

• МУЗЫКАЛЬНЫЕ • ИНСТРУМЕНТЫ •



ВИОЛОНЧЕЛЬ

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

А. ЛАЗЬКО

ВИОЛОНЧЕЛЬ

Второе издание,
дополненное

МОСКВА. «МУЗЫКА», 1981

782
Л17

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ТЕАТРА, МУЗЫКИ И КИНЕМАТОГРАФИИ

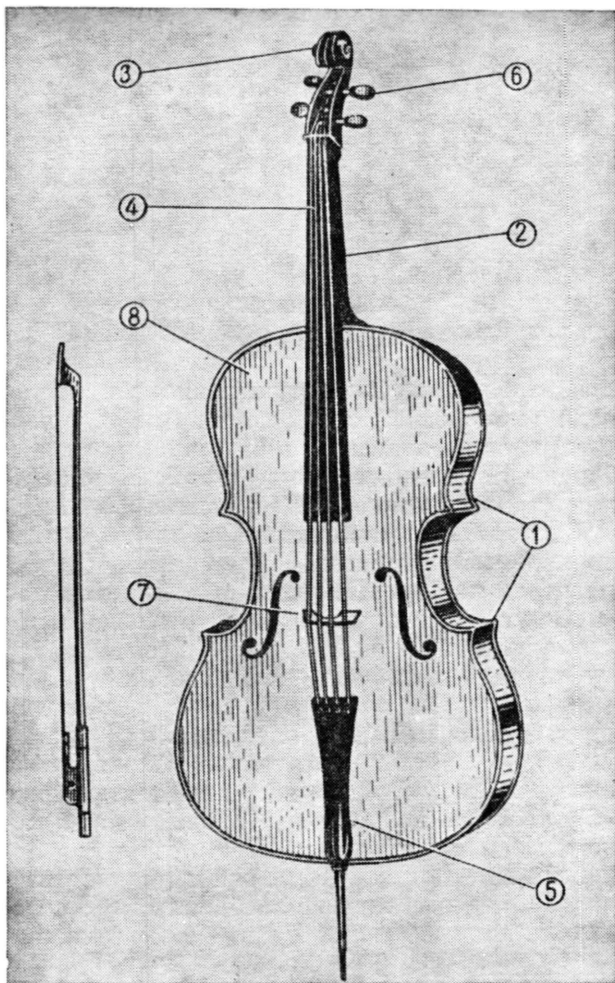
Общая редакция
С. ЛЕВИНА

«Петь надо так, как поет виолончель»¹, — в этих словах великого русского певца Федора Ивановича Шаляпина заключена, пожалуй, наиболее глубокая характеристика виолончели, инструмента, ставшего одним из важнейших в симфоническом оркестре и камерной музыке и нашедшего самое широкое применение в сольной концертной практике.

Виолончель принадлежит к инструментам скрипичного семейства. Несмотря на большие размеры, как по внешнему облику, так и по конструкции она мало чем отличается от скрипки.

Основа виолончели — характерный, восьмеркообразной формы корпус (1), к которому прикреплена шейка (2) с головкой (3) и грифом (4). Струны инструмента закрепляются внизу на струнодержателе, или подгрифнике (5), вверху — на колках (6), при помощи которых они натягиваются. Примерно у середины корпуса под струнами находится подставка (7), через которую колебания струн передаются верхней деке. Деки — это верхняя и

¹ Цит. по кн.: Гинзбург Л. А. А. Брандуков. 1941, с. 66.



нижняя плоскости корпуса, имеющие форму невысоких сводов и закругленные очертания.

Давление струн на подставку соответствует силе натяжения струн. Это давление в определенной степени уравнивается «пружиной» (деревянной планкой, приклеенной к верхней деке с внутренней стороны) и «душкой» (цилиндрической палочкой, вставленной близ подставки) между верхней и нижней деками, перпендикулярно к ним. Роль «душки» очень ответственна. Слегка распирая деки, она не только усиливает сопротивление корпуса виолончели давлению струн, но и передает вибрацию от верхней деки к нижней. Благодаря этому корпус инструмента в акустическом отношении становится единым целым. При помощи «душки» (меняя ее величину и местоположение) можно в значительной степени регулировать тембр инструмента, выравнивать звучание его струн.

Звукоизвлечение на виолончели схематически выглядит так: движение смычка по струне приводит ее в колебание. Чем сильнее пажим смычка и быстрее его движение, тем интенсивнее колебания струны, которые через подставку передаются корпусу виолончели. Именно тут и происходит рождение звука, неповторимого по красоте и своеобразию тембра. При этом важную роль играет конструкция корпуса и его пропорции, особенности дерева и его обработка, акустическая настройка дек, форма и величина подставки, правильный подбор душки и пружины, акустическая точность их установки и множество других, на первый взгляд незначительных, но практически существенных факторов.

Для изменения высоты звука струны прижимают пальцами левой руки к грифу. Однако, помимо интонирования, непосредственный контакт пальцев со струнами воздействует на их колебания, придавая звучанию инструмента индивидуальную окраску, которая еще более усиливается благодаря применению вибрации — колебательного движения кисти и пальцев левой руки. Таким образом, уже в самом звучании виолончели (как впрочем и других струнных смычковых инструментов) находят выражение и индивидуальность исполнителя и особенности данного инструмента.

Четыре струны виолончели настраиваются по квинтам:



Верхнюю струну Ля принято считать первой; Ре, Соль и До — соответственно второй, третьей и четвертой.

В некоторых произведениях композиторы прибегают к перестройке одной или даже нескольких струн. Так, например, при исполнении Пятой сюиты И. С. Баха для виолончели соло верхняя струна должна настраиваться тоном ниже обычного: при исполнении сольной сюиты З. Кодая понижаются на полтона две нижние струны:



Перестройка струн подчас открывает новые звуковые и технические возможности, позво-

ляет находить необычные тембровые краски и аккордовые сочетания, однако она почти всегда отрицательно сказывается на общем звучании инструмента, так как нарушает его акустическую стройность. Поэтому, будучи весьма распространенным приемом на первом этапе развития виолончельного искусства, в дальнейшем, с ростом и обогащением исполнительской техники, перестройка струн становится редким явлением. Пятая сюита Бага исполняется современными виолончелистами в новой редакции, рассчитанной на нормальный строй инструмента.

Каждая из четырех струн виолончели позволяет извлечь последовательный ряд звуков в пределах двух с половиной октав, но так как нижние струны (До, Соль и отчасти Ре) в верхнем регистре звучат глухо и невыразительно, то практически они используются в несколько меньшем объеме:



*) В редких случаях используются отдельные звуки.

Таким образом, общий диапазон виолончели охватывает четыре с половиной октавы:



Звук виолончели — певучий, несколько грудной, близкий к тембру человеческого голоса. Басовый регистр инструмента почти полностью соответствует диапазону мужских голосов (басу-октаве, басу, баритону). Средний регистр в такой же мере соответствует тенору и контральто, верхний — высоким женским голосам (сопрано, колоратурное сопрано). Такое богатство звуковых красок дает возможность исполнять на виолончели вокальные сочинения, сохраняя при этом их художественное значение. Но не следует думать, будто виолончель способна лишь подражать голосу человека. Ее прелесть — в совершенно особом, неповторимом по красоте и присущем только ей звучании: «стихия» же виолончели — певучая музыка широкого мелодического или декламационно-речитативного плана. Эти качества инструмента и используются в оркестровой, камерно-ансамблевой и сольной литературе.

Благородно и величественно звучит главная тема до-мажорной сонаты Прокофьева для виолончели и фортепиано:

5
Andante grave

piena voce



Столь же выразительно, но в ином эмоциональном плане используется нижний регистр виолончели в сонате ми минор Брамса:

6 *Allegro non troppo*



Блестяще раскрываются декламационно-речитативные возможности всех регистров инструмента в концерте Онеггера:

7

arco
pizz. *f*

ff *trill*

pp

Detailed description of the musical score: The score consists of two systems of staves. The first system (measures 7-10) is primarily in bass clef. It begins with a *pizz.* (pizzicato) marking and a dynamic of *f* (forte). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second system (measures 11-12) is primarily in treble clef. It starts with a dynamic of *ff* (fortissimo) and includes a *trill* marking over a note. The music continues with complex rhythmic patterns. The final measure of the second system ends with a dynamic of *pp* (pianissimo).

На основе этих звуковых и регистровых качеств сформировался богатый и разнообразный арсенал средств выразительности современ-

менного виолончельного искусства. Здесь прежде всего нужно сказать о высокоразвитой пассажной технике.

В оркестровой, камерно-ансамблевой и в особенности сольной литературе можно найти множество примеров различных гаммообразных движений, гармонических или мелодических фигураций:

8

Регер. Сюита № 3 (III ч.)



Хотя виолончель по своей природе является инструментом мелодическим и одноголосным, видное место в искусстве игры на ней занимает техника двойных нот и аккордов. Очень ярко и насыщенно звучат и сравнительно легко исполнимы различные трех- и четырехголосные аккорды в объеме не более двух октав:

9

Прокофьев. Концертино (III ч.)



Более широкое расположение аккордов возможно только при условии использования нижних открытых струн. Удобноисполнимы и сравнительно часто применяются разложенные аккорды в быстром движении:



Для аккордов наиболее употребительны нижний и средний регистры. Верхний регистр используется редко и только в произведениях концертно-виртуозного плана.

В динамически насыщенных эпизодах, требующих большого звукового напряжения и эмоциональной выразительности, преимущественно используется техника двойных нот. Сравнительно легко исполнимы на виолончели параллельные сексты и октавы, сложнее — терции, которые поэтому в виолончельной литературе встречаются редко.

Трудно назвать какой-либо виолончельный концерт, в котором не были бы использованы октавные пассажи, сексты и терции в самом различном технически-виртуозном и мелодически-выразительном плане. Характерно в этом отношении заключение разработки в первой части си-минорного концерта Дворжака, где эмоциональное нарастание подчеркивается последовательно растущей напряженностью пассажей:



Возможно исполнение на виолончели и двухголосия, хотя применение его весьма ограничено. Тем не менее достаточно развитые моменты двухголосного изложения можно встретить во многих произведениях, в первую очередь в пьесах, написанных для виолончели соло.

Одним из важнейших моментов исполнительского искусства является техника владения смычком, то есть штриховая техника. Это понятие включает разнообразные приемы звукоизвлечения, но в основе их лежат штрихи легато (исполнение нескольких звуков на одном плавном движении смычка) и деташе (исполнение каждого звука отдельным движением смычка), наиболее отвечающие напевно-декламационной природе виолончели. Довольно часто применяются виртуозные штрихи — спиккато и рикошет, использующие способность смычка пружинить и отскакивать от струны, в результате чего возникает своеоб-

разный по характеру, легкий и отрывистый звук; а также штрих стаккато — тоже отрывистый, но исполняемый смычком, плотно прижатым к струнам.

Весьма своеобразным и характерным приемом является игра флажолетами.

Известно, что при звучании струны кроме ее основного тона возникает целый ряд гармонических призвуков — обертонов. Это результат колебаний отдельных частей струны — половины, одной трети, одной четвертой и т. д. Если в момент звукоизвлечения прикоснуться к струне (не прижимая ее к грифу) в одной из точек ее деления на равные отрезки, то все колебания, кроме колебаний данного отрезка, потухнут, и мы получим изолированное звучание соответствующего обертона. Последовательно расположенные обертоны образуют так называемый натуральный звукоряд:



Это и есть натуральные флажолеты. Звучат они очень светло, но несколько холодновато, напоминая звуки старинной продольной флейты — флажолета, откуда и получили свое наименование.

Очень интересный, единственный в своем роде пример использования натурального ряда флажолетов на всех четырех струнах мы встречаем во второй части сонаты для виолончели и фортепиано Д. Д. Шостаковича, где быстрая последовательность флажолетов создает эффект блестящих пассажей:

The first system of music consists of two measures. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with numerous natural harmonics (circles) above the notes. The piano accompaniment is shown in a grand staff with treble and bass clefs, featuring chords and moving lines in both hands.

The second system continues the piece with three measures. The melodic line in the treble clef staff continues with natural harmonics. The piano accompaniment in the grand staff provides harmonic support with chords and moving lines.

The third system consists of three measures. The top staff is in bass clef and contains a melodic line with natural harmonics. The piano accompaniment is shown in a grand staff with treble and bass clefs.

Если нажмем пальца изменить высоту звука струны, то на ней опять можно извлечь натуральный ряд обертонов, но уже соответ-

ственно другой высоты. Это — искусственные флажолеты. По характеру звучания они не отличаются от натуральных, но техника их исполнения более сложна, так как кроме прикосновения к струне требуется еще дополнительный нажим пальца для фиксирования основного тона. Из искусственных флажолетов широкое применение находят квартовые, реже октавные, квинтовые и терцовые. Свое название они получили по интервалу, который образуется между точками фиксации основного тона и прикосновения к струне.

Используются флажолеты в качестве своеобразной краски: натуральные — в основном как отдельные звуки или как гармоническая фигурация, а искусственные — в изложении целых музыкальных фраз и эпизодов.

Но флажолеты — не только краска. Они значительно расширяют диапазон виолончели в верхнем регистре. Прекрасной иллюстрацией этого является эпизод в концерте Сен-Санса:

14

The musical score shows three staves. The top two staves are in bass clef, and the bottom staff is in treble clef. The music features triplets and a melodic line with artificial harmonics indicated by a dashed line and circles above the notes.

Прием игры пиццикато, то есть щипком пальцев, идет как бы вразрез с природой инструментов скрипичного семейства, на которых звук извлекается смычком. Не случайно эти инструменты называют еще и смычковыми,

как бы подчеркивая специфику игры на них. Тем не менее прием этот находит самое широкое применение. Возникнув в качестве имитации звучания щипковых инструментов, он приобрел в дальнейшем самостоятельное значение, существенно обогатив красочную палитру инструментов. Блистательно использовал эти возможности Чайковский в скерцо Четвертой симфонии, целиком поручив крайние эпизоды части струнной группе пиццикато.

На виолончели приемом пиццикато можно исполнять отдельные звуки, аккорды и довольно развитые мелодические эпизоды. Художественно убедительно использован этот прием в среднем эпизоде *Andante cantabile* из Первого квартета Чайковского, когда на фоне оstinатного пиццикато виолончели звучит прекрасная, певуче-задумчивая скрипичная тема.

Богато использовал пиццикато Дебюсси в сонате для виолончели и фортепиано:

The image displays a musical score for cello and piano. The top system consists of two staves: the upper staff is for the cello and the lower for the piano. The cello part begins with a measure marked '15' and includes the instruction 'pizz.' (pizzicato). The piano part features a steady, rhythmic accompaniment. The bottom system continues the musical notation, with the piano part marked 'sf' (sforzando) in the final measure.

Исполнение пиццикато возможно как правой, так и левой рукой, при этом достигаются весьма красочные эффекты:

18

Цинцадзе. Чонгури.

The image shows a musical score for a piece titled "Цинцадзе. Чонгури." (Tsincaidze. Chonguri). The score is written on three staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a "pizz." marking. The middle and bottom staves are also in bass clef with the same key signature and time signature. The bottom staff has a "pizz. левой рукой" marking. The music consists of rhythmic patterns with many beamed notes, characteristic of a pizzicato effect.

pizz.

pizz. левой рукой

Таковы в общих чертах выразительные виолончельные возможности и средства, которыми владеют современные исполнители.

Слово виолончель — *violoncello* — в переводе с итальянского обозначает басик, или маленький бас. Впервые мы встречаемся с ним в сборнике сонат Аррести (1665). Так в середине XVII века стали называть инструмент, долгое время носивший разные наименования: *Bass de violon* (Франция), *Violoncino Basso di viola da braccio* (Италия), *Bass-bieg de braccio* (Германия). Смысл этих наименований сводился к одному — виолончель называлась ба-

совой скрипкой. Именно как инструмент, родственник скрипке, близкий ей по звучанию и способный служить сопровождающим басом, и появляется виолончель в первой половине XVI века.

Наиболее ранние сохранившиеся образцы виолончели принадлежат итальянским скрипичным мастерам Брешии и Кремоны — Гаспару да Сало (1540—1609), Джованни Паоло Маджини (1580—1632), Андреа Амати (1535—1611), которые разработали основы конструкции инструмента. Однако впоследствии еще долгое время продолжались поиски окончательных размеров и форм, нашедшие свое классическое завершение в инструментах гениального Антонио Страдивари (1644—1737), а также его ученика и преемника Карло Бергонци (1686—1747).

Совершенствование виолончели шло попутно с развитием скрипки, достижения мастеров в равной мере отражались как на том, так и на другом инструменте, но виолончель претерпевала изменения в большей степени. Да и в целом путь развития виолончели оказался значительно более сложным.

Объяснялось это целым рядом причин. Скрипке с первого момента ее появления отводилась роль главного мелодического голоса, виолончель же трактовалась как инструмент исключительно аккомпанирующий, предназначенный для исполнения басовой партии.

Только к концу XVII века виолончель начинает завоевывать себе права солирующего инструмента. А. Корелли (1653—1713) включает его в концертирующую группу своих кон-

черто grosso, появляются первые произведения для виолончели, развивается сольное виолончельное исполнительство.

Первые достижения в этой области связаны с именами выдающихся итальянских виолончелистов из Болоньи — Доменико Габриели (1659—1689), Атилио Ариости (1666—?), Джованни Баттиста Боноччини (1672—1755).

Все это предъявляло новые требования к инструменту. Если условиям ансамблевой игры удовлетворял красивый по тембру и достаточно густой в нижнем регистре звук виолончелей ранних итальянских мастеров, то сольные выступления требовали большей яркости и силы звучания инструмента. Начались поиски и эксперименты. Виолончели стали делать разных размеров: крупные, с определенно выраженным басовым звучанием — для ансамблевой игры, а также меньшей величины, с высоким теноровым тембром — для сольного исполнительства.

Мастера пытались приблизить виолончель по звучанию к скрипке. Антонио Страдивари завершил долгий путь поисков и экспериментов созданием в последний период своей деятельности наиболее совершенного типа виолончелей, отличающихся исключительно ярким, необыкновенно красивым по тембру и в то же время сильным звуком, способным заполнять большие концертные залы. Эти инструменты уже вполне отвечали требованиям сольного исполнительства.

Может показаться удивительным, что на протяжении почти двух с половиной столетий скрипка, альт и виолончель, в отличие от фортепиано и духовых инструментов, не пре-

терпели изменений. В их предельно простую конструкцию не внесено никаких усовершенствований. Удивляться этому, однако, не следует. Кажущаяся простота — результат многовекового развития струнных смычковых инструментов, завершением которого явились достижения великих итальянских мастеров XVII—XVIII веков. Многие тайны этой гениальной простоты и по сей день остаются неразгаданными.

Было еще одно обстоятельство, в сильной степени сказавшееся на судьбе виолончели и истории развития виолончельного искусства. Как известно, в художественной исполнительской практике непосредственными предшественниками скрипичного семейства были виолы — сопрановая, альтовая, теноровая (басовая) и большая басовая. Отличавшиеся нежным, но слабым и несколько глуховатым звуком, они в конце концов не выдержали соперничества с ярко и сильно звучащими скрипками. Однако эта смена произошла не сразу.

К тому времени, когда появились первые скрипки (начало XVI века), семейство виол занимало незыблемое господствующее положение во всех сферах музыкальной жизни. Эти красивые по форме, благородные по звучанию инструменты в полной мере отвечали музыкально-эстетическим требованиям своего времени. Наличие шести или семи близко расположенных струн, настроенных по квартам и терциям, невысокий овал подставки делали их очень удобными для исполнения двойных нот, аккордов, многоголосия. Что же явилось причиной появления инструментов но-

вого типа? Что предопределило их торжество над семейством виол?

Дело в том, что в эту эпоху господства полифонии в недрах самой музыки зарождались и вызревали элементы нового гомофонного стиля с характерной для него мелодической выразительностью и динамической насыщенностью. Отсюда возникла потребность в новом качестве звучания струнных. Этим требованиям отвечали инструменты скрипичного семейства. На этой почве и возникло соперничество, продолжавшееся более двух столетий. Протекало оно по-разному. Скрипка и альт довольно быстро вытеснили высокие виолы и заняли прочное положение ведущих ансамблевых инструментов. И лишь одна теноровая виола, известная больше под названием виола да гамба, то есть пожная виола (ее держали примерно так же, как виолончель, — между колен), значительно дольше других не сдавала свои позиции.

Соперничество виолончели и гамбы — интереснейшая страница в истории музыкальной культуры. По своим размерам, диапазону, характеру звучания гамба была близка к виолончели.

Однако бывали гамбы и семиструнные, с добавочной басовой струной. В семействе виол гамба — самый богатый по выразительным возможностям инструмент. Отличаясь наиболее приятным тембром, она часто звучала и как сольный инструмент, и как аккомпанирующий. Особенно широко распространилась гамба во Франции, Германии, Англии. Появилось много замечательных виртуозов, поднявших искусство гамбовой игры до высочайшего

уровня, была создана богатая сольная и ансамблевая литература. Произведения для гамбы писали А. Вивальди, И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Дж. Тартини. Молодое виолончельное искусство не могло в ту пору идти ни в какое сравнение с виртуозным гамбовым исполнением.

В XVII столетии гамба еще прочно удерживала свои позиции в оркестре и в ансамблях. Даже в начавшем зарождаться жанре смычкового квартета гамба первоначально соседствовала со скрипками и альтом. Но именно здесь она постепенно и начала сдавать свои позиции. Стремление к однородному звучанию все чаще обращало внимание композиторов к виолончели, искусство игры на которой исключительно быстро прогрессировало: осваивались достижения скрипичного исполнительства и богатейшее наследие гамбы. Виолончель постепенно закрепились в трио-сонатах, а затем вытеснила гамбу из квартета и оркестра.

Однако еще в XVIII веке гамба и виолончель соседствовали друг с другом. Появилось много музыкантов, играющих на обоих инструментах. И. С. Бах написал Шестой бренденбургский концерт для двух солирующих альтов с двумя гамбами, виолончелью и чембало. При этом гамбы он использовал в более высоких регистрах, чем виолончель, так как для последней они еще были труднодоступны. Написав Шесть сюит для виолончели соло, Бах отдает должное и ее сопернице, создав три замечательных сонаты для гамбы и клавирина. Еще более показательным, что он поручил ответственной выразительное соло в арии из «Страстей по Иоанну» именно гамбе,

хотя в оркестре, как правило, применял виолончель.

Постепенно вытесняемая из оркестра и ансамблей, гамба, однако, не умирает. Она продолжает жить как сольный инструмент — слишком высоки ее художественные достоинства. Замечательный французский гамбист — виртуоз Марен Маре (1656—1728) занимает должность королевского камер-музыканта (солиста на гамбе). Его сын Ролан с 1725 года становится преемником отца в этой должности. Последними «верными рыцарями» гамбы до конца остаются виртуозы Антуан Форкре (1671—1745), Кэ д'Эрвелуа (1670—1759), Карл Фридрих Абель (1725—1787), занимавшийся мальчиком у И. С. Баха при церкви св. Фомы. Их деятельностью заканчивается длительное соперничество «королевы виол» гамбы с виолончелью, но не заканчивается история гамбы.

После двух столетий полного забвения гамба, подобно спящей красавице, стряхнув с себя пыль веков, вновь зазвучала и даже появилась на концертной эстраде. Пробуждение интереса к старинной музыке вызывает естественное желание услышать произведения XVII, XVI, XV столетий в их первоначальном звучании. Так возродился интерес к клавесину, ко многим старинным духовым инструментам и, конечно, к гамбе. Пока это возрождение скорее музейное. О подлинном новом расцвете замечательного инструмента можно будет говорить только тогда, когда к нему обратятся современные композиторы и на гамбе зазвучит новая музыка. Произойдет ли это — покажет будущее.

Итак, в середине XVIII века виолончель, вытеснив гамбу, окончательно утвердила свое господство. С этого времени началось быстрое развитие виолончельного исполнительства. Выдвинулась целая плеяда замечательных виолончелистов: Берто (1700—1771), братья Дюпоры — Жан Пьер (1741—1818) и Жан Луи (1749—1819), Жан Баптист Бреваль (1756—1825) — во Франции; Луиджи Боккерини (1743—1805) — в Италии; Бернгард Ромберг (1767—1841) — в Германии. Эти выдающиеся музыканты были первыми создателями концертного виолончельного репертуара. Будучи, как правило, и композиторами, они сочиняли произведения, рассчитывая на свое мастерство, значительно превосходившее общий уровень современного им исполнительства, а это, естественно, оказывалось серьезным стимулом развития виолончельного искусства. Их деятельность в очень большой степени способствовала накоплению и расширению выразительных средств, открытию новых возможностей, а также утверждению виолончели в качестве сольного инструмента на концертной эстраде.

Быстрое развитие исполнительской техники в первую очередь было связано с освоением верхнего регистра виолончели и с широким использованием его как в певучем, так и в технически виртуозном плане. Это повлекло за собой определенные усовершенствования в самом инструменте: удлинение грифа, увеличение высоты и выпуклости подставки, что дало возможность пользоваться верхним регистром на всех струнах, и наконец — введение шпиля (ножки).



Б. Ромберг

К этому же периоду относится усовершенствование смычка (скрипичного и виолончельного) французским мастером Туртом (1747—1835). В дальнейшем смычки французских мастеров (Люпо, Вильома) продолжали оставаться лучшими в мире. Больших достижений в искусстве изготовления смычков достиг также петербургский мастер Николай Федорович Киттель (1806—1868), прозванный современниками «русским Туртом».

Еще во времена процветания гамбы делались попытки найти наиболее удобный способ держания инструмента. Пользовались и небольшими скамеечками, и короткими шпильями, однако наиболее распространенным было положение инструмента между колен. Так играли вплоть до середины XIX века. Развитие виртуозной техники и использование верхнего регистра заставило виолончелистов прибегнуть к помощи довольно длинного шпиля, который, упираясь в пол, придал инструменту устойчивость и освободил исполнителя от необходимости поддерживать его на весу. А это, в свою очередь, открыло новые возможности совершенствования виолончельной игры. Проблема шпиля осталась, однако, актуальной и в наши дни. Исполнители начали применять изогнутый шпиль, что придает виолончели пологое положение. При этом благодаря естественному давлению смычка на струны создаются более благоприятные условия для свободного и сильного звукоизвлечения.

О степени популярности какого-либо инструмента правильнее всего судить по тому, насколько часто и как широко используют его

композиторы в своих произведениях, насколько значительна его роль в оркестровой и ансамблевой музыке, и, конечно, по тому, насколько богата его сольная литература.

Появление виолончели обусловилось прежде всего задачами ансамблевой игры. Неудивительно поэтому, что областью наиболее широкого использования инструмента явилась, с одной стороны, оркестровая (симфоническая, оперная и балетная), а с другой — камерная музыка. В то же время, хотя в сольной практике виолончель обосновалась значительно позднее, ее репертуар в настоящее время богат, интересен и по праву обеспечивает ей прочное место на концертной эстраде.

Роль виолончели как оркестрового, ансамблевого и сольного инструмента менялась в русле общего развития музыкальной культуры. В XVI веке семейство скрипок включается в ансамбли и оркестры, состоявшие в основном из виол, лютен и клавишных инструментов (клавесин, орган). Впоследствии скрипичное семейство подменяет этот состав и, постепенно дополняясь различными духовыми инструментами, создает основу будущего симфонического оркестра.

Другой сферой использования виолончели становится басовое сопровождение какого-либо солирующего инструмента, чаще всего скрипки. (В сопровождении виолончели исполнял свои сонаты выдающийся итальянский скрипач и композитор Джузеппе Тартини, 1692—1770.)

В инструментальной музыке большое развитие получают сонаты для трех инструментов, где нижний голос мог быть исполнен либо

на клавишном инструменте, либо на гамбе или виолончели. Таким образом, в этот период виолончель — всего-навсего бас, причем довольно неповоротливый, с ограниченным регистром и диапазоном.

К тому же система цифрованного баса (генерал-баса), когда композитор вместо развернутого аккомпанеента записывал только зашифрованный басовый голос, приводила к безликости оркестровки в целом и в особенности аккомпанирующих партий.

Индивидуальные черты виолончели начинают раскрываться в появляющейся со второй половины XVII века виолончельной литературе — сонатах и сольных партиях концерто грассо. Здесь наряду с выразительной кантиленой — инструментальным пением — усиленно культивируется (особенно в произведениях итальянских композиторов) виолончельная виртуозность. Правда, она еще довольно скромна: господствуют размеренное и не очень быстрое фигурационное движение и тяжелые, плотные штрихи; постепенно осваивается верхний регистр и получает развитие техника двойных нот и аккордов. Характерно для этого времени использование виолончели для аккомпанеента в оперных речитативах (подобная практика сохранялась еще и во времена Моцарта), что требовало уже от исполнителя довольно развитой техники, и в частности аккордовой.

Вершиной раннего периода в истории виолончельного искусства, несомненно, можно считать творчество Антонио Вивальди (1678?—1741) и Иоганна Себастиана Баха (1685—1750). В огромном и еще не до конца

изученном наследии Вивальди, этого удивительного композитора и выдающегося скрипача, прозванного современниками за безудержный темперамент и яркий цвет волос «рыжим дьяволом», виолончельные произведения занимают значительное место. Трудно назвать сейчас точное количество таких сочинений, так как большая часть наследия Вивальди оказалась утерянной. В настоящее время издано шесть сонат с фортепиано и около тридцати концертов для камерного оркестра с солирующей виолончелью.

В своих сочинениях Вивальди использует в основном средний регистр виолончели, а нижний регистр подключает только в аккомпанементах. Яркая мелодическая выразительность и виртуозное использование штриха детали — характерные черты виолончельных произведений Вивальди.

Важное историческое значение имели шесть сюит для виолончели соло И. С. Баха. Исключительное богатство звуковых красок, свободное применение аккордов и элементов полифонии, разнообразие штриховой техники — таковы художественные достоинства сюит, непревзойденных и уникальных образцов данного жанра. Чрезвычайно показательно, что Бах, не будучи виолончелистом, одним из первых использует верхний регистр виолончели. Для этого он добавляет еще одну верхнюю струну и пишет для пятиструнной виолончели Шестую сюиту.

Несмотря на то что пятиструнная виолончель не оправдала надежд и вскоре была забыта, основная же идея Баха оказалась плодотворной: последующий период в истории

развития виолончельного искусства стал периодом освоения верхнего регистра с его богатейшими звуковыми возможностями. Что же касается Шестой сюиты Баха, то ее впоследствии стали успешно исполнять на инструментах с обычным четырехструнным строем.

Со второй половины XVIII века характер использования виолончели меняется. Цифрованный бас выходит из употребления. В оркестре, классический состав которого устанавливается в произведениях Гайдна и Моцарта, басовые функции полностью переходят к виолончелям и контрабасам и одновременно намечается процесс дифференциации партий этих инструментов. Сохраняя роль баса, виолончель начинает принимать на себя важные мелодические функции, и уже в начале XIX века в оркестре Бетховена и его младших современников (Шуберта, Вебера, Россини) инструмент получает самостоятельное мелодическое значение, с учетом разнообразных выразительных его возможностей.

Постепенно растет и количественный состав струнной группы оркестра. Если баховский оркестр в Лейпциге состоял из пяти-шести скрипок, четырех альтов, двух виолончелей и одного контрабаса, в оркестре Гайдна — одиннадцать скрипок, две виолончели и два контрабаса, то бетховенские произведения в Вене исполняются уже оркестром, включающим тридцать шесть скрипок и двенадцать виолончелей. А это уже вполне современный состав струнной группы. Именно при таком составе достигается необходимая полнота и яркость звучания, а также определенное звуковое равновесие инструментов оркестра.

Расширение оркестровых функций виолончели уверенно шло по пути мелодического обогащения: подчас ее партии по своей сложности приближались к произведениям сольной литературы. Стремясь к более яркому звучанию струнной группы в ответственных мелодических эпизодах, композиторы удваивали партии первых скрипок виолончелями. Все чаще им поручались самостоятельные мелодические фразы и эпизоды, как, например, в первой части Неоконченной симфонии Шуберта.

Расширение мелодических функций виолончели связано с широким использованием верхней струны Ля — наиболее яркой и сильной. (До применения на виолончели металлических струн, вошедших в употребление в последние десятилетия, звучность струны Ля резко отличалась от остальных. Металлические струны в известной мере сгладили эту разницу.)

Что касается технической стороны оркестровых виолончельных партий, то здесь важнейшую роль сыграло использование пассажей и быстрых фигураций, которые до сих пор поручались лишь скрипкам и отчасти альтам. Исполнение сложных элементов в условиях группы, насчитывающей восемьдесят инструментов, или, как принято говорить, четыре-пять пультов, становилось более легким и удобным. Виолончель начала превращаться в оркестровый инструмент с богатыми мелодическими и виртуозно-техническими возможностями.

Процессы, протекающие в этот период в камерно-ансамблевой музыке, во многом ана-

логичны тем, которые мы наблюдали в оркестре. В творчестве Гайдна, Моцарта, а затем Бетховена четко определяются составы камерных ансамблей, в которых гармонично сочетаются различные инструменты. Это — дуэты (скрипка и фортепиано, виолончель и фортепиано); трио (фортепиано, скрипка и виолончель); струнный квартет (первая и вторая скрипки, альт, виолончель); несколько позднее — фортепианный квартет и квинтет (фортепиано в сочетании со струнными).

Из дуэтов наибольшее развитие получили сонаты для скрипки и фортепиано, а начиная с Бетховена — сонаты для виолончели и фортепиано. В отличие от сонат XVII—XVIII веков, представляющих собой сольные инструментальные произведения с аккомпанементом, в ансамблях конца XVIII века инструменты играют равноценную роль. Первые законченные образцы таких сонат-дуэтов мы находим в творчестве И. С. Баха, например три сонаты для гамбы и клавесина (в современной редакции — для виолончели и фортепиано).

Виолончель, таким образом, становится неременным участником наиболее распространенных в камерной музыке ансамблей. Начиная с последних произведений Моцарта и Гайдна, в особенности же у Бетховена и Шуберта, она берет на себя также важные мелодические функции и постепенно превращается в равноправного партнера первой скрипки. В связи с этим широко осваиваются в мелодическом и виртуозно-техническом плане средний и верхний регистры.

Однако и в этот период особая заслуга в раскрытии выразительных средств виолончели

принадлежит исполнителям-солистам. Это были Л. Боккерины, братья Дюпоры, Б. Ромберг, поднявшие технику игры до современного уровня. В исполнительской практике этих музыкантов был впервые использован прием «ставка», открытие которого произвело буквально революцию в искусстве виолончельной игры. В основе этого приема — использование большого пальца левой руки, который прижимает одну или две струны, что создает точку опоры для левой руки и делает более доступным верхний регистр виолончели для исполнения пассажей, двойных нот, аккордов. Если ранее освоение верхнего регистра было связано в основном с использованием струны Ля, то теперь становится возможным исполнение сложных технических фигураций с применением верхнего регистра на всех струнах. В развитии техники игры на виолончели открылись заманчивые перспективы, которые с исчерпывающей для своего времени полнотой разработал и воплотил в своих произведениях Ромберг. Наследие его велико, но в первую очередь следует упомянуть девять концертов для виолончели с оркестром. Произведения эти не отличаются значительными художественными достоинствами и уже давно не звучат на концертной эстраде, но историческая роль их необычайно велика. Творчество Ромберга — это окончательное и полное завоевание и утверждение «ставочной» техники, а его концерты и по сей день прочно входят в педагогический репертуар.

Достижения виолончельного искусства конца XVIII века наиболее совершенны в творчестве Боккерины и Гайдна. Солнечная музыка

Боккерини по-новому раскрыла выразительные возможности виолончели. Ее звучание стало гибким и легким, виртуозность обрела свойственное стилю «рококо» грациозное изящество.

Столь же богато и разнообразно раскрыты виртуозные качества виолончели в концертах Гайдна. Известно, что Гайдн написал шесть концертов для виолончели. Но пока с полным основанием мы можем говорить только о двух: ре-мажорном, авторство которого долгое время приписывалось ученику Гайдна по композиции виолончелисту А. Крафту, и до-мажорном, партитура которого была обнаружена сравнительно недавно. Так же как и произведения Боккерини, концерты Гайдна прочно вошли в репертуар современных виолончелистов и составляют его «золотой фонд».

На рубеже XVIII—XIX веков появляются виолончельные произведения Бетховена. Первые две сонаты (соч. 5) и вариации на тему Генделя для виолончели и фортепиано композитор создает в 1796 году, затем следуют два цикла вариаций на темы Моцарта, ля-мажорная соната, а в 1815 году до-мажорная и ре-мажорная сонаты (соч. 102). К этому еще следует прибавить созданный в самом конце 90-х годов тройной концерт для фортепиано, скрипки и виолончели с оркестром (соч. 56).

Могучий гений Бетховена и здесь сказал свое веское слово. Его произведения явились классическим обобщением достижений виолончельного искусства. В то же время в них отчетливо наметились новые пути, по которым пошло дальнейшее развитие: интерес к индивидуальным особенностям инструмента, стрем-

ление к осмыслению его тембровой специфики. Эти тенденции в полной мере раскрываются в эпоху романтизма, в произведениях Шуберта, Вебера, Россини, Мендельсона, Шумана, Берлиоза, которые предельно расширили диапазон звучания виолончели и усилили техническую насыщенность оркестровых партий, но самое же главное — раскрыли неповторимый, своеобразный облик виолончели как поющего и в то же время гибкого и подвижного инструмента. Это привело к тому, что группу виолончелей стали выделять в оркестре в самостоятельный многоголосный хор. Первый смелый шаг в этом направлении сделал Россини, поручив виолончелям начало увертюры к опере «Вильгельм Телль» (1829). Выразительные возможности такого хора оказались настолько богатыми, что в дальнейшем он нашел свое место в музыкальном творчестве. Так, например, русский виолончелист и композитор Карл Юльевич Давыдов создал для ансамбля виолончелей «Гимн», а современный бразильский композитор Вила Лобос свои исключительно интересные «Бразильские бахианы».

Характерная для романтизма порывистость, устремленность, обостренность динамических и эмоциональных контрастов — все это способствовало развитию нового инструментального виртуозного стиля, который становился мощным средством выразительности. Крупнейшим представителем этого направления в середине XIX века был видный бельгийский виолончелист и композитор Франсуа Серве (1807—1866), который неоднократно концертировал в России, общался со многими пред-

ставителями музыкальных кругов русского общества и оказал благотворное влияние на развитие русского виолончельного исполнительства. Сущность игры Серве, как и сущность утверждаемого им виртуозного направления, была очень точно охарактеризована выдающимся русским критиком В. Ф. Одоевским. «..Метода игры г. Серве, — писал Одоевский, — представляет много нового и неожиданного; под его смычком виолончель потеряла тот степенный, важный, спокойный и, сказать правду, немножко монотонный характер игры, присвоенный ей Ромбергом; виолончель последовала за веком и приняла характер страстной и бурной всех других произведений искусства»². Многочисленные произведения Серве дают полное представление о достижениях виолончельного искусства середины XIX века и прежде всего о необычайной технической подвижности. В вариациях, фантазиях, концертных пьесах Серве звучат стремительные гаммообразные и фигурационные пассажи, требуется и легкость в исполнении двойных нот и аккордов, используется блестящая штриховая техника.

Композиторы, оценив богатый виртуозный потенциал виолончели, стали все чаще обращаться к ней как к сольному инструменту, перед которым можно ставить большие художественные задачи. Правда, в середине и во второй половине XIX века стали преобладать виртуозные тенденции. Основу репертуара концертирующих виолончелистов составляли

² Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, с. 186.



A. Serbe

главным образом сочинения, насыщенные большими техническими трудностями, но не отличавшиеся содержательностью и глубиной. Однако выдающиеся композиторы XIX века начали создавать подлинно художественные виолончельные сочинения, которые впоследствии вытеснили поверхностные виртуозные пьесы.

Вслед за последними произведениями Бетховена появляются две сонаты и вариации для виолончели и фортепиано Мендельсона, позднее — концерт и пьесы Шумана, соната, пьесы и концерт Сен-Санса, концерт Лало, сонаты Грига и Брамса, и даже Шопен, который писал в основном фортепианные произведения, делает исключение для виолончели и создает два интереснейших сочинения — сонату и интродукцию с полонезом.

Начало развития виолончельного искусства в России относится к XVIII веку и связано с своеобразными явлениями русской музыкальной жизни — крепостными оркестрами и любительским музицированием.

Иметь свой оркестр было модно, и помещики зачастую не жалели средств на приобретение музыкальных инструментов выдающихся мастеров и на обучение своих крепостных. Многие крепостные оркестры выросли в превосходные музыкальные коллективы. Такими, например, были оркестр Шереметева, пользовавшийся широкой известностью и сыгравший заметную роль в развитии оркестровой музыкальной культуры в России, оркестр Виельгорских, оркестр киевского помещика Будлянского (с этим оркестром высту-

пал Б. Ромберг). С оркестром Шереметева связана деятельность выдающегося русского скрипичного мастера И. А. Батова (1767—1841), который в течение многих лет делал инструменты для оркестра и только в 1822 году получил вольную за одну из лучших своих работ. Разбросанные в разных уголках России крепостные оркестры стали первыми очагами профессиональной музыкально-инструментальной культуры. Здесь исполнялись симфонические и камерные произведения Стамица, Гайдна, Моцарта, Бетховена, здесь вырастали и первые русские виолончелисты.

Не менее важной в развитии русского виолончельного исполнительского искусства была деятельность многочисленных музыкантов-любителей. Среди них в первую очередь нужно назвать превосходных виолончелистов и людей большой музыкальной культуры — Н. Б. Голицына (1794—1866) и М. Ю. Виельгорского (1794—1866). Виельгорский выступал преимущественно в Москве и Петербурге, Голицын был неутомимым пропагандистом сольной и камерной музыки в провинциальных городах. Именно он познакомил русских любителей музыки с последними квартетами Бетховена и был инициатором первых в России исполнений ряда его оркестровых произведений.

В 1870 году в Петербурге при Придворной певческой капелле был создан специальный инструментальный класс, который стал готовить музыкантов для придворного оркестра. В числе воспитанников этого класса был известный впоследствии русский виолончелист И. И. Хоржевский (1727—?).

В русской музыке виолончель быстро стала популярным и любимым инструментом. Уже предшественники Глинки (в особенности Алябьев) широко трактовали ее выразительные возможности. В произведениях самого же Глинки четко вырисовывается характерный для русской композиторской школы облик этого инструмента — смелое для своего времени, богатое по разнообразию регистров использование виолончелей как одной из важнейших солирующих групп симфонического оркестра. Виолончель звучит в стремительных пассажах увертюры к опере «Руслан и Людмила», в гибких, фигурационных сопровождениях и грациозно-изящных сольных эпизодах в опере «Иван Сусанин». Не менее показательны исполненные мужественной силы и красоты сольные фразы и эмоционально насыщенные эпизоды виолончелей в увертюре и в танцах оперы «Руслан и Людмила».

Однако особенно характерны для музыки Глинки многоголосные хоры виолончелей, достигающие необыкновенной выразительности и красоты (начало увертюры и рассказ Вани из оперы «Иван Сусанин»).

Глинкинская трактовка оркестровой партии виолончели оказала большое влияние на развитие русского виолончельного исполнительства, а также на творчество последующего поколения русских композиторов, уделивших виолончели значительное внимание. Наиболее полно и богато возможности виолончельной группы оркестра раскрыл Чайковский, сумевший как никто почувствовать лирико-драматическую природу инструмента. В его партитурах виолончели часто исполняют вместе с

первыми скрипками главные мелодические партии, а также выступают как самостоятельная солирующая группа. Композитор часто использует тембр виолончели в эпизодах, отражающих глубокие душевные переживания героев. Именно так воспринимается большое соло виолончелей во вступлении к пятой картине оперы «Евгений Онегин» (сцена дуэли), почти полностью воспроизводящее арию Ленского. Столь же характерен виолончельный эпизод в сцене письма (вторая картина этой же оперы), раскрывающий душевный порыв и смятение Татьяны. В этом же смысле показателен и кульминационный момент «Розового вальса» из «Щелкунчика», где благородная кантилена виолончельной группы является одним из значительных музыкально-образных воплощений балета. Исключительны по своей выразительности соло виолончели в балетах «Лебединое озеро» и «Спящая красавица».

Если в балетной музыке второй половины XIX века использование солирующей виолончели было данью традиции, то у Чайковского этот прием приобрел глубокий музыкально-драматургический смысл: звучание виолончели стало важным фактором музыкального раскрытия сценических образов. Наконец, подобно Глинке, Чайковский выделяет виолончели в самостоятельный (иногда с добавлением альтов) хор, достигая при этом удивительных по выразительности результатов (увертюра «1812 год», сцена в казарме из оперы «Пиковая дама»).

Стремление к передаче «человеческих» интонаций, к раскрытию богатейших кантиленных возможностей инструмента для выраже-

ния сокровенных и глубоких чувств проявляется не только в оркестровом, но и в камерно-инструментальном творчестве русских композиторов. Здесь в первую очередь нужно говорить о квартетной музыке, в которой большое значение получил весьма характерный прием «диалогического» изложения, когда партии первой скрипки противостоит богато развитая мелодическая партия виолончели. Очень выразительный диалог скрипки и виолончели мы встречаем во Втором квартете Бородина (композитор сам неплохо играл на виолончели). Исключительной драматической напряженности диалога достигает Чайковский во Втором квартете.

В середине XIX века в русской музыкальной жизни происходит событие исторической важности — в 1862 году в Петербурге открывается первая в России консерватория, ставшая колыбелью отечественного профессионального искусства. С деятельностью профессора этой консерватории К. Ю. Давыдова (1838—1889) непосредственно связано зарождение и развитие русской виолончельной школы.

Облик этого музыканта чрезвычайно многогранен. Давыдов был превосходным виолончелистом, концертная исполнительская деятельность которого получила широкое признание не только в России, но и за ее пределами и принесла международную славу русскому виолончельному искусству. Давыдов был композитором, создавшим большое число камерно-ансамблевых и сольных виолончельных произведений, и к тому же крупным музыкально-общественным деятелем, внесшим зна-

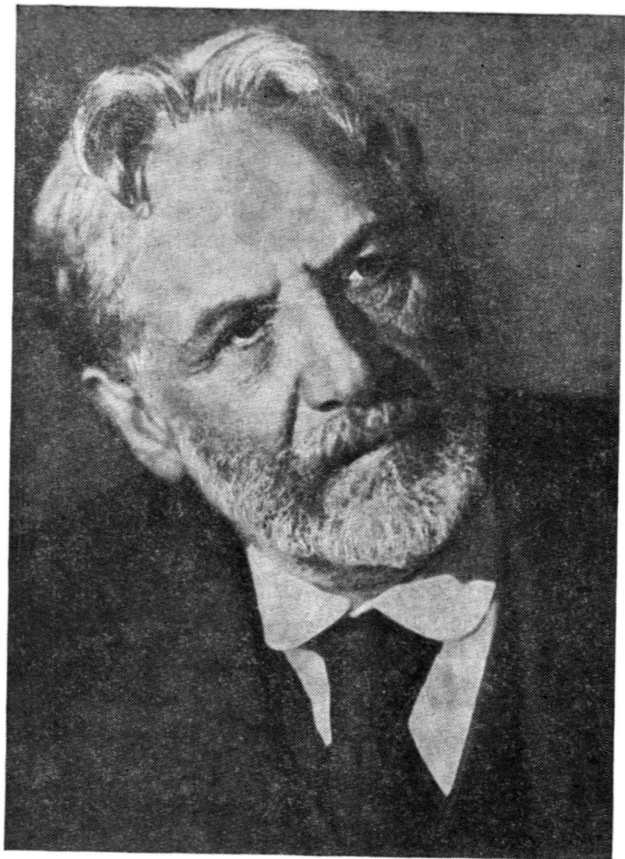


К. Ю. Давыдов

чительный вклад в организацию профессионального музыкального образования, и, наконец, что особенно важно, Давыдова считают основоположником русской виолончельной школы, не только воспитавшим целую плеяду замечательных виолончелистов, но в своей исполнительской и педагогической деятельности впервые обобщившим и ярко выразившим ведущие черты самобытной русской виолончельной школы.

Если для европейского виолончельного искусства этого времени в большей степени было характерно увлечение виртуозностью как самоцелью, то Давыдов сумел переосмыслить технические достижения, подчинив их задачам художественной выразительности, глубокого раскрытия идейно-эмоционального содержания музыкальных произведений. Этот важнейший принцип, столь созвучный реалистической направленности бурно развивавшейся в ту пору русской музыкальной культуры, лег в основу и виолончельной школы, выдвинувшей в течение последних десятилетий прошлого века ряд таких выдающихся имен, как ученик Давыдова А. В. Вержбилович, воспитанник Московской консерватории А. А. Брандуков и другие.

В конце XIX века в развитии виолончельного искусства наметился определенный перелом. Накопленный к этому времени богатый опыт использования виолончели в оркестровой и камерно-ансамблевой музыке, достижения отдельных выдающихся исполнителей и возросший уровень мастерства рядовых виолончелистов — все это быстро подняло значение виолончели как сольного инструмента. Еще в



А. А. Брандуков

1875 году в рецензии на одно из московских концертных выступлений Давыдова Чайковский писал: «...Нужна громадная талантливость, необходима сложная совокупность виртуозных качеств, чтобы победоносно привлечь внимание публики на эстраде с виолончелью в руках. Знаменитых виолончелистов в настоящее время так мало, что насчитал двух, трех... и обчелся. Таким исключительным виртуозом на современных европейских эстрадах является К. Ю. Давыдов, в лице которого мы встречаем счастливое сочетание артистических свойств, ставящих его во главе всех существующих виолончелистов»³.

В этом высказывании великого композитора дается не только высокая оценка исполнительского мастерства Давыдова и тем самым признается превосходство русской виолончельной школы, но и высказывается в какой-то степени не изжитое еще сомнение в сольноконцертных возможностях виолончели. Но уже через год, в 1876 году Чайковский сам доказывает неосновательность своих сомнений и создает «Вариации на тему рококо» — одно из лучших произведений мировой концертной виолончельной литературы; позднее появляется еще одна блестящая концертная пьеса для виолончели с оркестром — «Pezzo capriccioso».

Нечто подобное присходило и с выдающимся чешским композитором А. Дворжаком. В течение долгого времени он считал звуковые возможности виолончели достаточно огра-

³ Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953, с. 253.

ниченными и сам же полностью опроверг эту точку зрения, создав в пору своего творческого расцвета знаменитый си-минорный концерт для виолончели с оркестром — произведение, отличающееся не только глубиной содержания, но и грандиозностью симфонического воплощения. Впервые познакомившись с этим произведением, И. Брамс, уже маститый, прославленный композитор, восхищенный смелостью, с которой Дворжак трактовал инструмент, вновь обращается к виолончели и создает в последние годы жизни один из своих шедевров — концерт для скрипки и виолончели с оркестром (ранее он сочинил две сонаты для виолончели и фортепиано).

Подобные примеры не единичны, ибо начиная с последних десятилетий XIX века виолончель все чаще и чаще стала привлекать внимание композиторов как сольный инструмент, и в дальнейшем уже трудно назвать какого-либо значительного композитора, который в сфере инструментальной музыки не остановил бы свой выбор на виолончели. К. Дебюсси и М. Равель, А. К. Глазунов и С. В. Рахманинов, Р. Штраус и П. Хиндемит, Эд. Эльгар и А. Онеггер, А. Жоливе и Б. Мартину, С. Барбер и В. Лютославский — все эти столь различные по творческому облику композиторы нашли в виолончели богатейшие ресурсы выразительных средств для создания чрезвычайно интересных, содержательных сочинений.

Значительный вклад в сокровищницу мировой виолончельной литературы внесли советские композиторы, многие произведения которых прочно вошли в репертуар отечественных

и зарубежных исполнителей. Это, прежде всего, концерт для виолончели с оркестром Р. М. Глиера. Написанный рукой большого мастера, концерт отличается свойственной музыке этого композитора мелодичностью и очень смелым использованием технических возможностей виолончели.

Важной вехой в развитии советской виолончельной музыки стал концерт Н. Я. Мясковского. Глубина и благородство музыки, несущей в себе отзвуки мыслей и переживаний военных лет, певучий мелодизм в сочетании с драматически насыщенным симфоническим развитием, смелый отход от традиционных форм — таковы черты одного из интереснейших произведений композитора, открывшего перспективы в развитии самого жанра виолончельного концерта, перспективы, получившие широкое развитие в последующем творчестве советских композиторов.

В такой же степени знаменательным было и появление первого концерта для виолончели с оркестром А. И. Хачатуряна, яркая, темпераментная музыка которого сразу же привлекла внимание исполнителей. Это был первый значительный шаг в том исключительно интересном процессе обогащения, который внесли в виолончельную музыку советские композиторы различных национальных школ. В последующие годы появляются концерт-рапсодия для виолончели с оркестром и соната для виолончели соло А. И. Хачатуряна, сочинения А. А. Бабаджаняна, Э. М. Мирзояна, композиторов Грузии и других национальных школ. Это была совершенно новая, необычайно яркая и своеобразная страница в

развитии отечественной виолончельной музыки. Показательны в этом отношении «Пять пьес для виолончели и фортепиано» С. Ф. Цинцадзе — своеобразная сюита, написанная на основе народной грузинской музыки. Композитор, сам же и виолончелист, смело используя комбинации приемов пиццикато, флажолетов, различных виртуозных штрихов, сумел найти очень интересное и оригинальное решение в воплощении средствами виолончели характерных, специфически национальных черт грузинской музыки. Много интересных сочинений создано советскими композиторами разных поколений и различных национальных школ. Но, безусловно, высшими достижениями современной отечественной и мировой виолончельной культуры явились произведения двух крупнейших композиторов XX века — С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича.

Уже первое виолончельное произведение Прокофьева — «Баллада», написанная в юношеском возрасте, при ощутимой еще некоторой незрелости композиторского мастерства отличается оригинальностью замысла, яркой образностью музыкального языка, умением найти своеобразное инструментальное воплощение музыкальной идеи. Эти лучшие черты прокофьевского творчества в полной мере воплотились в двух интереснейших поздних произведениях — сонате до-мажор для виолончели и фортепиано и симфонии-концерте для виолончели с оркестром. В период работы над симфонией-концертом Прокофьев в эскизах сочинил концертину для виолончели с оркестром, которое завершил и оркестровал после смерти композитора Д. Д. Кабалевский.



П. Казальс

Виолончельное наследие Шостаковича составляет написанная в 1935 году соната для виолончели и фортепиано и созданные уже в последний период творчества два концерта для виолончели с оркестром. Глубина содержания, масштабность замысла, виртуозность композиторского мастерства и небывало смелое и непривычное использование инструмента выдвигают сочинения Прокофьева и Шостаковича в ряд наиболее ярких и интересных явлений современной виолончельной музыки. В произведениях этих двух крупнейших композиторов с особой полнотой проявились основные тенденции развития жанра современного инструментального концерта — полнейший отказ от виртуозности как самоцели, симфонизация музыкально-тематического развития и связанное с этим расширение и обогащение роли оркестра. Весьма показательно, что Прокофьев назвал свое произведение симфонией-концертом для виолончели и оркестра, подчеркнув тем самым его глубоко симфонический характер.

Виолончельные сочинения Прокофьева и Шостаковича, при всей их самобытности и новаторском характере музыки, не только не противоречат лучшим реалистическим традициям русского классического музыкального искусства, а, напротив, являются их продолжением и развитием. Это необходимо подчеркнуть еще и потому, что сама природа виолончели, напевно-декламационный характер ее выразительных возможностей находятся в глубокой органической связи с реалистической направленностью музыкального искусства. Виолончели не свойственны и про-

тивнопоказаны пути, на которые ее толкают ультрасовременные модернистские течения. Произведения, созданные в русле этих направлений, при всей одаренности их авторов оказываются нежизнеспособными и не влияют существенным образом на развитие современного виолончельного искусства.

Гораздо более действенным и, пожалуй, определяющим фактором влияния на развитие музыкального исполнительства вообще и виолончельного в частности, является характерное для музыкальной жизни XX века расширение интереса к музыке самых различных эпох, в том числе и к старинной музыке. Возрождаются к жизни и звучат на концертной эстраде произведения, долгое время остававшиеся в неизвестности. Обогащение и расширение виолончельного репертуара, в свою очередь, оказывается значительным стимулом дальнейшего развития современного виолончельного исполнительского искусства, характернейшая черта которого — не только появление большого числа выдающихся исполнителей, но, главным образом, быстрый рост общего уровня исполнительского мастерства виолончелистов. В наши дни практически начала сглаживаться бывшая ранее непроходимой грань между мастерством крупного артиста и рядового оркестрового исполнителя. Virtuозное владение виолончелью перестало быть достоянием избранных. Оно стало почти в равной мере необходимым и солисту-концертанту, в котором современного слушателя прежде всего интересует художник-интерпретатор, и оркестранту, требования к мастерству которого неизмеримо возросли.

Говоря о наиболее значительных явлениях виолончельного исполнительства первой половины XX века, необходимо прежде всего упомянуть выдающегося испанского виолончелиста П. Казальса (1876—1973), открывшего новую страницу в развитии мирового исполнительского искусства.

Начав свой артистический путь совсем еще молодым человеком, Казальс более полувека выступал неутомимым поборником художественной правды, поборником реалистической направленности исполнительского творчества. «Он не только довел технику своего искусства до предельного совершенства, но и достиг в нем той высокой человечности, выразить которую дано лишь истинно великим артистам»⁴. Так отзывался о Казальсе выдающийся финский композитор Ян Сибелиус.

Казальс подверг коренному пересмотру все приемы виолончельной игры и открыл новые богатейшие звуковые возможности инструмента. Исполнительское мастерство виолончелиста было для современников настолько необычным и поражающим, что свидетели его первых блестящих успехов могли с полным правом говорить: «Кто никогда не слышал Пабло Казальса, не знает, как может звучать струнный инструмент»⁵.

Но Казальс был не только реформатором искусства виолончельной игры. Еще более важной была та переоценка художественных ценностей, с которой выступил он как художник-интерпретатор. Если Мендельсон в сере-

⁴ Цит. по кн.: Корредор. Беседы с Пабло Казальсом. Л., 1960, с. 31.

⁵ Там же, с. 29.



С. М. Козолупов

дине прошлóго века óткрыл миру Й. С. Баха, то Казальс первым возродил для концертной жизни такие замечательные его творения, как шесть сюит для виолончели соло.

Неизменно направляя свое внимание на произведения глубоко содержательные, раскрывающие мир больших мыслей и чувств, Казальс выступил последовательным, принципиальным противником салонности, с одной стороны, и формалистических проявлений модернизма — с другой.

Пабло Казальс не занимался педагогической деятельностью (единственным его учеником был Гаспар Кассадо) и не создал каких-либо обобщающих методических трудов. Значение его деятельности гораздо шире. Он оказал влияние на развитие всего мирового виолончельного искусства, в особенности на формирование современной французской виолончельной школы, выдвинувшей таких исполнителей, как Поль Базалер, Морис Марешаль, а несколько позднее — Пьер Фурнье, Андреа Наварра, Поль Тортелье. Большое влияние оказал Казальс на русских виолончелистов, которым была особенно близка реалистическая направленность его творчества. В начале 1900-х годов Казальс концертировал в России и общался со многими русскими музыкантами. В 1957 году в Париже к 80-летию этого выдающегося виолончелиста и музыкального деятеля был организован Международный конкурс виолончелистов имени Казальса.

В 1890 году в Петербурге по инициативе А. Г. Рубинштейна был проведен первый «Всемирный конкурс композиторов и пиани-



А. Я. Штриммер

стов». Так в России было положено начало новому интересному явлению музыкальной жизни, получившему в XX веке очень широкое распространение и ставшему одним из важных факторов развития исполнительского искусства.

Первый конкурс виолончелистов был организован также в России. Проходил он в 1911 году в Москве и принес победу молодому выпускнику Петербургской консерватории Семену Козолупову.

Знаменательным событием музыкальной жизни 1930-х годов стал 1-й Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей.

В программу этого конкурса входило и соревнование виолончелистов. Победителями оказались замечательные исполнители С. Н. Кнушевицкий, Г. Д. Цомык, Г. С. Козолупова.

Последний предвоенный Всесоюзный конкурс скрипачей и виолончелистов, проходивший в 1937 году, ознаменовался блистательным успехом ленинградского виолончелиста, воспитанника профессора А. Я. Штримера четырнадцатилетнего Даниила Шафрана, ныне народного артиста СССР. Юный музыкант сразу же привлек всеобщее внимание исключительно яркой индивидуальностью, техническим совершенством и одухотворенностью игры. Получение первой премии на всесоюзном конкурсе стало началом широкой концертной деятельности этого выдающегося музыканта сначала в нашей стране, а затем и по всему миру.

В 1950 году в Праге состоялся Международный конкурс, в котором впервые приняли участие советские виолончелисты, одержав-

шие в этом соревновании убедительную победу. Пражский конкурс стал началом широкого признания и утверждения авторитета советской виолончельной школы за рубежом. Победы на конкурсах следуют одна за другой, но особенно наглядными становятся они с 1962 года, когда в программу Международного конкурса имени П. И. Чайковского наряду с фортепиано и скрипкой включается виолончель. Этот конкурс также приносит блестящий успех советским музыкантам. Лауреатами его становятся Н. Шаховская, Н. Гутман, М. Хомицер, В. Фейгин.

С этого времени проводимые регулярно конкурсы имени Чайковского становятся важнейшим событием в развитии современного виолончельного искусства. Привлекая большое число молодых музыкантов из самых различных стран мира, этот конкурс становится самым авторитетным смотром достижений виолончельного искусства наших дней. Многочисленные победы, одержанные нашими молодыми музыкантами, отражают все более и более растущую роль и влияние отечественной виолончельной школы. Но еще более характерным и показательным становится высокий общий уровень виолончелистов, который достигнут за последние десятилетия и который находит свое проявление не только в сольном, но и в оркестровом и камерно-ансамблевом исполнительстве.

В этих достижениях большая заслуга старшего поколения советских виолончелистов — исполнителей и педагогов, бережно сохранивших прогрессивные традиции русского виолончельного искусства и заложивших основу со-

ветской виолончельной школы. Среди них особое место принадлежит профессору Московской консерватории С. М. Козолупову (1884—1959) и профессору Ленинградской консерватории А. Я. Штримеру (1888—1961). С многолетней деятельностью этих замечательных музыкантов и педагогов, воспитавших не одно поколение виолончелистов, связаны и первые успехи, и последующий расцвет советского виолончельного искусства.

Говоря о достижениях советской виолончельной школы, необходимо отметить и ту принципиально новую, глубоко оптимистическую, жизнеутверждающую направленность исполнительского творчества, которая представляет собой важнейшую черту нового стиля советского музыкального исполнительства. Эта созвучная нашей идеологии творческая направленность в сочетании с высокими достижениями исполнительского мастерства и определяет прогрессивную роль советской виолончельной школы, развивающейся на основе лучших традиций русского реалистического искусства.

Лазько А.

- Л17** Виолончель.— 2-е изд., доп.— М.: Музыка, 1981.— 60 с., ил., нот.— (Музыкальные инструменты).

В книге рассказывается об истории виолончели, дается описание инструмента и способов игры, характеристика репертуара. Издание рассчитано на музыкантов-профессионалов и любителей музыки. Первое издание вышло в 1965 году.

Л	90206—457	583—81	4905000000	ББК 49.5
	026(01)—81			782

ИБ № 2856

АЛЕКСЕЙ АЛЕКСЕЕВИЧ ЛАЗЬКО

ВИОЛОНЧЕЛЬ

второе издание

Редактор *Т. Корвина* Худож. редактор
Ю. Зеленков
Техн. редактор *С. Буданова* Корректор
В. Голяховская

Подписано в набор 25.11.80. Подписано
в печать 5.10.81 Формат бумаги
70×90¹/₃₂ Бумага типографская № 1
Гарнитура литературная Печать высокая
Объем печ. л. (включая иллюстрации) 2,0
Усл. п. л. 2,34 Уч.-изд. л. (включая иллю-
страции) 2,09 Тираж 20.000 экз.

Изд. № 11537 Зак. 1895 Цена 10 к.

Издательство «Музыка»
Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6
Союзполиграфпрома при Государственном
комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88,
Южнопортовая ул., 24.

Серия «Музыкальные инструменты»

ГОТОВЯТСЯ К ИЗДАНИЮ

С. ЛЕВИН Фагот

С. ПОНЯТОВСКИЙ Альт

**Предварительные заказы на издания принимают
магазины, распространяющие музыкальную
литературу.**

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»

Серия «Музыкальные инструменты»

ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ

Р. АЗАРХИН Контрабас

Б. ВОЛЬМАН Гитара

Вышедшие из печати издания поступают
в магазины, распространяющие музыкальную
литературу.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»

10 к.

