

АЛЕКСАНДР МИХНО

**ИСТОРИЯ
КОНТРАБАСА**

КНИГА 1



МУЗЫКА

УДК 780.6.016
ББК 85.315
М69

На обложке использована репродукция
гравюры Иоганна Кристофа Вайгеля «Виолонист»
(1715, Musicalisches Theatrum, Нюрнберг).

Михно, А. В.

М69 История контрабаса. Книга 1 / Александр Михно. — М. : Музыка. — 280 с., нот. ил.

ISBN 978-5-7140-1492-5

Книга известного контрабасиста и педагога Александра Михно — ещё одно свидетельство стойкого интереса к инструменту, который прошёл долгий путь и стал одним из самых значимых в некоторых музыкальных жанрах.

Погружаясь в историю контрабаса (книга первая охватывает период от истоков до второй половины XVIII века), автор акцентирует внимание на его отличительных особенностях в той или иной стране, в то или иное время, приводит данные об исполнителях, которые оставили заметный след в искусстве игры на контрабасе, а также рассматривает самые разные произведения, написанные в расчёте на технические возможности конкретных инструментов, равно как и уровень мастерства выдающихся контрабасистов.

Богато иллюстрированное издание будет интересно не только исполнителям-профессионалам, композиторам, но и широкому кругу любителей музыки.

ББК 85.315

ISBN 978-5-7140-1492-5

© А. Михно, 2024
© Издательство «Музыка», 2024

ОТ АВТОРА

История контрабаса насчитывает более пяти столетий, на протяжении которых этот удивительный инструмент развивается по своим собственным законам, иногда трудно объяснимым с точки зрения развития других смычковых инструментов. И если скрипка, альт, виолончель уже около трёхсот лет назад получили сегодняшние форму и размеры, то контрабас до сих пор удивляет разнообразием форм, размеров, строя, количества струн, способов игры.

Отдельные статьи о контрабасе публиковались ещё в XIX веке, но серьёзные исследования инструмента, его использования в музыкальной практике, а также биографий выдающихся исполнителей начались лишь в XX веке. Одной из заметных и капитальных работ стала книга Фридриха Варнеке «История контрабаса», изданная в 1909 году в Гамбурге. Представленный в ней огромный материал по истории контрабаса и искусству игры на нём автор расположил по национальным школам, отметив наиболее важные этапы развития каждой из них. В конце 1920-х годов по инициативе Варнеке и ещё нескольких энтузиастов некоторое время даже издавалась газета «Контрабас» на немецком языке.

Здесь же следует назвать исследования Э. Маденского (1903), И. Билле (1928), Т. Бартоли (1939), Р. Профета (1942), Р. Элгара (1960), Ф. Хертля (1961), В. Бенци (1963), А. Майера (1969), Т. Пельчара (1974), С. Карлин (1974), Б. Финка (1974), Б. Турецкого (1974), А. Планьявского (1970), М. Гайдоша (1978), Т. Бордаша (1981), П. Бруна (1982),

Й. Кмента (1988), Й. Фохта (1999), Г. Галлиньяни (2004), К. Трумпфа (2021) и других авторов. Все они, особенно две книги Альфреда Планьявского («История контрабаса», 1970 и «Барочный контрабас — виолоне», 1989), дали много нового материала, по сравнению с Варнеке, и подробнее раскрыли различные периоды в истории инструмента. Большой интерес также представляют издаваемые в США, Англии, Германии, Чехии, Польше, Финляндии и других странах журналы контрабасовых ассоциаций.

На русском языке в первую очередь надо отметить обстоятельную работу под редакцией доктора искусствоведения Б. Доброхотова «Контрабас. История и методика» (1974). Позднее появились книги и брошюры Р. Азархина («Контрабас», 1978), А. Астрова («Деятель русской музыкальной культуры С. А. Кусевицкий», 1981), В. Шикова («Музыканты Верхневолжья», 1984), В. Мазуряну («Русская контрабасовая школа», 1985), В. Федорчука («К вопросу об истории контрабасового искусства в Белоруссии», 1985), А. Михно («Боттезини», 1984; «Контрабасовое искусство Австрии, Чехии и Германии XVIII — начала XIX века», 1985; «Два эссе о контрабасе в старом Петербурге», 2008; «Итальянские солисты, современники Боттезини», 2018; «Виолоне и контрабас эпохи барокко», 2018; «Бетховен, Драгонетти и Россини», 2018; «Контрабасовое искусство во Франции XIX века», 2019), Л. Ракова («Отечественное контрабасовое искусство XX века: 20–80-е годы», 1993; «История контрабасового искусства», 2004), В. Хоменко («Пьесы С. А. Кусевицкого и Р. М. Глиэра для контрабаса и фортепиано», 1996; «Жизнь моя — музыка: записки музыканта», 2004).

Следует, однако, заметить, что значительная часть фундаментальной литературы по истории контрабаса опубликована на иностранных языках и не всегда доступна русскому читателю. А имеющиеся переводы нередко искажают смысл текста и приводят к неверным оценкам тех или иных явлений.

Обилие собственного материала, накопленного за годы исследований, а также многочисленные вопросы, задаваемые коллегами и учащимися, побудили автора взяться за новую работу и в процессе её написания указывать на существующие в некоторых трудах ошибки и заблуждения, переходящие из одного издания в другое.

Хочется также обратить внимание читателей на следующие моменты.

Для удобства восприятия названия инструментов при их первом упоминании или там, где автор считает необходимым, выделены в книге полужирным шрифтом, так же как и имена контрабасистов, важных для исследуемых периодов.

Курсивом даны названия инструментов и другие музыкальные термины, написанные на латинице (термины приводятся в соответствии с оригиналом).

Годы жизни всех упомянутых в тексте творческих деятелей (в том числе композиторов, художников, мастеров инструментов), если даты известны, помещены в указателе имён. Там же приведены и оригинальные написания иностранных фамилий.

А. Михно

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ОТ ИСТОКОВ ДО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Глава 1 ПЕРВЫЕ СМЫЧКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ЕВРОПЕ

Благодаря развитию торговли и мореплавания многочисленные смычковые инструменты из Азии и Ближнего Востока, Южной и Восточной Европы в начале первого тысячелетия постепенно распространялись по европейскому континенту. На их основе в XII–XIII веках сформировались такие инструменты, как ребек и виела (фидель), впервые описанные в «Трактате о музыке» Иеронима Моравского (ок. 1275). Автор «Трактата» в 28-й главе приводит ценные замечания по настройке и технике игры на двухструнном ребеке и пятиструнной виеле. Инструменты, как пишет Моравский, располагались на коленях исполнителя, а затем и на плече. Автор также впервые в западноевропейской истории описывает использование резонирующей струны-бурдона (*лат.* *bordunus*), которая располагается вне грифа.

Ребек имел грушевидный корпус, постепенно переходящий в шейку, колковую коробку с поперечными колками и деку с резонаторными отверстиями в виде скобок. На ребеке играли, держа его на плече (*da braccio*). Он был двух-, но чаще трёхструнным инструментом с квинтовым строем, а гриф не имел ладов. Инструменты типа ребека были известны и на юго-востоке Европы. В музыкальной практике европейских стран ребек использовался с XII до XVI века.



Фидель (нем. Fiedel, от лат. fides — струна) или **виела** (итал. viella, фр. vielle) известен с VIII века. В своём раннем периоде имел неглубокий лопатообразный корпус длиной около 50 см (изготавливался вместе с короткой шейкой из одного куска дерева), круглую головку с вертикально расположенными колками, круглое резонаторное отверстие посреди верхней деки под струнами, прямые плечи, 3–4 струны. Примерно в X веке появился пятиструнный фидель: с грушевидной, овальной или ромбовидной формами корпуса, с двумя С-образными резонаторными отверстиями. Для удобства ведения смычка по бокам корпуса начали вырезать талию, и постепенно корпус фиделя принял гитарообразную форму.



Миниатюра из Комментария на Апокалипсис

Беата Лиебанского в списке монастыря Сан-Мильян-де-ла-Коголья (900–950 гг.)

В XIII веке окончательно утвердился пятиструнный классический тип фиделя — с одной, реже с двумя резонирующими струнами вне грифа. В конце XV века корпус инструмента становится более плоским, дека и дно отделяются от обечаек и приобретают иногда лёгкую выпуклость, оформляется гриф, а шейка отделяется от корпуса.



Смычковая лира

Смычковая лира (*lira da braccio*) появилась в Италии в XIV–XV веках. Семейство лир состояло из следующих инструментов: *lira da braccio*, *lirone da braccio* (сопрановый и альтовый члены семейства), *lira da gamba* (XVI век, Италия, 9–16 струн и гриф с ладами) и *lirone perfetto* (басовые члены семейства). Первые два инструмента были больше всего похожи на скрипку. Что же касается инструментов басовой группы, то корпус у них был скрипичного образца (за исключением плоского, как у виол, дна), головка фидельная (плоская с вертикальными колками)

ми), ладовый гриф виольного типа, и инструменты этой группы имели четырнадцать струн. Если первая смычковая лира с двумя бурдонными струнами вне грифа была ещё очень близка к фиделю, то к началу XVI века, когда на корпусе инструмента появились углы, она приняла скрипичные черты. Позднее стали формироваться выпуклое дно и резонаторные отверстия в виде эфов.

В опере «Эвридика» Я. Пери (1600 год, исполнена во Флоренции) речитативы сопровождалась лирой да гамба и лироне perfetto — эти инструменты использовали для многоголосного аккордового сопровождения.

Трумшайт (нем. Trumscheit) или **морская труба** (итал. tromba marina) был известен в Западной Европе с XV века и весьма распространён до середины XVIII века. В Германии его также называли *Nonnengeige* («скрипка для монахинь») и *Nonnentrompete* («труба для монахинь»), поскольку монахиням запрещали играть на духовых инструментах. Трумшайт обладал одной струной, коротким грифом и вытянутым тре-

угольным корпусом длиной около двух метров. На нём играли с помощью натуральных флажолетов. Вибрирующая подставка придавала резкому звуку трумшайта несколько дребезжащий или жужжащий призыв. Этот инструмент имел наибольшее распространение в европейских портовых городах и женских монастырях на Рейне. Вивальди применял трумшайт в четырёх своих концертах.



Трумшайт

Виолы, с пятью-шестью струнами преимущественно, были широко распространены в Западной Европе с XV по XVIII век.

Их кварто-терцовый строй и лады, возможно, сложились под влиянием лютни. Виолы в основном были четырёх видов: дискантовые, альтовые, теноровые и басовые. В XVI–XVIII веках значительную популярность получила теноровая виола (*viola da gamba*). Она использовалась как сольный, ансамблевый и оркестровый инструмент.

Скрипки были известны с XII–XIII веков в Польше и балканских странах, где они часто применялись в народной музыке. Эти инструменты имели по три струны, настроенные по квинтам, отличались размерами и регистрами. Позже скрипки стали четырёхструнными, сохранив квинтовый строй.



Скрипка и виола

Музыковеды указывают на следующие отличительные признаки скрипок и виол:

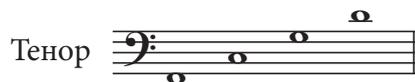
Скрипка

СВОДЧАТАЯ НИЖНЯЯ ДЕКА,
 ПРЯМЫЕ ЗАКРУГЛЁННЫЕ «ПЛЕЧИ»,
 ОСТРЫЕ УГЛЫ,
f-ОБРАЗНЫЕ РЕЗОНАНСНЫЕ ОТВЕРСТИЯ
 ОТСУТСТВИЕ РОЗЕТКИ,
 ОТСУТСТВИЕ НА ГРИФЕ ЛАДОВ,
 ЗНАЧИТЕЛЬНАЯ ОКРУГЛОСТЬ ПОДСТАВКИ,
 КОЛИЧЕСТВО СТРУН — 4,
 КВИНТОВЫЙ СТРОЙ

Виола

ПЛОСКАЯ НИЖНЯЯ ДЕКА,
 ПОКАТЫЕ «ПЛЕЧИ»,
 МЯГКИЕ УГЛЫ,
 С-ОБРАЗНЫЕ РЕЗОНАНСНЫЕ ОТВЕРСТИЯ,
 НАЛИЧИЕ РОЗЕТКИ,
 НАЛИЧИЕ НА ГРИФЕ ЛАДОВ,
 НЕЗНАЧИТЕЛЬНАЯ ОКРУГЛОСТЬ ПОДСТАВКИ,
 КОЛИЧЕСТВО СТРУН — 6–9,
 КВАРТО-ТЕРЦОВЫЙ СТРОЙ

Первоначально соотношение настроек скрипок также шло по квинтам, то есть все более низкие инструменты отстояли от более высоких на квинту:



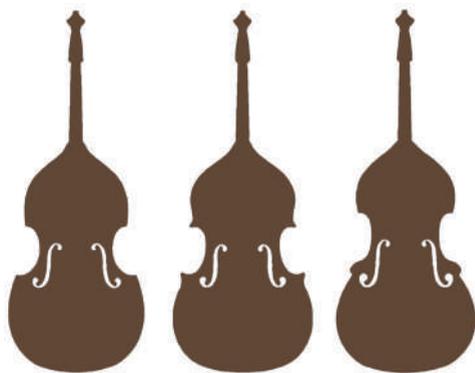
Сосуществование двух семейств смычковых инструментов в музыкальной практике европейских стран было временами сложным. Виолы с их мягким звуком вполне удовлетворяли потребностям дворцовой музыки, которая чаще всего звучала в небольших закрытых помещениях. Скрипичные инструменты с их квинтовой настройкой и более выпуклой подставкой давали возможность извлекать более громкие

и резкие звуки, подходящие для игры на улице. На них и играли преимущественно уличные и сельские музыканты. Между сторонниками и противниками аристократичных виол и простонародных скрипок часто возникали ожесточённые споры.

Инструменты высокого и среднего регистра из виольного и скрипичного семейств уже в XVI веке имели довольно определённые размеры. В течение XVII века итальянские скрипичные мастера выработали и оптимальные формы, которые в целом не менялись до сегодняшнего времени. При этом более низкие инструменты часто имели значительные различия в размерах. Однако наибольшее разнообразие форм и размеров присуще инструменту, которому и посвящена настоящая книга, — **контрабасу**.

Если присмотреться к современному контрабасу, можно увидеть, что он имеет некоторые черты и виольного семейства, и скрипичного. Такой синтез связан с особенностями развития контрабасовых инструментов в прошедшие столетия.

Наиболее часто встречаются три формы контрабасов: (слева направо) **гамба**, **скрипка** и **бусетто**. При любой из указанных форм задняя дека инструмента бывает прямая, выпуклая или с небольшим углом в верхней её части. Строй контрабаса чаще всего квартовый, а исполнители играют и сидя, и стоя, используя разные формы смычков, постановки правой руки, а также аппликатурные системы.



Основные формы корпуса контрабаса

Говоря о семействах смычковых инструментов, музыковеды указывают на наличие самых больших и низких контрабасовых инструментов. Но мало кто из них даёт полную картину существовавших с XV века больших скрипок.

Шведские композиторы создали значительное число опер, симфоний и инструментальной музыки. Среди них скрипач Юхан Агрелл, написавший несколько симфоний. Уже упомянутый Фердинанд Цельбель Старший, автор пяти симфоний для четырёх голосов (*5 Sinfonias à 4*), где в рукописных партиях виолончелей и басов можно увидеть используемый диапазон басов от *До* до *ми*¹. В другом произведении *Lamento à 8 Parte* (1771) Цельбель пишет отдельную партию для *Basso di Grosso con Sordini*.

Юхан Мартин Краус, прозванный шведским Моцартом за его талант и скоропостижную смерть, использовал контрабасы как полностью самостоятельный голос в оркестре. Например, в Симфонии си-бемоль мажор у контрабасов и виолончелей совершенно разные мелодические линии:

The image shows a musical score for two parts: V-c. (Violoncello) and C-b. (Contrabbasso). The key signature is one flat (B-flat major/C minor) and the time signature is 4/4. The V-c. part features a melodic line with long, sweeping phrases and some chromatic movement. The C-b. part starts with a dynamic marking of *mf* and plays a more rhythmic, eighth-note pattern. The two parts are clearly distinct in their melodic and rhythmic treatment.

В симфониях и опере «Олимпия» Юхана Крауса (как и у Цельбеля) басовые инструменты имеют диапазон от *До* до *ми*¹.

Партии контрабаса писал отдельно от виолончельных и Франческо Уттини. В его симфониях и опере «Король-пастух», созданной сразу после приезда в Стокгольм (1755), контрабасы используют диапазон, одинаковый с сочинениями Крауса.

Немецкий композитор Юхан Готтлиб Науман, который работал в Швеции, рассчитывал на такие же возможности

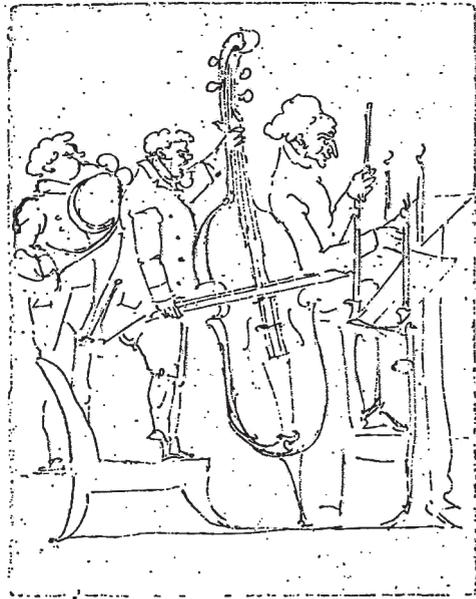
инструмента в своих сочинениях. А в Реквиеме написал октавы *Соль–соль* в партии виолоне.

Другой немецкий композитор, Георг Йозеф Фоглер, известный как аббат Фоглер, несколько лет проработал в Швеции. В своих произведениях он часто давал басу отдельную партию, как, например, в «Laudate Dominum», и обозначал инструмент *Violon Basso*. В его увертюре к драматическому спектаклю «Крестоносцы» рукописные оркестровые партии баса и виолончели содержат квинты без пометки *divisi*, а отдельная партия басов в Фортепианном концерте до мажор фиксирует октавы с нижней струной *До* для контрабаса.

Эти данные вместе с рисунком четырёхструнного контрабаса, сделанного Юханом Тобиасом Сергелем в 1790 году в Стокгольмской капелле в виде шаржа на знакомых музыкантов, позволяют предположить, что шведские контрабасисты играли на инструментах с квинтовым строем.

Первый оперный театр в **Копенгагене** был построен в 1689 году, но вскоре сгорел, и новый открыли уже в начале XVIII века. Для руководства театром пригласили из Гамбурга композитора и дирижера Райнхарда Кайзера. Позднее операми дирижировали Кристоф Виллибальд Глюк и Джузеппе Сарти. С 1779 года оркестр королевской капеллы стал постоянно играть в оперном театре.

Первыми контрабасистами капеллы были **Йоганнес Альтер** (1633) и придворный скрипач **Бальгасар Келлер**, который в документах 1640–1644 годов значится как исполнитель



Ю. Т. Сергель. Музыканты капеллы
Стокгольма

на басовой скрипке (*Bassgeige*). Позже в капелле из контрабасистов работали **Томас Эйер** (1730), отец и сын **Шрайбер** (1770–1790), а также чешский валторнист и контрабасист **Якоб Зедлачек** (с 1787).

Из датских контрабасистов этого периода наиболее известен **Франц Леопольд Антон Йозеф Кейпер**. Он родился в Нейроде (Силезия). В юности учился, в том числе музыке, в монастыре и должен был стать монахом. Но после того как он, нарушив обет, танцевал на свадьбе своей сестры, попал в немилость и, чтобы избежать наказания, бежал из монастыря. Пробыв некоторое время на службе у одного польского дворянина, Кейпер, не найдя удовлетворения в работе, поехал в Данию, где весной 1788 года дал концерт в Копенгагене. Там он «поразил своей виртуозностью» всех слушателей, и ему было предложено место в королевской капелле. Через полгода умер контрабасист Шрайбер Старший и Кейпера перевели на первое место, к большому разочарованию Зедлачека. Последний был аспирантом капеллы и надеялся на продвижение по службе. Зедлачек всё же стал членом капеллы и с 1801 года после ухода Шрайбера Младшего занял место второго контрабасиста. Самого Кейпера как первого контрабасиста королевской капеллы впоследствии заменил его ученик **Йохан Вильгельм Хаскерль**.

Франц Кейпер вошёл в историю музыки не только как выдающийся исполнитель, но и как композитор, пополнивший мировой контрабасовый репертуар множеством сочинений. В их числе семь концертов для контрабаса с оркестром, Романс и рондо для контрабаса с оркестром, а также Рондо для контрабаса и виолончели или альты.

Первым обратил внимание на этого автора английский контрабасист Р. Слэтфорд. В середине 1970-х годов он издал и записал на пластинку Романс и рондо для контрабаса с оркестром. С 1990-х годов произведения Кейпера стали более активно издаваться, а также исполняться и записываться многими контрабасистами³⁴⁴. Правда, перед исполните-

³⁴⁴ Например, Романс и рондо в 2004 году издано в редакции Бруно де Сент-Мориса в сольном строе: «Editions Delatour», *PDLT0424*, France, 2004. Version Accord Soliste de Contrebasse.

лями и исследователями творчества композитора возникает ряд трудностей с расшифровкой его рукописей³⁴⁵. Почти все сочинения имеют много исправлений, помарок, различных версий, в которых иногда сложно разобраться.

Семь концертов Кейпера созданы в период с 1786 по 1807 год. Концерт № 1 соль мажор написан тридцатилетним автором в августе 1786 года в Хиршберге (Нижняя Силезия)³⁴⁶. Анализ текста сольной партии контрабаса позволяет предположить, что автор пользовался системой записи скрипичного ключа на две октавы выше реального звучания, и читать нотный текст надо на октаву ниже. Это аналогично записи солирующего контрабаса в скрипичном ключе у Моцарта, Кожелуха, Шпергера и других авторов того времени.



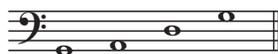
Часто используемые Кейпером флажолеты говорят о применении квартового строя для верхних струн инструмента. Встречающиеся утверждения о том, что Кейпер играл на трёхструнном инструменте, опровергаются встречающимися в его сочинениях нижними нотами *Соль*, *Фа-диез* и *Фа*. Сам Кейпер указывает строй только один раз — в Концерте № 7:



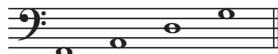
То, что ни в одном сочинении Кейпера нет нижнего звука *Ми* в партии солирующего контрабаса, убеждает, что он не использовал современный оркестровый строй четырёхструнного инструмента. Музыкаведческие источники XVIII и начала XIX века часто называют похожие варианты настройки четырёхструнного контрабаса. Яновска (1715), Петри (1782), Альбрехтсбергер (1790) и Николаи (1816) приводят строй с нижней струной *Соль*:

³⁴⁵ Рукописи находятся в королевской библиотеке Копенгагена.

³⁴⁶ Ныне *Jelenia Góra* (Еленя-Гура, или Оленья Гора) на границе Польши и Чехии.



Те же авторы, а также Рабасса (1724), Кобрех (1787), Шиллинг (1835) и Кастнер (1837) дают строй с нижней струной *Фа*:



Не исключено, что Кейпер, учившийся в Силезии, мог использовать оба указанных строя контрабаса.

Концерт № 2 соль мажор (*Concerto per il Contra Basso. Composto del Sig. Keyper*) написан предположительно в 1786 или начале 1787 года.



Концерт № 3 до мажор датирован 1787 годом. На титульном листе зафиксировано и место его создания — Каролат. Это новое место работы Кейпера, где он играл в капелле принца Иоганна Фридриха Карла фон Шейнах-Каролат на юго-западе Польши.

Концерт № 4 соль мажор, вероятно, создан также в 1787 году до приезда в Копенгаген.



Остальные три концерта для контрабаса с оркестром Кейпер написал уже в Копенгагене (1790–1807). Во всех семи концертах, начиная со второго, скрипичный ключ в партии контрабаса применяется по-разному, и расшифровывать октавы нужно, исходя из удобства исполнения и возможного использования флажолетов.

Содержание

<i>От автора</i>	3
Часть первая. От истоков до первой половины XVIII века	6
Глава 1. Первые смычковые инструменты в Европе	6
Глава 2. XVI век. Большие скрипки	12
Глава 3. XVII век. Италия	25
Австрия и Чехия	39
Германия	45
Франция	53
Англия	56
Глава 4. Первая половина XVIII века. Италия	61
Австрия и Чехия	73
Германия	75
Франция	85
Бельгия, Нидерланды	92
Англия	96
Россия	99
Часть вторая. Классика	106
Глава 5. Вторая половина XVIII века. Италия	106
Австрия, Чехия, Германия	128
Франция	215
Англия	227
Испания, Португалия	233
Бельгия, Нидерланды, Швеция, Дания	243
Россия	253
<i>Указатель имён</i>	264
<i>Список литературы</i>	273

МИХНО АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВИЧ
ИСТОРИЯ КОНТРАБАСА
КНИГА 1

Редактор *Е. Панфилова*
Корректор *И. Щеглова*
Вёрстка *А. Меньшов*
Набор нот *А. Казачков*
Технический редактор *С. Леонова*
Формат 70x100 $\frac{1}{16}$. Объем печ. л. 17,5

Изд. № 17956

АО «Издательство «Музыка», 123001, Москва, ул. Большая Садовая, д. 2/46, стр. 1
Тел.: +7 (499) 254-65-98, +7 (499) 503-77-37
www.musica.ru