

ԷՋԵՐ ԿՈՆՏՐԱՓԱՍԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆՆԻՑ

ՎԱՀԻԴ ՎԱՖԱԻ (ԻՐԱՆ)

Այս պատմական հպանցիկ ակնարկը գրելիս մենք օգտվել ենք տարբեր հանրագիտարաններում ամփոփված նյութերից, մենագրություններից, հոդվածներից, ինչպես նաև մեթոդական աշխատություններից և ձեռնարկներից: Այդ ուսումնասիրություններում լուսաբանված խնդիրները լայն հնարավորություն են տալիս հետազոտողներին պատկերացում կազմելու կոնտրաբաս նվագարանի ծագման, զարգացման, տեխնիկական կատարելագործման և այդ ասպարեզում իրենց խոշոր ավանդը ներդրած երաժիշտների և կոմպոզիտորների մասին¹: Նրանց է պարտ արդի երաժշտարվեստում կոնտրաբասի ներկայիս կարգավիճակը՝ իբրև նվագախմբային և մենակատարային կարևոր գործառույթ ունեցող գործիք:

Նշված աղբյուրներում ամփոփված նյութը հիմնականում վերաբերում է կոնտրաբաս նվագարանի կառուցվածքին ու դրա կատարելագործման ընթացքին, կատարողական ոճերի առանձնահատկություններին, աղեղների տեսակներին, ինչպես նաև կատարողական և տեխնիկական խնդիրներին առնչվող այլ հարցերի: Մեր նպատակն է ուրվագծել կոնտրաբաս նվագարանի կատարողական արվեստի զարգացման ուղին, որն իր ուշ ավանդույթում (սկսած XX դարի կեսերից) ինքնատիպ դրսևորում է գտել նաև հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների մեջ:

Կոնտրաբասը լարային աղեղնավոր գործիք է ջութակի ընտանիքից: Այս ընտանիքի այլ գործիքներից վերջինս տարբերվում է իր ձայնի տեմբրով և ձայնաձավալով: Միաժամանակ կոնտրաբասը սիմֆոնիկ նվագախմբի լարային գործիքներից ամենացածր ձայնաձավալ ունեցող գործիքն է²: Այն ժամանակային առումով ամենաուշն է համալրել այս ընտանիքը, և այս նվագարանի երկացանկը սկզբնական շրջանում հիմնականում կազմված է եղել այլ

¹ St' u Muzykal'naya enciklopediya, Moskva, 1974. **Доброхотов Б. В.** Контрабас, История и методика, М., 1974. Encyclopædia Britannica, Chicago, 1972. **Милушкин А. А.** Школа игры на контрабасе, М., 1961, ч. I. Encyclopedia of Music Instruments of the Orchestra and the Great Composers, London, 2005. **Brun P.** A new History of the Double Bass. Belgium, 2000.

² **Доброхотов Б. В.**, с. 7.

գործիքների համար գրված ստեղծագործությունների փոխադրություններից: Ժամանակի ընթացքում՝ կոնտրաբասի կատարելագործմանը զուգընթաց, ստեղծվել են արդեն իսկ այս նվագարանին հատուկ արտահայտչական միջոցների կիրառումով գրված ստեղծագործություններ:

Նվագախմբում չորսլարանի կոնտրաբասի լարվածքը վերևից ներքև սոլ-ռե-յա-մի է, իսկ հինգլարանի կոնտրաբասի համար՝ սոլ-ռե-յա-մի-դո կամ սի: Մենակատարային կատարման ժամանակ լարվածքը մեկ տոն բարձր է՝ յա-մի-սի-ֆա: Այս գործիքի պարտիան նվագախմբում հիմնականում համընկնում է թավջութակի նվագամասի հետ, բայց մեկ օկտավա ցածր, այսինքն՝ կոնտրաբասը դասվում է ձայնի տրանսպոզիցիա կատարող գործիքների շարքում: Կարևորությունը սիմֆոնիկ ու լարային նվագախմբում պայմանավորված է ցածր նոտաների՝ հարմոնիկ հենքի ավելի թավ հնչողությամբ: Նվագախմբում կոնտրաբասահարը պետք է անպայման նստած լինի, սակայն մենակատարները կարող են նաև կանգնած լինել:

Կոնտրաբասի, ինչպես նաև այլ լարային նվագարանների կառուցվածքի բաղկացուցիչ մասերից է հիմնական տուփը, որը ձվաձև է, կազմված վերին և ստորին արձագանքիչներից, որոնք միացված են կողերով: Վերին արձագանքիչի մակերեսի վրա աջ ու ձախ կողմերում լատիներեն *f* տառի ձևով երկու փորվածք կա, որոնք ձայնանցքի դեր են կատարում: Տուփի մեջ՝ երկու արձագանքիչ տախտակների միջև, գտնվում է նեցուկը, որը հնչյունների տատանումները փոխանցում է վերինից ստորին արձագանքիչին: Տուփի վերին մասում գտնվող վզիկին ամրացված է կոթը՝ բռնակը: Վերջինիս ծայրին գտնվում է պտուտակների տուփը՝ չորս ականջներով: Պտուտակների տուփը վերջանում է խխունջաձև գլխիկով³:

Կոնտրաբասի լարերը երկար են, մեծ լարվածություն են ստեղծում, այդ իսկ պատճառով ականջների փոխարեն տեղադրված են ատամնանիվներով մետաղյա պտուտակներ: Ներքևում լարերն ամրացված են լարակալին, որն իր հերթին կոճակով ամրացված է հիմնական տուփի կողին: Որպեսզի լարերը բռնակին չկպչեն, մինչև լարակալին միանալը դրվում են հենակի վրա: Լարի հնչող, տատանվող մասը շեմքից մինչև հենակն է: Կոնտրաբասը, ինչպես նաև լարային այլ գործիքներ նվագում են աղեղով. դա գործիքի բաղկացուցիչ մասն

³ Encyclopædia Britannica, p. 637.

է (թե՛ն կարող է նաև առանց աղեղ հանդես գալ): Աղեղն ունի ծայր, փայտյա ծողային հատված, ձիու մագափունջ, կաղապար և պտուտակ⁴:

Ինչպես լարային այլ գործիքների, այնպես էլ կոնտրաբասի դեպքում հնարավոր է լարվածքը փոխել /scordatura-ն/: Երբեմն կոմպոզիտորի մտահղացմամբ խախտվում է գործիքը լարելու ընդունված կարգը: Հնարավոր է նաև մյուս լարերի, ինչպես նաև ողջ լարվածքի սկորդատուրան: Առհասարակ, լարվածքի խախտումն ավելի նախընտրելի է բարձրացման միջոցով՝ կատարման և լսողության համար բարեհնչյուն լինելու իմաստով, քան իջեցման⁵:

Սկորդատուրան մեծ տարածում ուներ XVII-XIX դարերում՝ հիմնականում ջութակի կատարելագործման և որպես մենանվագ գործիք հանդես գալու ամենափայլուն ժամանակաշրջանում, շնորհիվ կատարողական արվեստի անգուգական վարպետների գործունեության: Հետագայում ջութակին հաջորդեցին մյուս լարային նվագարանները: Լարվածքը փոխում են արտահայտչամիջոցների, հնչերանգի հարստացման, դրամատիկ լարվածություն ստեղծելու նպատակով⁶:

Ավստրիացի ջութակահար-կոմպոզիտոր Հայնրիխ Բիբերն առաջինն էր (1644-1704 թթ.), որ ջութակի և բասի համար գրված պիեսներում (հրատարակվել են 1675 և 1681 թթ.) առաջարկեց լարվածքի տարբերակներ: Զութակահար-կոմպոզիտորներ Զուգեպե Տարտինին (1692-1770 թթ.), Պիեռ Բայան (1771-1842 թթ.), իռլանդացի Նիկոլո Պագանինին (1782-1840 թթ.) յուրովի էին լարում իրենց գործիքները: Հանրահայտ փաստ է, որ Պագանինին իր ջութակը լարում էր կես տոն բարձր՝ փոքր օկտավայի լա բեմոլ - առաջին օկտավայի մի բեմոլ - սի բեմոլ - երկրորդ օկտավայի ֆա: Դրա շնորհիվ ջութակը նկատելի պայծառ փայլ էր ստանում, հնչում էր լարված և ունկնդրի վրա մեծ ազդեցություն էր թողնում: Նվագախմբի հետ նվագելիս, երաժշտության հիմնական տոնայնությանը համընկնելու նպատակով, կես տոն բարձր լարվածք ունեցող ջութակով նվագում էր կես տոն ցածր: Հնարավոր է, հնչերանգային նկատառումներից բացի, կատարողները ձգտել են նաև գործիքը հնչեցնել հարմար տոնայնություններում:

Դեռևս XVII-XVIII դարերում լարային խումբը գործիքավորվում էր որպես եռյակ միավորում: Հիմնական մեղեդին հանձնարարվում էր ջութակներին

⁴ Նույն տեղում:

⁵ Brun P., p. 130.

⁶ Նույն տեղում, էջ 124:

(երկրորդ ջութակների գործառույթը պայմանական էր), ենթամեղեդային գիծը (երկրորդ ձայնը)՝ ջութակների երկրորդ խմբին կամ ալտերին: Ալտերին էր հանձնարարվում երբեմն շարժուն հարմոնիան՝ միայնակ կամ երկրորդ ջութակների օժանդակությամբ: Քիչ էր պատահում, որ ալտերը հանդես գային ինքնուրույն նվագամասով: Ջութակների խումբը՝ մանավանդ ոչ բազմամարդ, կատարում էր մեկ գործառույթ: Ինչ վերաբերում է թավջութակներին, ապա դրանք, թույլ համարվելով, երբեմն միանում էին ալտերին, երբեմն կոնտրաբասերին՝ օկտավա հնչողությամբ: Գործիքավորման այս ձևը համապատասխանում էր ժամանակի եռահնչյունային մտածելակերպին:

Կոնտրաբասը նվագախմբի կազմում սկսել է օգտագործվել դեռևս Վերածննդի ժամանակաշրջանում⁷: Կոնտրաբասի սկզբնական չափը տարբերվում էր նրա այսօրվա չափերից, այսինքն՝ 1/2 անգամ փոքր էր և երեք լար ուներ, սակայն իր չափերով մեծ էր «դա գամբա» ջութակից՝ թավջութակի նախատիպից: Առավել հայտնի վարպետների՝ Ջովանի Պաուլո Մադջինիի, Գասպար դա Սալոյի, Կառլո Անտոնիոյի, Պաուլո Անտոնիոյի և այլոց կողմից ստեղծված կոնտրաբասերն անգերազանցելի են մնում: Այս գործիքներով հնարավոր էր կատարել ցանկացած դարաշրջանի երաժշտություն, ընդ որում՝ տարբեր ժանրերի ու ոճերի: Գործիքի նախահայրը վիոլա դա գամբան է (XVI դ.): Այնուհետև XVII դարում իտալացի վարպետ Ա. Տոնդինիի շնորհիվ կոնտրաբասը ստացավ իր առանձնահատուկ տեսքը⁸:

Դասական շրջանում Դոմենիկո Դրագոնետտին 1858 թ. այն վերածում է չորս կամ հինգլարանի գործիքի⁹: Դրագոնետտին համարվում էր իր ժամանակի լավագույն կոնտրաբասահարը: Պատահական չէ, որ նա հայտնի է եղել իբրև «կոնտրաբասի Պագանինի», և Բեթհովենն իր սոնատներից մեկը, որը գրված էր հատուկ կոնտրաբասի համար, հենց նրան է նվիրել: Դրագոնետտին առաջինն էր, որ այս գործիքի համար սկսել է կիրառել գերմանական աղեղը¹⁰:

⁷ Brun P., p. 92.

⁸ Mersenne Marin. Harmonie universelle contenant la theorie et la pratique de la musique... Chez Sebastien Cramoisy. Paris, 1936, p. 190.

⁹ Caffi F., Biografia di Domenico Dragonetti, Venedig, 1846, p. 739-740. (Տե՛ս **Доброхотов Б. В.** Контрабас. История и методика, М., 1974).

¹⁰ Brun P., p. 200. Կոնտրաբասի կատարողական ավանդույթում ընդունված է տարբերակել երկու տեսակի աղեղ՝ գերմանական (Բալդեր) և ֆրանսիական (Բոտտեսինի), ըստ այդմ երկու աղեղնահարման ոճ: Այս երկուսը միմյանցից տարբերվում են թե՛

Թեև կոնտրաբասը մյուս լարային գործիքների համեմատ այնքան էլ ճկուն չէ, սակայն անգամ բարոկկոյի դարաշրջանում, այնպիսի կոմպոզիտորներ, ինչպիսիք են՝ Բախը, Վիվալդին և Կորելլին, միօրինակությունից խուսափելու համար, սկսեցին շարժական բասեր օգտագործել: Աստիճանաբար կոմպոզիտորներն ու կատարողներն ավելի մեծ ուշադրություն էին դարձնում այդ գործիքին՝ հանձնարարելով հիմնական թեմաների շարադրումը, օրինակ՝ Մոցարտի 40-րդ սիմֆոնիայի առաջին մասի հիմնական թեման, ինչպես նաև Բեթհովենի 5-րդ սիմֆոնիայի 3-րդ մասի գլխավոր թեման գրված է կոնտրաբասի և թավջութակի համար:

Մոցարտը «Դոն ժուան» օպերայում փորձեց թավջութակներն անջատել կոնտրաբասերից՝ երկույթ, որ Բեթհովենը կիրառեց առավել վստահ և համարձակ: Անշուշտ, մնալով միայնակ՝ կոնտրաբասերը միշտ չէ, որ կարողանում էին ապահովել բասերի լիարժեք հնչողությունը: Շատ հաճախ թավջութակներն ընկերակցում էին և այժմ էլ ընկերակցում են կոնտրաբասերին: Հետաքրքիր նմուշ է Չայկովսկու «Ռոմեո և Ջուլիետա» բալետի վերջին գործողության կոնտրաբասի pizzicato-ն տամ-տամի հարվածների նվագակցությամբ, որը մարմնավորում է Ռոմեոյի մահը:

Հետևելով կոնտրաբասի կատարողական արվեստի պատմական ընթացքին՝ տեսնում ենք, որ հետզհետե կոմպոզիտորներն ավելի ու ավելի հաճախ են դիմում շեշտված թավ հնչերանգ ունեցող այս նվագարանին. կոնցերտներ և այլ ժանրերի ստեղծագործություններ են գրել Ա. Կապուցցին, Դ. Դրագոնետտին, Կ. Դիտելսդորֆը, Զ. Բոտտեսինին և այլք: Վերոհիշյալ երաժիշտներից երկուսը՝ Դ. Դրագոնետտին դասական դարաշրջանում և Զ. Բոտտեսինին ռոմանտիզմի դարաշրջանում, մեծ դեր խաղացին այս գործիքի տարածման և ճանաչման գործում¹¹:

Կոմպոզիտոր, կոնտրաբասահար Զ. Բոտտեսինին, ում կոչում էին «կոնտրաբասի վարպետ»¹², գրել է 128 պիես, հինգ կոնցերտ, դուետներ կոնտրաբասի և սոպրանոյի, երկու կոնտրաբասի, կոնտրաբասի և թավջութակի համար¹³: Զ. Բոտտեսինիի ստեղծագործությունները կոնտրաբասի

կառուցվածքով, թե՛ չափով, թե՛ աջ ձեռքի տեխնիկայով՝ մասնավորապես ձեռքի շարժունակության և ուժի բաշխման առումով:

¹¹ Музыкальная энциклопедия, с. 918.

¹² Carriti A. In memoria di G. Bottesini. Crema, 1921, p. 17 (տե՛ս Доброхотов Б. В. Контрабас. История и методика, М., 1974).

¹³ Brun P., p. 225.

համար գրված նշանակալի երկերից են համարվում և ընդգրկված են կոնտրաբասահարների երկացանկում¹⁴: Ներկայումս Եվրոպայի կոնտրաբասահարներից շատերն օգտագործում են այսպես կոչված «Բոտտեսինի» կամ ֆրանսիական աղեղ՝ նույնացնելով վիրտուոզ կատարողի անունը նրա նախասիրած և կիրառած ֆրանսիական աղեղի հետ:

Դասական շրջանի ամենահայտնի կոմպոզիտորներից մեկն էլ՝ Կ. Դիտելսդորֆը (1739-1799 թթ.), հատուկ այս գործիքի համար գրել է «Մի մաժոր» կոնցերտը, որը վերամշակվել է ռուս աշխարհահռչակ թավջութակահար Ռոստրոպովիչի ժամանակակից Ռոդիոն Ազարիսինի կողմից¹⁵:

Նշենք, որ կոնտրաբասը, չնայած իր ցածր ծայնին, բնական ֆլաժոլետներ կատարելու հիմնալի հնարավորություններ ունի, բայց արհեստական ֆլաժոլետների համար պահանջվում են կատարման արագություն և ճկունություն: Անգամ Բախի՝ թավջութակի համար գրված սյուիտները հիմա վերամշակվել են կոնտրաբասի համար, որոնք հնարավորություն են տալիս ավելի լավ ճանաչելու այս գործիքի մենակատարային հնարավորությունները: Դրանցից են նաև Բախի «Aria» և «Arioso» վոկալ ստեղծագործությունները և Շուբերտի «Ավե Մարիան»:

Առաջինը, ինչպես վերևում նշեցինք, Բեթհովենն էր, ով առանձնացրեց թավջութակների և կոնտրաբասերի հնգագծերը. նա համարում էր, որ կոնտրաբասահարն ամենաերաժշտականը պետք է լինի նվագախմբում¹⁶: Ներքևից հաշված ստացվում էր հետևյալ կարգը՝ կոնտրաբասեր, ալտեր և այնուհետև ինքնուրույն հնչող, պատասխանատու երաժշտամաս կատարող թավջութակներ և ամենաբարձրում՝ ջութակներ: Մենանվագ թավջութակների կարևորությունը հաշվի առնելով՝ գործիքավորման այս կարգն այսօր էլ կարող է օգտագործվել և լիիրավ արդարացվել, երբ կոնտրաբասերին օժանդակում են ալտերը՝ ազատ գործելու հնարավորություն պարզակելով թավջութակներին¹⁷:

XIX դարի սկզբին կոնտրաբաս նվագողները սկսեցին նաև զբաղվել գործիքի կատարողական տեխնիկայի ուսումնասիրության հարցերով: Ստեղծվեցին գրքեր, որոնցում քննարկվում էին ժամանակակից գործիքի կատարողական առանձնահատկությունները: Իրականում գիտատեխնիկական ուղե-

¹⁴ **Warnecke F.** Der Kontrabass, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel und Basel, 1954, Band 3, p. 41.

¹⁵ Encyclopædia Britannica, p. 637.

¹⁶ **Warnecke F.**, p. 17.

¹⁷ **Милушкин А.А.**, ч. I.

ցույցի պակաս էին զգում թե՛ ուսանողները, թե՛ կատարողները: Գրքերի և ձեռնարկների հրապարակմամբ սկսվեց նվագողների ուսուցումը, որտեղ կատարողները, առաջնորդվելով ձեռնարկներում ամփոփված գործնական խորհուրդներով, հաղթահարում էին տեխնիկական բարդություններով հագեցած հատվածները:

Երաժշտական ուսուցումը խրախուսող առաջին նշանակալից քայլը Ֆրանսիայում Երաժշտության թագավորական դպրոցի վերափոխումն էր 1784 թվականին: Ֆրանսիական հեղափոխությունից հետո այն վերածվեց Ազգային ինստիտուտի: Այնուհետև 1795 թվականին հիմնադրված Փարիզի կոնսերվատորիան դարձավ խոշոր երաժշտական կենտրոն: Չնայած երաժշտության ուսուցման ասպարեզում նկատելի բարեփոխումներին՝ մինչև 1827 թվականը կոնսերվատորիայի համար որևէ ուղեցույց չի ստեղծվել:

Կատարողական զարգացումներին և երաժշտական դպրոցների հիմնադրումներին զուգընթաց, Ֆրանսիացի Չերուբինը կոնսերվատորիայի դասընթացներ է վարել Փարիզի կոնսերվատորիայում 1830 թվականից: Որպես նորամուծություն՝ նա մերժեց հինգերորդ ձայնի կարգավորումը հինգ լարով, որպեսզի հետագայում զարգացնի ժամանակակից ձայների կարգավորումը չորս լարով:

Կոնսերվատորիայի թավ հնչողությանն օժանդակում են նաև ֆագոտները, կոնտրաֆագոտը, նույնիսկ բաս կլառնետը ավելի ուշ շրջանում:

XVIII դարից կոնսերվատորիայում և մշտական անդամ էր նվագախմբում: Արդեն կային գործող մենակատար կոնսերվատորիայի սահմաններ, որոնց գործիքները երեք լար ունեին: Ֆրանսիայում այն լարվում էր կվինտաներով, իսկ Իտալիայում և Անգլիայում՝ կվարտաներով: Հետագայում չեխ մասնագետները մշակեցին գործիքի նոր՝ չորսլարանի տարբերակ, որը կիրառելի էր և օգտագործելի թե՛ նվագախմբում, թե՛ մենակատարումներում:

1850 թվականին ֆրանսիացի վարպետ Ժ. Բ. Վիյոնը պատրաստեց մի վիթխարի կոնսերվատորիա՝ 4մ երկարությամբ, որը կոչեց օկտոբաս¹⁸: Կոնսերվատորիայի համար մեծամասամբ գրում էին հենց իրենք՝ կատարողները՝ Դ. Դրագոնետտի, Զ. Բոտտեսինի, Է. Նանի, Է. Մադենսկի, Ի. Պրյուններ, Ս. Կուսելիցկի և այլք:

XIX դարի սկզբից կոմպոզիտորները սկսեցին գրել ստեղծագործություններ՝ հատուկ կոնսերվատորիայի ձայնաբաժնի նկատառումով: Մինչ այդ

¹⁸ Brun P., p. 273.

կոնտրաբասահարները կատարում էին թավջութակի նվագաբաժնին հատուկ երկեր՝ դրանք նվագելով մեկ օկտավա ներքև հնչողությամբ: Նշված շրջանում կոնտրաբասն իր ուղին էր հարթում որպես ինքնուրույն երաժշտական գործիք, ճանաչում ձեռք բերում և կարևորվում թավ հնչերանգ ունեցող նվագարանների՝ ֆագոտի, կոնտրաֆագոտի, նույնիսկ բաս կլառնետի շարքում: Բարդ տեխնիկական հնարներով հագեցած արտահայտիչ նվագամասեր են պարունակում Շուբերտի «Die Forelle» կվինտետը (Արքայաճուլ – 1819 թ.) և Սեն-Սանսի «Le Carnaval des Animaux» (Կենդանիների պարահանդես – 1886 թ.), որտեղ փոխ կերպարի մարմնավորումը հանձնարարված է կոնտրաբասին: Կոնտրաբասն իրենց ստեղծագործություններ են ներառել նաև Պաուլ Հինդեմիտը, Սերգեյ Պրոկոֆևը, Դարիուս Միյոն և այլք¹⁹:

Ամերիկացի վիրտուոզ կոնտրաբասահար Գարի Քարրի (ծնվ. 1941 թ.) կոնտրաբասի ալբոմի տարածումը 1962 թվականին փոխեց կոնտրաբասահարների դիրքորոշումը և պատկերացումները նվագարանի տեխնիկական, արտահայտչական չափանիշների նկատմամբ: Միացյալ Նահանգներում այնպիսի անվանի երաժիշտներ, ինչպիսիք են Գարի Քարրը, Բերթրամ Թուրեցկին և Դավիթ Վեյթերը, մեծապես նպաստեցին նվագարանի կատարողական վերելքին: Ավելին, Գարի Քարրն իր ժամանակակիցների հետ միասին վերափմաստավորեց և կարևորեց կոնտրաբասի դերը երաժշտարվեստում՝ որպես մենակատար երաժշտական գործիք: Դա կարելի է համարել աշխարհում կոնտրաբասի վերածնունդը:

Նմանապես եվրոպացի բասիստները՝ Լյուդվիգ Սթեյխերը Ավստրիայում, Ջոն Մարկ Ռոլլեսը, Ֆրանսուա Ռաբաթը և Ջոելե Լինդերեն Ֆրանսիայում, Յին Գոյլավը Շվեյցարիայում, Ֆրանկո Պետրաչին Իտալիայում, Լեոպոլդ Անդրենը, Լև Ռակովը, Եվգենի Լևինսոնը, Ռոդիոն Ագարխինը և Սերգեյ Ակովեն Ռուսաստանում կոնտրաբասի վերածննդի վարպետներ են համարվում: Վերջինս 1967 թվականին հիմնադրեց Կոնտրաբասի միջազգային ինստիտուտ Մեդիսոնում (ԱՄՆ): Այս ինստիտուտը հրատարակել է տասնյոթ բուկլետներ՝ «Թավջութակի հնչյունների գրառումներ» անունով: Ինստիտուտի բացմանը հաջորդեցին 1974 թվականին Յինցինատիում կոնտրաբասի ինստիտուտի հիմնադրումը և նվագարանի աննախադեպ ժողովրդականացումը Նահանգներում և Եվրոպայի տարբեր երկրներում: Ասվածի վկայությունն են ջազային, սիմֆոնիկ, կամերային-անսամբլային երաժշտության ոլորտներում կոնտրա-

¹⁹ Encyclopedia of Music Instruments of the Orchestra and the Great Composers, p. 112-113.

բաս գործիքի տեմբրային արտահայտչության դրսևորումներն ու ասոցիատիվ կերպարային-ինտոնացիոն մարմնավորումները:

Ամփոփենք ասվածը. շնորհիվ մեղեդային, հարմոնիկ մտածելակերպի առաջընթացի, բազմաձայնության միջոցների լայն կիրառման, ինչպես նաև այն հանգամանքի, որ նվագախումբը լրիվ թոթափեց կազմավորման շրջանում երգեցողության հետ ունեցած կախյալ վիճակի բեռը, սիմֆոնիկ նվագախմբի լարային խումբը դարձավ լարային հնգյակ, մի երևույթ, որը սիմֆոնիկ երաժշտության զարգացման և գործիքավորման արվեստում վճռական դեր խաղաց:

XVIII-XX դարերի ընթացքում կոնտրաբասի կատարողական արվեստի մեջ առանձնանում են անուններ, որոնց երաժշտակատարողական և ստեղծագործական գործունեությունը պատմական բարեփոխումների փուլ է նշանավորել. նրանք նաև կոնտրաբասի՝ իբրև մենակատար գործիքի գեղարվեստական արտահայտչականության և տեխնիկական հնարավորությունների լիարժեք բացահայտման առաքելությունն են իրականացրել: Մենք հիշատակեցինք Դ. Դրագոնետտիի, Ա. Կապուցցիի, Կ. Դիտելսդորֆի, Զ. Բոտտեսինիի, Ֆ. Սիմանդիի, Է. Նաննիի, Ս. Կուսևիցկու անունները, ովքեր անջնջելի հետք են թողել նվագարանի պատմության մեջ, գնահատվել որպես դասական դպրոցի հիմնադիրներ, որոնց հաստատած կատարողական ավանդույթը մեծ հաջողությամբ շարունակում են ժամանակակից կոնտրաբասահարները²⁰:

Օրինակ՝ XX դարի անվանի կոմպոզիտոր, կոնտրաբասահար և դիրիժոր Ս. Կուսևիցկու գրած կոնցերտները կոնտրաբասի համար, որոնք համարվում են այս գործիքի երկացանկի լավագույն մենակատարային նմուշներն ամբողջ աշխարհում²¹ այսօր էլ մեծ հաջողությամբ կատարվում են ամերիկացի հայտնի կոնտրաբասահար Գարի Քարրի կողմից՝ Կուսևիցկու անձնական կոնտրաբասով, որը երաժշտի խնդրանքով նրան էր տրամադրել կոմպոզիտորի կինը: Նշենք նաև Սոֆիա Գուբայդուլինայի (1931) անունը, ով կոնտրաբասի համար հեղինակել է մի շարք ստեղծագործություններ, այդ թվում՝ «Հինգ էտյուդ» տավիդի, կոնտրաբասի և հարվածայինների համար (1965), «Висельные песни» մեցո սոպրանոյի, ֆլեյտայի, բայանի, հարվածային գործիքների և կոնտրաբասի համար (1996), «Սոնատ» կոնտրաբասի և դաշ-

²⁰ The free encyclopedia, List of contemporary classical double bass players.

²¹ Տե՛ս **Биллэ, Баттиони**. Избранные этюды для контрабаса (редактор Л. Раков), М., 1969.

Նամուրի համար (1975): Բազմաթիվ անվանի կոմպոզիտորներ անդրադարձել և շարունակում են անդրադառնալ կոնտրաբասին՝ մեկնաբանելով այս նվագարանը որպես լիակատար մենանվագի լայն հնարավորություններ և անսամբլային հարուստ արտահայտչական ներուժ ունեցող գործիք: Հիշատակության են արժանի Էդգար Վարեզի «Octandre»-ն հարվածայինների և կոնտրաբասի համար (1923), Հենրիկ Գուրեցկու «Մոնտդրամ»-ը սոպրանոյի, հարվածայինների և վեց կոնտրաբասի համար («Genesis» շարքից, 1963), Ջորջ Կուրտագի «Բագատելներ»-ը ֆլեյտայի, կոնտրաբասի և դաշնամուրի համար, Քշիշտով Պենդերեցկու «Պրելյուդ»-ը պղնձյա փողայինների, հարվածայինների և կոնտրաբասերի համար (1971), «Պարտիտա»-ն կլավեսինի, էլեկտրական կիթառի, ֆագոտի, տավիղի, կոնտրաբասի և նվագախմբի համար (1971) և բազմաթիվ այլ ինքնատիպ և ոչ ավանդական կազմ ունեցող անսամբլների համար գրված ստեղծագործություններ:

Ժամանակակից հայ կոմպոզիտորական արվեստում նույնպես առկա է հետաքրքրություն կոնտրաբաս նվագարանի նկատմամբ: Երաժշտաոճական ու ժանրային առումով տարբեր գեղարվեստական լուծումներով ու հնարներով հարուստ և ուշագրավ երկեր են գրել Գագիկ Հովունցը, Վահրամ Բաբայանը, Ռուբեն Աթունյանը, Միխայիլ Կոկժանը, Էդուարդ Հայրապետյանը, որոնց ստեղծագործության վերլուծությանը կանդադառնանք մեր հաջորդ հոդվածում:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում ամփոփված նյութը հիմնականում վերաբերում է կոնտրաբաս նվագարանի կառուցվածքին ու նրա կատարելագործման ընթացքին, կատարողական ոճերի առանձնահատկություններին, աղեղների տեսակներին, ինչպես նաև կատարողական և տեխնիկական խնդիրներին առնչվող այլ հարցերի:

Հոդվածի նպատակն է ուրվագծել կոնտրաբաս նվագարանի զարգացման ուղին՝ կարևորելով XVIII-XX դարերի ընթացքում կոնտրաբասի կատարողական արվեստի մեջ առանձնահատուկ ներդրում ունեցող երաժիշտներին: Այդ նվիրյալ անունները նաև կոնտրաբասի՝ իբրև մենակատար գործիքի գեղարվեստական արտահայտչականության և տեխնիկական հնարավորությունների բացահայտման և իմաստավորման առաքելությունն են իրականացրել:

Բանալի բաներ - կոնտրաբաս, տրանսպոզիցիա, աղեղ, սկորդատուրա, սիմֆոնիկ նվագախումբ, մենակատար գործիք:

СТРАНИЦЫ ИЗ ИСТОРИИ КОНТРАБАСА

ВАГИД ВАФАИ

Статья посвящена истории, устройству и процессу совершенствования музыкального инструмента контрабас, особенностям исполнительских стилей, типов смычков, а также вопросам, связанным с иными исполнительскими и техническими проблемами. Рассматривая путь развития музыкального инструмента контрабас, автор особо отмечает имена музыкантов, внесших вклад в развитие исполнительского искусства инструмента контрабас в XVIII-XX вв. Эти сакральные имена также осуществили миссию раскрытия и осмысления технических возможностей и художественного инструментария контрабаса как сольного инструмента.

Ключевые слова – контрабас, транспозиция, смычок, скордатура, симфонический оркестр, сольный инструмент.

PAGES FROM CONTRABASS HISTORY

VAHID VAFAI

This paper mainly encompasses such aspects of a contrabass as: construction, perfection stages, the characteristics of performing styles, kinds of bows, as well as to questions concerning other technical and performing problems.

The purpose of the article is to sketch the course of the development of contrabass, acknowledging the singular contribution of the XVIII-XX contrabassists. These outstanding players have accomplished the mission of communicating, revealing and making intelligible the potential of artistic expression of a contrabass and its technical possibilities.

Key words – Contrabass, transposition, a bow, scordatura, symphonic orchestra, solist, instrument.