

Р. Д. Давлетшин, О. В. Жесткова

Формирование и развитие класса контрабаса в Парижской консерватории в 1820–1830-е годы

Аннотация

В статье рассматривается процесс формирования класса контрабаса в Парижской консерватории. В конце 1820-х — начале 1830-х годов здесь развернулась важная для последующей контрабасовой практики дискуссия о постановке руки, конструкции смычка и настройке инструмента. Результатом стало внедрение в классе контрабаса четырёхструнной, квартовой настройки инструмента, виолончельного типа смычка и соответственной постановки правой руки.

Ключевые слова: Парижская консерватория, класс контрабаса, квартовая настройка, квинтовая настройка, смычок.

R. D. Davletshin, O. V. Zhestkova

Development of the double bass class at the Paris Conservatoire in 1820–1830s

Summary

Before the four-stringed quart system and the cello type of bow became the fundamental academic rule for French double bassists, the Paris Conservatoire went through a difficult stage of searches and experiments, which included practicing with an Italian bow according to the Dragonetti model and the corresponding hand position (palm up), but in a three-stringed fifth system. This stage was accompanied by discussions of double bass players and teachers about the advantages of various formations and designs of the bow, which were reflected in the musical journalism of that time. The figures of outstanding French double bassists can be defined in the process of studying all these circumstances. That includes Marie-Pierre Chenié, Nicolas-George Sorne, George-Joseph Gelinek, Marie-Joseph-Antoine-Hyacinte-Valentin Hoffelmayer, François-Louis Perne, Lami (the real name is François-Noël Prouteau), Claude-Marie-Mécène Marié, Pierre-Louis-Philippe Dietsch.

Keywords: Paris Conservatoire, double bass class, quart system, fifth system, bow.

DOI: 10.48201/22263330_2023_41_81

Статья поступила: 14.01.2023

УДК 378.978(4)

ББК 85.3

Парижская консерватория была открыта в 1793 году и первоначально называлась *Национальным институтом музыки*. Тогда же был запланирован набор в класс контрабаса, рассчитанный на восемь студентов. Однако в тот момент не нашлось ни педагога, ни учеников, которые согласились бы связать своё имя с республиканским учреждением. Это обстоятельство легко понять, учитывая, что все музыканты-инструменталисты до Великой французской революции работали либо в королевской Капелле, либо в королевской Опере, а потому опасались скомпрометировать себя, надеясь на восстановление монархического строя. Класс контрабаса был упразднён в 1798 году, когда учебное заведение уже именовалось *Национальной консерваторией музыки и декламации*. Следующее упоминание класса контрабаса относится уже к периоду Реставрации, а именно к 1822 году, когда его планировали открыть, но по неизвестным причинам этого не произошло. Лишь четыре года спустя вопрос академического обучения на контрабасе встал настолько серьёзно, что руководство консерватории не могло больше откладывать его решение.

На одном из заседаний Административного совета консерватории (на тот момент — *Королевской школы музыки и декламации*), которое прошло 8 декабря 1826 года, директор консерватории Луиджи Керубини пообещал создать класс контрабаса в следующем году. Присутствующий на том же заседании Джоаккино Россини, также член Административного совета, предложил списаться со своим другом, знаменитым контрабасистом Доменико Драгонетти, и выяснить у него необходимую информацию касательно этого инструмента. Как известно, Россини написал своему соотечественнику следующее письмо:

«Умоляю Вас об одолжении. Будучи членом административного совета Консерватории, я высказывался о различиях, которые есть в смычке и настройке контрабаса у вас и во Франции. Поэтому я взял на себя миссию попросить

моего славного друга Драгонетти прислать мне смычок и, если возможно, отчёт о преимуществе контрабасов с квартовым строем в сравнении с французским квинтовым строем. Расходы, связанные с моей просьбой, будут возмещены, и господин Керубини в письменной форме поблагодарит Вас за доброту. Если Вы захотите приехать в Париж и преподавать контрабас, для этого будет сделано всё возможное, и я буду рад снова видеть Вас. Надеюсь на Вашу помощь. С наилучшими пожеланиями, Ваш друг Джоаккино Россини»¹ [Цит. по: 15. Р. 304].

На просьбу Драгонетти ответил, что форма смычка вполне может стать темой большого научного исследования, но вовсе не предметом краткого письма. Он поясняет: «Я просто вышлю Вам смычок и скажу, что квартовая настройка по своей природе наиболее правильная. Более того, я могу Вас заверить, предъявив доказательства, что французский строй контрабаса никогда не сможет соперничать с моим инструментом в игре аккордов, равно как в лёгкости, ровности и силе звука. Касательно смычка, достаточно сравнить отличие в длине смычка и разную манеру держать и управлять им на струнах, имеющих большой промежуток между собой, чтобы убедиться, что „рука, которая не властвует над смычком, может быть лишь жалкой рабой“». Поистине, смычковая рука — это единственный истинный инструмент вкуса и выразительности. Что касается работы, которую Вы любезно предлагаете мне, явиться к Вам в консерваторию и вести этот класс, я с сожалением должен сообщить, что в настоящее время мои обязательства и занятия не позволяют покинуть Англию, даже ненадолго»² [Цит. по: 15. Р. 305–306]. В конце письма Драгонетти добавил, что его друг вскоре может привезти образец его смычка в Париж.

В начале февраля Керубини получил смычок Драгонетти и устные инструкции относительно квартовой настройки контрабаса, переданные Россини. Административный совет решил пригласить на обсуждение лучших

парижских контрабасистов, которые должны высказать своё мнение о смычке Драгонетти и контрабасовом строе. Франсуа-Жозеф Фети, редактор журнала *La Revue musicale*, подробно освещал процесс создания контрабасового класса в консерватории и обсуждение строя и смычка. Он сообщил, что Керубини создал специальный комитет, в который включил главных контрабасистов Королевской капеллы [См.: 6. Р. 470]. В него вошли Мари-Пьер Шенье (1773–1832), Николя-Жорж Сорн (1762–?), Жорж-Жозеф Желинек и Мари-Жозеф Хоффельмайер (1760–?). Керубини попросил их изложить письменно свои мнения и пожелания и передать Административному совету, который собрался на заседание 15 мая 1827 года.

На этом заседании присутствовали: директор консерватории Керубини; заведующий материальным имуществом консерватории барон Фошон д'Анневиль, педагоги по композиции Анри-Монтан Бертон и Франсуа-Адриан Буальдьё; суперинтендант Королевской капеллы и профессор композиции Жан-Франсуа Лесюэр, мэтр Королевской капеллы и учитель пения Шарль-Анри Плантад, знаменитый скрипач и педагог Родольф Крёйцер, директор парижского Итальянского театра и главный инспектор пения всех королевских театров Россини. Если не считать барона д'Анневилья, это были самые крупные композиторы во Франции 1820-х годов. Изучив мнения контрабасистов, они должны были решить, как в Парижской консерватории будет преподаваться контрабас, какой строй и смычок должны быть приняты в обучении.

Шенье, Хоффельмайер и Сорн считали правильным оставить квинтовую настройку контрабаса, которая сохраняла низкие ноты *ля-бемоль₀* и *соль₀*. Желинек в письменном послании сослался на свою статью «Заметки о контрабасе», позднее опубликованную в журнале *La Revue musicale*, в которой отстаивал квартетный строй контрабаса и добавление четвёртой струны [См.: 13]. Введение четвёртой струны, по крайней мере, в сольной игре, допускал и Шенье, но остальные считали, что она будет только мешать. Этому мнению вторил и Фети: «...уве-

личивая количество струн, мы увеличиваем угловые движения смычка и, следовательно, необходимость его поворачивать» [8. Р. 550].

Не было единого мнения и относительно смычка, но в этом вопросе музыканты проявили больше доверия авторитету Драгонетти. Шенье избегал определённой позиции, но высказывал восхищение талантом Драгонетти. Хоффельмайер считал, что владение смычком зависит от привычки. Желинек отстаивал смычок Драгонетти с соответствующей постановкой руки. Он приводил в пример немцев, которые извлекали большие игровые преимущества из этой системы, и критиковал французский смычок и манеру его держать, которая приводила к усталости руки и плохой игре: «...при том способе, которым Драгонетти держит свой смычок, рука находится в своём естественном положении, пальцы даже помогают в поддержании волоса на струнах, а запястье ещё может совершать четверть оборота [влево. — Р. Д., О. Ж.] для добавления силы или половину четверти [вправо. — Р. Д., О. Ж.], чтобы поднимать смычок над струнами. Помимо этого вращательного движения, запястье может двигаться вперёд или назад — и всё это без утомления руки во время ведения смычка по струнам. Такого не скажешь об обычном [французском. — Р. Д., О. Ж.] ведении смычка. ...Нетрудно увидеть, что рука выполняет две функции и боковые движения запястья настолько малы, что при длительном *fortissimo* и при наличии множества нот рука, делающая два противоположных движения, устаёт, запястье твердеет, пальцы цепенеют, а результатом становится плохая игра» [Цит. по: 2. С. 67–68].

Единственным оппонентом был Сорн, который считал, что способ держать смычок, практикуемый Драгонетти, приведёт не к усовершенствованию игры, а наоборот — к её ухудшению. Ещё одним противником итальянской модели смычка был учитель пения Ш.-А. Плантад, который считал, что иностранные влияния на контрабас подобны заразе, приводящей музыку во Франции в упадок. Однако мнение Сорна и шовинизм Плантада остались неучтёнными,

и совет решил внедрить в обучение итальянский смычок Драгонетти, но сохранить трёхструнный квинтовый строй.

Это были половинчатые меры. Зная о системе настройки контрабаса Драгонетти и её преимуществах, консерватория не пошла по стопам итальянского виртуоза, а согласилась с мнением французских контрабасистов, которое, скорее, было продиктовано привычкой и нежеланием переучиваться, чем заботой о сохранении широкого диапазона.

Первым педагогом по контрабасу стал Шенье. Мари-Пьер Шенье родился в Париже в 1773 году. Он обучался музыке у аббата д'Одмона, который учредил школу композиции при церкви Сен-Жак-де-ла-Бушри. В шестнадцать лет Шенье сочинил мессу, исполненную в этой церкви. В 1795 году Шенье начал играть на контрабасе в оркестре *Opéra*, а в 1820 году стал первым контрабасистом и проработал в этом качестве до ухода на пенсию в 1830 году. Шенье также был солистом оркестра Концертного общества консерватории с момента его основания и в течение некоторого времени играл на органе в церкви Сен-Луи-де-ла-Сальпетриер. В период Империи (1804–1814) и Реставрации (1815–1830) Шенье был почётным членом Королевской капеллы, где исполнялись некоторые его сочинения.

Назначению Шенье на должность профессора контрабаса Парижской консерватории предшествовал конкурс, длительное обсуждение и согласование с директором Департамента изящных искусств виконтом Состене де Ларошфуко. На заседании Административного совета, о котором шла речь выше, Керубини поставил вопрос о назначении учителя контрабаса из числа парижских контрабасистов. Было проведено голосование, в результате которого Мари-Пьер Шенье и Франсуа-Ноэль Пруто под псевдонимом Лами (1772–1832) получили по 8 голосов, Желинек — 6, а Сорн — 2 голоса. На следующий день Керубини отправил письмо виконту Ларошфуко, в котором предложил трёх кандидатов на должность учителя контрабаса — Шенье, Лами и Желинека, добавив своё

собственное мнение, что наибольшие надежды в развитии контрабаса он связывает именно с Шенье.

Ларошфуко учёл пожелания Керубини и 23 мая издал приказ о назначении Шенье на должность профессора класса контрабаса с 1 июля 1827 года. Шенье воспринимали как лучшего контрабасиста в Париже, а Фети писал о большом признании, которое парижское музыкальное сообщество выражало этому музыканту, «одному из самых искусных наших артистов и в то же время одному из самых усердных» [8. Р. 550]. Берлиоз вспоминал о нём с восторгом: «А тот красный толстяк, вон там! Это первый контрабас, папаша Шенье! Здоровеннейший весельчак, несмотря на свои годы. Он один стоит четырёх рядовых контрабасистов; можно быть уверенным, что его партия будет исполнена так, как написал её автор» [1. С. 84].

Обучение в Парижской консерватории было бесплатным. Для класса контрабаса было выделено восемь мест, и к 10 июля 1827 года восемь молодых людей мужского пола в возрасте от восемнадцати до двадцати пяти лет были зачислены. Им не требовалось сдавать вступительный экзамен и иметь собственный инструмент. Консерватория предоставляла студентам инструменты, которые имелись на королевских складах. В консерватории был штатный скрипичный мастер Шарль-Франсуа Ганд, который, помимо прочего, изготавливал для студентов контрабасовые смычки по модели Драгонетти.

В 1828 году в консерватории было учреждено Концертное общество, основу деятельности которого составляли публичные оркестровые концерты. В оркестре играли студенты и выпускники Парижской консерватории, в том числе контрабасисты. Директор консерватории сам назначал студентов в оркестр, и они должны были бесплатно играть на публичных концертах. Отказ от участия или пропуски репетиций наказывались вплоть до отчисления из консерватории. Это была отличная исполнительская практика для студентов-оркестрантов, а оркестр Концертного общества вскоре стал лучшим в Европе.

Каждый семестр заканчивался экзаменационной сессией, результаты которой фиксировались Учебным комитетом. Студенты должны были продемонстрировать в своей игре точность интонации, ритмичность и силу звука, а те, кто не достиг успеха, отчислялись. Кроме того, консерватория постоянно устраивала конкурсы, на которых играли студенты класса контрабаса. Для победителей были учреждены две премии: первая и вторая. Среди членов жюри был педагог по контрапункту и фуге Ф.-Ж. Фети, публиковавший обзоры этих конкурсов в своём журнале.

В первом конкурсе, проведённом в августе 1828 года, участвовали три студента. Фети отмечал: «Господин Шенье, который преподавал этот инструмент в течение года и внедрил в своём классе итальянский смычок, уже достиг удовлетворительных результатов. Мы наблюдали, что его студенты играют энергично и отчётливо. Один из них, по имени Гильон-младший, выиграл вторую премию. Первую премию жюри решило не присуждать» [9. Р. 39].

Судя по словам Фети, главными качествами, которые требовались от контрабасиста, были «энергичность и отчётливость». Именно их, вероятно, не хватало французским исполнителям. В том же году Фети опубликовал статью о технике игры, где отметил, что изменения модели смычка, «который ввели в оборот, оказалось недостаточно. Мелодия в пассажах зачастую имеет тяжёлый и густой характер, зависящий не только от модели смычка, но и от руки исполнителя, образующей с ним единое целое» [7. Р. 228]. Он подчёркивает: «Для игры на контрабасе требуется и физическая сила, и сила воли, которая встречается, как мне кажется, очень редко, если принять во внимание вялость, какую показывает большинство контрабасистов при атаке струны» [7. Р. 228]. Однако, как мы знаем, вина исполнителей была опосредована квинтовым строем инструмента. Контрабасист Перн отмечал, что «во Франции контрабас так сконструирован, его струны настолько тугие и располагаются на грифе так высоко, что на нём действительно тяжело играть громкие пассажи и трудно играть *piano* и *pianissimo*» [18. Р. 495].

Среди учеников Шенье одним из лучших был Шарль-Аман Дюрье (1807–?), который быстро освоил контрабас и был приглашён в оркестр *Opéra-Comique* уже в октябре 1827 года. Керубини знал о его работе и требовал, чтобы в оркестре театра Дюрье держал смычок так, как его обучали в консерватории. По-видимому, молодой человек должен был выполнять требования театрального дирижёра и держать смычок наподобие виолончельного, как было принято за пределами консерватории. Не справляясь с нагрузками в консерватории и работой в театре, он забросил обучение и был отчислен из консерватории в марте 1828 года. Это не помешало ему в 1836 году стать контрабасистом оркестра Концертного общества и проработать там до 1853 года. В 1836 году Дюрье опубликовал «Полный метод игры на контрабасе», где упомянул характерные недостатки контрабасовой игры, вытекающие из квинтового строя.

Второй конкурс контрабасистов консерватории состоялся в августе 1829 года. В нём участвовало четыре конкурсанта. Фети, посетивший конкурс, писал: «В этом году класс контрабаса, основанный два года назад господином Керубини, показал ощутимые улучшения. Внедрил итальянский смычок для себя и своих студентов, Шенье оказал французским оркестрам неоценимую услугу, потому что применение этого смычка чрезвычайно благоприятно для звука, его модификаций и артикуляции штрихов. Желательно, чтобы руководители музыкальных коллективов обеспечивали молодых контрабасистов, закончивших Королевскую школу [консерваторию. — Р. Д., О. Ж.] и поступающих в оркестры, смычками такого рода. Работа господин Шенье и его учеников не принесёт результатов, если в театрах продолжают играть только старыми смычками. Первая премия по контрабасу была присуждена Гильону и Эме. Господин Марье получил вторую премию» [11. Р. 62].

Информация о победителях конкурса крайне скудна. Антуан-Беллармин Гильон (1809–1856), младший брат композитора и контрабасиста Альбера-Франсуа Гильона, в октябре 1832 года начал работать в оркестре *Opéra*, а

в январе 1833 года — в оркестре Концертного общества консерватории. В 1849 году он стал первым контрабасистом этого оркестра и оставался в этой должности до своей смерти в 1856 году. Что касается Эдуарда Эме (1806–?), известно только, что он приехал в Париж из Антверпена, а позднее играл в парижском оркестре *Concert Musard*.

Немного больше сведений можно найти про Марье, получившего в этом конкурсе вторую премию. В третьем конкурсе контрабасистов, состоявшемся 9 августа 1830 года, он получил уже первую премию. Клод-Мари-Месен Марье (1811–1879) в 1831 году начал играть в оркестре Оперы и проработал там до 1834 года, а затем перешёл в оркестр парижского Итальянского театра. В конце 1830-х годов Марье переквалифицировался в певца-тенора³.

В третьем конкурсе победили два студента. Фети снова обратил внимание на улучшение контрабасовой игры, продемонстрированное конкурсантами: «Господин Шенье, у которого хватило усердия по-настоящему адаптировать итальянский смычок, несмотря на препоны, которые ему чинили привычки и предубеждения, пожинает плоды своей настойчивости в лице хороших учеников, которых он обучает. Господа Марье и Дитш, которые обязаны ему приобретением таланта, разделили между собой первую премию» [12. Р. 19–20].

Что касается второго победителя конкурса 1830 года, Пьера-Луи-Филиппа Дитша (1808–1865), его дальнейшая карьера была блистательной и вместе с тем весьма извилистой. Окончив консерваторию, Дитш начал работать в оркестре Итальянского театра, но вскоре оставил контрабас, чтобы в 1840 году занять в театре *Opéra* должность хормейстера, на которую его рекомендовал Россини. В 1860 году Дитш заменил Жирара на посту дирижёра Оперы. Имя Дитша сохранилось в истории музыки как автора не имевшей успеха двухактной оперы «Корабль-призрак» на либретто Поля Фуше и Анри Ревуа (1842). Идея и первоначальный план либретто принадлежали Рихарду Вагнеру, также написавшему на этот текст свою оперу

«Летучий голландец» (1843). Но больше всего Дитш стал известен как дирижёр парижской постановки «Тангейзера» в 1861 году, закончившейся скандалом из-за недовольства Вагнера. В 1863 году Дитш вступил в конфликт с Джузеппе Верди во время репетиций его оперы «Сицилийская вечерня», после чего покинул Оперу⁴.

О педагогическом репертуаре, который осваивали контрабасисты в первые годы работы контрабасового класса, почти ничего не известно. Некоторое представление о нём можно составить по пьесам, помещённым в «Метод» Дюрье (1836). Здесь есть несколько фуг некоего Дуранте (вероятно, Франческо Дуранте), fuga И. А. Хассе, «Сольфеджио консерватории № 173» Ш.-С. Кателя, четыре «Сольфеджио» Керубини и «Испанская фолія» А. Корелли. Все они по традициям того времени изложены в аранжировке для виолончели и контрабаса или для двух контрабасов. В 1839 году Шарль Лабро сочинил для конкурса контрабасистов «Концертино» (*Concertino pour la Contre-Basse*) и предложил педагогу по классу контрабаса разучивать его с учениками. Очевидно, эти пьесы и составляли основу репертуара контрабасовых конкурсов в период с 1828 по 1836 год. По современным меркам эти сочинения выглядят довольно простыми: диапазон мелодии не превышает двух октав: от *соль₀* до *соль₁*, среди ритмических длительностей преобладают половинные и четверти, что, видимо, помогало развивать «энергичность и отчётливость».

В 1828 году нотоиздатель Шотт опубликовал в переводе на французский язык «Метод» профессора Пражской консерватории Вацлава Хаузе (1764–1847) [16]. Хаузе играл и преподавал контрабас, настроенный по немецкой четырёхструнной квартовой системе. Признавая ценность его «Метода», Фети отмечал, что во Франции он «не будет так полезен, как мог бы быть, из-за ощутимых различий между контрабасовым строем в Германии и системой, которой следуют французы при настройке инструмента» [8. Р. 550]. Однако вскоре⁵ «Метод» Хаузе был переиздан контра-

басистом Марье в адаптированном для французского контрабаса виде [17].

Появление этой адаптации показывает, что в начале 1830-х годов обострилась проблема контрабасовой настройки. Усложнение контрабасовых партий в симфоническом репертуаре предполагало мобильность игры, которой претил французский квинтовый строй. Хотя чувство патриотизма ещё заставляло французских контрабасистов придерживаться привычной квинтовой системы, для педагогов и молодых исполнителей стала очевидной необходимость усовершенствования настройки. Фети в связи с этим писал: «Если хотя бы у одного из наших исполнителей хватит мужества настроить свой контрабас по методу господина Хаузе, я уверен, что вскоре за ним пойдут коллеги, а особенно молодые музыканты, у которых ещё нет сложившейся системы» [8. Р. 550]. Только в 1839 году Ашиль-Анри-Виктор Гуффе (1804–1874) впервые опубликовал «Трактат для четырёхструнного контрабаса» [14], содержание которого во многом заимствовал из «Метода» Хаузе. По-видимому, работа Гуффе⁶ на несколько лет стала настольной книгой педагогов и начинающих контрабасистов, о чём говорят многочисленные переиздания трактата.

Оркестровая музыка 1820–1830-х годов требовала от контрабасистов основательной подготовки. Это касалось не только Девятой симфонии Бетховена, содержащей в финале сложную контрабасовую партию, но и симфонических произведений Мендельсона, Берлиоза, Листа, новых оперных партитур. Например, оперы Россини возмущали оркестровой сложностью провинциальных музыкантов, а особенно контрабасистов. По свидетельству музыкального критика Кастиль-Блаза, их раздражало, что они «должны размахивать и трясти смычками, как скрипки на танцполе или как повар, взбивающий яйца для суфле. Один из них кричал: „Меня наняли играть на контрабасе, а не арпеджировать на скрипке“» [3].

В это же самое время контрабасисты симфонических оркестров в других странах вполне справлялись с трудностями контраба-

совых партий. Одним из лучших был оркестр Филармонического общества в Лондоне, где играл Доменико Драгонетти. По свидетельству Фети, посетившего симфонический концерт в Лондоне в 1829 году, лондонские контрабасисты «отчётливо маркируют движения смычка в легато и деташе, соблюдают все штрихи, воспроизводят ноты без опоздания и, кажется, прилагают усилий не более, чем если бы играли на скрипках или альтгах. Несомненно, эти достоинства являются следствием квартового строя контрабасов и замечательной техники владения смычком, которую представляет в Англии Драгонетти» [10. Р. 367].

Во Франции лучшим оркестром был оркестр Концертного общества консерватории, которым руководил великолепный дирижёр и скрипач Франсуа-Антуан Абенек (1781–1849), исполнивший все симфонии Бетховена в течение нескольких лет. Исполнением этих симфоний восхищался даже Вагнер, критично настроенный в отношении французской музыки. Абенек по нескольку месяцев, а иногда больше года скрупулёзно разучивал со своим оркестром симфонии Бетховена, добиваясь совершенства звучания. Поскольку контрабасы не всегда справлялись с темпом, приходилось его замедлять: «В блестящей игре до-минорной симфонии Бетховена, придавшей столько достоинства оркестру Королевской школы музыки, он всегда вынужден в *trio* менуэта слегка замедлять темп из-за контрабасов с их французским строем, которые требуют множества движений руки, занимающих много времени. При контрабасовом строе, предложенном Хаузе, количество этих движений значительно сокращается, поэтому играть становится проще, что позволяет сохранять в менуэте, скерцо и *trio* тот же темп», — писал Фети [8. Р. 550–551].

В 1832 году в консерватории, наконец, была принята квартовая четырёхструнная настройка контрабасов. Этому решению предшествовала смерть Шенье в мае 1832 года. Керубини сразу же сообщил об этом в письме к Наблюдательной комиссии. Состав комиссии, заменившей Департамент изящных искусств при прежнем

режиме, был сформирован после Июльской революции 1830 года. Комиссия представляла министерство торговли и общественных работ, курирующее все культурные учреждения Франции. На должность педагога по классу контрабаса Керубини предложил Лами, который собрал равное с Шенье количество голосов в конкурсе 1827 года. Комиссия потребовала, чтобы Керубини собрал Учебный комитет, который должен обсудить следующие вопросы: достаточно ли оснований, чтобы утвердить в консерватории обучение на четырёхструнном контрабасе, и является ли Лами самым талантливым музыкантом, чтобы внедрить эту модификацию.

Учебный комитет собрался 23 мая и единодушно принял решение об обучении на четырёхструнном контрабасе с квартовой настройкой, а также о назначении на должность педагога Лами. На следующий день Керубини отдал протокол заседания Наблюдательной комиссии, и 4 июня министр торговли и общественных работ специальным приказом утвердил Лами в должности профессора по классу контрабаса. Но четыре месяца спустя Лами заразился холерой и умер. Керубини сообщил об этом комиссии и, чтобы студенты не оставались без уроков на долгий срок, попросил назначить педагогом по контрабасу Желинека или Луи-Франсуа Шафта (1780–1856). Шафт в то время работал первым контрабасистом оркестра *Opéra*, а в Концертном обществе консерватории он до 1833 года был виолончелистом, после чего перешёл на контрабас.

Наблюдательная комиссия на этот раз не отделалась формальным одобрением, а проявила озабоченность дальнейшим развитием контрабасового класса в консерватории. Она снова попросила Керубини собрать Учебный комитет, чтобы принять решение не только по вопросу выбора педагога, но и по новой повестке: «Не полезно ли было бы пригласить на место Лами временного преподавателя или помощника и командировать его в Англию для обучения у прославленного Драгонетти? Мог бы Учебный комитет выдвинуть на эту роль

одного из лучших студентов-лауреатов по результатам конкурса?» [Цит. по: 15. Р. 327].

Последнее предложение показывает глубокую вовлечённость комиссии в проблемы контрабасовой игры. Но Керубини увидел в нём не заботу, а угрозу своему авторитету. Буквально на следующий день Керубини ответил, что знаменитый Драгонетти играет на трёхструнном контрабасе, а это помешает вводить четырёхструнный строй, уже одобренный Учебным комитетом. Он напомнил про преклонный возраст Драгонетти и выразил версию о его незаинтересованности в иностранном ученике, которого пришлось бы обучать заново. Также Керубини беспокоился о деньгах, которые пришлось бы потратить на поездку и проживание студента в Лондоне, и уверял, что таланта Шафта или Желинека вполне достаточно для развития контрабаса в консерватории. Ему настолько претила мысль о подчинении иностранным музыкальным традициям, что он даже попытался сыграть на национальных чувствах: «По поводу отправки в Лондон студента консерватории я добавлю, что французские музыканты могут расценить это решение властей как акт унижения» [Цит. по: 15. Р. 328].

Однако Наблюдательная комиссия не сдавалась и в своём ответе Керубини последовательно опровергла все его возражения: «Что касается вопроса о командировании студента-лауреата к прославленному Драгонетти, то Комиссия считает, что его стоит рассмотреть, несмотря на Ваши возражения. Этот артист играет на трёхструнном контрабасе? Без сомнения, его достоинства заключаются не только в игре на трёх струнах. Обучение лауреата, который тоже не играет на четырёхструнном контрабасе, не нужно начинать сначала, а следует довести до совершенства, и по его возвращении мы могли бы сравнить результаты с четырёхструнным контрабасом и выбрать лучшее. Но Драгонетти стар и может не согласиться преподавать? Возраст не имеет значения, и перед тем, как отправить к нему ученика, нетрудно поинтересоваться, даёт ли он уроки и хочет ли он их давать. Что же касается дорожных

расходов и средств на проживание в Лондоне, если эта мера принесёт пользу, то наш долг — предложить её, не беспокоясь о расходах. Наконец, Комиссия не считает, что французских музыкантов может оскорбить улучшение их искусства только потому, что оно исходит от чужеземца. Руководствуясь таким национальным духом, нам пришлось бы запретить партии Россини и многих других великих композиторов» [Цит. по: 15. Р. 328–329]. Кроме того, в своих аргументах Наблюдательная комиссия сослалась на общественное мнение, которое протестовало против ошибок, допущенных в обучении контрабасу. Этот довод говорит о том, что члены комиссии читали статьи Фети в *La Revue Musicale*, и его критика французского строя и конструкции французского смычка не осталась незамеченной.

Учебный комитет собрался 20 октября. Помимо вышеперечисленных педагогов здесь присутствовали композиторы Ж.-Ф. Лесюэр, Дж. Мейербер и преподаватель оперной декламации А. Нурри. Учебный комитет заявил, что уровень контрабасовой игры отстаёт от уровня Лондонского симфонического оркестра, который достиг превосходства благодаря системе Драгонетти. Комитет также провёл прослушивание двух кандидатов на должность профессора по контрабасу. Желинек, который последние два года перестал заниматься контрабасом, не смог сыграть с листа выбранную для конкурса пьесу, но в свою защиту заявил, что теоретические знания для педагога важнее, чем практические навыки. Шафт легко сыграл с листа предложенную пьесу и готов был принять на себя обязательство преподавать четырёхструнный контрабас. Комитет единогласно проголосовал за него.

По поводу третьего вопроса комитет приветствовал идею улучшения контрабасовой игры и согласился с мнением о необходимости послать студента консерватории в Лондон на обучение к Драгонетти. Члены комитета попросили Керубини написать Драгонетти и узнать, готов ли он принять предложение Парижской консерватории и взять на обучение одного ученика.

После заседания Учебного комитета Керубини отправил протокол Наблюдательной комиссии. 15 ноября был подписан указ о назначении Шафта на должность профессора по классу контрабаса. Что касается обучения студента консерватории в Лондоне, Керубини посчитал для себя этот вопрос закрытым и никогда не пытался связаться с Драгонетти. Можно предположить, что Драгонетти, имеющий учеников в Лондоне, не отказался бы от предложения обучать парижского студента. Упрямое нежелание Керубини содействовать усовершенствованию контрабасовой игры помешало распространиться самому передовому в то время исполнительскому опыту Драгонетти во Франции.

Спустя некоторое время после назначения Шафта, упоминания об итальянском смычке исчезают из музыкальных обзоров в прессе. Шафт, который изначально был виолончелистом, в какой-то момент внедрил в классе контрабаса французский смычок по образцу виолончельного. По одной версии, он воспользовался уходом Керубини с должности директора консерватории в 1842 году и ввёл гибридную модель, которая представляла собой французский смычок с головкой, схожей с головкой смычка Драгонетти. По другой версии, введение французской модели смычка произошло ещё раньше, при Керубини, который разрешил Шафту обучать любым смычком, лишь бы это приносило хорошие результаты. Так или иначе, Шафт преподавал контрабас до 1 декабря 1853 года. Именно он начал основательное освоение четырёхструнной квартовой настройки контрабаса и осуществил переход на виолончельный тип смычка, которым французские контрабасисты стали играть повсеместно. За ними вскоре последовали контрабасисты других стран и исполнительских школ, за исключением немецкой. Как известно, немецкие контрабасисты по сей день следуют традиции Драгонетти и играют перевёрнутой рукой. Их смычки, идущие от смычка Драгонетти, в наше время называются «немецкими».

Примечания

- ¹ Это письмо не сохранилось в оригинале, но копия фрагмента была найдена в записях Драгонетти.
- ² Письмо Драгонетти к Россини от 14 января 1827 года было написано рукой его друга Винченцо Новелло.
- ³ Как певец, он начал с работы хориста в церкви Сент-Эташ и в хоре театра Комической оперы. В 1838 году он дебютировал как солист во французском городе Мец, исполнив партию Рауля в опере Мейербергера «Гугеноты», в 1839 году пел в театре *Renaissance*, а в 1840 году исполнил партию Элеазара в опере Ф. Галеви «Иудейка» в главном оперном театре Франции. Утвердившись в статусе первого тенора, он продолжил выступать в различных городах Франции, Бельгии и Италии.
- ⁴ Помимо работы в Опере Дитш играл в церкви Сен-Рош, был капельмейстером в церкви Сент-Эташ до 1849 года, а затем в церкви «Мадлен». Кроме того, он преподавал гармонию и композицию в Школе религиозной и классической музыки, открытой Луи Нидермайером, а среди его учеников был Габриэль Форе. Композиторское наследие Дитша составляют преимущественно духовные сочинения.
- ⁵ Издание не датировано, но поскольку Марье работал в Королевской академии музыки в период с 1831 по 1834-й, то это указание на титульном листе «Метода» позволяет отнести издание к началу 1830-х годов.
- ⁶ Творческий путь Гуффе почти не освещён в музыкально-исторической литературе. Он начал играть в оркестре театра *Opéra* с июля 1837 года, а в 1856 году занял должность первого контрабасиста. В 1842 году он начал работать в оркестре Концертного общества консерватории, а позднее (1856–1874) был там первым контрабасистом. Гуффе сочинил несколько камерных произведений и был одним из самых увлечённых пропагандистов камерной музыки в Париже до 1870-х годов, проводя еженедельные частные концерты у себя дома, а также выступая на публичных концертных площадках.

Список литературы

References

1. Берлиоз Г. Мемуары / пер. с фр. О. К. Слезкиной. Москва: Музыка, 1967. 916 с.
Berlioz G. Memoirs [Memoirs] / trans. O. K. Slezkina. Moskva: Muzyka, 1967. 916 p.
2. Жесткова О. В. Контрабас и смычок Доменико Драгонетти // Музыка. Искусство, наука, практика. 2020. № 3(31). С. 63–69.
Zhestkova O. V. Double bass and bow by Domenico Dragonetti // Muzyka. Iskustvo, Nauka, Praktika [Music. Art, research, practice]. 2020. № 3(31). P. 63–69.
3. *Castil-Blaze*. Chronique musicale. Orchestres des Théâtres des départemens // Journal des débats politiques et littéraires. Paris. 1827. 11 octobre.
4. *Durier Ch.-A.* Méthode complète de contrebasse. Paris: J. Meis-sonnier, 1836.
5. *Fétis F.-J.* Biographie // La Revue musicale. 1827. T. 1. P. 431–432.
6. *Fétis F.-J.* Sur la Contre-basse et sur son Archet // La Revue musicale. 1827. T. 1. P. 468–472.
7. *Fétis F.-J.* Exécution musicale // La Revue musicale. 1828. T. 3. P. 224–228.
8. *Fétis F.-J.* Publications Classiques // La Revue musicale. 1828. T. 3. P. 549–554.
9. *Fétis F.-J.* Ecole Royale de Musique. Concours annuels // La Revue musicale. 1828. T. 4. P. 37–41.
10. *Fétis F.-J.* Lettres à M. Edouard Fétis sur l'état actuel de la musique à Londres. (Deuxième lettre.) Société Philharmonique. Londres, 1er mai 1829 // La Revue musicale. 1829. T. 5. P. 361–369.
11. *Fétis F.-J.* Concours de l'école royale de musique // La Revue musicale. 1829–1830. T. 6. P. 60–67.
12. *Fétis F.-J.* Concours de l'école royale de musique // La Revue musicale. 1830. T. 3. P. 17–21.
13. *Gelinek G.-J.* Note sur la contrebasse // La Revue musicale. 1829. T. 5. P. 169–172.
14. *Gouffé A.* Traité sur la contre-basse à quatre cordes. Paris: Adolphe Catelin, 1839.
15. *Greenberg M.* La classe de contrebasse au Conservatoire de Paris 1826–1832 //

- Revue de Musicologie. T. 86. 2000. № 2.
P. 301–335.
16. *Hause W.* Méthode complète de contrebasse. Paris: Schott, [1828].
 17. *Hause W.* Méthode de contrebasse par Venceslas Hause. Arrangée et chiffrée pour la Contrebasse Française Par C. M. Marié, Artiste de l'Académie Royale de Musique. [s.d.].
 18. *Perne.* Note sur la contrebasse // La Revue Musicale. Paris, 1828. T. 2. P. 495–497.