

Министерство культуры РФ
Российская академия музыки им. Гнесиных

В.В.Хоменко

**Пьесы
С.А.Кусевицкого и Р.М.Глиэра
для контрабаса и фортепиано**

Методическое пособие

Москва 1996

Хоменко В. Пьесы С.А.Кусевицкого и Р.М.Глиэра для контрабаса и фортепиано: Методическое пособие/ РАМ им.Гнесиных. — М., 1996. 116 с.

Автор рассматривает принципы и методику исполнения контрабасовых пьес С.А.Кусевицкого и Р.М.Глиэра, сообщает сведения из истории создания и исполнения пьес. Книга предназначена для музыкантов-профессионалов, учащихся музыкальных вузов и училищ. Издается впервые.

Издается по решению редакционно-издательского совета Российской академии музыки им.Гнесиных.

ISBN 5-7196-0370-0

© В.Хоменко, 1996 г.

Памяти моего учителя С.М.Козолупова

ЧЕТЫРЕ ПЬЕСЫ С. А.КУСЕВИЦКОГО

Сочинения С.А.Кусевицкого для контрабаса с фортепиано: "Анданте", "Вальс-миниаюра", "Грустная песенка", "Юмореска", Концерт фа-диез минор для контрабаса с оркестром были написаны с 1905 по 1911 год и относятся к периоду творческого расцвета, когда блистательные сольные выступления маэстро на концертной эстраде покоряли слушателей, а сам он как контрабасист-виртуоз не имел себе равных. Упомянутым произведениям присущи лаконичность и простота изложения, гибкость и пластичность музыкального языка, теплая задушевная лирика и романтические взлеты, есть тут и элементы драматизма. Хотя некоторые музыканты, как ни странно, считают эти произведения Кусевицкого (особенно "Грустную песенку" и "Анданте") в какой-то мере салонными и сентиментальными. Во имя объективной справедливости я выступаю против подобных характеристик. Да, их простая форма построения, доступность жанра и стиля, легко запоминающиеся мелодические линии, своеобразная авторская манера исполнения (есть запись на грампластинках) — все это позволяет склонить незрелых музыкантов к неправильному суждению о произведениях Кусевицкого.

Несмотря на глубокую скорбь и, быть может, наличие элементов трагизма (но не сентиментальности!), сгущенных силою вдохновенного таланта Кусевицкого, мы обнаруживаем в этих произведениях безусловное лирико-романтико-драматическое начало. И мне думается, что именно с этих позиций и нужно подходить к изучению и исполнению произведений для контрабаса выдающегося музыканта.

Не будет лишним напомнить, что Кусевицкий в своей творческой деятельности руководствовался мнением выдающихся музыкантов, с которыми он был в тесной дружбе, —

Р. Глиэра, Ф. Шалаялина, С. Рахманинова, А. Скрябина и других, и надо полагать, что общение с такими корифеями оказало благотворное влияние на творческую судьбу Кусевичко как композитора, солиста-контрабасиста и дирижера.

Помня о трудном пути музыкальной карьеры Кусевичко-го, легко понять внутреннее состояние пылкой и страждущей души музыканта, человека сильного духом, устремленного и уверенного в себе.

Поэтому здоровое начало, присутствующее в его сочинениях, придает им непреходящую идейно-художественную ценность и требует от исполнителя талантливой и разумной интерпретации. Думается, что исполнителю пьес Кусевичко не нужно нарочито выискивать и подчеркивать надрывные интонации, резкие штрихи, отдельные неожиданные интонационные колориты, и тогда он не впадает в крайность слащавого сентиментализма, незаслуженно приписываемого этим произведениям.

Исполнительские усилия контрабасиста должны быть направлены в первую очередь на выявление выразительных возможностей инструмента, присутствующих в каждой из пьес. Субъективные тенденции или случайные настроения будут здесь неуместны и только тогда замечательные произведения С. Кусевичко предстанут перед слушателем такими, как были задуманы.

На уроках с учениками С. М. Козолупов предупреждал, что исполнение пьес мелкой формы имеет свои специфические особенности и представляет для исполнителя не меньшую трудность, чем произведения крупной формы. Здесь нужно учитывать лаконичность музыкальных фраз и предложений, ритмическую, динамическую и агогическую точность и подвижность, штриховую и аппликатурную ясность, интонационную безупречность и гибкость фразировки. Все это требует мгновенной концентрации внимания, точной и предельной ясной фокусировки в понимании формы и содержания произведения, большой собранности и увлеченности.

Нужно остерегаться поверхностного, несерьезного отношения к пьесам мелкой формы, в противном случае, это может привести исполнителя на ложный путь — к поспешности и неряшливости в работе.

Многие контрабасисты с легкостью берутся за произведения Кусевичко, но мало кто исполняет их хорошо. Да это и понятно. Чтобы показать всю глубину и богатство содержания, интересно по-своему раскрыть перед слушателем глубину авторского замысла, нужно обладать талантом и чувством большой ответственности, знанием стиля и эпохи, в которой жил и творил композитор, нужно быть высокопрофессиональным исполнителем!

Прежде чем приниматься за работу над произведением необходимо осмыслить и понять внутренний мир композитора, войти в него, и лишь затем, осветив огнем своего артистического вдохновения, выйдя уже на эстраду, открыть слушателю всю красоту исполняемых сочинений. Горячая влюбленность, ясность в представлении образа, его видение и слышание еще до того, как приступить к работе над произведением, является, в конечном итоге, важнейшим условием наилучшего исполнения.

Тут уместно вспомнить великое творение Микеланджело — статую Давида, изваянную из глыбы мрамора. «Я увидел образ Давида в этом камне, — говорил автор, — еще до начала работы. Моей задачей являлось освободить его от всего лишнего. И вот он здесь, перед вами...»

Стремление к осуществлению сложных исполнительских задач, к воплощению многообразия художественных образов без наличия достаточной технической оснащенности музыканта-контрабасиста не дает желаемых результатов. Поэтому второй этап работы над произведением — этап технологической подготовленности — является, пожалуй, решающим для последующего завершающего этапа, когда пьеса готовится к показу на сцене перед публикой. В этот момент работы исполнитель не должен расслабиться и подменять истинно терпеливый и упорный труд на горячее стремление как можно быстрее закончить работу над произведением.

Тщательную работу над технической стороной сочинения нельзя отделять от его художественного содержания. Элементы художественного и технического не разделимы. Поэтому и разграничивать процессы технической и художественной подготовки почти невозможно, да и не нужно! Ведь сама творческая работа над произведением заключает в себе одно-

временно и познание, и созидание, так же как исполнение на эстраде одного и того же сочинения не похоже одно на другое. Это положение должно быть основополагающим.

Работая над произведением, контрабасист должен учитывать, какие элементы преобладают в разное время работы и на чем именно в данный момент необходимо сосредоточить свое внимание и усилие. А это может быть и неудобный большой скачок из одной позиции в другую, и сложный пассаж, и интонационная фразировка или сама работа над образом и т.д., и т.п. При этом обнаруживается, что одни элементы исполнения усваиваются быстрее и легче, другие — совершенствуются на протяжении всей работы над произведением. В этом случае нужно постоянно помнить и руководствоваться представлением: каким же должно быть окончательное исполнение в целом?

Одну из своих пьес С.Кусевицкий назвал "Вальс-миниатюра", подчеркнув тем самым лаконичность ее формы. Подобная "миниатюрность" подразумевается также и в трех других его пьесах для контрабаса: "Анданте", "Грустной песенке" и "Юмореске".

Легко заметить также, что "Грустная песенка" и "Юмореска" по своему духовному содержанию очень близка "Анданте" и "Вальсу-миниатюре", и поэтому можно утверждать, что все четыре пьесы не следует рассматривать обособленно. Каждая из них, следуя одна за другой, является логическим продолжением художественного и тематического развития задуманного цикла, сохраняющего органическую связь и имеющего как бы своеобразное "сквозное" музыкальное действие.

В основе всех четырех пьес С.Кусевицкого лежит лирико-драматическое начало. При наличии общей основополагающей идеи ее проявление в каждой пьесе весьма своеобразно: перед нами четыре совершенно различные музыкальные картины, как по характеру, так и по форме и средствам выражения.

"Анданте"

Пьеса первая — "Анданте", соч. № 1 — по своему характеру, пожалуй, наиболее лирична из упомянутых сочинений С.Кусевицкого. В ней автор высказал свои самые сокровенные

чувства поэта-лирика, благородные чувства большого художника-музыканта¹.

Вслушиваясь в мелодию "Анданте", в его духовное содержание, можно без труда заметить, что она навеяна музыкальными образами музыки "Реври" Скрябина, "Вокализа" Рахманинова, скрипичного "Романса" Глиэра, "Кол Нидрей" Бруха. А если вспомнить мелодию Шумана, его, например, "Грезы" из цикла фортепианных пьес "Детские сцены", то мы обнаружим, что автор "Анданте" находился под влиянием этой очаровательной и волшебной музыки.

Форма "Анданте" — простая трехчастная. Небольшая начальная фраза всего в три такта имеет глубокий смысл:



Ей предшествуют два такта фортепианного вступления, определяющие четкое метро-ритмическое построение спокойного, но достаточно подвижного темпового движения (размер 6/8). Плавные покачивающиеся восьмые сохраняют этот характер сопровождения у фортепиано на протяжении крайних частей пьесы²:



¹ "Анданте" и "Вальс-миниатюра" посвящены Н. Ушковой — жене композитора.

² Во всех сочинениях С.Кусевицкого стрей контрабаса in D. Партня контрабаса в клавире выписана в натуральном звучании.

Главная тема отличается большой интонационной пластичностью, кантиленностью, ее мелодика построена на интервалах с преобладанием малых секунд и терций. В большей степени это заметно в среднем разделе.

Начало первой фразы из затакта лучше начинать от середины смычка, чтобы последующая третья нота (*си*) была взята у колодки. Перенос левой руки с первого пальца (*ре*) четвертой позиции, на большой палец (*соль*) в первую позицию ставки необходимо осуществить плавно, без толчков, на небольшом, portato.

Фразу, встречающуюся в пьесе много раз, надо исполнять legato на весь смычок, стремясь, чтобы группа нот из четырех шестнадцатых тяготела к ноте *ля* следующего такта, а переход вторым пальцем с последней шестнадцатой *фа-диез* на ноту *ля*, был сделан на еле слышном красивом portato.



Надо заметить, что прием portato и glissando в дальнейшем будет заметно присутствовать в пьесах Кусевицкого и в его игре. Это давало повод в наше время некоторым "критикам" обвинять Кусевицкого-исполнителя в чрезмерном использовании этих приемов, якобы принижающих достоинства произведений в его интерпретации. Но об этом уже говорилось, поэтому нет надобности опровергать подобные домыслы.

Необходимо решительно предупредить некоторых контрабасистов от ошибочного, заведомо замедленного темпа этой пьесы, когда выставленное автором подвижное Andante превращается в Adagio. Художественный образ "Анданте" диктует и соответствующий темп исполнения, то есть подвижный, возвышенный, а не скучный и монотонный; счет тактового метроритма должен мыслиться "на два", а не на "шесть", — такая фразировка музыки соответствует авторскому обозначению темпа.

8

Звучание "Анданте" должно основываться на плотном прилегании к струне волоса смычка, извлекающего глубокий, сочный звук, при одновременно активном прижатии струны к грифу пальцами левой руки, с четкой артикуляцией каждой ноты, фразы в целом.

В крайних эпизодах пьесы звучание должно сопровождаться спокойной (умеренной) вибрацией, в то время, как в среднем разделе Più mosso, когда музыка приобретает более подвижный, мужественный характер, достигая вершины кульминации, — вибрация уже будет соответственно более активной, эмоциональной! Достижение красивого и певучего звука является одной из главных задач, стоящих перед исполнителем "Анданте". Однако этого еще недостаточно. Музыкальное содержание пьесы предполагает большое разнообразие красок звучания, а это в свою очередь побуждает исполнителя дифференцировать динамику звучания, вибрацию, характер штриха и эмоциональный наклон. Сравнивая, например, 2-й и 16-й такты "Анданте", можно заметить, что в первом случае лучше воспользоваться аппликатурой с переходом из четвертой позиции в позицию ставки большого пальца на струне Соль, в то время, как во втором случае (аналогичная музыка), лучше оставаться в одной позиции ставки на струне Ре и Соль. Такая градация тембра оправдывается в данном случае необходимостью применения пианиссимо, как наиболее отвечающего содержанию музыки.

Кроме того, немаловажная роль отводится тембровым краскам еще и потому, что мотив главной темы часто повторяется на протяжении всей пьесы (шесть раз).

На струне Соль (2-й такт) этот мотив звучит более ярко, открыто:



тогда как на струне Ре (16-й такт) на пианиссимо его звучание более закрытое, приглушенное и напоминает пение закрытым ртом:

9



Завуалированному, мягкому, задушенному звучанию соответствует и аппликатура в 21-м такте (окончание первого периода пьесы), выставленная на струне Ре:



Необходимо помнить, что излучение хорошего полноценного звука на струне Ре в станке большого пальца (итория половина грифа), да еще на пианиссимо – задача для контрабасиста не из легких. Здесь важно обратить внимание как на правую, так и на левую руку. В этом случае пальцы левой руки должны очень четко и достаточно сильно прижимать струну к грифу, одновременно строго контролируя интонацию и точные перемены позиций; смычок, плотно прилегая к струне (благодаря управляемому весу руки с одновременной коррекцией пальцами), должен находиться в точке, где легко и свободно извлекается нужное звучание, окрашенное благородным бархатным тембром. Выполнение поставленной задачи, естественно, будет зависеть от степени одаренности музыканта, от его вкуса и исполнительской культуры, от слышания музыки.

Повторяющиеся отдельные звуки и целые фразы в "Анданте" имеют определенное художественное значение. Здесь используется принцип куплетности народных песен, где каждый куплет наполнен неповторимым эмоциональным содержанием. Композитор дает возможность находить новые краски для выражения эмоционального подъема исполнителя, его вдохновения и темперамента, взволнованности и прочувствованности.

Низкие звуки контрабаса требуют от исполнителя настойчивой, особо тщательной и умной работы над фразиров-

кой и штриховой выразительностью и т.д. Контрабасисту особенно следует остерегаться беззвучного и бестембрового пиано и пианиссимо, которое легко обнаруживается при исполнении "Анданте" С.Кусевицкого. Во избежание этого недостатка я рекомендую один из способов для достижения полноценного тембрового звучания на пиано и пианиссимо: сначала следует найти тембр на звуке большой силы. Найдя его, следует постепенно и осторожно уменьшать звучность, одновременно его сохраняя. Однако, как показала практика, часто вместе с уменьшением звучности теряется и тембр. В этом случае нужно вернуться опять к прежней (большой) силе звучания и, восстановив тембр, закрепив его, продолжать постепенно сбавлять силу до пиано или пианиссимо.

И так повторять до тех пор, пока не получится звук с нужной окраской. Нахождение и закрепление тембристого пиано и пианиссимо обеспечат одно из важнейших (и нелегко достижимых) условий выразительного исполнения. Вот почему получение хорошего большого звука, как на форте, так и на пиано – дело времени, сознательной настойчивости, терпеливого и самозабвенного труда!

Любопытно отметить, что мелодическое содержание "Анданте" С.Кусевицкого, его интонационные истоки, имеют определенные связи и сходство с интонационными основами Концерта для контрабаса.

Так, например, начало главной темы "Анданте" напоминает начало второй части Концерта:



А в 21 и 22 тактах "Анданте" музыка интонационно схожа с главной темой Концерта:



В 22-м такте "Анданте" происходит смена частей. В то время, когда первая часть пьесы у контрабаса завершается то-никой соль мажора, у фортепиано через доминантсептаккорд с пропущенной квинтой происходит модуляция в параллельный минор:



Такое оригинальное решение создает атмосферу напря-женного звучания и ожидания чего-то нового, предопределяет иной характер второго раздела "Анданте". Для этого раздела характерным является полуживой темп (*Rit. mosso*), тональ-ные отклонения, секвенционное построение музыкальных фраз, контрастность смыслового и эмоционального содержа-ния музыки с часто меняющейся динамикой, широкое исполь-зование художественного рубато. Мелодика "Анданте" широ-ко насыщена хроматизмами, подчеркивающими взволнован-ность и трепетность чувств. Все это было учтено при редакци-ровании "Анданте" и других пьес С. Кусевицкого.

В соответствии с музыкальным содержанием штрихи *legato* в среднем эпизоде "Анданте" отличаются уже мужест-

венным, возвышенным характером, звучание становится бо-лее насыщенным и глубоким.

Если в первых восьми тактах вибрация была спокойной, сдержанной, то начиная с 9-го такта, когда динамика и темп постепенно нарастают и музыка достигает своей наивысшей кульминации в 15-16-х тактах (начало каденции), вибрация становится активной и эмоциональной.

Широкое мелодическое дыхание средней части "Анданте" с его яркой динамической окраской отражает душевный полъ-ем, побуждает исполнителя к использованию соответствую-щих средств выражения — широкого перуного штриха, теплоты и яркости звучания, виртуозной техники. Здесь необходимо обратить особое внимание на частые хроматизмы, доставляю-щие исполнителю определенные трудности, прежде всего ин-тонационного порядка (они будут встречаться и в других сочинениях С. Кусевицкого).

При многообразии исполнительских средств мы встреча-емся с постоянным сочетанием и противопоставлением диа-тоники и хроматики. И нужно сказать, что исполнение хрома-тизмов на контрабасе является далеко не простым делом¹.

При разучивании "Анданте", там где встречаются хрома-тические обороты, как, например, в следующем нисходящем пассаже среднего раздела:



для достижения точной интонации, полезно поработать штрихом *débasché* в медленном темпе в разных окансах: *pp*, *p*,

¹ Многолетний опыт показал, что многие педагоги контрабаси-сты музыкальных учебных заведений очень мало, а то и совсем не уделяют внимания изучению гамм и, в частности, хроматических. Постоянно приходится встречаться с таким парадоксом, когда посту-пившие в институт учащиеся совсем или почти совсем не знают важ-нейшего раздела Школы — гамм, не говоря уже о хроматических, о которых некоторые из них вообще впервые узнают на уроке... И это, несмотря на то, что этот раздел строго представлен в программах для всех звеньев музыкальных учебных заведений страны — от школ-семилеток до вузов.

mf, f, повторяя по несколько раз каждую долю такта, отдельные фразы, пассажи.

Напомню также, что точное исполнение хроматизмов зависит от пальцев левой руки — от плотного дожатия струны к грифу и четкой “дикции” смены позиций и строгого слухового контроля. Этому несомненно может помочь работа над хроматической гаммой от ноты *соль* в три октавы. Лучшим контролем интонационной точности полутоновых последовательностей может служить проверка на фортепиано и сольфеджирование вслух.

Небольшая, но значительная по смысловому и эмоциональному содержанию каденция у контрабаса завершает второй раздел “Анданте” и передает эстафету движения третьему разделу — репризе, которая хотя и представляет собой повторение первого раздела, но звучит более интимно, как воспоминание.

Последний звук контрабаса и мягкий плагальный оборот у фортепиано, постепенно затухая и растворяясь, спокойно и благополучно завершают пьесу. Искренний задушевный рассказ окончен, все осталось в прошлом...

“Вальс-миниатюра”

Вторая пьеса С.Кусевицкого — “Вальс-миниатюра” — одно из самых популярных и любимых произведений контрабасистов. По музыкальному жанру и содержанию, выразительным средствам оно является как бы продолжением предыдущей пьесы. И не случайно, главная тема “Вальса-миниатюры” (первые такты) построена на сходном вальсообразном тематическом материале второго раздела “Анданте”. Но характер вальса (*Tempo di Valse*) резко переходит в противоположный — в мир веселья, радости и благополучия.

Блестящая виртуозная техника, ритмическая экспрессия, динамическая контрастность и стремительная полетность пассажей — главные отличительные черты, позволяющие данной пьесе С.Кусевицкого занять достойное место среди других выдающихся контрабасовых сочинений этого жанра. Форма “Вальса-миниатюры” близка к сложной трехчастной с чертами рондо.

Такая архитектура вытекает из самой специфики строения танцевальных жанров вообще и, в частности, вальса, для которого характерно чередование одной темы с “эпизодами”.

Главная тема “Вальса-миниатюры” построена на тоническом трезвучии *соль-мажора* и характеризуется экспрессивностью не только в ритмическом, но и в интонационном отношении*. Ее стремительное восходящее движение по звукам трезвучия при усилении динамики от пиано до форте создает весьма впечатляющий исполнительский эффект:



Этому способствует блестящее четырехтактовое фортепианное вступление, которое непосредственно вводит в настроение, в суть разворачивающихся событий и образов миниатюры.

Во втором такте главной темы “Вальса” от исполнителя требуется виртуозное исполнение легких и непринужденных переходов в левой и правой руки со струны *Соль* на струну *Ре* и обратно:



Переход смычка должен быть быстрым и осуществлен, главным образом, за счет пальцевого и кистевого движения, сохраняя ровность звучания всех нот пассажа, его ритмическую структуру. Метроритмическое построение главной

* В других сочинениях С.Кусевицкого наблюдается аналогичная интонационная основа построения главных тем. Из этого можно заключить, что он широко применял терцовые соотношения звуков и тональностей.

темы таково, что оно несколько подталкивает неопытного музыканта к триольному толкованию музыки:



Чтобы избежать этой ошибки, следует на первых порах поиграть в медленном темпе с акцентами на каждой четверти такта, услышать и ощутить дуольное построение темы:



При игре в нужном темпе эти акценты будут подразумеваться само собою, фраза будет звучать как цельная шестизвучная в трехчетвертном такте.

Об этом приходится напоминать только потому, что с подобным явлением, к сожалению, приходится встречаться в педагогической практике. Для получения хорошей интонации в пятом такте главной темы крайне важно найти наиболее удобную аппликацию. Эту проблему необходимо решать строго индивидуально с учетом физиологического строения пальцев и кисти левой руки контрабасиста. В своей редакции я предложил лишь один и, как показала практика, наиболее "универсальный" аппликационный вариант, отвечающий, как ритмо-интонационному строению фразы, так и удобному расположению пальцев на грифе:



Тем не менее, возможны и другие варианты аппликации, например:

16



Тому, кто умело использует растяжение пальцев (при хорошей их натренированности), советую воспользоваться такой аппликацией:



И какой бы из предложенных вариантов исполнитель ни выбрал для себя (а их может быть больше), задача перед ним стоит одна — получить чистую интонацию и качественное звучание фразы в целом.

Обращает на себя внимание нисходящий пассаж с верхнего *соля* в 13 и 14 тактах первого периода "Вальса". Для большей исполнительской свободы здесь я сознательно не проставил аппликацию. И, естественно, встает вопрос: какой же аппликацией исполнять данный отрывок? Ответ на него может быть дан, исходя из следующих соображений. Если не нарушать штрих *legato* (на каждые две восьмые), то в этом случае будет логична следующая аппликация:



Однако с художественной точки зрения вряд ли можно согласиться с ней, поскольку частая смена, а вернее подме-

17

на пальцах с 1-го на 2-й в быстром темпе может отрицательно отразиться на чистоте интонации, на ровности звучания пассажа. Кроме того такая аппликатура внесет элемент суетливости и нервозности. Поэтому, чтобы наиболее правильно и грамотно решить вопрос в подборе аппликатуры данного пассажа, нужно исходить из цельности фразы, охватывающей все три (13-15) такта. Штрих же легато по две ноты нужно рассматривать как чисто технический прием. Тогда становится ясно, что фразировка данной музыки стоит на первом плане и занимает главенствующую роль в исполнении данного пассажа; соответственно аппликатура будет следующая:



Именно этими принципами я и руководствовался, когда в следующем эпизоде "Вальса" (такты 18 — 26) с аналогичным ритмическим и штриховым рисунком выставил аппликатуру, подчеркивающую роль исключительно фразировочного, а не штрихового характера:



Вторая тема "Вальса" (ее условно можно назвать первым эпизодом) интересна в плане ладогармонического построения. По своей ритмической структуре она мало контрастирует с главной темой и даже ладовый контраст обнаруживается не сразу. Начинается тема с доминанты ля мажора. Эта же гармония сохраняется у фортепиано на протяжении четырех тактов и лишь в пятом такте переходит в тонику ля минора¹:

¹ Партия контрабаса в клавире выписана в реальном звучании.



В дальнейшем тема повторяется в ладовом чередовании — мажор — минор. Частая смена лада создает ощущение тональной неустойчивости, что является характерным для различающихся частей формы. И тем более после такого "блуждающего" слухового ощущения возвращение в первоначальную тональность ля мажор (рефрен) воспринимается особенно убедительно.

При сравнении моей редакции с редакцией С. Кусевицкого, легко заметить некоторые расхождения в трактовке динамического плана второй темы пьесы (первого эпизода). Преувеличенно яркая нюансировка (*ff*) в редакции С. Кусевицкого создает некоторое однообразие, сглаживает ладовые контрасты музыки, уменьшает яркость звучания. Стараясь во что бы то ни стало играть громко, учащийся выполняет эту задачу, как правило, довольно неуклюже и грубо. Это выражается, помимо всего прочего, в чрезмерно форсированном давлении на смычок, что, в свою очередь, ведет к потере качества звучания, к искажению музыкального образа "Вальса-миниматора". Исходя из музыкального содержания пьесы, я подошел к решению этой задачи несколько по-иному — ладовый контраст подкрепил еще и динамическим: мажорный лад — *f*, минорный — *p* или *tr*.

Редакция С. Кусевицкого:



Моя редакция:



Вслед за этим эпизодом звучит главная тема, но уже в несколько измененном виде: если в первом случае период модулирует в си минор (терцовое соотношение тональностей), то во втором проведении он остается в пределах тональности соль мажора.

Появление новой темы после рефрена (второй эпизод) не вносит существенного контраста в сравнении с главной темой "Вальса". Тональный план рефрена и второго эпизода совпадает: оба модулируют из соль мажора в си минор. Примечательно, что в тот момент, когда в партии контрабаса появляется новый ритмический рисунок, в это время на его фоне у фортепиано проводится главная тема, но уже несколько измененная:

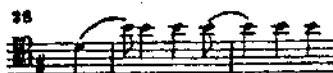


Авторские штрихи во втором эпизоде "Вальса" имеют значительное расхождение на одной и той же ритмической основе одинаковых музыкальных фраз, и я, разумеется, не мог не заметить такого разночтения. Нет сомнения, что здесь явно допущена ошибка, либо авторская, либо издательская (юргенсоновская). Поэтому я предложил штрихи, сохраняющие целостность метроритмической основы темы второго раздела и объединяющие все фразы в единый смысловой образ. Если сравнить эти две редакции, то они выглядят так:

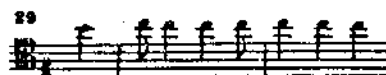
у С. Кусевицкого:



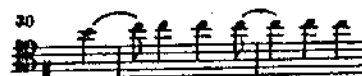
у меня:



у С. Кусевицкого:



у меня:



Авторские штрихи в следующем примере (5-й такт второго раздела):



собственно и послужили убедительным поводом для объединения аналогичных метроритмических фигур всего второго эпизода "Вальса-миниаютры" в единый штриховой и музыкально-смысловой ансамбль. Такое мое решение горячо поддержал С. М. Козолупов, считая его вполне логичным и убедительным.

В процессе работы над этим эпизодом нужно в первую очередь обратить внимание на метроритмическую сторону исполнения встречающихся синкопированных нот. Так, например, синкопированный ритмический рисунок:



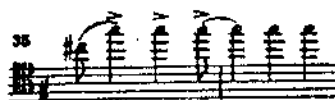
часто искажается и превращается в ровные четверти или что-то в этом роде:



Это происходит потому, что исполнитель или крайне невнимателен и небрежен, или не понимает, как правильно сыграть. В этом случае я советую поиграть эти места в медленном, спокойном темпе, обязательно услышать ровное биение пульса шести восьмых в каждом такте, соблюдая при этом правильное распределение как количества, так и скорости движения смычка (на восьмые — меньше, на четвертные — вдвое больше):



Синкопированному ритму, как известно, свойственно перенесение сильной доли на слабую, чтобы лучше ощущать это, нужно делать акценты смычком на каждую слабую долю:



Играя уже в нужном (быстром) темпе, не следует задерживаться на первой восьмушке (*до-диез*). От верхней ноты *соль*, которую надо взять быстро и решительно, перейти ко второму такту, в котором и устанавливается ровный (несинкопированный) вальсообразный темп.

И еще, ощущение акцентов должно быть как в правой руке (смычком), так и в левой (пальцами). Все синкопированные места во втором эпизоде "Вальса" лучше начинать в конце смычка, а по мере *crescendo*, переходить ближе к колодке, используя уже большую его часть.

Непосредственно за вторым эпизодом следует реприза "Вальса-миниатюры".

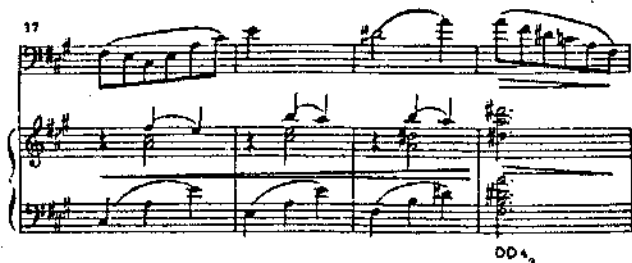
Если в первой пьесе С. Кусевицкого — "Анданте" — главным отличительным средством выразительности музыки являлась широкая распевная кантилена с меняющейся тембровой окраской звучания, то в "Вальсе-миниатюре" на первый план выступают полнозвучные виртуозные пассажи, звуковые контрасты и синкопированные ритмы, нарастания и мгновенные спады звуковой динамики, штриховое разнообразие, то есть целый комплекс средств выражения, дающих неограниченные возможности для исполнителя-контрабасиста!

Проведение главной темы в начале репризы заметно отличается от характера ее звучания в экспозиции: теперь она звучит не так откровенно и решительно, как в начале пьесы, а как бы исподволь, издали, поэтому лучше начинать пассаж на пиано вверх смычком, соединив единой лигой два первых такта:



Такая интерпретация начала репризы придает более контрастный характер звучанию много раз повторяющейся музыки, освежает и как бы обновляет ее.

Реприза "Вальса-миниатюры" ничего принципиально нового в сравнении с экспозицией не вносит, лишь в конце репризы, вместо ожидаемой модуляции в си минор, в партии фортепиано появляется терцквартаккорд двойной доминанты, предупреждающий начало коды:



Фактурное построение коды у контрабаса основано на быстром арпеджированном движении восьмыми, переходящими в еще более стремительное движение триолями. Мелодический рисунок пассажей способствует успешному применению аппликатуры в одной позиции ставки большого пальца в перхней части грифа, на струнах Соль, Ре, Ля, с применением свободного растяжения пальцев:



Для того чтобы звучание этих пассажей было ровным и ярким, необходимо добиться соразмерного звукоизвлечения всех нот на разных струнах, следя одновременно за тем, чтобы сильные, ловкие пальцы цепко "впивались" в каждую ноту, а смычок плотно прилегал к струне, четко взаимодействуя с пальцами левой руки. При многократном повторении каждого

такта в отдельности (в медленном и в быстром темпе) необходимо укрепить пальцы, кисть и всю левую руку в целом до такой степени, чтобы потом, независимо уже от темпа, ясно и четко прослушались все ноты пассажей завершающих тактов "Вальса-миниатюры".

Сравнивая редакцию виртуозного пассажа последних четырех тактов "Вальса", построенного на тоническом квартсекстаккорде, легко заметить значительное расхождение не только в штрихах и длительностях последних двух аккордов, но также и в динамике.

Редакция С. Кусевицкого:



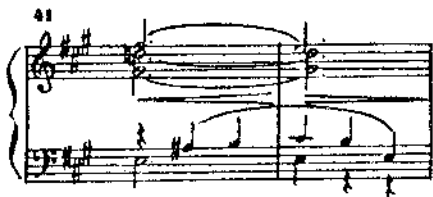
Моя редакция:



Из приведенных примеров видно, что Кусевицкий предлагает постепенное усиление звучности пассажа (от какого нюанса — не сказано) до фортиссимо. Не умаляя художественного достоинства данной интерпретации самого автора, я заметил, что динамика звучания несколько упрощает и ослабляет исполнительский и звуковой эффект данного пассажа, и подошел к решению этой задачи с иных позиций: пассаж начинается с пиано, далее к середине делается быстрое crescendo и затем такое же быстрое diminuendo. Внезапное фортиссимо на последних двух аккордах воспринимается уже значительно ярче и убедительнее! Такая усложненная интерпретация завершающего пассажа, по моему убеждению, полнее раскрывает содержание столь изысканно блестящей пьесы С. Кусевицкого.

В заключительном пассаже "Вальса-миниатюры" (и это относится к пьесе в целом) от исполнителя требуется тонкость передачи динамических и тембровых оттенков, соблюдения точности метро-ритмики и интонации, рассчитанных на создание впечатления свободной, как бы импровизированной интерпретации музыкальных образов.

В заключение хотелось бы обратить внимание исполнителей "Вальса-миниатюры" на многозначительную роль фортепианной партии, ансамблевое единство с солирующим контрабасом. Так, например, в 11 и 12 тактах начала "Вальса", когда первое предложение у контрабаса заканчивается на длинных нотах *ми* и *ре* (по звучанию — *фа-диез* и *ми*), в это время теноровый голос у фортепиано должен быть выделен — он как бы утверждает окончание предложения с разрешением в тонику ля мажора:



Далее пианисту следует обратить внимание на различные динамических оттенков в первой и второй волноте (окончание первого периода "Вальса" — "рефрена"), выделив как верхний, так и нижний голоса:



26

Во втором эпизоде важно правильно дифференцировать соотношение звучности солирующей партии с аккомпанементом: в то время, как в первых двух тактах у фортепиано проходит главная тема ("рефрен") и ее соответственно необходимо играть на *мечцо-форте*, в этот момент в партии контрабаса нужно исполнять первый такт на *пиано* или *пианиссимо* в конце смычка, и лишь во втором такте за счет *crescendo* и расширения движения смычка, "догнать" звучание фортепиано и затем в третьем такте перехватить инициативу:



Ранее уже говорилось, что "Вальс-миниатюру" С.Кусевицкого я играл в классе С.М.Козолупова, будучи студентом консерватории⁴. В этой связи хотелось бы отметить, что отдельные исполнительские моменты были согласованы с учителем, другие были внесены позже в процессе собственной исполнительской и педагогической деятельности, что собственно и было отражено в сборнике "Четыре пьесы для контрабаса и фортепиано" С.Кусевицкого, изданном в моей редакции в 1963 году.

⁴ Все пьесы С.Кусевицкого я исполнял на открытых классных концертах в Малом зале Московской консерватории.

“Грустная песенка”

“Грустная песенка” написана С. Кусевицким след за “Вальсом-миниатюрой”. Ее популярность, пожалуй, не меньшая, чем “Вальса”. Она включается в программы различных конкурсов, значится в программах музыкальных учебных заведений, исполняется на эстраде, записана на магнитофон и грампластинки. Глубоко эмоциональное содержание пьесы, наряду с художественными и технологическими трудностями, требуют от исполнителя свободного и, я бы сказал, виртуозного владения инструментом.

“Грустная песенка” написана в простой трехчастной форме. Ее название и характер исполнения (*Con tristezza*), дают полную характеристику содержания. Большая эмоциональная взволнованность, страстность, грусть и отчаяние, внутреннее беспокойство, отмеченное страстным душевным порывом, стремление к возвышенным чувствам — вот, пожалуй, далеко не полный перечень прогноречивых настроений, присутствующих в этой чудесной пьесе-миниатюре.

Как никакая другая кантиленная пьеса, “Грустная песенка” требует от исполнителя тщательно продуманного подхода к ее интерпретации. В своей основе она, прежде всего, предполагает масштабность звучания, требует от исполнителя большого, сочного, красивого контрабасового звука, одухотворенности исполнения и, что особенно важно, оправданного художественного рубато. И прежде чем включить в свой репертуарный список эту пьесу, контрабасист должен серьезно и самокритично взвесить свои возможности.

Выразительное, глубокое по смыслу трехтактовое вступление в низком регистре фортепиано предопределяет характер и содержание пьесы. Оно заканчивается установившимся через задержание доминантовым септаккордом, который звучит как вопрос:



Следующие далее 16 тактов соло контрабаса — первый период пьесы — дают нам желанный ответ. Музыка воспринимается как страстный задушевный монолог героя драмы, передающего затаенные воспоминания и мечты, призывает к действию и борьбе (средняя часть пьесы).

При повторении музыки первого периода нельзя играть ее точно так, как в первый раз (а этим, к сожалению, недостатком грешат некоторые контрабасисты), такое исполнение невольно вносит однообразие и скуку, сковывает мысль и воображение. По замыслу композитора, реприза должна звучать несколько сдержанно.

Иногда приходится встречаться с таким явлением, когда ученик боится взять первую ноту (*ре*) “Грустной песенки”. Мешает неуверенность в ее качественном звучании и точности интонации. На первый взгляд это действительно может показаться “опасным” моментом для неопытного исполнителя, ведь нота *ре* находится во второй половине грифа (во второй позиции ставки большого пальца) и к ней нет предварительной подготовки исполнителя:



Опыт, однако, показал, что подобный страх — явление чисто психологического характера, если не считать того безусловного фактора, когда исполнитель еще не “созрел” для исполнения данной пьесы. Для того же, кто знает гриф (позиции) своего инструмента, хорошо овладел основами контрабасовой школы, кто с первых дней занятий на контрабасе приучил себя к чистому интонированию, натренировал в достаточной степени свой внутренний слух, — уверенное начало “Грустной песенки” не составит особой заботы.

Переход левой руки с ноты *ре* на *ля* и далее с *ля* на *фа* во избежание какой бы то ни было сентиментальности не должен сопровождаться подчеркнутым глиссандо, оно допустимо лишь в пределах хорошего вкуса исполнителя, как

средство художественного выражения. Понятно, что это положение касается пьесы в целом⁷:



В конце первой фразы от ре к си-бемоль (2-й такт), чтобы подчеркнуть большую внутреннюю экспрессию и выразительность музыкального образа, автор предусмотрительно изменяет дуольный метро-ритм на триольный:



Сочетание триолей у контрабаса и дуолей у фортепиано с одновременным *crescendo* в восходящем движении мелодии требует от исполнителей точного соблюдения ансамбля. Далее в окончании второй фразы первого периода у контрабаса и фортепиано (7-8 такты) крайне важно подчеркнуть их динамическую противоположность. Если в партии фортепиано голосоведение идет на *diminuendo*, то у контрабаса в это время трехчетвертная нота ля (си по звучанию) звучит на *crescendo* до форте, подчеркивая тем самым дальнейшее поступательное движение мелодии:

⁷ Слушая "Грустную песенку" в грамофонной записи самого автора, можно заметить, что Кусевицкий-исполнитель позволяет преувеличенные и даже надрывные глассандо. Однако то, что было в моде его времени, неприемливо сейчас.



Наибольшего кульминационного момента музыка достигает в 11 и 12 тактах первого раздела. Здесь важно выделить полутоновый ход у фортепиано в 12-м такте (ноты фа, ми, ре-диез),



Затем звучит аналогичная завершающая фраза у контрабаса:



Для того, чтобы наиболее выразительно и выпукло подчеркнуть кульминацию этого раздела, композитор использует в партии фортепиано аккорд второй пониженной ступени ("неаполитанский"), который выделяется на фоне предыдущих гармонических оборотов и является как бы переломным моментом от грустного состояния к просветленному, мажорному. Но это лишь только кажется, это только мгновение, "вспышка". На самом деле никакого перелома в музыке не произошло. Свободно и непринужденно, через модуляцию в партии фортепиано, мы снова попадаем в сферу первоначальной тональности ми минор, звучит повторение первого раздела пьесы.

Исполняя "Грустную песенку" С.Кусевицкого, нужно обратить самое серьезное внимание на логическую взаимосвязь партий контрабаса и фортепиано, на их роль в развитии музыкальных образов. Фортепианная партия выполняет не только роль аккомпанемента. Она участвует в непрерывном движении мелодической линии, дополняет смысловое значение музыкальных образов. В этом легко убедиться, если внимательно вслушаться в музыку крайних частей пьесы, включая многозначительное вступление фортепиано в самом начале.

Средний раздел (*Rit mosso*) строится на новой теме контрастирующей главной теме (крайние ее части). Это подчеркивается новым темпом, сменой тональностей, иной фактурой, настроением. И хотя плавно движущаяся музыка среднего раздела по своему характеру мягче и лиричнее, она одновременно содержит элементы экспрессивности и драматизма, эмоционального подъема. Этому способствует также и фактурное изменение фортепианного сопровождения, построенного на арпеджированном движении шестнадцатыми в противовес тяжеловесным четвертным аккордам крайних частей пьесы. В свою очередь контрабасисту-солисту, с учетом общего (с фортепиано) *crescendo*, нужно соблюдать более строгое ритмическое исполнение, особенно в первых восьми тактах.

В крайних эпизодах "Грустной песенки" как и в среднем, от исполнителя требуется большая одухотворенность, горячий эмоциональный накал и подлинно артистическая взволнованность. Очень важным условием является полная свобода в правой и левой руке, максимально плотное прижатие волоса смычка к струне и соответственно плотное прижатие пальцами левой руки струн к грифу, украсив при этом звучание вибрацией. Встречающиеся скачки увеличенной кварты (уменьшенной квинты) на одной струне требуют от исполнителя внимания и тщательной работы:



Переходы левой руки с *ми* должны быть четкими и р. глиссандо. Для отработки необходимо позаниматься спец. всех позициях грифа на разных внимание на точность интонации из упражнений может быть следующе

к простого и ломаного звучащей пьесы, где акцентом и эмоционально-стихийным элементом (также) может быть следующее



Далее в 9-м и 11-м тактах этого эпизода скопированный рисунок необходимо подчеркнуть мягким акцентом смычка и играющими пальцами левой руки. Для того, чтобы выпукло звучали синкопы у контрабаса, композитор преднамеренно подчеркивает ходом баса на кварту вверх с доминанты на тоническую гармонию в партии фортепиано (см. нотный пример 53).

Верхний голос у фортепиано (нисходящие и восходящие хроматизмы) составляет основу полифонического голосоведения и ансамблевого единства двух инструментов. Это обязывает пианиста быть особенного чутким к слитности тембрового звучания фортепиано и контрабаса:



Все восьмые в этом разделе контрабасовой партии, начиная с 9 такта (за исключением последних двух восьмых в 15

такте), лучше исполнять в средней части смычка относительно небольшим его отрезком, четко распределяя и экономя движение. Крайне важно, чтобы смена смычка приходилась на ноту, заранее прижатую пальцем, то есть чтобы нота, на которую попадает смена смычка, была прижата пальцем к грифу чуть раньше, чем смычок прикоснется к ней. В данном случае для отработки координации рук будет полезным играть указанное упражнение на три октавы в восходящем и нисходящем движении, сначала в медленном, потом в быстром темпе⁸:



Так как мелодический рисунок в 9-11 тактах построен на доминантовой гармонии, для исполнителя несомненную пользу окажет, например, следующее упражнение, построенное на секвенциобразном хроматическом движении доминантсептаккордовой фигуры:



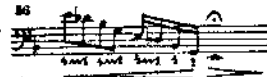
Accelerando с одновременным crescendo, начинающееся с 9-го такта среднего раздела, вплоть до каденции, должно быть исполнено с постепенно нарастающей звучностью, согласуясь с характером музыки. В последнем такте, чтобы еще больше подчеркнуть динамический и смысловой характер музыки, непосредственно переходящий к каденции, лучше исполнить последние две восьмые на заметном *pianissimo* за счет расширения движения смычка — это будет отвечать характеру звучания самой высокой ферматной ноты *си-бемоль*, утверждающей начало каденции.

⁸ Хорошо поиграть в разных тональностях и на разных струнах.

Вся каденция, построенная на звуках простого и ломаного уменьшенного септаккорда, является кульминацией пьесы, где автор высказывается с присущим ему темпераментом и эмоциональным накалом. По фактуре, технической насыщенности каденция представляет в высшей степени блестящий виртуозный пассаж⁹.

Для того, чтобы успешно справиться со столь ответственной задачей (и прежде всего в техническом плане), исполнителю необходимо в совершенстве владеть техникой правой и левой рук, свободно пользоваться технологией исполнения уменьшенных септаккордов по всему грифу контрабаса. Вот почему я настоятельно рекомендую контрабасистам тщательно образом изучать уменьшенные септаккорды, доминантсептаккорды и другие виды арпеджио¹⁰.

Шестнадцатые в каденции лучше исполнять коротким отрезком смычка: в нисходящем движении — у колодки, в восходящем движении — у конца смычка:



Примечательно, что музыка последних трех тактов каденции, подводящая к репризе, как бы переключается со вступительными тактами начала пьесы у фортепиано, подчеркивая аналогию крайних частей "Грустной песенки". Однако если в первом случае роль музыкального действия принадлежала фортепиано, то во втором (подход к репризе) — она переместилась к солирующему контрабасу:

⁹ Вспомним, например, каденцию в блестящем виртуозном сочинении для контрабаса "Рондо" Гейсла.

¹⁰ См.: Хоменко В. Новая аппликатура гамм и арпеджио для контрабаса. 2-е изд. М., 1980.



Реприза "Грустной песенки" (завершающий 16-ти тактовый период), в отличие от экспозиции не повторяется. Ее музыкальные образы после взволнованной и бурной средней части (*Più mosso*) имеют уже спокойный и уравновешенный характер, навеянный воспоминаниями о прошлом. Эмоции постепенно угасают, приобретая умиротворенное состояние с некоторым, пожалуй, еле уловимым меланхолическим оттенком грусти. И все же, настроение полно жизненной правды и надежды.

"Юмореска"

Четвертая пьеса "Юмореска" С.Кусевицкого заключает цикл пьес для контрабаса и фортепиано. После драматических коллизий накала душевно-эмоциональных страстей и переживаний "Анданте", "Грустной песенки" и Концерта для контрабаса с оркестром, — "Юмореска" появляется как яркий луч света, вселяющий надежду и веру в будущее! Без претензии на достоверность можно предполагать, что "Юмореска" ознаменовала начало счастливого пути в творческой судьбе С.Кусевицкого-контрабасиста, дирижера, общественного музыкального деятеля. Эта пьеса была написана именно в тот период музыкальной деятельности, когда он уже утвердился как выдающийся виртуоз-контрабасист, композитор и дирижер.

Как никакое другое сочинение С.Кусевицкого, "Юмореска" передает неподдельную жизнерадостность и веселье. Оно наполнено глубоким лиризмом, шутливым и непреходящим юмором.

Своеобразие мелодического и гармонического языка, искренность и простота изложения музыкальной мысли — эти качества "Юморески" не оставляют равнодушным даже самого "искушенного" слушателя.

Архитектоника "Юморески" не отличается новизной композиционного построения, та же трехчастность формы, что была характерна для предыдущих сочинений С.Кусевицкого.

Если крайним разделам свойствен беспечный и несколько кокетливый юмор, то в среднем разделе, состоящем из двух небольших тем, эти качества уступают место лирике, широкой кантиленности и экспрессивности. Здесь встречаются отклонения в минор, овеянные оттенком легкой грусти и беззаботности.

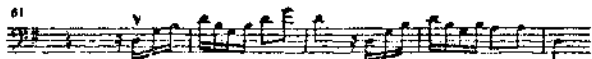
Главная тема "Юморески" строится на основе тонического трезвучия:



Это отчетливо вытекает из аналогичного построения шеститактового вступления у фортепиано:



Первое предложение (главной темы) у контрабаса, по замыслу автора (это видно из нотной записи) должно звучать в регистре малой октавы:



Второе предложение — на октаву выше. Композитор поступил так, исходя скорее всего из построения формы пьесы, а не из ее художественно-смыслового содержания. Мы не знаем, как автор исполнял «Юмореску», однако не исключена возможность что первое предложение главной темы он играл октавой выше, то есть в той же октаве, что и второе предложение. Доказательством этому может служить аналогичный случай с последними заключительными тактами второй части его же Концерта для контрабаса с оркестром, где вопреки нотной записи, он исполнял этот эпизод на октаву выше (флажолетами)¹¹. Это служит доказательством тому: что содержание музыки берет верх над формой произведения. Вот почему, редактируя «Юмореску», я придерживался именно такого принципа в решении художественных и исполнительских задач, предложив исполнять оба предложения главной темы в верхней октаве флажолетами; в этом случае музыка приобретает большую легкость, прозрачность и изящество, а звучание — более светлую тембровую окраску, становясь как бы воздушным, кружевным.

Сам жанр и характер «Юморески», темп Allegro требуют от исполнителя предельной легкости и изящества штриха и ювелирной техники. Наиболее отвечающим этим задачам, безусловно, будет блестящий виртуозный штрих *spiccato*. Однако, как показал опыт, не исключено, что при более быстром движении возможно применение и штриха *sautillé*, но ни в коем случае нельзя исполнять крайние части (флажолетные) «Юморески» штрихом *détaché*; последний может быть использован лишь при разучивании пьесы в медленном темпе и лишь на первом этапе работы над ней.

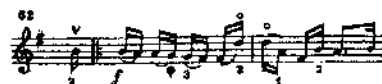
Для получения легкого штриха *spiccato* нужно следить, чтобы волос смычка почти не отрывался от струны,

чтобы смычок не подскакивал высоко над струной, а горизонтальное движение смычка (правой руки) было сведено до минимума. Пальцы левой руки, согласно выставленной аппликатуре, должны точно прикасаться к струне в точках извлекаемых флажолетов.

Для отработки уверенной координации обеих рук в данном штрихе хорошо поиграть отдельные фразы пьесы, сначала в медленном темпе коротким и легким штрихом *détaché* на форте и пиано, затем прибавляя постепенно темп до нужного (Allegro), перейти на штрих *spiccato* и опять же на форте и пиано, варьируя и повторяя их по несколько раз. Остановившись на нужном нюансе и темпе, следует повторять фразы и предложения до тех пор, пока исполнитель не ощутит полного удовлетворения и убеждения в правильном звучании штриха, точности совпадения пальцев левой руки со смычком. Хорошо познакомиться с этим штрихом на гаммах и арпеджио¹².

Музыка среднего раздела «Юморески» резко отличается от главной темы, как по тональному плану, мелодико-ритмическому, так и штриховому разнообразию.

Средний раздел построен на двух контрастных темах, имеющих логически смысловую взаимосвязь и заметное сходство в мелодическом рисунке; они как бы связаны водородом образностью музыкальной мысли. Если первая тема этого раздела взволнованная, ритмически и мелодически экспрессивная, отличающаяся своеобразным гармоническим языком:



то вторая — насыщена глубоким и подкупающим лиризмом, эмоциональной страстностью, простотой и искренностью, присущей задушевной лирике С. Кусевицкого:

¹¹ О штрихе *spiccato* см. в книге: Контрабас. История и методика. М., 1974, с. 191-192.

¹² См. авторскую запись на грампластинке (1939).

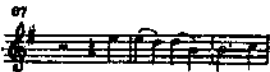
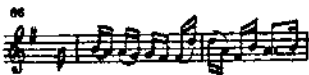


В первой теме этого раздела мы обнаруживаем сопоставление тональностей: до-дизь минор (с него она и начинается) и ми мажор, подчеркивающее остроту романтической взволнованности и экспрессивности, смену красок звучания

Интересно отметить, что несмотря на контрастность первой темы среднего раздела (пример 65) с главной темой "Юморески" (пример 64), все же обнаруживается их интонационная общность:



Мелодико-ритмический рисунок темы среднего раздела "Юморески" (пример 66) можно обнаружить и в других сочинениях Кусевицкого, например, в среднем разделе "Грустной песенки", в первом эпизоде "Вальса-миниатюры", в его Концерте (3-я часть, пример 67):



Вообще же следует отметить, что творческое наследие Кусевицкого (хотя количественно оно и немногочисленно) безусловно содержит в себе ряд ценнейших стилевых и других профессиональных качеств. Именно это неповторимое своеобразие определяет С.Кусевицкого-композитора и музыканта как незаурядную личность, стоявшую вровень с другими выдающимися музыкантами его времени.

Вслед за первой темой среднего раздела, через небольшой (в два такта) связывающий эпизод у фортепиано появляется вторая тема. От исполнителя требуется, чтобы она была "спета" на контрабасе, как задушевная русская народная песня. Для этого нужна широкая звуковая кантилена смычка, красивая теплая вибрация, плавная смена позиций в левой руке, отчетливое "выговаривание" каждого звука пальцами левой руки.

Примечательно (и на это необходимо обратить особое внимание пианисту), что в фортепианном сопровождении этой темы используется легкое, острое staccato, подчеркивающее характер скерцозности, юмора и шутки¹³. Неожиданным моментом может показаться звучание во втором и третьем тактах второй темы увеличенного трезвучия на шестой пониженной ступени ля мажора после тонического трезвучия:



¹³ Вспомним, например, аналогичный штрих в среднем эпизоде "Скерцо" Р.Глиэра для контрабаса.

Такой гармонический оборот задуман преднамеренно — он вносит элемент драматизма в плавно текущую мелодическую линию темы и этим как бы спасает ее от налета сентиментальности.

Можно, однако, заметить, что подобный гармонический оборот, так кстати здесь примененный, не является характерным для творчества С. Кусевицкого. Эта "загадка" легко разгадывается, если вспомнить композиторский почерк Р. Глиэра, его "Интермеццо" для контрабаса с фортепиано (последние такты) или Концерт для контрабаса Кусевицкого, в создании которого Глиэр принимал непосредственное участие.

Известно, что Кусевицкий и Глиэр были долгое время большими друзьями и вполне закономерно, что Кусевицкий-композитор в процессе создания своих контрабасовых произведений обращался непосредственно к своему другу за советом и помощью. В этой связи необходимо особо отметить их плодотворное творческое содружество, сыгравшее свою положительную роль в истории развития контрабасового искусства. Этим можно объяснить и тот факт, что Р. Глиэр создал свои знаменитые классические шедевры — "Прелюд", "Интермеццо", "Скерцо" и "Тарантеллу" для контрабаса с фортепиано, посвятив некоторые из них своему другу.

Переход к репризе в "Юмореске" после кульминации второй темы следует на небольшом предыкте у фортепиано. Построенный на материале главной темы, он свободно и непринужденно вводит в репризу, вновь возвращая музыкальное действие в сферу движения, энергии и жизнерадостного юмора. Реприза в сравнении с экспозицией ничего принципиально нового не вносит, однако, если присмотреться внимательно, можно обнаружить незначительное варьирование мелодического рисунка, разницу в гармонизации каденций первых периодов.

Подобный кадансовый оборот делает, казалось бы, возможным (желательным) модуляцию из ля мажора в до-диез минор и закрепиться в нем. Однако при дальнейшем развитии этот кадансовый оборот не закрепляет модуляцию — юмор и веселье побеждают, и пьеса завершается утверждением первоначального светлого, жизнерадостного образа, яркого блеска и энергии.

Исполнительские проблемы перед контрабасистом остаются, примерно те же, что и в экспозиции. Хотелось бы напомнить, что для сохранения характера музыки "Юморески" нужно последнюю ноту *соль* (на открытой струне — *pizzicato*) сыграть отрывисто и сухо, а для этого необходимо мгновенно погасить ее звучание пальцем левой руки:



В свое время нотное издательство Юргенсона издавало сольные партии контрабасовой литературы, как правило, без аппликатурных обозначений. Так были изданы и все упомянутые произведения С. Кусевицкого. Автор, видимо, не считал нужным выдавать "секреты" своего исполнительского мастерства и, в частности, аппликатурные принципы. Известно, однако, что аппликатура, которой он пользовался, была весьма своеобразной и специфичной, и поэтому для других исполнителей она могла быть неприемлемой.

Отсутствие аппликатуры в сочинениях Кусевицкого можно объяснить еще и тем, что в то время сольное исполнительство на контрабасе было весьма редким. Поэтому Кусевицкий и не желал навязывать кому бы то ни было свои собственные аппликатурные каноны, полагаясь на художественный вкус и индивидуальные способности исполнителя.

В наше время контрабасовая методика и исполнительство, успешно развиваясь в русле общей музыкальной культуры, стали доступными и не только для отдельных солистов, но и для многих контрабасистов на уровне предъявляемых требований, отмеченных программой музыкальных учебных заведений. Это, в свою очередь, способствует успешному выявлению наиболее выдающихся и талантливых исполнителей, которые становятся вровень с другими концертирующими музыкантами.

По этой причине при переиздании четырех пьес С. Кусевицкого издательством "Музгиз" в 1963 году аппликатурный "пробел" и был ликвидирован. Уверен, что С. Кусевицкий приветствовал бы такое решение автора редакции, ибо оно открывает широкое и общедоступное использование замечательных произведений не только контрабасистами-концертантами, но и широкой массой учащейся молодежи музыкальных учебных заведений.

Четыре пьесы Р.М.Глиэра

Пьесы для контрабаса и фортепиано были написаны Р.Глиэром вскоре после окончания в 1900 году Московской консерватории, где он прошел курс контрапункта, фуги и формы у С.Танеева, гармонии и композиции у А.Аренского и Г.Конюса, свободного сочинения у М.Ипполитова-Иванова (не считая класс скрипки у Я.Гржимали). В дальнейшем встречи с С.Рахманиновым, Н.Римским-Корсаковым, А.Глазуновым оказали на Глиэра благоприятное влияние. Он впитал в себя все лучшее, чем была богата русская классическая музыка, уходящая своими корнями в народный фольклор. Все творчество Р.Глиэра, включая пьесы для контрабаса, написанные по просьбе С.Кусевицкого, отмечено духом современности и новаторства.

В развитии и становлении советского контрабасового искусства пьесы Р.Глиэра "Прелюд", "Интермеццо", "Скерцо" и "Тарантелла", имеют подлинно историческое, непреходящее значение. С их появлением контрабасовая методика претерпела коренные изменения и получила принципиально иное направление в своем развитии. Исполнительство приобрело качественно новый арсенал средств выражения, который плодотворно способствует массовому овладению искусством игры на контрабасе. Пьесы Глиэра способствовали созданию новых художественных произведений для контрабаса, что еще больше укрепило и подтвердило несомненную значимость его как концертного инструмента. Глиэр прозорливо предугадал потенциальные возможности контрабаса, поверил в его настоящее и будущее!

Рейнгольда Морицевич
ГЛНЭР

3-я Митуслов, 4/6, кв. 46

Телефон А-373-64

Взвешивались в ряде других
моих книг для контрабаса
(Тарантилла, Стерцо, Арестод и
Интермедия) единичной дозой
В. В. Коменко, не только орава но
ром и селанкой, как для педагогиче-
ских целей, так и для кон-
цертов. Вещь рекомендовать
к печати.

19/II 1952.

Рейнгольд

Рейнгольда Морицевич
ГЛНЭР

3-я Митуслов, 4/6, кв. 46

Телефон А-373-64

11/II 1952

Керавно мне удалось посетить
класс контрабаса в Институте
им. Глинки. Ряд учащихся доцент
В. В. Коменко постоянно разбирает
сочинения, среди которых были и мои
книжки, так же как в области музыки
(Тарантилла, Арестод, Интермедия). Книж-
ки мои были оценены. Конечно же
сравнительно легко справиться с
техническими трудностями. Однако
в области аналитической и музыкальной
введение В. Коменко, мне было трудно
было, так же трудности преподавания
при преподавании аналитической музыки на контра-
басе, это я понимаю, легко освоить
при обучении аналитической. Проблема при-
ветствия по поводу, что для В. Коменко
для Глинкинского разучивать сабботного контра-
басового исполнителем.
Карадьян Дрозд. Адрес: Ленинградская область, Ленинградская область, Ленинградская область, Ленинградская область.

В пьесах Глиэра мы обнаруживаем, пожалуй, все стороны контрабасового исполнительства. Они содержат большое разнообразие как технических и виртуозных приемов, так и лирико-кантиленных элементов, охватывают богатый спектр тембро-звуковых красок. Глиэр впервые использует самые низкие звуки контрабаса (от ми субконтроктавы) и самые высокие (до ля второй октавы), при этом он расширяет звуковой диапазон инструмента за счет искусственных флажолетов по всему грифу вплоть до третьей октавы (по звучанию)¹⁴.

Наряду с этим Р.Глиэр широко пользовался в своих произведениях низким (по реальному звучанию) регистром контрабаса (первой половиной грифа), убедительно продемонстрировав огромные возможности его как сольного инструмента, со многими присущими только ему специфическими особенностями.

В сущности, до появления пьес Глиэра русская оригинальная сольная контрабасовая литература отсутствовала. В лучшем случае она пополнялась весьма малозначительными сочинениями мелкой формы, а также за счет незначительного количества переложений для контрабаса и фортепиано.

Не будет преувеличением сказать, что в классе Семена Матвеевича Козолупова я впервые встретился с совершенно новыми, почти не известными мне методами игры на контрабасе. Этому несомненно способствовала также и новая музыкальная литература, смело введенная в учебный процесс учителем, и, прежде всего, пьесы для контрабаса Р.Глиэра. С этого времени в методике обучения игры на контрабасе в нашей стране произошел настоящий переворот. Ломая догмы и опираясь на достижения современной отечественной школы игры на смычковых инструментах, музыканты встали на путь поиска, на путь совершенствования контрабасовой школы и исполнительства, согласуясь с

¹⁴ Этот вид техники на контрабасе мы встречаем впервые в "Тарантелле" Р.Глиэра в нисходящих виртуозных хроматических пассажах, тогда как натуральные флажолеты применялись начиная с первой половины XIX века и нашли широкое отражение в произведениях Д. Драгонетти, Дж. Боттезини и других авторов.

требованиями, которые предъявляла и предъявляет сама жизнь, бурная и беспокойная!

Пьесы Глиэра под моей редакцией были изданы в 1953 году по просьбе автора. С этого времени, по словам композитора, они получили свое второе рождение¹⁵.

Пользуясь огромной популярностью у нас и за рубежом, эти пьесы включаются в обязательные программы всесоюзных и международных конкурсов, в концертные программы контрабасистов-солистов, в программы музыкальных учебных заведений, они записаны на магнитную пленку и грампластинку¹⁶, звучат по радио. Причину подобной популярности следует искать в их несомненных высоких художественных достоинствах.

Виртуозный блеск солирующего инструмента в сочетании с поэтической выразительностью насыщенной кантилены, красотой и благородством отточенных образов, освещенный радостными и оптимистическими чувствами, убедительно служат раскрытию идейно-художественного содержания данных произведений.

"Интермеццо" и "Тарантелла" (соч. 9, № 1 и 2) вышли из-под пера композитора в 1902 году. В это время Р.Глиэр был автором ряда мелких и крупных сочинений, в том числе оперы "Земля и Небо" (по Байрону); Секстета, посвященного С.Танееву; Первого струнного квартета; Первой симфонии, посвященной В.Сафонову.

Две другие пьесы для контрабаса и фортепиано — "Прелюд" и "Скерцо" (соч. 39, № 1 и 2) были написаны в 1908 году¹⁷.

Как уже упоминалось выше, эти сочинения автор посвятил С.Кусевицкому. Примечательно, что и Вторую симфонию, написанную в 1907 году, Р.Глиэр посвятил ему же в знак большой дружбы и уважения не только как

¹⁵ Копия письма Р.Глиэра в издательство хранится в Музее музыкальной культуры им. Глинки.

¹⁶ Исполнители: Л.Андреев, Ф.Пошта, А.Михно и др.

¹⁷ В издании 1953 года все пьесы Р.Глиэра размещены не в порядке их написания, а по мере возрастания трудности исполнения: "Прелюд", "Интермеццо", "Скерцо", "Тарантелла".

выдающемуся контрабасисту-виртуозу, но и замечательному дирижеру.

На вопрос, какая существует связь или закономерность между этими пьесами для контрабаса и четырьмя пьесами С.Кусевицкого, Рейнгольд Морицевич не задумываясь ответил: "Никакой!" Но Кусевицкий утверждал, что пьесы Глиэра очень трудны для исполнения. Видимо свои сочинения он считал более доступными...

И в этом смысле С.Кусевицкий в какой-то мере был прав — его произведения, не претендуя на высокое композиторское мастерство, глубину содержания (в отличие от глиэровских), действительно оказались популярными сразу же после их выхода в свет. Пьесы же Глиэра, написанные с большим мастерством и знанием природы контрабаса, содержащие в себе ряд новшеств, требовали (и требует в наше время!) от исполнителя виртуозного мастерства. Видимо поэтому контрабасистам, воспитанным на музыкальной литературе, специально написанной музыкантами-контрабасистами, пьесы Р.Глиэра были по всем параметрам недоступными, трудными, "неконтрабасовыми". И только в классе незабвенного Семена Матвеевича Козолупова эти сочинения в исполнении В.Зиновича и автора этих строк получили "путёвку в жизнь"! С этого времени они заняли достойное место в репертуаре исполнителей, пополнили золотой фонд контрабасовой литературы¹.

"Тарантелла"

Первой из четырех пьес для контрабаса Р.Глиэра была сыграна "Тарантелла". Выбор пал на эту пьесу потому, что, как тогда казалось, она была наиболее подходящей по своей интонационно-технической фактуре и представлялась нам более доступной... Однако, приступив непосредственно к работе над ней, оказалось, что это не совсем так.

¹ Позже пьесы Р.Глиэра под моей редакцией были изданы в Германии.

При детальном рассмотрении стало ясно, что "Тарантелла" (равно как и три другие пьесы Глиэра) — произведение самого высокого класса виртуозности, что в ней содержатся новые, до этого времени не встречавшиеся ритмические, штриховые, интонационно-гармонические и полифонические, кантиленные и технические трудности, требующие совершенно иного подхода к их преодолению. По ходу работы выяснилось, что без полного знания грифа контрабаса, без овладения новыми аппликатурными приемами и точной интонацией, блестящего владения пальцевой и штриховой техникой смычка нельзя было и думать о хорошем ее исполнении. Было также ясно, что со всеми "старыми привычками" игры на контрабасе, о которых постоянно напоминал С.Козолупов, надо было навсегда расставаться.

В свою очередь, это настоятельно диктовало необходимость творчески пересматривать и переосмысливать устаревшие положения контрабасовой школы, ее методические и исполнительские принципы, находить пути решения исполнительских задач, встретившихся в непосредственном соприкосновении с произведением, шагнувшим далеко в будущее!

С одной стороны, это радовало, с другой — обязывало. Исполнительские трудности и проблемы их решения в процессе работы над "Тарантеллой", а потом и в "Скерцо", "Прелюде" и "Интермеццо" содержали в себе тот зародыш нового, на основании которого в дальнейшем нам, ученикам С.М.Козолупова и в частности мне, пришлось создать в меру своих способностей новую систему игры на контрабасе.

Приступив к разучиванию "Тарантеллы", я предварительно ее проанализировал: тональность ре мажор, форма сложная, трехчастная, темп Allegro vivace (очень быстрый), метроритм 6/8, авторский метроном $J = 192$; просмотрел и пропел про себя нотный текст, определил, в каких позициях, какими штрихами и на каких струнах будет исполняться тот или иной пассаж и мелодия. После этого я проиграл пьесу на контрабасе (разумеется, в медленном темпе).

¹ См.: "Школу новой аппликатуры гамм и арпеджио для контрабаса", очерк "Основы контрабасовой методики" в книге "Контрабас. История и методика".

Теперь осталось поставить правильную (грамотную, по выражению С. Козолупова) аппликатуру, которая отвечала бы музыкальному содержанию произведения, отработать штрих, найти правильные динамические оттенки и кульминации по отдельным разделам в целом.

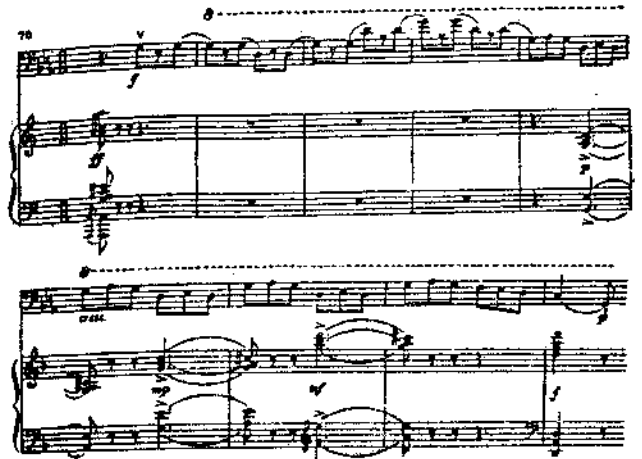
Справившись с довольно сложным комплексом задач, а этому способствовали полученные знания в классе С. Козолупова, я с волнением пришел на урок, чтобы показать произведение, до этого никем не исполнявшееся.

Прослушав "Тарантеллу" от начала до конца, профессор был удивлен услышанным и тут же с большим энтузиазмом внес ряд весьма существенных поправок и дополнений, касающихся характера музыки, аппликатуры, штрихов и т. д. К концу урока, который длился не менее двух часов, я уже играл "Тарантеллу" в нужном темпе с учетом всех замечаний профессора.

"Тарантелла" Р. Глиэра — одно из наиболее виртуознейших и технически сложных произведений контрабасового репертуара. Оно заметно отличается выдержанностью стиля, логикой изложения и развития музыкального материала, хорошим вкусом и огромным композиторским мастерством с профессионально-технической и музыкальной точек зрения. Ее классическую стройность формы можно сравнить даже с бетховенской — ни одной лишней ноты! Динамическая упругость чеканного ритма; волевой характер главной темы, стремительная полетность мелодии средней части — все это создает атмосферу трепетности и эмоционального накала.

"Тарантелла" Р. Глиэра свойственно то новое, что позволило композитору смело и разносторонне использовать самые сложные технические средства инструмента, его выразительные возможности и одновременно поставить до этого не встречавшиеся исполнительские задачи перед контрабасистом-исполнителем.

После острого ослепительного, как вспышка магния, доминантсептаккордового аккорда на фортиссимо у фортепиано, восьмитактовое вступление у контрабаса на флажолетных звуках *sol* и *re*, в двухоктавном диапазоне струны *Sol* в своем стремительном ихренном движении приводит к основной теме "Тарантеллы":

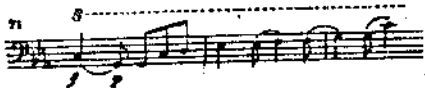


С пятого такта вступления, чтобы подчеркнуть нарастающее импульсивное движение, очень важно выделить движение вверх октавными ходами аккордов у фортепиано с обязательным нарастанием динамики от пиано до форте. Контрабасисту рекомендую играть отрывистым штрихом (с паузами) в середине смычка на форте.

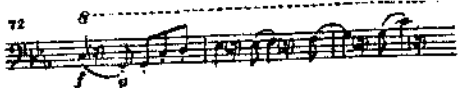
Эти восемь тактов вступления у контрабаса нужно сыграть с ошеломляющей напористостью, чтобы, придя к главной теме (девятый такт), подчеркнуть контрастность внезапной смены штриха на острое блестящее *spiccato*. Необходимо обратить внимание на подмену пальцев с третьего на большой ($\frac{3}{1}$), и наоборот — с большого на третий во втором третьем и четвертом тактах вступления. Точное выполнение этого аппликатурного приема придает пассажиру яркое звучание, ритмическому рисунку — четкость. Для отработки быстрых и строго ритмичных движений левой руки в скачках, необходимо потренироваться сначала в медленном, потом в быстром темпе (полезно поработать одной левой рукой без смычка), следя за совпадением движений обеих рук:

горизонтальных — в правой и вертикальных — в левой, соответственно темпу. Причем в скачках ритмические движения левой руки должны быть быстрыми и решительными, как в быстром, так и в медленном (при разучивании) темпе.

Хотелось бы предостеречь исполнителей от одной весьма существенной ошибки, которую они допускают при исполнении главной темы "Тарантеллы". Ее метроритм нужно исполнять не так, как он выписан в ноты:

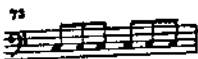


а так:

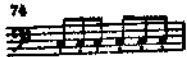


то есть острым штрихом *spiccato* на восьмых и отрывистым маркированным — на четвертных нотах, но не *détaché*.

Необходимо помнить, что такие жанровые произведения, как "Скерцо", "Тарантелла", "Юмореска" и другие им подобные в быстром темпе и ритмически острые, блестящие по характеру, исполняются, как правило, острыми штрихами *staccato*, *spiccato*, *martelé*, отрывистыми, пунктирными штрихами, штрихом *sautillé* и т.д. в зависимости от характера пьесы. Так, например, написано:



но следует исполнять:



Штрихи, аппликатура, динамика, темп являются главной составной частью смыслового содержания музыкального произведения, его характера, они служат непосредственно живому воплощению музыкальных образов произведения, правильной передаче замысла композитора.

Для придания большей гибкости и изящества, остроты и четкости штриху *spiccato*, взволнованности музыке я рекомендую исполнять главную тему "Тарантеллы", начиная с ноты *соль* (открытая струна после первой ноты *до*) на subito пиано с последующим быстрым *crescendo* до форте.

Там, где встречаются триольные восьмые, следует играть штрихом легкого *spiccato*, а четверти с восьмыми — коротким отрывистым штрихом с паузами (как уже говорилось выше):



После выдержанной ноты *соль* в пятом такте (начало главной темы) нужно быстро и решительно занести смычок к середине, чтобы вовремя взять следующую восьмую ноту *соль*, не нарушая при этом темпа движения. Это возможно сделать за счет минимальной паузы после длинной ноты *соль*. В записи это будет так:



В среднем эпизоде первой части "Тарантеллы" хотя музыка и сохраняет характер крайних ее частей, фортепианная фактура насыщена густым гармоническим звучанием. Здесь партия фортепиано, изобилуя каскадами неразрешающихся аккордов с отклонениями в тональности ре минора и ля мажора, приобретает равнозначное ансамблевое значение с солирующим контрабасом.

Блестящие пассажи у солиста, построенные на уменьшенном трезвучии, воспринимаются как красочный фейерверк:



В своей редакции я исходил из того положения, что данный пассаж у контрабаса следует исполнять на одной струне Соль с применением свободной растяжки между 1-4 пальцами, тогда он прозвучит ярко, звучно и интонационно точно. (Игра на одной струне Соль в равной мере относится и ко второму аналогичному пассажиру от ноты ми в 17-м такте этого раздела.) Однако не исключены также и другие аппликатурные варианты, например, с применением струн Соль и Ре:



С. Козолупов одобрил первый вариант аппликатуры (на одной струне Соль), как наиболее соответствующей характеру музыки.

Это лишний раз подтверждает известное положение о том, что во имя музыки нельзя подменять "неудобную", "трудную" аппликатуру на удобную и облегченную.

В первой части "Тарантеллы" при повторении первого предложения среднего раздела не следует ослаблять прижатие струны к грифу, но амплитуду движения смычка надо несколько сократить.

Второе предложение по музыкальной структуре аналогично первому (см. пример 78): звучит на кварту выше и слышится уже более решительным и по характеру, и по звучанию:



Здесь, как и в первом случае, аппликатура может быть иной, однако исполнение пассажа предпочтительнее на струне Соль.

Другими вариантами аппликатуры могут быть следующие:



При повторении первого и второго предложения необходимо строго соблюдать нюанс пиано.

В следующем пассаже в низком регистре для ровности звучания и четкости ритмической фразы С. Козолупов предложил впервые (!) применить третий палец с растяжением между нотами ми и соль, си-бемоль и ре-бемоль, до и си-бемоль (соответственно между 1-4, 4-3 и 3-1 пальцами), как это показано в следующем примере:



Понятно, что введение в игру третьего пальца в первой половине грифа контрабаса влекло соответственно и определенное растяжение и других пальцев левой руки, иное положение ее на грифе (с несколько опущенным локтем).

Исполнение одним и тем же пальцем параллельных кварт на двух соседних струнах, и особенно во второй половине грифа контрабаса, всегда представляло для контрабасиста определенную трудность и неудобство, отрицательно сказывалось на качестве исполнения.

Новая система игры на контрабасе, разработанная мною, получила свое дальнейшее развитие и устранила этот недостаток; интервал параллельной кварты исполняется уже приемом уплотненной аппликатуры, двумя соседними пальцами. Этот аппликатурный прием широко применяется в разных арледжо, улажжениях и т.д.; и, естественно, в редакциях многих произведений (сонатах А. Корелли, "Интермеццо" и "Тарантелле" Р. Глиэра, сюитах solo И. С. Баха, Концерте П. Черноиваненко, Сонате и десяти концертных этюдах solo Г. Литвинского, ряда других).

В среднем разделе первой части "Тарантеллы" Глиэра:



для успешного выполнения уплотненного положения первого и второго пальцев левой руки на грифе необходимо опустить локоть настолько, чтобы было удобно как пальцам, так и всей руке; одновременно обратить внимание на отработку быстрой смены смычка на интервале параллельной кварты со струны Ре на струну Соль (фа — си-бемоль), счет кистевых движений при минимальной амплитуде движения.

В следующем эпизоде, играя вначале в медленном темпе, нужно точно расставить пальцы на свои места по интервалам: больших и малых секунд, больших и малых терций, чистых кварт:



Во втором такте большой палец своевременно передвигать по полутонам в нисходящем движении с ноты ля-бемоль на ноту соль, в третьем такте с соль-бемоль на фа и в четвертом с фа-бемоль на ми-бемоль. Интервалы между последней нотой второго такта си-бемоль и первой нотой третьего такта соль-бемоль зрительно воспринимать как чистую кварту си — фа-диез, это значительно упростит и улучшит интонирование; аналогичный интервал будет и в следующих третьем и четвертом тактах. Точное передвижение большого пальца по полутонам вниз поможет чистому интонированию больших терций вторых долей во втором, третьем, четвертом тактах, а также больших терций, секвенцией спускающихся по полутонам вниз в пятом такте.

Следует обратить должное внимание также и на последние три такта; соблюдая выставленную аппликатуру, здесь важно отработать отчетливо звучащий штрих маркированного *spiccato*², точность смен позиций на разных струнах, координацию движений обеих рук. В низком регистре исполняя данный триольный пассаж в быстром темпе, требуется прежде всего плотное прижатие струн пальцами левой руки к грифу, точное их совпадение с движением смычка на разных струнах.

В последующем эпизоде, где встречаются интервалы увеличенных кварт фа — си от исполнителя требуется точность метроритма, интонирования, смен позиций (скачков):



² Более подробно о штрихе *spiccato* см. в книге: Контрабас. История и методика. С. 190.

Движение смычка со струны на струну должно быть коротким и отрывистым, быстрым и решительным; четвертные ноты следует укорачивать за счет подразумеваемых пауз, то есть:



Данный штрих лучше исполнять в середине смычка или чуть ближе к колодке.

Чтобы достичь хорошей интонации, предлагаю предварительно поработать над упражнениями, построенными на хроматической или диатонической гамме по всему грифу контрабаса, например¹¹:



Следующие восемь тактов ломаных арпеджио (перефлажолетами) надо исполнять несколько приглушенным звуком, ближе к концу смычка, слегка прижатом к струне волосом; каждую первую ноту триольной фигуры легко акцентировать большим (указательным) пальцем правой руки.

Полетности и упругости поступательного движения данного пассажа у контрабаса будет способствовать также октавное сопровождение острыми короткими восьмушками басового голоса фортепиано, создавая неповторимый колористический фон унисонного звучания двух различных тембру и характеру инструментов. Здесь необходимо уделить внимание унисонному звучанию так, чтобы слушателю казалось, будто звучит один инструмент:

¹¹ Упражнение играть в две-три октавы в восходящем и нисходящем движении.



В девятом такте партии контрабаса звучит *соль* третьей октавы, которую надо играть приемом искусственных флажолетов. От этого звука с ошеломляющей быстротой, подобно мириадам ослепительных брызг, низвергается каскад хроматических звуков. Исполнение данного пассажа я разделыл на две части: от *соль* третьей октавы к *соль* второй октавы следует играть приемом квинтовых искусственных флажолетов:



А от *соль* второй октавы к ноте *соль* первой (шестого такта) пассаж исполняется обычным приемом игры хроматических гамм (прижимая пальцы к грифу). Однако согласуясь со своим вкусом, исполнитель вправе применить и другой способ — искусственного глиссандо одним третьим пальцем: четко "отбивая" каждую ноту штрихом *spiccato*:



Исполняя искусственные флажолеты данного пассажа, необходимо помнить, что по мере движения левой руки с верхнего регистра в нижний крайне важно корректировать расстояние между большим (♁) и третьим пальцами в квинтовых интервалах хроматического звукоряда. Для того, чтобы отчетливо прозвучала флажолетная нота *соль* в шестом такте (а она, к сожалению, часто звучит неточно из-за отсутствия у большинства контрабасистов необходимого квинтового растяжения между большим и третьим пальцами), следует мгновенно снять третий палец со струны и одновременно ослабить давление на струну большим пальцем (по способу исполнения натуральных флажолетов). Далее (с пятого на шестой такт) надо сделать мгновенный скачок на двудесятым вверх и исполнить ноту *соль* уже в верхнем регистре контрабаса. Смена регистра на одной и той же ноте делается для того, чтобы своевременно подготовить левую руку к исполнению хроматического пассажа в нисходящем движении (вторая половина пассажа): а также для более яркого и чистого ее звучания.

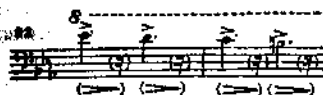
Реприза первой части "Тарантеллы", но уже с несколько измененным вторым предложением (фактурно варьированная фортепианная партия с отклонениями в фа и ля мажор, соль и ля минор), звучит в ре мажоре. Заключительные такты репризы у контрабаса построены на гаммообразном движении четвертными нотами с верхней ноты *ми*:



Опыт показал, что исполнение данного отрывка чаще всего подсознательно осложняется из-за стремления играть большим звуком, размашистыми движениями смычка на всю длину волоса. В результате пассаж теряет остроту и стремительный темп, а постулатальное движение гаснет; более того — нарушается ансамблевый метроритм с фортепиано. Чтобы избежать подобной ошибки, контрабасисту необходимо услышать в партии фортепиано проведение варьированной главной темы, встречавшейся уже в среднем, разработанном разделе у контрабаса:



Исполнителям здесь следует активизировать внимание на точности совпадения четвертных долей. Если солист после акцента на каждую четвертную ноту будет быстро ослаблять нажим смычка на струну и делать при этом минимальные паузы (штрих маркированного *martele*):



если он будет внимательно слушать каждую восьмую в партии у фортепиано, то, без сомнения, ансамблевое звучание контрабаса с фортепиано будет точным и по темпоритму, и по характеру музыки "Тарантеллы".

Ритмически импульсивные последние четыре такта репризы первой части "Тарантеллы" у фортепиано, построенные на репетиции тонической ноты *ре*, после динамического спада от *фортиссимо* до *пиано* приводят непосредственно к средней части "Тарантеллы" *Meno mosso* (Тrio). Форма средней части простая трехчастная. Ее полетно-стремительную упругую мелодию, окрашенную светлым мажорным тоном, нужно исполнять большим, насыщенным и глубоким звуком и, по выражению самого автора, на большом *cantabile*, страстно и вдохновенно! Этому наилучшим образом будет способствовать интенсивная вибрация, особенно когда мелодия проводится октавой выше, в верхнем регистре контрабаса:



Сразу хочу оговориться: интервальный переход в левой руке с *ля-бемоль* на *до* в девятом такте представляет определенное неудобство и даже трудность для отдельных контрабасистов и прежде всего в интонационном плане. Поэтому я позволю себе кратко остановиться на некоторой свободе выбора аппликатуры, имеющей в этом случае решающее значение для исполнителя.

Аппликатура в моей редакции несомненно является наиболее грамотной и рациональной. Для контрабасиста, хорошо оснащенного технической стороной исполнительства, она не вызывает возражений. И тем не менее, исполнитель может позволить внести свои отдельные коррективы.

В процессе работы с учениками я обнаружил, что некоторым для более уверенного (интонационно) перехода с *ля-бемоль* на *до* (скачок на малую сексту) лучше воспользоваться одним вторым пальцем:



Как ни парадоксально, но практика показала, что этот своеобразный прием активизирует левую руку и способствует достижению выразительного *portamento* и чистой интонации. На первый взгляд такая "ограниченная" аппликатура может показаться неудобной и даже неестественной. На самом же деле, времени для ее усвоения понадобится значительно меньше, чем для первоначального варианта.

После насыщенной кантилены средняя часть вносит резкий фактурный и смысловой контраст: наполненный остроумным юмором и гротеском, напоминающим песню старого Бурша из оперы "Ася" М.М.Ипполитова-Иванова (сравни примеры 95 и 96)².

² Примечательно, что М.М.Ипполитов-Иванов сам был контрабасистом.

у Глиэра:



у Ипполитова-Иванова:



Первые три такта следует играть мягким полумаркированным штрихом *spiccato*, не отрывая волос смычка от струны.

Четвертные ноты, "разбросанные" через две октавы в четвертом, пятом и шестом тактах, надо исполнять острым блестящим штрихом *saltando* на пиано, лучше во второй половине смычка. В шестом и седьмом тактах ноты *ми* и *ля* надо исполнять на *subito* форте вниз смычком у колодки. По этому же принципу следует играть и следующее (на кварту выше) аналогичное предложение с восьмого по пятнадцатый такты.

Чтобы достичь блестящего эффекта острого юмора и гротеска, крайне важно точное выполнение часто меняющихся контрастирующих нюансов, щедро отмеченных автором, добиться отточности штрихов *spiccato* и *saltando*. Для четкости звучания штриха *saltando* нужно прежде всего достаточно сильно дожимать струну (ноты *ми* и *ля*) к грифу (соответственно четвертым и первым пальцами).

Дальнейшее развитие музыкального материала средней части среднего раздела "Тарантеллы" проходит по принципу имитации: четыре такта у контрабаса, четыре — у фортепиано. Аналогичного полифонического приема в сольной контрабасовой литературе доглиэровского периода мы, пожалуй, не встретим:



Если в первом случае (в пятом такте) октавные звуки (*re-re*) не вызывают у контрабасиста особой тревоги, поскольку они исполняются попеременно на флажолетных звуках, то во втором аналогичном случае октавные звуки *фа'* — *фа* представляют для исполнителя определенные трудности. Это выражается главным образом в том, что исполнитель неуверенно находит интервал интонационно чистой октавы, чаще всего из-за недостаточно сильного прижатия верхнего звука к струне Соль и нижнего на струне Ре, соответственно вторым (третьим) и большим пальцами. Для успешного преодоления этих трудностей я рекомендую играть октавные диатонические и хроматические гаммы-упражнения в верхней половине грифа²³. Октавы лучше играть в средней части смычка легко и не принужденно, коротко и элегантно как бы стаккато:



²³ См.: Новая аппликатура гамм и арпеджио для контрабаса.

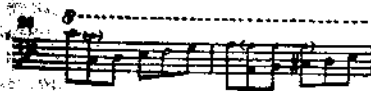
В репризе средней части "Тарантеллы" главная тема в аккордовом изложении проходит в партии фортепиано на фоне виртуозного сопровождения в виде триольной фигурации у контрабаса.

В отличие от крайних частей "Тарантеллы", где, как говорится, штрих *scrissato* был блестяще острым и, пожалуй, несколько академичным, здесь в репризе трио для того, чтобы слиться в единый звучащий ансамбль необходимо соответственно и смягчить штрих *scrissato* в контрабасовой партии, чтобы он был более мягким, эластичным и певучим, полнокровно звучащим, по характеру напоминающим в какой-то мере фаготовое стаккатное звучание...

Получить такой характер штриха возможно лишь в том случае, если волос в средней части смычка (чуть ближе к колодке) будет как бы "впиваться" в струну. Данный штрих можно назвать кантиленно-маркированным *scrissato*.

С большой благодарностью вспоминаю, как С.М.Козолупов горячо одобрил этот штрих в моем исполнении "Тарантеллы". И тем более было приятно услышать слова самого автора, сказанные после концерта студентов моего класса, в котором звучала его "Тарантелла" (в исполнении И.Ефремова): "Мне очень нравится характерное соотношение звучности фортепиано с контрабасом в этом месте "Тарантеллы", это полностью отвечает моему желанию..." На другом классном концерте "Тарантеллу" в присутствии автора исполнял Л.Андреев.

Позже, внося коррективы в нотный текст отдельных тактов "Тарантеллы", как, например:



я попросил Рейнгольда Мордцевича ознакомиться с ними и дать свое заключение. Внимательно просмотрев изменения (ноты в скобках), он выразил свое одобрение: "По музыке это ничего не меняет: зато для отдельных исполнителей данная редакция может оказаться более доступной; в пассажах они смогут достигать

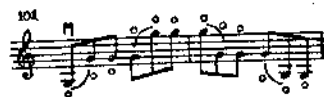
большей плавности звучания и ровности метроритмической линии и это, в свою очередь, выгодно скажется на качестве ансамбля...»

Конец репризы средней части «Тарантеллы» (девять последних тактов у фортепиано) каденционно не завершается, а через преддыкт, построенный на материале средней части, в напористом *crescendo* и *accelerando*) переходит непосредственно к репризе «Тарантеллы», к ее первоначальному темпу.

Последние повторяющиеся пассажи у контрабаса (перед преддыктом), волнообразно построенные на флажолетных звуках *соль* в диапазоне трех октав (игра звуков октав), исполняются в первой половине грифа контрабаса на струне *Соль* натуральными флажолетами, как обозначено в нотах:



вместо:

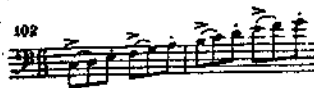


Исполняя данный флажолетный отрывок, многие контрабасисты, к сожалению, не уделяют должного внимания звукозвлечению открытой струны *Соль* — самого низкого звука, повторяющегося двенадцать раз. Известно, что в соответствии с законами акустики быстрый переход с высокого флажолетного звука на открытую струну (имеются в виду флажолеты на этой же струне), волос смычка не успевает поставить ее своевременно колебаться (звучать), в результате слышится неопределенный звук, нечто вроде фальшноты или просто невнятного шума. В этом случае, чтобы открытая струна прозвучала соответственно высоте ее тона

рекомендую контрабасисту: играя смычком, одновременно взять ее третьим пальцем левой руки приемом легкого *pizzicato*. Этот прием одновременного *arco* и *pizzicato* был применен впервые в классе С.М. Козолупова.

С успехом этот прием используется также и в других произведениях для контрабаса: «Вариациях» Дж. Боттезини на тему Д. Паизиелло из оперы «Прекрасная мельничиха», Сонате Бетховена²⁴, а также в практике камерного и оркестрового исполнительства.

Хорошо поиграть этим штрихом гаммы, например:



поочередно делая на каждой первой триольной ноте небольшие акценты смычком.

Реприза «Тарантеллы» (Темпо I) в основном повторяет раздел экспозиции с той лишь разницей, что в последних ее тактах (после хроматических пассажей искусственных флажолетов) композитор не повторяет главную тему экспозиции, а вместо нее на секвенционных варьируемых виртуозных последовательностях у контрабаса, затем через восьмитактовый доминантовый преддыкт (четвертные ноты у контрабаса) приводит непосредственно к завершающей стадии — коде. Этот фрагмент репризы, насыщенный виртуозно-техническими пассажами, пожалуй, является для контрабасистов наиболее сложным и трудным, особенно для тех из них, кто небрежен и невнимателен в их преодолении. А трудности эти таятся и в хорошем интонировании при точном соблюдении выставленной аппликатуры, и в четкости штриха *spiccato*, в четком совпадении пальцев левой руки со смычком, одновременно согласуясь с нарастающей динамикой, и в четких сменах позиций; но что особенно важно — в заметном смещении сильных и слабых долей в метро-рисунках триольных фигураций данного отрывка «Тарантеллы»:

²⁴ В оригинале — соната для валторны. Переложение мое.



Когда контрабасист играет без фортепиано, то создается впечатление, будто композитор неверно выписал сильные и слабые доли такта триольных фигур, поменял их местами. Особенно это заметно в третьем такте от конца, где чаще всего контрабасиста сбивает это несоответствие.

Однако хроматическое голосоведение у фортепиано устраняет это недоразумение с первого же такта:

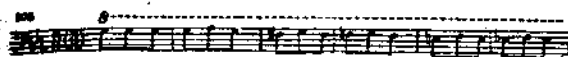


В беседе с Рейнгольдом Морицевичем по этому поводу стало ясно, что эта как бы нарочито "спотыкающаяся" фигурация перемещения акцента с первой на вторую долю такта была специально предусмотрена.

Автор объяснил это намерением придать музыке более беспокойный, взволнованный характер, внести в ансамбль двух инструментов элемент соперничества и драматического накала, чтобы потом в наступившей коде во весь голос мощно и убедительно прозвучал гимн победы!

Но для того чтобы контрабасист мог успешно преодолеть лабиринт встретившихся трудностей в данном предкодовом отрывке "Тарантеллы", ему необходимо выполнить следующие обязательные требования:

1) метро-ритм мыслить (условно) не на 6/8, а на 3/8:



то есть слышать и ощущать постоянно сильную долю на каждой первой ноте триольной фигуры;

2) работать вначале в медленном темпе штрихом *détaché* (в середине смычка и в разных нюансах), стараясь осязать пальцами на грифе каждую ноту соответственно малой и большой секундам, квартам, квинтам и т.д., постоянно контролируя интонацию и качество звука; этот принцип усвоенный нужно повторять до тех пор, пока не будет достигнут желаемый результат;

3) строго соблюдать выставленную аппликатуру, следить за положением левой руки, которая должна постоянно находиться на грифе в ставке большого пальца: это придает большую стабильность для обеих рук, создает условия для решения поставленных технологических задач; одновременно следить, чтобы локоть левой руки находился в среднем (не поднятом и не опущенном) положении, то есть в таком, чтобы пальцы удобно и естественно располагались на грифе;

4) упражнения в медленном и в быстром темпе предполагают обязательное выполнение всех динамических оттенков, указанных в нотном тексте.

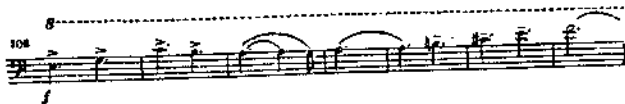
Играя уже в нужном темпе (*Allegro vivace*) штрихом *spiccato*, следует еще какое-то время считать на "раз" (3/8), выполняя условия вышеуказанных четырех пунктов.

И когда контрабасист сможет безошибочно исполнить данный отрывок уже в темпе *Allegro vivace* на 6/8, да еще несколько раз подряд (для запаса прочности), когда этот отрывок сравняется в качественном отношении со всеми другими фрагментами "Тарантеллы" в целом, тогда можно считать, что исполнитель выполнил поставленные задачи!

Подчеркивая октавный хроматический ход басового и тенорового голосов у фортепиано, пианисту нужно следить за тем, чтобы они не заглушались повторяющимися нотами *ля*, *си-бемоль* и *си-бикар* (верхний и альтовый голоса), выполняющих сугубо функциональную роль органичного пункта.

Кода (Largamento), построенная на теме средней части "Тарантеллы" — страстной и глубоко взволнованной, звучит торжественно и величественно. Слушая ее, невольно приходят на память другие, более поздние сочинения Р.Глиэра, где используется этот же прием, символизирующий победу и торжество человеческого разума, победу добра над злом!²³

Указанная автором ремарка "appassionata" в коде подчеркивает страстный, взволнованный характер музыки. Теперь уже на фоне тремолирующих аккордов фортепиано (в подражание тремоло струнных инструментов) мелодия у контрабаса (в отличие от ее первоначального проведения в трио "Тарантеллы") исполняется раздельным экспрессивным штрихом *détaché*, большим глубоким звуком, используя всю длину смычка и ширину ленты волоса:



В пятнадцатом и шестнадцатом (аналогично в девятнадцатом и двадцатом) тактах коды, где появляется дуальный метроритм арпеджированных пассажей у контрабаса:



²³ Вспомним, например, его знаменитый "Гимн большому городу" из балета "Медный всадник".

для того, чтобы флажолетные звуки хорошо прослушивались у контрабаса, пианисту следует уменьшить звучность до mezzo-piano.

Во второй половине коды (Tempo I), после Largamento, важно восстановить первоначальный темп "Тарантеллы":



Затактовые двойные ноты следует исполнять маркированным штрихом *spiccato* у колодки смычка, а для остроты ритмического рисунка акцентировать сильную долю следующего такта (ноту *do*); далее — играть штрихом *spiccato* в середине смычка.

Характерно, что у меня интуитивно всегда возникало желание исполнять последние девятнадцать тактов "Тарантеллы" в более быстром, динамически насыщенном и стремительном темпе, чем это обозначено в нотах. И когда это было продемонстрировано сначала в классе, а потом и на эстраде, Р.Глиэр не только не согласился с этим предложением, но многозначительно заявил: "Хотя в нотах изменить темповые обозначения я не буду, но ничего против того, что вы предложили не имею. Более того, я считаю, что всякий хороший музыкант-исполнитель может внести отдельные выгоды как для произведения, так и для него самого допозднения... Время само вносит свои коррективы в сторону усовершенствования исполнительского мастерства и, естественно, нового, более совершенного прочтения музыкального произведения..."

Как уже говорилось, Глиэр один из первых отечественных композиторов стоял у истоков реалистического искусства. Он не только открыл новые выразительные возможности контрабаса, обогнав на десятилетия творческое воображение артистов-контрабасистов того времени, но и утвердил контрабас как солидный инструмент наравне с другими музыкальными инструментами!

В музыке для контрабаса и фортепиано Р. Глиэра мы впервые встречаем принципиально новое образное содержание музыкального сюжета, новые средства его воплощения, когда оба инструмента на равных ведут диалог. Можно смело сказать, что Глиэр в своих пьесах для контрабаса не столько следовал традициям прошлого, сколько предсказал будущее.

Заканчивая разбор "Тарантеллы" этого чуда из чудес контрабасовой музыкальной литературы XX века, мне хотелось бы сказать несколько слов, в какой-то мере обобщающих все то, о чем говорилось выше.

По своим виртуозно-техническим качествам, музыкальному и художественному значению "Тарантелла" стоит особняком среди других сочинений этого жанра для контрабаса. Совершенно закономерно, что многие контрабасисты стремятся постичь "секреты" этой пьесы и включить ее в свой концертный репертуар.

В своей практике мне часто приходилось встречаться с таким парадоксальным явлением, когда контрабасисты, играющие "Тарантеллу" Глиэра, не могут точно определить ее тональный план. На вопрос, в какой тональности написана "Тарантелла", они обычно отвечают — в ре мажоре. И это верно. Однако при внимательном рассмотрении оказывается, что главная тема в экспозиции и в репризе, а также большая часть всего разработочного материала написаны в миноре, и лишь главная тема средней части и кода звучат в торжественном мажоре!

В заключение мне как первому редактору и исполнителю "Тарантеллы" Р. Глиэра (а также и других его трех пьес) хотелось бы дать несколько существенных советов тому, кто будет играть эти же пьесы, и прежде всего, учащимся.

Первое, пожалуй, и самое главное: "Тарантеллу" нельзя дробить по частям, ее надо мыслить, как единое целое, исполнять "на одном дыхании" от начала до конца. Этому способствуют строжайший упругий темпоритм, четкий, блестяще отработанный штрих *spiccato*, насыщенная динамика, глубокая кантилена, напористое, стремительное и ошеломляющее импульсивное движение. Словом все то, что составляет яркий образ огненного танца "Тарантеллы".

Строго обязательным для контрабасиста и пианиста является выполнение авторских темповых обозначений в крайних частях, средней части и коде, этого решительно требовал автор.

К сожалению, некоторые "виртуозы" неоправданно произвольно, в угоду своим личным интересам, но в ущерб произведению, ложно интерпретируют эту важнейшую сторону исполнительства. Например, исполняя "Тарантеллу" в одном темпе и нюансе от начала до конца, они грубо искажают смысл и характер произведения, упрощают его подлинно художественную и виртуозную значимость.

Подобные отступления от авторского текста недопустимы, они ничем не оправданны и могут квалифицироваться лишь неграмотностью исполнителя. Перед музыкантом стоит одна из главнейших задач — используя накопленный огромный арсенал исполнительских средств выражения, он должен стремиться в полной мере раскрыть замысел композитора исполняемого произведения, донести до слушателя его подлинно художественные образы, наиболее полно и правильно раскрыть внутреннее содержание.

Исполнитель не должен приспособлять музыку к себе... Именно этим и отличается художественная интерпретация от ложной!

В этой связи уместно вспомнить ту творческую атмосферу в классе Семена Матвеевича Козолупова, которая царила повседневно, ежеминутно и ежеминутно на занятиях с учениками. Учитель неоднократно повторял, что исполнение любого художественного произведения, будь это концерт, соната, пьеса малой формы или гаммы, этюды, упражнения, должно быть грамотным! В этом исчерпывающем определении заключена сама суть процесса работы исполнителя над произведением, ее окончательные результаты. И как тут не добавить ко всему сказанному мудрые слова великого В. Гете из "Апофеоза художника":

Ты упражнял и глаз и руку,
Но ты не упражнял рассудка своего.
Чтоб быть художником, обдумывай науку!
Без мыслей гений не творит,
И самый редкий ум
Содним природным чувством
К высокому едва ли воспарит.

Искусство навсегда останется искусством:
Здесь опустыню нельзя идти вперед,
И только знание к успеху приведет.

“Скерцо”

Годы, предшествующие созданию “Скерцо” и “Прелюда” для контрабаса и фортепиано Р. Глиэра, были насыщены интенсивной творческой деятельностью композитора. В это время он пишет большое количество разного рода произведений: симфоническую поэму “Сирены” (соч. 33), Второй и Третий секстеты (соч. 7 и 11), Второй струнный квартет (соч. 20), Вторую симфонию (соч. 25), посвященную С. Кусевицкому, большое количество вокальных и фортепианных сочинений, в том числе для юношества и детей, ряд пьес для духовых инструментов: флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны с фортепиано, цикл дуэтов для скрипки и виолончели.

Интересы композитора чрезвычайно обширны, его творческая активность необычайно насыщена и беспредельна. Как-то в беседе с Рейнгольдом Моричевичем Глиэром во время гастролей Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио и телевидения по городам Сибири и Урала, где он выступал в качестве дирижера (главным образом своих сочинений), я спросил, что побудило его написать четыре пьесы для контрабаса и фортепиано? Рейнгольд Моричевич ответил не сразу и как-то неопределенно, дав понять, однако, что интересам композитора нужно знать как можно лучше специфику и особенности всех инструментов, входящих в состав симфонического оркестра и оркестра народных инструментов; и особенно композитору нужно знать контрабас, являющийся самым низким (не считая тубы) басовым голосом оркестра, и фундаментом... В его ответе ощущалась некоторая досада в том плане, что многие молодые композиторы, к сожалению, недостаточно мало, а то и совсем не уделяют должного внимания этой стороне своей профессии...

Не настаивая на более подробном ответе Рейнгольда Моричевича, мне и без того было понятно, что, помимо чисто познавательной стороны, он, как и многие другие выдающиеся композиторы всех времен, создавал сочинения для отдельных инструментов, имея в виду конкретных выдающихся музыкантов-исполнителей. И если первые пьесы для контрабаса были им написаны скорее всего в познавательных целях, то две другие его пьесы — “Прелюд” и “Скерцо” — созданы непосредственно под воздействием выдающегося таланта С. Кусевицкого, его виртуозного мастерства игры на контрабасе.

Живой творческий контакт с музыкантами-исполнителями было характерной чертой Глиэра — композитора, дирижера, исполнителя. Эта сторона его деятельности может служить поучительным примером для молодых композиторов, лучшей школой познания специфики инструментов симфонического оркестра, их потенциальных возможностей не только в настоящем, но и в будущем.

Объединенные временем создания “Прелюд” и “Скерцо” тем не менее явно контрастны и отличны друг от друга, как по форме, так и по содержанию. И нужно сказать, что этой особенностью отмечены также “Интермеццо” и “Тарантелла”. И хотя все пьесы не имеют между собой внутренней мелодико-драматургической связи, тем не менее, я воспринимаю их как единый цикл, ощущая в нем дыхание глиэровского полифонизма и того нового, что так присуще его творчеству.

В отличие от “Прелюда” с его лаконичной формой “Скерцо” имеет более развернутую сложную трехчастную форму с элементами рондо. В нем помимо выразительных диалогов контрабаса с фортепиано, в основе которых лежат полифонические приемы, мы встречаем большое разнообразие штриховых техник, метроритмических построений, глубокой насыщенной контрабасовой кантлены, плотной фактуры фортепианной партии, ладово-тональных и динамических контрастов и многое другое.

“Скерцо” по своей драматургии воспринимается как малая симфония. И в этом плане оно стоит несколько обособленно от трех других пьес Глиэра. Как самостоятельная часть концертно-инструментальной литературы для контрабаса “Скерцо” является первым сочинением такого рода. Позднее в этом жанре появятся пьесы П. Хиндемита, В. Кавальери, А. Лихтермана и других современных композиторов.

“Скерцо” Р. Глиэра (соч. 32, № 2) написано в соль мажоре. Размер 3/4, темп Vivace.

По темпераменту и четкости штриха, упругой метроритмической фигуре музыка первых четырех тактов “Скерцо” у фортепиано и контрабаса напоминает первые вступительные такты скерцо Девятой симфонии Бетховена.

Революционный пафос, присутствующий в творчестве великого Бетховена, несомненно был близок Р. Глиэру. Именно

этими качествами отмечены многие его произведения, равно как и четыре пьесы для контрабаса и прежде всего "Скерцо".

Воленое призывного характера вступление, начинающееся с верхнего *ре* третьей октавы у фортепиано вплоть до нижнего *соля* контроктавы у контрабаса, представляет, по замыслу композитора, единый ансамблевый пассаж двух инструментов. Он должен быть исполнен партнерами на одном дыхании и технически безукоризненно, чтобы воспринимался как единая тембро-звучовая линия:



Эта метроритмическая штриховая фигура ляжет в основу начальных тактов основной темы "Скерцо". Вот почему на точность ее исполнения необходимо обратить первостепенное внимание. Трудности исполнения таятся не столько в метроритме как таковом, сколько в необычной, редко встречающейся в практике нотно-штриховой записи. Чаще всего мы сталкиваемся с этим штрихом в художественной, ансамблевой и оркестровой литературе, когда все три ноты исполняются в разные стороны смычком:



Когда первые две ноты заливованы:



Когда первые две ноты заливованы, но на второй ноте (восьмушке) под лигой стоит точка и исполняется отрывистым острым штрихом:



Когда все три ноты заливованы общей лигой:



Безусловно, каждый из вышеприведенных вариантов имеет отличие не только по качеству, но и по характеру штриха. Однако некоторые из них объединяются общей тенденцией — когда вторая нота (восьмушка) тяготеет к первой, а не к третьей ноте и тем самым кардинально меняет смысловое значение музыкального образа в сравнении со штрихом в "Скерцо" Глиэра.

Для того, чтобы придать "Скерцо" стремительную полетность живого *Vivace*, композитор и воспользовался следующим виртуозным штрихом, резко отличающимся от предыдущих:



Здесь вторая нота (восьмая) тяготеет к третьей, как бы выталкивая ее к сильной доле следующего такта и придавая штриху четкость и силу, остроту и экспрессию*.

Успешное исполнение данного штриха будет лишь в том случае, если исполнитель точно выдержит длительность первой четверти с точкой, а в конце третьей четвертной ноты

* Данный штрих часто встречается в произведениях Глиэра для духовых инструментов.

сделает мгновенное ослабление смычка с еле заметной паузой, прежде, чем возьмет первую ноту в следующем такте:



Палец своевременно и достаточно сильно должен прижать ноту *си* к грифу, опережая на какое-то мгновение касание струны смычком. Штрих данной метроритмической фигуры должен быть четким, упругим, и в то же время полетным. Импульсивность штриха рождает характер "Скерцо" — ритмический пульс должен быть неизменным и устойчивым на протяжении всей пьесы. Этим качеством штриха и должен в конечном счете обладать контрабасист, исполняя одно из блестящих и виртуознейших произведений для контрабаса этого жанра — "Скерцо" Р. Глиэра!

Проведение основной темы "Скерцо" (назовем ее условно рефреном) композитор поручает фортепиано, затем второе предложение передает контрабасу:



Автор преднамеренно, для лаконичности формы, расширяет второе предложение за счет отклонений в фа мажор, ми-бемоль мажор и ре мажор, создавая гамму тембровых красок и усиливая тем самым эмоциональный характер диалогов контрабаса и фортепиано.

Имитационная перекличка голосов у контрабаса и фортепиано с последующими восемью тактами (окончание второго предложения основной темы у контрабаса) является своего рода кульминацией поступательного движения этой поистине прекрасной, мужественной и целеустремленной темы "Скерцо":



Здесь очень важно исполнителям сохранить ансамблевый баланс характерной звучности фортепиано и контрабаса, единство художественного образа.

В отличие от основной темы, прозвучавшей мужественно и задорно, эпизод, следующий за ней сначала у фортепиано, потом у контрабаса, на пианиссимо, имеет уже ярко контрастирующий, хрустально звенящий характер звучания:



Фортепианная партия эпизода (вплоть до появления рефрена) насыщена густой неразрешающейся гармонической последовательностью, и вместе с контрабасом создает образы причудливо-фантастического звучания.

Здесь и далее (вплоть до средней части "Скерцо" — *Meno mosso*) — большая градация динамических обозначений автора и редактора: штрих *staccato* у фортепиано и контрабаса, акценты с острыми; "кусающимися" форшлагами на длинных нотах и взлет выразительных пассажей под одной лигой у фортепиано. Но, пожалуй, самое интересное — это воображаемое тембровое звучание различных инструментов, от флейты-пикколо до грозных тромбонов и тубы! И тогда поистине кажется, что перед нами — симфоническое произведение.

Однако вернемся назад к тому месту эпизода перед рефреном, где на фоне повторяющейся фразы у контрабаса

(которую, кстати, нужно исполнять точно ритмично, остро и легко), у фортепиано на половинных с точкой нотах, кроме острых акцентов, проставлены еще и короткие форшлаги:



Этот музыкальный отрывок эпизода (по своему характеру) нужно исполнять как шустрый эпизод, наполненный искрящимся весельем. Пианист может подчеркнуть форшлаги, не ограничиваясь в несколько преувеличенной акцентировке на длинных нотах. А если он еще услышит и тембровые краски звуков октавных *ля* в нисходящем движении с третьей октавы к малой, (поочередно у пикколо, флейты, кларнета и фагота, а в блестящем пассаже вверх — группу скрипок), и соответственно сможет это изобразить, — он несомненно выполнит заветное желание композитора, который именно так и мыслил, сочиняя "Скерцо"²⁷.

Вслед за красочным эпизодом появляется рефрен, который не контрастирует с эпизодом, а скорее дополняет его.

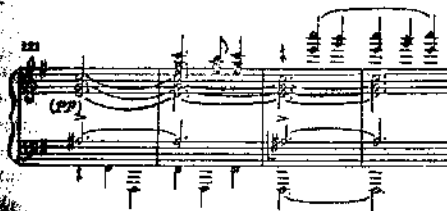
На протяжении всего "Скерцо" многочисленные тональные отклонения, иная фактура и динамика сопровождения, другой характер изложения основной темы, полифонически имитационная основа разработки тематического материала и многое другое — все это составляет своего рода вариационную трансформацию главной темы "Скерцо". Она теперь звучит на пианиссимо у фортепиано. Густая аккордовая фактура и блестящий штрих *spiccato* на фоне секвенционно спускающихся по малым терциям вниз трезвучий у контрабаса создают поистине фантастический образ.

²⁷ Об этом Глиэр говорил в беседе с автором этих строк.

Фортепианное сопровождение напоминает звучание струнного квартета с подчеркиванием во втором предложении темы (на октаву ниже) акцентированного баса на выдержанных трехчетвертных нотах:



Во втором предложении рефрена композитор мастерски использует тематический материал основной темы, интонационную метроритмическую фигуру вступления:



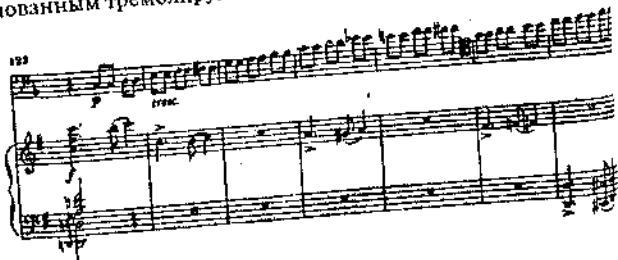
Фактурное изложение партии фортепиано, насыщенное и сложное, по своим масштабам напоминает партитуру симфонического оркестра. Это обстоятельство обязывает пианиста к тому, чтобы он должен исполнять свою партию технически безупречно, изобретательно и строго в темпе, выполняя обозначенные динамические оттенки. Но что особенно важно — услышать и воспроизвести тембры голосов разных инструментов: струнного квартета, пикколо, флейты, кларнета, гобоя, фагота, тромбона, тубы, ударных инструментов. Пианисту здесь есть над чем поработать.

Все это есть как в первом, так и во втором предложениях рефрена и будет присутствовать также во втором эпизоде, который тематически близок первому эпизоду. И по характеру, и настроению он мягче и лиричнее; этому способствует соответственно и фактурное изложение партии фортепиано.

В том же плане, но уже на *espressivo*, начинается тема второго предложения: сначала у фортепиано (четыре такта), а затем с пятого такта у контрабаса:



Однако со второй половины второго предложения события быстро меняются, приобретая драматический характер. Общее *crescendo* от пианиссимо у солирующего контрабаса, на фоне тремолирующих аккордов у фортепиано и выдержанных октавных нот *си* в басу, далее на резком форте одиноких звуков метроритмических фраз у фортепиано (из вступления "Скерцо"), на фоне стремительно восходящего к верхней ноте *фа (соль)* пассажа у контрабаса, исполняющего вольнованным тремолирующим штрихом (дубль-штрихом):



Музыка достигает вершины кульминации — третьего проведения рефрена у фортепиано, теперь уже звучащего в мощном фортиссимо, победоносно утверждая и как подчеркивая единство всей первой части "Скерцо"!

Пианисту крайне важно выделить могучую богатырскую поступь октавных (тромбовых) басов в левой руке, приходящих непосредственно к средней части "Скерцо" (*Meno mosso*).

Ни в коем случае нельзя делать замедления в октавных басах в последних трех тактах рефрена, перед *Meno mosso*; подготовка к средней части должна быть не за счет замедления, а за счет *diminuendo* от фортиссимо к *meno forte*.

Средняя часть "Скерцо" (назовем ее Тг10) написана композитором в контрастирующей красочной тональности ми-бемоль мажор. Ее тема звучит на трепетно взволнованном и приподнятом настроении. В ней слышится былинно-богатырский, народно-музыкальный эпос великого русского народа.

Слушая экспрессивную, горячо эмоциональную музыку средней части "Скерцо" Глиэра, невольно возникают ассоциации с высоко гуманистическими творениями Бетховена, Глинки, Танеева, Бородина, Мусоргского, Чайковского. В самом деле, разве не обнаруживается духовное родство, например, с побочной темой первой части до-минорной симфонии С.И.Танеева?

У Р.Глиэра:



У С.Танеева:



Обе темы начинаются со звука *ля-бемоль*, но у Танеева — в *ми-бемоль* мажоре, у Глиэра — в *ми-бемоль* мажоре. Примечательно, что при повторении (втором проведении) в обоих произведениях эти темы звучат на малую секунду выше; и в первом, и во втором случае они исполняются главным образом на струне *Соль*.

Среднюю часть "Скерцо", довольно развитую и насыщенную, композитор построил из трех дополняющих друг друга частей — предложений. Причем второе из них, более расширенное, построено на материале разработочного характера; здесь мы встречаем разнообразие тембровой и динамической нюансировки, тональных отклонений (в си-бемоль мажор и соль минор), синхронизированные мелодические последовательности, существенные смысловые паузы у контрабаса, имитационные переключки у контрабаса и фортепиано, встречавшиеся уже в "Прелюде" и "Интермеццо".

Третье предложение, по сравнению с первым и особенно со вторым, по объему меньше, однако значение его в музыкальной драматургии весьма важно — оно является кульминацией всей средней части "Скерцо".

Тема у контрабаса звучит теперь уже в высоком (октавой выше) регистре на фоне мощной, гармонически насыщенной фактуры фортепианной партии, охватывающей весь диапазон инструмента, достигая апогея звучности в последних (перед Темпо I) пяти тактах в напористом синкопированном ритме сначала у контрабаса, а затем с фортепиано вместе:



Музыка Темпо I (ми-бемоль мажор) построена на метроритмической фигуре вступления (начальных тактах основной темы "Скерцо") и воспринимается поначалу (особенно первые четыре такта) как ложная реприза. Однако дальнейшее развитие материала убеждает, что все его последующие двенадцать три такта являются связующим звеном (связкой) к самой репризе "Скерцо".

Переключки контрабаса с фортепиано в разных октавах и нюансах:



напоминает характерный танец гримасничающих кукол: доброй и злой...

Для достижения технического и образного совершенства контрабасисту нужно выработать такую исполнительскую свободу, чтобы звуки октавных скачков в метроритмических фигурах (сначала на ре-бемоль, потом на ми) казались находящимися рядом и не представляли особых трудностей в их точном выполнении (и в техническом, и в интонационном). Движение смычка (вверх-вниз) должно быть экономным, чтобы (сохраняя метроритмический рисунок) переход-скачок (октавный) в левой руке был предельно быстрым, точным, своевременным, опережающим чуть-чуть смычок; этому будет способствовать и еле уловимая на слух шестнадцатая пауза на последней ноте (см. нотный пример 115).

Однако вернемся к началу средней части "Скерцо" — Мело mosso. На что следует в первую очередь обратить внимание исполнителю в этом разделе пьесы? Прежде всего — на выразительное, сочное, экспрессивное звучание темы, на плавность течения музыки, ее взволнованный поэтический характер. Начало темы — интервал сексты — следует воспринимать как призыв к действию; затем следует тематическое развитие с изменением тембровых и тональных красок.

Драматургия средней части "Скерцо", построенная на стремительной смене образов и событий, на внезапности эмоциональных порывов, смешанных с остроумным юмором и раздольной напевностью, подчеркивает многообразие внутренних чувств этого уникального произведения Р. Глиэра.

Выразительная мелодия (*espressivo*) требует от исполнителя теплой, насыщенной горячим чувством вибрации, отвечающей характеру и содержанию стройной музыки этого раздела "Скерцо".

Выставленная редактором аппликатура соответствует содержанию музыки и авторскому замыслу, современным требованиям исполнителя в широком использовании возможностей инструмента.

Рекомендую исполнителю обратить внимание на интервальную фактуру средней части "Скерцо", на точное интонирование полутоновых интервалов:



Достичь хорошей интонации можно в том случае, если исполнитель, строго соблюдая выставленную аппликатуру, будет внимательно следить за большим пальцем (♩), чтобы он был рядом с первым. И что еще важнее — надо строго контролировать взаимодействие слухового аппарата с мышечно-осозательными ощущениями пальцев левой руки, ведь и они в какой-то мере тоже имеют свой "мозг".

Хотелось бы также обратить внимание на своего рода "усложненную" запись интервалов: соль-бемоль — си-дубль-бемоль, здесь учащиеся ошибочно исполняют не малую, а большую терцию:



Чтобы избежать таких ошибок, следует уточнить интервальное расстояние с ноты си-дубль-бемоль на ноту фа (последняя нота второго такта и первая — третьего такта).

Для упрощения исполнитель вправе заменить ноту си-дубль-бемоль на энгармонически равную ноту ля; в этом случае он будет слышать интервал малой сексты, вместо увеличенной квинты, что, безусловно, будет наилучшим образом способствовать чистой интонации данного интервального скачка.

Во втором такте темы средней части "Скерцо" пианисту следует (см. пример 126) точно выдержать длительность второй четвертной с точкой октавнй ноты до и не превращать синкопу в триольный ритм.

Далее, начиная с третьего такта, в партии контрабаса, а в седьмом и восьмом тактах вместе с фортепиано, необходимо обратить внимание на синкопированный ритм, представляя его как двухдольный. Для точного воспроизведения контрабасисту следует ритмически ровные заливочные половинные ноты исполнять маркированным штрихом *détaché*, делая акценты на каждую заливочную ноту, используя всю ширину ленты волоса и длину смычка.

Последние девять тактов связующего эпизода (на меняющейся гармонии у фортепиано и на нарастающем *crescendo*) приводят непосредственно к репризе "Скерцо". По сравнению с экспозицией, реприза сокращена и уравновешена динамической кодой.

Проведение первого предложения основной темы здесь поручается не фортепиано, как это было в экспозиции, а контрабасу. Второе предложение (его начало) звучит в партии фортепиано в низком регистре и в насыщенном фактурном изложении.

Автор предусмотрительно поменял роли контрабаса и фортепиано в репризе, сделав это в целях обновления и контрастно развивающегося действия музыкальной драматургии "Скерцо".

В последних двенадцати тактах репризы, перед появлением первой темы средней части "Скерцо", мы опять видим, как композитор умело использует оркестровый диапазон звучания фортепиано:



В первых шести тактах на фоне арпеджированного доминантсептаккорда с пропущенной квинтой у контрабаса обрушиваются каскадом виртуозные пассажи фортепиано.

Затем, и как бы в противовес этому, с седьмого такта все голоса в партии фортепиано на остром стаккато стремительно движутся в восходящем движении, подготавливая появление первой темы средней части "Скерцо":



Теперь она, не меняя темпа *Vivace*, на фоне ниспадающих блестящих остро стаккатных пассажей двойными нотами у фортепиано на постоянном пианиссимо (напоминающем звучание двух флейт) утверждающе (*con passione*) звучит уже в другой, более просветленной тональности (ми мажор) — жизнерадостно и победоносно, активно и стремительно:



Далее в конце темы на внезапно наступившем пиано, *poco a poco stringendo* у фортепиано слышатся отголоски лейтмотива вступления "Скерцо". (Вспомним, что в связующей партии — *Темпо I* — после средней части, этот мотив исполнялся контрабасом и в ином качестве.) Вволнованно тревожный фон в басах фортепианной партии еще более усиливается ломаными арпеджио тремолирующего дубль-штриха у контрабаса, порывисто стремящегося вверх до *соль* первой октавы — к началу коды:



Отличие этого эпизода репризы от аналогичного эпизода (*Темпо I*) в экспозиции очевидно. Если первый имел шуточный характер и был связующим звеном с репризой первой части "Скерцо", то второй эпизод (в репризе) вносит черты драматизма, темповое и динамическое разнообразие, новые тональные и тембровые краски; он уже предвещает завершающий, кульминационный раздел — блестящую коду.

В репризе перед кодой "Скерцо" следует обратить внимание на арпеджированные секстолы:



Они могут звучать в двух вариантах — на струнах Ля — Ре, или на струнах Ля — Ре — Соль. Практика, однако, показала, что второй вариант наиболее приемлем, но в обоих случаях аппликатура будет такая: 0-1-2. Работая над этими арпеджио, исполнитель должен достичь таких результатов, чтобы на ровном и ритмичном движении смычка по трем струнам ясно и отчетливо прослушивались все звуки секстольной фигуры. Для этого необходимо: 1) смычок вести всей рукой от плечевого сустава, локоть не опускать; 2) волос смычка держать на максимально близком расстоянии от двух соседних струн (Ля-Ре, Ре-Соль и наоборот); 3) давление смычка на каждый звук арпеджио должно быть одинаковым.

Партию фортепиано (см. пример 131) следует играть без педалей, фразировать по двутактовым лигам в соответствии с фразировкой у контрабаса; выставленные лиги по два такта нужно понимать как чисто фразировочные. На фоне распевной кантилены у контрабаса (*con passione*) пианист должен играть верхний голос острым легким *staccato* на пианиссимо.

В связующем эпизоде и коде дубль-штрих требует от контрабасиста серьезной и кропотливой работы, так как этот штрих не так прост, как поначалу кажется. Если в медленном, подвижном или умеренно быстром темпах с технической стороны он доступен большинству контрабасистов, то в быстром (*Allegro*) или очень быстром (*Presto, Vivo* и т.д.) темпе он под силу не всем.

Это объясняется тем, что данный штрих требует от исполнителя точного ритмического воспроизведения в указанном темпе, в то время как сходный с ним штрих тремоло можно исполнять, не связывая себя этим требованием.

Правильное исполнение дубль-штриха зависит не только от правой руки, но и от синхронного взаимодействия обеих рук исполнителя. В отличие от медленного темпа, в быстром темпе амплитуда движения (вверх-вниз) смычка должна быть сокращена до минимума. Плотное прижатие волоса смычка к струне, независимо от нюанса, должно исходить от активного участия мышц пальцев, кисти, предплечья — то есть всей руки, включая плечевые мышцы.

Состояние правой руки при исполнении дубль-штриха чем-то напоминает ее состояние при игре быстрым *staccato* вверх или вниз смычком, в различных нюансах.

Исполняя тот или иной пассаж дубль-штрихом, пальцы левой руки в момент смен звуков, струн, позиций должны несколько опережать движение смычка. Это легко проверить, если играть таким штрихом строго ритмично выдержанные (половинные) ноты, не меняя их высоты звучания на протяжении двух-трех тактов:



Затем для сравнения нужно сыграть диатоническую гамму такой же протяженности или арпеджио со сменой нот, струн и позиций, и тогда легко можно убедиться, что второй вариант исполнения дубль-штриха окажется значительно сложнее и труднее первого из-за неточного совпадения пальцев левой руки с движением смычка. Вот почему этому штриху я придаю первостепенное значение, для его отработки кроме гамм и арпеджио привлекаю эпизодный материал, а также ряд соответствующих упражнений.

Начиная с *rosso a rosso stringendo* (пример 133) восходящие ломаные арпеджио (на дубль-штрихе) у контрабаса следует играть в середине смычка и по мере *crescendo* постепенно переходить ближе к колодке, но не вплотную к ней. Ни в коем случае нельзя исполнять их штрихом *spiccato*, что собственно и предусмотрено редактором по согласованию с автором.

Штрих маркированного *détaché* на плотно прилегающем волосе смычка к струне и при достаточно сильном прижатии струны пальцами левой руки к грифу отвечает взволнованно-тревожному драматическому (но не легкомысленному) характеру музыки этого эпизода. И лишь в коде штрихи *spiccato* (в партии контрабаса) и *staccato* (в партии фортепиано) займут свое достойное место, и исполнители смогут во всеоружии продемонстрировать свое виртуозное мастерство!

Чтобы точно выполнить нюанс *fp* на первой ноте *фа* в девятом такте от конца "Скерцо", следует ее исполнить не дубль-штрихом, а как простую четвертную ноту, то есть:



Далее со второй ноты *ре-бемоль* в конце смычка, перейти на дубль-штрих, но уже на пиано.

Здесь важно, чтобы быстро проведя смычок от колодки к концу, успеть одновременно сделать мгновенное *diminuendo* от форте до пиано; затем не останавливая смычок, начать с ноты *ре-бемоль* (опять же вниз смычком) исполнение завершающего пассажа уже дубль-штрихом.

По мере возрастающего *crescendo* игровая точка смычка соответственно будет перемещаться ближе к колодке. Весь девяти тактовый хроматический пассаж лучше исполнять на одной струне Соль, это будет в большей мере соответствовать характеру музыки.

При разучивании данного отрывка допустимо делать небольшие акценты смычком на сильные доли такта. Затем следует отказаться от акцентировки, полагаясь уже исключительно на внутреннее слышание ритмической пульсации трехчетвертного тактового размера метроритма, на слышание и представление музыкального образа вихревого пассажа в целом.

В заключение считаю нужным еще раз напомнить: ритм и только ритм обеспечит контрабасисту устойчивый, одинажды найденный им темп "Скерцо", обозначенный автором зажигательным *Vivace!* Без этой основы даже при полной музыкально-технической оснащенности контрабасиста нельзя рассчитывать на успех блестящего исполнения пьесы, равно как и виртуознейшей "Тарантеллы" и "Прелюда". Об этом нужно помнить тому, кто "рискует" включить в свой репертуарный список эти поистине уникальные в своем роде произведения Р. Глиэра!

"Прелюд"

Как уже говорилось, "Прелюд" и "Скерцо" (соч. 32, соответственно № 1 и 2) написаны композитором шестью годами позже двух других его пьес — "Интермеццо" и "Тарантеллы".

"Прелюд", как и предыдущие пьесы Глиэра, долгое время после создания оставался "неприступной крепостью" не только для учащейся молодежи, но и для концертирующих музыкантов-контрабасистов, которые воспитывались, главным образом на произведениях традиционного репертуара (в основном зарубежных композиторов) по старой школе и методике.

Такого всеохватывающего многообразия диапазонного звучания контрабаса по всему грифу, широкого использования всех четырех струн, наличия виртуозной штриховой техники и пальцевой беглости левой руки, сложнейшей метроритмической и темброво-интонационной палитры красок, богатейшего гармонического и полифонического языка, широкой гаммы разнообразия тональных красок звучания инструмента, как в пьесах Глиэра, найти невозможно.

Вот почему мы с особой теплотой и благодарностью признаем имя Рейнгольда Морицевича Глиэра, открывшего своими неповторимыми произведениями для контрабаса новый путь в большое будущее контрабасового искусства!

"Прелюд" написан по классическому образцу простой трехчастной формы в тональности *ре мажор*. Главная тема "Прелюда", построенная на интонационно-мелодическом материале шеститактового вступления, экспрессивна, мелодически развита и целеустремленна в своих возвышенных чувствах.

Непрерывность и полетность движения музыки, упругий динамический ритм усиливаются богатым полифоническим голосоведением у контрабаса и фортепиано, имитацией голосов, разнообразием ладо-гармонических построений.

Эти качества свойственны не только крайним разделам "Прелюда", они активно присутствуют также и в среднем разделе, который несмотря на то, что построен на тематическом материале главной темы "Прелюда", имеет свободный, разработочный характер с элементами импровизации. Этот раздел заметно отличается своей сдержанностью просветленного

звучания, более интимным выражением чувств, подчеркнутой динамической контрастностью, не выходя из диапазона мягкого пиано и пианиссимо. Здесь мы наблюдаем яркую палитру тональных отклонений, красочную смену гармоний (и до-диез минор, ля мажор, до-диез мажор, соль мажор), логически приводящую в конце раздела к доминанте — началу репризы “Прелюда”.

За счет прерванных оборотов первое предложение репризы значительно расширено, а второе — сокращенное, одновременно является в кодой “Прелюда”. Оно блестяще завершает эту изумительную, ни с чем не сравнимую виртуозную пьесу для контрабаса.

Лаконизм изложения главной темы в репризе придает образу собранность и классическую стройность. Ритмическая пульсация четвертей в первом предложении репризы в партии фортепиано (вместо выдержанных аккордов, как это было в экспозиции) решительно меняет характер и настроение, придает строгое ритмически-импульсивное поступательное движение. Реприза воспринимается не как повтор экспозиции — в ней присутствует новый элемент эмоционального раскрытия и утверждения художественного образа, неожиданно завершающего музыкальное действие “Прелюда”.


Хочется сказать несколько слов о том, как работать, на что следует обратить внимание контрабасисту, приступившему к разучиванию “Прелюда” Р.Глиэра.

Сначала следует играть пьесу в медленном темпе плотным штрихом *détaché* на форте, считая на 6/8, следя за качеством звука и точностью интонации; отдельные места повторять до полного усвоения.

То же самое следует играть на пиано, проверять, чтобы пальцы левой руки достаточно сильно прижимали струну к грифу и точно совпадали со сменой смычка; одновременно следует отрабатывать четкую смену позиций в левой руке, соблюдая при этом плавное движение музыки.

Играть так же (в медленном темпе), но уже штрихом *legato*, как он выставлен в нотном тексте, с обязательным выполнением указанных нюансов. Пассажи на форте играть всем смычком и всей шириной лямбы волоса, а там где встречаются пиано и пианиссимо — серединой или второй половиной смычка (ближе к концу).

Следить за тем, чтобы отыгравшие пальцы при исполнении пассажей в восходящем движении оставались на своем месте (не снимать их со струны) во избежание перенапряжения, но при этом не прижимали струну к грифу.

В нижеприведенном нотном примере это показано знаком .

Вступление:



Главная тема:



Соблюдая это правило, исполнитель добьется хорошего звучания каждой ноты в отдельности, пассажа в целом, закрепит “память” пальцев, осязательное ощущение различных интервальных соотношений (растяжений между пальцами) в разных частях грифа контрабаса, стабилизирует устойчивую точную интонацию.

Подобная пальцевая дисциплина на грифе относится не только к данному случаю, она должна быть обязательной для исполнителей на контрабасе вообще, начиная с первых лет обучения.

Как в начальном периоде работы над “Прелюдом”, так и в завершающей стадии (играя уже в темпе *Allegro*), важно достичь ровного, насыщенного, интонационно ясного звучания пассажей на всех струнах и во всех регистрах контрабаса, добиваться подлинно виртуозной беглости пальцев левой руки, четкого выполнения классического метроритма, точной координации обеих рук.

Рекомендую особо обратить внимание на точность интонации и ровность звучания в тех местах "Прелюда", где редактор впервые успешно применил новый аппликатурный прием свободного растяжения пальцев левой руки в одной увеличенной позиции на всех струнах как по вертикали, так и по горизонтали грифа в нижней половине контрабаса².

В экспозиции:



В репризе:



Здесь от исполнителя требуется разумная кропотливая работа, регулярная пальцевая тренировка. Необходимо обратить внимание на метроритмическую точность исполнения триолей в третьей и шестой четвертных долей такта, часто превращающихся из-за небрежной игры в шестнадцатые. Этого не случится, если контрабасист будет слышать в такте ритмическую пульсацию каждой четверти³.

Более насыщенному звучанию пассажей, расположенных на всех струнах, поможет небольшое *crescendo* к концу каждой триольной фигуры за счет плотного прилегания к струне волоса, небольшого нажима большим (указательным) пальцем на трость смычка и веса всей руки (но ни в коем случае не за счет быстрого движения смычка).

² Подробно см.: Хоменко В. Новая аппликатура гамм и арпеджио для контрабаса. С. 61-62, 82-86.

³ См. партию фортепиано в репризе "Прелюда" в 7-12-ом тактах.

Работая над главной темой:



для того, чтобы добиться хорошей интонации и плавного течения музыки в пассажах, следует заострить внимание на точных переходах левой руки при смене позиций в первом такте с ноты *ми* на *соль*, в третьем такте с ноты *соль* на *си-бемоль*. Для этого большой палец должен находиться рядом с тем пальцем, с которого меняется позиция, то есть в первом такте — около второго, в третьем такте — около первого пальца.

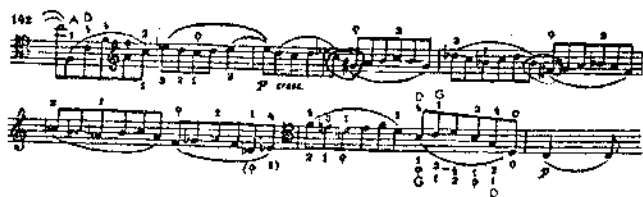
Советую обратить внимание на квартовые интервалы *соль — до* (в первом такте) и *си-бемоль — ми-бемоль* (в третьем такте). Для точного перехода с первого пассажа на начало второго (третий такт) следует в момент паузы (второй такт) заранее (условно) поставить второй палец на ноту *ми-бемоль* на струне *Ре*, не снимая первый палец с половинной ноты *соль*.

Такая предварительная аппликатурная подготовка создаст условие для точного интонирования начального интервала чистой кварты (*си-бемоль — ми-бемоль*) и пассажа в целом.

В последующих (четвертом и пятом) тактах надо обратить внимание на точную смену позиций, соответственно движению голосоведения, от верхних звуков *ре-бемоль, до, си-бемоль* (третий палец) и нижнего голосоведения на крайних звуках *соль, фа, ми-бемоль* (большой палец), движущихся по секвенции в нисходящем движении.

Необходимо заострить внимание на уменьшенную квинту в четвертом такте (*ре-бемоль — соль*) и в последующих тактах на чистые квинты, помня, что по мере движения левой руки по грифу с верхних позиций в нижние расстояние между третьим и большим пальцами будет соответственно увеличиваться. Вот почему слуховой контроль, как здесь, так и в других аналогичных случаях, приобретает первостепенное значение.

В следующем эпизоде средней части "Прелюда", построенном на секвенционном нисходящем движении, остается тот же аппликатурный принцип движения верхнего и нижнего голосоведения:



Однако аппликатура частично может быть и другой, в зависимости от индивидуальных возможностей исполнителя, она выписана под нотами.

Интервалы уменьшенных кварт (сверху вниз) *до — соль-диез* в третьем и *си-бемоль — фа-диез* в четвертом тактах рекомендуется соответственно заменить энгармонически на *до — ля-бемоль* и *си-бемоль — соль-бемоль*. В этом случае они будут легче прослушиваться как большие терции и служить хорошей основой для точной смены позиций в левой руке, способствовать достижению чистой интонации.

Вторую половину главной темы в репризе — последние одиннадцать тактов "Прелюда" (условно назовем ее кодой):



следует исполнять в верхней части смычка, следя за его плавной переменной (без толчков), соблюдать выставленную динамику. Четыре заключительных такта "Прелюда" в авторской редакции заканчивались в нюансе форте. Однако после неоднократного исполнения "Прелюда" в классе и в концертах, в присутствии автора, я пришел к выводу, что этот вариант динамики не отвечает художественному содержанию произведения, объединяет его.

100

В процессе дальнейшей работы был найден другой, наиболее оптимальный вариант динамических и агогических оттенков в партии контрабаса и фортепиано, который, по согласованию и одобрению Рейнгольда Морщевича, и вошел в окончательную редакцию при издании. Вот он:



Сделав в первых двух тактах *crescendo*, далее арпеджированные ноты *до-соль-до-ми* исполнить всем смычком на форте. После быстрого *diminuendo* на звуках *ми — соль* последнюю в такте ноту *до* исполнять во второй половине смычка на пиано, одновременно быстро сливаясь и растворяясь в звуках затухающего тонического аккорда у фортепиано.

Как уже говорилось, партия фортепиано в "Прелюде" насыщена богатым разнообразием глиэровской полифонии. Прием имитации лежит не только в основе главной темы "Прелюда". Вслушиваясь в тонкости многоголосия, невольно создается впечатление, что это пьеса была задумана как камерное произведение для пяти инструментов — двух скрипок, альты, виолончели и солирующего контрабаса³⁰.

Вот почему, исполняя "Прелюд", следует партнерам не упускать из вида эту важнейшую стилевую сторону ансамблевого полифонизма, впервые примененного композитором в сочинениях для контрабаса.

Заканчивая краткий разбор "Прелюда" Р. Глиэра, считаю нужным (и даже обязательным) напомнить контрабасистам о следующем: тот, кто не усвоил и не изучил основательно важнейшего раздела контрабасовой школы — гамм и арпеджио (в их полном комплексе), тот не может успешно решить технические и художественные задачи, содержащиеся в этом поистине виртуозном произведении Глиэра.

³⁰ Не случайно известный контрабасист-виртуоз Л. Андреев записал на граммпластинку "Прелюд" с квинтетом струнных инструментов.

Поэтому я настоятельно рекомендую тщательнейшим образом изучить данный раздел контрабасовой методики, прежде чем приступить к работе над пьесой.

“Прелюд” Р.Глиэра, как ни какое другое контрабасовое произведение, нуждается в предварительной подготовке контрабасиста-исполнителя. Правильное распределение смычка, динамическое и тембровое разнообразие аппликатурных приемов, штриховая техника, логичная фразировка музыкальной мысли, пальцевая беглость с отчетливой “дикцией” каждого звука, пассажа, правильное положение левой руки на всех отрезках грифа и многое другое, касающееся исполнительских моментов, — весь этот набор технико-художественных средств выражения исполнитель не может обойти, прежде чем обратиться к “Прелюду” Р.Глиэра.

“Интермеццо”

“Я с волнением и большим интересом взялся сочинять “Интермеццо” — первую пьесу для контрабаса, — рассказывал Рейнгольд Моршевич. — Работая над ней, я окончательно пришел к выводу: начинающие композиторы должны хорошо знать все музыкальные инструменты и в том числе контрабас”.

Нам, музыкантам-инструменталистам, остается лишь надеяться, что этому поучительному живому примеру Р.М.Глиэра, П.Хиндемита, других выдающихся композиторов последуют наши талантливые молодые композиторы.

Атмосфера, в которой создавалось “Интермеццо” (соч. 9, № 1), была весьма благоприятной для композитора. Этот период его творческой жизни был отмечен созданием ряда сочинений малой и крупной формы — от романсов для голоса и инструментальных сочинений до оперных и симфонических. К этому времени Глиэр был уже известным композитором и исполнителем, выступал в концертах в качестве пианиста и пробовал себя как дирижер.

Творчество Глиэра характеризуется, с одной стороны, как умеренно новаторское, не отрывающееся от корней национальной культуры, с другой стороны — его музыка пропитана духом современности, она понятна и доступна для широкого круга слушателей. Слушая “Интермеццо” и другие его пьесы

для контрабаса и фортепиано, легко угадываются эти качества Глиэра-композитора, художника, музыканта.

Четырехтактовоеступление в партии фортепиано (*Andantino grazioso*), построенное на сопоставлении тоники ля мажора и квартсекстаккорда второй ступени, звучит как вопрос, и по своему характеру является приглашением к началу музыкального действия:



Главная тема в партии контрабаса окрашена теплой лирикой и восточным колоритом, грустью и благородной мечтательностью, трепетным волнением и эмоциональным порывом:



Последующее ее развитие с тональными отклонениями (в си минор, фа диез минор, ре мажор) привносит более взволнованный поэтический характер, усиливающий многообразие душевных чувств и переживаний.

Темп и характер музыки — *Andantino grazioso*, что означает подвижно, изящно (при метрономе $\text{♩} = 120$), говорят сами за себя. Исполнителю остается лишь проникнуться этой характеристикой от начала до конца и прежде всего в крайних частях “Интермеццо”, помнить, что темп должен быть подвижным, а характер исполнения грациозным.

Кроме выставленных штрихов, аппликатуры и динамических оттенков (по согласованию с автором) исполнителю следует обратить внимание на восьмые паузы, имеющиеся в

первом, третьем и пятом тактах контрабасовой партии (см. пример 146). Они имеют смысловое значение и обусловлены музыкальной необходимостью; их следует воспринимать как вздох, музыкальную паузу перед началом второй и третьей фразами.

Исполнение сильных долей у фортепиано, приходящихся на эти паузы у контрабаса, должно быть своевременным и четким, не отклоняясь от установленного темпа. Для более ровного и незаметного перехода со струны Соль на струну Ре — параллельные кварты *ля — ми, фа-диез — си* рекомендую исполнять не одним и тем же пальцем, а двумя соседними пальцами, приемом суженной аппликатуры (см. пример 146).

В аналогичном месте — во втором предложении главной темы (тринадцать тактов от начала), а потом и в начале репризы — пауз уже нет. Они выпесняются насыщенной динамикой музыкального развития, иными чертами характера, эмоциональным разнообразием музыкальных образов, непрерывностью поступательного движения.

С первой же фразы главной темы "Интермеццо" исполнитель должен строго соблюдать динамику, штрихи и аппликатуру. Фразу лучше начинать в верхней половине смычка с последующим расширением к колодке, плотно прилегающим волосом к струне. Играть по фразам и целым предложениям в подвижном темпе, но ни в коем случае нельзя поддаваться соблазну медленного темпа, иначе может появиться тенденция к "выпеванию" каждой в отдельности ноты, что в корне будет противоречить движению музыки, ее образов.

В "Интермеццо", как ни в какой другой контрабасовой пьесе Глиэра, довольно исчерпывающе обозначены нюансы штриховки, агогика, аппликатура, штрихи, поэтому следует внимательно отнестись к их практической реализации по мере работы над этой пьесой.

Начиная с шестого такта, там где встречаются фразы, построенные на звуках верхнего тетрахорда гаммы *ля мажор*, следует уделить достаточное внимание интонированию звуков *ми-бемоль — фа-диез*, подчеркивающих гармонический *ля мажор*.

Плавное движение левой руки по грифу и свободное растяжение пальцев позволит контрабасисту устранить недостатки интонирования, успешно преодолеть технические трудности игры.

Весьма примечательно, что отдельные мелодические обороты главной темы "Интермеццо" напоминают о мелодике знаменитого скрипичного "Романса" (соч. № 3) Глиэра, использованного затем в балете "Красный мак", созданного в 1926-1927 годах (ср. примеры 146 и 147):



Исполняя первое предложение главной темы, контрабасист может позволить, кроме выставленного *diminuendo*, сделать еще и небольшое *tenuto* на последних трех нотах *сиду-ре*, с тем чтобы, подчеркнув окончание, с еще большей убедительностью начать второе более расширенное предложение "Интермеццо".

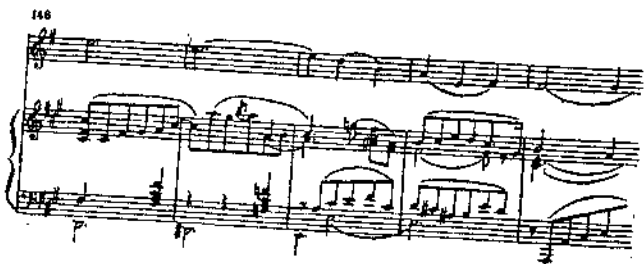
Необходимо, однако, сказать что *rubato* как одно из выразительных средств следует применять исполнителю весьма осторожно и умело. В этой связи уместно напомнить, что говорили об этом великие музыканты разных времен. Так, например, Филипп Эммануэль Бах советует брать за образец искусство хорошего певца. Леопольд Моцарт с иронией пишет: "Толковый аккомпаниатор не должен потакать серьезному виртуозу, так как он тем самым испортит ему *rubato*, мнящий же о себе виртуоз держит восьмую в Адажио кантабиле целую половину такта, до тех пор, пока придет в себя; он не соблюдает ритма, он играет речитативно". А гениальный Вольфганг Моцарт пишет отцу: "Все поражены, как я всегда аккуратно остаюсь в пределах такта, они не могут понять, как в Адажио правая рука играет темп *rubato*, а левая не знает об этом ничего. У других же левая рука следует за правой".

Известно, что благодаря Ф. Шопену, а позже и А. Н. Скрябину, *rubato* достигло самой высокой степени своего развития. Весьма примечательно, что говорил по этому поводу Г. Г. Нейгауз, обращаясь к своим ученикам: "... Рубаре значит по-итальянски "красть", — если вы украдете время и не вернете его вскоре, то будете вором: если вы сперва ускорите

тем, то впоследствии замедлите его: оставайтесь честным человеком — восстановите равновесие и гармонию»¹⁾.

Как видим, искусство исполнения *rubato* усовершенствовалось по мере развития мировой музыкальной культуры. Оно требует от исполнителя тонкого чувства ощущения в изменении метроритма, свободы исполнения без нарушения закономерностей общепринятых исполнительских норм. И чем лучше исполнитель будет чувствовать ритмическую структуру произведения, тем логичнее и свободнее он может пользоваться отклонениями от нее, не нарушая прежде всего его организующего начала, гармонии произведения в целом.

На вершине кульминации, в последних шести тактах первой части "Интермеццо":



пианисту следует кантилено выделить мелодическую линию в верхнем, среднем и басовом голосах фортепианной партии, соединив густую полифоническую ткань в единый эмоционально-динамический ансамбль двух инструментов. В последнем такте допустимо применить небольшое *rituto* на обозначенном *diminuendo*, чтобы в последующей средней части "Интермеццо" еще больше оттенить контрастность вступления фортепиано, а затем и контрабаса.

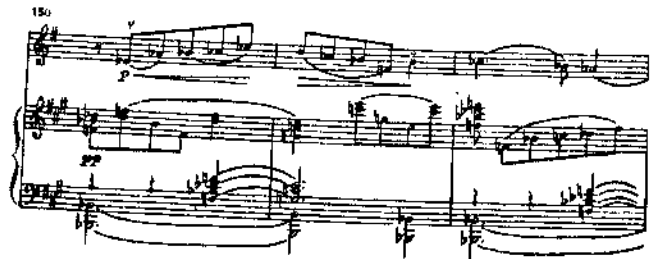
Средняя часть — *Roso animato* — является резким контрастом основной теме "Интермеццо". Композитор строит ее из двух частей-предложений, составляющих единое целое среднего раздела пьесы.

Первое предложение после двухчетвертного вступления фортепиано отмечено октавными скачками у контрабаса и носит эмоционально-волевой, решительный и фанфарный характер:



Насыщенная фактура фортепианной партии пестрит гармонией уменьшенных септаккордов и задержаний, выгодно подчеркивая драматический характер музыки, ее взволнованность.

Второе предложение композитор строит на тематическом материале главной темы первой части на гармонических звуках ми-бемоль-мажорной гаммы:



Музыка его имеет уже свой индивидуальный мелодический характер, свою эмоциональную сферу, своеобразие мажорно-минорных колебаний с отклонениями в ля минор, соль минор, си-бемоль минор, фа мажор и си-бемоль мажор.

¹⁾ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1958. С. 39.

Более развернутое по отношению к первому предложению, оно отличается глубокой распевной кантиленой, большим разнообразием динамических оттенков (на что особенно нужно обратить внимание обоим исполнителям!), более острой гармонией, развернутой полифонизацией фортепианной фактуры в сочетании с контрабасовой партией.

В свою очередь, частая смена тонально-тембровых красок заметно усиливает взволнованный характер диалогов контрабаса и фортепиано, придает музыке еще большую психологическую и эмоциональную углубленность.

На фоне, быть может, несколько скрытой грусти и внутренней неопределенности все же овладевающим чувством в итоге оказывается жизнерадостное, эстетически здоровое начало, логически приводящее посредством развернутого восьмитактового преддыкта к первоначальному его состоянию — репризе.

Обращаясь к исполнителям "Интермеццо", следует оговориться, что несмотря на их, казалось бы, равноправие, все же следует пианисту постоянно быть предельно чутким и внимательным в определении соразмерности ансамблевого звучания контрабаса и фортепиано, быть "на чеку", не забывать о превалирующей роли контрабасового голоса с учетом его специфики звучания.

В последующих пяти тактах перед преддыктом:



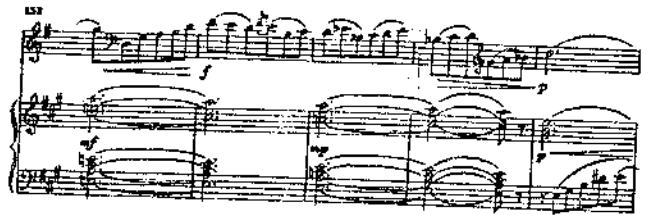
чтобы тембрально оттенить повторяющуюся три раза фразу у контрабаса, я как редактор предложил первый раз исполнять ее *crescendo* и *diminuendo* на струне Соль, далее повторять ее на ровном пиано на струне Ре и в заключение опять на струне Соль с большим (до форте) *crescendo* на выдержанной высокой

ноте *соль*, подготавливающей вместе с фортепиано непосредственно преддыкт к репризе.

Подобное противопоставление регистров и нюансов предполагает широкое использование разнообразия тембровых красок инструмента, активизацию образно-эмоционального мышления исполнителя, свободу в выборе средств выражения.

Повторение данной фразы попеременно то у фортепиано, то у контрабаса не следует рассматривать лишь как соревнование двух инструментов — исполнителям нужно стремиться к душевно-эмоциональному слиянию от скрытого, затаенного, до открытого, просветленного звучания этого диалога двух различных по тембру инструментов. И все же следует учитывать, что голос контрабаса по своей значимости является ведущим.

Психологическая насыщенность волевого звучания в преддыкте у контрабаса предполагает использование широкого дыхания смычка, всей ленты волоса:



Здесь вполне допустимо некоторое *rubato* в исполнении первых двух тактов в мажорной тональности и двух последующих тактов в минорной, с тем чтобы продолжение музыкального образа у фортепиано последовало уже в строгом первоначальном темпе (*Roso animato*) до последующих двух тактов перед репризой, где автором предусмотрительно выставлено *rosso ritenuto* и *diminuendo*, вводящее в наполненную светом и жизнерадостностью репризу "Интермеццо".

Я сознательно не выставил аппликатуру в третьем и четвертом тактах, полагаясь на музыкальную интуицию исполнителя. Однако в работе с учениками убедился, что не все

они правильно решают эту весьма существенную исполнительскую задачу. Некоторые из них предпочитают исполнение музыки этих тактов на одной струне Соль, сохраняя тем самым однородность тембрового и динамического звучания музыкального образа; другие ученики под предлогом удобства (без смен позиций) и достижения будто бы лучшего интонирования используют две струны — Соль и Ре. Я предпочитаю первый вариант — на одной струне Соль.

В репризе во втором предложении тема главной партии немного сокращена за счет коды, в которой отчетливо слышатся отголоски тематического материала из среднего раздела "Интермеццо".

Фактура фортепианной партии в репризе заметно насыщена полифоническим голосоведением, более густой аккордовой гармонией. Накладываемое друг на друга в первых четырех тактах имитационное переплетение голосов — у контрабаса в ля-мажорной, у фортепиано — в фа-диез-минорной тональностях — вносит свежую красочную гамму колористических красок, придает музыке более экспрессивный настрой.

Accelerando и *crescendo* в трех первых, затем *ritenuto* и *diminuendo* в двух последних тактах репризы (перед кодой) следует рассматривать как последний всплеск душевных чувств перед завершающей частью "Интермеццо" — кодой:



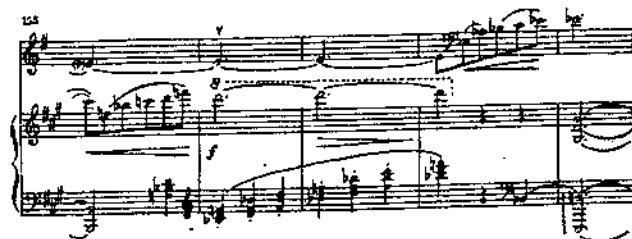
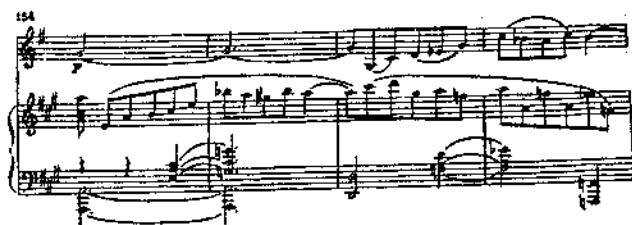
Кода состоит из двух частей: *A tempo* и *Ritù lento*. Первая — основана на тематическом материале главной темы и средней части "Интермеццо". Возникая во всех разделах формы, музыкальный материал главной темы служит как бы доказательством единства музыкально-образного содержания, фактором завершающего характера его драматургии.

Музыка коды наполнена просветленной грустью и смелой моментом возбуждения, откровенного отчаяния и ухода в сферу затаенных душевных колебаний. Подобные смены

эмоционального состояния и составляют основу музыкальной драматургии не только коды, но и всего "Интермеццо" в целом.

Раскрывая музыкально-выразительные психологические образы, выявляя их внутреннюю сущность, необходимо учитывать также умиротворяющую, более ровную и спокойную мелодическую и гармоническую сферу коды, последовательное утверждение светлого, оптимистического образа, рассматривать его, как итог предшествующего процесса.

На глубоких басах у фортепиано, короткие фразы в двух-октавном диапазоне поочередно имитируются в партиях фортепиано и контрабаса:



Внезапная контрастность настроения, декламационный тон высказывания (использование при этом колористических приемов игры, что особенно свойственно глизеровскому творчеству) позволяют заметить, что в коде "Интермеццо" легко обнаруживаются импровизационные

элементы развития музыкального материала, а это в свою очередь, предрасполагает к более свободному характеру исполнения коды. Так, например, во втором такте примера 155, там где музыка звучит на стаккатных аккордах у фортепиано, пианист может первые три аккорда (на форте) несколько ускорить, но последующие четыре аккорда (на *diminuendo*) соответственно замедлить. Далее музыка в четвертом и пятом тактах у контрабаса на *crescendo* и *molto ritenuto* достигает вершины кульминации звучания, декламационно заявляя об окончании первой половины коды и переходе во вторую ее половину — *Rit. lento* — светлый и умиротворенный мир интимного звучания колористически-красочных флажолетных звуков в высоком регистре контрабаса.

Романтическая мечтательность в совокупности с необычной выразительностью звучания (на флажолетных звуках) отголосков темы "Интермеццо" заметно отличает второй заключительный раздел коды от его первого раздела, характерной чертой которого была ладовая окраска, неустойчивые тонально-гармонические последовательности и мелодические обороты у обоих инструментов.

В авторской редакции музыка последних одиннадцати тактов исполнялась обычным способом — не флажолетами. После неоднократного прослушивания Рейнгольд Морицевич согласился с предложением исполнять данный заключительный отрывок флажолетными звуками, что наилучшим образом отвечает характеру и художественному содержанию "Интермеццо". В дальнейшем этот вариант вошел в окончательную редакцию.

Завершающие такты коды звучат как утверждение светлого начала грациозной музыки "Интермеццо", как бы обрамляют его. Об этом красноречиво говорит то, что первые четыре такта *Rit. lento* (вторая половина коды) у фортепиано "дословно" повторяют первые четыре вступительных такта "Интермеццо".

Интерпретация последних тактов коды, подчеркивающая поэтическую одухотворенность и грациозность музыки, ее умиротворенное настроение, позволяет исполнителю с еще большей силой оттенить приглушенность тембрового колорита контрабаса незначительными *tenuti* (*rubato*), которые усиливают повторяющиеся отголоски темы (с выполнением

одновременно выставленных в нотах выразительных динамических оттенков).

Пианисту следует подчеркнуть грациозное звучание восходящих на *diminuendo* тонических стаккатных аккордов, приводящих к неожиданно контрастно-звучающему септаккорду на шестой пониженной (третий и четвертый такты от конца), как бы на мгновение затормозившему окончание музыкального действия.

Однако после волшебного звучащей басовой ноты *фа-бемоль* у фортепиано (три такта от конца) последний арпеджированный аккорд ля мажора оптимистически радостно и просветленно завершает лирико-драматическую музыку "Интермеццо".

СОДЕРЖАНИЕ

Четыре пьесы С.А.Кусевицкого.....	3
"Анданте".....	6
Вальс-миниаюра.....	14
"Грустная песенка".....	28
"Юмореска".....	36
Четыре пьесы Р.М.Глиэра.....	45
"Тарантелла".....	50
"Скерцо".....	76
"Прелюд".....	95
"Интермеццо".....	102

Владимир Владимирович Хоменко
**ПЬЕСЫ С.А.КУСЕВИЦКОГО И Р.М.ГЛИЭРА ДЛЯ
КОНТРАБАСА И ФОРТЕПИАНО**

Редактор Т.И.Коровина
Компьютерный набор Т.Г.Петрова
Верстка В.Д.Вероцкого
Формат 60x84/16 7,25 л. Тираж 500 экз. *3.166*
Цена договорная. ЛР № 040231 от 23.01.1992 г.

РАМ им. Гнесиных
Москва, 121069, ул. Поварская, 30/36