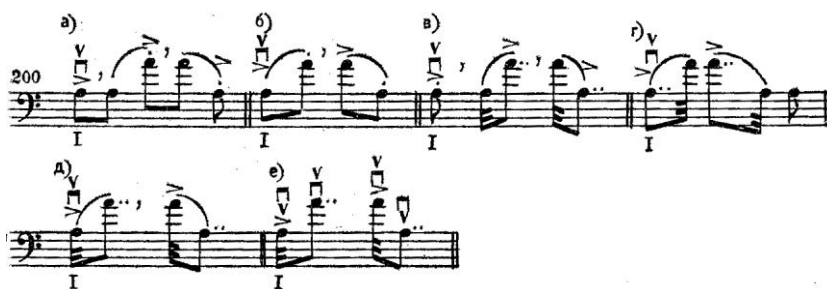
При игре на любом смычковом инструменте звучание каждой ноты (за исключением открытых струн) возникает в результате работы обеих рук исполнителя. Это наиболее заметно во время разучивания нового произведения и особенно при игре с листа даже сравнительно несложного текста, когда многие исполнители из-за плохой координации движений рук ощущают в них затруднение, неудобство, неловкость. На несовершенство исполнения здесь влияют незначительные по времени несовпадения моментов взятия нот пальцами левой руки с моментами смены смычка. Именно на выработку координации скоростей работы рук в условиях конкретного музыкального текста (его характера, ритма, темпа, нюансов уходит основная часть работы исполнителя, во время которой он вырывается в произведение, освобождаясь от всех лишних, ненужных движений и напряжений, кристаллизуя и запоминая необходимые.

Принцип чередующихся движений рук дает возможность легче и быстрее отработать порознь скорость всех нужных движений. При последующей «нормальной» игре (без пауз, обеими руками одновременно) наблюдается значительно более точное попадание пальцев левой руки на любую по удаленности ноту, более совершенная координация, синхронность движений обеих рук. Само собой разумеется, данный вспомогательный способ разучивания должен сочетаться с другими приемами, например варьированием повторений, замедленным или ускоренным проигрыванием и т.п. В качестве упражнения для выработки координации движений при изучении скачков, смен позиций, переходов полезно употреблять также некоторые штрихи, как «удобные», симметричные, так и «неудобные», асимметричные. Отрабатывать их лучше всего на гаммах, трезвучиях, этюдах, применять в эпизодах, связанных со сменой позиций.

Трудное место полезно играть в различных ритмических и штриховых вариантах, например:

---

<sup>1</sup> Перенос пальцев от ноты к ноте и нажим их на струны надо делать независимо от правой руки, ранее переноса смычка – на паузах (принцип попеременной работы рук). Этим упражнением следует штудировать гаммы, этюды и вообще любой нотный текст.



Очень важен такой вариант этих упражнений, когда пауза между залигованными нотами (произвольная остановка перед скачком) делается как можно большей, но чем она больше, тем короче должен стать сам момент перехода. Пауза здесь нужна для того, чтобы подготовиться к скачку, настроиться на него психологически и физически (проверить, нет ли излишних напряжений в руках).

Предлагаемые методы значительно ускоряют не только процесс рационализации движений рук и выработку необходимых скоростей их передвижения, но также способствуют запоминанию текста произведения и скорейшему его разучиванию.

Известно, какое большое значение придавали развитию техники выдающиеся музыканты-исполнители. «Воспитай свой технический аппарат так, – советует Ф. Бузони, – чтобы быть готовым и вооруженным на любой случай; тогда, разучивая новую пьесу, ты сможешь направить все свои силы на ее духовное содержание. Технические проблемы тебя не задержат»<sup>1</sup>. «Только на основе технической безупречности исполнения, – пишет Бруно Вальтер, – дух музыки свободно расправит свои крылья»<sup>2</sup>.

В основе техники лежит движение. Поэтому работа над техникой является выработкой наиболее естественных движений, критерием которых будет не столько их внешняя форма, сколько внутренние ощущения исполнителя. Отсюда в процессе занятий исполнитель должен анализировать свои ощущения и достигать наиболее рациональной работы мышц через достижение легкости и естественности, закрепляемых повторением.

Обычно первое ощущение от выполняемого приема является суммарным, так как в движение вовлекается много ненужных мышц, создаются излишние напряжения. Степень такой напряженности зависит от технической подготовки исполнителя. Состояние напряженности при механическом проигрывании, недостаточном анализе и критическом отборе наиболее рациональных движений может стать привычным, закрепиться как вредный навык. Таким образом, совершенствование игровых движений связано с постепенным освобождением, отключением ненужных для данного движения мышц и, значит, с постепенным освобождением от излишних напряжений. Этот анализ должен быть активно-сознательным – в этом главная сущность работы над техникой.

После того как выполнение того или иного приема доведено до возможного совершенства, оно, в результате многократных повторений, постепенно должно автоматизироваться, то есть выполняться легко, свободно, точно, без особой затраты внимания, которое теперь обращается к более важным художественным задачам. Для достижения этого необходима вдумчивая работа, при которой каждый навык непрерывно совершенствуется под неустанным контролем сознания.

В выработке исполнительских навыков исключительную роль играет инициатива музыканта. В данном случае она выражается в умении находить, придумывать различные формы работы, варьировать, разнообразить повторения, чтобы они не превращались в скучную и утомительную зубрежку<sup>3</sup>. Эта инициатива музыканта должна быть подкреплена

<sup>1</sup> Цит. по ст.: Бузони Ферруччо. О пианистическом мастерстве. – В кн.: Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 1. М., 1962, с. 162.

<sup>2</sup> Цит. по ст.: Вальтер Бруно. О музыке и музицировании. – В кн.: Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 1, с. 74.

<sup>3</sup> Имеются в виду темповые, штриховые, аппликатурные варианты повторений, их комбинации и т.д.

заинтересованностью, настойчивостью, работоспособностью, затратой достаточного количества времени на тренировку в выполнении навыка.

При этом следует помнить, что никакие, даже самые лучшие этюды «не могут предвосхитить всех положений, в какие поставит руку любой «Лебедь» Сен-Санса или «Ария» Маттесона. Для каждой пьесы нужно уметь самому создать упражнения, расширяющие каждое трудное место до границ его рода или вида»<sup>1</sup>.

При разучивании замедленную игру всегда надо представлять себе в аспекте конечного темпа, конечной цели и тех ощущений, к которым мы должны прийти в результате работы.

Ввиду того что работа над техникой является процессом психическим, сознательным, решающую роль играет умение сосредоточиться в нужный момент на том или ином объекте. Рассеянное или притупившееся от утомления внимание ослабляет контроль над работой, ее качеством, что незаметно приводит к выработке вредных напряжений. И при домашней работе, и во время публичного исполнения очень важна глубина, сосредоточенность внимания, его мобилизованность, а также его свежесть и активность.

Для достижения положительных результатов в занятиях необходимо обладать активным произвольным вниманием. Волевая деятельность должна быть целенаправленной, а произвольное внимание устойчивым. В свою очередь внимание постоянно стимулируется, поддерживается стремлением познать причины трудностей и преодолеть их, стремлением овладеть приемом, пассажем именно так, как хочется, как его понимаешь.

Итак, к важнейшим условиям работы над техникой (в частности, решению проблем смены позиций, скачков и, конечно, чистой интонации) при игре на контрабасе относятся: рационализация работы мышц, выработка правильных представлений о нужных движениях, установка на их постоянное сознательное совершенствование, сосредоточенное внимание и работоспособность. Все это невозможно без любви к своему инструменту, без настойчивости и инициативы в занятиях, без хорошо развитого слухового контроля, твердого знания того, что техника является не самоцелью, а лишь средством для выражения музыкального содержания и потому полностью подчинена ему.

«Овладение инструментом», таким образом, сводится к возможно лучшему приспособлению к инструменту, к овладению двигательными навыками в такой степени, в какой делается возможным воплощение на инструменте художественного содержания музыки.

Большую помощь в деле решения разбираемой проблемы призвано оказывать и общее художественное и техническое развитие исполнителя, его опыт, культура, а также индивидуальные физические данные и психические способности.

Работая над техникой, все переносы пальцев, рук и смычка надо осваивать на предельно возможной, мгновенной скорости, независимо от величины расстояний между нотами и будущего нормального их темпа. Это особенно важно в быстрых технических эпизодах. Н. Метнер советовал: «Упражняться в такой быстроте, чтобы было некогда думать...»<sup>2</sup>. После такой усложненной «проработки» каждого перехода, при нормальном их исполнении у исполнителя образуется «запас скорости», появляется пластичность, легкость и непринужденность движений, полная свобода исполнения при абсолютной точности интонации. Скачок, переход из позиции в позицию уже не доставляет особых затруднений.

Необходимое соотношение нажимов, напряжений и расслаблений мышц рук, их скорости, а также достаточного удобства, свободы и пластичности движения можно достичь и путем прорабатывания неудобного места сначала при намеренно повышенном или пониженном нюансе звука. При разучивании трудных мест полезно использовать «двойные темпы», то есть медленно и вдвое скорее. «...Упражнение в двойных темпах, – говорит Метнер, – дает приближение к реальной быстроте!!! В этих темпах упражнять и звук и туше!!!»<sup>3</sup>.

При методе разучивания скачков, переносов смычка и т.д. на предельно возможной скорости, во время повторений находятся и отбираются наиболее экономные, рациональные и

---

<sup>1</sup> Борисяк А. Метод органического развития технических приемов игры на виолончели, с. 74.

<sup>2</sup> Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора. М., 1963, с. 55.

<sup>3</sup> Там же, с. 53.



целесообразные движения, вырабатывается активная моторность и быстрота слуховой и двигательной реакций. Тем самым значительно сокращаются сроки разучивания произведения, приобретается значительный «запас прочности» разучиваемого (известно, что скорость темпа безошибочного исполнения во многом зависит от прочности выученного, а ее в свою очередь можно проверить темпом исполнения).

Итак, взятие каждой ноты на смычковом инструменте, и особенно на контрабасе, – это результат совместной работы обеих рук и корпуса исполнителя; каждое движение следует подготавливать; переносы рук от ноты к ноте должны иметь свою скорость, свой вспомогательный «рабочий» темп, независимый от ритмической длительности и темпа исполняемой музыки; учить надо не «трудные места» вообще, а отдельные узловые переходы от одного звука к другому, из позиции в позицию (в зависимости не только от ритма и темпа музыки, но и от расстояний между нотами), а также смены конфигураций рук и т.п.

В исполнительском процессе все должно быть подчинено только интересам музыки. Любой исполнительский прием, так же как и вариант строя, оправдан, если с его помощью удастся достигнуть наилучшего музыкального результата.

## СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ КОНТРАБАСА

В настоящий список включены наиболее распространенные издания литературы для контрабаса, опубликованные в Советском Союзе. Список делится на следующие разделы: 1) «Школы» и учебно-методические пособия; 2) этюды, упражнения, оркестровые трудности; 3) учебно-художественный и концертный репертуар. В каждом из разделов издания перечислены в хронологическом порядке. Произведения и сборники для контрабаса в натуральном строе (с сопровождением фортепиано) помечены звездочкой, слева от названия.

### I. «ШКОЛЫ» И УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОСОБИЯ

1. Милушкин А., Домашевич М. Полная школа-самоучитель для контрабаса. В трех частях, ч. 1. М., 1928; ч. 2. М., 1929; ч. 3. М., 1930.
2. Милушкин А. Школа для контрабаса. М., 1933.
3. Милушкин А. Школа для контрабаса, ч. 2. М., 1939.
4. Милушкин А. Школа игры на контрабасе, ч. 1 (основные позиции). Изд. 4-е, испр. и доп., под редакцией В. Зиновича. (Приложение – клавир.) М. – Л., 1949.
5. Хоменко В. Новая аппликатура гамм и арпеджио для контрабаса. М., 1953.
6. Савченко Н. Школа игры на контрабасе. (На основе новой аппликатурной системы.) Тбилиси, 1959.
7. Симандл Ф. Школа игры на контрабасе. Редакция М. Фокина. Пер. Н. Бреслау. М., 1960.
8. Симандл Ф. Этюды для контрабаса и фортепиано. Приложение к «Школе игры на контрабасе». М., 1962.
9. Якобсон Э. Гаммы и арпеджио для контрабаса. (Приложение – части из сюит для виолончели solo И.С. Баха. Переложение для контрабаса Э. Якобсона.) Рига, 1962.
10. Милушкин А. Школа игры на контрабасе. Новая редакция и доп. В. Зиновича, А. Астахова, В. Шестакова. Ч. 1. М., 1961; ч. 2. М., 1962.
- 11.\* Хрестоматия педагогического репертуара для контрабаса, вып. 1., ч. 1. Пьесы для 1-2 года обучения. С приложением клавира. Сост., переложения Л. Ракова (Народные мелодии, пьесы русских, советских, зарубежных композиторов.) М., 1966.
- 12.\* Хрестоматия педагогического репертуара для контрабаса, вып. 2. Пьесы для старших классов детских музыкальных школ. С приложением клавира. Редакция, составление, переложения Л. Ракова. (Пьесы русских, советских, зарубежных композиторов – оригинальные и переложения; произведения крупной формы Корелли, Вивальди, Бетховена.) М., 1969.
13. Бездельев В. Новые приемы игры на контрабасе. М., 1969.
14. Морген Л. Школа-самоучитель игры на контрабасе в эстрадном ансамбле. Общая редакция Л. Андреева. М., 1970.
15. Хрестоматия педагогического репертуара для контрабаса, вып. 1, ч. 2. Этюды. (Для начального обучения.) Ред.-сост. Л. Раков. М., 1971.

### II. ЭТЮДЫ. УПРАЖНЕНИЯ. ОРКЕСТРОВЫЕ ТРУДНОСТИ

1. Либон Ф. Двенадцать этюдов для контрабаса. М.–Л., 1939.
2. Оркестровые трудности для контрабаса, вып. 1. Сост. И. Гертович. Отрывки из опер и балетов Глинки, Даргомыжского, Чайковского. М., 1953.
3. Оркестровые трудности для контрабаса. Ред.-сост. В. Хоменко. Отрывки из симфонических произведений Чайковского. М., 1956.
4. Грабье Й. Упражнения для контрабаса (86 этюдов). Редакция Ф. Симандла. М., 1957.

5. Избранные этюды для контрабаса. Ред.-сост. Л. Раков. Общая редакция В. Хоменко (Шторх, Грабье, Слама, Белетти, Дотцауэр, Куммер, Ли и др.). М., 1958.
6. Этюды для контрабаса. Ред.-сост. В. Хоменко. (Шторх, Медин.) М., 1961.
7. Оркестровые трудности для контрабаса из опер русских композиторов. Сост. И. Гертович. Ред. Л. Раков. (Римский-Корсаков, Бородин, Мусоргский.) М. 1962.
8. Легкие этюды для начального обучения. Сост. Л. Раков. (Симандл, Нанни, Кмент, Шторх.) М., 1963.
9. Ратнер С. Этюды для контрабаса. Ред. С. Херсонский. М., 1967.
10. Биллэ И., Баттиони Т. Избранные этюды для контрабаса. Сост. Э. Якобсон. Ред. Л. Раков. М., 1969.
11. Оркестровые трудности для контрабаса из симфонических произведений русских композиторов. Ред.-сост. В. Хоменко. М., 1971.
12. Избранные этюды для контрабаса. Ред.-сост. А. Михно (Симандл, Шторх, Драгонетти, Боттезини, Гертович). М., 1973.

### III. УЧЕБНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И КОНЦЕРТНЫЙ РЕПЕРТУАР

1. Кусевицкий С. Концерт для контрабаса и фортепиано, соч. 3. М., 1930.
2. Мартини Дж. Б. Анданте. Переложение для контрабаса и фортепиано И. Гертовича. М., 1932.
3. Глиэр Р. Интермеццо для контрабаса и фортепиано, соч. 9, № 1. М., 1936.
4. Сборник пьес старинных авторов для контрабаса и фортепиано. Сост. А. Милушкин. (И.С. Бах, Гендель, Моцарт, Корелли, Абако, Бетховен, Гальяр, Марчелло.) М.–Л., 1937.
5. Педагогический репертуар для контрабаса с сопровождением фортепиано, вып. 1 (для первых трех лет обучения). Сост. А. Милушкин. (И.С. Бах, Бетховен, Моцарт, Гайдн, Мусоргский, Лядов.) М.–Л., 1939.
6. Спиваковский А. Вариации для контрабаса и фортепиано. М.– Л., 1941.
7. Свенсен И. Скрипичный романс. Переложение для контрабаса и форте пиано И. Гертовича. М.– Л., 1948.
- 8.\* Бакланова Н. Десять легких пьес для контрабаса и фортепиано (полупозиция, первая позиция). Редакция партии контрабаса И. Гертовича. М.– Л., 1949.
9. Гендель Г. Концерт для гобоя с оркестром. Обработка для контрабаса и фортепиано Ф. Симандла. Редакция партии контрабаса И. Гертовича. М.– Л., 1949.
10. Гертович И. Романс для контрабаса и фортепиано. М.– Л., 1950.
11. Сборник пьес русских композиторов. Переложение для контрабаса и фортепиано М. Соколовой, А. Астахова. (Чайковский, Рахманинов, Рубинштейн.) М.– Л., 1950.
12. Четыре пьесы. Переложение для контрабаса и фортепиано В. Хоменко. (Чайковский, Ан. Александров, Власов, Н. Раков.) М.–Л., 1951.
13. Глиэр Р. Четыре пьесы для контрабаса и фортепиано. Редакция партии контрабаса В. Хоменко. (Прелюд, Скерцо, Интермеццо, Тарантелла.) М., 1952.
14. Сборник легких пьес. Переложение для контрабаса и фортепиано Л. Моргена. М.-Л., 1952.
15. Сборник пьес. Переложение для контрабаса и фортепиано С. Херсонского. (Чайковский, Лысенко, Кабалевский, Гедике, Косенко, Ревуцкий и др.) М, 1952.
16. Сборник народных песен. Переложение для контрабаса В. Хоменко. Редакция партии фортепиано А. Кемеровского. (Русские, украинские, белорусские, чешские, словацкие, польские, болгарские мелодии.) М., 1954.
17. Сборник русских народных песен. Переложение для контрабаса Л. Ракова. Редакция партии фортепиано А. Комаровского, Ю. Шишакова. М., 1954.
18. Сборник классических пьес. Переложение для контрабаса и фортепиано. Редакция В. Хоменко. (Люлли, Корелли, И.С. Бах, Гендель, Бетховен, Гайдн, Вебер.) М., 1954.

19. Сборник пьес русских и советских композиторов. Переложения для контрабаса и фортепиано. (Чайковский, Вас. Калинин, Ребиков, Глинка, Мясковский, Гедике, Шостакович, А. Хачатурян, Кабалевский, Бакланова.) М., 1954.
20. Сборник старинных сонат. Переложения для контрабаса и фортепиано А. Милушкина, Л. Ракова. Редакция В. Хоменко. (Гальяр, Феш, Марчелло.) М., 1954.
21. Избранные классические сонаты. Переложения для контрабаса и фортепиано А. Милушкина, В. Хоменко. (Корелли, Эккльс, Гендель, Гальяр.) М., 1956.
22. Сборник сонат композиторов XVII-XVIII вв., вып. 2. Переложение для контрабаса и фортепиано А. Милушкина. (Гальяр, Марчелло, Абако.) М., 1957.
23. Кусевицкий С. Концерт для контрабаса и фортепиано. Редакция партии контрабаса А. Астахова. М., 1957.
24. Сборник пьес русских и советских композиторов. Переложения для контрабаса и фортепиано. (Чайковский, Мусоргский, Калинин, Рубинштейн, Ребиков, Гедике, Шостакович, А. Хачатурян.) М., 1958.
25. Моцарт В. Концерт. Переложение для контрабаса и фортепиано В. Хоменко. (В оригинале – для фагота с оркестром.) М., 1958.
23. Рафф И. Тарантелла. Свободная обработка для контрабаса и фортепиано П. Купрейшвили. Ред. В. Хоменко. М., 1960.
27. Вивальди А. Концерт. Переложение для контрабаса и фортепиано Л. Ракова. (В оригинале – для скрипки с оркестром.)
- Пихль В. Концерт ре мажор для контрабаса и оркестра. Переложение для контрабаса и фортепиано М. Шленкера. Редакция партии контрабаса Л. Ракова. М., 1961.
28. Сборник классических сонат. Переложения для контрабаса. Ред.-сост. Л. Раков, (Феш, Арности, Галуппи, Гендель.) М., 1961.
29. Сборник классических пьес. Переложения для контрабаса и фортепиано. Сост. Л. Раков. (Бетховен, Абако, Корелли, Гардоньи, Моцарт, неизвестный автор XVII века, Боттезини.) М., 1961.
30. Штейн Е. Концертная пьеса для контрабаса и фортепиано. Редакция партии контрабаса В. Шестакова. М., 1961.
31. Симандл Ф. Концерт соль мажор для контрабаса и фортепиано. Редакция В. Хоменко. М., 1961.
- 32.\* Гевиксман В. Лирический этюд для контрабаса и фортепиано. М., 1961.
33. Пьесы русских композиторов. Сост. Л. Раков. (Глазунов, Скрябин, Лядов, Давыдов.) М., 1962.
34. Пьесы советских композиторов. Переложения для контрабаса и фортепиано. Сост. Л. Раков. (Прокофьев, Шостакович, А. Хачатурян, Глиэр.) М., 1962.
35. Дворжак А. Мелодия. Фуриант. Переложения для контрабаса и фортепиано Р. Азархина, Л. Ракова. М., 1962.
36. Боттезини Дж. Концертный дуэт для скрипки и контрабаса с аккомпанементом оркестра или фортепиано. Редакция И. Гертовича, В. Гертовича. М., 1962.
37. Кусевицкий С. Пьесы для контрабаса и фортепиано. Ред. В. Хоменко. (Анданте, Вальс-миниатюра, Грустная песня, Юмореска.) М., 1963.
38. Бетховен Л. Соната. Переложение для контрабаса и фортепиано В. Хоменко. (В оригинале – для валторны и фортепиано.) М., 1963.
- 39.\* Пьесы западных композиторов. Переложения для контрабаса и фортепиано Ф. Иоселевича, Л. Ракова. Ред.-сост. Л. Раков. (Рамо, Перголези, Диттерсдорф, Шуберт, Шитте, Шуман, Григ.) М., 1963.
40. Мойсль А. Концертная пьеса для контрабаса и фортепиано. Ред. В. Хоменко. М., 1964.
41. Бах И.Х. Концерт. Переложение для контрабаса и фортепиано В. Хоменко. (В оригинале – для альты с оркестром.) М., 1964.
42. Дварионас Б. Элегия. Тема с вариациями. Переложение для контрабаса и фортепиано Р. Азархина. М., 1964.

43. Пьесы советских композиторов. Переложения для контрабаса и фортепиано. Ред.-сост. Л. Раков. (Прокофьев, Арутюнян, Н. Раков.) М., 1964.
44. Пьесы зарубежных композиторов для контрабаса и фортепиано. Сост. Л. Раков. (Гейсель, Шапюи, Равель, Шопен.) М., 1964.
45. Пьесы для контрабаса и фортепиано. Ред.-сост. Л. Раков. (Решовски, Попов, Златев-Черкин.) М., 1964.
46. Александров Ан. Дифирамбическая канцона для контрабаса и фортепиано, соч. 84. Редакция партии контрабаса Р. Азархина. М., 1965.
47. Пьесы для контрабаса и фортепиано. Ред.-сост. Р. Азархин. (Шостакович, Глиэр, Хренников, Айвазян.) М., 1965.
48. Произведения советских композиторов для контрабаса соло в сопровождении фортепиано. С приложением клавира. Ред.-сост. Р. Азархин. (Левитин, А. Хачатурян, Калининко, Амиров, Глиэр, Зингер.) М., 1966.
49. Пьесы русских и советских композиторов для контрабаса и фортепиано. Ред.-сост. В. Хоменко. (Чайковский, Рахманинов, Глиэр.) М., 1966.
50. Пьесы советских композиторов для контрабаса и фортепиано. Сост. В. Хоменко. (Ан. Александров, Власов, Н. Раков, Глиэр.) М., 1966.
51. Хачатурян А. Песня-поэма. Глиэр Р. Романс из балета «Красный цветок». Переложение Р. Азархина. Щедрин Р. Полет конька из балета «Конек-горбунок». Переложение Ф. Галкина. Плуталов Е. Юмореска. Для контрабаса с сопровождением Фортепиано. Ред.-сост. Р. Азархин. М., 1968.
52. Гендель Г. Ария. Форте Г. Пробуждение. Фибих З. Поэма. Сен-Санс К. Аллегро аппассионато. Переложение для контрабаса и фортепиано Р. Азархина. М., 1968.
53. Конюс Г. Концерт для контрабаса и фортепиано. Редакция В. Шебалина. Редакция партии контрабаса Р. Азархина. М., 1969.
54. Альбом контрабасиста, 1. Сост. В. Беляков. (Римский-Корсаков, Прокофьев, Косенко, Людкевич и др.) Киев, 1969.
55. Пьесы советских композиторов для контрабаса и фортепиано. Ред.-сост. Р. Азархин. (А. Хачатурян, Шандаровская, Прокофьев, Мурзин.) М., 1970.
- 56.\* Фонтен Ф. Концерт для контрабаса и оркестра. Переложение для контрабаса и фортепиано автора. Редакция партии контрабаса А. Астахова. М., 1971.
- 57.\* Кац В. Размышление. Скерцо.\* Ангерер П. Прославление. Для контрабаса и фортепиано. Редакция партии контрабаса А. Астахова, Е. Колосова. М., 1971.
58. Боттезини Дж. Пьесы для контрабаса и фортепиано. Ред. В. Хоменко. (Вариации, Элегия, Тарантелла.) М., 1972.
59. Богатырев А. Концерт для контрабаса с оркестром. Переложение для контрабаса с фортепиано автора. Редакция партии контрабаса Р. Азархина. М., 1972.
60. Черноиваненко П. Концерт для контрабаса и фортепиано. Редакция партии контрабаса В. Хоменко. М., 1972.
- 61.\* Пьесы русских и советских композиторов. Переложения для контрабаса и фортепиано. (Мусоргский, Рубинштейн, Глазунов, Ребиков, Чайковский, Шостакович.) М., 1972.
62. Тубин Э. Концерт для контрабаса с оркестром. Клавір. Редакция партии контрабаса Р. Азархина. М., 1973.
63. Альбом пьес для контрабаса и фортепиано. Переложения Р. Азархина. (Гершвин, Глиэр.) М., 1973.
- 64.\* Пьесы русских и советских композиторов. Переложения для контрабаса и фортепиано Р. Азархина, Л. Ракова. (Глинка, Мусоргский, Прокофьев) М., 1973.

## **Дополнение – сборники произведений для виолончели и фортепиано с приложением партии контрабаса**

65. Пьесы для виолончели и фортепиано, вып. 5. Сост. А. Стогорский. Редакция партии контрабаса Р. Азархина. (\*Сорокин, \*Шнейдерман.) М., 1964.
66. Пьесы для виолончели и фортепиано, вып. 6. Сост. А. Стогорский. Редакция партии контрабаса Р. Азархина. (\*Разоренов, \*Антюфеев, Фейгин.) М., 1964.
67. Пьесы для виолончели и фортепиано. Сост. А. Стогорский. Редакция партии контрабаса Р. Азархина. (\*Прокофьев, \*Скрябин, В. Блок, Фейгин.) М., 1964.
68. Пьесы русских композиторов. Редакция партии контрабаса Р. Азархина. (Чайковский, Рубинштейн, Бородин, Мусоргский, \*Ребиков.) М., 1965.
69. Пьесы русских композиторов. Переложение для контрабаса Р. Азархина. М., 1968.
70. Старинные сонаты, вып. 2. Сост. А. Стогорский. Редакция партии контрабаса Р. Азархина. (Вивальди.) М., 1968.
71. Старинные сонаты. Редакция партии контрабаса Р. Азархина. (Арности, Барьер, Нардини.) М., 1968.
72. Пьесы советских композиторов, вып. 2. Ред.-сост. А. Стогорский. Переложение для контрабаса И. Корначевой. (Артян.) М., 1970.
73. Сборник пьес для виолончели и фортепиано. Редакция партии контрабаса Р. Азархина. (\*Арутюнян.) М., 1970.
74. Ариости А. Сонаты. Редакция партии контрабаса А. Астахова. М., 1972.

## СОДЕРЖАНИЕ

От редактора .....3

### ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ КОНТРАБАСОВОГО ИСКУССТВА

<b>Возникновение и эволюция контрабаса</b> .....	5
<b>Исполнительство, педагогика, литература</b> .....	15
Восемнадцатый век.....	15
Доменико Драгонетти.....	21
Девятнадцатый век.....	26
Итальянское контрабасовое искусство.....	27
Джованни Боттезини.....	28
Чешское контрабасовое искусство.....	41
Немецкое контрабасовое искусство.....	48
Французское контрабасовое искусство.....	49
Контрабасовое искусство в России.....	50
Сергей Александрович Кусевицкий.....	57
Двадцатый век.....	65
Советские контрабасисты.....	65
Зарубежные контрабасисты.....	89
Контрабас в современном оркестре и ансамбле.....	101

### ОЧЕРКИ ПО МЕТОДИКЕ ИГРЫ НА КОНТРАБАСЕ

<b>Основы контрабасовой методики</b> .....	113
<b>Педагогическая работа в классе контрабаса</b> .....	154
<b>Современная сольная игра на контрабасе. Из опыта исполнителя</b> .....	176
Список произведений для контрабаса.....	241

#### КОНТРАБАС

История и методика

*Редактор-Составитель Доброхотов Борис Васильевич*

Редактор *С. Котонина*

Художник *М. Гликин*

Худож. редактор *А. Головкина*

Техн. редактор *В. Данишина*

Подписано к печати 23/IV-74 г. А03760 Формат бумаги 60X90 1/16 Печ. л. 21,0

Уч.-изд. л. 24,6 (включая вклейку) Тираж 4200 экз. Изд. № 7755 Т. п. 1973 г.

№ 611 Зак. 487 Цена 1 р. 44 к., на бумаге № 2

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома

при Государственном комитете Совета Министров СССР

по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.

109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24

*Редакцию и компьютерную обработку выполнил Жевлаков Никита Витальевич  
2010г.*