

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

Методична розробка спеціального курсу
за темою творчого мистецького проекту

Назва курсу

**ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ СОЛЮЮЧОГО КОНТРАБАСА
В МУЗИЦІ XVIII-XX СТОЛІТЬ**

Здобувача ступеня доктора мистецтв
кафедри струнно-смичкових інструментів
Соланського Золтана Юлійовича

Творчий керівник:
Лучанко Олег Михайлович
кандидат мистецтвознавства,
доцент

Науковий консультант:
Тракало Олександра Михайлівна
кандидат фіз.-мат. наук,
доцент

ЗМІСТ

ВСТУП	3
Тема 1. Контрабас в музичній практиці барокового періоду.....	4
Тема 2. Контрабас у концертній та ансамблевій музиці доби класицизму: віденський п'ятиструнник	9
Тема 3. Образно-звукові функції контрабаса в симфонічній та камерній музиці	15
Тема 4. Кристалізація сольної традиції контрабасового виконавства у творчості Д. Драгонетті та Дж. Боттезіні	20
Тема 5. ХХ столітті – новий етап сольного контрабасового виконавства	27
ВИСНОВКИ	40
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	41

ВСТУП

Спецкурс «Звуковий образ солюючого контрабаса в музиці XVIII–XX століть» присвячений історико-стильовим аспектам становлення та розвитку контрабаса як сольного інструмента. У центрі уваги – еволюція інструменту від барокових віолоне та ранніх форм контрабаса до сучасних моделей, формування національних шкіл, розвиток технічних можливостей і виконавських традицій. Програма курсу простежує зміну ролі контрабаса від басової опори ансамблю до повноцінного солюючого голосу, аналізує творчість провідних композиторів і виконавців, а також ключові тенденції музичного мистецтва XVIII–XX століть. Курс спрямований на поєднання історико-музикознавчого аналізу з практичними аспектами виконавства, що сприятиме глибшому розумінню художнього потенціалу інструмента.

Програма курсу охоплює широкий спектр репертуару – від барокових ансамблів до творів XX століття – і знайомить слухачів курсу із творчістю провідних композиторів та виконавців.

У процесі вивчення курсу студенти матимуть змогу:

- поглибити знання про історію розвитку контрабаса та виконавських шкіл Європи;
- навчитися аналізувати партитури та сольні твори з позицій виконавської інтерпретації;
- розвинути навички стилістично обґрунтованого виконання репертуару різних епох;
- усвідомити місце та роль контрабаса в камерному та симфонічному контексті.

Тема 1. Контрабас в музичній практиці барокового періоду

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.

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.

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. 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.

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.

З розвитком інструментальної музики в епоху бароко та поширенням ансамблів і майданчиків для музикування скрипкове сімейство поступово почало замінювати 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.

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.

Виконавська кваліфікація віолоністів XVI–XVII століть заслуговує особливої уваги. Музиканти того часу були надзвичайно універсальними. 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. На жаль, досягнути виконавські досягнення барокових музикантів сьогодні допомагають лише уява і наукові реконструкції, оскільки безпосередні свідчення відсутні.

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. 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». 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. 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 Bärenreiter реконструював та опублікував самостійні партії двох інструментів з Сонати № 3, з п'ятим нотоносцем внизу для повної скуппульозної передачі (відображення) баса.

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». 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.

Обидва басові інструменти містять мелодичні фрагменти, хоча фагот все ж частіше використовується як мелодичний інструмент у стилі кончертанте. 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.

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).

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.

Тема 2. Контрабас у концертній та ансамблевій музиці доби класицизму: віденський п'ятиструнник

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 бассо 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. 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.

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.

До ранніх форм камерної музики за участю контрабаса належать такі жанри, як дивертисменти, касації, ноктюрни, а також партити, серенади й сонати. Дослідник Адольф Майєр зазначає, що *violone* переважно використовувався для виконання басових партій у церковних серенадах та камерній музиці. У

документах того часу зафіксовано приклади музики Міхаеля Гайдна¹ (1737-1806) і Георга Альбрехтсбергера (1736-1809), в яких контрабас виконував домінуючу роль, особливо в духовному та камерному репертуарі. 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 триголосоного 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.

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 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. 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.

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 Діттерсдорфа (1739-1799), Франца Антона Гофмайстера (1754-1812) та Йоганна Матіаса Шпергера (1750-1812) яскраво демонструють розвиток усе більш незалежних та своєрідних, ідіоматичних

¹ Молодший брат Йозефа Гайдна.

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.

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 строем, що характеризується відкритим резонуванням та природним звучанням відкритих струн, дарує унікальний виконавський досвід, який не може бути повністю відтворений на контрабасі зі стандартним квартовим строем. Хоча квартет Гофмайстера цілком добре надається до виконання і на сучасному інструменті з квартовим строем, 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 строем, 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.

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.

З технічного погляду ця частина значно легше виконується на контрабасі з віденським строем, 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 строем 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 строем.

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.

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 інструменті 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.

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.

Тема 3. Образно-звукові функції контрабаса в симфонічній та камерній музиці ХІХ століття

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 гри на всіх оркестрових інструментах, зокрема й менш популярних, таких як контрабас чи фагот. Розвиток оркестрового темброво-колеристичного 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 перекладали іншими європейськими мовами. 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.

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. 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. 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 XIX 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.

Отже, XIX 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.

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 XIX – на початку XX 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.

Тема 4. Кристалізація сольної традиції контрабасового виконавства у творчості Д. Драгонетті та Дж. 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.

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 XVIII 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».

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.

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.

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 ХІХ 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 аплікатурою, 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.

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*.

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.

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 A-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.

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.

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.

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.

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.

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. 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.

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.

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 ХІХ століття.

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.

Тема 5. ХХ столітті – новий етап сольного контрабасового виконавства

На початку ХХ 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 ХХ 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 XX 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 сольюючими 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.

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.

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.

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 XIX столітті переважали звичні дво-, три- та чотиридольні метри, то у XX 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. Я. Сібеліус у поемі «Сага» та Третій симфонії вводить мелодико-тематичне *pizzicato* контрабасів, що надзвичайно точно передає атмосферу північної природи. В оркестровій практиці XX 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.

Окреме місце займають флажолети. Уже Г. Малер наприкінці XIX 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. 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.

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.

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 мелодіку 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. Важливим явищем другої половини ХХ століття став розвиток ансамблів контрабасів, від дуєтів до великих колективів.

Цікавими в ансамблевому репертуарі є також дуєти з контрабасом, складні для виконання, оскільки позбавлені фактурної підтримки-«прикриття» інших інструментів або фортепіано. Французький композитор Альбер Руссель в дуєті 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.

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 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.

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. 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.

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 виростали з мелодичної тканини.

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. Фріба 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 Фріба 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».

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;

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.

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 музикальності, 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.

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

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, Ванхалля, 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.

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.

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.

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.

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.

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

Отже, основні тенденції розвитку контрабасового мистецтва XX століття засвідчують суттєве розширення функцій цього інструмента й формування нових художніх моделей. Помітним явищем стало тяжіння багатьох виконавців до композиторської творчості. XX століття стало також часом активізації досліджень історії контрабаса та виконавської практики. Водночас найяскравішою тенденцією другої половини XX 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

Вивчення історії та репертуару солюючого контрабаса впродовж XVIII–XX століть дає можливість осягнути процес його становлення як виразного сольного інструмента. Зміни у конструкції та строях контрабаса, розвиток школи виконавської техніки та формування індивідуального звукового образу інструмента зумовили розширення його творчих можливостей у камерній, симфонічній і сольній музиці. Осмислення внеску видатних композиторів і контрабасистів, а також взаємодія національних шкіл створюють підґрунтя для сучасної інтерпретації класичного та романтичного репертуару, а також для пошуку нових виконавських рішень у музиці XX та XXI століття. Спецкурс формує цілісне уявлення про художню еволюцію інструмента та його роль у європейській музичній культурі.

Опанування цього курсу допоможе студентам:

- зрозуміти специфіку національних традицій контрабасового виконавства та їхню взаємодію;
- отримати аналітичні навички для інтерпретації творів класичного, романтичного та модерністського періодів;
- розширити репертуарні можливості та розвинути творчу індивідуальність;
- інтегрувати музикознавчі знання у власну виконавську практику.

Таким чином, спецкурс не лише поглиблює теоретичну підготовку, але й орієнтований на практичне формування професійного мислення музиканта та розвиток його творчої особистості.

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. Berlioz, H. Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. Boston Public Library, 189-?. 326 p. URL: <https://archive.org/details/grandtraitdins00berl/mode/2up>

8. Bottesini, G. *Metodo Completo per Contrabbasso. Selections*. Edited by Rodney Slatford. London: Yorke Edition, 1982. 110 p.
9. Gajdoš, M. Slovak Double Bass Club S-D-B-C. URL: <https://www.slovakdoublebassclub.com/miloslav-gajdos/>
10. Gajdoš M. *Slovník kontrabasistů*. Kroměříž, 1994. 174 s.
11. Grodner, M. *Comprehensive Catalogue of Music, Books, Recordings and Videos for the Double Bass*. Bloomington: Grodner Publications, 2000.
12. 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.
13. 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.
14. Meier A. *Konzertante Musik für Kontrabass in Wiener Klassik: mit Beiträgen zur Geschichte des Kontrabassbaues in Österreich*. Katzbichler, 1982, 241 s.
15. Panyavsky, A. *Geschichte des Kontrabasses*. Tutzing: Hans Schneider Verlag, 1984. 917 p.
16. 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/>
17. Zelenka, Jan Dismas, *Sonata II in g minor for two Oboes, Bassoon and Basso Continuo*. Kassel [etc.]: Bärenreiter, 2009.
18. Zelenka, Jan Dismas, *Sonata IV in g minor for two Oboes, Bassoon and Basso Continuo*. Kassel [etc.]: Bärenreiter, 1994.
19. Zimmermann, F. *A Contemporary Concept of Bowing Technique for the Double Bass*. New York: MCA Publishing, 1966. 120 p.