

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ТЕАТРА, МУЗЫКИ И КИНЕМАТОГРАФИИ

Музыкальные инструменты

Р. АЗАРХИН

КОНТРАБАС

МОСКВА, «МУЗЫКА», 1978

Общая редакция
С. ЛЕВИНА

Триста лет прошло с того времени, когда итальянец Микеле Тодини сообщил об изобретении им нового инструмента — «большой виолоне, именуемой контрабасом». С тех пор контрабас прошел большой путь от вспомогательного до ведущего инструмента в симфоническом и эстрадном оркестре и стал одним из самых распространенных инструментов европейской музыкальной культуры. Симфонический, камерный, народный, духовой, эстрадный оркестры и ансамбли, опера, оперетта, джаз — таков далеко не полный перечень специализации современного контрабасиста-профессионала, таков спектр применения контрабаса.

Созданный для расширения и обогащения оркестровых возможностей, для украшения басовой партии специфическим тембром, контрабас со временем стал фундаментом, основой оркестра. Нередко ему поручается и мелодический сольный голос. Благодаря исполнителям-энтузиастам его можно услышать и в качестве солирующего инструмента, обладающего широкими возможностями. Ему подвластно выполнение самых сложных технических за-

дач, выражение самых различных настроений и образов: от ораторского пафоса речитатива из Девятой симфонии Бетховена, трагических коллизий Шестой симфонии и «Манфреда» Чайковского или симфоний Шостаковича до нежного лиризма «Форельного» квинтета Шуберта:

1 Л. Бетховен. 9-я симфония. Финал

Lento

f *dim.* *p*

2 П. Чайковский. 6-я симфония. 1-я часть

Allegro vivo

ff

3а П. Чайковский. «Манфред». 3-я часть

Andante con moto

8б П. Чайковский. «Манфред». 4-я часть

Allegro con fuoco

4а Д. Шостакович. 5-я симфония. 1-я часть

Moderato

4б

4в Д. Шостакович. 5-я симфония. 2-я часть

Allegretto

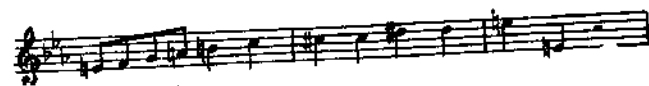
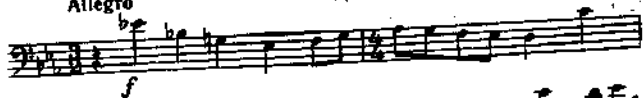
ff

4г Д. Шостакович. 5-я симфония. 4-я часть

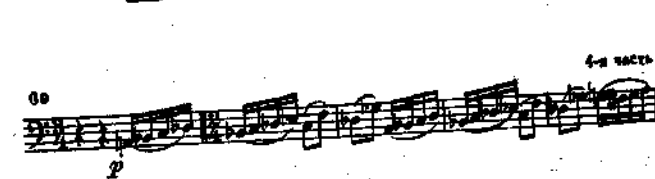
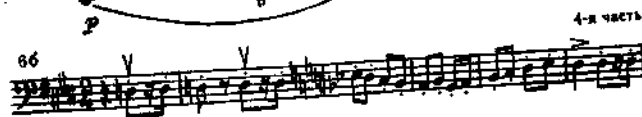
Allegro non troppo



5 Allegro Д. Шостакович. 9-я симфония. 1-я часть



6a Д. Шостакович. 10-я симфония. 1-я часть



Ф. Шуберт. Фортепианный квинтет (Фореельмай)

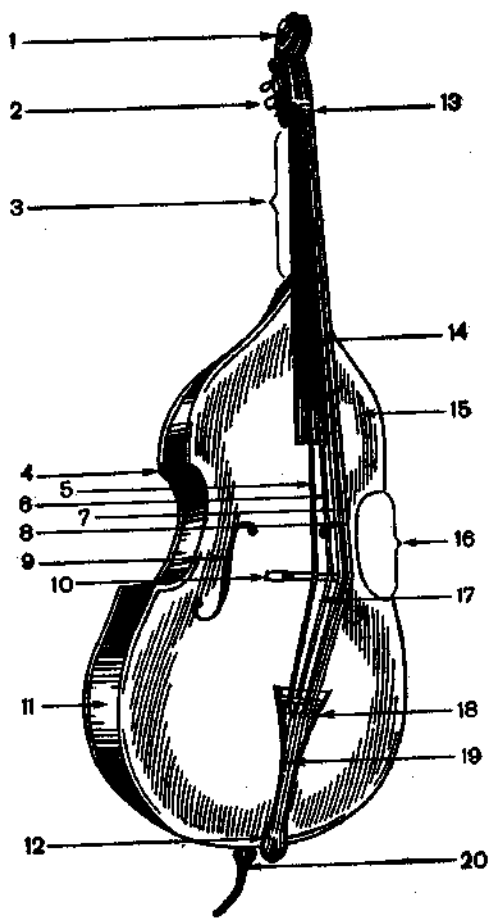


Контрабас (по-итальянски—*Contrabasso*, по-французски—*Contrebasse*, по-английски—*Double Bass*, по-немецки—*Kontrabass*)—самый низкий по звучанию и самый большой по размеру смычковый инструмент из семейства скрипок. Его деталями являются (см. рис. на стр. 8): головка (1); колки для каждой струны (2); шейка (3); верхняя царга—обечайка (4), которой исполнитель касается во время игры (точка опоры)¹; струны Ми, Ля, Ре, Соль (5, 6, 7, 8), при игре соло они обычно перестраиваются на тон выше или заменяются специальными, сольными, более тонкими (Фа-диез, Си, Ми, Ля); эфы (9); подставка и примерное место расположения ее на верхней деке (10); нижняя царга—обечайка (11); нижний порожек (12); верхний порожек с канавками для струн (13); гриф (14); верхняя дека (15); эсы—боковые выемки (16); примерное место упора душки (изнутри контрабаса) в верхнюю дека (17); отверстия в подгрифнике, где крепятся струны (18); подгрифник, прикрепленный проволокой за «пуговицу» на нижней царге (19); шпиль (20).

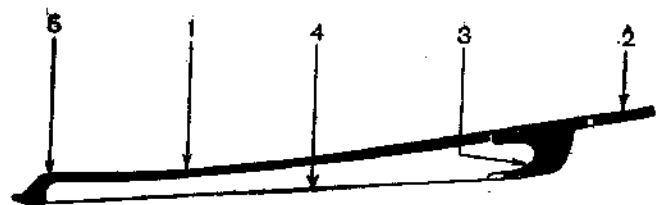
На контрабасе, как и на других струнных смычковых инструментах, играют главным образом смычком (арко) или щипком (пиццикато).

Контрабасовый смычок (см. рис. на стр. 9) короче, толще и тяжелее скрипично-

¹ Другой точкой касания является шейка инструмента, на которую опирается большой палец левой руки исполнителя. Если же большой палец ставится на струну (ставка), то шейка контрабаса кладется на плечо исполнителя. Третья точка опоры—шпиль.



Контрабас (названия частей)



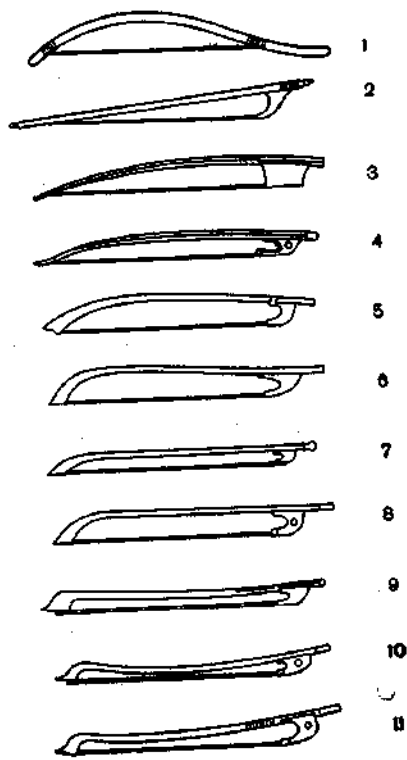
Смычок

го, альтового и виолончельного. Он состоит из трости — сделанный из бразильского дерева фернамбука, имеющего большой удельный вес и упругость (1); металлического винта с хвостом, который делается из черного дерева или металла (2); колодки — тоже из черного дерева (3); волоса — обычно конского (4) и головки (5). Длина смычка колеблется в пределах 70 см.

Современную форму и конструкцию контрабасовый смычок приобрел в результате длительной исторической эволюции (см. рис. на стр. 10) ².

В современном контрабасовом исполнительстве используется два типа смычка — с низкой и с высокой колодкой, причем держат их по-разному и с различными индивидуальными отклонениями. Несмотря на многообразие таких отклонений, наблюдается три основных способа держания смычков: немецкий —

² Подробнее об истории контрабасового смычка см. в кн.: Контрабас. История и методика. М., 1974. с. 15—16.



Эволюция
контрабасового смычка

для смычка с высокой колодкой, французский³ и итальянский (схожий с виолончельным) — для смычка с низкой колодкой. У всех способов есть свои преимущества и свои недостатки.

При немецком способе держания смычка колодка вкладывается в ладонь и захватывается пальцами таким образом, чтобы большой, указательный и средний пальцы касались трости смычка примерно так, как они держат карандаш во время письма. И хотя движение смычка зависит от всей правой руки, именно эти три пальца передают на инструмент все желания исполнителя: усиление или ослабление звука, изменение его окраски (тембра), разнообразие штрихов⁴.

При французском способе держания смычка все пальцы правой руки, кроме большого, лежат на трости смычка сверху, а большой палец опирается на низ колодки или ленту волоса около колодки. Игровые усилия распределяются здесь между всеми пальцами⁵. Итальянский способ предполагает касание пальцами трости подобно французскому, но не сверху, а с внешней стороны, отчего кисть выгибается наружу, а большой палец касается верхней части колодки или ее середины и

³ Французский способ держания смычка в Италии впервые ввел Кампострини (около 1860 года). Из Италии эта традиция перешла в Испанию, Англию и Россию.

⁴ Усилия этих пальцев при игре неравномерны. Больше всего на трость давит большой палец, остальные лишь помогают ему.

⁵ При французском и итальянском способах держания смычка на трость давит в основном указательный палец.



Немецкий способ
держания смычка
с высокой колодкой



Французский способ
держания смычка
с низкой колодкой

более активно участвует в игре. Различие между способами держания смычков состоит и в том, что движения кисти при этом происходят в разных плоскостях.

Приходится признать тот факт, что любым способом можно достигнуть высоких исполнительских результатов. Знаменитый итальянский виртуоз Д. Драгонетти держал смычок с высокой колодкой итальянским способом, не менее знаменитый С. Кусевицкий предпочитал немецкий способ, в то время как виртуоз Д. Боттезини — французский. Однако объективно наиболее эластичным и технически удобным следует признать итальянский способ при смычке с низкой колодкой, а наиболее звучным — немецкий. Французский способ в настоящее время употребляется редко даже во Франции.

Для того чтобы волос смычка не скользил по струнам и хорошо «цеплял» их, его перед игрой натирают специальной контрабасовой канифолью, которая бывает двух видов: твердая (сухая) — «летняя», и мягкая (липкая) — «зимняя». Оба сорта по сравнению с виолон-

чельной канифолью значительно более клейки и цепки.

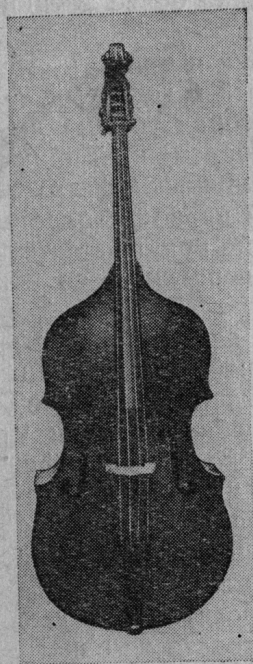
Если надо приглушить звук и придать ему своеобразный тембр — матовый и гнусавый, — то используется сурдина, которая обычно делается из черного дерева. В современной практике существуют сурдины различных конструкций. Чаще всего это толстый провод с пластмассовой изоляцией, который прикрепляется к струнам за подставкой и передвигается по ним, как по рельсам.

Для изготовления контрабаса используются в основном ель (для верхней деки, души, пружины и других частей), клен (для задней деки⁶, обечаяк, подставки, шейки, головки и других деталей), черное дерево (для грифа, подгрифника, порошков, хотя их иногда делают из ореха). Качество дерева, его структура и выдержка имеют первостепенное значение как для долговечности инструмента, так и для его звучания (тембра, громкости). Огромные деки контрабаса желательно делать из одного куска дерева, но подобрать для этого древесины очень трудно, поэтому обычно задняя дека состоит из двух половинок. Все части контрабаса склеиваются прочным клеем. Винты употребляются только для закрепления медных колков и пластин головки.

Подставка делается овальной формы⁷ для того, чтобы смычок во время игры не касался

⁶ Задняя дека в некоторых басах Гаспара да Сало сделана из тополя или груши.

⁷ Допустимо перемещать подставку с целью нахождения оптимального звучания, но не изменяя мензуры.



Контрабас
Г. Гальяно

соседних струн. В подставке и в нижнем порожке для струн прорезаются канавки. Величина овала подставки, расстояние между струнами, высота подставки и ее расположение на деке, а также место душки могут изменяться в зависимости от желания исполнителя.

Готовый инструмент покрывается масляным лаком в несколько слоев. Лак важен для звучания, сохранности и внешнего вида инструмента.

Изготовлением контрабасов занимались скрипичные инструментальные мастера. Среди них имена Гаспара да Салó (1540—1609), Д. Маджини (1580—1651), А. Страдивари (1644—1737), К. Тесторе (1660—1720),

Г. Гальяно (1720—1775), Ф. Руджери (1670—1714), Л. Гваданьини (1695—1745), Д. Монтаньяно (1690—1750), М. Клетца (1656—1743), Ж. Вильома (1798—1875), В. Тарра (1805—1891), Л. Отто (1821—1887), Ф. Лотта (1775—1853), представителей семейств Амати, Гранчино, Гварнери, Архузен. Инструменты этих мастеров уникальны и остаются непревзойденными по качеству и тембру.

В настоящее время в Советском Союзе, ГДР и ЧССР налажено фабричное серийное производство контрабасов, причем фабрики берут за эталон лучшие, сделанные мастерами образцы, а иногда исходят из обобщенных данных о размерах и формах инструмента⁸. Масловое производство превратило контрабас в инструмент современный, доступный широкому кругу исполнителей.

Контрабас с момента возникновения пережил длительную эволюцию. Изменялись форма инструмента, исполнительские принципы, наконец, сама контрабасовая партия.

Как и все инструменты скрипичного семейства, контрабас произошел от старинной контрабасовой виолы — виолоне. От виолы у него сохранились некоторые характерные признаки: очертания «плеч», форма дек, квартовый строй, но полностью исчезли лады-перевязи, присущие виолам, появились эфы, уже стала шейка, уменьшилось количест-

⁸ Впервые фабричное изготовление контрабасов было осуществлено в начале XX века на фабрике Ю. Г. Циммермана (1851—1921) в Петербурге.



Виолоне
Д. Маджини

во струн (у виолы их было шесть), более выпуклой стала подставка. В XVII—XVIII веках возникали попытки делать контрабасы по точному образцу виолончелей и даже скрипок, но до сих пор контрабас не имеет окончательно установившейся формы и похож на виолу.

Исследователи по-разному определяют дату рождения контрабаса. Впервые инструменты этого рода упоминаются в книге М. Агриколы «Musica instrumentalis deudsch» (1529). Известно также, что в 1539 году во Флоренции виолоне звучала в драматических постановках, а в празднествах 1566 года играли уже на четырех виолоне⁹. Б. Струве относит возникновение контрабасовой виолы к концу XVI века. Д. Рогаль-Левицкий указывает, что первые пятиструнные контрабасы с квинтовым строем появились в начале XVII века¹⁰. С нашей точки зрения правильнее было бы считать дату рождения современного контрабаса с момента опубликования в 1676 году книги Микеле Тодини «Galleria armonica».

В процессе формирования инструмента возникло множество форм и размеров контрабаса с тремя, четырьмя и пятью струнами, которые настраивались по-разному:



⁹ Называлась она тогда по-разному: «Grande viole basse», «Contrabasso gamba», «Violone».

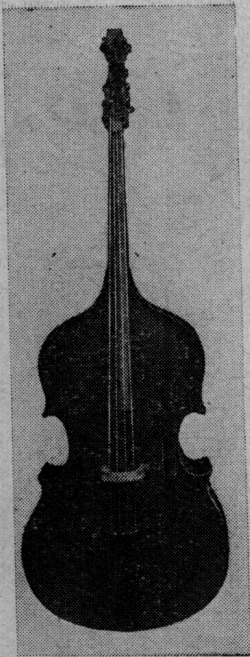
¹⁰ Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр, т. I. М., 1953, с. 156—198.

Немецкие мастера, например, признавали сосуществование пяти видов контрабасов, отличающихся друг от друга и размерами, и числом струн. Самый маленький из них называется «Biegbass» («пивной бас») потому, что он часто использовался деревенскими музыкантами для игры в пивных барах. Другие инструменты различались по названиям — «кварта», «половина», «три четверти» или «полный» бас.

В середине XVIII века мастера делали небольшие, камерные, или церковные, басы с тремя струнами. По размеру это было нечто среднее между современной виолончелью и контрабасом, причем англичане и итальянцы настраивали их квартами, а французы квинтами. Сохранилось несколько таких басов, выполненных лучшими английскими и итальянскими мастерами того периода. Использовать их в симфонических и оперных оркестрах в наши дни нельзя, так как они не обладают достаточной силой звука. Тем не менее историческая ценность их безмерна, ибо вся добетховенская



Трехструнный контрабас английского мастера Ф. Лотта



*Бас Гаспаро
да Салó «Таризио»*

музыка рассчитана на качества именно таких инструментов. Звучание их великолепно, звук чистый, без присущего контрабасу гула. Прототипом этих инструментов следует считать басы Гаспара да Салó (в частности, известный бас, имевший название «Таризио» и принадлежавший некогда итальянскому виртуозу XVIII века Д. Драгонетти). В настоящее время камерные басы стали редкостью, так как многие из них переделаны на виолончели.

Поиски и совершенствование контрабаса приводили мастеров и к попыткам увеличить размеры инструмента. В XVII веке нередко делали гигантские контрабасы — октобасы. В 1615 году на первом Дрезденском празднике на октобасе высотой в 4 метра играл некий Рапотский из Кракова. До настоящего времени сохранился другой огромный трехструнный октобас «Голиаф». Он находится в музее Виктории и Альберта в Лондоне. Его корпус напоминает виолу, но с расширенными боками. По данным Р. Эльгара известно, что его высота 8 футов 6 дюймов, шири-

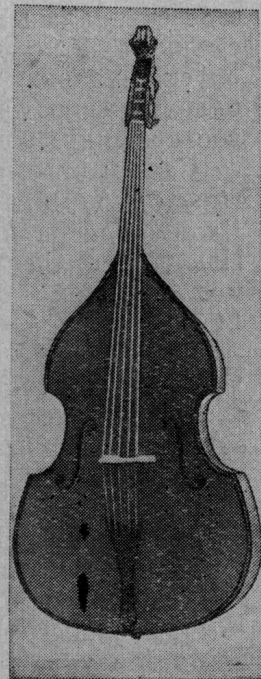
на — 3,5 фута¹¹. «Голиаф» тоже был собственностью Драгонетти, но весьма сомнительно, чтобы он играл на этом «чудовище» для публики.

Увлечение огромными инструментами не прошло бесследно и в более поздние времена. В письме виндзорского мастера Вильяма Фостера, датированном 1787 годом, говорится о том, что английский король Георг III из соображений престижа, дабы показать, что лондонские мастера могут соперничать с итальянскими, заказал огромный октобас.

Некоторые октобасы были настолько велики, что играли на них два исполнителя. Один стоял на платформе и прижимал струны, а другой водил смычком.

В 1855 году трехструнный октобас французского мастера Ж. Вильяма демонстрировался на Парижской выставке. Ныне он находится в музее Парижской консерватории. Его высота 4 метра, строй кварто-квинтовый, управля-

¹¹ 1 фут = 12 дюймов = 30,48 см.



*Пятиструнный
контрабас
советского мастера
В. Серова*

ется специальным рычаговым механизмом, состоящим из семи педалей и металлических брусков-клавиш, которые позволяют извлекать одновременно три звука в кварто-квинтовом соотношении.

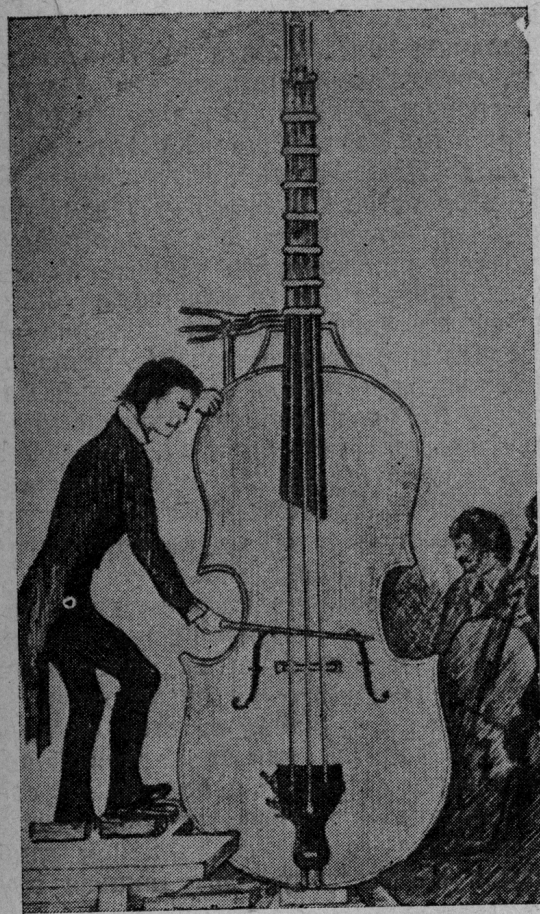
Самым огромным октобасом считался четырехструнный инструмент работы мастера Джона Гейера из Цинциннати, показанный в Нью-Йорке. Он был высотой 11 футов 8 дюймов, шириной 6 футов 10 дюймов и толщиной 14 дюймов.

Естественно, что на таких контрабасах нельзя было достичь нужной силы тона, подвижности, чистоты интонации. Поэтому они оказались нежизнеспособными и нашли свое прибежище лишь в музеях и коллекциях.

Разнообразие форм и размеров контрабаса, сохранившееся до сих пор, требует от музыкантов умения быстро приспособливаться к новому инструменту — его мензуре и другим особенностям, ибо в отличие от скрипачей, альтистов и виолончелистов контрабасистам часто приходится играть на разных инструментах.

Что же касается конструктивной стороны, то в настоящее время играют только на четырех- и пятиструнных контрабасах¹², которые оказались наиболее удобными и практичными

¹² Пятиструнные контрабасы обычно превосходят четырехструнные величиной корпуса, толщиной и шириной грифа и шейки, а главное — диапазоном звучания. В России пятиструнные контрабасы появились в 1913 году. Они были выписаны из Германии для оркестра Большого театра.



Октобас середины XIX века

по своим качествам и вытеснили иные разновидности.

Эволюция инструмента продолжается и сейчас, хотя усовершенствованию подвергаются в основном детали: смычок, струны, подгрифник и так далее. Еще в XVIII веке немецкий мастер К. Л. Бахман, контрабасист Королевского оркестра Пруссии изобрел механизм, который значительно облегчил настройку инструмента, причинявшую много беспокойства исполнителям и требовавшую больших физических усилий. Бахман заменил колки железными винтами с колесиком. Такие винты употребляются и теперь. Дрезденский мастер Питрих в 1880 году изобрел рычаговый механизм, благодаря которому на четырехструнном контрабасе струна Ми может понижаться до ноты до. Такой механизм заменяет пятую струну, в настоящее время он распространен в Германии и Америке.

В практику современного исполнительства на смену жильным струнам прочно вошли металлические, несмотря на их более жесткое звучание¹³. Новые струны потребовали замены подгрифника: теперь он стал металлическим, с машинками для более точной подстройки. Между струнами и подставкой ставят резиновые или металлические прокладки, ибо металлические струны со временем глубоко врезаются в подставку, засурдинивая звук¹⁴.

¹³ Их выпускают фирмы «Томастик-Инфельд», «Пирастро», ценятся также струны датские и шведские.

¹⁴ При записи на пленку предпочтительнее играть на жильных струнах. Они певучее, «живее».

Различным модификациям подвергаются подставка (ее форма и масса) и смычок. Последний постоянно находится в центре внимания исполнителей. Эксперименты со смычком носят самый разнообразный характер. Его трость то удлиняется, то укорачивается, либо при помощи тяжелых накладок увеличивается вес смычка, головки и трости (таким образом перемещается центр тяжести смычка), либо ставится дополнительная накладка на трость немецкого смычка у колодки, что облегчает контроль над ним, увеличивает силу звука и расширяет возможности виолончелиста¹⁵.

Нередко контрабасисты меняют высоту струн над грифом, если их не удовлетворяет звучание инструмента. Проблема удобства игры здесь должна стоять на втором плане, ибо ее можно решить путем освоения новой постановки, при которой не обязательно дожимать струны до самого грифа¹⁶.

Современных контрабасистов волнует вопрос, как играть лучше: сидя или стоя? Почти все оркестранты уже играют сидя на специальном высоком стуле, а в отношении игры соло мнения пока расходятся. Есть школы, предпочитающие обучение и исполнение сидя

¹⁵ Это оправдано тем, что контрабасисты еще играют смычками, рассчитанными на инструменты с мягкими жильными струнами, а мощные металлические струны требуют больших физических усилий, в значительной степени сковывающих игру.

¹⁶ Высоко расположенные над грифом струны прижимают сбоку вниз, а не строго сверху вниз, причем без замаха пальцев, а подобно нажатию кнопки — вдавливанием. Недожим пальцев левой руки компенсируется большим нажимом смычка.

(Болгария, Польша), но большинство контрабасистов играет соло стоя.

При игре сидя контрабасист получает ряд преимуществ: затрачивается меньше усилий, ибо во всех нажимах смычка и левой руки участвует и собственный вес смычка и руки, звук при этом становится более мощным и однородным по тембру.

В поисках лучшего звучания и с целью облегчения игры и применения широкого круга исполнительских приемов контрабасисты стали держать инструмент более горизонтально. А это повлекло за собой изменение шпиля, длина его теперь регулируется в зависимости и от высоты стула, на котором сидит исполнитель, и от величины корпуса контрабаса, и от роста играющего. Причем для удобства игры, большей устойчивости инструмента и улучшения его звучания конец шпиля немного сгибают.

Весьма вредным, не оправдывающим себя «приспособлением» старинных, часто уникальных инструментов к современным требованиям является уменьшение объема их корпуса за счет среза плечей контрабаса. Это приводит к ухудшению звучания, к потере основных, характерных качеств и ничего общего не имеет с проблемой совершенствования контрабаса (подобно попыткам изменения места подставки ради сужения мензуры).

Проводятся эксперименты и по замене традиционных материалов, из которых делаются трость, волос, колодка смычка и корпус контрабаса. Создана раздвижная подставка, благодаря чему исполнитель может изменять вы-

соту струн над грифом, не снимая их. Изобретен особый увлажнитель «Dampit», который вставляется в эф и предохраняет инструмент от высыхания. (Он выпускается в комплекте с индикатором влажности.) Английским мастером Хиллом изобретена жидкость, которая без вреда для лака очищает инструмент от грязи и налета канифоли.

В процессе эволюции народной исполнительской культуры, широкой практики народных оркестров родились инструментальные виды, близкие по своей функции, форме и размерам классическому контрабасу. Это — контрабас-балалайка, контрабас-домра, узбекский гиджак-контрабас, киргизский кыяк-контрабас и другие. В современном джазе функцию контрабаса чаще всего выполняет электрическая бас-гитара, на которой используют струны обычного контрабаса и медиатор¹⁷.

Специфическим явлением современной исполнительской культуры является электроконтрабас. Он употребляется обычно при исполнении легкой музыки — в эстрадных оркестрах, джазах, ансамблях¹⁸. От обычного контрабаса у него сохранился лишь гриф с колками, струнами, подставкой, подгрифником и шпилем. Корпус отсутствует. Регистр звучания низкий. Контрабасовый тембр утерян. Сила звука зависит от усилителя, то есть она

¹⁷ Тонкая металлическая, костяная или пластмассовая пластинка, концом которой приводят в колебание струны инструмента.

¹⁸ Известен случай применения электроконтрабаса и в симфоническом оркестре (в балете Е. Глебова «Тиль Уленшпигель»).

беспредельна. Возможности такого инструмента пока только осваиваются.

Запись на пленку или грампластинку солирующего контрабаса актуальна и имеет художественное и историческое значение (фиксирование современной игры). При записи надо учитывать специфику контрабаса и с целью лучшей подачи его тембра и уравнивания звучания всех регистров необходимо добавлять для низкого регистра высокие частоты, для высокого — низкие и довольно много реверберации¹⁹ или записывать контрабас в малом помещении, а при прослушивании записей контрабаса настраивать регулятор тембра соответственно низкому звучанию инструмента.

Проблема электроусиления классического контрабаса также чрезвычайно актуальна и важна, ибо такое усиление позволяет контрабасисту выступать соло в больших залах с сопровождением оркестра, без риска «утонуть» в громком звучании партнеров. Здесь многое зависит от качества аппаратуры и умения сохранить или даже обогатить естественный тембр инструмента. Усиление должно производиться через направленный микрофон и быть минимальным, не искажающим тембр²⁰.

¹⁹ Реверберация — эффект постепенного затухания звука в закрытом помещении вследствие повторных отражений, после того как источник звука перестал звучать. При записи на пленку используется искусственное воспроизведение этого эффекта.

²⁰ Таким образом автором брошюры неоднократно был исполнен си-минорный концерт А. Дворжака, концерт для оркестра А. Эшпая и другие произведения.

В отличие от остальных смычковых инструментов современный контрабас настраивается по квартам. При игре в оркестре верхняя, первая струна соответствует звуку *соль* большой октавы, вторая — *ре* большой октавы, третья — *ля* контроктавы, четвертая — *ми* контроктавы.

Независимо от строя инструмента струны обозначаются в нотах дwoяко: либо цифрами I—II—III—IV, либо буквами G—D—A—E.

У пятиструнного контрабаса пятая струна настраивается на звук *до* контроктавы. При отсутствии таких контрабасов контрабасисты, играющие на четырехструнных инструментах, нередко опускают струну Ми на полтона и более, чтобы исполнить звуки, написанные для пятиструнного контрабаса. Чаще всего эти звуки играют без перестройки инструмента, октавой выше написанного. Иногда же и пятую струну перестраивают на звук *си* субконтроктавы.

После настройки верхней струны контрабаса исполнитель подстраивает по ней остальные струны по их открытым звукам, либо по октавным натуральным флажолетам, делящим струны пополам, или выстраивает в унисон звучание одинаковых по высоте флажолетов двух соседних струн.

При игре соло контрабас обычно настраивают на тон выше — *in D* — и применяют при этом более тонкие струны. Однако некоторые контрабасисты, играя соло, сохраняют оркестровый строй *in C*, другие — при строе *in D* играют на оркестровых струнах. Используется в сольной практике и смешанная настройка

контрабаса, либо строй *in Cis*, либо квинтовая, либо необычная квартовая (До—Соль—Ре—Ля). Для последней выпускаются специальные струны²¹.

Известно, что строй влияет на тембр инструмента. Сольный строй *in D* делает его выше, напряженнее и ярче. Чтобы получить басовый, густой, бархатный, мягкий тембр, контрабас настраивают *in C*—по-оркестровому. При этом соло воспринимается менее отчетливо, особенно в быстрых местах и с аккомпанементом рояля, и быстро утомляет внимание слушателя, но если играть с усилителем, через микрофон, то этот недостаток исчезает²².

И сольная, и оркестровая партии контрабаса обычно записываются октавой выше реального звучания, чтобы избежать добавочных линейек, затрудняющих фиксацию и чтение нот. При сольном строе нотная партия контрабаса иногда записывается тоном ниже записи аккомпанемента. А в сочинениях Д. Боттезини и Э. Тубина партия солирующего контрабаса дается в реальном звучании инструмента и читается уменьшенной септимой выше написанного (при строе *in D*).

Для нотной записи контрабасовых партий употребляются обычно три ключа — басовый,

²¹ Такая настройка удобна в джазе, где приходится много играть пиццикато на верхней половине грифа.

²² Ввиду того, что строй инструмента является одним из его выразительных средств, выбор той или иной настройки зависит от характера исполняемого произведения, его трактовки исполнителем, а также от помещения (в большом зале лучше играть *in D*).

теноровый и скрипичный, реже — альтовый (например, в опере Римского-Корсакова «Млада»).

Контрабас обладает специфическим, неповторимым тембром, но распространенное мнение о нем как о басовом инструменте основывается часто на узкой интерпретации контрабаса, на незнании его специфики и возможностей, либо объясняется невысоким уровнем исполнительской культуры эпохи, страны, а иногда даже города, где создается произведение. В таких случаях контрабас звучит исключительно в пределах басового регистра, как педаль, нижний голос гармонии.

Ошибочное мнение о контрабасе часто порождает и его размеры: казалось бы, столь огромный инструмент должен отличаться низким, грубым и громким звуком, технической ограниченностью, неповоротливостью и грузностью. В действительности на нем можно извлекать не только низкие, но и весьма высокие звуки, характер контрабасового тона в основном мягкий и певучий. С появлением металлических струн, с повышением мастерства исполнителей контрабас перестал быть «хрипящим» инструментом. Сила звука его сравнительно небольшая, но в техническом отношении он может быть весьма подвижным.

Развитие современного контрабасового исполнительства свидетельствует о том, что в этой области искусства таится такое множество неиспользованных эмоционально-выразительных, тембровых, регистровых, технических возможностей, что полноценная реализация их

ставит этот инструмент по силе художественного воздействия в один ряд со скрипкой, виолончелью и другими сольными инструментами. Ведь контрабас может звучать как человеческий голос, но обладает недоступными голосу техническими возможностями, он может стать подобным скрипке, но обладает недоступными скрипке низкими звуками и тембрами. Перевоплощение здесь зависит от трактовки инструмента, которая бесконечно разнообразна. А тот факт, что на контрабасе в настоящее время звучат многие скрипичные и виолончельные сочинения, вплоть до каприсов Паганини, свидетельствует не только об успехах контрабасового искусства, но и шире — о скрытых исполнительских возможностях.

Диапазон контрабаса — четыре октавы, но используя флажолеты натуральные и особенно искусственные, можно извлекать высокие ноты. Композиторы-новаторы, глубоко постившие специфику оркестра и его инструментов, используют тембр контрабаса широко, разнообразно, нередко в тех регистрах, где, казалось бы, могут быть успешно применены виолончели, альты и даже скрипки.

К выразительным средствам, помимо строя инструмента, относятся сила звука и динамическая шкала (нюансировка от пианиссимо до фортиссимо), интерпретация тембра, интонация, вибрация, аппликатура; штрихи: приемы игры смычком (арко) и игры щипком (пиццикато), игра флажолетами (натуральными и искусственными), аккордами, двойными нотами, глиссандо и так далее.

Сила звука, динамическая шкала и нюансировка при игре смычком зависят от нескольких факторов и их сочетания. Если нужен звук напряженный и громкий, то надо играть ближе к подставке (до *sul ponticcello*), если вести смычок над грифом (вплоть до *sul tasto*), то звук будет тихим и мягким. Нюансировка прямо пропорциональна силе давления смычка на струны. (Здесь большую роль играют не только усилия исполнителя, но и вес смычка.) Сила звука зависит также от скорости ведения смычка и амплитуды штриха: чем шире штрих и больше скорость движения смычка, тем громче звук, и наоборот. Мера соотношений этих факторов в процессе игры определяет манеру звукоизвлечения и тембр звука. Качество звука во многом определяется правильностью распределения усилий между обеими руками, верной координацией их движений и нажимов. Тембр звука определяется регистром избираемой струны: чем выше регистр, тем звук ярче. Умело комбинируя все это, исполнитель расцвечивает музыку разнообразными тембрами, оттеняющими ее содержание, подчеркивает, выделяет отдельные ноты, музыкальные фразы. Известно, что звук — важный элемент игры, и настоящий музыкант должен в первую очередь владеть хорошим звучанием. Хорошее же качество звучания — это квинтэссенция всей техники исполнителя, его мастерства, результат самых высоких и тонких переживаний артиста, самых совершенных движений его рук и пальцев, воплощение его навыков и знаний.

Чтобы смычком привести в колебание мощ-

ные струны контрабаса, нужны не только большие усилия, но и время. В очень подвижных технических эпизодах контрабасист не всегда может полноценно донести свое исполнение до слушателя, так как струны не успевают прозвучать и звук не доходит до уха слушателя. Поэтому на контрабасе лучше всего звучат медленные, мелодичные пьесы, а техника имеет пределы, обусловленные физико-акустическими качествами инструмента (здесь следует учитывать низкий регистр контрабаса и относительно слабую силу его звука). Однако эти естественные недостатки сглаживаются при игре через микрофон, а также при записи на пленку. Приведем пример кантиленного использования контрабаса:

9 Adagio Р. Азархин. «Мелодия»

vibr.

pp

E A E A D G G pp

Хотя контрабас дает возможность получить ту же шкалу нюансов, что и на других инструментах, однако сила, абсолютная ве-

личина нюансов здесь значительно уступает таковой на рояле, скрипке, виолончели, а из-за низкого регистра контрабаса исполняемые на нем нюансы труднее дифференцируются ухом. Поэтому при сольной игре преимущество имеет подчеркнутая, контрастная нюансировка. В ансамбле с роялем или другим инструментом контрабасист должен приспосабливать интонацию контрабаса к интонациям ансамблевых инструментов.

Контрабасистам доступны все основные штрихи, употребляемые на других смычковых инструментах при игре смычком: дэташе (*détaché*) — протяжный штрих — по ноте на смычок; легато (*legato*) — связный штрих — по нескольку нот на смычок; маркато (*marcato*), стаккато (*staccato*) — острые короткие штрихи (при всех названных штрихах смычок не отрывается от струн); спикатто (*spiccato*), со-тилье (*sautille*), коль леньо (*col legno*) — удар дровком и частью волоса смычка по струнам, мартелле (*martellé*), рикошет (*ricochet*), — все эти штрихи — прыгающие; тремоло (*tremolo*) — частое и быстрое движение смычка почти на одном месте. Однако характер этих штрихов не всегда такой же легкий, как, скажем, при игре на скрипке: ведь контрабасовый смычок тяжелее, крупнее, струны контрабаса более толстые, мощные и менее податливые, а движения рук контрабасиста крупнее, шире по амплитуде и требуют больших физических усилий.

Лиги в контрабасовых партиях должны охватывать малое количество нот, ибо контрабасовый смычок короткий, а расстояния меж-

ду струнами и между грифом и подставкой большие. Значительная часть смычка еще и «теряется» при переходах со струны на струну, из позиции в позицию, особенно это заметно при больших скачках левой руки и при сменах смычка.

Кроме приема арко в арсенале современных контрабасистов есть еще и другие исполнительские приемы. Важное место среди них занимает пиццикато (*pizzicato*), которое часто и весьма разнообразно используется и в симфоническом оркестре, и в джазе, и в эстрадном оркестре. Сила звука при игре пиццикато зависит от высоты струн над грифом, места и силы щипка, то есть от натяжения струн в сочетании с силой давления пальцев левой руки.

В симфонической музыке при помощи пиццикато созданы разные образы, ибо этот прием может иметь массу оттенков. Здесь и «порхающий» эффект в скерцо из Четвертой симфонии П. Чайковского, и виртуозные партии в квинтете для гобоя, кларнета, скрипки, альты и контрабаса (соч. 39) С. Прокофьева и в «Озорных частушках» Р. Щедрина, и скорбная поступь в третьей части Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича. Прием пиццикато можно играть мелодию, полифонию, двойные ноты, арпеджио, глиссандо, аккорды²³.

²³ Вибрация в данном случае осуществляется не традиционным способом качания пальца, а смещением локтя при неподвижных пальцах, отчего звук делается продолжительным, сочным, а его характер напоминает звучание открытой струны.

Andante
pizz. vibrato Р. Азаркин. Чакона

Существует несколько способов исполнения пиццикато: отрыв пальца и руки от струны после щипка, соскальзывание пальца со струны, но с опорой большого пальца на гриф или на нижнюю струну, удар по струне наискось (слева — вниз — направо) — виолончельный прием, игра мякотью большого пальца правой руки (справа — вниз — налево) — гитарный прием.

При игре пиццикато сила давления на струны пальцев левой руки значительно возрастает по сравнению с моментами игры приемом арко²⁴.

При игре пиццикато необходимо помнить о значении аппликатуры правой руки, которая должна не только облегчать технику исполнения пиццикато, но и оттенять, разнообразить его окраску, выделять или, наоборот, сглаживать силу тех или иных нот, эпизодов, влиять на характер звучания, создавая тот или иной музыкальный образ. Ведь сила пальцев неодинакова, и контрабасист может использовать это в художественных целях. Пиццикато можно исполнять любым пальцем правой руки, а звуки открытых струн также и щипком пальцев левой руки (в нотах этот прием обычно обозначается крестиком над нотой). Для выделения тех или иных звуков, например, при акцентах или sforцандо, их играют одновременно двумя или даже четырьмя пальцами правой руки.

²⁴ Это в равной степени относится и к моментам игры штрихами коль леньо, спиккато, рикошет, сальтандо, к нюансам пиано и пианиссимо.

Очень эффектно звучит на контрабасе прием глиссандо — скольжение прижатых пальцев по струне, исполняемое как при игре арко, так и при игре пиццикато:

11 *Mouvement de valse viennoise* М. Раавль. Вальс
arco Ra

p < pp *subito*

12 *Allegro assai* Р. Щедрин. «Озорные частушки»
soli pizz.

f pieno voce doloroso f sim

Некоторые композиторы (А. Пярт, В. Овчинников, К. Пендерецкий, Б. Тищенко) используют в своих произведениях звуки контрабаса, извлекаемые за подставкой, а также звучание подгриффника и других частей инструмента.

Прекрасно звучат на контрабасе флажолеты, как натуральные, так и искусственные. Известно, что натуральные флажолеты — это слагаемые основного тона данной струны (так называемые «гармоники» основного тона, части его спектра). Флажолеты струнных инструментов получают при помощи легкого прикосновения пальца к струне в местах ее деления на определенные части (половину, треть, четверть — и так далее — ее длины).

Одинаковые по высоте натуральные флажолеты можно получить двумя способами: сверху и снизу от середины струны или на разных струнах. Записываются натуральные флажолеты по-разному. Если высота звучания

Искусственные флажолеты записываются в виде двойных нот, причем верхняя из них, неприжатая, обозначена ромбиком. Когда же искусственный флажолет строится от натурального (то есть оба звука неприжатые), то ромбиком обозначаются обе ноты (см. пример 18). Искусственные флажолеты на контрабасе достижимы лишь в верхней части грифа. Из них лучше всего звучат квинтовые, хорошо — квартовые, хуже — терцовые (пример 19).

18

19

Andante

К. Дебюсси. «Лунный свет»

При игре искусственными флажолетами большой палец (ставка) плотно прижимает струну на расстоянии соответственно квинты, кварты или терции от пальца, берущего флажолет легким касанием струны²⁶. Искусственные флажолеты с полным правом можно называть двойными нотами, берущимися на одной струне.

Приведем пример чередования натуральных, искусственных флажолетов и прижатых звуков:

²⁶ Исполнение искусственных флажолетов предельно упрощает прием, когда оба играющих пальца перемещаются не по струне, а между струн по грифу, касаясь струны сбоку в нужных местах боковой стороной пальцев (струна при этом не дожимается до грифа).

А. Янков - Р. Азаркин, «Музыкальная табакерка»

Automatiquement $\text{♩} = 90$

20a

flag. sempre

206

20a

Для окончания

Fine

20a

cantabile vibrato

Для продолжения



При исполнении двойных нот на протяжении всего грифа контрабаса наиболее удобны и хороши по звучанию квинты, кварты, терции, малые сексты, большие секунды. Малые секунды, септимы, октавы возможны лишь в доступных охвату местах грифа:

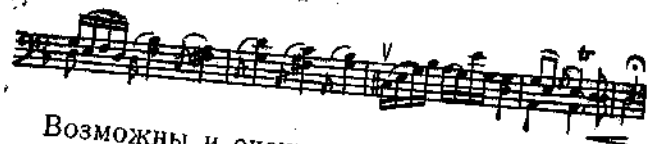


Двойные ноты любого интервала возможны в случаях, когда одна из них — открытая струна.

Неплохо звучат на контрабасе некоторые аккорды, которые, как и на других струнных инструментах при игре арко, берутся вразбивку²⁷:



²⁷ При игре двойных нот и аккордов приемом пиццикато их можно исполнять как арпеджированно, так и одновременно.



Возможны и очень красивы на контрабасе эпизоды полифонического характера:

И. С. Бах. Чакона

23a

236

Для того чтобы добиться чистоты интонирования, контрабасист, как, впрочем, и любой другой инструменталист, обязан проделать огромную техническую работу, связанную со скрупулезным освоением сложного комплекса психо-физических ощущений, из которых складывается игровой аппарат исполнителя. Дальнейшее — результат его музыкальной культу-

ры, эрудиции, одаренности. Создавая в своем творческом воображении прочувствованный музыкальный образ, музыкант как бы «внутренне интонирует» его, а затем стремится воплотить представленное в реальном звучании, мгновенно делая поправочные движения, чтобы у слушателя не сформировалось впечатление неточности интонации.

При игре очень важно сосредоточиться на содержании музыки, характере мелодии, воплощаемом образе, очертить круг творческих намерений и уже не думать специально о технических деталях: величине скачка, интонации, аппликатуре, штрихах и так далее. При соответствующем уровне технической подготовки все это должно получаться как бы автоматически, само собой. Удаленные ноты контрабасист представляет себе как соседние. В противном случае возможны ошибки, срывы. Таким образом, чистая интонация — это прежде всего продукт высокого технического мастерства и созданного им динамического стереотипа.

Несколько слов о важнейшем выразительном средстве, каким является вибрация. Вибрация (по-итальянски — vibrato) — это колебание пальца левой руки на струне, периодически изменяющее в небольших пределах высоту звука. Вибрация придает звукам особую окраску, повышает их динамичность и эмоциональную выразительность. Вибрацию повсеместно на струнных инструментах стали применять лишь с XIX века. Существует два типа вибрации — кистевая и локтевая, и разные ее виды — мелкая и крупная, быстрая

и частая, медленная и редкая, а также смешанная. Разумеется, выбор типа и вида вибрации зависит от многих факторов, в частности, от вкуса и индивидуальности исполнителя, от характера исполняемого произведения. Однако совершенно ясно, что при игре на контрабасе применять какой-либо один вид вибрации нельзя, ибо, например, часто и мелко вибрировать в низких позициях на низких струнах так же бессмысленно, как вибрировать крупно или редко — в высоких. Контрабасист должен владеть разнообразной вибрацией, уметь переходить от одного вида ее к другому, насыщать ноты вибрацией в той мере, которая определяется его внутренней музыкальной потребностью. Не следует вибрировать все ноты подряд, ибо это скоро наскучит. Тонкий исполнитель уменьшает вибрацию и при подходе к флажолетам, открытым струнам и после них, если специально не задумано обратное — контраст к вибрируемым нотам. Делается это для того, чтобы не нарушать тембровую ровность фразы.

Особого разговора требуют вопросы аппликатуры. Существовали и существуют весьма различные взгляды на то, какой аппликатурой лучше играть на контрабасе. Большинство контрабасистов до самого последнего времени использовало при игре три-четыре пальца: на нижней половине грифа — 1-2-4 или 1-3-4, а на верхней — 1-2-3, либо большой палец — ставка и 1-2-3. В низких позициях на нижней половине грифа из игры исключался по некоторым аппликатурным системам третий палец, по другим — второй. Поч-

ти все контрабасисты отказывались использовать здесь ставку, а на верхней половине грифа не применялся мизинец (четвертый палец). Такие установки мотивировались тем, что мензура контрабаса слишком велика по сравнению со скрипичной или виолончельной, а требуемые для ее охвата растяжения превосходят возможности средней человеческой руки, поэтому использование всех пальцев неизбежно повлечет чрезмерные усилия и приведет к профзаболеваниям. Разумеется, допускались и исключения. В середине грифа иногда разрешалось играть четырьмя пальцами (1-2-3-4). Подобным образом ориентированы почти все контрабасовые школы.

Однако всегда были и есть исполнители, которые в силу тех или иных обстоятельств отходят от общепринятых норм и играют всеми пальцами на всем грифе. Причины тут могут быть разные. То ли это контрабасисты с большими руками и пальцами, то ли их инструменты с малой мензурой, то ли на контрабасе играют бывшие виолончелисты, воспитанные на иных исполнительских принципах (например, церковные басисты). Появлялись и появляются новаторы, стремящиеся преодолеть узость традиционализма и обосновать новые, прогрессивные взгляды на контрабасовую аппликатуру, исходя из индивидуальных особенностей строения рук и пальцев, величины и формы контрабаса, его мензуры, регистра, в котором применяется избранная аппликатура. Таким новатором, например, был Э. Маденский (1872—1921) — видный австрийский контрабасист, который первым обосновал

Возможность применения на верхней половине грифа мизинца.

Современный уровень игры на контрабасе, новые исполнительские нормы, современный репертуар значительно усложнились и существенно отличаются от прежних. Контрабасист сегодняшнего дня обязан владеть всеми современными исполнительскими приемами, ибо новые художественные установки, даже в части оркестровой игры, предъявляют требования, выполнение которых под силу только всесторонне оснащенному исполнителю.

Поэтому новые взгляды на контрабасовую аппликатуру только сравнительно недавно приобрели логичную основу, цельность и стали входить в широкую исполнительскую практику и в систему обучения контрабасистов.

По новым аппликатурным правилам на всем грифе контрабаса должны использоваться все пальцы. Безвредная возможность этого гарантируется отказом от длительного охвата позиции²⁸ пальцами, находящимися в расширенном положении (это достижимо, если свободные от игры пальцы сразу же подтягиваются к играющему пальцу и группируются вокруг него в свободном состоянии).

В настоящее время изменилось даже само понятие аппликатура. Оно стало объемнее и по смыслу, и по содержанию. В него теперь входит понятие позиций и их смены, то есть

²⁸ Позиция — это положение левой руки исполнителя, позволяющее охватить пальцами на одном месте грифа то или иное количество нот.

движение всей левой руки и согласованность с движением корпуса исполнителя и с правой рукой. Грамотные и удобные смены позиций на контрабасе также невозможны без согласованности действий рук и корпуса исполнителя с музыкальным метром и ритмом, со штрихом и направлением движения смычка вверх и вниз.

Для использования на нижней половине грифа ставки, а на верхней части грифа четвертого пальца, равно как и для освоения других новых исполнительских приемов (таких, например, как новый принцип смены позиций при помощи наклона и выпрямления корпуса исполнителя²⁹), пришлось модифицировать и некоторые принципы держания инструмента. Контрабас теперь держат более наклонно, чем прежде. Это дает возможность в определенных моментах класть шейку грифа на плечо исполнителя, чем значительно облегчается игра ставкой. Для того чтобы держать контрабас наклонно, необходимо, как уже говорилось, значительно удлинить и изогнуть шпиль. Это, в свою очередь, облегчает игру на верхней части грифа и дает возможность играть смычком возле подставки и таким образом усиливать звук.

Новые аппликатурные принципы игры на контрабасе утверждались независимо друг от друга в разных странах. За рубежом их в разное время выдвинули Ф. Варнеке, К. Франке,

²⁹ До настоящего времени позиции на контрабасе менялись только с помощью левой руки. Корпус исполнителя был статичен и в игре не участвовал.

Э. Маденский. В нашей стране впервые системы новой аппликатуры разработали Н. Савченко и В. Бездельев. Новые взгляды и серьезные труды, на них основанные³⁰, привели к тому, что новые приемы современной аппликатуры стали повсеместно проникать в практику³¹. В результате существуют две категории контрабасистов, которые придерживаются разных взглядов на аппликатуру. Одни считают возможной аппликатуру, исходящую из охвата на струне на нижней половине грифа лишь тонового интервала, другие допускают возможность расширений здесь пальцев левой руки и охвата полутора и больше тонов. И хотя внешне спор сводится к вопросу использования тех или иных пальцев на той или иной части грифа и допускаемой степени их расширения, по существу возникает одна из важнейших проблем игровой методики — проблема вредных и полезных напряжений, экономичности игровых движений. Все это определяет и разное понимание выразительности аппликатуры, ее связи с играемой музыкой.

Ввиду того что физические данные контрабасистов бесконечно индивидуальны, конт-

³⁰ Савченко Н. Школа для контрабаса на основе новой аппликатурной системы. Тбилиси, 1959; Бездельев В. Новые приемы игры на контрабасе. М., 1969; Азархи и Р. Современная сольная игра на контрабасе.— В кн.: Контрабас. История и методика. М., 1974.

³¹ Аппликатурные принципы автора настоящей брошюры отличаются от взглядов Н. Савченко и В. Бездельева и предполагают использование при игре на контрабасе всех пяти пальцев и всех возможностей их расширения и сужения.

рабасы нестандартны и имеют массу расхождений в форме, размере, а мензура непостоянна (при движении руки в сторону подставки она сужается, а при движении в сторону порожка расширяется), нельзя считать какую-либо аппликатурную систему единственно возможной для всех. Приходится объединять разные системы, находить аппликатуру оптимальную, способствующую наилучшему выявлению содержания музыки и исполнительских намерений в том или ином отдельном случае.

В современной игре на контрабасе используются следующие виды аппликатуры: *нормальная* — охват на нижней части грифа крайними пальцами на одной струне тонового интервала; *расширенная* — охват крайними пальцами на нижней части грифа на одной струне полуторатонового интервала; *сверхрасширенная* — охват двухтонового и большего интервала; *псевдорасширенная* — пальцы рассчитываются и пишутся, как и при расширенной, но при игре они не расширяются, а перемещаются мелкими скачками; *суженная* — крайние пальцы берут полтона либо подменяются на одном и том же звуке; *комбинированная* — сочетает различные виды аппликатуры: нормальное, расширенное и суженное положение пальцев; *аккордовая* — пальцы охватывают и прижимают сразу несколько звуков на разных струнах, а смычок озвучивает их по очереди; *псевдоаккордовая* — охват группы нот и касание струн пальцами происходит одновременно, как при аккордовой, но нажим на струны последовательный — в порядке их звучания; *тембровая* аппликатура предполагает

различную окраску одинаковых по высоте звуков, но взятых на разных струнах; *метроритмическая* — грамотное использование тех или иных видов аппликатуры в зависимости от требования музыкального метра, ритма и других особенностей нотного текста, музыки и исполнительских намерений, это — основа *художественной* аппликатуры. Она объединяет весь аппликатурный фонд и подчиняет его стилю, характеру, содержанию музыки и является единственно верной³².

Современное обучение и игра контрабасистов строится на основе условного деления грифа на систему позиций. Позиции отсчитываются по полутонам вверх начиная от порошка инструмента (1-я, 2-я, 3-я и т. д.). В некоторых старых школах гриф условно делится на систему позиций и полупозиций. Однако все время играть в позициях невозможно и не нужно, поэтому в современном исполнительстве игру в позиции используют лишь как эффективный, значительно облегчающий и организуемый аппликатурный прием.

Введение в свое время принципа позиционной игры в целом было прогрессивно. Но фетишизация ее, утверждение как незыблемой догмы привело к тому, что в общем верный

³² Следует отметить, что как творческий замысел, так и исполнительская техника могут быть построены и на иных аппликатурных принципах, даже на менее оптимальных, например, на основе аритмичной или серийной аппликатуры. В этом случае одна и та же неоднократно повторяющаяся нота играется разными пальцами.

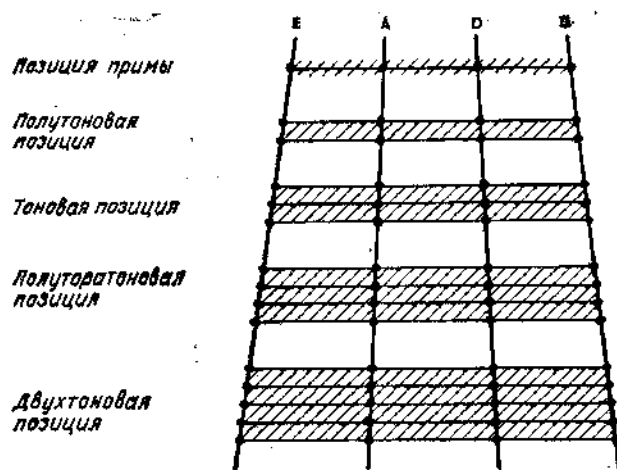


Схема позиций

принцип сразу же стал своего рода прокрустовым ложем для многих исполнителей. Ведь, как уже говорилось мензура и размеры контрабасов, равно как и физические данные контрабасистов, различны. Если же учесть, что вначале вводился не просто принцип позиционной игры, а принцип игры только в тоновых позициях, который игнорировал все эти различия, то можно себе представить, как сковывал он потенциальные возможности многих исполнителей.

Другой отрицательной чертой позиционной игры является ограничение количества переходов и ухудшение навыка смены позиций. К тому же с введением позиционной игры, как ее антипод, был изгнан из исполнительства принцип беспозиционной игры с присущей ему довольно совершенной техникой смен позиций,

Таким способом можно, не двигаясь с места, охватить разное количество нот, иногда целые музыкальные фразы и периоды: ведь если возможности позиции прима, полутоновой и тоновой позиций ограничены и не позволяют охватить даже связный звукоряд, то полуторатороновая и двухтоновая позиций уже позволяют играть в позиции однооктавные гаммы, трезвучия и квартсекстаккорды.

Без применения всех разновидностей позиций немислима современная игра и ее прогресс. Каждый вид позиций применяется именно тогда, когда он дает преимущества перед другими (при игре кантилены с вибрацией, что требует сомкнутых пальцев, позиционные расширения очень кратковременны). Использование того или иного вида позиции обязывает исполнителя придать руке и пальцам определенное положение (конфигурацию) и состояние, мысленно охватывая, объединяя в позицию то или иное количество нот текста.

Как видим, исполнительский фонд и возможности современного контрабасиста неизмеримо расширились и возросли. Игра в различных видах позиций, межпозиционная игра дают значительные исполнительские преимущества. Исполнитель должен использовать все возможности позиций не только с технической, но и с художественной точки зрения, комбинируя их в зависимости от ситуации, замысла, требований нотного текста, возможностей руки и величины мензуры, иначе ему будут недоступны многие сольные произведения и оркестровые партии современного контрабасового репертуара.

В состав оркестра контрабасы вошли на рубеже XVIII века. Тогда они были еще большой редкостью. В Парижской опере был лишь один контрабас, на котором играли по пятницам в особо торжественных случаях и только выдающиеся музыканты. Примерно в это же время контрабас зазвучал и в Италии — в опере Дж. Альдоврандини «Цезарь Александрийский» (1699). Но еще долго после этого для басовых партий в оркестре употреблялась виолоне. Известно, что в 1751 году в парижском оркестре «Духовных концертов» было всего два контрабаса, а в 1764 году Ж. Ж. Руссо в «Музыкальном словаре» сетует на недостаточное число контрабасов в Парижской опере. «К этому времени, — пишет Б. Струве, — происходит полное оформление контрабаса. Исчезает ладовый гриф, вместо виольных скобок вводятся характерные для скрипичного семейства резонансные отверстия — эфы. Контрабас окончательно входит в качестве баса в скрипичное семейство»³⁴.

Во второй половине XVIII века контрабас становится обязательным участником оркестров. Широкое его применение стало практиковаться особенно после оперной реформы К. В. Глюка. Со временем число контрабасов в оркестрах было доведено до восьми-десяти.

До второй половины XIX века не было единой системы игры на контрабасе. В оркестрах наряду с четырехструнными контрабасами употреблялись и трех-, и пятиструнные,

³⁴ Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок. М., 1959, с. 173.

причем настройка их также была различна — квартами, квинтами, употреблялся и смешанный строй. Лишь во второй половине XIX века четырехструнный контрабас, настроенный по квартам (Соль—Ре—Ля—Ми), повсеместно и окончательно вытеснил из оркестров трехструнный. Этот инструмент, наряду с пятиструнным контрабасом, и употребляется в оркестрах по сей день. Трехструнные инструменты были переделаны на четырехструнные.

До конца 1820-х годов во Франции совершенствованию контрабаса и игре на нем уделялось мало внимания. Но затем Л. Керубини (1760—1842), будучи директором Парижской консерватории, создал в ней класс контрабаса, собрал лучших специалистов, чтобы обсудить преимущества и недостатки инструмента и смычка. На обсуждении присутствовали Сорн, Лами, Кенер, Гелинек и другие. Одни из них выступили за введение в практику итальянского смычка, другие, — их было большинство, — против этого. Было принято решение оставить в королевской капелле французский смычок, а воспитанников консерватории приучать к итальянскому смычку, которым пользовался знаменитый Драгонетти, приславший для этого модель своего смычка.

На этом же «совещании» был поднят вопрос о введении в оркестр четырехструнных контрабасов, настроенных по квартам. Но полной договоренности не было достигнуто и до начала 1830-х годов в консерватории и оркестрах продолжали играть на трехструнных инструментах. Только в 1832 году, после смерти Кенера — первого и последнего преподава-

теля игры на трехструнном контрабасе, Керубини и инспектор консерватории Габенек приняли решение ввести обучение на четырехструнном контрабасе, настроенном по квартам. Оркестр «Опера Комик» был первым во Франции, где стали играть только на четырехструнных контрабасах. Ко второй половине XIX века уже все контрабасисты Франции пользовались четырехструнными инструментами, тогда же прочно установился и современный квартовый строй.

Одной из главных особенностей контрабасового исполнительства в процессе его становления и развития была тесная связь с многочисленными разветвлениями музыкальной культуры. Партия контрабаса имела почти во всех формах инструментального музицирования — от смешанных вокально-инструментальных ансамблей эпохи барокко до разнообразнейших современных музыкальных форм.

Исторический путь развития функции контрабаса в камерно-ансамблевом оперном и симфоническом музицировании прослеживается от импровизированного *basso continuo*³⁵ и дублирования *ad libitum* (по желанию) партии виолончели — к развернутой, часто виртуозной контрабасовой партии периода расцвета оперного и симфонического жанров. Так, например, если басовая партия в концерто-гроссо А. Корелли еще не содержит больших технических трудностей, то уже у А. Вивальди

³⁵ Иначе называется — генерал-бас, или цифрованный бас (непрерывный бас). Исполнитель импровизировал свою партию по цифровым обозначениям гармонии.

в его «Временах года» и других произведениях функция контрабаса значительно усложняется. Если же взять басовые партии в произведениях И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, В. Моцарта, то они могут быть и часто являются камнем преткновения и для современного контрабасиста. А Л. Бетховен, Р. Вагнер, Ф. Лист, Й. Брамс, Г. Берлиоз, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, Р. Штраус, И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович и многие другие композиторы предъявляют к контрабасисту — оркестранту и ансамблисту — художественные и технические требования такой сложности, которые под силу лишь хорошо оснащенному и высококультурному современному исполнителю-виртуозу. Это естественно, ибо композиторы-классики и их произведения всегда были в авангарде музыкально-исторического прогресса: новые музыкально-эстетические требования стимулировали не только эволюцию музыкальных форм и жанров, но и развитие исполнительского искусства и связанное с ним совершенствование инструментария, что в свою очередь раздвигало границы творчества, предоставляя ему новые художественные возможности.

Диапазон деятельности современных контрабасистов необычайно широк. Это сольное, ансамблевое, оркестровое камерное, симфоническое, оперное, эстрадное и джазовое музицирование. Каждая из перечисленных сфер отличается индивидуальными особенностями, которые должны быть ясно представлены. Так, например, если при игре соло контрабасист соотносится только со своим замыслом и ак-

компанементом, то в таких ансамблях, как квинтет, секстет и другие, его задача совершенно иная: сольные фразы здесь единичны, а контрабас лишь сопровождает мелодию, то есть аккомпанирует. Поэтому музыкант целиком должен подчинять себя ансамблю, стараться слить свою партию с другими голосами и только в необходимые моменты выделиться.

В камерном оркестре роль контрабаса еще менее самостоятельна. Там контрабас включается в общую басовую партию (*basso continuo*) лишь как составная ее часть. Кроме него эту партию ведут виолончель и клавесин. За ними он должен следовать как тень, словно растворяясь в их звучании, сохраняя предельную точность в отношении нюансировки и ансамблевых требований.

В симфоническом и оперном оркестре контрабасист — частица группы, и это соответствующим образом меняет его функцию. Он вносит посильный вклад в коллективное воплощение басовой партии, и все личное, все свои профессиональные качества сознательно должен подчинять общим художественным целям.

Опытный оркестрант слушает в основном не себя, а другие инструменты, группы, всю звучащую партитуру, следя за музыкой и в паузах, постоянно соотносит и корректирует свою игру с игрой других музыкантов. Поэтому для современного контрабасиста, особенно оркестранта, характерно умение различать тембры инструментов и в зависимости от этого тонко отбирать и использовать различные краски звучания контрабаса. Но групповой ансамбль, участником которого он является,

предполагает единство штрихов и направления движения смычков, единство аппликатуры, нюансировки: здесь ни один член группы не должен играть громче, тише, быстрее или медленнее других; все согласно вибрируют или не вибрируют в одних и тех же эпизодах по указанию дирижера или концертмейстера группы. Стремятся играть одной и той же частью смычка, одновременно начинают и прекращают звук, даже стараются ощущать музыку одинаково, для чего бывает нужно либо «подстегивать», либо умерять собственный темперамент, то есть играть единой манерой. Условием игры в группе является тесный контакт с соседом по пульту. Необходимо постоянно учитывать его индивидуальные возможности, стремиться к взаимопомощи и взаимовыручке. Пульт — важнейшее звено группы и оркестра, основа группового ансамбля. При игре в оркестровой группе речь идет о едином исполнительском аппарате, включающем многих участников, каждый из которых должен ощущать себя его частью, разумеется, за исключением моментов *divisi*³⁶. Группа контрабасов — это один огромный «коллективный» контрабас.

По своим принципам такая коллективная игра существенно отличается от индивидуальной. Так, например, интонация и тембр группы — это уже сумма интонаций и тембров. Отсюда даже отдельный звук, извлекаемый группой контрабасистов, может быть либо пестрым, либо единым по своему тембру, что,

³⁶ Деление оркестровой партии и группы на разные голоса.

конечно, невозможно при сольной игре. Интонационная зона каждой ноты, динамика составляют уже сумму звучаний и так далее. Важной задачей дирижера, концертмейстера и каждого члена группы является поэтому стремление сузить ширину интонационной зоны группы, добиться ее ритмической, темповой и тембровой однородности, динамической слитности. Это важно хотя бы потому, что несогласованность, например, динамики порождает фальшивое звучание группы даже в тех случаях, когда каждый из ее участников играет интонационно чисто, ибо при неодинаковой силе звука колеблется разный по величине отрезок струны между точкой ее прижатия пальцем и местом контакта со смычком, а ведь известно, что разные по величине колеблющиеся отрезки струны дают звуки разной высоты. Чистота групповой интонации зависит также от аппликатуры, струны и вибрации. Эти три элемента должны быть совершенно одинаковыми у каждого участника группы.

Интонация группы часто страдает и от того, что тщательно настроенные струны во время исполнения расстраиваются от изменения температуры в помещении. Поэтому оркестровый контрабасист должен уметь играть чисто и при расстроенных струнах, быстро подстраивать инструмент в паузах, подтягивая колки на открытых звуках, а также постоянно подстраиваться слухом и пальцами ко всему оркестру или отдельным его солирующим инструментам, особенно духовым, интонация которых наиболее чувствительна к смене температуры (чтобы услышать себя в оркестре,

даже в моменты сильной звучности достаточно приложить ухо к шейке инструмента).

Все сказанное входит в понятия профессионализм и творческая дисциплина группы. Лишь в этих условиях возникает то высшее творческое единство, которое только и рождает подлинные достижения оркестрового исполнительского искусства.

Игра контрабасиста в джазе существенно отличается от игры в симфоническом, оперном, камерном и даже эстрадном оркестрах, где основным условием является точное воспроизведение авторского текста на основе указаний дирижера и концертмейстера группы (в рамках ансамблевых принципов). Специфика игры в джазе предъявляет к контрабасисту совершенно иные требования. Здесь на первое место выступает личное начало, инициатива, фантазия, искусство импровизации. В отличие от контрабасиста оперного или симфонического оркестра, который свой талант, вдохновение и мастерство полностью подчиняет общей групповой задаче, джазовый контрабасист становится как бы солистом и соавтором композитора и остальных музыкантов коллектива, которые, как и он, импровизируют свои партии непосредственно в момент исполнения. Правда, импровизация эта происходит в определенных пределах, которые допускает исполняемое произведение (его мелодия, гармония, тональность, разнообразие ритмической структуры, общей инструментальной фактуры и т. д.). О таких пределах («сетках») музыканты джаза обычно договариваются заранее, либо прямо во время исполнения, а наиболее

квалифицированным, сыгранным профессионалам и этого не требуется — они интуитивно чувствуют повороты темпа, ритма, гармонии, тонального плана и так далее.

37

Фокстрот
Твист
Румба
Шекк
Ча-ча Мамбо

Такова основная характерная черта джазовой игры. Разумеется, мастерство владения инструментом здесь требуется не меньше, нежели в симфоническом или оперном оркестрах, однако и оно имеет свою специфику. Так, джазовому контрабасисту больше и чаще приходится играть пиццикато, чем арко. Поэтому у него более, чем у оркестранта, развита именно техника игры пиццикато и, соответственно, отстает владение смычком. Многие исполнительские проблемы, возникающие в оперно-симфоническом оркестре, такие, как, например, проблема смычкового звукоизвлечения, силы звука арко, динамическая и штриховая

Техника, направление движения смычка и так далее, — в джазе даже не существуют. Современные джазы обычно радиофицированы, и контрабасист играет через акустическую систему (микрофон — усилитель — динамик), либо на электроконтрабасе. Это облегчает игру, расширяет динамические возможности, позволяет донести до слушателей многие тонкости исполнения, обычно пропадающие в больших залах при игре без усиления звука, позволяет исполнителю находить новые, присущие джазу специфические краски и приемы.

Контрабасист, работающий в джазе, должен обладать и соответствующим характером дарования и даже личными человеческими качествами, такими, как любовь к жанру, жизнерадостность, врожденным либо высокоразвитым специфическим чувством ритма и ансамбля, ведь контрабас в джазе вместе с ударными и роялем составляет основу, фундамент исполнения. Без всего этого плодотворная работа в джазе вряд ли возможна.

В становлении и развитии сольного исполнительства на контрабасе немалую роль сыграло то обстоятельство, что первоначально контрабасисты не имели своей самостоятельной партии в оркестре и дублировали виолончельную партию. Некоторые из музыкантов в силу своего понимания, либо профессиональной гордости, либо обладая достаточными исполнительскими возможностями, стремились полностью воспроизвести написанное, не облегчая его. Кроме того, как говорилось выше, в игре на контрабасе нередко специализировались и виолончелисты. Вероятно, в этом та-

йтся также причина раннего и довольно бурного развития виртуозности и появления уже в середине XVIII века исполнителей-концертантов, положивших начало искусству сольной игры на контрабасе³⁷.

Характеризуя широкий диапазон контрабасового исполнительства, нельзя забывать, что каждая из сфер формируется в результате специализации исполнителя, который до этого годами воспитывался как солист. Таким образом, базой всей творческой жизни контрабасиста является достигнутый в процессе индивидуального обучения уровень сольной подготовки, который он обычно демонстрирует и на экзаменах в период учебы, и при поступлении в музыкальный коллектив, и на различных исполнительских конкурсах. И чем выше этот уровень, тем больше контрабасист может дать оркестру (конечно, при условии успешного освоения специфики оркестровой игры). Следовательно, чем больше солистов и чем лучше они играют, тем выше общий уровень исполнительства в целом, тем стремительней его прогресс, а это, в свою очередь, неизбежно сказывается на уровне и прогрессе оркестрового исполнительства. И наоборот: чем скромнее успехи солистов, менее их число, тем меньше и хороших оркестрантов, тем ниже уровень оркестровой культуры. Ведь посредственная группа контрабасов существенно сковывает возможности даже выдающегося по осталь-

³⁷ Другая причина этого явления заключалась в том, что басисты того времени играли не на контрабасах, а на маленьких, чуть более виолончели, камерных басах.

ному своему составу оркестра; значение сольной игры для контрабасовой культуры состоит еще и в том, что ни в какой другой ее сфере возможности инструмента не выявляются с такой полнотой и яркостью. Раскрыть их — нелегкая, но благородная задача. Из числа солистов — наиболее квалифицированных и опытных профессионалов — чаще всего формировались новаторы и реформаторы, родоначальники школ и направлений исполнительства, пополнялись кадры педагогов, концертмейстеров и солистов оркестров. Творчество выдающихся солистов всегда шло в авангарде развития исполнительской культуры.

За последние двести лет контрабасисты не раз доказывали, что контрабас в руках артиста — полноценный сольный инструмент. И несмотря на то, что в настоящее время сложилась устойчивая традиция сольного исполнительства, на этом пути еще немало трудностей. Здесь и невероятная трудоемкость сольной работы, и узость художественного репертуара, способного заинтересовать современного слушателя, и косность концертных организаций, и многое, многое другое. Тем большего уважения и почта заслуживает тот, кто преодолевает все это.

Основная тенденция современного сольного контрабасового искусства заключается в раскрытии и выявлении возможностей инструмента и исполнителя, в стремлении приблизить уровень игры на контрабасе к уровню игры на других смычковых инструментах и этим стимулировать композиторов к созданию оригинальных, художественно ценных сочинений,

способствующих дальнейшему прогрессу исполнительства.

Каковы же особенности сольной игры в отличие от игры, скажем, оркестровой? Основное отличие состоит в том, что солист сам трактует исполняемое, в то время как оркестрант лишь выполняет волю дирижера, трактующего произведение. В лучшем случае оркестранту позволено трактовать только свою партию. Отсюда иной характер творческой инициативы в дифференциации и отборе игровых ощущений и движений, в преодолении исполнительских трудностей, в построении формы исполнения и интерпретации произведения, в условиях контакта со слушательской аудиторией и т. д.

Другое отличие состоит в том, что мастерство солиста должно постоянно находиться на самом высоком уровне, ибо все компоненты его игры, по сравнению с оркестровой, подаются здесь как бы через своеобразное увеличительное стекло: то, что в оркестре нередко возмещается спецификой группового исполнения (качество звука, неточность интонации, нечеткость штриха, недостатки вибрации и прочее), в сольной практике совершенно явственно и ничем не прикрыто. Кроме того, на концертной эстраде контрабасист-солист, в отличие от большинства других солистов, всякий раз преодолевает недоверие публики к своему инструменту, его репертуару и возможностям. Он как бы заново завоевывает аудиторию.

Сохранились сведения о многих контрабасистах, деятельность которых оказала влияние

на развитие контрабасового искусства. Наиболее ранние из них связываются обычно с именами французских музыкантов Монтеклера и Саджиони, упоминаемых в первой школе для контрабаса Мишеля Корретта (середина XVIII века). Однако первенство их вызывает сомнение. Как мы знаем, исследователи расходятся в определении даты рождения контрабаса и внедрения его в практику. Высказываемые ими соображения, во всяком случае, дают основание предположить, что контрабасовые виолы, виолоне и другие аналогичные инструменты, под разными названиями которых, возможно, уже скрывался контрабас, использовались и до эпохи Монтеклера и Саджиони, а стало быть, были и исполнители. В книге «Универсальная гармония», изданной М. Мерсенном в Париже в 1637 году, даны описание и изображение контрабаса. Автор замечает, что было время, когда некий Граньер, играя перед королевой Маргаритой, имел огромный инструмент, а другой музыкант, Гарнье, играл на популярной во Франции того времени контрабасовой виоле.

Летопись концертирующих контрабасистов начинают обычно с середины XVIII века, с деятельности известного немецкого (австрийского) солиста Йозефа Кемпфера, который давал концерты в Париже, Лондоне, Петербурге. Для удобства перевозки он изобрел разборный контрабас, состоящий из двадцати шести частей и названный «Голиафом». После Кемпфера традиция сольного исполнения на контрабасе заметно упрочилась. К концертированию обратились многие контрабасисты.

Одним из крупнейших виртуозов на контрабасе был Доменико Драгонетти (1763—1846) из Венеции. Учился он у Берини — первого контрабасиста капеллы собора св. Марка. Играл на подаренном ему городским управлением контрабасе Гаспара да Салó, сделанном в период 1550—1560 годов³⁸. С 1794 года Драгонетти работал в Англии. После открытия консерватории в Лондоне в 1823 году он стал там первым профессором по классу контрабаса. Драгонетти был в дружеских отношениях с Бетховеном и часто исполнял на контрабасе виолончельную партию в его квартетах. Собственные композиции Драгонетти были настолько трудны, что в то время никто, кроме него, не мог их исполнять. Отличительными особенностями искусства этого виртуоза считаются прекрасный сильный звук и огромная по тем временам виртуозность, умение играть в самом высоком регистре контрабаса. Играл Драгонетти смычком с прямой тростью, сильно загнутой в конце.

Другим выдающимся итальянским контрабасистом-виртуозом был Джованни Боттезини (1821—1889) из Кремоны. Он окончил Миланскую консерваторию по классу профессора Л. Росси. С большим успехом как солист и дирижер Боттезини гастролировал во многих странах Европы и Америки, в 1871 году дирижировал в Каире премьерой оперы Д. Верди «Аида» в честь открытия Суэцкого канала. Боттезини был талантливым и плодовитым

³⁸ Этот контрабас известен под названием «Гариэно».

композитором. Он написал несколько опер и и большое количество пьес для контрабаса, некоторые из них входят в репертуар контрабасистов. Играл Боттезини на небольшом трехструнном контрабасе мастера К. Тесторе³⁹, настраивая его in D. Смычок держал видоизменной французской постановкой (большой палец упирался в трость). В концертах Боттезини играл в основном собственные произведения виртуозного характера, при этом использовал разнообразные регистровые возможности контрабаса, находил новые приемы исполнения. Боттезини — автор школы игры на трехструнном контрабасе, получившей распространение и популярность во многих странах мира, в том числе и среди русских контрабасистов.

В России искусство сольной игры на контрабасе долгое время связывалось с гастролями известных зарубежных артистов, в том числе И. Кемпфера и Д. Боттезини. С переездом в Россию в 1796 году на постоянное жительство итальянского солиста-виртуоза Антонио Доменико Даль'Окка (1763—1833)⁴⁰ стала развиваться русская национальная исполнительская школа. Даль'Окка был первым контрабасистом придворного оркестра. Он часто гастролитировал в Германии, Бельгии, Франции, выступал в Петербурге, Москве и других

³⁹ В книге Эльгара есть изображение этого инструмента, но с четырьмя струнами. Видимо, его переделали, ибо Боттезини был ярым сторонником трехструнного контрабаса.

⁴⁰ В России его звали Доменико Францевич.

городах России. Играл Даль'Окка на трехструнном контрабасе, сделанном одним из мастеров семейства Гварнери. Известно, что в репертуар этого музыканта входили также его собственные обработки русских народных песен.

Европейское контрабасовое искусство выдвигает в конце XVIII — начале XIX века имена многих виртуозов. Это итальянские контрабасисты Пьетро Джюнетти (?—1765), Джузеппе Андреоли (1757—1832) — профессор Миланской консерватории, автор первой в Италии школы игры на четырехструнном контрабасе и создатель пьес для этого инструмента, Луиджи Росси (?—1858) — учитель Боттезини, Карло Россаро (1828—1878), солист, оркестрант, композитор.

В числе немецких контрабасистов наиболее известным был Франц Антон Пихельбергер (1740—1810). Ему посвящены два концерта Диттерсдорфа и ария Моцарта для баса и контрабаса. Не менее выдающимся был контрабасист Иоганн Маттиас Шпергер (1750—1812). Образование он получил в Вене в капелле кардинала Баттиани. В 1780 году поступил на службу к князю Эстергази, где работал под руководством Й. Гайдна. Шпергер известен не только как контрабасист-виртуоз, но и как очень плодовитый композитор. Он написал двадцать восемь симфоний, тридцать концертов для оркестра, много месс, кантат, произведений для контрабаса (восемнадцать концертов с оркестром, сонаты, в том числе известная соната для альты и контрабаса *so-ló*). Большинство сочинений Шпергера пока

не издано, а рукописи находятся в Мекленбургской капелле в Шверине.

О контрабасисте Франце Антоне Хофмейстере (1754—1812) сведений не сохранилось. Однако мы можем судить о нем по его произведениям. Некоторые из них, как, например, его концерт, могли бы стать украшением современного контрабасового репертуара.

Большим виртуозом был контрабасист оркестра Гевандхауза Карл Вах (1755—1833). Блестящий отзыв об игре другого немецкого контрабасиста Августа Мюллера (1810—1867) дает в своих мемуарах Г. Берлиоз⁴¹. Теодор Михаэлис (1831—1873) и его современник Вильгельм Штурм известны нам как авторы оригинальных школ игры на контрабасе.

Немалую роль в немецкой контрабасовой культуре сыграли и воспитанники Пражской консерватории: Адольф Мойсль, автор концертштюка для контрабаса, и Эммануил Шторх (1841—1877) — концертмейстер контрабасовой группы оркестра Гевандхауза и педагог Лейпцигской консерватории, автор концерта, этюдов, транскрипций. Хорошим контрабасистом считался и Освальд Швабе (1846—1909) — ученик Э. Шторха. Швабе также был концертмейстером оркестра Гевандхауза, преподавал в консерватории, писал пьесы для контрабаса.

О первых чешских контрабасистах нам почти ничего неизвестно, однако сохранилось несколько замечательных произведений, свидетельствующих о высоком уровне контраба-

⁴¹ Берлиоз Гектор. Мемуары. М., 1962, с. 519.

сового искусства в Чехии. Это концерты Вацлава Пихля (1741—1805) и Яна Кржителя Ванхаля (1739—1813).

Первым профессором по классу контрабаса Пражской консерватории был Вацлав Гаузе (1764—1847) — будущий реформатор чешской контрабасовой школы. Его метод обучения игре на четырехструнном контрабасе получил признание в различных странах Европы. Он первый ввел изучение грифа по тоновым позициям и трехпальцевую аппликатуру. По его методике преподавал, например, А. Слама (1799—1865) — профессор консерватории в Вене.

Наследником Гаузе стал Йозеф Граббе (1816—1870)⁴² — профессор Пражской консерватории. Среди его учеников были такие выдающиеся контрабасисты, как Зимандль, Сладек, Ласка и другие. Граббе — автор школы игры, пьес и упражнений для контрабаса.

В первой половине XIX века известность получил чешский виртуоз Франтишек Грегор (1819—1887), писавший концерты, этюды и пьесы для контрабаса. Выдающимся виртуозом-контрабасистом, талантливым композитором и дирижером был Ян Йозеф Аберт (1832—1915); он писал оперы, симфонии, увертюры, мессы, а также пьесы для контрабаса.

Сольной, оркестровой, композиторской, дирижерской и педагогической деятельностью с успехом занимался выдающийся контрабасист Густав Ласка (1847—1928). Особую извест-

⁴² В иных источниках — Грабье (см.: Контрабас. История и методика, с. 63).

ность получила его школа игры, которая издавалась не только в Чехии, но и в Англии, Бельгии, Америке. Крупным педагогом, солистом и композитором зарекомендовал себя и Ян Гейзель (1859—?).

Своими большими успехами на рубеже XX века чешская контрабасовая школа обязана Францу Франтишеку Зимандлю (1840—1912) — выдающемуся солисту концертмейстеру оперы и профессору консерватории в Вене. Его школа игры получила признание, а его пьесы часто исполнялись контрабасистами нескольких поколений.

В области контрабасовой культуры проявились и традиционные чешско-русские музыкальные связи: воспитанник Пражской консерватории, ученик И. Граббе — И. Ромбаусек (1845—1901) был профессором Московской консерватории, педагогом с солидной школой, системой и репертуаром. Среди его учеников — Сергей Кусевицкий.

В конце прошлого века были известны также контрабасисты Франтишек Черни (1861—1940) — концертмейстер контрабасовой группы в оркестре пражского Национального театра, педагог, автор многих пьес и этюдов, школы, — и его ученик Франтишек Гертль (1906—1973) — автор ряда концертных пьес, опубликовавший в Праге в 1965 году весьма ценную «Школу для контрабаса».

В настоящее время в Пражской консерватории преподает бывший концертмейстер группы контрабасов симфонического оркестра Чешской филармонии, заслуженный артист СССР, замечательный солист и ансамблист,

Франтишек Пошта (р. 1919)⁴³. Интересным музыкантом зарекомендовал себя Индра Пначек из Братиславы, виртуозно владеющий флажолетной техникой.

Среди чешских контрабасистов разных эпох мы встречаем также имена Яна Зеленки, Габриэля Герстнера, Йозефа и Венделина Сладеков, Вилена Елинека, Антонина Грамса, Карела Куклы, Олджиха Торейса.

Формирование русской отечественной контрабасовой школы тесно связывается с открытием Петербургской и Московской консерваторий. Первым педагогом Петербургской консерватории был итальянец Джованни Ферреро (1818—1877), преподававший игру французским смычком, используя школу Боттезини. После смерти Ферреро его сменил В. Жданов (1845—1910), затем В. Бех (1877—?), с 1914 по 1918 — М. Краснопольский и с 1916 по 1918 — П. Углицкий. В Московской консерватории преподавал сначала Г. Шпеккин (1834—1899). Он также учил играть французским смычком. После Шпеккина работал в течение двух лет упомянутый выше И. Ромбаусек (1845—1901), а после Ромбаусека — А. Мартынов (1860—1922) и В. Проскурнин (1867—1957).

В начале XX века в качестве крупнейшего солиста на контрабасе выдвинулся русский музыкант Сергей Кусевицкий (1874—1951), впоследствии известный издатель, выдающийся дирижер, видный общественный деятель. В 1908 году он основал в Москве совместно с

⁴³ Выпустил две пластинки, играет на контрабасе мастера Гранчино (1965 года).

Н. Кусевицкий симфонический оркестр и Российское музыкальное издательство, а с 1924 года в течение 25 лет был главным дирижером одного из лучших оркестров мира — Бостонского симфонического оркестра (США). Во время второй мировой войны Кусевицкий был президентом музыкальной секции Национального Совета американо-советской дружбы.

Кусевицкий создал несколько произведений для контрабаса, в том числе известный концерт, который исполняется почти всеми контрабасистами мира вот уже более пятидесяти лет.

Учился Кусевицкий в Москве в музыкальном училище у Ромбауэка, затем десять лет работал в оркестре Большого театра. С 1902 года начал выступать как солист. Кусевицкий играл на различных контрабасах, в том числе работы Маджини, Гальяно, Амати, Гварнери. Постановка правой его руки — немецкая, вернее, чешская. Играя соло, четырехструнный контрабас он настраивал *in D*. Сохранились пластинки с записями Кусевицкого, поэтому можно в известной мере представить себе манеру и уровень его игры. Разумеется, с начала века музыкальные вкусы, равно как и принципы исполнения, существенно изменились, и порой бывает трудно слушать бесконечные медленные глissандо-переходы от ноты к ноте, присущие манере Кусевицкого. Однако, отбрасывая эти недостатки, можно и теперь наслаждаться великолепным тембром звука, замечательной легкостью техники и тонкостями интерпретации. В репертуар Кусевицкого, наряду с собственными пьесами, явно талант-

ливыми, но не отличающимися тонким вкусом, входили и высокохудожественные произведения, такие, как концерты Генделя, Моцарта и другие.

Кусевицкий гастролировал в различных странах Европы и Америки, имел большой успех у самой различной публики. Последнее его выступление в качестве солиста-контрабасиста состоялось 22 октября 1929 года в Бостоне.

В советский период новая система музыкального образования, широкая государственная программа обучения и подготовки музыкальных кадров стимулировала и прогресс контрабасовой культуры. Основными центрами его по-прежнему остаются главные консерватории страны — Московская и Ленинградская. В то же время в общий процесс развития этой культуры включились новые классы контрабаса консерваторий, музыкальных училищ и школ многих городов СССР, в том числе организованного в 1944 году Московского института имени Гнесиных.

В Московской консерватории советского периода работали И. Гертович (1887—1953), А. Милушкин (1892—1938)⁴⁴, В. Зинович (1912—1975)⁴⁵, А. Астахов (1913—1975)⁴⁶.

⁴⁴ Автор, совместно с М. Домашевичем, «Школы-самоучителя для контрабаса» (1930), «Школы игры на контрабасе» (1938, 1939, 3 изд., 1961, 1962).

⁴⁵ Соавтор новой редакции «Школы» А. Милушкина (1961—1962).

⁴⁶ Автор переложений, редакций, соавтор новой редакции «Школы» А. Милушкина.

В. Шестаков (р. 1930)⁴⁷, Е. Колосов (р. 1940) и автор этой брошюры.

В Ленинградской консерватории—М. Кравченко (1882—1966), С. Буяновский (1894—1956)⁴⁸, М. Курбатов (р. 1905), П. Вейнблат (р. 1894).

В числе ведущих преподавателей других консерваторий СССР Н. Савченко⁴⁹ и В. Гогоберидзе (Тбилиси), В. Бездельев (Саратов)⁵⁰, В. Кумберг, А. Гринуп, Э. Якобсон (Рига)⁵¹, С. Херсонский⁵², И. Солодченко (Минск), В. Хоменко (Институт имени Гнесиных, Москва)⁵³, О. Шпергель, Б. Сойка (Киев), А. Кряжев (Свердловск), Г. Грабовский (Новосибирск), С. Казарян (Ереван), М. Чудновский, И. Гусейнов (Баку), Е. Безридный, Ю. Мироненко (Одесса), К. Лейнус (Вильнюс).

Первым крупнейшим советским солистом на контрабасе стал Иосиф Францевич Гертович

⁴⁷ Автор переложений, соавтор новой редакции «Школы» А. Милушкина.

⁴⁸ Автор труда «Гаммы и арпеджио для контрабаса». Л., 1948.

⁴⁹ Заслуженный артист Грузинской ССР, автор «Школы игры на контрабасе на основе новой аппликатурной системы». Тбилиси, 1959; соавтор пособия «Контрабас. История и методика». М., 1974.

⁵⁰ Автор труда «Новые приемы игры на контрабасе». М., 1969.

⁵¹ Автор труда «Гаммы и арпеджио для контрабаса». Рига, 1962.

⁵² Автор переложений.

⁵³ Автор труда «Новая аппликатура гамм и арпеджио для контрабаса». М., 1953; переложений и редакций, соавтор пособия «Контрабас. История и методика», М., 1974.

продолживший и развивший традицию сольного исполнительства на контрабасе в нашей стране. Гертович родился в г. Вильнюсе, учился там же в капелле у Н. Сальницкого, в 1910 году поступил в оркестр Большого театра. С 1922 по 1933 год и затем после пятилетнего перерыва до последних дней преподавал в Московской консерватории (с 1940 года — профессор). Кроме того, с 1922 по 1932 год он работал также в Персимфансе, а с 1938 по 1940 — концертмейстером Госоркестра СССР.

Сольной деятельностью Гертович стал заниматься с 1922 года, выступая в Москве, Ленинграде, Тбилиси и других городах СССР. Репертуар его, сравнительно небольшой, состоял в основном из классических пьес в собственных транскрипциях, нескольких оригинальных контрабасовых пьес, концерта Кусевицкого, арии Моцарта для баса и контрабаса, дуэта со скрипкой Боттезини. Из транскрипций Гертовича следует особо выделить скрипичную сонату Франка, канцонетту из скрипичного концерта Чайковского и романс для скрипки Свендсена. Эти транскрипции резко раздвинули границы возможного на контрабасе как в техническом отношении, так и в отношении предъявляемых к исполнителю музыкальных требований, они характеризовали Гертовича как серьезного, ищущего, большого музыканта.

Гертович играл на четырехструнном контрабасе небольшого размера мастера Гранчино, в строе *in D*, используя французскую постановку правой руки.

Музыкой Гертович начал заниматься как

скрипач. И на всю жизнь, уже будучи контрабасистом, сохранил в себе скрипичный настрой, скрипичное мышление. Это сказалось и на его репертуаре, и на стремлении к использованию высокого регистра контрабаса, и на манере исполнения, технике и штрихах. Гертович представлял себе контрабас как большую скрипку и часто говорил об этом. Некоторые критики видят в этом его недостаток, неспособность понять, оценить и использовать подлинную специфику контрабасовых тембров, регистров, техники. Возможно, доля истины в этом есть. Однако мы ценим в больших музыкантах не их недостатки, а их достоинства, то новое, лучшее, свежее, что они привнесли. Именно это отличает их от других и представляет ценность для истории. В этом отношении заслуги Гертовича бесспорны, и даже его необычайный взгляд на контрабас обогатил наше исполнительство новыми возможностями, приемами игры, репертуаром, поднял его на новую ступень, заложил основы дальнейшего прогресса.

И. Гертович часто выступал и как ансамблист с К. Игумновым, А. Гольденвейзером, квинтетом имени Бетховена. Он — автор нескольких пьес, этюдов и переложений, составитель сборников оркестровых трудностей для контрабаса, выпустил пластинку. Гертович первый из советских контрабасистов был удостоен звания заслуженного артиста РСФСР. После Гертовича линию сольного исполнительства на контрабасе в нашей стране продолжил автор этих строк.

Однако как ни велика роль солистов в раз-

витии исполнительства, лучшие из них, аккумулируя в себе его достижения, являются скорее представителями завтрашнего дня. Уровень же современного этапа представляет та масса контрабасистов, которая играет в различных музыкальных коллективах. Среди них было и есть много замечательных инструменталистов. Объем данной брошюры не позволяет даже просто перечислить их имена. Назовем лишь некоторых, чья деятельность способствует развитию контрабасового искусства нашей страны. Это концертмейстеры симфонических и оперных оркестров, возглавившие группы контрабасов в разное время, а также многие известные контрабасисты. Среди них М. Домашевич⁵⁴, В. Бергман, Ф. Воячек, Н. Балабан, С и В. Словацкие, М. Фокин, Е. Ткаченко, В. Лухт, В. Анисимов, А. Денисов, В. Белов, М. Штейнке, П. Другов, Н. Дмитриенко, П. Гаспарян, Я. Рутику, А. Мачгерамов, Р. Девоян, Л. Андреев⁵⁵, Г. Соколов, А. Мирзоев, Р. Вайспапир, Ф. Плят, Р. Комачков, Р. Габдуллин, В. Беляков⁵⁶, Л. Раков⁵⁷, Г. Дзуцев, В. Мошкин, В. Глуговский, Г. Малецкий, В. Мазурану, В. Герасичкин.

⁵⁴ Автор, совместно с А. Милушкиным, первой советской «Школы-самоучителя для контрабаса» (1930).

⁵⁵ Выступает также в качестве солиста и ансамблиста, выпустил свою пластинку.

⁵⁶ Автор переложений и составитель альбома пьес для контрабаса (3 выпуска, Киев, 1969—1975).

⁵⁷ Автор хрестоматии педагогического репертуара для контрабаса, редакций, переложений, рецензий, соавтор пособия «Контрабас. История и методика», М., 1974.

Невозможно не вспомнить хотя бы некоторые имена зарубежных контрабасистов, способствовавших и способствующих прогрессу контрабасового искусства. Это Т. Финдейзен, Ф. Варнеке, К. Франке, Л. Гедеке, К. Монтанари, Э. Маденский, С. Стерлинг, А. Торелло, Ф. Севицкий, И. Айнштадт. Наши современники: Г. Галиньяни, Л. Штрайхер⁵⁸, А. Плянвский, Ф. Фонтен, И. Пруннер, М. Просеник, З. Тибай, Л. Монтар, Т. Бордаш, К. Зибах, А. Вапорджиев, Т. Тошев, А. Цеханьский, В. Гадзинский, Т. Пельчар, Л. Юхт, С. Сенки, Г. Карр⁵⁹, Г. Портной, Г. Хертнагель⁶⁰, Г. Фриба, Э. Нанни, Г. Ложеро, Ф. Петракки.

В области джазового искусства наибольшую известность приобрели В. Брауд, Д. Фостер, Е. Гарланд, В. Паге, Д. Кирби, Б. Хаггарт, Д. Блантон, М. Хинтон, Г. Джексон (играл на пятиструнном контрабасе), О. Петтифорд, Р. Браун.

Если проследить за процессом развития контрабасового исполнительства за последние полвека, то нельзя не заметить здесь значительного прогресса. Это видно уже по тому факту, что произведения, считавшиеся ранее доступными лишь немногим виртуозам, теперь играют почти всеми студентами консерваторий, например, те же концерты Тубина, Симандля, Кусевицкого. Значительно доступнее группам контрабасов стали все тонкости и трудности оркестровых партий, требования дирижеров, которые теперь выполняются

⁵⁸ Выпустил две пластинки.

⁵⁹ Выпустил две пластинки.

⁶⁰ Выпустил свою пластинку.

контрабасистами с гораздо большей легкостью и большим совершенством, нежели прежде. И все же необходимо сказать, что, несмотря на огромные успехи и прогресс контрабасового исполнительства, пока лишь немногие контрабасисты смогли подняться до уровня современного инструментализма. Основная же масса исполнителей как по владению инструментом, так и по общей музыкальной культуре значительно отстает от своих коллег скрипачей и виолончелистов. «Взросление» нашего искусства еще продолжается. Объясняется это и большой трудоемкостью освоения контрабаса, и отсталостью методики обучения. Чтобы восполнить этот пробел, необходимо, в частности, улучшить систему подготовки контрабасистов.

Спецификой подбора кадров контрабасистов является перевод в контрабасовые классы отстающих учащихся виолончелистов, скрипачей, альтистов. И хотя прежний опыт в какой-то мере помогает им сравнительно скоро освоить новый инструмент, все же нескольких лет, оставшихся до окончания консерватории, совершенно недостаточно для высокой профессиональной подготовки. Несмотря на то, что контрабас входит в скрипичное семейство и подчиняется общим его исполнительским закономерностям, тем не менее особенности игры на нем, квартовый строй, мощные струны, размеры грифа и охватываемых на нем расстояний, все это и многое другое столь специфично, что не поддается механическому приложению к навыкам скрипичного, альтового, виолончельного исполнительства. Для

формирования совершенной техники и высокой культуры игры обучение на контрабасе следует начинать значительно раньше, чем это делается в настоящее время. Отсюда необходимость создания достаточного числа неполных (детских) инструментов: восьмушек, четвертинок, половинок. Следует, видимо, организовать их фабричное изготовление или использовать старинные небольшие басы.

Большое значение для прогресса контрабасового исполнительства имеет организация регулярных конкурсов контрабасистов в рамках Закавказского и Всесоюзного конкурсов музыкантов-исполнителей, а также в Швейцарии, Англии и ГДР. Интересен опыт организации при Висконсинском университете (США) Интернационального института контрабаса (президент — выдающийся контрабасист-солист Г. Карр). Институт издает свой журнал, объединяющий контрабасистов разных стран мира.

В нашей стране впервые на Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей 1935 года звание лауреата получил контрабасист Д. Агафонов (Москва)⁶¹. Лауреатом третьего Закавказского конкурса музыкантов-исполнителей в 1968 году стал бакинец С. Шимелов (первая премия). В 1973 году на Международном конкурсе в Женеве звание лауреата и первую премию завоевал москвич И. Котов, а дипломантом этого конкурса стал ленинградец Б. Козлов. В 1975 году в ГДР первую премию

⁶¹ Много лет выступал как солист в различных городах СССР. Играл на специальных арфовых струнах. При исполнении концерта Сен-Санса контрабас настроивал in E (контрабас мастера Маджини).

получил москвич А. Михно⁶². И хотя широкой концертной деятельности они не ведут, выход советских контрабасистов на международную арену, их победы на сложных и ответственных соревнованиях свидетельствует о бесспорных успехах отечественной контрабасовой школы.

Одной из основных причин трудности развития контрабасового искусства является узость репертуара, недостаток высокохудожественных музыкальных произведений для контрабаса. Остро ощущается и нехватка обобщенных методических и исторических трудов, суммирующих достижения предшествующей и современной исполнительской практики. Созданные произведения, в большинстве своем, недостаточно отражают специфику контрабаса, не ставят проблем, разрешение которых подняло бы исполнительство на новую ступень. Видимо, композиторы еще слабо знают инструмент, его «тайны», мало связаны с исполнителями.

Из оригинальных произведений, входящих в репертуар контрабасистов, упоминаются следующие: концерты В. Пихля, К. Диттерсдорфа, его же «Концертная симфония» для альта и контрабаса; произведения Д. Драгонетти (концерт и др.); «Большой концертный дуэт» для скрипки и контрабаса, концерты, фантазии и пьесы Д. Боттезини; концерты и сонаты И. Шпергера; «Интермеццо», «Прелюд», «Скерцо» и «Тарантелла» Р. Глиэ-

⁶² В его исполнении записан на пластинке концерт К. Иванова.

ра; концерт и четыре пьесы («Грустная песенка», «Анданте», «Вальс-миниатюра» и «Юмореска») С. Кусевицкого; концерт Э. Тубина; сонаты П. Хиндемита, А. Мишека дуэт для контрабаса и фагота А. Руссея; «Пять багателей» Л. Вальцеля для альты и контрабаса соло; произведение для контрабаса соло «Памяти И. Баха» Ж. Збиндена, сонаты соло Ю. Левитина и М. Вайнберга; «Элегическая поэма» К. Калининко; «Дифирамбическая канцона» А. Александрова; «Речитатив и бурлеска» Г. Зингера; «Юмореска» Е. Плуталова; концерты Т. Коюса, Ан. Богатырева, К. Иванова; соната О. Магиденко.

Некоторые произведения для контрабаса имеют лишь историческое либо сугубо педагогическое значение. К ним можно отнести: концерты Ф. Симандля, Э. Шторха, Г. Ласки, Я. Аберта, «Тему с вариациями» Е. Штейна, «Рондо» Я. Гейзеля, «Сюиту в старинном стиле» Г. Фриба.

В последнее время значительное место в репертуаре контрабасистов получили переложения и обработки сочинений, написанных не для контрабаса. Такие обработки в известной мере компенсируют нехватку полноценного оригинального репертуара⁶³. При их исполнении проявляется специфика контрабаса, которая отличает его от других инструментов скрипичного семейства и делает игру на нем более трудоемкой.

⁶³ Среди них любопытен опыт Н. Римского-Корсакова, переложившего для контрабаса в сопровождении струнного оркестра арию Сусанны из оперы М. Глинки «Иван Сусанин».

Исполняя скрипичные произведения, контрабасисту приходится преодолевать большие технические и физические трудности, нежели скрипачу, ибо за одно и то же время, заключенное в длительности пьесы, ему приходится преодолевать значительно большие расстояния, развивать большую скорость игровых движений, затрачивать больше усилий на преодоление упругости и толщины контрабасовых струн; амплитуда движений у него большая, а в игре участвуют иные группы мышц и даже корпус исполнителя. Но, покоряя эти трудности, стремясь воплотить образное содержание скрипичной пьесы, контрабасист, с одной стороны, демонстрирует и беспредельность человеческих возможностей, преодолевающих любые препятствия на пути к творческим целям.

С другой стороны, широкое введение в контрабасовый репертуар популярнейших высокохудожественных произведений музыкальной классики, имеющих солидные исполнительские традиции, не только делает контрабас инструментом более популярным и интересным для современного взыскательного слушателя, но и открывает перед контрабасистами новые горизонты творческого роста, исполнительского прогресса, непосредственного общения с большой музыкой, обогащающей внутренний мир музыканта и являющейся главным стимулом преодоления любых технических трудностей.

Из камерно-ансамблевой литературы с участием контрабаса укажем на арию для баса и контрабаса Моцарта, септет Бетховена соч. 20, Большой секстет Глинки (1832); октет соч. 166 и фортепианный квинтет Шуберта

(«Форельный», 1819); квинтет Прокофьева соч. 39; «Байку про лису, петуха, кота да ба-рана» (1917), «Сказ о беглом солдате и черте» («История солдата») (1918) Стравинского и другие.

Проблемы мастерства и исполнительской культуры возникают перед контрабасистами и в связи со многими партиями симфонической, оперной и ансамблевой музыки. Их число огромно. Некоторые из них содержат крупные сольные эпизоды контрабаса. Таковы партии в операх «Аида», «Отелло», в Реквиеме Верди; в Первой симфонии Малера; в музыке к кинофильмам «Поручик Киже» и «Иван Грозный» Прокофьева; в Пятнадцатой симфонии Шостаковича и в Концерте для оркестра Эшпая.

Чрезвычайно плодотворны с исполнительской точки зрения оркестровые партии в сочинениях Бетховена, Стравинского, Гайдна, Моцарта, Россини, Вебера, Вагнера, Берлиоза, Брамса, Листа, Чайковского, Р. Штрауса, Прокофьева, Шостаковича.

Сведения о контрабасе и контрабасистах встречаются во всех работах по инструментовке, в энциклопедиях и других трудах. Среди специальных книг по истории контрабаса и контрабасового исполнительства первой можно считать книгу Фридриха Варнеке «Контрабас. Его история и развитие», изданную в Германии в 1909 году. После нее подобные книги стали выходить в свет только начиная с 1960 года в Лондоне. Это книги Раймонда Эльгара, в которых обобщаются сведения о контрабасовой истории и исполнительстве, об

изготовлении контрабаса⁶⁴. В последнее время в разных странах вновь стала появляться литература, в которой обобщаются данные по контрабасовой истории, методике, педагогике. Так, в 1970 году в Австрии вышла внушительная по объему книга Альфреда Плянявского «История контрабаса»⁶⁵.

В 1974 году в нашей стране вышли очерки по истории и методике игры на контрабасе⁶⁶. Одновременно в 1974 году в Польше вышла в свет книга Тадеуша Пельчара «Контрабас от А до Z»⁶⁷.

Мы проследили становление и развитие контрабаса и контрабасового искусства от истоков до наших дней. И хотя прошло уже триста лет с момента изобретения современного четырехструнного контрабаса, этот инструмент все еще представляет собой terra incognita, таит в себе новые возможности, открыть которые предстоит грядущим поколениям композиторов и контрабасистов.

⁶⁴ Elgar Raymond. Introduction to the Double Bass. Sussex, England. 1960, 1965; Elgar Raymond. More about the Double Bass. Sussex, England, 1963.

⁶⁵ Płanýavsky A. Geschichte des Kontrabasses. Tuezig, 1970.

⁶⁶ Контрабас. История и методика. М., 1974.

⁶⁷ Pelczar Tadeusz Kontrabas od A do Z. Warszawa, 1974.