

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ імені М. В. ЛИСЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

СОЛАНСЬКОГО ЗОЛТАНА ЮЛІЙОВИЧА

УДК 78.25; 78.2У

НАУКОВЕ ОБГРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ
**ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ СОЛЮЮЧОГО КОНТРАБАСА
В МУЗИЦІ XVIII-XX СТОЛІТЬ**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва

Творчий керівник:

Лучанко Олег Михайлович

кандидат мистецтвознавства, доцент

Науковий консультант:

Тракало Олександра Михайлівна

кандидат фіз.-мат. наук, доцент

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ З. Ю. Соланський

Львів – 2025

АНОТАЦІЯ

Соланський З. Ю. Звуковий образ солюючого контрабаса в музиці XVIII-XX століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів, 2025.

В роботі описано процес формування сольного виконавства на контрабасі від доби бароко до XX століття, продемонстровано внесок видатних контрабасистів, композиторів і педагогів у розвиток сольної виконавської традиції та репертуару. Робота репрезентує комплексне музикознавче дослідження процесу еволюції контрабаса як сольного інструмента в контексті розвитку європейської музичної культури XVIII–XX століть.

Зміст анотації. Контрабас посідає особливе і неповторне місце в історії інструментальної музики. Незважаючи на те, що протягом тривалого часу його розглядали переважно як акомпануючий інструмент, поступово розкривався його потенціал як рівноправного учасника ансамблю. Завдяки глибокому, насиченому тембру та широким технічним можливостям, контрабас здатний виконувати не лише опорну гармонічну функцію, а й виступати як виразний мелодичний голос. Історичний розвиток ролі цього інструмента в інструментальній музиці відображає загальні зміни в підходах до фактури, стилю та інструментального мислення від бароко до сучасності.

Проблематика звукового образу контрабаса як сольного інструмента залишається малодослідженою в музикознавстві, попри зростаючий інтерес до історії виконавства та інструментознавства у XX–XXI століттях. Тривалий час контрабас сприймався переважно як акомпануючий інструмент симфонічного чи камерного ансамблю, а його сольний потенціал залишався поза увагою теоретиків та композиторів. Водночас упродовж XVIII–XX століть відбулася кардинальна трансформація ролі контрабаса: від basso continuo барокової доби

до рівноправного концертного та камерного інструмента із широкими виражальними можливостями, що зумовлює необхідність комплексного наукового осмислення цього процесу.

Формування сольного виконавства на контрабасі відображає важливі тенденції розвитку європейської музичної культури: зростання інтересу до тембрових барв, поглиблення індивідуалізації інструментальних голосів, розширення виражальних і технічних можливостей струнних. Діяльність Доменіко Драгонетті, Джованні Боттезіні, Едуарда Маденського, Ганса Фріби, Людвіга Штрайхера, Клауса Трумпа, Мілослава Гайдоша та інших видатних виконавців і педагогів сформувала світову контрабасову школу, що поєднала національні традиції та інноваційні техніки. Паралельно із цим розвивалася література для інструмента: з'являлися концерти, сонати, ансамблеві твори та транскрипції, які утвердили нову концертну роль контрабаса.

Окремої уваги заслуговує феномен інструментознавчих інновацій ХХ століття: удосконалення конструкції контрабаса (чотири- та п'ятиструнні моделі, клапанний механізм, металеві струни), нові прийоми звуковидобування (флажолети, *sul ponticello*, *col legno*, *glissando* тощо), розширення діапазону і впровадження складних поліфонічних структур у партитурах. Важливим чинником стало й зростання ролі камерно-ансамблевої музики та формування спеціалізованих шкіл і методик навчання, що перетворили контрабас на універсальний інструмент, здатний до сольної реалізації у найрізноманітніших жанрах.

Сучасна музична культура переживає активний інтерес до відтворення барокового й класичного репертуару на історичних інструментах, що актуалізує потребу у вивченні історичних моделей гри та їхнього впливу на сучасне виконавство. Крім того, розквіт джазового контрабаса у ХХ столітті розширив уявлення про технічний і художній потенціал інструмента, створивши унікальний діалог академічної та популярної традицій.

Отже, дослідження процесу становлення та еволюції звукового образу сольюючого контрабаса від бароко до ХХ століття має не лише музикознавчу, але

й виконавсько-практичну **актуальність**. Воно дозволяє простежити історію становлення інструмента, зрозуміти естетичні принципи його використання в різні епохи та окреслити перспективи розвитку сучасного репертуару й педагогіки контрабасового мистецтва.

Відтак, **метою** дослідження є простежити процес кристалізації звукового образу солюючого контрабаса від доби бароко до ХХ століття, виявивши закономірності розвитку сольного виконавства, репертуару та інструментознавчих засад.

Основні завдання, відповідно до мети, визначено наступним чином:

- висвітлити історичні передумови становлення контрабаса та його сольної функції в музичній практиці від бароко до ХХ століття;
- дослідити формування звукового образу контрабаса у камерній, оркестровій та сольній музиці на різних етапах розвитку;
- визначити провідні тенденції еволюції сольного контрабасового виконавства;
- розкрити внесок видатних контрабасистів, композиторів і педагогів у розвиток сольної традиції та репертуару;
- систематизувати репертуарні та педагогічні досягнення, що сприяли утвердженню контрабаса як сольного інструмента.

Для творчої реалізації обґрунтованої автором концепції було обрано найрепрезентативніші зразки контрабасового репертуару. Такий добір матеріалу, дозволяє чітко простежити особливості становлення та еволюції сольної традиції гри на контрабасі у визначений історичний період.

Робота складається зі вступу, трьох розділів з підрозділами та списку використаних джерел.

У першому розділі описано (окреслено) витоки та ранню еволюцію контрабаса (від violone до «віденського п'ятиструнника») і показано, як упродовж XVI–XVIII ст. формується передумова сольного виконавства.

Зокрема, у перших двох підрозділах уточнено термінологію й функції басових інструментів у ранніх ансамблях та basso continuo. На матеріалі тріо-

сонат Я. Д. Зеленки простежено поступову емансипацію басової лінії: від подвоєння і опори в континуо до рівноправного мелодичного партнера.

У наступних двох підрозділах показано стилістичний зсув доби класицизму: перехід від поліфонічної до гомофонної моделі, розростання оркестру без клавірного басу та виокремлення тембрової індивідуальності контрабаса.

У другій половині XVIII століття у Відні склалася виняткова ситуація в історії контрабасового виконавства, яка не мала аналогів у європейській музичній культурі. Для характерного інструмента – так званого «віденського п'ятиструнного контрабаса» з терцево-квартовим строем, побудованим на опорі ре-мажорного тризвука, – провідні представники віденської класичної школи створили значний репертуар: близько тридцяти концертів для контрабаса з оркестром і численні камерні композиції, де інструмент виступає у сольній ролі. До цього кола композиторів належали Йозеф та Міхаель Гайдни, Карл Діттерс фон Діттерсдорф, Вольфганг Амадей Моцарт, Ян Вангал, Франц Антон Гофмайстер, Йоганн Матіас Шпергер, Антон Ціммерман, Вінценц Піхль та інші. Паралельно зростала і виконавська майстерність тогочасних контрабасистів, які не лише виконували ці твори, а й брали активну участь у процесі їх створення. Серед них особливо виділялися Й. Кемпфер, Ф. Піхельбергер та Й. Шпергер, чия техніка та художній рівень засвідчували винятковий професіоналізм виконавців.

Феномен появи у Відні цього періоду такого обсягу сольного репертуару для контрабаса пояснюється передусім особливостями конструкції віденського п'ятиструнника: зручними розмірами, формою та, що важливо, строем, який природно відповідав тональності ре мажор. Таким чином, віденський п'ятиструнний контрабас став не лише знаковим інструментом свого часу, але й відіграв ключову роль у розвитку музичного мистецтва епохи класицизму, залишивши яскравий слід у концертній та камерній літературі.

Сформовано також «панораму віденської школи» на прикладі Й. Кемпфера, Ф. Піхельбергера, Й. М. Шпергера – визначено їх внесок у техніку, репертуар і концертну практику та продемонстровано унікальність віденського

феномену – взаємодія специфікації інструмента, композиторської ініціативи та виконавської віртуозності створила стійку модель сольного контрабасового виконавства, що підготувала перехід до ХІХ століття.

У другому розділі комплексно висвітлено ХІХ століття як вирішальний етап кристалізації сольної манери гри на контрабасі, коли інструмент остаточно виходить за межі виключно функції акомпанементу і набуває повноцінного концертного статусу.

У підрозділі 2.1 окреслено інституційні та технічні передумови змін: формування професійних симфонічних колективів у провідних європейських центрах; спеціалізація контрабасистів; стандартизація інструмента (консолідація чотириструнного квартового строю), поява авторитетних навчальних шкіл і збірників етюдів. Показано, як змінювалося темброво-кolorистичне мислення композиторів стосовно басової групи: від октавного подвоєння й простої опори в якості басу до свідомого моделювання драматургії низьких регістрів (Берліоз, Вагнер, Брукнер, Малер). Простежено зрушення у фактурі контрабасових партій: розширення діапазону вгору, зростання ролі піцикато, застосування *divisi*, ускладнення ритміки й артикуляції, поступове входження високих позицій і флажолетів у норму оркестрового письма. Також встановлюється баланс віолончелей і контрабасів як естетичний принцип оркестрової опори (замість механічного розділення), що закладає підвалини для інтонаційної автономії контрабаса.

У підрозділі 2.2 розглянуто камерний контекст, де попри загалом акомпануючу роль, з'являються ключові винятки, що індивідуалізують інструмент: «Септет» Л. ван Бетховена, «Форель-квінтет» Ф. Шуберта, камерна творчість Дж. Боттезіні, а також сонати Р. Фукса та А. Мішека. Підкреслено специфіку камерного музикування з контрабасом: персоніфікація басової лінії і зростання вимог до звукової культури, інтонації та динамічної пластики одного виконавця, від якого залежить цілісність ансамблевого звучання.

Підрозділ 2.3 присвячено двом «полюсам» віртуозної традиції – Доменіко Драгонетті та Джованні Боттезіні – як індивідуальним моделям кристалізації

сольної техніки й сценічної риторики. На біографічному та репертуарному матеріалі показано:

- у Драгонетті – перетворення контрабаса на «концертний голос» у першій половині століття (лондонський контекст, співпраця з провідними оркестрами та солістами, авторські концерти й камерні твори, унікальні аплікатурно-штрихові прийоми, зокрема робота у високому регістрі й флажолетна колористика);
- у Боттезіні – романтичну віртуозність і оперний тип мелодизму: концерти, фантазії, варіації, дуети, орієнтовані на верхній регістр і техніку флажолетів; широчезна гастрольна географія; вплив на педагогіку через «Méthode» (1869); утвердження інструмента як сольного у європейському та позаєвропейському просторах.

Таким чином, розділ демонструє, що саме в ХІХ столітті відбувається:

- 1) естетична переоцінка ролі контрабаса в оркестрі (від «опори» до активного учасника драматургії);
- 2) репертуарна експансія в бік сольних і камерних форматів;
- 3) технічна модернізація (високі позиції, піцикато як тембровий колорит, ускладнена артикуляція, стабілізація настрою);
- 4) канонізація віртуозної моделі виконавства через постаті Драгонетті та Боттезіні, які задали стандарт тембрової виразності та сценічної комунікації.

Отже, в ХІХ століття стало переломним моментом у кристалізації сольного звукообразу контрабаса – від функціональної «басової тіні» до самостійного, яскравого та стилістично багатого інструмента з усталеною віртуозною школою й розгорнутим сольним репертуаром, що підготувало ґрунт для остаточної індивідуалізації контрабаса в музиці ХХ століття.

Третій розділ окреслює ХХ століття як період остаточної емансипації контрабаса: від «гармонічного фундаменту» до повноцінного сольного і темброво провідного інструмента в оркестровій, камерній та сольній практиках. Упродовж століття простежується системне розширення діапазону, ускладнення фактури й ритміки, інституціалізація педагогіки та поява інтернаціональної

виконавської школи, доповнена впливами джазу та історично поінформованого виконавства.

У підрозділі 3.1 показано, як у симфонічній музиці ХХ століття контрабас переходить від дублювання басової лінії до самостійного носія тематизму й драматургії: від Р. Штрауса та Малера до Бартока, Гіндеміта, Шостаковича, Равеля, Стравінського. Розширюються регістри (включно з верхніми позиціями й флажолетами), зростає роль піцикато, з'являються *divisi*, акордовість, поліфонізація баса, складні метроритми (змінні розміри, поліритмія). Витворюється новий спектр прийомів (*sul tasto*, *sul ponticello*, *col legno*, *glissando*, перкусивні удари по корпусу, часові та мікроінтервальні нотації). Технічний прогрес (металеві струни, механізми пониження) поєднується з рафінованими інтонаційними вимогами та зміною оркестрової організації (чисельність, розташування групи тощо).

У підрозділі 3.2 йдеться про камерний репертуар ХХ століття, який демонструє персоніфікацію басової лінії: контрабас бере на себе провідну мелодико-тематичну роль, вільно оперує подвійними нотами, акордами, екстремальними теситурами. Камерні концерти, нонети, октети, септети, ансамблі контрабасів засвідчують нову темброву рівноправність. Жанр сонати набуває сучасного змісту: рівноправний діалог з фортепіано, поліфонічність мислення, національні стилістичні риси та розмаїття технік.

У підрозділі 3.3 центральною віссю є спадкоємність «празько-віденської» традиції (Сімандль) і її глобальна дифузія через мережі учнів – від Маденського, Пруннера, Фріба до Штрайхера, Зібаха, Ціммермана, Монтага, Гайдоша, Трумпфа. Розділ висвітлює: канонізацію педагогіки (школи, методи, етюди, редакції), яка уніфікує техніку, постановку та інтонаційні стандарти; композиторську активність контрабасистів (Фріба, Монтаг, Гайдош, Прото тощо), що зсередини розширює репертуар і техніку; інтернаціоналізацію стилю; взаємодію з джазом та історично поінформованим виконавством.

Таким чином, ХХ століття постає як епоха остаточного становлення сольного звукообразу контрабаса: інструмент отримує стійку естетичну

автономію, високі технічні стандарти та широкий, історично й географічно розгалужений репертуар, що безпосередньо готує ґрунт для ще більшої жанрової та стилістичної відкритості у ХХІ столітті.

Ключові слова: контрабас, віолоне, віденський п'ятиструнник, сольне виконавство, звуковий образ, бароко, класицизм, романтизм, камерна музика, симфонічна музика.

ANNOTATION

Solanskyi Z. Yu. The Sound Image of the Solo Double Bass in the Music of the 18th-20th Centuries. – Qualification research paper on the rights of manuscript.

Scientific justification of the creative artistic project for obtaining the educational-artistic degree of Doctor of Arts in the specialty 025 "Musical Art" (field of knowledge 02 "Culture and Art"). – Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko, Lviv, 2025.

This research explores the process of the formation and crystallization of solo double bass performance from the Baroque era to the 20th century, highlighting the contribution of prominent double bassists, composers, and pedagogues to the development of solo tradition and repertoire.

Abstract content. The double bass occupies a unique and exceptional place in the history of instrumental music. Despite having long been regarded primarily as an accompanying instrument, its potential as an equal ensemble participant was gradually revealed. Thanks to its deep, rich timbre and extensive technical capabilities, the double bass can serve not only as a harmonic foundation but also as an expressive melodic voice. The historical evolution of the instrument's role in instrumental music reflects broader changes in approaches to texture, style, and instrumental thinking from the Baroque to the modern era.

The issue of the sound image of the double bass as a solo instrument remains underexplored in musicology, despite growing interest in performance history and organology in the 20th–21st centuries. For a long time, the double bass was perceived predominantly as an accompanying instrument in symphonic or chamber ensembles, while its solo potential remained largely overlooked by theorists and composers. Meanwhile, during the 18th–20th centuries, the double bass underwent a radical transformation: from its function as part of the basso continuo in the Baroque era to becoming a fully-fledged concert and chamber instrument with rich expressive capabilities. This transformation necessitates a comprehensive scholarly reassessment.

The emergence of solo performance on the double bass reflects key trends in European musical culture: growing interest in timbral colors, the deepening of instrumental individuality, and the expansion of expressive and technical possibilities of string instruments. The contributions of Domenico Dragonetti, Giovanni Bottesini, Eduard Madenski, Hans Fryba, Ludwig Streicher, Klaus Trumpf, Miloslav Gajdoš, and other prominent performers and pedagogues formed the global double bass school, which combined national traditions with innovative techniques. In parallel, a repertoire for the instrument developed: concertos, sonatas, chamber works, and transcriptions appeared, securing the double bass's new concert role.

The phenomenon of organological innovations of the 20th century deserves special attention: improvements to the double bass's construction (four- and five-string models, extension mechanisms, metal strings), new sound production techniques (harmonics, *sul ponticello*, *col legno*, glissando, etc.), range expansion, and the incorporation of complex polyphonic structures in scores. Another significant factor was the growth of chamber music and the establishment of specialized schools and pedagogical methods, which turned the double bass into a versatile instrument capable of solo performance across a wide variety of genres.

Contemporary musical culture demonstrates a keen interest in performing Baroque and Classical repertoire on historical instruments, emphasizing the need to study historical performance practices and their influence on modern interpretations. Furthermore, the flourishing of jazz double bass in the 20th century broadened perceptions of the instrument's technical and artistic potential, creating a unique dialogue between academic and popular traditions.

Thus, studying the formation and evolution of the sound image of the solo double bass from the Baroque to the 20th century holds not only musicological but also performance-related **significance**. This research traces the instrument's historical development, clarifies aesthetic principles of its use across eras, and outlines prospects for advancing contemporary repertoire and pedagogy of double bass performance.

Accordingly, **the purpose of the study** is to trace the crystallization of the sound image of the solo double bass from the Baroque era to the 20th century, identifying

patterns in the development of solo performance, repertoire, and organological foundations.

The main tasks, derived from this aim, are as follows:

- To highlight the historical prerequisites for the emergence of the double bass and its solo role in musical practice from the Baroque era to the 20th century;
- To explore the formation of the sound image of the double bass in chamber, orchestral, and solo music across various historical stages;
- To identify key trends in the evolution of solo double bass performance;
- To reveal the contribution of prominent double bassists, composers, and pedagogues to the development of solo traditions and repertoire;
- To systematize repertoire and pedagogical achievements that contributed to establishing the double bass as a solo instrument.

For the creative realization of the author's concept, the most representative examples of double bass repertoire were selected. This choice of material allows for a clear observation of the formation and evolution of the solo performance tradition on the double bass over the specified historical period.

The work consists of an introduction, three chapters with subsections, and a list of references.

The first chapter describes the origins and early evolution of the double bass (from violone to the Vienna five-string bass), showing how the groundwork for solo performance developed between the 16th and 18th centuries.

In particular, the first two subsections clarify the terminology and functions of bass instruments in early ensembles and basso continuo. Using Jan Dismas Zelenka's trio sonatas, it examines the gradual emancipation of the bass line: from doubling and providing harmonic support to becoming an equal melodic partner.

The next two subsections trace the stylistic shift of the Classical period: the transition from polyphonic to homophonic models, the expansion of the orchestra without keyboard continuo, and the emergence of the double bass's timbral individuality.

In the second half of the 18th century, Vienna saw a unique phenomenon in double bass performance history, unparalleled in European musical culture. For the distinctive instrument – the so-called “Vienna five-string double bass” with a tierce-quart tuning based on the D-major triad – leading representatives of the Viennese Classical school composed an extensive repertoire: around thirty concertos for double bass and orchestra and numerous chamber works featuring the instrument in a solo role. Among these composers were Joseph and Michael Haydn, Carl Ditters von Dittersdorf, Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Baptist Vanhal, Franz Anton Hoffmeister, Johann Matthias Sperger, Anton Zimmermann, Vincenz Pichl, and others. In parallel, the technical mastery of contemporary double bassists was growing; they not only performed these works but actively participated in their creation. Notable figures included Johann Georg Kempfer, Friedrich Pischelberger, and Johann Matthias Sperger, whose artistry and technical excellence reflected exceptional professionalism.

The emergence of such a large body of solo double bass repertoire in Vienna during this period is primarily explained by the design features of the Viennese five-string bass: its ergonomic size and shape, and especially its tuning, naturally suited to D major. Thus, the Vienna five-string double bass was not only a hallmark instrument of its time but also played a key role in Classical music’s development, leaving a significant mark on both concerto and chamber literature.

The chapter also creates a “panorama of the Viennese school” through Kempfer, Pischelberger, and Sperger, highlighting their contributions to technique, repertoire, and concert practice, and demonstrating the uniqueness of the Viennese phenomenon: the combination of instrument design, compositional innovation, and virtuoso performance created a sustainable model of solo double bass performance that laid the foundation for the 19th century.

The second chapter comprehensively explores the 19th century as a decisive stage in crystallizing the solo performance style of the double bass, during which the instrument definitively moved beyond an accompanying role to gain full concert status.

Subsection 2.1 outlines institutional and technical prerequisites for these changes: the formation of professional symphony orchestras in Europe’s leading

centers, the specialization of double bassists, the standardization of the instrument (consolidation of four-string tuning in fourths), and the emergence of authoritative schools and collections of études. It shows how composers' timbral thinking evolved: from octave doubling and simple bass reinforcement to deliberate dramaturgical use of low registers (Berlioz, Wagner, Bruckner, Mahler). Changes in orchestration included upward range expansion, increased pizzicato use, divisi writing, rhythmic and articulation complexity, and the normalization of high positions and harmonics in orchestral writing. A balance between cellos and double basses replaced mechanical separation, laying the groundwork for the double bass's intonational autonomy.

Subsection 2.2 analyzes chamber music contexts, where, despite its generally accompanying role, key exceptions elevated the instrument's individuality: Beethoven's "Septet", Schubert's "Trout Quintet", Bottesini's chamber music, and sonatas by Robert Fuchs and Adolf Mišek. It emphasizes the unique responsibility of the double bassist in chamber settings, requiring exceptional tone quality, intonation, and dynamic flexibility.

Subsection 2.3 focuses on two poles of the virtuosic tradition: Domenico Dragonetti and Giovanni Bottesini, as models of solo technique and stage rhetoric. Biographical and repertoire analysis demonstrates:

- Dragonetti's transformation of the double bass into a "concert voice" in the early 19th century (London context, collaborations with major orchestras and soloists, original concertos and chamber works, innovative fingering and bowing, extensive use of high register and harmonic color);

- Bottesini's Romantic virtuosity and operatic lyricism: concertos, fantasies, variations, and duets centered on high-register playing and harmonics; wide-ranging international tours; pedagogical influence through his "Méthode" (1869); and the establishment of the double bass as a solo instrument worldwide.

Thus, this chapter demonstrates that in the 19th century:

- 1) The double bass's orchestral role underwent aesthetic reevaluation, from harmonic support to active dramaturgical participant;
- 2) Its repertoire expanded into solo and chamber genres;

- 3) Technique modernized (high positions, pizzicato as timbral color, advanced articulation, tuning stabilization);
- 4) Virtuoso performance was canonized through Dragonetti and Bottesini, who set standards for timbral expressiveness and stage artistry.

The 19th century was therefore pivotal in crystallizing the solo sound image of the double bass: it emerged from a functional “bass shadow” into a fully independent, vibrant, and stylistically rich instrument with a developed virtuoso school and solo repertoire, laying the groundwork for its full individualization in 20th-century music.

The third chapter presents the 20th century as the era of the double bass’s full emancipation: from harmonic foundation to a solo and timbrally leading instrument in orchestral, chamber, and solo contexts. This period saw systematic range expansion, textural and rhythmic complexity, the institutionalization of pedagogy, and the rise of an international performance school enriched by jazz and historically informed performance practices.

Subsection 3.1 shows how in 20th-century symphonic music the double bass evolved from doubling the bass line to carrying thematic and dramatic material: from Strauss and Mahler to Bartók, Hindemith, Shostakovich, Ravel, and Stravinsky. The instrument’s range extended to the highest harmonics, pizzicato gained expressive roles, *divisi*, chords, and polyphonic writing became common, and advanced rhythmic structures (changing meters, polyrhythms) emerged. Innovative playing techniques (*sul tasto*, *sul ponticello*, *col legno*, glissando, percussive effects, temporal and microtonal notation) appeared. Technical advances (metal strings, extension mechanisms) combined with refined intonational demands and changes in orchestral organization (section size, placement, etc.).

Subsection 3.2 focuses on 20th-century chamber music, which personified the bass line: the double bass assumed leading melodic roles, handled double stops, chords, and extreme registers. Chamber concertos, nonets, octets, septets, and double bass ensembles reflected a new timbral equality. The sonata genre gained contemporary

significance, offering polyphonic interplay with piano, national stylistic elements, and a wide range of techniques.

Subsection 3.3 emphasizes the lineage of the “Prague-Vienna school” (Simandl) and its global diffusion via disciples from Madenski, Prunner, and Fryba to Streicher, Siebach, Zimmerman, Montag, Gajdoš, and Trumpf. It explores the canonization of pedagogy (schools, methods, études, editions) that standardized technique, posture, and intonation; the compositional activity of double bassists (Fryba, Montag, Gajdoš, Proto, etc.), which expanded the repertoire; the internationalization of style; and intersections with jazz and historically informed performance.

Thus, the 20th century represents the culmination of the solo double bass sound image: the instrument achieved aesthetic autonomy, high technical standards, and an extensive, globally diverse repertoire, directly paving the way for greater stylistic and genre openness in the 21st century.

Keywords: double bass, violone, Vienna five-string bass, solo performance, sound image, Baroque, Classicism, Romanticism, chamber music, symphonic music.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
ANOTATION	10
ВСТУП	18
РОЗДІЛ 1. Голос контрабаса в музиці XVI-XVIII століть:	
витоки та еволюція звукового образу	24
1.1. Функціонування віолоне-контрабаса в музичній практиці XVI століття і доби бароко	24
1.2. Контрбас в камерній музиці барокового періоду на матеріалі тріо-сонат Я. Д. Зеленки.....	28
1.3. Звуковий образ контрабаса в класицизмі: віденський п'ятиструнний бас у концертній та ансамблевій музиці	33
1.4. Три постаті віденського контрабасового виконавства другої половини XVIII століття: Й. Кемпфер, Ф. Піхельбергер, Й. Шпергер	43
РОЗДІЛ 2. Романтична доба і становлення	
сольного контрабасового виконавства у XIX столітті	53
2.1. Образно-звукові функції контрабаса в симфонічній музиці XIX: передумови становлення сольного виконавства	53
2.2. Камерна музика XIX століття як середовище поступової індивідуалізації ролі контрабаса	58
2.3. Контрабасисти-віртуози і кристалізація сольної традиції: Доменіко Драгонетті та Джованні Боттезіні.....	60
РОЗДІЛ 3. XX століття: новий етап	
формування сольного образу контрабаса	79
3.1. Контрабас у симфонічному оркестрі XX століття: еволюція тембрового спектру, фактури і техніки гри	79
3.2. Камерно-ансамблеве виконавство XX століття: нові жанри і сольні функції контрабаса	83
3.3. Новий образ солюючого контрабаса: провідні виконавці та композитори XX століття	87
ВИСНОВКИ	106
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	110

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Контрабас займає унікальне місце в історії інструментального виконавства, адже його роль та функції зазнали значної еволюції — від барокового *basso continuo* та переважно акомпануючих партій до сольного інструмента з широкими виразовими можливостями. Попри те, що сучасне музикознавство активно досліджує історію виконання на струнних інструментах, зокрема скрипці, альті чи віолончелі, питання розвитку сольної традиції контрабаса залишаються менш вивченими. Брак системних досліджень цього процесу особливо відчутний на тлі зростаючого інтересу до історично поінформованого виконавства, реконструкції барокових і класичних моделей гри та популяризації рідкісного репертуару.

Протягом XVIII–XX століть контрабас пройшов шлях від допоміжного акомпануючого інструмента до повноцінного концертного та камерного «голосу», а його виконавська практика поступово набула ознак високої віртуозності та індивідуалізації. Важливу роль у цьому відіграли діяльність провідних контрабасистів і педагогів (Д. Драгонетті, Дж. Боттезіні, Е. Маденський, Г. Фріба, Л. Штрайхер, К. Трумпф, М. Гайдош та інші), а також поява значного корпусу літератури для інструмента — концертів, сонат, ансамблевих творів, транскрипцій. Дослідження їхнього внеску дозволяє простежити тенденції розвитку європейської та світової музичної культури, розкрити взаємозв'язок між удосконаленням конструкції інструмента, еволюцією технічних можливостей і формуванням репертуару.

Особливого значення набуває й факт, що XX століття стало епохою радикальних інновацій: модернізації конструкції контрабаса, розширення його діапазону та впровадження новітніх технік звуковидобування (флажолети, *sul ponticello*, *col legno*, перкусивні прийоми, розширена артикуляція), що позначилося не лише на симфонічній, але й на камерній та сольній музиці. Зростання кількості ансамблів і камерних колективів, а також розвиток

педагогічних шкіл та конкурсного руху сформували основу для становлення сучасної виконавської традиції.

Не менш важливою є і потреба збереження та популяризації великої спадщини репертуару для контрабаса, значна частина якого залишається маловідомою та рідко виконуваною. Справжнім внеском у каталогізацію камерної та сольної літератури стали дослідження Мюррея Гроднера та Альфреда Планьявського, які описали сотні творів для різних ансамблевих складів із контрабасом — 858 дуетів, 810 тріо, 544 квартети, 860 квінтетів, 484 секстети, 332 септети, 368 октетів і 303 нонети. Такий масштабний репертуарний пласт потребує подальшого вивчення, упровадження в навчальні програми та активного концертного життя.

Таким чином, **актуальність** цього дослідження зумовлена необхідністю комплексного музикознавчого осмислення еволюції сольного образу контрабаса від бароко до ХХ століття, систематизації репертуарної та педагогічної спадщини, а також виявлення закономірностей, що сформували сучасний статус інструмента як універсального засобу художнього висловлення. Результати роботи мають значення не лише для історії музики та виконавства, але й для практики: вони здатні стати основою для розвитку сучасної контрабасової педагогіки, формування концертних програм і розширення дослідницької бази в галузі інструментознавства.

Об'єктом дослідження є контрабасове виконавство як явище європейської музичної культури, що охоплює розвиток інструментальної практики, репертуару та педагогічних традицій.

Предмет дослідження — сольне контрабасове виконавство, зокрема, процес становлення та еволюції звукового образу контрабаса як сольного інструмента.

Метою дослідження є простежити процес кристалізації звукового образу сольного контрабаса від доби бароко до ХХ століття, виявивши закономірності розвитку сольного виконавства, репертуару та інструментознавчих засад.

Відповідно до мети, **основними завданнями** роботи є:

- висвітлити історичні передумови становлення контрабаса та його сольної функції в музичній практиці від бароко до ХХ століття;
- дослідити формування звукового образу контрабаса у камерній, оркестровій та сольній музиці на різних етапах розвитку;
- визначити провідні тенденції еволюції сольного контрабасового виконавства;
- розкрити внесок видатних контрабасистів, композиторів і педагогів у розвиток сольної традиції та репертуару;
- систематизувати репертуарні та педагогічні досягнення, що сприяли утвердженню контрабаса як сольного інструмента.

Матеріалом дослідження стали нотні тексти концертів, сонат, ансамблевих творів та транскрипцій для контрабаса, а також педагогічні й методичні видання провідних контрабасистів і композиторів XVIII–XX століть: Яна Дісмаса Зеленки, Франца Антона Гофмайстера, Доменіко Драгонетті, Джованні Боттезіні, Франтішека Сімандля, Едуарда Маденського, Ганса Фріби, Людвіга Штрайхера, Клауса Трумпфа, Мілослава Гайдоша та інших.

Методи дослідження. У процесі роботи використано комплекс методів, що дозволяють всебічно дослідити явище становлення та розвитку сольного контрабасового виконавства:

- історичний – для простеження етапів становлення та розвитку сольного контрабасового виконавства від доби бароко до ХХ століття;
- аналітичний – у процесі детального аналізу нотних текстів концертних, камерних і сольних творів для контрабаса та педагогічних джерел;
- компаративний – для порівняння виконавських підходів, технічних особливостей гри та композиторських стилів у різні історичні періоди;
- стильовий та стилістичний аналіз – для вивчення художніх і стильових особливостей контрабасового репертуару та їх еволюції;

- теоретичний – для узагальнення концептуальних положень, систематизації педагогічних і репертуарних традицій у контексті європейської музичної культури.

Наукова новизна роботи. У дослідженні запропоновано комплексний огляд становлення та розвитку звукового образу контрабаса як сольного інструмента в камерній, симфонічній та сольній практиці від бароко до ХХ століття. Уточнено основні історичні етапи еволюції інструмента — від представників сімейства віол і basso continuo до віденського п'ятиструнного контрабаса та сучасних чотириструнних моделей, що дало змогу висвітлити вплив конструктивних і строевих особливостей на виконавську традицію. Значну увагу приділено аналізу внеску провідних контрабасистів, педагогів і композиторів різних національних шкіл, чия діяльність сприяла формуванню художніх та технічних стандартів гри на інструменті. У роботі простежено зв'язок між інструментознавчими інноваціями, зміною композиторських підходів та становленням сольного репертуару, що дозволило глибше розкрити історичну та виконавську специфіку контрабаса.

Практичне значення роботи. Матеріали дослідження можуть бути використані у виконавській та педагогічній практиці контрабасистів, а також у курсах «Історія музичного мистецтва», «Історія та теорія виконавства», «Історія оркестрового мистецтва», «Камерно-ансамблеве виконавство». Основні положення та узагальнення роботи можуть слугувати основою для розроблення навчальних програм, методичних посібників і курсів із контрабасового виконавства, а також для розширення репертуару студентів і професійних виконавців. Окремі аналітичні матеріали та виконавські коментарі можуть знайти застосування в лекційно-концертній діяльності, просвітницьких проєктах і публічних лекціях, популяризуючи контрабас як сольний інструмент і висвітлюючи історію його розвитку.

Апробація матеріалів дослідження.

За темою творчого мистецького проєкту проведено такі основні заходи:

Концерт № 1 в контексті наукового дослідження «**Звуковий образ солюючого контрабаса в музиці XVIII-XX століть**»

Програма:

Ганс Фріба. Сюїта у старовинному стилі. «Жига»

Доменіко Драгонетті. Концерт для контрабаса з оркестром Ля мажор

Джованні Боттезіні. Елегія

Виконавці: Золтан Соланський – контрабас, академічний камерний оркестр «Віртуози Львова», диригент – Тарас Вергун.

Великий зал ЛНМА імені М. В. Лисенка. 30. 09. 2024

URL: <https://youtu.be/YbnBI7NbAmY?feature=shared>

Концерт № 2 в контексті наукового дослідження «**Звуковий образ солюючого контрабаса в музиці XVIII-XX століть**»

Програма:

Мілослав Гайдош. Капричіо мі мінор

Борис Лятошинський. Мелодія

Джованні Боттезіні. Концерт для контрабаса з оркестром № 2 сі мінор

Виконавці: Золтан Соланський – контрабас, Заслужений артист України, доцент Мирослав Драган – фортепіано.

Малий зал ЛНМА імені М. В. Лисенка. 27. 06. 2025

URL: https://youtu.be/q_yxxPKkD5E?feature=shared

Список публікацій за темою творчого мистецького проекту. Статті у виданнях затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство»:

Соланський З. Ю. Контрабас в камерній музиці барокового періоду (на прикладі тріо-сонат Я. Д. Зеленки). *Науковий журнал «Слобожанські мистецькі студії» Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка*. Вип. 2 (08). Одеса : Гельветика, 2025. С. 99-102. <https://doi.org/10.32782/art/2025.2.18>

Соланський З. Ю. Віденський п'ятиструнний контрабас в концертній та камерній музиці класичного періоду. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 50. Рівне : РДГУ, 2025. С. 48-52. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.935>

Виступи на конференціях:

Соланський З. Ю. Феномен віртуозності в контрабасовому мистецтві 18 століття. *III Міжнародна молодіжна науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин*. Львів, 18 березня 2024 року.

Соланський З. Ю. Контрабас в симфонічному оркестрі 19 століття. *IV Міжнародна молодіжна науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин*. Львів, 7-10 квітня 2025 року.

Соланський З. Ю. Арт Дейвіс – бунтар контрабаса. *VII Міжнародна науково-практична конференція «Український джаз на перехресті культур»*. Львів, 26 квітня 2025 року.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів із підрозділами, висновків і списку використаних джерел. Загальний обсяг 115 сторінок.

РОЗДІЛ 1. Голос контрабаса в музиці XVI-XVIII століть: витоки та еволюція звукового образу

1.1. Функціонування віолоне-контрабаса в музичній практиці XVI століття і доби бароко

В історії інструментальної музики контрабасу належить унікальне місце. Становлення контрабаса – це складний і тривалий процес, що охоплює п'ять століть розвитку струнного басового інструмента, який нині ми знаємо під іменем контрабас.

Численні музикознавчі дослідження, збагачені новими археологічними та історичними знахідками, ретельний аналіз інструментального матеріалу, збереженого в раритетних експонатах майстрів минулих епох, а також багатство образотворчих джерел XVI–XVIII століть свідчать про те, що струнний велетень, предтеча сучасного контрабаса, існував ще з XV століття. Цей інструмент вирізнявся винятковою різноманітністю форм, розмірів, найменувань, кількості та строїв струн, а також варіативністю способів нотації партій. Унікальний характер його еволюції не має собі рівних серед інших струнних смичкових інструментів [13, с. 13-14].

Витоки контрабаса слід шукати у струнних інструментах XII–XV століть. Так, серед збережених зображень знаходимо виконавця на трумшайті (Trumscheit), чий манери гри та позиція нагадують сучасного контрабасиста. З кінця XV століття в музичній практиці Європи починають широко застосовуватися смичкові інструменти родини віол – басові віоли вирізнялися корпусом із вираженою талією, широким грифом із ладами, тупими кутами, похилими плечима, опуклою верхньою декою і плоскою нижньою. Резонаторні отвори, оформлені у вигляді С-подібних дужок, додавали особливого звучання. Кількість струн на таких інструментах варіювалася від п'яти до семи, а строї зазвичай базувалися на квартах із терцією посередині. Проте контрабасові віоли – або віолоне – демонстрували значно більшу варіативність у настроюванні, що свідчить про складність і різноманіття їх музичного застосування [12].

Уже в середині XVI століття басові гамби чітко розрізнялися як *bass geigen* і *groß bass geigen*, що підтверджується як письмовими джерелами, так і зразками образотворчого мистецтва того періоду. Віолоне – найбільший із представників *bass geigen* – був широко розповсюджений у Європі та відігравав ключову роль у музиці в епоху генерал-баса. Саме тоді починається поступовий перехід від п'яти або шестиструнного інструмента (віолоне), з характерним настроюванням трьох верхніх струн по терціях D, F#, A для легшої та швидшої гри, до чотириструнного контрабаса, настроюваного по квартах, що краще відповідало оркестровій манері та вимогам. В кінцевому результаті він призвів до зміни ролі контрабаса в широкому музичному контексті, але процес переходу був тривалим, характеризувався змішаністю форм інструментів, великим їх розмаїттям, і набув свого остаточного завершення лише в період класицизму.

Найбільш детально цю трансформацію описав Альфред Плянєвський у своїй праці «Geschichte des Kontrabasses» («Історія контрабаса») [43, с. 181-403]. Свідчення про існування ранніх форм басових інструментів (віолоне) та їх використання в ранній ансамблевій музиці, Плянєвський простежив ще у XVI столітті. Проте реконструювати розвиток інструмента, який мав місце в XVI та на початку XVII століть видається занадто складним завданням оскільки наявними є в основному тільки іконографічні джерела. На сьогодні питання про типи басових інструментів, що використовуються для найнижчої партії в різних видах ранніх ансамблів, залишається відкритим. Існують розбіжності між дослідженнями провідних вчених у цій сфері, спричинені кількома факторами. Специфікація *basso* як найбільш вживане позначення для найнижчої партії в усій тогочасній ансамблевій музиці створює плутанину, оскільки кожна інструментальна сім'я, чи то гамби, чи скрипки, чи лютневі, мала власні басові інструменти в діапазоні однієї або двох октав. Контрабас, таким чином, з'являвся паралельно у всіх цих інструментальних сімействах і донині залишається інструментом з найбільшими варіаціями розміру, форми та настроювання з-поміж усіх струнних [44]. Взагалі, в історії музики немає іншого струнного інструмента, який би зазнав стільки змін та коректив протягом століть, як

контрабас. Іконопис XVI і XVII століть зображає інструменти розміру у зріст людини, що є учасниками різних ансамблів – від малих, як дует і тріо, до більших ансамблів, де контрабас з'являється в поєднанні з різноманітними іншими басовими інструментами. Адріано Банк'єрі (1609) розрізняв існування у 16 столітті віолоне да гамба (*Violone da Gamba*), настроєного по G C F a d g, і контрабасового віолоне (*Violone in Contrabasso*), настроєного по D G C E a d g. Міхаель Преторіус у «*Syntagma Musicum*» (1619) [46, с. 52] навів ілюстрації низки басових інструментів, яким він дав різні назви: велика контрабасова скрипка (*Gross Contra-Bas-Geig*) – п'ятиструнний бас, велика басова віола да гамба (*Gross Viol da Gamba bass*) – шестиструнний бас. Бартоломео Бісматова (1694) використовував назву «контрабас або велика скрипка» (*Contrabasso o Violone grande*) з чотирма струнами G A D G [44, с. 51-56].

Позначення *basso* для басової партії сягає корінням ще епохи Відродження, де ранні струнні консорти поділялися подібно до голосів, на сопрано, альт, тенор і бас (сопранові, альтові, тенорові і басові). *Basso* означало не певний інструмент, а скоріше функцію інструмента. Таким чином в музиці епох ренесансу, бароко та раннього класицизму конкретні інструменти вказувались не завжди. Основні вказівки переважно стосувалися діапазону партії та звуку, якого хотілось досягнути, а також кількості доступних інструментів і умов виконання [38].

З розвитком інструментальної музики в епоху бароко та поширенням ансамблів і майданчиків для музикування скрипкове сімейство поступово почало замінити сімейство гамб. Віолончель отримала перевагу над меншою гамбою, а віолоне збереглося у своїй функції дублюючого басового («контрабасового») інструмента. У той час басову лінію часто подвоювали октавою нижче, особливо в операх і драматичних творах для посилення драматичного ефекту. Таке подвоєння застосовувалося не у всій музиці, зокрема, в ньому не було потреби в менших ансамблях [38].

Єдність органа і контрабаса, особливо в церковній музиці, а також віолончелі, контрабаса і клавесина (іноді фагота) у світській музиці поступово перетворилась на одну з найпоширеніших континуо (*continuo*) комбінацій.

Контрабасист повинен був знати, коли грати, а коли залишатися на задньому плані. Така практика продовжилась у XVIII столітті, коли контрабас став одним із найпоширеніших і найбільш звичних континуо інструментів. Не завжди зрозуміло, коли контрабас використовувався у поєднанні з органом чи клавесином, грав з віолончеллю чи без неї, або взагалі був частиною групи.

Подальшу плутанину викликає значення терміну віолоне (violone) у більшості творів давньої музики. Незрозуміло, чи цей термін постійно стосувався одного і того ж типу інструментів – басового, віолончельного або гамб. Зокрема, Стівен Бонта вважає, що термін violone іноді застосовували до віолончелі [12; 13, с. 5-42]. Дискусії в області раннього використання баса є дуже складними і демонструють відсутність консенсусу щодо точної функції та ролі віолончелі й контрабасових інструментів.

Виконавська кваліфікація віолоністів XVI–XVII століть заслуговує особливої уваги. Музиканти того часу були надзвичайно універсальними. Наприклад, Кванц, про якого Бах згадував, як про «хорошого контрвіолоніста», був відомим флейтистом, але писав, що не уникав потреби опанувати й інші інструменти – від ріжка (корнет), тромбона, валторни, флейти, фагота, німецького бас-гайге, віолончелі, віоли та гамби до інших, на яких справжній артист-духовик мав уміти грати [15, с. 112]. Телеман також повідомляв про свій досвід гри на багатьох інструментах, у тому числі й контрабасі. Про вимоги до музикантів свідчить програма конкурсного випробування при прийомі на роботу, складена Йозефом Долезом, учнем Баха і кантором Tomaskirche. Претенденти мали виконати валторновий концерт, частину з гобойного та флейтового концертів, тріо на скрипці, концертний хорал на цуг-тромбоні, хорал на дискант-альт-тенор і бас-тромбонах, а також транспонуючий хоральний голос на великому віолоне [15, с. 157].

Обмеженість відомостей про контрабасистів епохи бароко пояснюється кількома факторами. У багатьох капелах грали переважно учні або аматори (наприклад, у капелі Баха в Tomaskirche більшість струнних музикантів, крім скрипалів, були учнями). У світському виконанні переважали вишуканість і

інтимність, але не технічна віртуозність. Професійні музиканти використовували спеціально виготовлені інструменти для концертних виступів. Важливим фактором була також висока вартість і складність транспортування великих інструментів.

Історія музичного мистецтва зберегла імена виконавців, які відіграли важливу роль у поширенні струнного велетня на авансцену. Крім згаданих Кванца і Телемана, відомі також: контрабасист Королівської капели в Оксфорді Джованніно дель Віолоне (1640–1690), якому належить одна з найраніших сонат для концертного віолоне; французький музикант Мішель Піньоль Монтеклер (1666–1737), який був музикантом оркестру Паризької опери, протягом трьох десятиліть грав на контрвіолоне та увійшов в історію як контрабасист і автор методичних праць, зокрема «Methode facile pour apprendre à jouer du Violon» (1711–1712) та «Methode pour apprendre la musique» (1736), ставши також одним із перших відомих солістів на контрабасі; чеський композитор Ян Дісмас Зеленка (1679–1745), високо шанований сучасниками, серед яких був і Й.С. Бах, з 1710 року грав на контрабасі у Дрезденській польській королівській капелі; Йозеф Яніш (1708–1745) – контрабасист і композитор, служив у придворній капелі Фрідріха II в Берліні, йому належить авторство «Канцони», що дійшла до нас завдяки публікації німецьким контрабасистом К. Трумпфом [12].

На жаль, досягнути виконавські досягнення барокових музикантів сьогодні допомагають лише уява і наукові реконструкції, оскільки безпосередні свідчення відсутні.

1.2. Контрбас в камерній музиці барокового періоду на матеріалі тріо-сонат Я. Д. Зеленки

Трактування контрабаса в камерній музиці, залишалося незрозумілим аж до початку класичного періоду, за винятком випадків, коли композитори спеціально позначали басову партію як *violone* чи контрабас-інструмент. Видатний чеський музикант Ян Дісмас Зеленка (чеськ. Jan Dismas Zelenka, 1679-1745) був першим контрабасистом і композитором, який писав камерну музику,

зокрема для контрабаса (тобто, спеціально залучаючи саме контрабас). Близько 1721-1722 років він написав шість творів, які пізніше стали відомі як тріо-сонати [48]. Ці тріо або «квадро» сонати були вперше опубліковані Камілло Шенбаумом (Camillo Schoenbaum), але у 70-80-х роках 20-го століття, після того, як у 1972 році були записані гобоїстом Гайнцом Голігером, спричинили справжній «ренесанс Зеленки» [48]. Сонати Зеленки для двох високих інструментів, фагота і басо-континуо (Basso Continuo) дають ідеальну можливість дослідити камерну музику того часу.

Тріо-сонати Зеленки заслуговують на особливе місце в бібліотеці камерної музики для басиста. Зеленка був першим відомим басистом-композитором. Він написав шість камерних творів, які продемонстрували важливий розвиток функції континуума. Першу сонату Зеленка назвав «Тріо-соната», і після цього або називав твори сонатами, або не називав їх взагалі, що може свідчити про різний характер цих творів.

Загалом, тріо-сонати, будучи ранньою формою камерної музики, мали важливе значення ще в музичній культурі XVII століття, як у формі церковної сонати (Sonata da chiesa), так у формі світської сонати (Sonata da camera). Класичний склад виконавців тріо сонат включав два дискантові голоси, які проводили тему, і цифрований бас. В якості басового голосу тріо-сонат могли використовуватися різні інструменти, але переважно (особливо, якщо дискантові голоси доручалися струнним інструментам) ним був віолоне.

Насправді, поняття стандартної тріо-сонати для двох мелодичних інструментів у супроводі континуо до цих творів застосувати не можна. Окрім додавання концертної (concertante) партії фагота, поступово і послідовно в них зростає роль віолоне. Пізніші роботи особливо демонструють більш незалежне трактування нижніх голосів, в результаті чого партія віолоне стає рівноправною та рівноцінною з іншими інструментами, а не просто виконує функцію безперервної підтримки.

Двома першоджерелами є партитури з автографами, що зберігаються в Sächsische Landesbibliothek у Дрездені, Mus.2358-Q-1 і партії сонат № 2, 4 і 5,

Mus. 2358-Q-3 [47]. В автографах партитур сонат № 1 і 3 фагот вказується як єдина басова лінія континуо-інструмента. Соната № 1 має ідентичні партії фагота і віолоне з відсутністю будь-якої незалежності між двома голосами. Це традиційна тріо-соната. Соната № 2 має вже більш концертну партію фагота, яка стає рівноцінною з іншими мелодичними голосами як за технічними параметрами, так і сольним характером. Цей принцип далі розвивається в сонаті № 3. Твір є хорошим прикладом ранніх сонат, де віолоне все ще виконує скоріше допоміжну функцію. Віолоне переважно дублює фагот, окреслює загальну структуру мелодії та віддає фаготу більшість мелодичного матеріалу. У другій частині, особливо, фагот бере на себе більш сольну та віртуозну роль, незалежну від нижчої партії віолоне. У Сонаті № 2 немає відокремлення фагота і віолоне в рукописі партитури; однак, окремі партії демонструють варіанти, не відображені в партитурі. Отже, можна припустити, що Соната № 3 мала окремі партії фагота і віолоне. Редактор оновленого видання Värenreiter реконструював та опублікував самостійні партії двох інструментів з Сонати № 3, з п'ятим нотоносцем внизу для повної скурпульозної передачі (відображення) баса [47].

The image displays the first system of a musical score for Sonata No. 3. It consists of four staves. The top three staves are for Violino, Oboe, and Fagotto, all marked with a forte (f) dynamic and the tempo Adagio. The bottom staff is for Cembalo (Tiorba), Contrabasso, and Violoncello, also marked with a forte (f) dynamic and Adagio. The score shows the beginning of the piece, with the violin and oboe playing a melodic line, the bassoon playing a similar line, and the keyboard instrument providing harmonic support. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C).

Приклад 1. Я. Д. Зеленка. Соната № 3, ч. 1, тт. 1-6

У партитурах сонат № 4, 5 і 6 є очевидною незалежність двох партій, віолоне та фагота.

Сонати № 4 і 5 написані для віолоне або теорби. Причому, «або» слід розуміти як «віолоне і теорба» [47; 48]. Соната № 5 представляє віолоне в поєднанні з іншими інструментами. Відкриттям є пасаж в унісон всіма інструментами, який вимагає однакової артикуляції, тембру і типу фразування. Протягом двадцяти одного такту всі інструменти рухаються разом, що дає віолоністу чудову можливість співпрацювати з дерев'яними духовими інструментами та скрипкою, і випробувати можливість і складність узгодження своїх артикуляції та звучання з їхніми.

The image shows a page of a musical score for the first movement of Sonata No. 3 by Yehudi Greenka. The score is in 2/2 time and marked 'Allegro'. It features five staves: Oboe I, Oboe II, Fagotto, and a grand staff for Cembalo and Contrabbasso. The music is in unison for the first 21 measures. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics include 'f' and 'p'. The score includes performance instructions such as '(Tutti)', 'tasto solo', and 'Solo'.

Приклад 2. Я. Д. Зеленка. Соната № 5, ч. 1, тт. 1-23

Обидва басові інструменти містять мелодичні фрагменти, хоча фагот все ж частіше використовується як мелодичний інструмент у стилі концертанте. Однак, кожного разу з поверненням унісонного пасажу на різних етапах твору, рівність між інструментами відновлюється.

Соната № 6 трактує віолоне і фагот як рівноправних партнерів і більшу частину твору вони виконують мелодичний матеріал в унісон. Особливий інтерес представляє третя частина, де віолоне має незалежні фуговані фрагменти, та контрапунктично взаємодіє з іншими голосами.

18

Adagio

Adagio

5

Приклад 3. Я. Д. Зеленка. Соната № 6, ч. 3, тт. 1-8

Ці сонати дають унікальну можливість контрабасистам виконувати барокові твори композитора, який сам грав на басі, і представляють ранній оригінальний репертуар. Вони також дають простір для експериментів. Наприклад, контрабасист може замінити фагот і грати або фрагментарно, або навіть повністю фаготову партію. Заміна спочатку не передбачалася, але давала

можливість виконавцям на басі зіграти доволі складну, вибагливу, прецизійну музично і технічно партію, виконуючи ту ж функцію, що й фагот концертанте.

Іншими ранніми зразками використання контрабаса є *Sonatas à 3,5,6* Х.І.Ф. Бібера (H.I.F. Biber, 1644-1704) і Соната для віоли да гамба, скрипки і континуо Д. Букстехуде (D. Buxtehude (1637-1707), *Sonata für viola da gamba, violine und continuo*) [43, с. 731-732].

Другу половину XVIII століття можна розглядати як перехідний етап від інструментально-ансамблевої музики поліфонічного типу до гомофонної, а також до музики для оркестру класичного зразка, що сформувався на початку XIX століття й остаточно визначився у зрілому доробку Й. Гайдна, В. Моцарта, В. Глюка та пізніше Л. Бетховена. В історичній перспективі це охоплює фактично ціле століття.

1.3. Звуковий образ контрабаса в класицизмі: віденський п'ятиструнний бас у концертній та ансамблевій музиці

Історія контрабаса тісно пов'язана з еволюцією музичних стилів, жанрів та виконавських традицій. Серед усіх періодів особливе місце посідає епоха класицизму, яка є надзвичайно важливою для становлення інструмента як повноправного учасника оркестрового й камерного музикування. Саме в цей час контрабас починає поступово виходити з тіні акомпануючої функції та набувати самостійного значення як виразний і технічно гнучкий інструмент. Цей період, без сумніву, є одним із найвизначальніших у розвитку контрабаса – поряд із масштабними змінами, що відбулися наприкінці XX та на початку XXI століть.

У другій половині XVIII століття в музичному мистецтві Європи відбувалися принципові перетворення, які повною мірою захопили і контрабасове мистецтво – виконавство, літературу, навчання та педагогіку, а також сферу виготовлення контрабасів.

Попри те, що поліфонічне, контрапунктичне письмо все ще зберігалось як важливий засіб організації музичного матеріалу оркестрових та інструментальних творів, воно поступово витіснялось з панівних позицій,

поступаючись місцем гомофонній стилістиці письма, з чітким виділенням провідного голосу, який спирався на акомпануючу йому фактуру. Це безпосередньо вплинуло на контрабасове виконавство та значущість басової групи струнних, яка традиційно утворювала опору всієї вертикалі звучання оркестру чи ансамблю, але тепер вже без клавiру та втративши функції басо континуо.

Кардинальні зміни відбувалися також в оркестрі. Він почав розростатися, поповнюватися новими інструментами, набувати тенденції до самостійного концертного виконавства. Почали змінюватися співвідношення та функції струнних і духових інструментів оркестру, диференціюватися та відокремлюватися функції груп струнних інструментів, виявлятися індивідуальні тембри і технічні можливості віолончелей та контрабасів в оркестрі.

Зменшення кількості струн контрабаса та вдосконалення їх якості, надання підставці більш округлої форми сприяли посиленню звуку цього інструмента та його більшій інтонаційній виразності, що відповідало вимогам партитур останніх десятиліть XVIII та початку XIX століть.

У цей період для контрабаса було створено значну кількість сольних і камерних творів, а сам інструмент здобув особливу популярність, зокрема у Відні та його околицях. На таку зміну статусу контрабаса вплинуло кілька ключових факторів. Одним із них стала Віденська система настроювання, яка суттєво розширила сольні та віртуозні можливості інструмента. Її основи було закладено в XVII століття, коли у Відні був сформований унікальний п'ятиструнний стрій. Цей тип настроювання продемонстрував свою ефективність порівняно з іншими системами – зокрема з шестиструнним строем гамби, поширеним у Німеччині, та три- або чотириструнними варіантами, характерними для Італії. Упродовж 1729-1830 років віденські контрабаси вирізнялися особливою формою, розмірами й строем, що суттєво вплинуло як на техніку гри, так і на характер композиторського письма у Відні та довколишніх регіонах [37, с. 8]. Усі віденські басы мали форму гамби, спинка (нижня дека)

плоска, скошена у верхній частині, віольні кути, п'ять струн, відносно плоский гриф, низька дугоподібна підставка.

Що найбільше відрізняло цей бас від інших контрабасів, так це його унікальний механізм для кілків і наявність дерев'яної опуклої контробичайки всередині між задньою стінкою (нижньою декою) і бічною стінкою (обичайкою) та іноді залізний шпиль для кращої стійкості та фіксації інструмента [36, с. 97-107].

Віденські контрабаси мали п'ять струн, настроєних по F1–A1–D–F♯–A. Така система строю була зорієнтована на D-dur як центральну тональність, що значно полегшувало виконання творів у ній, а також у споріднених тональностях – A-dur, G-dur, h-moll, fis-moll та e-moll. Завдяки терцієвому принципу настроювання, що передбачав настроювання струн по терціях, виконавцю було зручно грати арпеджіо та розірвані акорди. Цей стрій також сприяв виразнішому звучанню гармонічно побудованих пасажів завдяки приємному ефекту вібрації відкритих струн. У добу раннього класицизму, яка ще зберігала барокові естетичні уявлення, звучання відкритих струн вважалося ідеалом звуковидобування: саме вони дозволяли досягти чистого, відкритого тембру, багатого на обертони, що особливо цінувалося при виконанні акордових послідовностей.

Ще одним важливим аспектом музичного життя Відня було те, що чимало композиторів водночас і виконували функції диригента, і писали музику для придворних ансамблів та оркестрів. Така подвійна роль забезпечувала їм тісний контакт з оркестром і виконавцями, що давало змогу глибше розуміти специфіку, виразові й технічні можливості кожного інструмента. Це створювало сприятливе середовище для експериментів із тембрами, штрихами та інструментальними комбінаціями. Тісні творчі взаємини між капельмейстерами та музикантами придворних і церковних капел, зокрема й контрабасистами, нерідко ставали поштовхом до створення нових концертних та камерних композицій. Подібно до того, як пізніше слава скрипаля Паганіні чи піаніста Ліста сприяла появі

численних віртуозних творів, діяльність видатних контрабасистів XVIII століття зумовила формування нового пласту репертуару для цього інструмента.

Яскравим прикладом є Йозеф Гайдн, який мав у своєму розпорядженні сильну групу контрабасистів і підтримував тісний творчий контакт із Йозефом Кемпфером (1735-1796) – першим концертуючим бас-віртуозом свого часу. Спілкування з Кемпфером дало композитору змогу краще зрозуміти потенціал інструмента, що, ймовірно, і стало причиною появи складних оркестрових соло та насичених тутті в партіях басів у багатьох симфонічних творах Гайдна.

До ранніх форм камерної музики за участю контрабаса належать такі жанри, як дивертисменти, касадії, ноктюрни, а також партити, серенади й сонати. Дослідник Адольф Майер зазначає, що *violone*¹ переважно використовувався для виконання басових партій у церковних серенадах та камерній музиці. У документах того часу зафіксовано приклади музики Міхаеля Гайдна² (1737-1806) і Георга Альбрехтсбергера (1736-1809), в яких контрабас виконував домінуючу роль, особливо в духовному та камерному репертуарі [45]. Альбрехтсбергер був учнем відомого теоретика і композитора Йоганна Йозефа Фукса, і не тільки вивчив велику кількість його тріо-сонат, а й розвинув їх у напрямі триголосного дивертисменту. Його доробок включає сім струнних квартетів, шість струнних квінтетів і шість струнних секстетів – усі з обов'язковою участю контрабаса. Не менш вагомий внесок зробив Міхаель Гайдн, який залишив після себе чотири тріо, сім струнних квартетів, п'ять квінтетів і два секстети, де контрабас посідає повноправне місце серед інших інструментів [45].

Вольфганг Амадей Моцарт використовував той самий інструментальний склад, що й Міхаель Гайдн у своїх духовних тріо, зокрема, включав контрабас у партитури багатьох своїх ранніх дивертисментів і серенад. Характерне для цього періоду поєднання віолончелі з контрабасом та специфікація контрабаса чітко фіксується в партитурах – прикладом є знаменита *Eine kleine Nachtmusik*, де вказано обидва інструменти. У деяких серенадах Моцарт окремо зазначає

¹ Термін *violone* все ще використовувався на початку 18 століття для позначення басового голосу. Ця практика була продовжена з періоду бароко.

² Молодший брат Йозефа Гайдна.

контрабас, як, наприклад, у *Serenata Notturna* KV 239, де він входить до складу *concertino*-групи. У низці інших творів, попри загальне позначення *basso*, манера запису партії та її діапазон свідчать про орієнтацію саме на контрабас (*violone*) з віденським строем [37, с. 49]. Багато касадій, ноктюрнів і серенад різних авторів також створювалися з розрахунком на використання контрабаса в якості басового голосу – як окремо, так і в ансамблі з віолончеллю. Музикознавець Джеймс Вебстер у своїх дослідженнях показав, що ранні струнні квартети Йозефа Гайдна були написані переважно з орієнтацією на віолончель, однак він не виключає участі або навіть повної заміни її партії контрабасом в інших жанрах камерної музики [60].

Власне у композиціях, в партитурах яких обумовлено використання саме контрабаса, найбільш наочно простежується еволюція цього інструмента – від ролі складової частини, елемента *basso continuo* до повноцінного сольного голосу в камерній музиці класичної доби. Композиторські здобутки Георга Альбрехтсбергера (1736-1809), Карла Дітерсдорфа (1739-1799), Франца Антона Гофмайстера (1754-1812) та Йоганна Матіаса Шпергера (1750-1812) яскраво демонструють розвиток усе більш незалежних та своєрідних, ідіоматичних басових партій. Цей процес логічно призвів до створення Шпергером квартетів із домінантною роллю баса, сольних квартетів Гофмайстера, і згодом досягнув кульмінаційного розвитку в стилі *concertante* віденських сольних концертів. Усі ці твори були написані спеціально для контрабаса, настроєного у віденському строї (віденського п'ятиструнника), що вирізняло їх з-поміж інших зразків тогочасної музики. Саме ця особливість сприяла розкриттю сольного потенціалу інструмента та утвердила його як повноцінного і незамінного партнера в інструментальному виконавстві.

Карл Дітерс фон Дітерсдорф (1739-1799) належить до яскравих представників музичного життя другої половини XVIII століття. Відомий як обдарований скрипаль, автор численних композицій та досвідчений капельмейстер, він також залишив по собі цінні для історії музики автобіографічні свідчення. Музичну кар'єру Дітерсдорф розпочав у Віденській

опері, де відбулося його знайомство з Крістофом Віллібальдом Глюком. У 1763 році вони здійснили спільну подорож до Італії, під час якої Дітерсдорф мав значний успіх як виконавець-скрипаль. Уже через два роки, у 1765-му, він обійняв посаду капельмейстера у капелі єпископа Гросвардейнського в Угорщині, замінивши на цій посаді Міхаеля Гайдна. Музичні та особисті контакти Дітерсдорфа з Йозефом Гайдном і Вольфгангом Амадеєм Моцартом засвідчують його активну інтегрованість у мистецьке середовище віденської класичної школи, а визнання його творчості поширювалося далеко за межі Австрії.

Останні роки життя композитор провів у власному маєтку Дітерсдорф на півдні Німеччини. Перебуваючи в усамітненні, він працював над мемуарами, які згодом стали унікальним джерелом відомостей про музичний побут XVIII століття, інструментарій, організацію оркестрів і особливості виконавської практики [37, с. 98].

Особливе місце у творчості Дітерсдорфа займають твори для контрабаса. Він став першим композитором віденської класичної школи, який створив для цього інструмента низку масштабних сольних композицій великої форми, причому не залишив жодного твору такого жанру для віолончелі. До його спадщини належать два концерти для контрабаса з оркестром у тональностях ре мажор та мі-бемоль мажор (останній передбачав застосування скордатури): *Concerto a 9 per il Violone, 2 Viol., Vla., Basso, 2 Fl., 2 Cor.* та *Concerto a 9 per il Contbasso, 2 Viol., Vla., Basso, 2 Fl., 2 Cor.*; *Симфонічне концертанто для контрабаса, альтма та оркестру ре мажор (Sinfonia in D a Contrabasso e Viola concert, 2 Viol., 2 Ob., 2 Cor., Vla., e Basso)*, а також п'ятичастинний дует для альтма і контрабаса (віолоне) мі-бемоль мажор.



Приклад 4. К. Д. фон Дітерсдорф. Дуєт для альту і контрабаса. V ч. Тема з варіаціями

Ці твори свідчать про прагнення композитора надати контрабасу нового художнього статусу – не лише як басової опори ансамблю, а й як виразного сольного інструмента. Вони демонструють глибоке розуміння виконавських можливостей контрабаса.

Завдяки таким творам Дітерсдорф фактично започаткував формування академічного сольного репертуару для контрабаса у Відні та заклав підґрунтя для подальшої діяльності контрабасистів-віртуозів кінця XVIII – початку XIX століття, серед яких вирізнялися Йоганн Матіас Штегер і Домініко Драгонетті.

Усі відомі твори Карла Дітерсдорфа для контрабаса були створені з розрахунку на віденський п'ятиструнний інструмент із строєм F¹–A¹–D–F[♯]–A. На це вказують як обрані композитором тональності, так і часте використання ре-мажорного тризвуку, що становив акустичну основу віденського строю. Така специфіка інструмента безпосередньо зумовлює ті технічні труднощі, з якими стикаються виконавці при інтерпретації цих творів на сучасному контрабасі з квартовим строєм [37, с. 102].

Другий концерт Дітерсдорфа, який здобув особливу популярність у виконавській практиці, видавався у клавирі в тональності мі мажор, пристосованій для сучасного сольного строю контрабаса. Однак це не дає підстав вважати твір «мі-мажорним» у первісному задумі. Німецький контрабасист Клаус Трумпф, працюючи над редакцією концерту, запропонував повернення до

оригінальної тональності ре мажор у клавiрі, а партію контрабаса у сольному строї транспонував у до мажор. На його думку, це не лише полегшує технічне виконання, а й відтворює акустичну модель гри на віденському віолоне, де відкрита струна соль сприяє насиченому резонансу та природній артикуляції арпеджованих фігур [56, с. 69].

Симфонія кончертанте для контрабаса, альта та оркестру збереглася і була видана у вигляді партитури та голосів в оригінальній тональності ре мажор. Авторська ремарка «для контрабаса і альта» дає підстави припускати, що партія контрабаса задумувалась як така, що звучить в нотованій октаві, а не октавою нижче, як це часто практикується в сучасних виданнях.

Франц Антон Гофмайстер (1754-1812), який із 1768 року мешкав у Відні, уособлює наступний етап цього процесу. Як авторитетний представник віденського класицизму поряд із Гайдном та Моцартом, він залишив великий і різноплановий доробок – понад шістдесят симфоній, численні камерні ансамблі та двадцять один інструментальний концерт, серед яких особливу групу становлять три концерти для контрабаса: «*Concerto in Es per il Contrabasso*»; «*Concerto in D a Violone principale, 2 Vl., 2 Ob., 2 Hr., Va., e Basso*»; «*Concerto in Es per il Contrabasso, 2 Vl., 2 Ob., 2 Hr., Va. e Basso*». Ці твори, створені між 1780 та 1791 роками, також були призначені для виконання на віденському п'ятиструнному контрабасі. Концерти у мі-бемоль мажорі передбачали скордатуру на півтону вгору, що відповідало тогочасній виконавській традиції. Перший концерт уперше був виданий Карлом Зібахом у 1966 році, третій – у 1998 році в редакції Клауса Трумпфа та Мілоша Гайдоша. Сьогодні ці твори посідають важливе місце в активному репертуарі сучасних контрабасистів. Усі три концерти Гофмайстера витримані в естетиці віденської класичної школи, поєднуючи виразність мелодичного матеріалу з технічною доступністю у «домашніх» (про них йшлося вище) для віденського строю тональностях [45].

Важливим внеском Гофмайстера у становлення сольного образу контрабаса стали його камерні твори з басовими струнними. Особливий інтерес становлять три сольні квартети з контрабасом, у яких партія контрабаса охоплює

верхній регістр інструмента, виявляючи віртуозну фактуру й надаючи йому провідної ролі серед інших учасників ансамблю. Окрім цього, Гофмайстер створив два дуети для віолоне та віолончелі, що демонструють його прагнення розкрити сольний потенціал басових струнних у камерному музикуванні. В них бас також набуває статусу рівноправного партнера, а не акомпануючого голосу.

Яскравим прикладом стилістичних особливостей музики того часу є сольний квартет D-dur Ф. А. Гофмайстера. Обрана композитором тональність D-dur робить твір надзвичайно зручним для виконання на контрабасі, настроєному у віденському строї. Для контрабасистів, які цікавляться історично обґрунтованою виконавською практикою, виконання репертуару, написаного спеціально для віденського п'ятиструнника, на інструменті в оригінальному віденському строї відкриває широкі можливості для глибшого розуміння звучання і техніки гри. Гра на інструменті з віденським строєм, що характеризується відкритим резонуванням та природним звучанням відкритих струн, дарує унікальний виконавський досвід, який не може бути повністю відтворений на контрабасі зі стандартним квартовим строєм. Хоча квартет Гофмайстера цілком добре надається до виконання і на сучасному інструменті з квартовим строєм, при цьому частково втрачається легкість звуковидобування та відкритість і прозорість звучання, властиві оригінальній інтерпретації. Чимало технічних труднощів, які виникають під час виконання цього твору на інструменті з квартовим строєм, пов'язані саме з невідповідністю й неадаптованістю цього інструмента до задуманої автором фактури, призначеної для віденського контрабаса. Зокрема, послідовності терцій у тактах 12-16 набагато простіше граються на контрабасі у віденському строї.



Приклад 5. Ф.А. Гофмайстер. Сольний квартет № 2, ч. 1, тт. 12-19.

В оригінальному віденському строї значну кількість пасажів у високих позиціях можна виконувати поперек струн, без необхідності зміщення руки, що суттєво полегшує технічне завдання. Гармоніки – або обертони – частіше виникають саме на ключових нотах, завдяки чому перехід між позиціями стає легшим, м'якшим і природнішим. Особливо це помітно в другій частині квартету, де переважають арпеджовані фігури: вони звучать відкритіше, насиченіше та краще резонують на оригінальному віденському інструменті.



Приклад 6. Ф.А. Гофмайстер. Сольний квартет № 2, ч. 2, тт. 51-62.

З технічного погляду ця частина значно легше виконується на контрабасі з віденським строєм, на якому з таким розташуванням нот на струнах, часто застосовується гра поперек струн, що краще «лягає під руку», а в арпеджію активно використовуються відкриті струни. Натомість на сучасному контрабасі зі стандартним квартовим строєм для досягнення наспівного, ліричного звуку потрібні часті зміщення. У більшості випадків таких зміщень можна уникнути, досягнути плавнішого й технічно комфортнішого фразування, граючи поперек струн на віденському інструменті з терцієвим строєм.

Твори Дітерсдорфа та Гофмайстера демонструють два взаємопов'язані етапи в процесі «кристалізації» сольного виконавства на контрабасі у Відні. Перший – започаткований Дітерсдорфом, коли контрабас вперше був інтегрований у велику концертну форму як сольний інструмент. Другий – утілений Гофмайстером, який закріпив цей статус через серію концертів і камерних ансамблів, відпрацьовуючи різні формати сольного й ансамблевого звучання. У поєднанні вони формують цілісну репертуарну й технічну

платформу, яка вплинула на виконавські стандарти на контрабасі в Європі кінця XVIII століття.

1.4. Три постаті віденського контрабасового виконавства другої половини XVIII століття: Й. Кемпфер, Ф. Піхельбергер, Й. Шпергер

У другій половині XVIII століття Відень, в силу згаданих уже причин, став одним із ключових центрів розвитку сольного контрабасового мистецтва. У цьому культурному середовищі з'явилася низка виконавців, чия діяльність визначила напрямок еволюції інструмента як сольного голосу в академічній музиці. Серед них особливе місце посідають Йозеф Кемпфер, Фрідріх Піхельбергер та Йоганн Маттіас Шпергер – представники віденської школи, які поєднували високий рівень технічної майстерності з індивідуальними творчими підходами. Їхні біографії та мистецька спадщина відображають різні моделі виконавства, що взаємодоповнювалися та в сукупності визначили новий етап розвитку репертуару і виконавських стандартів гри на контрабасі.

Йозеф Кемпфер (1735-1788?; наведена А. Планьявським дата смерті ставиться під сумнів, див. далі) увійшов в історію як один із найперших віртуозів-контрабасистів XVIII століття. А. Планьявський характеризує його як «контрабасиста-віртуоза, вихідця з Угорщини, який у другій половині XVIII століття вразив увесь світ грою на величезному інструменті» [43, с. 161]. Курт Закс називав Кемпфера «першим віртуозом-контрабасистом» [43, с. 161].

Докладніші біографічні відомості подає Гербер: «Кемпфер (Йозеф) – відомий контрабасист, нині мешкає в Лондоні, народився в Угорщині. Він був офіцером імператорської армії. Під час перебування в Хорватії йому прийшла ідея зробити собі ім'я, ставши музикантом. Щоб досягти цього з меншими труднощами, він обирає інструмент – контрвіолон, бо це дозволяло менше побоюватися конкуренції. Кемпфер почав займатися на інструменті самостійно, без жодного керівництва. Лише його власний ідеал досконалості був його правилами і наставником. І цей ідеал досягався повторенням деяких пасажів багато тисяч разів. Нарешті він почав вважати себе достатньо підготовленим,

щоб показати свою майстерність і почути думку інших. Зрештою Кемпфер вирушив до Відня. Тут йому невдовзі посміхнулася удача – його прийняли до князівської капели Естергазі, яка налічувала багато віртуозів першого рангу, а керував капелою той, хто багато зробив для неї – Йозеф Гайдн» [43, с. 161].

У капелі Кемпфер познайомився з мистецтвом музикантів високого професіоналізму і заслужив прихильність Мандля, котрий грав на віолоні з майстерністю, що значно перевищувала вимоги акомпануючої партії. Їхні спільні заняття сприяли тому, що Кемпфер опанував на своєму «Голіафі» (так він називав інструмент) найскладніші скрипкові пасажі й досягав звуків такої висоти, які відповідали обертонам лютні. У Відні він пробував виконувати сольні концерти на п'ятиструннику, проте згодом відмовився від нього, залишившись незадоволеним його можливостями.

У 1776 році Кемпфер здійснив турне Німеччиною, спеціально пристосувавши (розбираючи) інструмент для транспортування. Відомо, що у 1781 році він виступав у Варшаві, виконуючи концерти для контрабаса Й. Гайдна та Я. Ванхалю. На початку 1783 року, повертаючись через Копенгаген і Гамбург, музикант прибув до Лондона, де його зустріли з ентузіазмом і одразу запросили виступити як соліста на великому концерті. Ще у 1767 році він брав участь у виконанні релігійної музики в Парижі, «як один із перших віртуозів на контрабасі» [43, с. 163].

Подальші роки життя і творчої діяльності Кемпфера залишаються недостатньо документованими, а дані про його смерть різняться. Один із сучасників, залишивши нотатки про музиканта, писав: «Він показав мені різні написані ним сонати, а також деякі облігатні партії контрабаса з арій Сальєрі, Річчіні та інших композиторів, і через моє здивування перед складними пасажами і бажання почути їх він грав із подвійним ентузіазмом» [43, с. 164]. Про особисті якості Кемпфера відгукувалися як про «життєрадісну, привітну і цікаву людину», яка, до того ж, була «великим любителем прекрасної статі, якій він також не був байдужим» [43, с. 164].

Слава Кемпфера, його технічні знахідки та демонстративний віртуозний стиль стали відправною точкою для кількох поколінь віденських контрабасистів. Одним із них був Фрідріх Піхельбергер, чия діяльність позначилася не лише концертними виступами, але й тісною співпрацею з провідними композиторами епохи.

Фрідріх Піхельбергер (1740–1813) належить до когорти провідних віденських контрабасистів другої половини XVIII століття, які поєднували високу віртуозність із активною концертною діяльністю. Жив і працював переважно у Відні, ймовірно, своєму рідному місті. Найвищого піднесення його творча кар'єра досягла в період, коли В. А. Моцарт створював «Чарівну флейту», а сам Піхельбергер обіймав посаду контрабасиста оркестру театру Е. Шиканедера. Відомо, що в 1765–1769 роках він служив у капелі Гросвардейна за запрошенням К. Діттерсдорфа. За свідченням К. Ф. Поля, Піхельбергер був членом Віденського товариства музикантів і виступав як соліст-віртуоз у його концертах (1771, 1798), відзначаючись особливою легкістю виконання флажолетних пасажів.

В історію контрабасового виконавства Піхельбергер увійшов насамперед як один із перших інтерпретаторів обох концертів Діттерсдорфа, його «Концертної симфонії» з альтом та «Дуету» для альту і контрабаса. Дослідники також припускають, що саме він був першим виконавцем концертів Й. Піхля та Я. Ванхалю. Окремої згадки заслуговує прем'єрне виконання присвяченої йому «Арії для баса, контрабаса облігато і оркестру» В. А. Моцарта, що підкреслює особливий авторитет музиканта серед сучасників.

Піхельбергера також вважають одним з фундаторів віденської контрабасової школи. Його самим відомим учнем був Й. Шпергер, який зумів поєднати найкращі виконавські традиції віденської школи з продуктивною композиторською практикою, створивши один із наймасштабніших сольних репертуарів для контрабаса XVIII століття [43, с. 167].

Серед таких постатей **Йоганн Матіас Шпергер** (1750–1812) посідає особливе місце у віденській контрабасовій школі другої половини XVIII

століття, є одним із найяскравіших її представників, знаний як соліст, камерний музикант і оркестрант високого рівня. Як талановитий і надзвичайно продуктивний композитор, він залишив велику творчу спадщину: вісімнадцять концертів для контрабаса, численні камерні ансамблі з його участю як солюючого інструмента – від сонат для контрабаса з клавіром або віолончеллю, альтом, до квартетів, романсів та арій.

Шпергер народився в містечку Фельдсберг у Нижній Австрії (нині Валтіце, Чехія). Перші музичні враження, ймовірно, пов'язані з діяльністю капели місцевого князя або з музичними заняттями у монастирі Ордену Братів милосердя, де, за архівними свідченнями, існував оркестр, що виконував понад 80 ранньокласичних симфоній. Уже в юнацькому віці Шпергер продемонстрував неабиякі музично-теоретичні здібності, створивши під керівництвом ченців дві праці – «Путівник на органі» та «Настанови з рухомого контрапункту».

Близько 1767 року Шпергер переїхав до Відня, де вивчав теорію музики у Йоганна Альбрехтсбергера та опановував гру на контрабасі під керівництвом Фрідріха Піхельбергера, колишнього музиканта капели Дітерсдорфа. У період 1767–1777 років, про який збереглося небагато відомостей, з'являються його перші симфонії.

Важливим етапом стала служба у капелі графа Баттіані в Пресбурзі (Братиславі) у 1777–1783 роках, коли композитор створив щонайменше вісімнадцять симфоній, серед яких особливо вирізняються дві – сі-бемоль мажорна симфонія з повільним вступом чи мі-бемоль мажорна, повільна частина якої написана лише для духових. Тут він також написав шість концертів для контрабаса, які виконав особисто, а також концерти для скрипки, віолончелі, флейти, альту, фагота, труби та концертну симфонію для флейти, альту і контрабаса.

Численні партитури Шпергера, а також концерти інших авторів, присвячені йому, зберігаються у земельній бібліотеці Шверіна. Дослідники припускають, що оригінали багатьох його концертів існували лише в авторських екземплярах.

Після розпуску капели в Пресбурзі Шпергер у 1783 році перейшов на службу до графа Людвіга фон Йорделі в Кафідіші (Бургланд), де створив дві симфонії, контрабасовий концерт мі-бемоль мажор, два валторнові концерти та низку вокальних творів. Між 1786 і 1789 роками здійснив концертні подорожі до Праги, Дрездена, Берліна, а також виступав в Італії та у Відні. Програми концертів засвідчують активне виконання ним власних симфоній і концертів. У цей період Шпергер створив щонайменше шість симфоній та два концерти для контрабаса – мі-бемоль мажор і сі-бемоль мажор.

Найдовший і найплідніший період творчості Шпергера пов'язаний із придворною капелою в Людвікслюсті, де він служив понад два десятиліття. Тут його твори – симфонії та контрабасові концерти, квартети з контрабасом – виконувалися регулярно, зокрема під час різдвяних святкових академій. Для нього у Відні було виготовлено два контрабаси – оркестровий (для тутті) та сольний (для концертних виступів), оснащений дорогими струнами. Стрій обидвох інструментів відповідав віденському, але нижня струна використовувалася лише на оркестровому контрабасі. У багатьох концертах застосовувалась скордатура, що полегшувала гру в тональностях з бемолями та надавала тембрової яскравості. Зокрема у мі-бемоль мажорі, сі-бемоль мажорі та до мінорі (у яких написано 12 із 18 концертів Шпергера) стрій піднімався на півтону, а в концерті фа мажор – навіть на терцію (C – F# – A – c). Концерти, написані в ре та ля мажорах виконувалися у звичному віденському строї.

Із Людвікслюста Йоганн Маттіас Шпергер здійснив три концертні подорожі. У 1792 році він вирушив до найближчого Любека, де в місцевій газеті з'явилося оголошення: «Пан Шпергер із Відня – рідкісний і неповторний віртуоз на контрабасі... Велика музична Академія відбудеться в залі оперного театру... Всі твори, які будуть виконані, написані самим Шпергером» [9]. Наступного, 1793 року, відбувся його виступ у Берліні, а в 1801-му, прямуючи до Відня, він дав концерт у Лейпцизькому Гевандхаусі. І там, як і раніше, отримав високу оцінку: «...він досягає на цьому, не призначеному для концертної гри інструменті всього, що тільки можна побажати, і навіть більше, ...а в чудово

виконаному Анднанте пан Шпергер виводив зовсім особливий і справді приємний звук» [9]. Водночас у берлінській музичній газеті за 1805 рік його порівнювали з «віртуозами танцю», але попереджали початківців музикантів «...не спокушатися концертною грою на контрабасі і не витратити марно свій час і сили на такому невдячному інструменті» [9].

У Людвікслюсті Шпергер створив сім симфоній, серед яких фа-мажорна вирізняється жартівливою концепцією, що перегукується з ідеєю відомої «Прощальної симфонії» Й. Гайдна, але з протилежним драматургічним ходом: замість поступового виходу музикантів зі сцени, як у Гайдна, оркестр Шпергера починає твір у складі лише двох скрипалів, а далі поступово доповнюється іншими виконавцями.

У цей період він також написав сім концертів для контрабаса з оркестром, концерт для фагота, шість струнних квартетів, квартет з гобоєм, два романси для контрабаса з квартетом, концертні арії з облігатною партією контрабаса, а також дует для контрабаса й альту. Значне місце в доробку займала камерна музика – касациї, ноктюрни, дивертисменти для складів від тріо до нонетів, де контрабас нерідко виконував солюючу функцію. Особливу групу становили близько сорока творів для духових інструментів, призначених для виконання на відкритому повітрі в садах архієпископського палацу.

У концертах для контрабаса та інших солюючих інструментів, сонатах, концертній симфонії, романсах, дуетах і квартетах постає образ майстра віденської класичної школи, що поєднував мелодичну винахідливість із віртуозним використанням технічних можливостей інструментів. Складна фактура сольних концертів для скрипки, віолончелі, труби, валторни або фагота свідчить, що ці твори були написані для високопрофесійних колег по капелі.

Останні роки життя Шпергера минули без особливих подій. Навіть у 62-річному віці він продовжував виступати як соліст, виконуючи власні концерти для контрабаса. Митець помер 14 травня 1812 року. На знак пошани до нього Мекленбурзька придворна капела виконала «Реквієм» Моцарта. В австрійських музичних газетах з'явилися некрологи, один з яких зазначав: «...після 25-річної

служби помер придворний музикант і перший контрабасист герцога Мекленбург-Шверінського в Людвікслюсті Йоганн Шпергер. В особі Шпергера оркестр втратив одного зі своїх видатних музикантів, який володів своїм інструментом із рідкісним мистецтвом і впевненістю, завдяки чому здобув надійне становище. Окрім володіння якостями міцного оркестранта, Шпергер також виступав із концертами на контрабасі, які сам і складав. Він також написав велику кількість симфоній, викладених приємним стилем і таких, що можуть виконуватися без особливих труднощів, через що вони дуже сприятливі для концертів любителів» [9].

Виконавська майстерність Шпергера високо цінувалася сучасниками. Рецензії на його концерти підкреслювали унікальність володіння інструментом, здатність досягати «всього, що тільки можна побажати» на інструменті, який традиційно не вважався концертним. Поряд із Й. Кемпфером і Ф. Піхельбергером він став центральною фігурою контрабасового мистецтва другої половини XVIII століття.

Список його творів для солюючого контрабаса включає 18 концертів з оркестром у різних тональностях, низку арій, сонат, дуетів, квартетів і камерних ансамблів. «Відкриття» постаті і спадщини Шпергера в другій половині XX століття значно розширило уявлення про рівень розвитку контрабасового виконавства та загалом музичну культуру епохи віденського класицизму.

Постаті Й. Кемпфера, Ф. Піхельбергера та Й. М. Шпергера уособлюють три взаємодоповнювальні напрями розвитку сольного контрабасового мистецтва **у віденському середовищі** другої половини XVIII століття та **демонструють його високий рівень розвитку**. Кемпфер репрезентував лінію віртуозної демонстративності, спрямованої на розширення технічних меж інструмента; Піхельбергер поєднував виконавську майстерність із активною концертною діяльністю та був важливим педагогом, чії учні продовжили традиції віденської школи; Шпергер же виступав як композитор-виконавець, що інтегрував контрабас у класичний концертний та камерний репертуар, створивши масштабну й різноманітну спадщину. Разом вони сформували міцний фундамент

для подальшого розвитку інструмента, закріпивши його статус не лише як оркестрового, а й сольного голосу, здатного до глибокого художнього висловлювання.

Поряд із Піхельбергером, Кемпфером та Шпергером музична історія зберегла імена низки інших віртуозів XVIII – початку XIX століття, які не належали до віденської школи. Це контрабасисти: Дамлер, Хіндле, Яніш, Лассер, Лозінський, Мельцер, Даль’Окка та ін. Серед перших відомих солістів-контрабасистів вирізняється італієць П’єтро Джанотті, який, народившись у Луцці, з юних років працював у Парижі, а з 1737 по 1758 рік був музикантом Великої Паризької опери. Варнеке також називає Карла Ваха (1755–1833), контрабасиста оркестру Лейпцизького Гевандхауса, та Джузеппе Андреолі (1757–1830), який з 1808 по 1830 рік служив у міланському театрі «Ла Скала» та викладав у щойно заснованій консерваторії, заклавши підвалини італійської школи гри на контрабасі.

Про виконавські особливості солістів описуваного періоду можна судити переважно за непрямими джерелами: іконографією, нотними матеріалами та аналізом фактури партій. Аналіз відомих джерел дає змогу окреслити кілька узагальнених характеристик гри солістів-контрабасистів класичного періоду. Музиканти віденської школи здебільшого виконували сольний репертуар на віденських п’ятиструнних інструментах, при цьому нижня струна *фа* використовувалася переважно в оркестровій практиці. Значну роль відігравала скордатура, яка полегшувала гру в «незручних» тональностях та надавала тембрової виразності; цей прийом застосовували на більшості струнних інструментів епохи. Читання партій у скрипковому ключі октавою нижче було поширеною нормою, тож твердження про «новаторство» Дж. Боттезіні у впровадженні транспонуючого строю радше слід пов’язувати з його авторитетом і популярністю, ніж із фактичним винаходом.

Різноманіття строїв старовинних інструментів – у діапазоні від *до* контроктави до *фа* чи *соль* малої октави – зумовлювало специфіку техніки у верхньому регістрі. Часто високі звуки досягалися без значних зсувів лівої руки

завдяки використанню п'яти чи шести струн. У ранніх концертах (зокрема Діттерсдорфа) рух у верхні позиції був обмеженим, тоді як у пізніших творах Ванхалля, Гофмайстера чи Моцарта спостерігається розширення діапазону. Існували й спеціальні сольні контрабаси меншого розміру з вищим строем, що обмежувався *до* малої октави.

Важливою технічною проблемою була вартість струн і фізична складність гри на товстих, довгих жильних струнах. Поступово нижні струни почали оббивати металевією ниткою, що зменшувало їх товщину та покращувало інтонацію. Для полегшення гри на грифі та досягнення яскравішого звуку в деяких інструментах встановлювали лади-в'язки, однак поступовий розвиток техніки та рух у високі позиції зумовили їх зникнення.

Наприкінці XVIII – на початку XIX століття в практиці з'явився нетиповий, але засвідчений у джерелах прийом – використання шкіряної рукавички на лівій руці для зменшення зусилля при натисканні струн. Про нього згадують І. Фреліх («Schule für den Kontrabass», 1810), А. Слама («Méthode de Contrebasse», 1837) та Ніколаї («Der Contrabass-Spieler», 1816), підкреслюючи як зручність, так і економію дорогих струн [15, с. 112-126].

Подальший розвиток симфонічної музики та оркестрової практики спричинив зміни в конструкції контрабаса: зменшення кількості струн до чотирьох або трьох, удосконалення підставки для більшої сили звуку (вона стала більш округлою і дозволяла видобувати сильніший звук, не зачіпаючи сусідніх струн), а також зміна постановки правої руки, поява альтернативних способів тримання й ведення смичка – зокрема поява французького смичка, який тримали зверху, подібно до скрипкового чи віолончельного.

Отже, у другій половині XVIII століття в контрабасовому мистецтві Відня виникає унікальна ситуація, що не має аналогів в історії контрабасового мистецтва. Для оригінального контрабаса – «віденського п'ятиструнника», який мав терцієво-квартовий стрій з опорою на ре-мажорний тризвук, – видатні майстри віденської класичної школи створюють концертну та ансамблеву

літературу: близько тридцяти концертів для контрабаса з оркестром, величезну кількість камерних творів із солюючим контрабасом.

Серед композиторів, які писали музику для віденського п'ятиструнника – Йозеф та Міхаель Гайдни, К. Дітерсдорф, В. А. Моцарт, Я. Ванхаль, Ф. Гофмайстер, Й. Шпергер, А. Ціммерман, В. Піхль. Одночасно з'являється чимало контрабасистів-віртуозів, які чудово виконували ці твори. Таким чином, сольна та камерна музика для солюючого контрабаса створювалася віденськими класиками для виконавців на цьому інструмента і у співпраці з ними. Тогочасні контрабасисти-віртуози такі, як Й. Кемпфер, Ф. Піхельбергер, Й. Шпергер та інші виявилися здатними реалізувати у своїй виконавській діяльності найважчі завдання, що свідчить про їх великий талант і високу майстерність. Особливе місце серед них займав Й. Шпергер, чия багаторічна виконавська діяльність поєднувалася з вагомим внеском у розвиток контрабасового репертуару: він є автором вісімнадцяти концертів та численних камерних творів із солюючою партією контрабаса, які сам і виконував.

Появу саме у Відні цього історичного періоду такої великої кількості сольних контрабасових творів можна пояснити власне специфікою віденського п'ятиструнника – його зручною для гри конструкцією, формою і розміром та, що особливо важливо, терцієво-квартовим строем, який відповідав ре-мажору.

Таким чином, віденський п'ятиструнний контрабас був не лише важливим інструментом свого часу, але й відіграв значну роль у розвитку музичної культури епохи класицизму, залишивши помітний слід у концертній та камерній музиці.

На початку XIX століття поступово зникає з ужитку контрабасовий віолоне – інструмент, що відповідав вимогам камерного ансамблевого виконання та звучання невеликих оркестрів XVII–XVIII століть. На зміну йому в європейській музичній практиці приходять контрабас нового зразка, покликаний забезпечувати гармонічну опору та виконувати роль найнижчого голосу великого симфонічного оркестру чи інструментального ансамблю.

РОЗДІЛ 2. Романтична доба і становлення сольного контрабасового виконавства у ХІХ столітті

2.1. Образно-звукові функції контрабаса в симфонічній музиці ХІХ: передумови становлення сольного виконавства

На початку ХІХ століття в європейській музичній культурі чітко окреслилася ідея створення спеціалізованих симфонічних колективів, покликаних виконувати виключно симфонічний репертуар. Саме в цей час формуються великі оркестри, що здобувають усталений статус у провідних музичних центрах – Лондоні, Парижі, Берліні, Брюсселі, містах Італії, а також у Празі й Варшаві.

У цих процесах змінювалося і становище контрабаса. Якщо у ХVІІІ столітті ще зберігалася традиція багатофункціональності музикантів, які поєднували гру на кількох інструментах, то в кінці століття поступово утверджується тенденція зосередження виконавців саме на контрабасі. Чимало музикантів, що починали кар'єру як скрипалі чи віолончелісти, переходили на контрабас. Досить згадати Вацлава Гаузе, котрий не лише змінив інструмент, але й започаткував власну школу, або ж Драгонетті й Боттезіні, які також розпочинали як скрипалі. У паризькій оперній практиці навіть склалася традиція, коли віолончелісти виконували партії на контрабасах. Це сприяло поширенню квінтового строю (на октаву нижче віолончелі, без низької струни до) й перенесенню технічних принципів скрипкової та віолончельної гри на контрабас.

Разом із тим неминуче визрівала спеціалізація власне контрабасиста. Зростання оркестрового репертуару, поява реального симфонізму й нових виконавських завдань вимагали від контрабасистів вироблення особливих технічних навичок і самостійних рішень. Пізні симфонії Й. Гайдна та В. А. Моцарта, опери К. В. Глюка, а також перші симфонії Л. ван Бетховена поставили перед ними складні завдання, що стимулювало розвиток специфічних прийомів гри, власної аплікатурної системи та штрихової техніки. Водночас почала

формуватися спеціалізована методика навчання, яка стала характерною ознакою XIX століття.

Цей період вирізняється активним поширенням навчальної літератури: у багатьох країнах виходять підручники, школи та збірники етюдів для контрабаса. Паралельно розширювався і художній репертуар – з'являлися концерти, сонати, камерні твори, а також численні переклади з інших інструментів. Важливою новацією стало остаточне утвердження чотириструнного контрабаса з квартовим строем (мі – ля – ре – соль), який поступово витіснив інші різновиди і став основою подальшої виконавської практики.

У середині XIX століття симфонічне мистецтво та оркестрове виконавство переживали стрімкий розвиток. З'являлися нові симфонічні й оперні оркестри, удосконалювався інструментарій, збільшувалася кількість музикантів у складах колективів, а також зростала їхня професійна майстерність. Відповідні зміни відбувалися і в системі музичної освіти: відкривалися консерваторії, де навчали грі на всіх оркестрових інструментах, зокрема й менш популярних, таких як контрабас чи фагот, за що учні інколи отримували навіть стипендії. Потреба у високоосвічених виконавцях зростала швидше, ніж можливості навчальних закладів могли забезпечити. Водночас композитори ставили перед оркестрантами дедалі складніші завдання, що вимагали високого рівня професіоналізму.

Розвиток оркестрового темброво-кolorистичного мислення композиторів відбувався паралельно з удосконаленням техніки гри та конструкції інструментів. Подією великої ваги став вихід «Великого трактату про сучасне інструментування та оркестрування» («Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes») Гектора Берліоза (друге паризьке видання 1856 року). Цей фундаментальний теоретичний труд швидко переклали іншими європейськими мовами. У 1863 році з'явився ще один знаковий теоретичний доробок – «Загальний трактат з інструментовки» («Traité general d'instrumentation») бельгійського композитора та педагога Франсуа Огюста Геварта (François-Auguste Gevaert), який разом із працею Берліоза став основним

навчальним посібником для кількох поколінь музикантів. Праця Геварта мала особливу цінність завдяки аналізу взаємодії оркестрових груп, на відміну від трактату Берліоза, який зосереджувався переважно на характеристиках окремих інструментів [28].

У 1904 році Р. Штраус здійснив нове видання трактату Берліоза («Le traité d'orchestration d'Hector Berlioz»), доповнене власними коментарями, яке підсумувало досягнення симфонічного мистецтва ХІХ століття. У передмові він наголошував на унікальності підходу Берліоза, який першим систематизував матеріал інструментування, поєднавши його з естетичними міркуваннями, та відкрив нові темброві можливості оркестру. Аналізуючи розвиток оркестру від Генделя й Глюка до Вагнера, Штраус виокремлював два напрями – симфонічний (переважно поліфонічний) та драматичний (гомофонний). Він підкреслював, що симфонізм Гайдна й Моцарта виростав зі струнних квартетів, і навіть Бетховен, попри масштабність оркестру, залишався вірним камерним засадам. Особливу увагу Штраус звертав на роль контрабаса, який у пізніх симфоніях Бетховена (зокрема у *Скерцо* П'ятої та *Речитативі* фіналу Дев'ятої) набував виразної художньої ваги [53].

Важливими для контрабасистів були й конкретні характеристики інструмента, наведені Берліозом і доповнені Штраусом. Берліоз віддавав перевагу чотириструнному контрабасу з квартовим строем як більш зручному й універсальному. Штраус, у свою чергу, відзначав поширення п'ятиструнних басів, але наголошував на технічних труднощах, віддаючи перевагу чотириструнним інструментам зі спеціальними механізмами для подовження струн [10; 53].

Водночас Шарль-Марі Відор (Charles-Marie Widor) у «Техніці сучасного оркестру» («Technique de l'orchestre moderne», 1904) наводив висловлювання Боттезіні про триструнний контрабас, що був у вжитку за часів Бетховена, та проблеми, з якими тодішні виконавці зіштовхувалися при виконанні оркестрових партій: «Раніше контрабас мав лише три струни, і його тембр, можливо, був кращим. Навіть зараз віртуози віддають перевагу цьому

класичному типу інструменту для соло, оскільки менша кількість струн збільшує резонанс деки... Не заглиблюючись у питання про відповідні переваги та недоліки триструнних і чотириструнних контрабасів, не обговорюючи їхню більшу чи меншу глибину тону, я почну з розгляду справжнього контрабаса, того типу, який заради якості тону, а також для легкої аплікатури оснащений лише трьома струнами. Цей триструнний контрабас використовувався за часів Бетховена, який ніколи не мав у своєму розпорядженні низького *мі*, як у наших сучасних інструментах, і ще нижчого 16-футового *до*, яке зараз можна отримати на деяких контрабасах. Він писав одну й ту саму партію для віолончелей та контрабасів, причому останні намагались грати якнайкраще в міру своїх можливостей, і спрощували свою партію щоразу, коли доходили до складного пасажу. Низькі ноти *до* на початку фіналу 5-ї симфонії за його часів виконувалися на октаву вище, як і сьогодні... Своєю манерою письма композитори виявляли до контрабасистів минулого часу цілком виправдане презирство та зневажливе ставлення. ”Ці люди, – сказав мені нещодавно один музикознавець, – не заслуговували на звання музикантів – вони були не кращими за водоносів”» [61].

Критикуючи поширену практику спрощення складних для виконання контрабасових партій самими контрабасистами, Берліоз вважав недоцільним надмірне їх ускладнення, що власне і провокувало це спрощення (на власний розсуд кожного виконавця) і, в результаті, призводило до хаотичного звучання партитури. Він наголошував: завдання виконавця полягає у точному відтворенні написаного, а відповідальність за можливі недоліки лягає на композитора. Берліоз і Штраус, незалежно один від одного, сформулювали принципи поєднання контрабасів і віолончелей: розділяти їх без особливої потреби недоцільно, а найкращий результат дає їхній «союз», що надає басовій основі оркестру виняткової сили, ясності й виразності [10; 53].

У XIX столітті, як і в подальшому у XX, оркестровий контрабас набув стійкої асоціації з похмурими, драматичними тембровими образами, що відтворювали атмосферу трагічної та містичної музичної образності. Такі

інтонаційні символи знаходимо у «Фантастичній симфонії» Г. Берліоза, в операх та увертюрах Вагнера й Верді. Їх підхопили також А. Брукнер і Г. Малер, С. Франк і Я. Сібеліус. Проте наприкінці століття з'являються й інші, несподівано гумористичні образи, наприклад у «Карнавалі тварин» К. Сен-Санса (1886), де партія контрабаса відтворює комічний образ «Слона».

Не менш дискусійним було питання технічних можливостей. Так, Ш.-М. Відор стверджував, що для контрабаса доступні лише натуральні флажолети, тоді як штучні – недосяжні. Подібні твердження згодом виявилися хибними: у ХХ столітті саме флажолети стали одним із найпопулярніших прийомів, широко використовуваних Равелем, Дебюссі, Стравінським, а також багатьма іншими композиторами для створення вишуканих тембрових ефектів.

Зберігаючи основу в середньому й низькому регістрах, композитори дедалі частіше почали експлуатувати високі регістри інструмента. Якщо Берліоз обмежував діапазон контрабаса «двома октавами й квартою», то вже наприкінці століття музиканти доводили можливості до високого *соль*.

Розвиток йшов і в технічній царині. Складна ритмічна фактура, швидкі пасажі, акордова гра, прийоми *divisi* поступово ставали звичними у партіях контрабаса. Велике значення набуло *піццикато*, яке Берліоз вважав «особливо виразним у середньому регістрі», а Р. Штраус пов'язував із неповторною колористикою гармоній Вагнера [10; 53].

Саме творчість Р. Штрауса відкрила нову сторінку в історії інструмента. У його симфонічних поемах («Дон Жуан», «Тіль Уленшпігель», «Життя героя», «Так казав Заратустра» та ін.) партії контрабаса набули нечуваної складності – від віртуозних пасажів до глибоко образних мелодій. У «Житті героя» контрабаси символізують силу головного персонажа, виконуючи стрімкі фрази на дві октави вгору, що стало справжнім викликом для виконавців.

Значною мірою саме завдяки оркестровій музиці ХІХ століття контрабас вийшов за межі суто акомпануючої ролі. Композитори піднесли його до рівня інших струнних, а це, своєю чергою, сприяло появі нової техніко-виконавської школи.

Цей розвиток був би неможливим без тісного співробітництва композиторів і виконавців: достатньо згадати тандеми Гайдна та Шпергера, Бетховена й Драгонетті, Верді й Боттезіні, Сметани і Дворжака із контрабасистами Гаузе чи Грегором. Р. Штраус підкреслював, що будь-яке нововведення у виконавській практиці здатне відкрити композиторові нові виражальні можливості, а геніальні задуми, у свою чергу, стимулюють вдосконалення техніки й інструмента [53].

Отже, ХІХ століття стало епохою, коли контрабас остаточно утвердився як важливий елемент оркестру. Зміни у методиці навчання, техніці гри та літературі для інструмента відкрили нові горизонти для його розвитку як оркестрового й концертного інструмента.

2.2. Камерна музика ХІХ століття як середовище поступової індивідуалізації ролі контрабаса

Камерна інструментальна музика ХІХ століття охоплює надзвичайно багатий спектр жанрів та форм – від дуетів і сонат до великих ансамблів на зразок септетів чи октетів. Вона об'єднує як колективи винятково зі струнних інструментів, так і змішані склади зі струнними, духовими й фортепіано. У камерних жанрах проявляли свою майстерність найвидатніші майстри тієї епохи – Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Й. Брамс, К. Сен-Санс та інші композитори. Зразками камерної класики стали «Септет», сонати для скрипки й фортепіано, віолончелі й фортепіано, а також квартети Л. ван Бетховена; тріо та ансамблеві твори Л. Шпора, Й. Гуммеля, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Й. Брамса, К. Сен-Санса та інші численні тріо та квартети [16].

Попри це, роль контрабаса в камерному жанрі залишалася доволі скромною. Він рідко виконував самостійні функції, здебільшого дублюючи партії інших басових інструментів, головно віолончелі. Таким чином, у камерному середовищі контрабас зберігав ті самі завдання, що й в оркестрі, проте його індивідуальність часто розчинялася в загальній фактурі. Лише в окремих випадках композитори надавали йому більшої самостійності, розкриваючи нові темброві й технічні можливості. Цей процес ішов у руслі

ширших змін, що стосувалися оркестрової практики другої половини століття, коли такі митці, як Бетховен, Берліоз, Вагнер, Брукнер, Верді, Дворжак, Сен-Санс, Малер чи Р. Штраус, поступово вибудовували нові уявлення про роль кожного інструмента у колективі.

Особливою рисою камерного виконавства було те, що вся відповідальність за басову лінію ансамблю покладалася на одного музиканта. Звідси – персоніфікація контрабасової партії, яка означала, що від якості гри контрабасиста (звукової культури, інтонації, техніки, динамічної виразності) залежало художнє враження від усього твору. Саме тому для виконання камерних композицій з участю контрабаса в ХІХ – на початку ХХ століття зазвичай залучалися перші контрабасисти симфонічних та оперних оркестрів, яким приписувалася виняткова здатність упоратися з вимогами камерного музикування.

Попри обмеженість репертуару, низка творів стала знаковою. Насамперед це «Септет» для кларнета, валторни, фагота, скрипки, альту, віолончелі та контрабаса, ор. 20 Бетховена (1802) та фортепіанний квінтет «Форель» Шуберта (1819). Окремий пласт утворюють камерні композиції Дж. Боттезіні, які продовжують традицію його сольної творчості. Серед них особливу вагу мають дуети контрабаса зі скрипкою, кларнетом, віолончеллю, вокалом, а також дуети двох контрабасів. У цих творах виявляються всі характерні риси стилю Боттезіні: наспівна, «опера» мелодика, емоційна виразність, технічна віртуозність і широке використання флажолетів. Партії обох виконавців побудовані на змаганні – чи то контрабаса зі скрипкою, чи контрабаса з кларнетом або з іншим контрабасом. Найяскравішим зразком вважається «Великий концертний дует» для скрипки й контрабаса з оркестром (існує й версія з фортепіано), що має розгорнуту форму з чергуванням кантилени та віртуозних пасажів.

Варто відзначити, що в цих ансамблях композитор активно задіює верхній і навіть найвищий регістр контрабаса, демонструючи його технічні можливості. Боттезіні тонко враховував особливості не лише контрабаса, а й інструментів-партнерів – чи то скрипки, чи кларнета, чи людського голосу.

Примітно, що в камерних жанрах XIX століття контрабас майже не був представлений у формі сонати. Саме тому три сонати – одна Р. Фукса та дві А. Мішека – мають виняткове значення і становлять цінний пласт ансамблевого репертуару.

Таким чином, хоча камерна музика XIX століття загалом не надавала контрабасу провідних позицій, однак поодинокі твори з його участю, а особливо ансамблі Боттезіні та сонати Фукса й Мішека, стали важливими кроками до розширення його можливостей і заклали основу для подальшої індивідуалізації інструмента в камерному жанрі.

2.3. Контрабасисти-віртуози і кристалізація сольної традиції: Доменіко Драгонетті та Джованні Боттезіні

Доменіко Драгонетті (1763-1846) – видатний італійський контрабасист, чия творчість стала важливим етапом у становленні контрабаса як сольного інструмента. Його блискуча кар'єра розпочалася наприкінці XVIII століття й тривала першу половину XIX, принісши йому славу віртуоза, здатного змагатися з найвідомішими скрипалями та віолончелістами епохи.

Попри те, що серед перших великих майстрів контрабаса називають німця Йоганна Шпергера, постать Драгонетті має не менше значення. Багато в чому визнання йому принесло тривале життя та робота у Лондоні, культурному центрі Британської імперії, який приваблював провідних музикантів Європи. Тут Драгонетті став частиною мистецького середовища, подібно до Генделя у XVIII столітті, а його діяльність вплинула на англійську концертну традицію.

Майбутній маестро виріс у скромній родині кварталу Сан-Тровазо у Венеції. Перші навички гри на контрабасі він здобув завдяки аматорським урокам, а згодом, після кількох занять із Мікеле Беріні – контрабасистом капели Сан-Марко – вразив учителя настільки, що той визнав свою неспроможність навчити його чогось більшого. Уже в 13 років Драгонетті став першим контрабасистом венеційської опери-буфа, а згодом і опери-серія. У 1787 році, після смерті Беріні, він зайняв його місце у капелі Сан-Марко, що стало

відправною точкою його великої міжнародної кар'єри та утвердило його як одного з найвпливовіших контрабасистів свого часу.

Стрімкий творчий злет Доменіко Драгонетті був зумовлений винятковим музичним обдаруванням, глибокою пристрастю до контрабаса та надзвичайною працездатністю. Уже в молоді роки він здобув широку популярність в Італії, а згодом і за її межами. Попри численні пропозиції від провідних європейських центрів, зокрема з Англії, музикант тривалий час залишався у Венеції, де влада, прагнучи зберегти його в капелі Сан-Марко, істотно підвищила йому платню.

Невід'ємним супутником маестро став його легендарний інструмент – контрабас роботи видатного італійського майстра Гаспаро да Сало. Знайдений у монастирі Сан-П'єтро у Віченці, цей віолоне згодом був перероблений у триструнний контрабас, який став своєрідною «візитівкою» Драгонетті. Довкола інструмента виникли численні легенди: розповідали, що перше нічне виконання на ньому налякало монахів могутнім, майже надприродним звучанням, а в іншому випадку він настільки правдоподібно імітував гуркіт грому, що слухачі повірили у розгортання бурі посеред ясної погоди [51, с. 224].

У 1794 році, за рекомендацією співачки Банті, Драгонетті отримав посаду першого контрабасиста Лондонського королівського театру. Виїхавши з Венеції, він більше не повернувся, остаточно пов'язавши своє життя й творчу діяльність з Англією, де утвердився як один із провідних майстрів сольного контрабасового виконавства Європи.

Дебют Доменіко Драгонетті на лондонській сцені відбувся в Королівському театрі у грудні 1794 року, коли він уперше виступив у камерному ансамблі з клавіром, здобувши щиру прихильність публіки. Незабаром він розпочав роботу в Італійській опері та симфонічному оркестрі Лондона, остаточно утвердившись в Англії як одному з провідних майстрів контрабасового виконавства. Саме тут він здобув світову славу і провів решту життя, завершивши творчий шлях у 1846 році.

У травні 1795 року в Лондонському театрі відбувся його перший сольний концерт, у якому прозвучали два авторські твори – «Capriccio» та «Concertone».

Ці композиції стали постійними у його репертуарі. Успіх прийшов швидко: іл Drago (так називали Драгонетті) став однією з найяскравіших постатей музичного життя країни. Сучасники відзначали, що жодна значна концертна подія чи музичний фестиваль не обходилися без його участі, а спільні виступи з видатним віолончелістом Робертом Ліндлі набули особливого резонансу. Протягом понад півстоліття цей дует визначав стандарти ансамблевого мистецтва Англії, поєднуючи технічну досконалість із неповторним артистизмом [51, с. 225].

Критики підкреслювали, що взаємодія Ліндлі та Драгонетті вирізнялася гнучким обміном ролями, коли басову лінію контрабаса майстерно обігрувала віолончель і навпаки, що надавало ансамблю особливої виразності. Їхні виступи часто супроводжувалися бурхливими оваціями, а у відгуках відзначалася здатність Драгонетті перетворювати контрабас на інструмент із майже віолончельною наспівністю та масштабом звучання. Таким чином, його діяльність не лише утвердила сольний контрабас у професійному виконавстві, а й стала символом нової естетики цього інструмента в європейській музичній культурі першої половини ХІХ століття [51, с. 228].

Виконавська манера Доменіко Драгонетті вражала сучасників поєднанням природного обдарування, технічної унікальності та яскравої індивідуальності. Як зазначав його біограф Ф. Каффі, однією з особливостей музиканта була виняткова будова лівої руки з надзвичайною розтяжкою, що принесла йому прізвисько «Mano mostro» («рука-монстр»). Сила та гнучкість руки дозволяли йому розташовувати струни значно вище над грифом, ніж було прийнято, і застосовувати специфічні аплікатурні прийоми, зокрема гру у високому регістрі з притисканням струни збоку, що створювало тембр типу флажолету (*flautando*) – м'який звук, подібний до фальцету у вокалі. Подібні технічні знахідки, відомі ще віолончелістам ХVІІІ століття, у Драгонетті набували особливої виразності.

Його звучання відзначалося винятковою повнотою та благородною красою, що багато в чому було пов'язано з унікальним інструментом – триструнним контрабасом майстра Гаспаро да Сало. Драгонетті вважав його

невід'ємною частиною своєї творчої особистості, категорично відмовляючись від будь-яких пропозицій продажу. Як він зізнавався: «Немає таких грошей, за які можна купити мій контрабас... його втрата стане моєю музичною смертю» [51, с. 228].

Його творчість охоплювала і оркестрове, і камерне виконавство, а постать музиканта тісно пов'язувалася з провідними майстрами епохи – від Паганіні й Віотті до Гайдна, Бетховена та Россіні. Завдяки цьому Драгонетті став не лише символом технічної досконалості контрабаса, а й центральною фігурою формування сольного контрабасового виконавства першої половини ХІХ століття.

У музикознавчому контексті постать Доменіко Драгонетті часто порівнюють із Дж. Боттезіні, якого називають «Паганіні контрабаса». Але порівняння з геніальним скрипалем не позбавлене підстав і щодо самого Драгонетті, особливо зважаючи на його дружні стосунки та листування з Паганіні. Їх єднали не лише особисті симпатії, а й шанобливе ставлення до інструментів та схожі принципи у збереженні власної творчої спадщини.

Водночас ближчим за стилем та емоційною виразністю до Драгонетті можна вважати Луїджі Боккеріні. Обох ріднили сімейні музичні традиції, адже батьки грали на контрабасі, а також здатність викликати у слухача глибокі емоції – від щирого захоплення до сліз. Якщо Паганіні вражав блиском і віртуозністю, то Драгонетті, подібно до Боккеріні, чарував тембровою вишуканістю й теплотою звуку. Він нерідко використовував старовинний багатострунний віолоне, на якому можна було добиватись густого низького звучання, що в англійській традиції пов'язувалось з так званим «Гендель-басом» [51, с. 229].

Незважаючи на велику славу соліста, він залишався відданим оркестровій грі, розуміючи базову роль контрабаса в симфонічному звучанні та послідовно підкреслюючи його значення. Цю відданість та масштаб виконавської майстерності, навіть у пізні роки, блискуче охарактеризував його друг Вінсент Новелло. У відповідь на зауваження критиків про нібито втрату колишньої сили він створив цілісний портрет митця, який і далі зберігав усі риси своєї

неповторної манери: гнучкість і благородство тембру, різноманітність звукових барв, точність ритму, бездоганну інтонацію, тонкий смак у доборі репертуару та вміння підтримати колег у найскладніші моменти. Новелло наголошував, що «вік і хвороба» не змогли зруйнувати його мистецтво, а сам Драгонетті залишався «великим, неперевершеним та унікальним артистом, створеним для свого інструмента» [51, с. 230].

У зрілому віці виконавська майстерність Доменіко Драгонетті залишалася предметом захоплення публіки та критиків. Навіть у 78 років його виступи вражали енергією, технічною досконалістю та витонченістю, а преса відзначала унікальність досягнень музиканта, порівнюючи їх із віртуозними експериментами Паганіні на скрипці. Ці відгуки підтверджують, що Драгонетті зберігав статус одного з провідних майстрів контрабасового мистецтва свого часу.

Важливою складовою його творчої спадщини є оригінальні твори для контрабаса – як сольні, так і з акомпанементом чи з камерними ансамблями. Хоча музикант передбачив у заповіті кошти на їхнє видання, лише частина композицій побачила світ. Найвідомішим вважається Концерт Ля мажор, що вирізняється яскравим віртуозним стилем і компактною формою, демонструючи весь спектр виразових можливостей інструмента – від насиченої мелодики до віртуозної техніки флажолетів та подвійних нот.

У Британській бібліотеці в Лондоні нині зберігаються рукописи ще трьох концертів (всі в соль мажорі). Оркестрові партії цих концертів, імовірно, створювалися за участі близьких колег композитора [51, с. 232].

Концерт для контрабаса з оркестром A-dur Доменіко Драгонетті є одним із ключових творів у доробку видатного контрабасиста та композитора. Концерт демонструє не лише віртуозні можливості інструмента, а й високий рівень композиторського мислення Драгонетті, який поєднав італійську вокальну традицію з новаторською для свого часу інструментальною технікою. Створений у першій половині XIX століття, цей твір став своєрідною декларацією нового статусу контрабаса як концертного інструмента та зразком професійної

майстерності виконавця, який володів винятковими технічними навичками й глибоким розумінням інструментальних можливостей свого інструмента.

Драгонетті активно застосовує прийоми, що на той час вважалися революційними для контрабасової техніки: гру у високому регістрі, складні пасажі з розвиненою апплікатурою, розширену штрихову палітру, активне використання флажолетів і позицій у верхньому регістрі. Такі інновації не лише демонстрували унікальні можливості інструмента, а й заклали основу нової сольної виконавської школи.

Перша частина *Allegro moderato* (A-dur) відкривається урочистим оркестровим вступом святкового характеру. Соліст вступає з виразною кантиленною темою, яка поєднує наспівність із блискучими віртуозними елементами. Партія контрабаса насичена арпеджіо, подвійними нотами та швидкими пасажами, що вимагають високого рівня технічної підготовки. Використання верхнього регістру та флажолетів створює особливу темброву виразність і підкреслює концертний характер твору.

The image shows a musical score for the first part of Dragonetti's Cello Concerto, measures 9-26. The score is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features various dynamics (Piano, f, cresc., ff), articulations (accents, slurs), and performance markings (Allegro moderato, poco rit., a tempo). The score includes a 9-measure rest at the beginning, followed by a melodic line with slurs and accents. Measure 14 shows a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 16 features a crescendo leading to a triplet of eighth notes marked *ff*. Measure 19 starts with a triplet of eighth notes and continues with a melodic line with slurs and accents.

Приклад 7. Д. Драгонетті. К-т для к-са з орк. A-dur. *Allegro moderato*, тт. 1-26.

Друга частина *Andante* (E-dur) має виразно кантиленний, елегійний характер. Мелодія соліста, позначена вокальною пластикою, розгортається на тлі оркестрового супроводу з багатим тембровим забарвленням. Виконавські завдання зосереджені на підтриманні плавного *legato*, точності інтонування та гнучкому динамічному моделюванні, що створює яскравий контраст між камерними ліричними епізодами та оркестровими *tutti*.

Приклад 8. Д. Драгонетті. К-т для к-са з орк. А-dur. *Andante*, тт. 1-33.

Фінальна частина *Allegro giusto* (A-dur) вирізняється енергійним рондо-подібним характером і насичена стрімкими технічними пасажами, складними ритмічними рисунками та динамічними контрастами. Контрабас виступає як інструмент-віртуоз, демонструючи технічний арсенал, який у XIX столітті фактично наблизив його до провідних сольних інструментів оркестру. Оркестровий супровід підтримує масштабність звучання фіналу та підсилює його концертність.

Приклад 9. Д. Драгонетті. К-т для к-са з орк. А-dur. Allegro giusto, тт. 1-39.

Цей твір є не лише вершиною виконавської майстерності Драгонетті, але й історичним доказом утвердження контрабаса як сольного інструмента. Структура концерту (Allegro – Andante – Allegro) відповідає класичним моделям жанру, а поєднання блискучої техніки та ліричної кантилени репрезентує новий стиль гри, що поєднує традиції італійського *bel canto* з романтичними тенденціями інструментальної музики XIX століття.

Таким чином, *Концерт А-dur* можна розглядати як важливий етап в емансипації інструмента від виключно акомпануючої ролі до повноцінного сольного статусу, що визначило подальший напрямок розвитку контрабасової літератури й техніки гри.

Камерний доробок Драгонетті також демонструє його прагнення до розширення ролі контрабаса. Зокрема, квінтет для солюючого контрабаса, скрипки, двох альтів і віолончелі та переклади органних фуг Й. С. Баха для контрабаса, у яких інструмент виконує функцію «педальної клавіатури» органа, є яскравими прикладами інноваційного підходу. Опубліковані твори, серед яких «Andante e Rondo» та «Solo» ре мажор з партією фортепіано (в редакції С. Захера), свідчать про рівень майстра, що глибоко знав технічні можливості контрабаса та вмів розкривати їх у різних виконавських форматах [33].

Драгонетті вирізнявся не лише музичним талантом, а й яскравою, навіть ексцентричною особистістю. Його захоплення колекціонуванням охоплювало

нотні видання, рідкісні інструменти, живопис, монети та табакерки. Передана заповітом Британському музею нотна бібліотека, що включала оперні партитури, вокальні та інструментальні твори, стала цінною музичною збіркою. Серед інструментів особливу вагу мали унікальні екземпляри (скрипки, альти, віолончелі та контрабаси) Страдіварі, Амати й Гаспаро да Сало, включно з його легендарним контрабасом «Гаспаро». У заповіті музикант розподілив найцінніші речі між друзями та колегами, а свій «Гаспаро» передав собору Сан-Марко у Венеції, де він зберігається як національна реліквія.

Доменіко Драгонетті назавжди увійшов в історію як митець, що підніс контрабас до рівня повноцінного й виразного інструмента в оркестровій та камерній практиці. Його репутація ґрунтувалася не лише на віртуозних сольних виступах, а й на глибокому професіоналізмі, який проявлявся в усіх амплуа – оркестранта, ансамбліста й соліста.

Володіючи бездоганною технікою та рідкісною чистотою інтонації, він підкорював слухачів не стільки ефектною бравурністю, скільки тонкою музикальністю та неповторною красою звуку. Ці риси забезпечили йому визнання, якого рідко досягають виконавці навіть на інструментах із набагато більшою сольною «репутацією» та потенціалом.

Слова Вінсента Новелло влучно підсумовують сутність його мистецтва: Драгонетті «ніколи не був рабом бравурності, він був майстром своєї професії, а також мудрою людиною» [51, с. 230]. Для сучасних контрабасистів він залишається натхненним прикладом відданості своїй справі, любові до інструмента і високих естетичних ідеалів виконавського мистецтва.

Джованні Боттезіні (1821-1889) – композитор, диригент і контрабасист, відомий сучасникам як «Паганіні контрабаса», став яскравим уособленням своєї епохи – розквіту романтизму, популярності італійської опери й небаченого піднесення віртуозного інструменталізму. Його творчість сформувалася в добу, коли класична традиція поступово відкривала простір для нових романтичних напрямів, представлених у музиці Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Г. Берліоза. У цей самий період активно працювали реформатор опери Р. Вагнер, а також

піаністи-віртуози Ф. Ліст і Ф. Шопен, скрипалі А. В'єтан і Г. Венявський, віолончелісти А. Серве й А. Піатті. Європейська публіка ще пам'ятала приголомшливе мистецтво Н. Паганіні й водночас захоплювалася новими виконавськими явищами. У такому художньому середовищі постає талант Боттезіні, який швидко здобув славу одного з найвидатніших представників сольного контрабасового виконавства. Його ім'я стало втіленням нової доби, що поєднала яскраву концертну віртуозність із романтичним світосприйняттям та безпосереднім впливом італійської оперної традиції.

Походячи з музичної родини, Боттезіні здобув початкову підготовку в Кремоні, а у 1835 році вступив до Міланської консерваторії. Там він навчався гри на контрабасі у Луїджі Россі та вивчав теорію, контрапункт і композицію під керівництвом провідних викладачів. Уже під час навчання юний музикант пробував сили в оперному, камерному та симфонічному жанрах.

Його студентські роки позначилися творчими контактами з музикантами, що згодом стали відомими: контрабасистом Джованні Арпезані, скрипалем і композитором Луїджі Ардіті, віолончелістом Альфредо Піатті. Завдяки винятковим здібностям він закінчив консерваторію всього за три роки, отримавши винагороду за сольний виступ. На ці кошти, доповнені допомогою рідних, Боттезіні придбав контрабас роботи Карло Антоніо Тесторе, який став його постійним концертним інструментом. Цей «Тесторе», віднайдений у театрі маріонеток у занедбаному стані, Боттезіні сам відновив і одразу випробував. Його звучання вразило молодого музиканта й відтоді стало невід'ємною частиною його артистичної біографії, супроводжуючи всі подальші виступи.

Перші публічні виступи Джованні Боттезіні відбулися ще в роки його навчання й одразу привернули увагу слухачів. Концерти в італійських містах та у Відні стали важливим кроком до формування його репутації як соліста. Попри поширену думку про контрабас як виключно акомпануючий інструмент, Боттезіні довів можливість його сольного звучання. Один із віденських критиків після його дебюту 1840 року зазначив: «Джованні Боттезіні з Мілана грав

оригінально, якщо, звісно, контрабас можна вважати сольним інструментом» [51, с. 250].

Завдяки успіху молодий музикант отримав запрошення до різних італійських театрів, зокрема «Театро Россіні», де відбулося його знайомство з Джузеппе Верді. Дружба з композитором тривала багато років і стала одним із чинників, які спрямували Боттезіні до сольної кар'єри: саме Верді радив йому розвивати себе як виконавця-віртуоза.

Важливим етапом стала його діяльність у Гавані, де Боттезіні працював першим контрабасистом і керівником італійського оперного ансамблю в «Театро Імперіале». Тут він виступав не лише як оркестровий музикант і диригент, а й як соліст, нерідко презентуючи власні твори у міжактних номерах. Його виступи, зокрема дуети зі скрипалем Луїджі Ардіті, часто викликали більший інтерес у публіки, ніж основна програма вистав. Саме в Гавані пролунала його перша опера «Христофор Колумб», що закріпила його авторитет також як композитора [51, с. 267].

Подальші гастрольні маршрути Боттезіні охоплювали практично весь музичний простір XIX століття: Італію, Францію, Англію, Німеччину, Австрію, Іспанію, Португалію, Росію, Скандинавські країни, Туреччину; країни Північної та Південної Америки; а також Африку й Близький Схід. Особливе місце у його біографії посідає Єгипет, де він працював упродовж кількох років. Таким чином, він став першим контрабасистом, чия діяльність набула справді інтернаціонального масштабу.

Виступаючи переважно з власними творами, Боттезіні розкривав нові виражальні можливості контрабаса. Серед них особливого визнання набув «Великий концертний дует для скрипки й контрабаса», що виконувався у співпраці з провідними скрипалями – Ніколо Сіворі, Антоніо Папіні, Генріком Венявським. Сучасна критика відзначала його неперевершене володіння інструментом: «У точності, швидкості, ретельності, а водночас у м'якості динаміки та фразування Боттезіні не мав рівних серед контрабасистів» [51, с. 256].

Його гастролі вирізнялися винятковою інтенсивністю: він безперервно переміщався між містами й континентами, виступав у Лондоні, Парижі, Петербурзі, Варшаві, Барселоні, Лісабоні, Одесі, Каїрі, Гавані, Мадриді, Баден-Бадені, Стамбулі та багатьох інших культурних центрах. У низці випадків він виконував свої твори на урочистих подіях, зокрема перед монархами.

Гастрольна активність митця супроводжувалася численними відзнаками та нагородами. Він був удостоєний почесних звань академій і консерваторій, отримував медалі, пам'ятні диригентські палички та інші символічні дари, що нині зберігаються в музеї Парманської консерваторії.

Відгуки сучасників одностайно підкреслюють винятковий вплив, що справляли виступи Дж. Боттезіні. Так, у рецензії на його виступ у Парижі 1856 року відзначалося, що контрабасист «видає на своєму інструменті всі можливі звуки», демонструючи універсальність, яка водночас виходила за межі традиційного розуміння тембру контрабаса. Паризьке видання «Musical Light» (1858) стверджувало, що його концерт «неможливо описати словами – слід почути самого виконавця» [51, с. 257]. Гра Боттезіні на контрабасі, який у той час рідко розглядався як сольний інструмент, справляла на слухачів глибоке враження, поєднуючи подив і захоплення. Його манеру часто порівнювали з майстерністю Драгонетті та інших відомих італійських контрабасистів, проте в оцінках як критиків, так і публіки беззаперечна перевага завжди залишалася за «неперевершеним маестро Боттезіні». Культ Боттезіні був співмірним хіба що з Паганіні.

Проте його політичні симпатії, зокрема прихильність до Франції під час франко-німецького протистояння, негативно позначилися на сприйнятті в Німеччині. Повернення сюди 1878 року виявилось невдалим: концерти зібрали небагато слухачів, а фінансові результати були слабкими. Це зумовлювалося не лише особистими обставинами, а й новими мистецькими орієнтирами епохи – зростанням ролі симфонічного оркестру та реформами Р. Вагнера.

Контрабас Боттезіні був виготовлений міланським майстром Карло Антоніо Тесторе у 1716 році. Інструмент нормальних розмірів із пласкою

задньою декою первісно мав чотири струни, згодом був переобладнаний у триструнний, а вже після смерті власника знову набув чотири струни. Відомо про його ремонти в Мадриді (1871) та Буенос-Айресі (1879). Маестро Боттезіні користувався жильними струнами, змащеними олією, і настроював інструмент зазвичай на тон або півтора вище, віддавав перевагу французькому смичку з білим волосом, хоча у власній школі радив застосовувати чорний. Після смерті Боттезіні контрабас зберігся, і на виставці 1999 року в Кремоні його демонстрували як зразок майстерності італійського інструментобудування [51, с. 272].

Особливості виконавської манери митця підтверджують сучасні свідчення: він грав переважно власні твори, часто використовував мелодії Белліні та Доніцетті, зосереджуючи увагу на верхньому регістрі інструмента. У фактурі рясно застосовував флажолети, складні пасажі та ефектні віртуозні прийоми.

Його творчий доробок для контрабаса охоплює концерти (зокрема й у варіантах різних тональностей), фантазії на теми опер, численні п'єси та дуети, у яких варіював як тональність, так і виконавський склад. Загалом композитор залишив близько трьохсот творів у різних жанрах – від опер і симфоній до кантат і камерних композицій.

Стиль Боттезіні як виконавця органічно відповідав естетиці його часу – добі італійської опери та романтичного віртуозного мистецтва. Водночас його виняткове володіння контрабасом надало митцеві ореолу легенди, дозволивши вийти за межі пересічної виконавської практики XIX століття. Його діяльність завжди поєднувала три ключові напрями – сольні виступи, диригування та композиторську працю, які тісно перепліталися у його житті.

Перші диригентські кроки Боттезіні були пов'язані з гаванським театром, де він поставив власну оперу «Христофор Колумб» і очолив італійську трупу, що стало початком його міжнародної кар'єри. Згодом він працював у театрах Мексики, Італії, Іспанії, Франції та здобув особливе визнання в Англії, а вершиною його діяльності стала постановка «Аїди» Верді в Каїрі (1871), яка принесла йому світову славу. У репертуарі диригента переважали італійські

опери (Верді, Белліні, Доніцетті, Россіні), проте він звертався і до творів Моцарта, Гуно, Вагнера, а також симфонічної музики від Гайдна до Мендельсона; листування з Верді засвідчує глибоку довіру композитора до його інтерпретацій.

У композиторській спадщині Боттезіні помітне місце посідають симфонічні, камерно-інструментальні та кантатно-ораторіальні твори. Його оркестрова музика вирізняється яскравою оркестровкою та мелодичністю, камерна охоплює квартети й квінтети, а вокально-ораторіальні композиції засвідчують прагнення митця утвердитися не лише як виконавець, а й як багатогранний композитор. Але попри значний доробок у жанрі опери й симфонічної музики, сьогодні композиторська спадщина Боттезіні відома переважно завдяки численним публікаціям і виконанням творів для контрабаса. Вони найповніше репрезентують творчий почерк маестро й засвідчують його унікальну роль у формуванні сольного репертуару для цього інструмента.

Саме твори для контрабаса – концерти, фантазії, варіації та дуети – стали головною й найціннішою частиною його творчої спадщини. У них він поєднав віртуозність, оперну кантилену та нове розуміння виразових можливостей інструмента. Саме ці композиції закріпили за ним звання «Паганіні контрабаса» й визначили його місце в історії музичного мистецтва.

Концерт для контрабаса з оркестром № 2 h-moll Джованні Боттезіні є одним із найвизначніших творів у контрабасовому репертуарі XIX століття та репрезентує апогей романтичної віртуозної традиції. Композитор створив цей концерт для власних концертних виступів, продемонструвавши виняткові технічні можливості інструмента та власну виконавську майстерність. Твір має тричастинну класичну будову (Allegro – Andante – Finale) і поєднує канони романтичного інструменталізму з вокальною мелодикою італійської оперної школи та новаторськими технічними прийомами гри на контрабасі.

Перша частина Allegro moderato (сі мінор) є масштабним сонатним алегро за формою, в якій Боттезіні інтегрує драматичну напруженість тональності сі мінор із кантиленною тематикою. Оркестровий вступ, побудований на ритмічно

чітких гармонічних опорах, готує ґрунт для появи солюючого інструмента. Контрабас розпочинає із виразної головної теми наспівного характеру, яка поступово розгортається у довгі вокалізовані фрази, що нагадують італійські арії.

Технічний арсенал соліста включає гру в надзвичайно високих позиціях, віртуозні пасажі, швидкі арпеджіо та стрибки на широкі інтервали. Часто використовуються подвійні ноти, включно з терціями й секстами, що потребує високої точності інтонування. Боттезіні активно застосовує флажолети, що підкреслює «наспівний» тембр інструмента. Контрастна побудова експозиції, розробки та репризи створює динамічну драматургію частини.

Приклад 10. Дж. Боттезіні. К-т для к-са з орк. № 2 h-moll. Allegro moderato, тт. 32-37

Друга частина Andante (мі-бемоль мажор) виконує функцію ліричної кульмінації концерту. Солюючий контрабас постає як вокальний голос, який у тісному діалозі з оркестром розгортає широку мелодичну арку. Мелодія насичена романтичними гармонічними зворотами, модулюючими переходами та

імітацією вокальної декламації. Від виконавця ця частина вимагає витонченої звукової культури: бездоганного legato, контрольованої динаміки та вміння передати емоційну насиченість фраз. Оркестрова партія тут виступає не стільки акомпанементом, скільки повноправним партнером, що підтримує драматичний розвиток.

Фінальна частина Allegro (сі мінор – сі мажор), написана у формі рондосонати, демонструє блискучу техніку та темпераментну концертність. Провідна тема вирізняється енергійним ритмом, синкопованими фігураціями та яскравим віртуозним характером. Композитор використовує швидкі піцикато, подвійні струни, широкі стрибки та контрастні динамічні градації. Перехід від сі мінору до переможного сі мажору в коді символізує апофеоз і завершує концерт у характері блискучої концертної демонстрації технічної й художньої досконалості контрабаса.

The image shows a musical score for a Cadenza, measures 95-115, for double bass (Kb.). The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The piece concludes with a final cadence in the key of C major.

Приклад 11. Дж. Боттезіні. К-т для к-са з орк. № 2 h-moll. Allegro moderato, тт. 95-115

Концерт № 2 Боттезіні демонструє романтичний підхід до інструмента, де домінує мелодичність і оперна виразність. На відміну від класичних концертів Шпергера чи Діттерсдорфа, Боттезіні створює віртуозний портрет контрабаса, наближуючи його можливості до скрипки або віолончелі. Інструмент трактований як сольний голос, здатний передавати широкий спектр емоцій – від драматичного напруження до ліричної експресії.

Для виконавця твір становить надзвичайні технічні труднощі: гра у високому регістрі протягом тривалих епізодів, часте використання флажолетів, подвійних нот, складних ритмічних формул і швидких пасажів потребує високого рівня технічної підготовки та розвинутого музичного мислення.

Цей твір закріпив за контрабасом статус сольного інструмента у європейському концертному мистецтві XIX століття. Концерт Боттезіні став символом нової естетики романтичного інструменталізму та вплинув на формування педагогічних стандартів. Він залишається одним із найважливіших концертів у контрабасовому репертуарі, широко виконуваним як у концертній, так і в навчальній практиці.

Твори для контрабаса Дж. Боттезіні й сьогодні активно виконуються студентами та професійними солістами. Його музика пронизана наспівним мелодизмом і віртуозністю, з характерним тяжінням до високого регістру та флажолетної техніки, що безпосередньо пов'язує її з традиціями *bel canto*. За жанровою ознакою контрабасова творчість Боттезіні охоплює чотири основні групи: концерти (вісім, включно з варіантами та концертино), фантазії та варіації (понад п'ятнадцять), близько тридцяти п'єс, а також численні дуети для контрабаса з різними інструментами. Багато з цих творів існують у кількох редакціях або тональних варіантах, що свідчить про гнучкість і практичну орієнтацію митця на виконавську сцену. Його стиль відзначається точністю запису, щедрим використанням динамічних позначень та витонченою оркестровкою, що принесло йому визнання сучасників як одного з найоригінальніших композиторів для контрабаса.

Ще одною важливою частиною спадщини Боттезіні та суттєвим внеском в розвиток контрабасового виконавства є його «*Méthode*» (1869) («Школа гри на контрабасі»). Вона стала важливим етапом у становленні контрабасової педагогіки XIX століття. Попри певну архаїчність та залежність від традицій італійської школи, вона поєднувала вправи для оркестрових і сольних виконавців, приділяла увагу техніці, аплікатурі та смичку, а також містила теоретичні пояснення. Часто перевидавана у Франції, Мілані й Лондоні, ця

«Школа» вплинула на подальший розвиток методики навчання гри на контрабасі й закріпила за Боттезіні репутацію не лише віртуоза, а й педагога.

Маестро Боттезіні поєднував у своїй постаті артистизм, врівноваженість і людську щедрість, здобувши авторитет без інтриг і суперництва. Попри успішні гастролі, він усе життя відчував матеріальні труднощі через надмірну щедрість і марнотратність, однак залишався відданим музиці. Завдяки підтримці Верді очолив Пармську консерваторію, де розпочав реформи, але тяжка хвороба обірвала його життя у 1889 році. Його похорон у Пармі став подією загальнонаціонального масштабу.

Ім'я Боттезіні закарбувалося в історії як символ віртуозного контрабасового мистецтва. Його твори й досі є невід'ємною частиною репертуару, а сама постать уособлює приклад самовідданого служіння мистецтву.

Підсумовуючи, ХІХ століття стало періодом не лише остаточного оформлення симфонічного оркестру як провідного музично-художнього організму, а й етапом становлення контрабаса як повноцінного інструмента з власною технікою, методикою навчання та розширеним художньо-виражальним потенціалом. Саме в цей час окреслилися нові образно-звукові функції інструмента, сформувалися виконавські засади та було закладено фундамент для подальшого розвитку оркестрової та сольної традиції контрабасового мистецтва.

Концерти Доменіко Драгонетті та Джованні Боттезіні репрезентують два етапи еволюції контрабасового виконавства та композиторського стилю ХІХ століття, відображаючи трансформацію інструмента від класичної традиції до романтичної віртуозності.

Драгонетті, працюючи переважно у першій половині ХІХ століття, спирався на класицистичні засади: чітка тричастинна будова, оркестрова фактура з акцентом на прозорість і ясність гармонічної опори, рівновага між оркестром та солюючим інструментом. Його Концерт A-dur демонструє початки віртуозного трактування контрабаса, проте зберігає класичну стриманість,

простоту тонально-гармонічної мови та орієнтацію на витончену кантиленність у поєднанні з технічними ефектами.

Натомість *Концерт № 2 h-moll* Боттезіні є яскравим зразком романтичної естетики середини XIX століття. Тут відчутна оперна вокальність, насиченість гармонічних барв і драматичне напруження. Боттезіні трактує контрабас як інструмент із практично безмежними виражальними ресурсами, підкреслюючи віртуозну природу інструмента.

У Драгонетті оркестровий супровід виконує функцію рамки для соліста, залишаючись камерним за звучанням і структурою. Його концерт відзначається прозорою оркестровкою, типовою для віденської школи кінця XVIII – початку XIX століття. Боттезіні, навпаки, створює більш насичену оркестрову тканину, інтегруючи інструментальні групи в драматургію твору. Оркестр виступає не лише акомпануючим фоном, а й активним партнером, який формує контрастні емоційні плани.

Обидва концерти вимагають високого рівня технічної підготовки, проте акценти різні: концерт Драгонетті можна розглядати як підсумок класичної традиції контрабасового мистецтва, де інструмент уперше отримав сольний статус. Боттезіні розвиває цей досвід, створюючи романтичний тип віртуозного концерту, який зрівнює контрабас із провідними сольними інструментами свого часу (скрипкою, віолончеллю). Така еволюція демонструє зростання виконавських стандартів і розширення виражальних ресурсів інструмента протягом XIX століття.

РОЗДІЛ 3. XX століття: новий етап формування сольного образу контрабаса

3.1. Контрабас у симфонічному оркестрі XX століття: еволюція тембрового спектру, фактури і техніки гри

На початку XX століття розвиток симфонічного мистецтва спирався на здобутки попередньої доби. Традиції оркестрової палітри, започатковані у творах Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена, поглиблені новаторськими пошуками Г. Берліоза й Р. Вагнера, а також розширені у сфері темброво-технічних відкриттів Р. Штрауса, заклали основу для нових напрямів у симфонічній музиці. Вагомий внесок у цей процес зробили також Брукнер, Брамс, французькі композитори, чия оркестрова майстерність і витонченість колористики створили ґрунт для формування нової музичної естетики XX століття.

У цих процесах по-новому постає й роль контрабаса. Якщо у XIX столітті його функція здебільшого зводилася до дублювання басового голосу, то у XX столітті поступово утверджується тенденція трактування цього інструмента як самостійного тембрового й виразового ресурсу. Характерно, що у творчості Р. Штрауса – від «Домашньої симфонії» (1903) до опер «Саломея» (1905), «Електра» (1908), «Кавалер троянди» (1910) та «Альпійської симфонії» (1915) – контрабасові партії отримують новий зміст, виходячи за межі традиційних функцій і дедалі частіше набуваючи провідної ролі.

Протягом першої половини XX століття у симфонічних партитурах з'являється велика кількість прикладів, де саме група контрабасів отримує право на самостійне проведення тематичного матеріалу. До середини століття ця тенденція поширюється і закріплюється – у творах Б. Бартока, А. Берга, Б. Бріттена, Дж. Гершвіна, В. Лютославського, Г. Малера, Д. Мійо, М. Мясковського, А. Онеггера, К. Орфа, К. Пендерецького, М. Равеля, Я. Сібеліуса, А. Хачатуряна, Г. В. Генце, П. Гіндеміта, А. Шенберга, та багатьох інших

композиторів можна віднайти численні приклади, де контрабас виступає не лише як гармонічний фундамент, а й як виразний носій образного змісту.

Зростання виконавської культури контрабасистів упродовж ХХ століття було зумовлене як появою нових технічних можливостей (зокрема, завдяки використанню металевих струн), так і розширенням самого симфонічного репертуару. Симптоматичними є приклади, коли саме контрабаси отримували провідну роль у проведенні головних тем. Так, у «Концерті для оркестру» Б. Бартока (1944, Нью-Йорк) перша й третя частини розпочинаються солюючими контрабасами: у першій – разом із віолончелями, у третій – в поєднанні з литаврами, а в «Скерцо» композитор доручає їм проведення тематичних фраз у техніці піцикато. Аналогічний підхід застосовує П. Гіндеміт у «Піттсбурзькій симфонії» (1958), де у другій частині група контрабасів виконує тему «голландської пісні з Пенсильванії» в поєднанні з низькими дерев'яними духовими та під акомпанемент своєрідного «звукового мережива» струнних і дерев'яних духових [35, с. 73].

У другій половині століття солюючий тембр контрабаса закріплюється як важливий елемент симфонічної палітри. Його діапазон використовується максимально широко – від глибокого контроктавного регістру до верхнього регістру з характерними флажолетами, що остаточно засвідчує вихід інструмента на новий рівень художньої ролі в симфонічному оркестрі ХХ століття.

Спроби трактування контрабаса як солюючого інструмента, що з'явилися ще в ХІХ столітті, у ХХ столітті набули системного й послідовного розвитку. «Мелодичне поле» діапазону інструмента стало охоплювати весь звуковий ряд – від найглибших басових звуків (E_1 у чотириструнників, C_1 або H_2 у п'ятиструнників) аж до найвищих «скрипкових» нот, що відтворювалися завдяки віртуозному використанню натуральних та штучних флажолетів [32, с. 24].

У композиторській практиці ХХ століття розширюється спектр фактурних функцій контрабаса – від простого гармонічного фундаменту до складних поліфонічних структур. Зокрема, вражаючі приклади поліфонізації басових

партій демонструють Р. Штраус (фуга в симфонічній поемі «Так казав Заратустра», 1896; «Метаморфози» для 23 інструментів, 1945, де є три незалежні партії контрабасів), Б. Барток («Музика для струнних, ударних і челести», 1936; «Концерт для оркестру», 1943), А. Онеггер (ораторія «Жанна д'Арк на вогнищі», 1935), В. Лютославський («Концерт для оркестру», 1954). Якщо наприкінці ХІХ століття виконання чотиризвучних акордових структур у повільній частині симфонії А. Дворжака «З нового світу» (1893) ще сприймалося як технічно проблемне, то для музикантів другої половини ХХ століття багатоголосся й акордово-гармонічні побудови вже стали звичним явищем, більше того – ці побудови мали на порядок вищу складність [17].

Підвищені вимоги ХХ століття стосувалися й інтонаційної культури. Поліфонічні та гармонічні особливості нових партитур зумовлювали потребу у високій чистоті інтонування. Контрабасисти мали опанувати вміння диференціювати власний голос у загальній звучності групи, а також виробляти більш тонке слухове відчуття. Значну роль у цьому відіграли вдосконалені педагогічні методики, ранній початок навчання, а також використання металевих струн, чутливіших до інтонації й водночас технічно гнучкіших.

Радикальні зміни торкнулися й ритміки. Якщо у ХІХ столітті переважали звичні дво-, три- та чотиридольні метри, то у ХХ столітті утверджується метроритмічна свобода: звичним явищем стають п'яти- й семидольні структури, змішані та змінні розміри, поліритмія. Такі явища широко представлені в музиці Р. Штрауса, А. Шенберга, А. Берга, Б. Бартока, П. Гіндеміта, О. Мессіана. Типовим стало використання зміщень метричних акцентів, поєднання різних метричних шарів (дуольності в тридольних структурах або триольності й квінтольності – у дво- чи чотиридольних). Це призвело до підвищення вимог до ритмічної точності контрабасистів, які мусили поєднувати штрихову та аплікатурну гнучкість із віртуозною координацією лівої руки та абсолютною інтонаційною ясністю.

Важливим чинником виразності стало розширення палітри прийомів звуковидобування. Традиційні *arco* й *pizzicato* отримали нове звучання. Уже в

Четвертій симфонії Малера (1900) у повільній частині чарівна мелодія струнних підтримується «колоннами» глибокого й оксамитового басового звучання контрабасів [42, с. 312]. Я. Сібеліус у поемі «Сага» та Третій симфонії вводить мелодико-тематичне *pizzicato* контрабасів, що надзвичайно точно передає атмосферу північної природи. В оркестровій практиці ХХ століття поширюється прийом одночасного використання *arco* та *pizzicato* (наприклад, у П'ятій симфонії А. Онеггера), а також швидкі зміни способів гри – техніка, започаткована ще Г. Берліозом.

Під впливом джазу у симфонічну музику входить «симфо-джаз». Показовим є твір Дж. Гершвіна «Рапсодія в стилі блюз» (1924) для фортепіано з оркестром, де контрабасові партії вимагають віртуозного *pizzicato*. Англійський композитор Е. Томлінсон у «Симфонії-65» також активно використовує джазові прийоми [42, с. 351].

Окреме місце займають флажолети. Уже Г. Малер наприкінці ХІХ століття висловлював ідею застосувати їх у всіх струнних інструментів – від скрипок до контрабасів. У ХХ столітті ця ідея набула надзвичайного поширення, зокрема у творах М. Равеля («Дафніс і Хлоя», «Альборада», «Іспанська рапсодія», «Гробниця Куперена», опера «Дитя і чари»). Французький композитор перетворив флажолет на одну з найтонших тембрових барв, а для контрабаса цей прийом став особливо виразним. Однак проблема нотного запису флажолетів досі не уніфікована: існують громіздкі системи позначення (потрійний запис, подвійні ноти, спеціальні знаки), що дезорієнтують виконавців і диригентів. Оптимальним вважається фіксування лише реально звучного тону, однаково позначеного в партії та партитурі.

У середині ХХ століття з'являються й нові нетрадиційні прийоми: *col legno*, *sul tasto*, *sul ponticello*, *glissando*, удари струною об гриф, удари рукою по корпусу інструмента, використання чвертьтонових інтервалів чи спеціальних ритмоформул із точно зазначеною тривалістю виконання (наприклад, 2 секунди, 6 секунд), спеціальне *glissando* до найвищого звуку тощо [30]. Усе це свідчить про зростання художньої ролі контрабаса.

Наприкінці ХХ століття контрабас остаточно закріплюється як повноправний учасник струнної групи: інструмент, здатний не лише підтримувати гармонічний фундамент, а й самостійно викладати тематичний матеріал, демонструвати виразність і технічну універсальність, не поступаючись скрипкам та віолончелям.

Варто згадати й про кількісні та організаційні аспекти. Якщо наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття у великих симфонічних оркестрах кількість контрабасів сягала 12–14, то в середині століття вона стабілізувалася: зазвичай 8–10 інструментів у великих колективах та 4–8 у малих і оперних. Поширення металевих струн і підвищення виконавської культури забезпечили потужніше звучання навіть менш численних груп.

Змінилося й розташування: від початкового лівого боку сцени (з погляду слухача) контрабаси поступово перемістилися праворуч, а в деяких оперних оркестрах – у центр заднього плану. Усі оркестрові контрабасисти ХХ століття почали грати сидячи на високих спеціалізованих стільцях. У складі груп найчастіше використовуються чотириструнні інструменти, хоча в німецьких та австрійських оркестрах можливі переважати п'ятиструнники. У США та Великій Британії поширеними стали чотириструнні контрабаси з клапанним механізмом, що дозволяв опускати струну Е до C_1 або H_2 [30].

У підсумку, розвиток симфонічних колективів ХХ століття, поява нових оркестрів і зростання виконавського рівня музикантів сприяли тому, що контрабас остаточно здобув статус повноправного учасника симфонічного оркестру, здатного не лише виконувати традиційну басову функцію, а й відігравати роль сольного, темброво самобутнього інструмента.

3.2. Камерно-ансамблеве виконавство ХХ століття: нові жанри і сольні функції контрабаса

Поряд із розвитком симфонічних жанрів у ХХ столітті активно розвивається й камерно-ансамблева музика, яка значно ускладнилася за формою й фактурою. Контрабас у цьому контексті дедалі частіше виходить за межі

традиційної басової функції: він може замінити віолончель чи інший інструмент низького регістру, виконувати подвійні ноти й акорди, віртуозні пасажі у високих регістрах і навіть протягом тривалого часу вести головну мелодичну лінію. Саме тому найвидатніші композитори ХХ століття такі, як К. Сен-Санс, П. Гіндеміт, А. Шенберг, Б. Бріттен, Д. Мійо, Г. В. Генце – активно включали його до складу своїх ансамблевих творів.

У цей період формується й особливий тип колективу – так званий «ансамбль-оркестр», або камерний оркестр. Подібні склади за кількістю інструментів і репертуаром частково нагадували ансамблі доби Кореллі, Вівальді, Баха, Гайдна й Моцарта, проте їхнє головне призначення полягало у виконанні сучасної музики ХХ століття. Одночасно з появою камерних оркестрів відбувається і «ренесанс» старої музики, яка знову входить у концертний обіг. Особливого значення набувають жанри камерної опери, де використовується невеликий ансамбль замість повного оркестру та камерної симфонії. Незалежно від складу, контрабас став у ХХ столітті обов'язковим учасником навіть найбільш незвичних ансамблевих поєднань [32].

Особливої уваги заслуговують твори, у яких поряд із контрабасом в ансамблі з'являється солюючий контрабас. Так, німецький композитор Г. В. Генце у 1960-х роках створює масштабний тричастинний концерт для контрабаса і камерного оркестру, що ставить перед виконавцем надзвичайно складні технічні завдання і водночас широко використовує новітні засоби музичної мови. Канадський композитор і диригент А. Бротт у концерті «Profundis Praedictum» пропонує контрабасистові складну для інтонування мелодію й віртуозну техніку лівої руки та смичка, а австрійський композитор П. Ангерер у творі «Gloriatio» для контрабаса та невеликого ансамблю вибудовує своєрідний діалог соліста з колективом, надаючи провідній партії великої віртуозності, свободи й експресії.

Помітне місце в ансамблевій літературі ХХ століття займають твори для змішаних складів, зокрема нонети, октети, септети й секстети. Чеський композитор Богуслав Мартіну у своєму «Нонеті» для духових і струнних

інструментів застосовує динамічну ритміку й сучасну гармонічну мову; німецький композитор Ганс Ейслер у своїх ранніх нонетах і септетах розкриває потенціал контрабаса через складну музичну мову та використання крайніх регістрів; П. Гіндеміт в «Октеті» демонструє рівноправність усіх інструментів ансамблю, у тому числі контрабаса; Д. Мійо у квінтеті «Сни Якова» (1949) створює партію контрабаса як повноцінного партнера для гобоя, скрипки, альту й віолончелі. Значно рідше у музичній літературі ХХ століття траплялися ансамблі меншого складу – тріо чи квінтели з контрабасом, до того ж вони завжди мали високу художню цінність. Тому саме великі ансамблі стали основним простором для реалізації нових можливостей інструмента.

Важливим явищем другої половини ХХ століття став розвиток ансамблів контрабасів, від дуетів до великих колективів. Багато з них виконували обробки відомих творів (Й. Штрауса, Ж. Бізе), демонструючи винахідливість у трактуванні тематичного матеріалу. Ансамблі іноді збільшувалися до секстетів чи навіть октетів, а на фестивалях контрабасистів з'являлися навіть оркестри контрабасів, які об'єднували до 20-25 виконавців [32].

Цікавими в ансамблевому репертуарі є також дуети з контрабасом, складні для виконання, оскільки позбавлені фактурної підтримки-«прикриття» інших інструментів або фортепіано. Французький композитор Альбер Руссель в дуеті для фагота й контрабаса блискуче використав повний діапазон обох інструментів, зіставивши їхні своєрідні тембри. Австрійський композитор Л. Вальцель у «П'яти багателях» для альту й контрабаса створив багаточастинний твір сповнений труднощів для виконавця, зі складною ритмікою й віртуозною штриховою технікою. А. Вільдер у сонаті для гітари й контрабаса оригінально поєднав тембри двох струнних інструментів.

Окремий пласт камерної літератури ХХ століття становлять сонати для контрабаса і фортепіано, ставши важливою сферою випробування художньо-виразових можливостей інструмента. Хоча окремі твори за своїми стильовими рисами тяжіють до традицій ХІХ століття (А. Мішек, Р. Фукс), саме у ХХ ст.

відбулося формування нового змісту й нової технічної мови контрабасової сонати [35].

Одним із найвагоміших зразків цього жанру є «Соната» П. Гіндеміта (1949), яка стала своєрідним еталоном у контрабасовому репертуарі. Композитор створив тричастинний цикл із розгорнутою кодою-піснею, у якому кожна частина має власний характер: перша відзначається енергією й динамізмом, друга будується на стрімкій мелодичній фігурації, а третя (*Molto adagio*) – протиставляється попереднім своєю масштабністю та варіаційністю. Особливої уваги заслуговує фінал, де з'являється каденція-діалог контрабаса й фортепіано, а також пісенна кода. Важливою рисою твору є поліфонічна фактура, у якій контрабас і фортепіано постають як рівноправні партнери, що забезпечує надзвичайно органічне поєднання тембрів. Саме завдяки поєднанню виразної музичної мови й віртуозного виконавського задуму ця соната набула статусу одного з найпопулярніших творів серед контрабасистів другої половини ХХ століття.

У цей же час з'являються сонати, у яких композитори прагнули надати жанрові національного колориту. Так, Вільмош Монтаг створив велику сонату, побудовану на інтонаціях народної мелодики та характерній метроритміці, завдяки чому твір набув яскравої національної своєрідності.

Окреме місце посідає творчість американського контрабасиста й композитора Френка Прото, який залишив низку значних опусів для свого інструмента. Його «Соната» (1963) є чотиричастинним циклом із виразними темпо-ритмічними та образними контрастами. Вона відзначається високим рівнем емоційної насиченості й вирізняється серед сучасних сонат для контрабаса поєднанням віртуозної техніки з глибоким художнім змістом.

Поступово жанр сонати виходить за межі вузько професійного репертуару. Так, твір чеського композитора М. Коржинека (1981) завдяки пісенному характеру мелодики й відсутності надмірних технічних труднощів став доступним для широкого кола виконавців. Водночас чотиричастинна соната Х. Генцмера (1983), хоча й містить цікаві фактурні рішення та охоплює найкращі

реєстри інструмента, вирізняється складністю інтонаційної й теситурної організації та вимагає віртуозної техніки. Проте, попри масштабність, цей твір залишився радше ординарним явищем у репертуарі [35].

Таким чином, розвиток ансамблевої музики ХХ століття відкрив нові горизонти для контрабаса, продемонструвавши його універсальність і художню самостійність. Якщо у симфонічному оркестрі він залишався складовою великої групи, то в камерних складах відповідальність виконавця суттєво зростала – контрабасист мусив оволодівати складною технікою, досягати інтонаційної чистоти й тембрової виразності на рівні з провідними інструментами ансамблю. Саме камерна практика стала одним із головних полів для утвердження нового художнього статусу контрабаса у ХХ столітті.

3.3. Новий образ солюючого контрабаса: провідні виконавці та композитори ХХ століття

Поняття «музично-виконавське мистецтво» визначається насамперед діяльністю та індивідуальним внеском найталановитіших і найактивніших виконавців і педагогів, які формують виконавські принципи, критерії й художні орієнтири на тривалі історичні періоди. Саме вони стають справжніми творцями історії інструмента, перетворюючи власну практику на приклад для майбутніх поколінь.

У ХХ столітті формування нового образу сольного контрабаса відбувалося завдяки діяльності цілої плеяди музикантів, що поєднували оркестрову практику, педагогіку та активну концертну діяльність.

Особливо важливе місце займала чесько-німецька контрабасова школа, яка впливала на виконавство не лише в цілій Європі, а й у США, Японії та Південній Кореї. Водночас у другій половині століття відбулося поступове взаємопроникнення та взаємозбагачення національних шкіл: контакти між контрабасистами різних країн розширилися й набули нових форм. Зберігалися лише відмінності у використанні німецького та французького смичків, у

постановочних елементах, а також у паралельному застосуванні інструментів з «натуральним» оркестровим строем та строем, транспонованим на тон вище.

Центральною постаттю серед покоління виконавців представників чесько-німецької традиції межі XIX–XX століть був **Франтішек Сімандль** (1840–1912) – вихованець Празької консерваторії, більшу частину життя пов'язаний із Віднем. Його школа виховала цілу плеяду видатних музикантів, які зайняли провідні позиції у світовому виконавстві, а педагогічні ідеї визначили розвиток контрабасового мистецтва на десятиліття [49].

Серед учнів Сімандля варто відзначити **М. Людвіга Емануеля** (1855–1932), угорського контрабасиста, який закінчив Віденську консерваторію, вивчав композицію під керівництвом А. Брукнера й від 1876 року працював у США. Він став першим контрабасистом Нью-Йоркського симфонічного оркестру, а згодом професором Інституту музики в Нью-Йорку. Емануель був одним із засновників музичної школи А. Дворжака, нині відомої як Джульярдська школа, та автором кількох творів для контрабаса [59].

Важливу роль відіграв і німецький музикант **Фрідріх Варнеке** (1856–1931), автор першої книги з історії контрабаса. Особливої уваги заслуговує діяльність Франтішека Черні (1861–1940) – одного з фундаторів новітньої чеської школи. Випускник Празької консерваторії, він удосконалював майстерність у Парижі в класі Віктора Веррімста, де здобув срібну медаль, працював у відомих французьких і британських оркестрах, а після повернення до Праги очолив групу контрабасів Національного оперного театру та зайняв професорську посаду у Празькій консерваторії. Серед його учнів – Вацлав Бех, Отокар Шпергль, Рудольф Тулячек, Олдржих Шорейс, Франтішек Хертль. Черні опублікував «Школу гри» та «30 етюдів-каприсів», у яких розвинув традиції Граб'є, Сімандля та Шторха. Його етюди відзначаються складною метроритмікою (5/4, 7/4, змінні розміри), активним використанням хроматики, альтерацій і мелізматики. Він залишив і значний доробок для контрабаса – концерти, сюїти та низку п'єс [58].

Яскравою постаттю був також **Лебрехт Гедеке** (1872–1936?), перший контрабасист Берлінської філармонії, видатний соліст-віртуоз. Його становлення було нетрадиційним: спочатку він займався самостійно, пізніше навчався у музикантів, із якими доля його зводила, а особливо захоплювався школою Дж. Боттезіні. Варнеке вбачав у ньому спадкоємця традицій Драгонетті та Боттезіні, які Гедеке поєднав із новітньою німецькою виконавською школою. Його концерти у Німеччині, Італії, Франції та Іспанії мали величезний успіх, а критики порівнювали його техніку з найкращими зразками віртуозного мистецтва. Гедеке відзначався потужним звуком, ідеальною інтонацією, майстерним володінням флажолетами й високою артистичністю, що робило його бажаним партнером у камерних ансамблях [54].

Ще одним яскравим представником цього покоління був **Едуард Маденський** (1877–1923), один із найактивніших і найталановитіших музикантів початку ХХ століття. Починав він як скрипаль, проте згодом перейшов до класу контрабаса Ф. Сімандля, який закінчив із відзнакою у 1898 році. Уже через рік Маденський став артистом оркестру Віденської опери, де працював під керівництвом Г. Малера та Х. Ріхтера. Його дебют як соліста у 1903 році у Великій залі Віденського музичного товариства мав гучний успіх. Преса відзначала не лише його технічну майстерність у віртуозних пасажах і флажолетах, а й виразність звуку, багатство нюансів і високу наспівність інструмента. Критики вважали його одним із перших пропагандистів сольного контрабасового виконавства. Як педагог Віденської консерваторії він виховав Йозефа Пруннера та Ганса Фрібу, а також уклав збірки етюдів і методичні посібники, які збагатили навчальну літературу для контрабаса [54].

Таким чином, діяльність цього покоління контрабасистів на межі ХІХ–ХХ століть стала фундаментом для подальшого розвитку інструмента. Вони поєднували у своїй творчості традиції Сімандля й Боттезіні, розширювали технічні та художні межі контрабаса, формували нові педагогічні принципи й закладали основи сучасного контрабасового мистецтва.

Е. Маденський, поряд із виконавською й педагогічною діяльністю, прагнув до вдосконалення техніки гри на контрабасі. У своїх статтях він відзначав, що від часу Ріхарда Вагнера до контрабасистів почали висуватися значно вищі вимоги, ніж раніше. Саме це, а також досвід сольної практики, спонукало його вдосконалити аплікатурну систему, приділяючи особливу увагу можливостям лівої руки. Маденський запропонував новий підхід – застосування четвертого пальця в позиціях, подібно до віолончельної школи. Ця ідея перетворилася на усталену практику, яка, на його думку, істотно спрощувала виконання, зменшувала кількість великих стрибків та забезпечувала більш стійку постановку руки, особливо тоді, коли великий палець розташовувався одночасно на двох струнах [34].

Маденський підкреслював, що переваги його аплікатури очевидні не лише для солістів, а й для оркестрових виконавців, адже вона відкривала можливості виконання сучасних творів, які раніше вважалися доступними лише віртуозам. Він також зазначав, що його методика не вимагає від студентів особливих фізичних даних: навіть учні зі «звичайними» руками у віці 15-18 років цілком успішно опановували запропоновану систему.

Крім педагогічної діяльності, Маденський залишив низку композиторських творів для контрабаса. Серед них – тричастинний концерт, п'єси для контрабаса з фортепіано («Мрії», «Сувенір», «Тарантела», «Анданте», «Каватина», «Угорська фантазія»), а також дует для скрипки й контрабаса. Його життя трагічно обірвалося надто рано: повертаючись з оркестром із гастролей у США, він несподівано помер на борту корабля.

Патріархом румунського контрабасового мистецтва ХХ століття справедливо вважається **Йозеф Пруннер** (1886–1969). Він народився і здобув першу освіту у Граці, а згодом навчався у Відні, де у 1909 році завершив консерваторію в класі Едуарда Маденського. Після успішного проходження конкурсу молодий музикант розпочав роботу в оркестрі Віденської опери, якою тоді керували видатні диригенти Бруно Вальтер і Фелікс Вайнгартнер. Проте вже

того ж року Пруннер прийняв запрошення очолити групу контрабасів Бухарестської філармонії, з якою пов'язав усе своє творче життя.

Упродовж сорока восьми років він залишався першим контрабасистом цього колективу та майже три десятиліття був солістом оркестру Бухарестського оперного театру. Його сценічна постать, вражаюча зовнішність, бездоганна техніка та почуття ритму забезпечили йому неабиякий авторитет серед колег і любов слухачів. Характерним є факт, що після смерті Маденського у 1923 році Пруннер отримав запрошення очолити контрабасову групу Віденської опери та обійняти професорську кафедру у Віденській академії музики, а також аналогічну пропозицію з Берліна. Втім, він відхилив обидва запрошення, залишившись відданим Бухаресту до кінця своїх днів.

Як соліст Пруннер упродовж двадцяти років із великим успіхом виступав у Румунії, Відні, Ляйпцігу, Парижі та Берліні. Його гру високо цінував «Оркестр Колонна» у Парижі, який надав йому почесний титул «соліста Колонн-концертів». Французький композитор і контрабасист Едуард Нанні називав його одним із найвидатніших віртуозів усіх часів і навіть присвятив йому один зі своїх творів.

У концертних програмах Пруннера важливе місце посідали власні транскрипції: він виконував Сонати № 4 (без Чакони) та № 6 Й. С. Баха для скрипки соло, Сонати № 1 та № 5 Л. ван Бетховена для віолончелі й фортепіано, Сонату мі мінор Ф. Біркенштока. Часто звучали у його виконанні й твори Е. Маденського, Г. Генделя, а також «Великий концертний дует» для скрипки і контрабаса Дж. Боттезіні. Його сольні виступи, як і майстерність оркестрового виконавця, здобули визнання сучасників, про що свідчать численні рецензії у європейській пресі.

Високу оцінку майстерності Пруннера давали видатні музиканти. У 1919 році Джордже Енеску писав про нього як про одного з найвизначніших артистів і педагогів, а у 1923 році Фелікс Вайнгартнер підкреслював його «ошелешуючі технічні можливості» а Герберт фон Караян відзначав глибоке враження від його постаті й ролі в оркестрі.

Протягом п'ятдесяти п'яти років викладацької діяльності в Бухарестській консерваторії, де він почав працювати ще у 1911 році, Пруннер створив власну школу. Його учні поширили традиції румунського контрабасового виконавства далеко за межі країни. Серед них – Іон Кептя, який став його наступником у консерваторії та утвердив авторитет румунської школи; Іоан Гойлав, відомий у Швейцарії соліст і педагог; Вольфганг Гюттлер, який працював у Німеччині.

Йозеф Пруннер також залишив вагомий методичний доробок. Він є автором «Прогресивних етюдів для контрабаса», великого збірника гам, розташованих у певній методичній послідовності, а також підготував власні редакції етюдів Сімандля, Крейцера, Лібона, Шторха і Граб'є [54].

Ганс Фріба (1889–1986) – один із найвизначніших контрабасистів ХХ століття, який увійшов в історію як перший контрабасист оркестру Романської Швейцарії, професор Женевської консерваторії та видатний соліст. Він народився у 1889 році та навчався у Віденській консерваторії в класі Едуарда Маденського – одного з провідних представників школи Сімандля. Таким чином, Фріба став прямим спадкоємцем традицій видатної віденської педагогічної традиції, яка поєднувала технічну вишуканість, музикальність і високі виконавські стандарти. Завершивши навчання, він розпочав активну виконавську кар'єру, що невдовзі пов'язала його зі Швейцарією, де Фріба прожив більшу частину життя. Лише в старості він повернувся на батьківщину, у Відень, де й провів останні роки.

Про масштаб його таланту яскраво свідчать відгуки сучасників – провідних диригентів та виконавців середини ХХ століття. Вільгельм Фуртвенглер у 1942 році підкреслював, що Фріба «блискуче долає надзвичайні труднощі свого непростого інструмента», і відзначав його особливу заслугу: саме завдяки грі Фріби швейцарський композитор Йозеф Лаубер створив низку високохудожніх творів для контрабаса, які у його виконанні набували виняткової виразності. Карл Шуріхт звертав увагу на «здатність музиканта завжди досягати ясного, чистого звуку, бездоганної інтонації, упевненого переходу між позиціями та багатой палітри штрихової техніки» – і все це Фріба здійснював не на

зменшеному сольному інструменті, а на повнорозмірному оркестровому контрабасі [35].

Подібні оцінки лунали й від інших диригентів. У 1947 році Томас Бічем називав його одним із найвидатніших виконавців, яких він знав, а Карл Бем у наголошував, що Фріба – гідний спадкоємець свого вчителя Маденського. Диригент високо оцінив його техніку та чистоту звуку, які він вважав майже неймовірними для настільки складного інструмента. Йозеф Кріпс у 1952 році у листі до Фріби відзначав унікальну красу й досконалість його звучання, особливо у верхніх позиціях, наголошуючи, що «ніколи раніше не чув настільки довершеної гри на контрабасі» [43, с. 336]. Не менш вагомим є і внесок Фріби до репертуару творів для контрабаса.

Особливе місце займає «*Сюїта у старовинному стилі*» (*Suite im alten Stil (A Suite in the Olden Style)*, 1954) для контрабаса соло. Вона відзначається глибиною змісту й майстерністю форми, і хоча достеменно невідомо, чи Фріба працював над нею сам, чи у співпраці з композитором (імовірно, Йозефом Лаубером), сучасники відзначали її виняткову художню цінність. Франц Зальмхофер, директор Віденської опери, після прем'єри захоплювався «чудовою гармонією між блискучою віртуозністю виконавця та його істинним чуттям музиканта». Особливо він відзначив відсутність у творі «віртуозності як самоцілі», наголошуючи, що всі прикраси й орнаменти природно виростили з мелодичної тканини [43, с. 336].

Взагалі, *Сюїта у старовинному стилі* є одним із найважливіших творів для контрабаса соло у ХХ столітті, що поєднує стильові риси барокової музики та сучасну техніку гри на інструменті. Австрійський композитор-контрабасист свідомо орієнтувався на традицію сюїт Й. С. Баха. Шість бахівських сюїт для віолончелі (BWV 1007–1012) набули величезної популярності на початку ХХ століття завдяки Пабло Казальсу. Першим контрабасистом, який наважився інтерпретувати ці сюїти та, в результаті, надихнув багатьох послідовників, був Едуар Нанні.

Твір Г. Фріби майстерно відтворює форму та стиль барокової моделі: традиційна шестичастинна будова та характерні гармонічно-мелодичні рішення, дуже помірно доповнені сучасними елементами. Проте Фріба створив оригінальний цикл, пристосований саме до можливостей сучасного контрабаса з квартовим строем та сольною настройкою (Fis–H–E–A), що дозволило максимально використати можливості аплікатури і виконавської техніки. Зауважимо, що Фріба для всіх своїх творів вимагав застосування так званого сольного строю (Fis–H–E–A, тобто на тон вище від оркестрового стандарту), який унаслідок традиції Джованні Боттезіні майже повсюдно використовувався для сольної контрабасової літератури протягом усього ХХ століття. Оскільки *Сюїта в старовинному стилі* написана для сольного контрабаса без супроводу, цей стрій насамперед позначається на характерному яскравому тембрі інструмента; водночас твір можна виконувати і на «звичайному» контрабасі. «У *Сюїті в старовинному стилі* Ганса Фріби втілено втрачений спосіб гри на віолоне у відповідності до вимог віртуозного оркестрового, камерного та сольного виконавства. Завдяки ґрунтовному знанню аплікатури композитор зумів розвинути техніку подвійних нот до рівня, який чітко окреслює межі цієї техніки» [43, с. 337].

Сюїта складається з шести частин: Prélude, Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte I/II та Gigue. Структурна організація відтворює архетип барокових сюїт, однак у ній відчутний модернізований композиторський підхід:

1. Prélude – це вільна імпровізаційна частина з виразними арпеджіо та широкими інтервалами, що вимагає контролю інтонації у високих позиціях;

Stimmung des Kontrabasses:

The image shows a musical score for the double bass part of a Suite in Baroque style, Op. 1-7. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of three staves. The first staff shows the tuning of the instrument. The second staff is marked 'Allegro moderato' and begins with a dynamic marking of 'mf'. The third staff continues the piece, marked with 'p' and 'dim.'.

Приклад 12. Г. Фріба. Сюїта в старовинному стилі. Prélude, тт. 1-7

2. Allemande представляє виважену стриману танцювальну форму з чіткою метричною структурою і поліфонічними елементами, де контрабас демонструє кантиленну якість звучання;
3. Courante – динамічна частина у швидкому темпі, насичена стрибками та ритмічними варіаціями, що розширюють технічні можливості інструмента;
4. медитативна Sarabande з виразними акцентами на другій долі такту, що відображає глибокий бароковий характер і драматичну насиченість;
5. Gavotte I/II має подвійну будову, танцювальний характер з характерними ритмічними фігураціями та повторюваними мотивами, дозволяє виконавцю продемонструвати темброву палітру інструмента;
6. Gigue – віртуозний фінал із насиченою фактурою та складними подвійними нотами підсумовує технічні та виразові можливості контрабаса.

Приклад 13. Г. Фріба. Сюїта в старовинному стилі. Gigue, тт. 1-31

У *Сюїті* Фріба застосував усі ключові прийоми сольної контрабасової техніки середини ХХ століття: гру у високих позиціях, подвійні ноти, флажолети, складні арпеджіо та поліфонічні пасажі. Використання сольної настройки не лише забезпечує яскравіший тембр, а й оптимізує інтервальні співвідношення для виконання складних технічних елементів.

Твір має важливе значення для розвитку репертуару контрабаса. Він не є транскрипцією або адаптацією старовинної музики, а створений як оригінальна композиція, що розширює межі інструментального виконавства. *Сюїта* стала важливим етапом у становленні академічного сольного репертуару для контрабаса, поряд із творами Боттезіні та пізніших композиторів ХХ століття. У педагогічному контексті *Сюїта* використовується як матеріал для формування інтонаційної стабільності, технічної витривалості та стилістичної гнучкості виконавців.

Попри очевидну орієнтацію на бахівську модель, *Сюїта* Фріби є значно більш пристосованою до специфіки контрабаса. На відміну від транскрипцій сюїт Баха, які вимагають численних технічних компромісів, ця композиція створена для квартового строю і дозволяє ефективно використовувати природні

резонансні властивості інструмента. Твір органічно поєднує барокову стилістику, модернізовану гармонічну мову та розширену палітру сучасної техніки.

Педагогічна діяльність Фріби мала не менше значення, ніж його сольна кар'єра. Як професор Женевської консерваторії, він виховав покоління контрабасистів, які згодом працювали в різних країнах Європи. Його учні відзначали особливу увагу до інтонаційної чистоти, постановки руки й формування музичальності, що дозволяло поєднувати технічну майстерність із художньою довершеністю.

Таким чином, Ганс Фріба постає не лише як видатний виконавець, а й як важливий провідник контрабасових традицій у ХХ столітті. Його діяльність об'єднала спадщину віденської школи Маденського із новітніми європейськими пошуками, а власні інтерпретації та педагогічні методи забезпечили йому репутацію одного з найавторитетніших представників світового контрабасового мистецтва.

Зберегли й розвинули у ХХ столітті свої найкращі традиції у сфері розвитку сольного виконавства також французька та італійська контрабасові школи. Їх представники завдяки своїй праці й таланту утвердили авторитет цих шкіл, а їхній вплив поширився далеко за межі Європи.

У Франції ключову роль у формуванні нової виконавської парадигми, що полягала в утвердженні контрабаса як концертного інструмента, відіграв **Едуар Нанні** (1872–1943), якого вважають засновником сучасної французької школи. Його діяльність поєднувала оркестрову практику, сольні виступи та педагогіку в Паризькій консерваторії. Опубліковані ним методичні збірки та транскрипції, а також власні твори стали підґрунтям для формування стабільного сольного репертуару й сприяли закріпленню ідеї контрабаса як повноцінного концертного інструмента.

Учень Е. Нанні, **Гастон Ложеро** (нар. 1908) був не лише першим контрабасистом оркестру Великої Паризької опери, але й відомим солістом, чия інтерпретація творів Драгонетті, Боттезіні та Нанні підтверджувала зростання

ролі інструмента на концертній сцені. Як педагог він виховав нове покоління виконавців, серед яких особливо вирізняється **Жан-Марк Роллез**, що здобув славу одного з найвидатніших французьких контрабасистів ХХ століття.

В Італії аналогічну роль виконав **Ісайя Білле** (1874–1961), педагог і композитор, який на основі традицій Боттезіні та Андреолі сформував новітню італійську школу. Його методичні праці та оригінальні композиції поєднували технічний розвиток із прагненням до виразності, що відповідало новим вимогам сольного виконавства.

Вагомий внесок зробив і іспанський контрабасист **Антоніо Торелло** (1884–1959), який, працюючи у США, став одним із перших пропагандистів сольного виконавства в Америці. Поряд із викладацькою діяльністю (серед його учнів був Оскар Ціммерман) він створив низку творів та транскрипцій, демонструючи нові можливості інструмента у концертному жанрі.

Впродовж ХХ століття, у зв'язку з міграцією музикантів та їхнім навчанням у різних країнах, відбувалося своєрідне «змішування» національних шкіл. Це сприяло поширенню нових виконавських підходів і формуванню інтернаціональної традиції сольного контрабасового мистецтва [43, с. 539].

В цьому контексті надзвичайно помітна постать угорського контрабасиста **Лайоша Монтага** (1906–1997). Його діяльність поєднувала оркестрову практику, педагогіку та сольні виступи у різних країнах Європи. Власні твори та навчальні матеріали Монтага, зокрема масштабна «Школа для контрабаса», закріпили важливу ідею: контрабас має бути не лише басовим фундаментом ансамблю, але й повноцінним сольним інструментом. Його учні, серед яких знаменитий угорський джазовий виконавець Аладар Пеге, продовжили цей напрям, відкриваючи нові сфери сольного музикування [39].

З американських контрабасистів варто відзначити **Оскара Ціммермана** (1910–1987), учня Антоніо Торелло. Працюючи в оркестрі Філадельфії, а згодом як перший контрабасист Рочестерського симфонічного оркестру, він приділяв велику увагу розвитку сольних якостей інструмента. Його редакції та численні транскрипції, створені у натуральному строї E–A–D–G, наблизили навчальний і

концертний репертуар контрабаса до професійної сцени. Власна педагогічна діяльність сприяла формуванню цілого покоління американських виконавців, здатних мислити контрабас як сольний інструмент [65].

У Німеччині подібну функцію виконував **Конрад Зібх** (1912–1996). Як перший контрабасист Лейпцизького «Гевандхауса» та соліст Бахівського оркестру, він утвердив контрабас у сфері концертного виконавства. Його учні стали провідними представниками німецької школи другої половини ХХ століття. Важливою частиною його спадщини були також редакції концертів і навчальних матеріалів, що зробили сольний репертуар більш доступним для широкого кола виконавців [54].

Чи не найвиразніше утвердження сольної ролі контрабаса у світі пов'язане з ім'ям австрійського віртуоза **Людвіга Штрайхера** (1920–2003). Його шлях – від оркестрового музиканта до всесвітньо відомого соліста – став прикладом нової моделі контрабасиста ХХ століття. Виступи Штрайхера відбувалися у найбільших концертних залах Європи, Азії, Африки та Америки. Він записав усі основні твори класичного та романтичного репертуару для контрабаса (від концертів Діттерсдорфа й Боттезіні до творів Хіндеміта), а також виконував музику, написану спеціально для нього сучасними композиторами. Критики відзначали його унікальне поєднання віртуозності та глибокої музикальності, здатність перетворювати навіть технічно складні пасажі на художньо змістовні образи.

Важливим аспектом діяльності Штрайхера була педагогіка. Як професор Віденської академії музики, а пізніше й викладач у Мадриді, він виховав десятки контрабасистів з усього світу, поширюючи нове розуміння інструмента як сольного. Його методика, викладена у книзі «Моя гра на контрабасі», стала підґрунтям сучасної виконавської школи [54].

Однією з найвизначніших постатей сучасного контрабасового мистецтва (більша частина діяльності якого припадає на ХХ століття), є німецький контрабасист, соліст, педагог і дослідник музики XVIII століття **Клаус Трумпф** (нар. 1940). Освіту він здобув у Берлінській академії музики в класі Ганса

Буттера. Розпочавши кар'єру як оркестровий музикант Берлінської опери, Трумпф поступово утвердив себе не лише як педагог, але й як один із провідних інтерпретаторів сольного репертуару. Його виконавська діяльність поєднує академічну традицію з дослідницьким інтересом до історичного минулого інструмента.

На концертній естраді Трумпф прославився виконанням творів класиків контрабасового мистецтва – концертів і сонат Й.М. Шпергера, музики Діттерсдорфа, Гофмайстера, а також віртуозних творів Боттезіні. Його репертуар охоплює також транскрипції творів Сен-Санса, Масне, що засвідчує прагнення розширити межі сольних можливостей контрабаса. Особливе місце у його творчості посідає спадщина Шпергера: Трумпф не лише відновив і опублікував невідомі раніше твори композитора, а й популяризував їх у концертній практиці, завдяки чому музика цього австрійського майстра XVIII століття посіла гідне місце в сучасному репертуарі.

Як педагог, він виховав цілу плеяду виконавців, що успішно працюють у провідних оркестрах і здобувають міжнародні премії. Його методичні праці та збірники репертуару, що включають як класичні, так і сучасні твори, стали важливою складовою сучасної школи гри на контрабасі.

Великим внеском Трумпфа є й організаційна діяльність, спрямована на розвиток сольного контрабасового мистецтва. Він став ініціатором міжнародних конкурсів у Маркнойкірхені та конкурсу пам'яті Й. М. Шпергера, а також організатором щорічних зустрічей контрабасистів, які об'єднують молодих музикантів і провідних професіоналів. Таким чином, Трумпф не лише сам утвердився як видатний соліст, але й створив умови для формування цілого середовища, де розвивається сучасне сольне виконавство на контрабасі [56].

Захоплення історією інструмента та колекціонування старовинних контрабасів і смичків ще більше підкреслюють масштаб його діяльності, що поєднує виконавство, педагогіку й наукові пошуки.

Чеський контрабасист **Мілослав Гайдош** (нар. 1948) посідає одне з провідних місць у контрабасовому мистецтві другої половини XX століття. Його

творчий шлях охоплює надзвичайно широкий спектр діяльності – від сольних виступів і камерного музикування до композиторської, педагогічної та науково-дослідної роботи. Серед сучасних виконавців важко знайти постать, яка настільки ж цілісно й багатогранно утверджувала б контрабас як сольний інструмент.

Народившись у Моравії, Гайдош здобув освіту в консерваторії Кромержижа, згодом удосконалював майстерність у Ю. Бортличека в Брно. Його формуванню сприяли також заняття на майстер-курсах Людвіга Штрайхера у Веймарі (1976–1979), що визначили професійну орієнтацію на розвиток сольного контрабасового виконавства. Визнання до Гайдоша прийшло досить швидко: у 1977 та 1979 роках він став лауреатом престижних міжнародних конкурсів у Маркнойкірхені.

1970–1990-ті роки стали періодом активної концертної діяльності Гайдоша. Його сольні виступи відбувалися у провідних музичних центрах материкової Європи (Берлін, Варшава, Гданськ, Відень) та поза її межами – у США й Великій Британії. У його репертуарі чільне місце займали твори, які утвердили жанр контрабасового концерту: композиції Вівальді, Ванхаля, Діттерсдорфа, Гофмайстера, Грегора, Шпергера, а також віртуозні п'єси Боттезіні. Характерним є те, що Гайдош не обмежувався традиційними формами, а прагнув розширити межі виразових можливостей контрабаса – зокрема, його виступ на зустрічі контрабасистів у Міхаельштайні (1997), де він виконав на контрабасі віолончельний концерт А. Дворжака у високому регістрі [25].

Як композитор і аранжувальник, Гайдош створив численні твори, що істотно збагатили сучасний контрабасовий репертуар. Серед них – концерти для контрабаса з оркестром і з фортепіано, варіації, каденції до класичних концертів Діттерсдорфа, Ванхаля, Драгонетті, Хофмайстера, Піхля, Шпергера, чимало менших композицій. Особливе місце посідають ансамблеві твори для кількох контрабасів, транскрипції творів Баха, Генделя, Грегора.

«*Капричіо мі мінор*» («*Capriccio in e*», 1988) для контрабаса соло Мілослава Гайдоша – це яскравий концертний твір, що поєднує віртуозність сучасної

контрабасової техніки з драматичною виразністю. Одночастинна композиція має вільну форму з чіткою драматургічною лінією та контрастними настроями, де імпульсивні енергійні епізоди чергуються з лірико-споглядальними фразами.



Приклад 14. М. Гайдош. Капричіо мі мінор, тт. 1-9.

Технічний арсенал твору включає активне використання верхнього регістру, стрімкі арпеджіо, подвійні ноти, перкусійні ефекти та багату штрихову палітру (*legato*, *staccato*, *pizzicato*, акцентовані штрихи). Висока насиченість метроритмічними контрастами, синкопами та несподіваними динамічними змінами надає твору імпровізаційного характеру, водночас підкреслюючи модерну стилістику.

Приклад 15. М. Гайдош. Капричіо мі мінор, тт. 70-81.

М. Гайдош майстерно демонструє потенціал контрабаса як сольного інструмента: яскраве поєднання драматичної експресії та технічної довершеності робить *Capriccio in e* прекрасним зразком сучасного сольного репертуару.

У педагогічній діяльності Гайдош виявив себе як харизматичний наставник, здатний надихати студентів на досягнення високих результатів. Його учні утверджують авторитет чеської школи гри на контрабасі. Його викладацький метод поєднує глибоке знання традицій із сучасними виконавськими вимогами, що дозволило виховати цілу генерацію музикантів-інтерпретаторів.

Гайдош активно працював над організацією міжнародних конкурсів і зустрічей контрабасистів у Кромержижі, проводив майстер-класи в різних країнах, поєднуючи професійну діяльність із популяризацією народної музики, яку виконував із невичерпною експресією [26; 27].

Вагомим здобутком Гайдоша є його дослідницька та видавнича діяльність. Він опублікував статті про творчість Ф. Грегора, про контрабасову музику XVIII століття, про чеського соліста І. Піячека. У 1994 році вийшов унікальний «Slovník kontrabasistů», що став своєрідною енциклопедією контрабасового мистецтва від XVIII століття до сьогодення [26; 27].

Таким чином, Мілослав Гайдош уособлює сучасний синтез виконавця, композитора, педагога й дослідника, а його багатогранна діяльність сформувала новий етап у розвитку сольного контрабасового мистецтва.

Ще однією ключовою постаттю для формування сучасної педагогіки та розширення сольного репертуару для контрабаса у другій половині XX століття став американський контрабасист **Мюррей Гроднер** (1922-2022). Учень Ф. Ціммермана, він поєднав концертну діяльність із викладанням в Університеті Індіани (Блумінгтон), виховавши чимало молодих музикантів. Гроднер залишив вагому спадщину у вигляді навчальних посібників – шкіл, етюдів, збірників оркестрових труднощів, а також численних транскрипцій творів Й. С. Баха, А. Кореллі, В. А. Моцарта, М. Бруха та інших композиторів, що стали важливою складовою навчального та концертного репертуару контрабасистів. Його

фундаментальна праця «Короткий каталог літератури для контрабаса» (1974) навіть сьогодні зберігає значення як орієнтир у пошуку й доборі репертуару. Водночас Гроднер виступав за практичну орієнтацію навчання, закликаючи максимально наближати підготовку контрабасиста до реальних виконавських завдань [29].

Отже, основні тенденції розвитку зарубіжного контрабасового мистецтва ХХ століття засвідчують суттєве розширення функцій цього інструмента й формування нових художніх моделей. Помітним явищем стало тяжіння багатьох виконавців до композиторської творчості. У їхніх творах (Г. Фріби, Л. Монтага, М. Гайдоша тощо) відчувається глибоке знання природи контрабаса, його тембрових і технічних можливостей. Ці твори не лише збагачують репертуар, а й здатні витримати випробування часом, адже вони органічно поєднують виконавську практику з композиторською рефлексією.

Вагомою тенденцією є також активна методична діяльність провідних контрабасистів, які створили навчальні посібники, школи, редакції класичних творів, формуючи системну базу професійної підготовки виконавців. Їхні праці стали фундаментом нової педагогічної традиції, що поєднувала різні національні школи у єдиному світовому контексті.

ХХ століття стало також часом активізації досліджень історії контрабаса та виконавської практики. Важливу роль відіграли праці А. Планьявського, Р. Елгара, П. Брюна, М. Гайдоша, К. Трумпфа, а також численні публікації у виданнях «Double Bassist» і журналах Міжнародного товариства басистів. Значна увага приділялася й відтворенню аутентичної практики гри на старовинних інструментах (віолоне, віденський п'ятиструнник). Серед виконавців, які сприяли цьому напрямові, варто згадати М. Гайдоша, Річарда Майрона, Дейна Робертса, Девіда Сінклера, Стіва Леонінга. Їхня діяльність сприяла не лише відродженню барокового репертуару, але й реконструкції старовинних інструментів і технік гри.

Окремою сторінкою історії є розквіт джазового контрабаса, який у другій половині століття сформував нову парадигму віртуозності й імпровізаційної

свободи. Саме джазові виконавці показали нові горизонти технічних і виразових можливостей інструмента, поєднавши класичну школу з імпровізаційною свободою. Майстерність провідних джазових контрабасистів поставила їх у рівень із класичними виконавцями, створивши своєрідний діалог двох традицій. Їхнє мистецтво стало невід'ємною складовою загальної історії сольного контрабасового виконавства, а вплив найвидатніших майстрів – відчутним як у сфері академічної гри, так і в популярній музиці.

Водночас найяскравішою тенденцією другої половини ХХ століття став небувалий розквіт сольного виконавства. Зростання кількості солістів, розширення репертуару, підвищення професійної культури й розвиток нових методик навчання засвідчують, що контрабас остаточно утвердився як повноправний інструмент сольної сцени, здатний втілювати будь-які художні завдання.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволило здійснити комплексний історико-теоретичний аналіз становлення та еволюції звукового образу контрабаса як сольного інструмента у камерній, оркестровій та сольній музичній практиці XVIII–XX століть. На основі широкого кола джерел – нотних текстів, інструментознавчих і музикознавчих праць, біографій видатних контрабасистів і композиторів, а також каталогів репертуару та методичних посібників – у роботі було виконано поставлені завдання та створено цілісну картину розвитку інструмента у взаємодії з еволюцією європейської музичної культури.

Передусім дослідження розкрило історичні передумови виникнення контрабаса та його сольної функції. У період XVI–XVII століть формування нової групи басових інструментів у складі родини віол та скрипкових інструментів відбувалося на тлі розквіту ансамблевих і *continuo*-традицій. Контрабас поступово відокремився від родини віол, увібравши їхні конструктивні риси та перетворившись на інструмент, що поєднував функцію гармонічної опори з виразовим мелодичним потенціалом. У бароковій практиці роль басової лінії була переважно функціональною, проте саме ця доба заклала технічні передумови подальшої емансипації інструмента: зростання розмірів корпусу, удосконалення системи строю та розвиток гри смичком забезпечили контрабасу ширші виразові можливості. Аналіз тріо-сонат Яна Дісмаса Зеленки дозволив простежити поступове збагачення фактури басових партій та підготовку ґрунту для індивідуалізації тембру контрабаса.

Особливе місце у дослідженні відведено феномену «віденського п'ятиструнника» другої половини XVIII століття, який став ключовою віхою становлення сольної контрабасової традиції. У цей період у Відні виникла унікальна виконавська школа, що поєднала особливості конструкції інструмента (терцево-квартовий стрій, зручний гриф, оптимальні розміри) із високим рівнем віртуозної підготовки контрабасистів. Видатні представники школи – Йозеф Кемпфер, Фрідріх Піхельбергер, Йоганн Матіас Шпергер – не лише виконували

складні твори, а й брали участь у процесі їх створення, співпрацюючи з провідними композиторами віденської класичної школи. У репертуарі цього періоду – близько тридцяти концертів і численні камерні композиції Й. Гайдна, К. Діттерсдорфа, В. А. Моцарта, Я. Ванхалю, Ф. Гофмайстера, що утвердили інструмент як сольний голос. Цей феномен став передумовою для подальшої інтеграції контрабаса в сольний концертний і ансамблевий простір ХІХ століття.

У другому розділі досліджено ХІХ століття як вирішальний етап кристалізації сольного образу контрабаса. Саме цей період позначився глибокими змінами в оркестровій і камерній практиці: формуванням симфонічних оркестрів як основного виконавського колективу, стандартизацією чотириструнного квартового строю, інституціалізацією викладання гри на контрабасі у провідних консерваторіях Європи. У творчості Г. Берліоза, Р. Вагнера, А. Брукнера, Г. Малера спостерігається принципова переоцінка ролі басової групи, яка перестає бути лише гармонічною опорою і стає активним учасником симфонічної драматургії. У фактурі оркестрових партій з'являється розширений діапазон, складні штрихові прийоми, піцикато як тембровий ефект, акордові пасажі та використання високих позицій.

Камерна музика цього періоду також сприяла індивідуалізації контрабаса. Попри те, що його роль у багатьох ансамблях залишалася акомпануючою, такі твори, як «Септет» Л. ван Бетховена, «Форель-квінтет» Ф. Шуберта, сонати Р. Фукса та А. Мішека, а також камерні опуси Дж. Боттезіні, довели, що контрабас здатен виконувати сольні функції в «інтимному» ансамблевому контексті. Цей жанровий пласт став лабораторією для розвитку технічних прийомів і художньої виразності інструмента.

Важливою віхою дослідження стали постаті Доменіко Драгонетті та Джованні Боттезіні, які уособлюють два полюси віртуозної школи: Драгонетті, чия діяльність у Лондоні у першій половині ХІХ століття підняла контрабас на рівень концертного інструмента та започаткувала традицію сольних виступів, і Боттезіні, чия оперно-романтична виразність, технічна майстерність та

педагогічна діяльність (зокрема, праця «Méthode de contrebasse», 1869) забезпечили інструменту міжнародне визнання.

У третьому розділі окреслено ХХ століття як період остаточного утвердження естетичної автономії контрабаса. Твори Р. Штрауса, Б. Бартока, П. Гіндеміта, М. Равеля та інших композиторів демонструють радикальне розширення технічних і виразових можливостей інструмента: використання мікроінтервальних систем, нетрадиційних штрихів, нової нотної графіки, перкусивних ефектів і складних метроритмів. Камерна музика ХХ століття закріпила за контрабасом рівноправну роль в ансамблях, а жанр сонати отримав сучасну концепцію на основі поліфонічного мислення та діалогу з фортепіано.

Вагомий внесок у розвиток контрабасового мистецтва зробили педагоги та композитори ХХ століття: Едуард Маденський, Ганс Фріба, Конрад Зіббах, Людвіг Штрайхер, Клаус Трумпф, Мілослав Гайдош, Френк Прото, Едуар Нанні та інші. Їхні школи та методики, інструментальні транскрипції та оригінальні твори створили новий технічний і художній стандарт. Значний вплив на популяризацію камерного репертуару мали роботи Альфреда Планьявського та Мюррея Гроднера, які каталогізували сотні ансамблів і тим самим сприяли відкриттю широкого пласту контрабасової літератури. У ХХ столітті також простежується взаємодія академічної та джазової традицій, що збагачує сучасне виконавство новими виразовими засобами.

Таким чином, дослідження продемонструвало тісний зв'язок між інструментознавчими інноваціями, композиторською творчістю та розвитком виконавської школи. Перехід від «віденського п'ятиструнника» до сучасних чотириструнних моделей, впровадження металевих струн, механізмів пониження та нових технік звуковидобування радикально розширили технічний арсенал інструмента. Формування педагогічних традицій, починаючи з методів Й. Сімандля, а також діяльність його послідовників заклали основу глобальної школи гри на контрабасі.

Історія розвитку контрабаса відображає ширший процес еволюції європейської музичної культури: від барокового контрастного мислення та

пошуку тембрового багатства, класичної врівноваженості й ансамблевого балансу, романтичної експресії та віртуозності – до модерністських пошуків ХХ століття та інтернаціоналізації виконавських стандартів. У ХVІІІ столітті закладено передумови сольної гри, у ХІХ – кристалізовано технічну та репертуарну основу, а ХХ століття остаточно утвердило естетичну автономію інструмента та створило сучасну мережу виконавців, педагогів і композиторів, що забезпечує динамічний розвиток контрабасового мистецтва у ХХІ столітті.

Практичне значення цієї роботи полягає у створенні систематизованої бази знань для виконавців, викладачів і музикознавців. Матеріали дослідження можуть бути використані у викладанні дисциплін з історії музики, інструментознавства, методики гри на контрабасі, а також у проведенні майстер-класів, лекцій і просвітницьких заходів. Робота відкриває перспективи для подальших студій – вивчення маловідомих рукописних джерел, відновлення рідкісних творів ХVІІІ–ХІХ століть, популяризації камерного та сольного репертуару, а також розвитку практики виконання на історичних інструментах.

Отже, комплексне дослідження процесу формування сольного звукообразу контрабаса від бароко до ХХ століття не лише поглиблює музикознавче осмислення інструмента, але й сприяє піднесенню сучасної виконавської культури, збагаченню педагогіки та розширенню концертного репертуару.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лучанко О. Жанр контрабасового концерту в музично-історичному процесі. Рукопис. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зі спеціальності 17.00.03 музичне мистецтво. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Львів, 2008. 240 с.
2. Лучанко О. Жанр концерту у контексті контрабасового мистецтва ХХ. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 3 (15). Тернопіль, 2005. С. 60-66.
3. Лучанко О. Контрабасовий концерт у пошуках доби музичного романтизму (на прикладі чеських традицій). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Вип.18. Тернопіль, 2007. С. 59-64.
4. Лучанко О. Концерт для контрабаса з оркестром: проблема становлення жанру. *Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Музикознавчі студії: Зб. ст. Вип. 9. Львів, 2004. С.53-60.
5. Соланський З. Ю. Контрабас в камерній музиці барокового періоду (на прикладі тріо-сонат Я. Д. Зеленки). *Науковий журнал «Слобожанські мистецькі студії» Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка*. Вип. 2 (08). Одеса : Гельветика, 2025. С. 99-102. <https://doi.org/10.32782/art/2025.2.18>
6. Соланський З. Ю. Віденський п'ятиструнний контрабас в концертній та камерній музиці класичного періоду. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 50. Рівне : РДГУ, 2025. С. 48-52. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.935>
7. Сумарокова В. Історія українського віолончельного й контрабасового мистецтва в контексті європейського виконавства. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 2014. 199 с.

8. Чен Сяньчунь. Модуси віртуозності у творчості й виконавстві Доменіко Драгонетті (1763–1846). *Українська музика*, 2025. 1(52). С. 150-158.
<https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-1-52-15>
9. Bericht über das Sperger-Kolloquium anlässlich seines 175. Todestages am 13 Mai 1987. Michaelstein. Blankenburg, 1988. Heft 36. 88 p.
10. Berlioz, H. Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. Boston Public Library, 189-?. 326 p. URL:
<https://archive.org/details/grandtraitdins00berl/mode/2up>
11. Bottesini, G. Metodo Completo per Contrabbasso. Selections. Edited by Rodney Slatford. London: Yorke Edition, 1982. 110 p.
12. Bonta, S. From Violone to Violoncello: A Question of Strings? *Journal of American Musicological Society*. 1977. III. 64-99.
13. Bonta, S. Terminology for the Bass Violin in the Seventeenth-Century Italy. *Studies in Italian Sacred and Instrumental Music in the 17th Century*. London, 2024, 352 p.
14. Brun, P. A New History of the Double Bass. France: Paul Brun Productions, 2000. 392 p.
15. Brun P. Histoire des Contrebasses a cordes. Paris, 1982. 319 p.
16. Cameron, M. The Voyage that Never Ends. *The Magazine of the International Society of Bassists*, 23, no. 1 (Spring/Summer 1999): 54.
17. Drew, L. 20th Century Double Bass Music from Novello. *The Magazine of the International Society of Bassists*, 5, no. 4 (Spring 1979): 538.
18. Druckman, J. Valentine for Solo Double Bass. New York: MCA Music, 1969. 12 p.
19. Elgar R. Introduction to the double bass. S. W. Fillo, 1987. 120 p.
20. Elgar R. More about the double bass, 1987. Stephen W. Fillo. 1987. 152 p.
21. Elgar R. Looking at the double bass. Sussex, England, 1967. 204 p.
22. Fétis, F.-J. Sur la Contre-basse et sur son Archet. *La Revue musicale*, 1827, T. 1: 468–472.

23. Focht, J. Der Wiener Kontrabass : Spieltechnik und Aufführungspraxis : Musik und Instrumente. Tutzing : Schneider, 1999. 356 s.
24. Focht, J., Schiegnitz, T. Der Wiener Kontrabass von Johann Joseph Stadlmann im Berliner Musikinstrumenten-Museum. In: Wagner, G. (eds) *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*. J.B. Metzler, Stuttgart, 2002. 245-262. https://doi.org/10.1007/978-3-476-02886-0_11
25. Gajdoš, M. Slovak Double Bass Club S-D-B-C. URL: <https://www.slovakdoublebassclub.com/miloslav-gajdos/>
26. Gajdoš M. Slovník kontrabasistů. Kroměříž, 1994. 174 s.
27. Gajdoš M. Die Bedeutung der Prager Schule für die Pädagogik des Kontrabasses. Kroměříž, 1978. 263 s.
28. Gevaert, F. A. *Traité général d'instrumentation*. Paris: Lemoine & Fils, 1885. 360 p. URL: <https://archive.org/details/nouveautraitdins00geva/mode/2up>
29. Grodner, M. *Comprehensive Catalogue of Music, Books, Recordings and Videos for the Double Bass*. Bloomington: Grodner Publications, 2000.
30. Grodner, M. Creating A Competent Double Bassist: Analysis of Physical Performance Techniques and Solutions for Technical Performance Problems. *The Magazine of the International Society of Bassists*, 34, no. 1 (Summer 2011): 17-18.
31. Hause, W. *Méthode complète de contrebasse*. Paris: Schott, [1828]. 90 p.
32. Hilgenstieler, E. *The Application of Contemporary Double Bass Left Hand Techniques Applied in the Orchestra Repertoire*. PhD diss., University of Southern Mississippi, 2014. Accessed February 16, 2018. URL: <https://aquila.usm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1287&context=dissertations>
33. Kobayashi J.T. *Domenico Dragonetti: A case study of the 12 unaccompanied waltzes : A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Master of Arts degree in Music*. Ontario, 2020. 57 p.
34. Madenski, E. Etwas von Kontrabaßspiele. *Musikpädagogischen Zeitschrift*, № 3.

35. Meyer, M. Contemporary Double Bass Techniques: An Advanced Technical Approach. Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of North Texas, 2018. 133 p.
36. Meier, A. Der Wiener Kontrabass und seine Spieltechnik in der Zeit der Wiener Klassik. Kontrabass und Bassfunktion. Innsbruck: Edition Helbling, 1986. 203 s.
37. Meier A. Konzertante Musik für Kontrabass in Wiener Klassik: mit Beiträgen zur Geschichte des Kontrabassbaues in Österreich. Katzbichler, 1982, 241 s.
38. Morton, J. Back to the future: the renaissance of the violone. *Ars Antiqua Presents* : *World Class Performances of Early Music*. URL: <https://arsantiquapresents.com/archives/articles-bibliographies/back-to-the-future/>
39. Montag, L. Nagybögöiskola. Budapest: Editio Musica Budapest, 1955. 136 p.
40. Nobach Ch. Streichinstrumente. Bärenreiter, 2002. 357 s.
41. Palmer F.M. Domenico Dragonetti in England (1794–1846). The career of a double bass virtuoso : A thesis ... for the degree of doctor of philosophy. Birmingham : University of Birmingham, 1993. 432 p.
42. Pelczar T. Kontrabas od A do Z. Warszawa : PWM, 1974. 235
43. Panyavsky, A. Geschichte des Kontrabasses. Tutzing: Hans Schneider Verlag, 1984. 917 p.
44. Panyavsky A. The Baroque Double Bass Violone [translated by James Barket]. Scarecrow Press, 1998. 216 p.
45. Panyavsky, A. The chamber music in the Vienna double bass archive. transl. James Barket. URL : <https://www.earlybass.com/articles-bibliographies/chamber-music-in-the-vienna-double-bass-archive/>
46. Praetorius, M. Syntagma Musicum II. Oxford: Clarendon Press, 1980, 184 p. URL : <https://archive.org/details/syntagmamusicumo0000prae/mode/2up>
47. Reich, W. Preface. *Zelenka, Jan Dismas, Sonata III in B Flat Major for Violin, Oboe, Bassoon and Basso Continuo*. Kassel [etc.]: Bärenreiter, 2009.
48. Reich, W. Preface. *Zelenka, Jan Dismas, Sonata V in F Major for two Oboes Bassoon and Basso Continuo*. Bärenreiter Kassel, 1992.

49. Simandl, F. *New Method for String Bass. Part I.* New York: International Music Company, 1968. 110 p.
50. Simandl Franz. *Neueste Methode des Contrabass Spiel.* Wien, 1874. 174 s.
51. Schmidl, K. *Dizionario universale del musicisti.* Milano, 1887. 810 p.
52. Stockigt, J. B. *Jan Dismas Zelenka: A Bohemian Musician at the Court of Dresden.* Oxford: Oxford University Press, 2000. 426 p.
53. Strauss, R. *Le traité d'orchestration d'Hector Berlioz.* Leipzig: C.F. Peters, 1909. 96 p. URL: <https://archive.org/details/letraitdorchestr00berl>
54. Streicher, L. *Mein Musizieren auf dem Kontrabaß.* Volume 4. Vienna: Doblinger, Verlag, 1978. 72 p.
55. Terey-Smith, M. Joseph Kämpfer: A contrabass virtuoso from Pozsony Bratislava. *Journal of the International Society of Bassists*, Vol. 11, No. 3 (Spring 1985): 7-13.
56. Trumpf, K. *Kompendium der Kontrabass-Bogentechnik.* Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1989. 136 p.
57. Wainwright J. *From Renaissance to Baroque. Change in Instruments and Instrumental Music in the Seventeenth Century.* Talor&Francis, 2017. 340 p.
58. Warneke F. *Ad Indinitum. Der Kontrabass, seine Geschichte und seine Zukunft, Probleme und deren Losung zur Hebung des Kontrabassspiel.* MV-Music, 2021. 132 s.
59. Warneke, F. *Der Kontrabass.* Hamburg, 1909. 88 p.
60. Webster, J. *Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and His Viennese Contemporaries, 1750-1780.* *Journal of American Musicological Society.* 1976. 29, 413-438.
61. Widor, C. M. *The technique of the modern orchestra; a manual of practical instrumentation.* London: J. Williams, 1906. 212 p. URL: <https://archive.org/details/techniqueofmoder00widouoft/page/n189/mode/2up>
62. Wood, J. *Microtonality: Aesthetics and Practicality.* *The Musical Times*, 127, no. 1719 (1986): 328.

63. Zelenka, Jan Dismas, Sonata II in g minor for two Oboes, Bassoon and Basso Continuo. Kassel [etc.]: Bärenreiter, 2009.
64. Zelenka, Jan Dismas, Sonata IV in g minor for two Oboes, Bassoon and Basso Continuo. Kassel [etc.]: Bärenreiter, 1994.
65. Zimmermann, F. A Contemporary Concept of Bowing Technique for the Double Bass. New York: MCA Publishing, 1966. 120 p.