

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра струнно – смичкових інструментів

Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр»
на тему:

**«Виникнення та еволюція контрабаса.
Різновиди контрабасового смичка»**

Виконав: студент II курсу
денної форми навчання
профілізації «Контрабас»
спеціальності 025 «Музичне
мистецтво»
ступеня вищої освіти «Магістр»

Маркевич Денис Олегович

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри
струнно-смичкових інструментів

Лучанко Олег Михайлович

Рецензент:

доцент кафедри
струнно-смичкових

інструментів,

кандидат мистецтвознавства

Олійник Ольга Григорівна

Львів – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ КОНТРАБАСА ЯК ІНСТРУМЕНТА

- 1.1. Контрабасова віола як вид раннього контрабаса.
- 1.2. Кількість струн та стрій контрабаса.
- 1.3. Становлення сучасного контрабаса як сольного інструмента.

РОЗДІЛ 2. КОНТРАБАСОВИЙ СМІЧОК: ВИДИ ТА ОСОБЛИВОСТІ

- 2.1. Історія виникнення смичків. Їх еволюція.
- 2.2. Еволюція контрабасового смичка у XIX – початку XX ст.
- 2.3. Способи тримання різних видів контрабасових смичків

РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ВИКОНАВСЬКИХ ПРАКТИК

- 3.1. Кращі контрабасові майстри Європи
- 3.2. Особливості гри з різними типами смичків
- 3.3. Освітні підходи до навчання гри на контрабасі

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ДОДАТКИ

ВСТУП

Контрабас — інструмент, що володіє потужним тембром, широким діапазоном та надзвичайною виразністю. Незважаючи на свою значущу роль у музичних колективах різних епох, цей інструмент тривалий час залишався в тіні скрипки чи віолончелі. Водночас, його глибоке звучання є незамінним як у симфонічному, так і в джазовому оркестрі, а також у сольному виконавстві. Дослідження походження та еволюції контрабаса дозволяє глибше зрозуміти процеси становлення музичного мистецтва загалом.

Особливої уваги заслуговує питання різновидів контрабасового смичка — інструмента, що є продовженням руки виконавця, ключовим засобом передачі динаміки, характеру та емоційного забарвлення музичного твору. Французький і німецький типи смичків не лише відрізняються конструктивно, але й формують різні технічні школи, виконавські традиції та підходи до гри. У контексті сучасної музичної педагогіки та виконавства знання цих особливостей є вкрай важливим для майбутніх музикантів.

Актуальність теми зумовлена потребою збереження та осмислення багатовікової спадщини, поглиблення знань про еволюцію музичних інструментів, а також важливістю адаптації традицій до вимог сучасної виконавської практики. У часи, коли технології дедалі більше впливають на музичне мистецтво, дослідження, присвячене історії та розвитку контрабаса, стає своєрідним містком між класичним минулим і сучасною інтерпретацією звучання.

Мета дослідження — вивчення історії виникнення та еволюції контрабаса як музичного інструмента, а також аналіз різновидів контрабасового смичка, їх конструкційних особливостей та впливу на

виконавську техніку і музичну виразність у різних історичних періодах.

Цій меті підпорядковуються основні **завдання** роботи:

- **проаналізувати** історію виникнення контрабаса як музичного інструмента та його розвиток у різних епохах.
- **визначити** основні етапи еволюції конструкції контрабаса.
- **охарактеризувати** різновиди контрабасових смичків, зокрема французький і німецький типи.
- **вивчити** вплив типу смичка на техніку гри та звучання контрабаса.
- **оцінити** роль смичка в контексті виконавської практики та музичної освіти.

Об'єкт дослідження – контрабас як музичний інструмент у його історичному та виконавському аспектах.

Предмет дослідження – історія розвитку контрабаса та різновиди контрабасових смичків як чинники, що впливають на виконавську техніку та музичну виразність.

Методи дослідження. У процесі виконання магістерської роботи застосовувались різноманітні загальнонаукові та спеціальні методи дослідження, що дозволили комплексно розглянути досліджувану проблему. Зокрема:

- **історико-критичний метод** – для з'ясування історичних етапів розвитку контрабаса та еволюції його конструкції.
- **порівняльно-аналітичний метод** дав змогу провести зіставлення різновидів контрабасових смичків, виявити їх конструктивні, технічні та функціональні відмінності.
- **метод системного аналізу** застосовувався для осмислення взаємозв'язків між вибором смичка, виконавською технікою та індивідуальним стилем музиканта

- *емпіричні методи спостереження та узагальнення, що дозволило дослідити сучасну практику гри на контрабасі в професійній виконавській і педагогічній діяльності.*

Теоретична база дослідження включає історичні, технічні, педагогічні та виконавським аспектам:

- *історія контрабаса та його еволюція. Braun J., Pantelić F., Romey J., Wikipedia (The history of double bass – інтернет-джерело), Classiccat.net (The History of Double Bass -- інтернет-джерело).*
- *техніка гри на контрабасі. Zaini Wan, Djahwasi H., Meyer M.*
- *педагогічні методи та навчання. Socican I. та Raschen G., Kravchenko A., Samaniego E., Gonzalo N.*
- *сучасне виконання та інтерпретація. Booker A., Dragulin S., Gahlord D., Ichim M., Socican I., Mgleatherwork.com (інтернет-джерело).*

Методологія дослідження складають положення сучасної музикознавчої науки, виконавського мистецтва та педагогіки музичної освіти. Базові принципи, що були покладені в основу дослідження, включають:

- *принцип історизму, що забезпечує аналіз об'єкта в його хронологічному розвитку,*
- *принцип наукової об'єктивності, який передбачає критичне ставлення до джерел та фактів. Використання*
- *міждисциплінарний принцип, що дозволяє інтегрувати знання з історії музики, органології, виконавської техніки та педагогіки.*
- *компаративний принцип, що дав змогу виявити особливості розвитку двох основних типів смичків – французького та німецького – у контексті формування національних виконавських шкіл.*

Наукова новизна роботи полягає в цілісному підході до вивчення процесу становлення контрабаса як окремого музичного інструмента в контексті історичного розвитку та виконавської практики. Уперше на основі аналізу як історичних джерел, так і сучасної виконавської практики зроблено спробу узагальнити вплив конструктивних особливостей смичків на виконавську техніку контрабасиста. У роботі також підкреслюється значення вибору типу смичка в формуванні індивідуального виконавського стилю. Представлено авторську класифікацію впливів різновидів смичків на специфіку звуковидобування, що становить інтерес для подальших досліджень у галузі інструментознавства та музичної педагогіки.

Практичне значення дослідження. Матеріали дослідження мають високе практичне значення для виконавської та педагогічної практики. Основні положення та висновки роботи можуть бути використані у процесі підготовки контрабасистів у закладах вищої музичної освіти, зокрема у формуванні методичних рекомендацій щодо вибору смичка та технічних підходів до гри. Результати можуть бути впроваджені у викладання курсів з історії інструментів, основ виконавства та інструментального навчання. Окрім того, дослідження може слугувати базою для подальших наукових розвідок у сфері вивчення смичкових інструментів та розвитку сучасної контрабасової школи.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів (дев'яти підрозділів), висновку та списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ КОНТРАБАСА ЯК ІНСТРУМЕНТА

1.4. Контрабасова віола як вид раннього контрабаса.

Контрабас є дуже важливим відгалуженням родини віольних інструментів, проте, на його розвиток величезний вплив мали також скрипкові інструменти (скрипка, альт, віолончель), які виникли значно раніше контрабаса.

За твердженням німецького вченого Міхаеля Преторіуса (1871 – 1921) контрабас виник на початку XVII століття (приблизно до 1620 року).

Його попередником була басова віола в різних її видах, яка розвинулась із старовинної віоли - да - гамба (рис.1) і носила різноманітні назви, такі як: бас-гейге (Bass-Geige), віолоне, віола-да-гамба, бас-віола, суб-бас, архів-віола-да-ліра та інші [37, с.43].

Найближчим родичем контрабаса була контрабасова віола, яка знайшла широке застосування в оркестрах Італії, звідки дістала розповсюдження в Німеччині, Австрії, Англії, Голландії, Бельгії, Франції та інших країнах.

Перші згадки про контрабасові віоли, або як їх інакше називали в Італії – віолоне, знаходимо в працях Йоста Аммана (за 1566 – 1568 роки).

Контрабасова віола (віолоне) мала переважно 6 (іноді 5 або 7) струн, які мали квартовий або кварто-квінтовий стрій.

Більшість ранніх контрабасів XVII століття майже нічим не відрізнялись від своїх попередників – контрабасових віол. У деяких контрабасів навіть зберігся ладовий гриф і віольні резонансні дужки.

Проте, в Італії, вже на початку XVII століття, смичкові майстри робили контрабасові віоли і контрабаси з безладовим грифом [39, с.40].

Під впливом скрипок, контрабас дедалі зазнає істотних змін, а саме:

- зовсім зникає ладовий гриф, який ускладнював техніку виконання;
- зменшується кількість струн (до п'яти, чотирьох і трьох);
- резонансні отвори набирають форму скрипкових еф;
- вводиться, навіть, квінтовий стрій, характерний, переважно, раннім контрабасам.

Поряд з цим, у будові контрабаса збереглися і такі характерні ознаки старовинних віол, а саме:

- рівна і пласка задня дека, що має схил у верхній частині;
- конусоподібна форма верхньої частини корпусу контрабаса;
- коротка шийка і, нарешті, квартовий стрій, який утвердився на контрабасі пізніше квінтового.

Подібний вигляд має контрабас і в наш час.

Цікаво, що форма контрабасів, виготовлених у Німеччині, мала в більшій мірі форму віольних інструментів, ніж контрабаси, які були зроблені в Італії, які своєю формою більше нагадували форми скрипок.

Переважно в музеях збереглись зразки так званих інструментів-гібридів, що були створені якраз у період становлення форми контрабаса. Яскравий зв'язок такого інструмента-гібрида знаходиться у музеї унікальних музичних інструментів - семиструнний контрабас 1732 року (рис.2) роботи невідомого німецького майстра.

За формою – це гігантська скрипка. Плоска підставка й велика кількість струн вказують на віольні ознаки.

У XVII – XVIII століттях неодноразово робилися спроби смичковими майстрами виготовити контрабаси за точним зразком віолончелі, але це ні до чого не привело, бо грати на таких інструментах було дуже важко [37, с.51]

Вже згодом, контрабас зайняв належне місце в оркестрах Італії, Англії і Бельгії, значно пізніше – в Німеччині і Франції. Відомо, що контрабас вже був включений італійським композитором Арканджелло Кореллі (1653 - 1713 рр.) у групу інструментів в «Кончерто грассо».

Хоч застосування контрабаса в оркестрах XVII століття й не підлягає сумніву, однак, він ще не був обов'язковим для оркестру, особливо камерного.

Про те, що контрабас на той час ще був рідкістю, свідчить немало документів. Наприклад, у енциклопедії Bense Szabolcsi, Alada'r To'th «Zenei lexion» (Будапешт, 1965 р., том II) відзначається, що в перших десятиріччях XVII століття, контрабас можна було побачити

лише в Придворних оркестрах. Є дані, що в 1656 році у французькому смичковому ансамблі «Хор 24 скрипки короля» контрабаса ще не було. У Німеччині, навіть на початку XVII століття Ян Стаміц (1717-1757 рр.) у своєму знаменитому Мангеймському оркестрі на функцію басів використовував віолончелі.

Проте, не дивлячись свою малочисельність, контрабаси, у першій половині XVIII століття вже широко застосовувалися у перших оркестрах Італії та Франції.

Кращими контрабасистами цих оркестрів вважали А.В. Альдоврандіні – в Італії та М.П. Монтеклера – у Франції.

Згідно даних енциклопедії Гуго Рімана Musik – Lexikon (Берлін, 1929 р.) Паризька «Велика Опера» мала у своєму оркестрі до 1757 року лише один контрабас, який був уперше введений туди приблизно в 1700 році. На ньому доручали грати лише окремим досвідченим музикантам, якими на той час були Монтеклер і Саджіоні, вони виступали лише по п'ятницях. Це був день відвідування театру так званою «публікою вищого сорту» і на сцені відбувалась особливо пишна вистава.

Згодом композитор Франсуа Жозеф Госсіж (1734-1829 рр.) увів в оркестр другий контрабас, Франсуа Андре Філідор (1726 -1795 рр.) в день прем'єри своєї опери «Ернелінда». Відомо, що композитор вже писав у своїх партитурах соло для контрабасів.

У 1764 році Жан-Жак Руссо в «Музичному словнику» відзначає, що оркестр Паризької «Великої Опери» має недостатню кількість контрабасів.

Починаючи з 1767 року число контрабасів у оркестрі «Великої Опери» зросло до восьми.

Таким чином, на прикладі Паризького оперного театру бачимо, що контрабас з моменту його введення в оркестр завойовував все

більшого визнання.

У другій половині XVIII століття створюються перші контрабасові школи. Одним з найдавніших посібників була «Методика навчання гри на контрабасі з трьома, чотирма і п'ятьма струнами», опублікована в 1780 році французьким контрабасистом Мішелем Корретом (170?-17?? pp.).

Ще в поліфонічних творах Йоганна Себастьяна Баха (1685-1750 pp.) контрабас виконував або тему, що проходила в басовому голосі, або контрапункт до мелодії. Для контрабаса і віолончелі Бах часто писав одну партію, позначаючи її «Basso con Violine».

Композитори Глюк, Гайдн і Моцарт у своїх оркестрових партитурах робили теж саме і позначали ці партії просто «Basso».

Таким чином, контрабас повинен був дублювати партію віолончелі, лише октавою нижче. Але у зв'язку з тим, що в оркестрах того часу ще майже не було контрабасів, які могли б подвоювати нижню струну віолончелі і технічна підготовка контрабасистів ще не відповідала належному рівню, при виконанні контрабасових партій користувались наступним способом: музиканти-контрабасисти за власним бажанням вибирали лише основні гармонічні звуки, все інше залишаючи віолончелям.

Незважаючи на те, що контрабас мав ці, порівняно, незначні можливості, в другій половині XVIII століття стали відомими імена перших контрабасистів-віртуозів: Беріні, Андреолі, Драгонетті – в Італії; Шперіер, Діммлер, Вах – в Німеччині; Піхельбергер – в Австрії, Кемпфер – в Угорщині та інші.

Не витримавши змагання з контрабасом, контрабасові віоли спочатку були відсунуті на другий план, а з другої половини XVIII століття зовсім вийшли із оркестрів [41, с.87].

Отже, бачимо, що у формуванні контрабаса, крім віольних,

вирішальну роль відіграли скрипкові інструменти, через що контрабас у другій половині XVIII століття остаточно перейшов до родини скрипок.

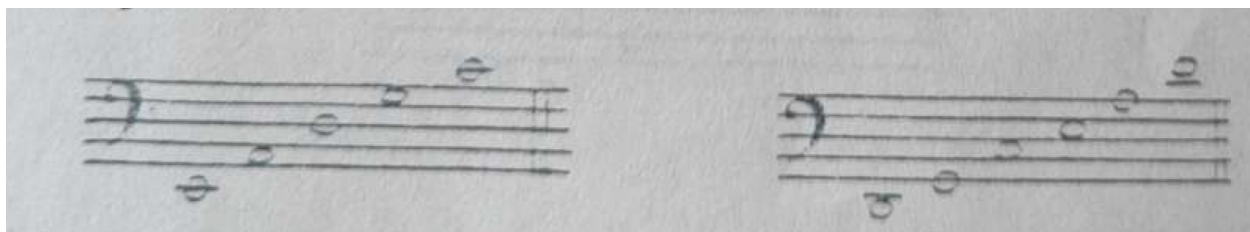
1.2. Кількість струн та стрій контрабаса.

Упродовж XVII-XIX століть як кількість струн, так і стрій на контрабасі не були постійними. Це в значній мірі гальмувало технічний розвиток контрабасиста-виконавця.

Існували три-, чотири-, п'яти- і, навіть шестиструнні контрабаси з кварто-терцовим, кварто-квінтовым, квартовим і квінтовым строями. Це Міхаель Преторіус у своєму знаменитому трактаті. «Sciagraphia» (1618 р.) зобразив і описав більше ста музичних інструментів, у тому числі деякі ранні контрабаси, вірніше великі контрабасові віоли, які мали від чотирьох до шести струн [39, с.73].

Найпоширеніший стрій контрабаса-віоли початку XVII століття з п'ятьма і шістьма струнами (по Преторіусу) був квартовий або кварто-терновий.

Приклад 1.



Звучала контрабас-віола октавою нижче віолончелі.

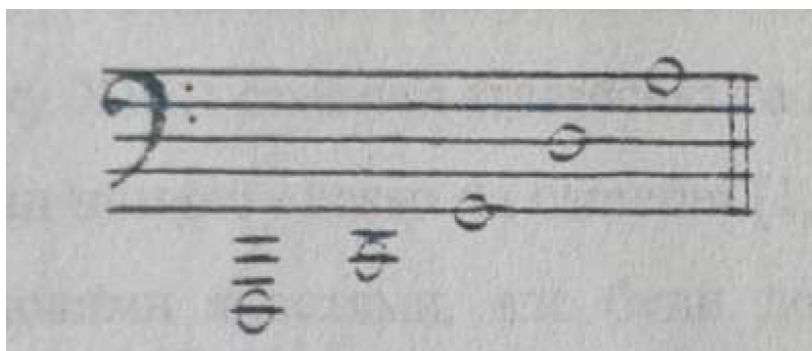
В багатьох енциклопедіях зазначається, що вже в першій половині XVII століття з'явилися контрабаси, які мали п'ять струн і квінтовий стрій, який, безумовно, був результатом впливу скрипкових інструментів. Очевидно, ці контрабаси були побудовані трохи пізніше,

ніж ті, про які зазначав Преторіус.

У енциклопедії *Encyclopedie de la musique et dictionnaire du conservatoire* A. Soyer. *La contrebasse* (Париж, 1827р.) автор розділу «Контрабас», відомий французький контрабасист А. Соїс наводить цілий ряд різноманітних строїв, характерних контрабасам XVII-XVIII століть.

Наприклад, квінтовий стрій п'ятиструнного контрабаса приблизно 1620 року:

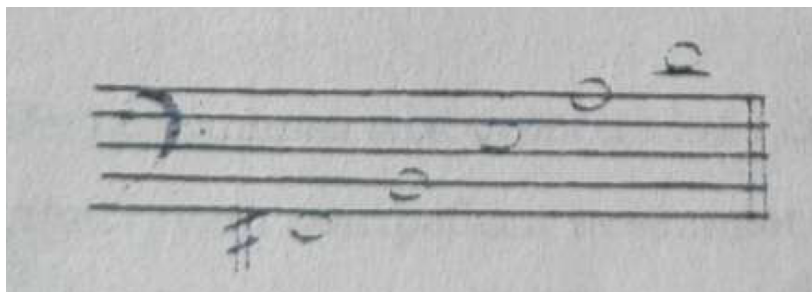
Приклад 2



Якщо не рахувати першого звуку F, то перед нами стрій сучасної віолончелі, лише октавою нижчий.

Квартовий стрій п'ятиструнного контрабаса XVII-XVIII століть:

Приклад 3

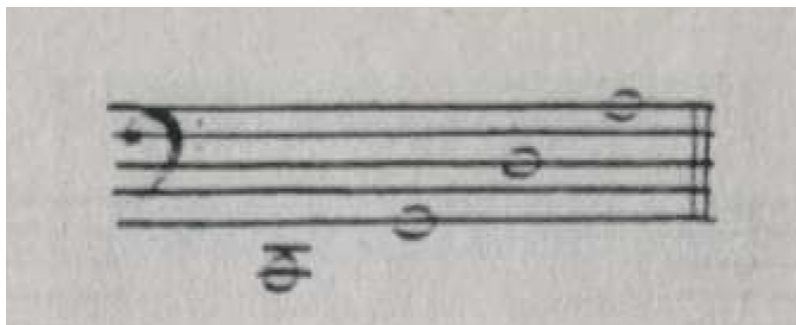


Якщо відкинути останній звук D, то одержимо так званий «підвищений» або «сольний» стрій, який і в даний час

використовується при сольній грі на контрабасі.

Квінтовий стрій чотириструнного контрабаса приблизно 1750 року:

Приклад 4



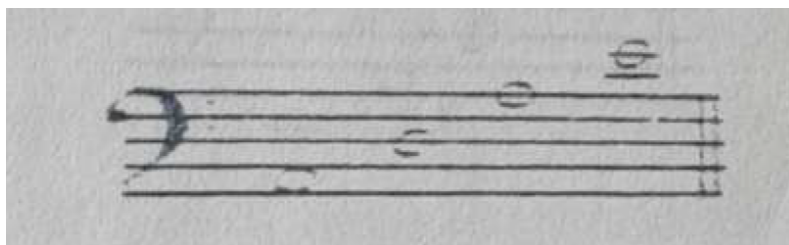
Тут вплив віолончелі не викликає жодного сумніву, тому що вона має такий самий стрій, але октавою вищий.

У деяких джерелах вказується на те, що подібний квінтовий стрій на чотириструнному контрабасі існував навіть до 1830 року. Але це ще не говорить про його досконалість.

Квінтовий стрій на контрабасі створив ряд незручностей в аплікатурі, що, в свою чергу, позначилося на рості його технічних можливостей.

На початку XVIII століття італійські та німецькі майстри створили ряд інструментів під назвою «Basso da camera» [39, с.88], які відзначались своїми високими звуковими якостями, але були достатньо громіздкі. Вони мали чотири струни і кварто-квінтовий стрій:

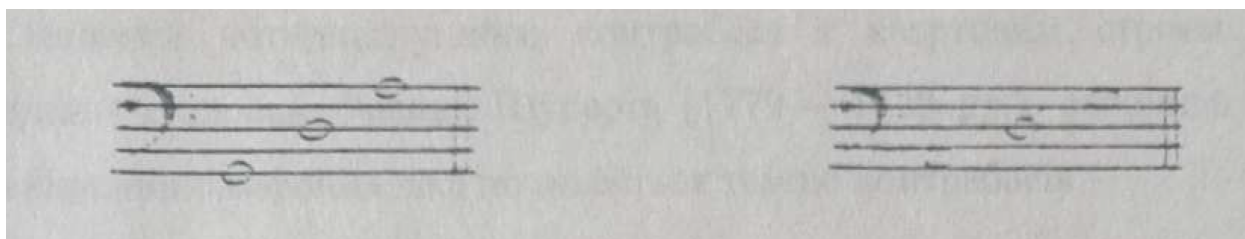
Приклад 5



Цей стрій був ніби перехідним між строем віол і скрипок.

Як відомо, триструнні контрабаси невеликого розміру, які були широко розповсюджені в Італії та Англії в XVII столітті також називались «Basso da camera». Вони були досить гучні, тому користувалися великою популярністю. Цікаво, що італійці настраювали свої контрабаси по квінтах, а англійці по квартах:

Приклад 6

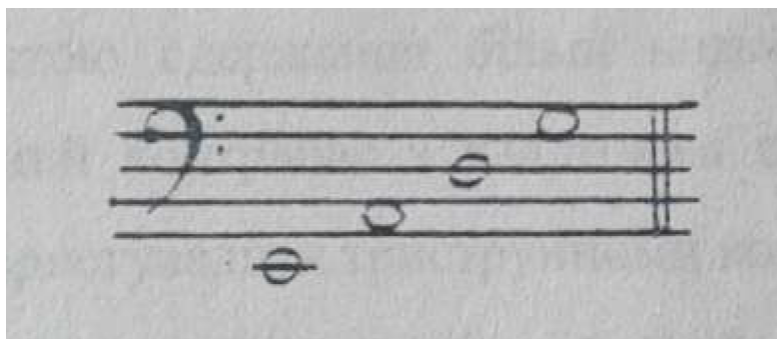


Подібними триструнними контрабасами з квінтовым строем користувалися в Німеччині і Франції, куди вони, очевидно, потрапили з Італії.

Усі строї триструнних контрабасів А. Сойє відносить до XVII-XVIII століть. Проте, деякі з цих інструментів і до сьогодні побутують в Італії та Англії.

В результаті довголітніх пошуків у кінці XVIII століття в оркестр увійшли чотириструнні контрабаси з квартовим строем, які в наш час одержали загальне визнання.

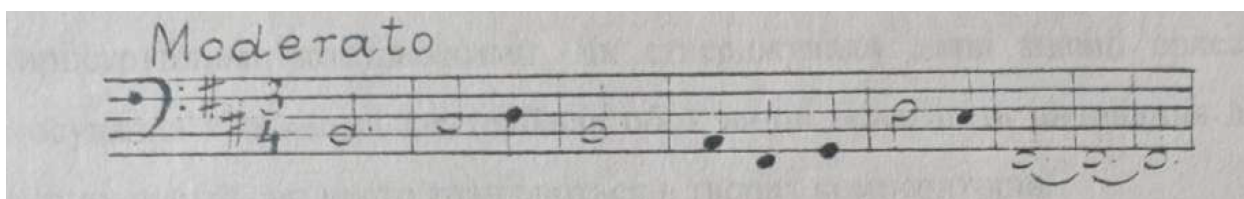
Приклад 7



Є відомості, що в першій половині XVIII століття такі контрабаси з'явилися у оркестрах Італії та Німеччини. Наприклад, Гектор Берліоз (1803 -1869 рр.) твердить, що в оркестрах часів Бетовена вже існував чотириструнний контрабас. Про появу чотириструнного контрабаса в Німеччині свідчать також записи німецьких музикантів Йоганна Іоахіма Кванца (1697 – 1773 рр.) і Леопольда Моцарта (1719 – 1787 рр.). Кванц ще в 1752 році рекомендував чотириструнні контрабаси замість так званих «німецьких» п'ятиструнних, Леопольд Моцарт пише про невеликі чотириструнні і великі п'ятиструнні контрабаси [39, с.92].

Зведення чотириструнного контрабаса з квартовим строем є вже очевидним у творах Франца Шуберта (1779 – 1828 рр.), особливо в його «Незакінченій симфонії», яка починається темою контрабасів.

Приклад 8



«Незакінчена симфонія» була створена Шубертом у період з 1829 по 1828 роки.

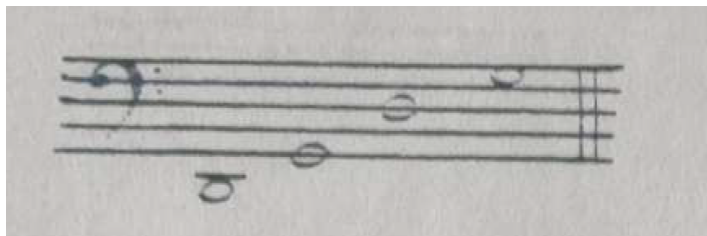
Вважається, що приблизно в цей час контрабас був близький до своєї завершеності як стосовно струн, так і строю.

У Франції чотириструнні контрабаси стали застосовуватись значно пізніше. Лише в 1827 році, коли в Паризькій консерваторії був організований великий оркестр, з метою одержання більш низьких звуків був уперше введений чотириструнний контрабас з квартовим строем (до того часу у Франції в основному користувалися триструнними контрабасами).

У 1828 році в одній з своїх праць італійський контрабасист Боніфачіо Азіолі навіть зазначає: «Тепер у Франції стали вживатися чотириструнні контрабаси» [38, с.77].

Крім загальноприйнятого квартового строю в Англії, наприклад, існував довгий час стрій кварто-квінтовий:

Приклад 9



Деякий час в оркестрах користувалися одночасно і триструнними, і чотириструнними контрабасами. Як стверджували деякі знавці оркестру, застосування в оркестрі контрабасів обох видів полегшить виконання дуже складних партій, які часто трапляються в творах композиторів.

Великим прихильником такого «співробітництва» триструнних і чотириструнних контрабасів був німецький композитор Ріхард Штраус (1864 – 1949 рр.), який вважав, що триструнні контрабаси повинні себе краще показати в кантиленних місцях.

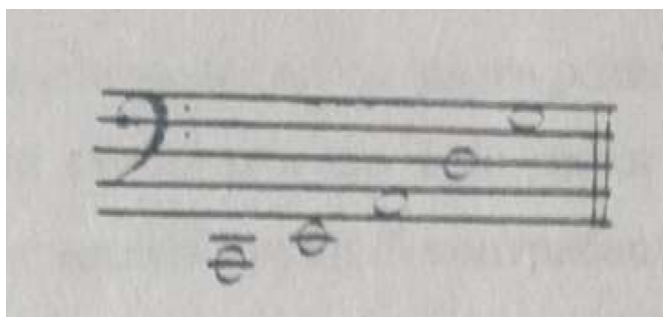
Завзятим захисником триструнного контрабаса був також італійський контрабасист-віртуоз Джованні Боттезіні (1823 – 1889 рр.), який твердо вірив у його технічні і звукові переваги над чотириструнним [12, с.83].

Але, як показала оркестрова практика, цей експеримент не зазнав успіху, бо діапазон триструнного контрабаса ніяк не відповідав вимогам сучасного оркестру.

З метою одержання більш низьких звуків у сучасних великих симфонічних та оперних оркестрах крім чотириструнних, стали застосовувати і п'ятиструнні контрабаси. Ідея введення їх в сучасний оркестр виникла у Франції.

Найнижча струна п'ятиструнного контрабаса настроєна на С контроктави, тобто на велику терцію нижче від струни Е звичайного чотириструнного контрабаса.

Приклад 10



П'ятиструнні контрабаси бувають значно більші за розмірами, ніж чотириструнні, а їх гриф і шия товстіші і ширші, тому гра на них потребує більших зусиль. У зв'язку з цим, у деяких випадках стали користуватися переважно в симфонічних оркестрах – чотириструнними контрабасами, які мають допоміжний пристрій, що може при потребі знижувати, без допомоги закруток, найнижчу струну Е на Es, D, Des і С контроктави.

Першими винахідниками такого пристрою були німецькі майстри Макс Пойке і Людвіг Глезель. У 1880 році німецький майстер Бруно Мейт запропонував новий механізм для контрабасової струни Е, який практично був уведений в дію дрезденським майстром П. Піттріхом. Механізм Піттріха мав кілька важелів, завдяки яким

продовжена струна Е могла бути знижена до звуку С контроктави.

У Німеччині контрабаси з таким механізмом мають велике розповсюдження.

Механічну систему закруток на контрабасі, як повідомляє Вільгельм Хайніц в своїй роботі «Instrumentenkunde» (Потсдам, 1929 р.) винайшов один з пражських музикантів, але винахід його був забутий.

Лише в 1778 році берлінським майстром Карлом-Людвігом Бахманом (1743 – 1809 рр.), який був до того ж і чудовим контрабасистом, механічна система закруток на контрабасі була знову відновлена [39, с.132].

Якість звука на контрабасі в багатьох випадках залежала від якості струн. Відомо, що першими, хто застосував механічну обмотку жильних струн (біля 1675 року), були французькі гамбісти. Уже в 1687 році в Німеччині Д. Шпеєр писав про струни, обвиті тонким срібним або мідним дротом. Такі струни на контрабасі були відомі приблизно через 100 років після його виникнення.

Отже, бачимо, що контрабас за час свого розвитку як у контексті строю, так і в кількості струн зазнав чимало змін, поки в середині XIX століття повністю не утвердився чотириструнний контрабас з квартовим строєм.

Таку велику кількість різноманітних строїв на контрабасі німецький контрабасист Курт Мохель у своїй роботі «Der Kontrabass in Orkester» («Контрабас в оркестрі») пояснює тим, що через незручності аплікатури контрабасисти оркестрів часто довільно підганяли стрій свого інструмента до тональності того твору, який мав виконуватись.

Після введення чотириструнного контрабаса з квартовим строєм потреба в цьому відпала.

1.3. Становлення сучасного контрабаса як сольного інструмента.

Крім свого основного призначення в оркестрі, контрабас вже давно оголосив і про свої сольні можливості.

Спроби використати контрабас як сольний інструмент були ще в першій половині XVIII століття. Особливо широкого розповсюдження сольне виконавство на контрабасі набуло в Італії, звідки перейшло в такі країни, як Англія, Німеччина, Австрія, Бельгія, Угорщина, Франція і Чехія.

Видатний бельгійський вчений Франсуа-Огюст Геварт (1828 – 1908рр.) вважав, що контрабас лише завдяки виключно обдаруванню деяких віртуозів-контрабасистів був іноді концертним інструментом. На його думку контрабас зовсім не підходить для цього, тому що маючи дуже товсті струни, контрабас не може передати тих звукових фарб, які потрібні сольному інструменту. Отже, за твердженням Геварта, місце контрабаса не серед сольних концертних інструментів, а лише в оркестрі. Проте Франсуа Геварт тут помилився.

Вже в другій половині XVIII століття були відомі імена перших контрабасистів-віртуозів, як Альдовранціні, Беріні, Андреолі, Драгонетті (Італія), Шпергер, Діммлер, Вах (Німеччина), Піхельбергер (Австрія), Кемпфнер (Угорщина), Монтеклер (Франція) та інші.

Для більшої зручності в технічному відношенні контрабасисти-солісти користувалися під час своїх виступах, здебільшого, контрабасами малого розміру.

Перші сольні контрабаси були триструнними. Відомо, що такими контрабасами користувалися й знамениті італійські віртуози: Доменіко Драгонетті та Джованні Боттезіні [38, с. 117]. Щоб надати інструментові ще більшу виразність і силу звучання багато віртуозів стали наструювати свої контрабаси на «підвищений» або так званий «сольний» стрій.

Всі струни контрабаса підтягувались на тон вище. При цьому

запис партії контрабаса залишався незмінним, мінялось лише реальне її звучання.

Отже, контрабас при «сольному» строї ставав транспонуючим інструментом.

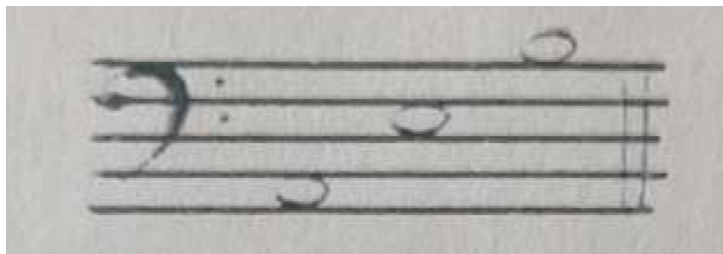
Партія супроводу (оркестр або фортепіано) в цьому випадку виконувалась на тон вище тональності партії контрабаса.

Поки що система «підвищеного» строю зберігається і до нашого часу.

Перший, хто застосував «сольний» стрій на контрабасі був контрабасист-віртуоз Джованні Боттезіні (1823 – 1889 рр.).

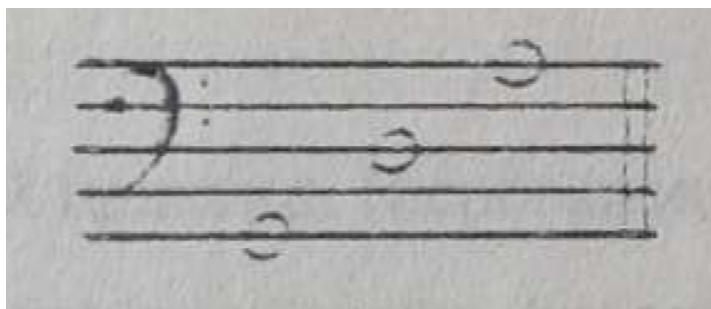
Свій контрабас Боттезіні настроював так:

Приклад 11



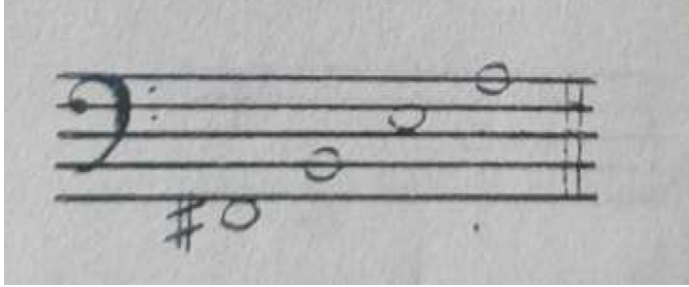
Замість

Приклад 12



Приблизно в кінці XIX століття для сольних виступів стали користуватися чотириструнним «перестроєним» контрабасом з квартовим строем:

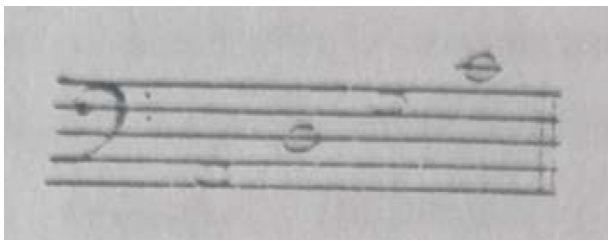
Приклад 13



Такий стрій широко застосовується і в сучасній педагогічній та концертно -виконавчій контрабасовій практиці.

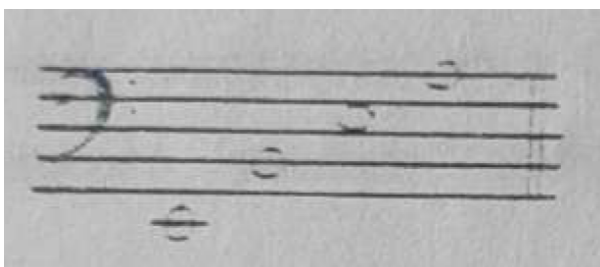
Крім цього основного «сольного» строю відомі й інші. Наприклад, польський контрабасист-віртуоз Адам Цеханський (1882 – 1957 рр.) користувався так званим «контрабасом-С», який мав такий сірій:

Приклад 14



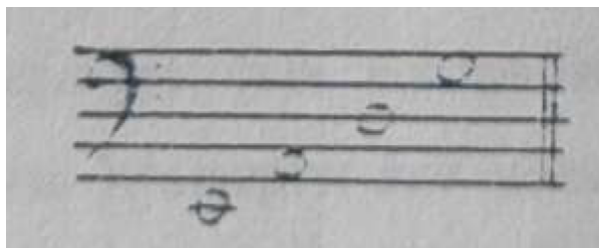
Угорський контрабасист, професор Будапештської консерваторії Лайош Монтаг (нар, в 1906 р.) при виконанні деяких своїх композицій для контрабаса (наприклад, «Extreme» та інших) рекомендує ще такий стрій:

Приклад 15



У сучасній контрабасовій практиці (переважно в педагогічній) у зв'язку з випуском високоякісних металевих струн, стало можливим використання контрабаса як сольного інструмента і в натуральному, оркестровому його строї:

Приклад 16



На думку спеціалістів це дає такі переваги [41, с. 163]:

1. Можна буде без перенастроювання і заміни струн користуватися одним і тим самим інструментом як при сольній грі, так і в камерних чи симфонічних оркестрах;
2. Розшириться контрабасовий репертуар за рахунок віолончельного;
3. Інструмент отримає своє природне ненапружене звучання.

Багато зарубіжних консерваторій, наприклад, в Італії, Франції і Англії вже перейшли на систему натурального строю на контрабасі.

Історія контрабасового мистецтва знала немало прекрасних солістів на цьому інструменті, грою яких захоплювались у багатьох країнах Європи та Америки. Особливо великого розквіту набуло сольне контрабасове виконавство в XIX столітті.

Кращими, хто поставив контрабас у ряд з іншими скрипковими сольними інструментами, були: Доменіко Драгонетті, Джованні Боттезіні, Джузеппе Андреолі, Вільгельм Вах, Август Мюллер, Йозеф Грабе, Венцель Гаусе, Христіан Сімон, Густав Ляска, Вільгельм Штурм, Франц Сімандл, Емануїл Шторх, Венделін Сладка, Адольф Моїсль, Антоніо Сконтріно, Йоганн Аберт, Освальд Швабе, Сергій Кусевицький,

Христіан Лябро, Едуард Нанні, Адам Цеханський та багато інших.

Авторами сольної літератури для контрабаса були переважно самі контрабасисти-концертанти. Концерти для контрабаса написали: Густав Ляска, Франц Сімандл, Йозеф Грабе, Антоніо Сконтріно, Емануїл Шторх, Йоганн Аберт, Карло Россаро, Францішек Черний, Едуард Штейн, Йоганн Гейзель, Т.З. Кассерн, Федікс Врубель, С.Б. Порадовський.

З контрабасистів, які написали наукові праці про свій інструмент, найбільш відомий був Фрідріх Варнеке.

До визначних педагогів контрабаса належать: Йозеф Грабе, Франц Сімандл, Фрідріх Варнеке, Людвіг Гегнер, Ян Кестер, Венделін Сладка, Христіан Лябро, Веррімо, Вендель Гаусе, Клінг, В.О. Жданов, Адам Цеханський, Й.Й. Гертович, Едуард Нанні.

Кращі школи для контрабаса створили Джованні Боттезіні, Франц Сімандл, Вендель Гаусе, Антонін Слама, Францішек Черний, Густав Ляска, Карл Ріхтер, Вільгельм Штурм, Боніфаціо Азіолі, Едуард Нанні, О.А. Мілушкін, Тодор Тошев, Лайош Монтаг [38, с.234].

Як бачимо, контрабас мав не лише немало чудових виконавців, для нього було також створено ряд фундаментальних шкіл та написано значну кількість концертної літератури. Звичайно, якщо порівняти контрабас у цьому відношенні, наприклад, із скрипкою або віолончеллю, то він, безсумнівно, набагато відстає.

Все ж таки, спираючись на наведені приклади, основним залишається те, що контрабасу, вдалося довести, що йому під силу функція не лише оркестрового, але і сольного інструмента.

Проте більш цінним і необхідним контрабас залишається в оркестрі. У цьому не вагались навіть самі віртуози, які виступали з сольними концертами і одночасно обов'язково грали в оркестрах чи камерних ансамблях.

РОЗДІЛ 2. КОНТРАБАСОВИЙ СМІЧОК: ВИДИ ТА ОСОБЛИВОСТІ

2.1. Історія виникнення смичків. Їх еволюція.

Намагаючись прослідкувати використання смичка до його першоджерел, ми змушені обмежитись узагальненим твердженням, що смичок, безсумнівно, східного походження. Легенди про виникнення смичкових інструментів не дають нам точних дат для з'ясування часу появи смичка. Назви інструментів (кобуз, ребаб, руд та ін.), що згадуються у давніх східних трактатах VIII-IX ст., як свідчать іконографічні джерела, спочатку були щипковими інструментами. Тому, немає жодних підстав вважати, що на інструментах, згадуваних у цих писемних джерелах вже міг застосовуватися смичковий спосіб звуковидобування. Лише наприкінці IX початку X ст. з'являються достовірні факти про смичок та виконавство на смичкових

інструментах.

Цікаві відомості про витоки смичкових інструментів подано в «Трактаті про музику» середньоазійського вченого Дервіша Алі (поч. XVII ст.). Він підкреслює, що у своєму дослідженні про музичні інструменти спирався на народні перекази та легенди. В розділі про смичкові інструменти він зазначає що вони були винайдені в Середній Азії. Одним із винахідників він вважає вченого Ібн-Сіну (Авіцену) з Бухари, який вперше описав конструкції та спосіб звуковидобування на смичкових інструментах.

Серед існуючих смичкових інструментів рабанастр (Ravanastron, рис.1), здається, є одним з найстарших, оскільки його структура є найпримітивнішою серед інших. Як свідчить легенда, цей інструмент був винайдений Гаваною, який був королем Цейлону близько 5000 років до нашої ери. Наскільки це точно ми сказати не можемо, оскільки найдавніші згадки про смичок датуються 1500-2000 роками до нашої ери, який, вочевидь, був просто стрижнем без волосу.

В Китаї й дотепер існує інструмент під назвою ерху (рис.2). Цікавим є той факт, що волос смичка протягується між струнами.

Помітним є той факт, що на давньому сході існувало багато схожих між собою, але різних за назвою смичкових інструментів: в Індії – рабанастр, Omerti (рис. 3) у Китаї – Ur-Heen, Uh-Ch'in, Sawduang та Saw-oo. У Сіамі – the Saw-tai, і т.д. У Туреччині та Аравії, Kemangeh-a-gouz (рис. 4), Kemangeh-roumi, Rebabesh-Sha'er (Рис. 5), і Rebab-el-maghanny, а також більш сучасні Gunibry.[40]

Смички всіх цих інструментів є дуже схожими один з одним. У більшості випадків, смичком є довга тростина з пучком кінського волосу, зав'язаного на кожному кінці таким чином, щоб надати тростині більш-менш дугоподібної форми. Смички для Goudok та Sarinda (рис.6) були короткими, жорсткими і по формі наближались до півкола. Смички для Кауапазігоп, Отеїї та ін., були більш рівними

та гнучкими, але останнє, здається, не було необхідним. Натомість в японського Koki смичок був близько 114 см в довжину і був надзвичайно еластичним і за формою, дещо схожим на смички ранніх європейських віол. Способи фіксації волосся, в більшості випадків, зводився до простого зав'язування волосся на кінці тростини у вузол. Іноді волос з зав'язаним вузлом на кінці пропускали через щілину. В деяких випадках кінець тростини обмотували шматком шкіри, а волос вставляли в отвір в тростині (рис.7).

У Європі смичок з'явився приблизно у VIII столітті. Довгий час існували смички місяцеподібної форми, які застосовувались при грі на фіделі, ребеку, також, смичкових лірах та віолах. При цьому для звуковидобування використовували лише верхню половину смичка. Смички найпростішого типу являли собою тростину вирізану разом із колодкою з одного дерева.

Одним із перших європейських смичкових інструментів вважається *крота* – давній струно-смичковий інструмент кельтського походження, який був поширений в XI-XVI століттях в Ірландії та Уельсі. Про точну конструкцію давніх європейських смичків ми можемо судити тільки по малюнкам, які не завжди вірно передають її. Якими би непереконливими і суперечливими не були існуючі записи, але вони в нас є, і саме по ним ми можемо дослідити розвиток смичка у Європі. Наведемо декілька прикладів.[40]

Форма носової частини не змінюється, як це зображено на малюнках, від VIII-XVI століть (рис. 8) і дещо нагадує східні смички.

У IX столітті ми знаходимо смичок (рис. 9), який дуже нагадує смички для Saw-oo та Saw-tai, і у тому ж столітті, можна побачити мініатюру на якій зображений виконавець на Crwth з смичком на рис. 10. Подібні смички були розповсюдженими, напевне, і в X столітті. В XI столітті вони стають більш різноманітними. як це видно на рис. 11

Тут можна знайти форми схожі на смички IX століття, як на рис. 10 і чудовий прогрес як на рис. 11.

На рис. 12 наведені приклади смичків XII століття, зображені художниками-сучасниками.

Форма смичка на рис. 12, яка зустрічається безперервно від XII аж до XVII- XVIII століть, є досить точною. Дещо схожою на сучасний контрабасовий. На рис. 13 наведені деякі смички XIII століття, один з яких з чудовою ручкою у формі ефеса шпаги.

Зображень смичків XIV століття є дуже мало, щоб можна було виділити суттєві риси, які відрізняли б їх від попередників. Найбільш яскраві приклади, наведемо на рис. 14.

Художники XV століття зображали смички дещо схожими на смички попередніх часів, як це видно з рис. 15.

На рис.16 можемо побачити смички, зображені художниками, які були сучасниками Гаспара да Сало та Андреаса Амати. Цілком можливо, що саме такі смички використовувались у той час.[40]

Отже, смичок – це дерев'яна тростина з натягнутим уздовж пучком кінського волосу, яка служить для видобування звуку на струнних музичних інструментах. Вперше смичок почали застосовувати на сході у найпростішому вигляді, без механічного регулювання натягу. Найдосконаліший варіант «східного» смичка використовується при грі на кеманчі та гіджаку. Під час гри пальцями правої руки виконавець регулює міру натягу пучка волоса та його ширину.

2.2. Еволюція контрабасового смичка у XIX – початку XX ст.

Сучасний контрабасовий смичок складається з дерев'яної палиці (тростина), що переходить в шпів (головку), колодки і волоса.

Для виготовлення тростини використовується дерево фернамбук (Pernambuco) або бразильське дерево (Brasilwood), так само стали виготовляти смички з вуглепластика (Carbon). Колодка робиться з чорного дерева (можна зустріти з палісандра) зі вставками з перламутру. У колодку з внутрішньої сторони, прилеглої до тростини, вставляється металева накладка яка прикріплена мідним або бронзовим гвинтом з невеликою гайкою, а в основу тростини вставлений гвинт з довгим різьбленням і восьмигранним бочонком, за допомогою якого можна регулювати натяг волоса. Кільце на колодці тримає волос. Кільце і бочонок на дорогих смичках робиться зі срібла. Зустрічаються смички, в яких колодка виготовлена зі слонової кістки, з використанням гарнітури з золота, що робить смички більш дорогими. Пластинки зі слонової кістки в переважній кількості смичків використовуються на кінчиках смичків. Подовжений «ніс» смичка називається «есік» або «шпіц». Волос кінського хвоста або штучний синтетичний волос натягується від шпіца до колодки і утворює стрічку за допомогою кільця на колодці. Кінський волос, має великі лусочки, між якими знаходиться каніфоль, що дозволяє під час гри зачіпати струну змушуючи її коливатися і звучати.

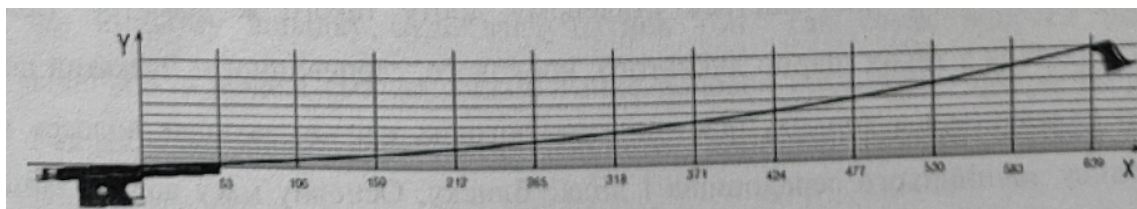
Для гри на контрабасі використовуються два типи смичка: «французький» (з низькою колодкою) і «німецький» (з високою колодкою). Також існує так званий бароковий смичок, що застосовується для виконання музики у виключно автентичному стилі. Його відрізняє тростина, яка менш увігнута та форма шпіцу, що нагадує стручок гороху. Барокові смички менш пружні і в них зазвичай менша стрічка волосу. У смичок вставляють кінський волос білого кольору, зустрічаються смички з чорним волосом, який грубіший за структурою, що сприяє більшому його тертю зі струною, але менш рівному і гладкому звуку.[37]

Параметри смичків розділяють на регульовані та не регульовані.

Параметри смичка не регульовані:

- Маса смичка визначає його динамічні якості при грі на контрабасі. Необхідно враховувати співвідношення ваги смичка з чутливістю інструменту, жорсткістю струн та інші моменти. Починаючи з початку формування типів смичків (французького та більш пізнього чеського або німецького), склалося так, що французький смичок був більш важким (до 170 г) ніж німецький (від 130 до 160 г).
- Положення центру ваги смичка і власна його маса впливають на швидкість повороту смичка при переході з однієї струни на іншу. Наближаючи центр ваги смичка до колодки (до руки) для зменшення моменту інерції (відчуття більш легкого по вазі смичка), не можна забувати про вплив маси смичка на зручність отримання рівномірного звуку в будь-якій його частині. Це зауваження більшою мірою відноситься до смичка з полегшеним кінцем (німецький тип), коли для повноцінного звуку у верхній частині смичка необхідна зайва сила натиску від правої руки.[37]

Правильність співвідношень вигину і товщини древка визначається при перетягуванні волосу; в смичку він повинен прийняти пряму форму, без хвиль і вигинів. Зазвичай, смички німецького типу мають більш конусну форму тростини ніж французькі. Місце вигину знаходиться за серединою, на кілька сантиметрів ближче до шпiца. Натомість у французького типу, конусність, тростини, менша, а центр вигину майже на середині тростини. Це зумовлено принципами передачі ваги та сили руки на смичок, а зі смичка на струну.



- Жорсткість і однорідність матеріалу тростини визначається ударом по ребру долоні опуклою частиною при взятті на певній відстані від колодки смичка.

До регульованих параметрів належать:

- Пружність волоса залежить від його сили натягу, маси, рівномірності укладання в процесі монтування смичка і пружності самої тростини. Сила натягу волоса в смичку регулюється поворотом гвинта в колодці смичка контрабасистом; маса (кількість і тип) і рівномірність укладання волоса регулює майстер, в залежності від жорсткості смичка; пружність тростини регулюється заміною такої.
- Жорсткість смичка (в смичок вставлена кількість волосся, на яку він не розрахований): якщо жорсткість менше необхідного, то перелом волоса в місці контакту зі струною утворює кут більший, ніж потрібно, що призводить до зачіпання при грі сусідніх струн. Збільшення натягу волоса призводить до вигину в іншу сторону смичка. Для виправлення необхідно зменшити кількість волосся в смичку. Якщо жорсткість більше необхідного, то при грі практично відсутній кут перегину волоса в точці зіткнення його зі струною, що помітно позначається на якості звуко-видобування, особливо при грі на ріано. Для виправлення необхідно збільшити кількість волосся в смичку.[37]

Контрабасовий смичок пройшов тривалий шлях розвитку: від зігнутої у вигляді дуги тростини без колодки і кінця, – до прямого смичка з пересувною колодкою. У XIX столітті встановлюються два основних його види: у Німеччині, Австрії та Чехії використовували смички з високою колодкою, а у Франції, Англії та Італії – з низькою. Перші дістали назву «німецькі», а другі – «французькі», такими смичками користуються і до сьогодні.

«Німецькі» та «французькі» смички відрізняються один від одного:

- товщиною тростини;
- висотою колодки;
- формою кінчика смичка;
- вагою;
- способом тримання.

Довжина сучасних контрабасових смичків обох видів складає в середньому 68-70 см. За розмірами контрабасові смички бувають 3/4 і 4/4.

Таблиця розмірів 3/4 і 4/4 контрабасових смичків

Показник	4/4 (мм)	3/4 (мм)
Довжина тростини	695	570
Стріла прогину	24	26
Діаметр тростини біля шпiца	9,5	9,5
Діаметр тростини біля колодки	14,5	13,5
Довжина шпiца	36,5	36,3
Висота шпiца	34	34
Довжина паза під гвинтом	18	18
Ширина паза під гвинтом	6	6

Довжина граней	110	110
Ширина колодки біля кільця	18	19
Висота колодки біля тростини	30	30
Волос на смичку (г)	17,5	17,5

«Французький» смичок вважається давнішим від «німецького», хоча у своєму сучасному вигляді він з'явився лише на початку ХХ століття. Якщо прослідкувати в джерелах, перший контрабасовий «французький» смичок більш вірно буде називати його «італійським» тому, що він отримав досить широке розповсюдження в Італії і достовірно відомо, що таким смичком грав Д. Драгонетті. Він був коротким і більш важким з дуже високою колодкою, через це «німецький» смичок, як більш довгий, мав у той час перевагу.

Особливістю «італійського» смичка було розташування волоса паралельно тростині. Поряд з цим типом, мабуть, існував й дугоподібний смичок з низькою колодкою. Тільки в останній чверті ХVIII століття, французьким майстром Франсуа Туртом-молодшим (1747 – 1835) був створений контрабасовий смичок не з дугоподібною або прямою, а із дещо увігнутою тростиною і низькою колодкою. Саме він був прототипом смичка, який тепер ми називаємо «французьким».[41]

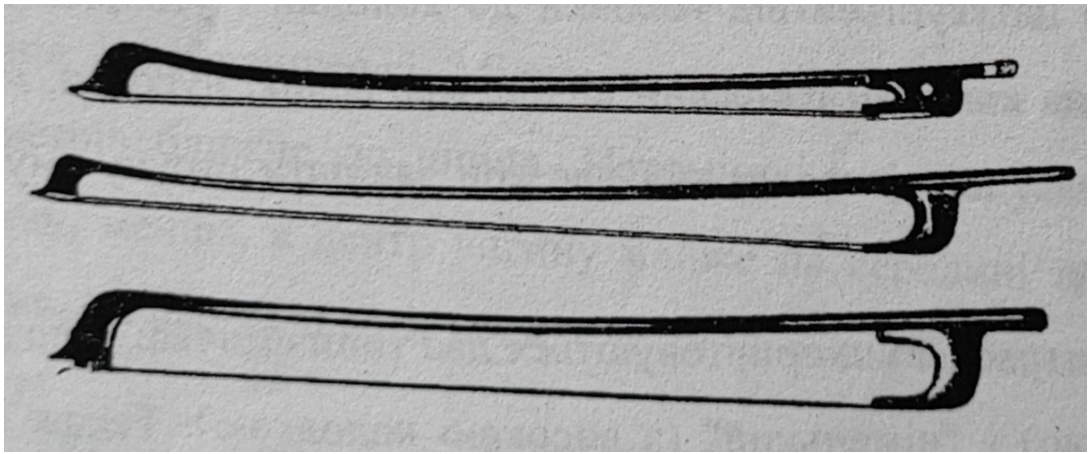
У 1820-х роках, за ініціативою Паризької консерваторії на чолі з її директором Л. Керубіні, було вирішено встановити, який тип смичка є найкращим. В зібраний комітет входили відомі контрабасисти того часу. І, хоча, в той час у Франції вже скрізь утвердився смичок туртівського типу, комітет вирішив, що цей смичок не може розкрити всіх звукових можливостей інструменту. Деякі члени комісії

пропонували взяти до загального вжитку італійський смичок з прямою тростиною і високою колодкою, інші відхиляли цю пропозицію. Зрештою, було вирішено залишити французький смичок в оркестрі, а учням обов'язково грати італійським смичком. За проханням Дж. Россіні, Драгонетті замовив в Лондоні точну копію свого смичка («італійського») і надіслав її в Паризьку консерваторію в якості зразка. Однак, туртівський тип смичка з низькою колодкою, так званий «французький смичок», незабаром отримав широке визнання і поширився в інших країнах, головним чином в Італії. Цьому в значній мірі сприяла діяльність Дж. Боттезіні, який грав таким смичком. Навчання гри «французьким смичком» вперше ввів в Італії, приблизно у 1860 році, Г. Кампостріні. З Італії традиція гри цим смичком перейшла до Іспанії, Англії та країн східної Європи.

З початку XIX століття в Празі отримав поширення інший тип смичка, що є проміжним між туртівським з увігнутою тростиною і низькою колодкою та італійським смичком з прямою тростиною і високою колодкою. Конструкція тростини нагадує туртівський смичок, але колодка висока (хоча трохи нижче, ніж у смичка Драгонетті).

Наведемо малюнок, що зображає три основних типи контрабасового смичка (зверху вниз):

- а) туртівський смичок з низькою колодкою (французький);
- б) з високою колодкою (чеський, або німецький);
- в) смичок Д. Драгонетті (італійський):



Сьогодні «французький» смичок має таку ж досконалу форму, як віолончельний, тому багато контрабасистів надають йому перевагу. На думку спеціалістів «французький» смичок полегшує виконання віртуозних штрихів таких як стаккато, спікато, та ін., проте, в незначній мірі втрачається потужність, забарвленість та тембральність в порівнянні з «німецьким».

2.3. Способи тримання різних видів контрабасових смичків

Спосіб тримання смичка завжди в якійсь мірі є суб'єктивним, бо кожному виконавцеві притаманний «свій індивідуальний» спосіб тримання смичка. Та все ж існують яскраво виражені основні принципи, зумовлені методичними вказівками різних шкіл і напрямів.

Ідея зміни постановки правої руки контрабасиста при грі смичком як з високою, так і з низькою колодкою, була продиктована великими вимогами до контрабасистів у русі загального розвитку смичкового виконавства. Нова постановка при грі смичком з високою колодкою у свою чергу посприяла пошуку нової постановки і для смичка з низькою постановкою [12, с.96].

Неважливо яким смичком грати на контрабасі, а важливо як

ним грати, як його «відчувати» і володіти ним. Цей факт підтверджується прикладом блискучих контрабасистів. Так, Драгонетті, Сімандль, Кусевицький грали смичком з високою колодкою, в той час як Боттезіні, Нанні, Гертович використовували смичок з низькою колодкою.

Деякі школи визнають лише смичок з високою колодкою, інші — лише смичок з низькою колодкою. Але є школи, які віддають належне і одному, й другому смичкам.

Наскільки важливою є висота стільця, на якому сидить віолончеліст або піаніст, або висота шпилья контрабаса, настільки важливим є правильно підібрати смичок, що відповідатиме анатомічній будові правої руки контрабасиста [12, с.65].

Розглянемо спосіб тримання смичка з високою колодкою.

Притримаємо пальцями лівої руки смичок посередині тростини, а правою рукою візьмемо смичок таким чином, щоб:

а) задня частина колодки впиралася в долоню у тому місці, де починається четвертий палець і частково третій;

б) продовження тростини (гвинтова частина) тісно прилягала до верхньої частини боку долоні (між вказівним і великим пальцями), ближче до вказівного, біля його суглобу, але в жодному випадку не на кісточці суглобу;

в) напівзігнутий середній палець розмістився так, щоб він знаходився знизу тростини, легко впираючись боком «подушечки» в кінці верхньої частини колодки. У подальшому на середньому пальці буде триматися вся вага смичка, він буде скеровувати вертикальний рух смичка:

г) вказівний палець кінчиком «подушки» впирався в тростину збоку, поряд з середнім пальцем, але дещо позаду нього. Вказівний палець сприяє нахилу смичка в бік грифа, а також «слідкує», щоб його кінець не зміщувався вгору або вниз. Ці пальці знаходяться в

напівзігнутому невимушеному природному положенні. Ніяк не можна випрямляти або прогинати їх в перших суглобах у бік тростини. Крім напруження це нічого не дає;

д) великий палець в достатньо зігнутому стані лягав «подушкою» дещо боком зверху тростини, посередині її, дещо позаду вказівного пальця. Так створюється основна точка опори для натиску кисті на смичок;

е) четвертий, у вільно – зігнутому стані, знаходився у виїмці нижньої частини колодки і притискав її до долоні; мізинець вільно розміщується біля четвертого пальця, не відіграючи будь - якої ролі.

Тепер слід розглянути різні способи тримання смичка з низькою колодкою. Насправді існує два основних способи. Перший з них (так званий «французький») детально описаний у «Школі гри на контрабасі» А.Мілушкіна і широко відомий контрабасистам. Він, у принципі, виходить з віолончельного способу тримання смичка лише з тою різницею, що великий палець розташований не збоку тростини, а знизу колодки [19, с.72].

Ця постановка не відповідає вимогам сучасного контрабасового виконавства.

На відміну від тримання смичка у віолончелістів, скрипалів, а також контрабасистів, які грають смичком з високою колодкою, при такій постановці правої руки великий палець віддалений від інших пальців на досить велику відстань (висота колодки плюс товщина тростини). Положення великого пальця на ребрі колодки не дає йому стійкості, він швидко втомлюється.

Ця постановка правої руки передбачає великі і часті згинання –розгинання руки в лікті при веденні смичка вгору і вниз, що не відповідає природі контрабаса і негативно позначається на силі і якості звука, а також на штриховій техніці.

Другий спосіб тримання смичка з низькою колодкою мало чим

відрізняється від віолончельної постановки правої руки, так званий «італійський» спосіб. При такій постановці:

а) великий палець частково впирається на передній виступ колодки, а частково на тростину. Слід відразу звернути увагу, щоб великий палець доторкався колодки і тростини дещо боком і був у напівзігнутому стані;

б) середній палець у напівзігнутому стані лягає зверху на тростину таким чином, щоб своїм кінцем він торкався волосу смичка біля металевої обмотки колодки; поряд з ним розташовуються четвертий палець і мізинець, торкаючись правої сторони боку колодки; в) вказівний палець дещо відведений вліво від середнього і лежить на тростині як правило на середній фаланзі другого суглобу [12, с. 149].

Щоб міцно втримувати смичок, слід достатньо глибоко охопити пальцями колодку, але не настільки, щоб спричинити скованість пальців і кисті. Це залежить від будови пальців кожного контрабасиста, від його «індивідуальної» постановки правої руки, манери гри і т. д.

В описаному способі тримання смичка з низькою колодкою роль усіх пальців (крім мізинця) дуже велика. Особливо значною є роль великого та вказівного пальців. Другий спосіб постановки правої руки при грі смичком з низькою колодкою – проста «транскрипція» віолончельної постановки. Контрабасовий смичок важчий, відстань від верхньої частини тростини до волосу у нього значно більша, ніж у віолончельного, отже, і тримати контрабасовий смичок слід дещо по-іншому. Це й стало поштовхом до деяких вдосконалень низької колодки контрабасового смичка. Удосконалення колодки полягало в тому, що на краю металевого кільця (в напрямку волосу) під невеликим кутом прикріплюлася невелика металева пластина з виїмкою для зручного і стійкого

положення великого пальця, який при веденні смичка розташовувався своєю боковою частиною в цій виїмці [37].

Вдосконалення колодки дозволило уникнути тих негативних моментів, які були пов'язані з «французькою» постановкою правої руки. Кисть отримала своє природне положення, і всі її рухи стали гнучкими й вільними, тростина смичка нахилилась у бік грифа, що сприяло значному покращенню звуковидобування та штрихової техніки. У порівнянні з «італійською» постановкою модернізована колодка дала можливість досягнути більш стійкого тримання смичка, що є важливим при грі на контрабасі.

РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ВИКОНАВСЬКИХ ПРАКТИК

3.1. Кращі контрабасові майстри Європи

Батьківщиною контрабаса, як і інших скрипкових інструментів, вважається Італія.

Що ж до походження смичкових інструментів взагалі, то тут думки розходяться. Видатний німецький вчений Гуго Ріман (1849 – 1919 рр.) вважав, що смичкові інструменти виникли в Англії, а бельгійський послідовник – музикознавець Жозеф Франсуа Фетіс (1784 – 1871 рр.) доводив, що батьківщиною смичка і смичкових інструментів є Індія.

Одна з найдавніших легенд приписує винахід контрабаса відомому італійському віртуозу-лютністу Мікелю Тодіні, який у 1676 році поселився в Римі.

На початку свого існування контрабас мав 5, 4 і, навіть, 3 струни. Великого розповсюдження в ранній музичній практиці (в Італії, Англії, Бельгії) набули триструнні контрабаси, що виготовлялись італійськими та й іншими майстрами в першій половині XVII століття [1, с.287]. Ці контрабаси знайшли широке застосування в церковній музиці, а також в камерних та оперних оркестрах.

Завдяки своїм прекрасним звуковим якостям і невеликому

розміру, вони часто служили контрабасистам - віртуозам сольними інструментами.

Одним з перших творців контрабасів був Гаспаро да Сало (1542 – 1609 рр.). Цікаво, що форма його контрабасів збереглася майже до нашого часу. На одному з кращих інструментів його роботи грав відомий італійський контрабасист-віртуоз Доменіко Драгонетті (1763 – 1846 рр.). Тепер цей контрабас зберігається в соборі Святого Марка у Венеції.

Багато прекрасних контрабасів і контрабасових віол створили Андреа Амати (1535 – 1611 рр.), Джованні-Паоло Маджіні (1580 – 1631 рр.) і Нікколо Амати (1596 – 1684 рр.). Останній особливо був відомий своїми триструнними контрабасами, вірніше півконтрабасами.

Ще в першій половині XVII століття (в 1647 році) бельгійський майстер П'єр Борльон змайстрував для Антверперського собору також кілька триструнних контрабасів.

Найкращими інструментами в Італії вважались контрабаси П'єтро-Санто Маджіні (1630 – 1680 рр.). На контрабасі його роботи грав російський контрабасист-віртуоз Сергій Кусевицький (1874 – 1951 рр.).

Відзначились своєю силою і красою звучання також контрабаси Джузеппе Тесторе (1660 – 1710 рр.). Його інструментом (баззо сіа сатєга) користувався при виступах італійський контрабасист Джованні Боттезіні (1823 – 1889рр.).

Майстрами більш пізнього часу були Жан Батіст Вільом (Франція) і Якоб Август Отто (Німеччина).

Заслужену славу приніс Ж.Б. Вільому (1798 – 1829 рр.) його «октобас» (близько 4 метрів висоти), зроблений ним у Парижі в 1850 році (подібні контрабаси-гіганти іноді мали місце в музичній практиці XVII -XIX століття). В даний час «октобас» Вільома зберігається в Музеї Паризької консерваторії.

Високі якості контрабасів Якоба Отто (1760 – 1829 рр.) дуже цінував радянський контрабасист-педагог Мілушкін (1892 – 1938 рр.).

В історії контрабасового мистецтва відомий випадок, коли один з перших солістів на цьому інструменті угорець Йосиф Кемпфнер (народився приблизно в 1740 році) сконструював для своїх виступів розбірний контрабас, що складався з 26 частин і скріплювався гвинтами. Більш конкретних відомостей про цей контрабас знайти не вдалося. Відомо лише, що Кемпфнер назвав його «Голіафом».

Однак, приклад Кемпфнера з розбірним інструментом в подальшому послідовників не мав і залишився в історії контрабасового мистецтва винятком.

Також, протягом усього XIX століття, провідними смичковими майстрами були Ф. Люпо та Д. Пеккат. Широко розповсюдженими були й смички Ж.В. Вільома. Деякі його смички були зроблені з порожніх металевих трубок, які були пофарбовані в колір фернамбука. Досконалыми були смички роботи Ф.Н. Вуарена, помічника та послідовника Ж.В. Вільома.

Згодом у Франції стають відомими смички майстрів А.Ж. Лані, І.А. Віньєрона, Є. Сарторі; у Великобританії – Дж. Додда, Дж. Табса; в Німеччині – Л. Бауша, К. Грімма, А. Нюрнбергерів та інші; у Нідерландах – Ван дер Меєра; в США – Ч. Анберта і Д. Флехтера.

До 1914 року теорією конструкції смичка займався майстер М.А. Нетикса, який сам створив ряд смичків. З сучасних майстрів відомі П.Н. Летунов, А.М. Токарев і Л.А. Горшков, який виготовляв смички, колодка яких була зроблена зі слонової кістки.

3.2. Особливості гри з різними типами смичків

Французький смичок відомий своїм характерним дизайном і технікою гри, які вирізняють його серед інших типів смичків. Йому

притаманний яскравий і чіткий звук, що особливо підходить для виконання швидких і складних пасажів з високою точністю [48]. Його конструкція нагадує смички віолончелі, альту чи скрипки, зокрема завдяки меншому гачку (жабці) — частині смичка, за яку тримається виконавець [27]. Така подібність у формі забезпечує зручний верхній хват, аналогічний до того, який використовують виконавці на менших струнних інструментах, що сприяє легкому контролю та спритності [32]. Крім того, французький хват часто обирають музиканти, які прагнуть економії рухів, адже він потребує меншого розгинання руки, забезпечуючи більший контроль та плавність гри. Поєднання конструктивних і технічних характеристик робить французький смичок популярним вибором серед виконавців, які прагнуть досягти витонченості та точності у виконанні.

На відміну від нього, німецький смичок пропонує інший дизайн і досвід гри, який часто цінується за свої унікальні особливості. Відомий також як «смичок Батлера», німецький смичок тримається з нижнім хватом, що відрізняє його від верхньої техніки французького смичка [48]. Цей нижній хват є ключовим для виконавців, які прагнуть досягти потужнішого й об'ємнішого звучання, адже він дозволяє сильніше взаємодіяти зі струнами. Візуально німецький смичок вирізняється коротшим і товстішим тростяним стрижнем, що додає йому характерної ваги та балансу [22]. Техніка гри також потребує певних корективів, наприклад, зміни кута нахилу волосу смичка, щоб уникати гри повністю плоским волосом, що покращує глибину звучання [17]. Поєднання конструктивних і виконавських характеристик робить цей тип смичка ідеальним для створення насиченого, повнозвучного тону.

Порівнюючи звук і техніку гри французького та німецького смичків, можна виокремити їхні сильні сторони та застосування. Французький смичок забезпечує яскраве, виразне звучання, яке є

ідеальним для чіткої артикуляції та точного контролю під час виконання [48]. Це робить його особливо придатним для швидких і технічно складних творів, де важлива чіткість і гнучкість. Натомість німецький смичок краще підходить для досягнення потужного, резонансного звуку, який легше отримати завдяки його конструкції та хвату. Це робить його зручним для творів, що потребують сильного, виразного звучання. У підсумку вибір між цими типами смичків часто залежить від особистих вподобань виконавця та конкретних вимог репертуару, адже кожен із них має унікальні переваги для різних музичних стилів і технік.

Вибір смичка суттєво впливає на якість звуку та тембр контрабаса. Різні матеріали й конструкції смичків по-різному впливають на акустичні властивості інструмента. Наприклад, традиційні дерев'яні смички, часто виготовлені з деревини пернамбуко, відомі своїм теплим і насиченим тембром, що посилює природний резонанс контрабаса [7]. Водночас сучасні смички з вуглецевого волокна вирізняються міцністю та яскравішим звучанням, що може сподобатися виконавцям, які прагнуть досягти прозорості та проєкції звуку [7]. Взаємодія смичка зі струнами має ключове значення: матеріал, гнучкість і баланс смичка можуть кардинально змінити тембровий результат, тож вибір смичка є важливим чинником у досягненні бажаної якості звучання [17]. Таким чином, тип обраного смичка може або підсилити природне звучання контрабаса, або надати йому зовсім нових тембрових характеристик — залежно від уподобань виконавця та музичного контексту [17].

Ще одним важливим аспектом є вплив вибору смичка на комфорт гри та ергономіку. Французький і німецький смички пропонують різні типи хвату, які задовольняють різні ергономічні потреби. Деякі виконавці вважають французький смичок із верхнім хватом інтуїтивно зрозумілішим і менш напруженим для зап'ястя, що

дозволяє ширший діапазон рухів [58]. З іншого боку, німецький смичок із нижнім хватом може бути зручнішим для музикантів, які віддають перевагу більш розслабленому положенню руки, особливо під час тривалих сесій гри [58]. Конструкція самого смичка, зокрема розподіл ваги та баланс, також впливає на комфорт виконавця. Ергономіка є надзвичайно важливою, адже дискомфорт може погіршити якість виконання й навіть призвести до травм із часом. Тому вибір смичка, який відповідає фізіологічним особливостям виконавця, є необхідною умовою для підтримання комфорту та запобігання перевантаженню під час гри.

Актуальним є також питання відповідності смичків різним музичним стилям і жанрам. Французькі смички часто обирають за їхню здатність створювати яскраве, чітке звучання, що робить їх популярними у класичній та оркестровій музиці, де важлива точність і ясність [48]. Натомість конструкція німецького смичка дозволяє досягати глибокого, насиченого звуку, що ідеально підходить для жанрів, які вимагають потужного, тривалого звучання – таких як джаз або сучасна музика [1]. Здатність смичка адаптуватися до різних виконавських технік, як-от стакато чи легато, розширює його функціональні можливості у межах різних жанрів [42]. Ця універсальність особливо важлива для музикантів, які часто змінюють стиль виконання, адже вона дає змогу досліджувати широкий спектр тембрових і виразних можливостей на одному інструменті. Отже, вибір смичка значною мірою визначає здатність виконавця ефективно інтерпретувати та виконувати різноманітний музичний репертуар.

3.3. Освітні підходи до навчання гри на контрабасі

Традиційна методика навчання контрабасу приділяє значну

увагу класичним технікам і репертуару. Класичні прийоми служать основою, на якій студенти будують свої технічні навички та розуміння музики. Ці техніки включають правильну позицію лівої руки, керування смичком і опанування гам і арпеджіо. Репертуар, пов'язаний з класичною підготовкою, не тільки кидає виклик технічним здібностям студентів, але й збагачує їхні навички інтерпретації завдяки знайомству з творами таких композиторів, як Боттезіні та Кусевицький. Цей фокус на класичній підготовці забезпечує структурований підхід, який дозволяє студентам розвинути глибоке сприйняття історичного контексту та стилістичних нюансів музики, яку вони грають. Оволодівши цими фундаментальними техніками та досліджуючи різноманітний спектр класичних творів, студенти краще підготовлені для подальших музичних зусиль з впевненістю та майстерністю.

Такий підхід не лише забезпечує формування міцної технічної бази у студентів, але й знайомить їх із багатою історією та традиціями класичної музики. Навчальні посібники, такі як «Нова методика гри на контрабасі» Франца Зімандля та «Прогресивний репертуар для контрабаса» Джорджа Венса, є ключовими ресурсами в цьому контексті. Ці тексти надають структуровані вказівки, що дозволяє студентам поступово розвивати свої навички та переходити до виконання все складніших творів [11].

Індивідуальне навчання є ключовим елементом традиційної освіти гри на контрабасі, що забезпечує індивідуальну увагу, яка відповідає індивідуальним потребам і темпу навчання кожного учня. Цей персоналізований підхід дозволяє викладачам визначати конкретні сфери, де студент може потребувати вдосконалення, і відповідним чином адаптувати свої методи навчання. Особлива обстановка індивідуальних уроків сприяє тісним стосункам наставника та учня, дозволяючи отримати негайний зворотний

зв'язок і заохочення, що є життєво важливим для прогресу та мотивації учня. Викладачі також можуть адаптувати свій стиль викладання відповідно до рівня майстерності та особистого стилю навчання студента, створюючи більш ефективний та привабливий навчальний досвід. Це індивідуальне навчання є особливо корисним для оволодіння складними техніками та розробки тонкої музичної інтерпретації, оскільки дозволяє учням розвиватися у власному темпі, отримуючи постійну підтримку та керівництво від свого інструктора.

Використання стандартних педагогічних матеріалів є ще одним наріжним каменем традиційного навчання контрабасу. Ці матеріали, які включають методичні підручники, збірники етюдів і технічні вправи, забезпечують комплексну основу для розвитку необхідних навичок і знань у грі на контрабасі. Методичні підручники, такі як Сімандль і Білле, широко відомі своїм систематичним підходом до навчання фундаментальним технікам, пропонуючи структуровані вправи, які зміцнюють правильну техніку та музикальність. З іншого боку, колекції етюдів ставлять студентів перед музичними викликами, які сприяють технічній майстерності та виразній грі. Включаючи ці стандартні матеріали в навчальну програму, викладачі гарантують, що учні отримають всебічну освіту, яка охоплює всі аспекти гри на контрабасі. Такий підхід не тільки допомагає учням досягти технічної майстерності, але й розвиває глибше розуміння можливостей інструменту та майстерності, пов'язаної з його виконанням.

Сучасні та інноваційні стратегії навчання. В останні роки впровадження технологій у музичну освіту змінило традиційне середовище навчання, запропонувавши інноваційні способи навчання контрабасу. Викладачі тепер використовують доповнену та віртуальну реальність (AR та VR), щоб створити захоплюючий досвід, який дозволяє учням взаємодіяти зі своїми інструментами у віртуальному середовищі. Ці технології надають учням унікальну

платформу для візуалізації складних музичних концепцій і технік, сприяючи глибшому розумінню їх практики [49]. Крім того, мобільні програми стали цінними інструментами в музичному класі, надаючи інтерактивні уроки, тюнери та метрономи, які задовольняють різноманітні потреби учнів. Ці цифрові ресурси не тільки покращують індивідуальні практичні заняття, але й пропонують додаткову підтримку поза традиційними уроками, дозволяючи студентам навчатися у своєму власному темпі.

Іншим сучасним підходом у навчанні контрабасу є наголос на різноманітних музичних жанрах, що розширює музичний кругозір учнів і збагачує їхній навчальний досвід. Виходячи за межі класичного репертуару, викладачі заохочують студентів досліджувати джаз, рок, фолк та світову музику, дозволяючи їм розвинути всебічний набір навичок, який адаптується до різних музичних контекстів. Ця різноманітність музичних жанрів сприяє розвитку творчості та навичок імпровізації, необхідних для будь-якого музиканта-початківця. Крім того, знайомство з різними стилями музики сприяє культурній обізнаності та оцінці, долаючи розрив між класичним навчанням і сучасними музичними виразами [55]. У результаті студенти не тільки отримують технічну підготовку, але й стають універсальними музикантами, здатними орієнтуватися в динамічному ландшафті сучасної музичної індустрії.

Групові заняття та можливість навчання рівних також стали невід'ємними компонентами сучасної освіти контрабасу. Ці середовища для спільного навчання пропонують учням можливість спілкуватися зі своїми однолітками, сприяючи розвитку почуття спільності та спільного навчання. У групових умовах студенти можуть обмінюватися ідеями, кидати виклик один одному та розвивати навички ансамблю, які є вирішальними для виступу в оркестрах чи групах. Взаємонавчання заохочує студентів брати активну роль у

навчанні, оскільки від них часто вимагається навчати або допомагати своїм однокласникам, зміцнюючи своє власне розуміння матеріалу. Крім того, групові заняття надають студентам платформу для отримання досвіду виступів у сприятливій обстановці, зміцнюючи їхню впевненість і присутність на сцені. Цей перехід до спільного навчання є суттєвим відхиленням від традиційної моделі навчання один на один, підкреслюючи еволюцію музичної освіти в XXI столітті.

Цілісний та адаптивний підходи до навчання. Пристосування уроків до індивідуальних стилів навчання є важливим аспектом цілісного та адаптивного підходу до навчання гри на контрабасі. Визнаючи, що кожен учень має унікальні сильні та слабкі сторони та вподобання, викладачі можуть адаптувати свої методи навчання, щоб краще відповідати цим індивідуальним потребам. Цей персоналізований підхід не тільки підвищує ефективність навчання, але й сприяє створенню більш привабливого та мотивуючого навчального середовища. Наприклад, деяким учням можуть бути корисні наочні посібники та демонстрації, тоді як інші можуть досягти успіху завдяки аудіальному навчанню або практичній практиці. Адаптуючи уроки до цих різноманітних стилів, вчителі можуть допомогти учням повністю розкрити свій потенціал і розвинути глибший зв'язок зі своїм інструментом [2]. Крім того, ця адаптивність поширюється на темп, коли інструктори регулюють швидкість уроків на основі прогресу та розуміння учня, гарантуючи, що ніхто не залишиться осторонь або байдужим.

Інтеграція теорії музики та навчання слуху в уроки гри на контрабасі є ще однією інноваційною стратегією, яка підтримує всебічну музичну освіту. Розуміння теоретичних основ музики дозволяє учням оцінити структуру та контекст творів, які вони виконують, тоді як тренування на слух покращує їхню здатність розпізнавати висоту, інтервали та ритми. Цей подвійний фокус не

тільки покращує технічну майстерність, але й збагачує музичну інтерпретацію та творчий потенціал. Вбудовуючи ці елементи в навчальну програму, викладачі забезпечують студентів цілісною структурою, яка поєднує теорію з практичним застосуванням. У результаті учні можуть розвинути більш інтуїтивне розуміння музики, що дозволяє їм грати з більшою виразністю та впевненістю [2]. Крім того, така інтеграція готує студентів до більш поглибленого вивчення музики та розширює їхню оцінку різноманітних музичних жанрів.

Заохочення творчого самовираження та імпровізації має важливе значення для виховання всебічно розвиненого музиканта. У контексті вивчення контрабасу сприяння творчості передбачає надання учням можливостей досліджувати та експериментувати зі своїм інструментом поза традиційним репертуаром. Цього можна досягти за допомогою імпровізаційних вправ, композиційних проектів та інтерпретаційних завдань, які спонукають студентів мислити нестандартно. Віддаючи пріоритет творчому вираженню, викладачі не лише розвивають почуття індивідуальності та артистичного голосу у своїх студентів, але й покращують їх здатність до адаптації та навички вирішення проблем. Ці якості є вирішальними для навігації в ландшафті сучасної музики, що постійно розвивається [2]. Крім того, заохочення до імпровізації допомагає учням розвинути впевненість у своїх здібностях, дозволяючи їм більш повно займатися своєю музичною подорожжю та розвивати пристрасть до мистецтва на все життя.

ВИСНОВОК

У наші дні яскраві досягнення у грі на контрабасі та виконавстві є безсумнівними. Тим більше, прикрим є те, що література щодо досліджуваного нами інструмента – практично відсутня. Виконавці можуть лише частково ознайомитися з історією контрабасового мистецтва.

Завдяки даній роботі ми змогли по-новому осмислити багатовікову спадщину контрабаса не тільки як оркестрового, а й як сольного інструмента.

У ході даної роботи ми розглянули історію виникнення контрабаса та його еволюція: походження контрабаса та розвиток його форми і конструкції, що простежуються через кілька етапів історії музичних інструментів. Виникнення контрабаса відбувалося на основі інших струнних інструментів, таких як віолончель та інші великі смичкові інструменти, що були популярні в епоху Ренесансу та Бароко. У цей період контрабас був в основному супутнім інструментом у ансамблях, а його роль була обмежена лише функцією підтримки басової лінії. У класичну та романтичну епохи контрабас отримав більшу увагу, вдосконалювалися його конструкція та звукові характеристики, що дозволило йому зайняти важливе місце в оркестрі. Розвиток контрабаса став можливим завдяки

використанню нових матеріалів для виготовлення інструменту та зміні техніки гри.

Також, ми більш детально дослідили контрабасовий смичок, його види та особливості. контрабасовий смичок є одним з найважливіших елементів, який впливає на звук інструменту. Визначальними для його розвитку були два основні типи смичків: французький та німецький. Різні конструктивні особливості смичків, такі як форма рукоятки, вигнутість та матеріали, з яких виготовлені смички, безпосередньо впливають на техніку виконання та звукові характеристики гри. У процесі еволюції контрабасових смичків вдосконалення конструкції смичка сприяло створенню більш легких та ефективних моделей, що дозволяли виконувати більш складні технічні елементи. Сучасні тенденції в розробці смичків зводяться до оптимізації ваги та балансу смичка, що забезпечує зручність у виконанні та високоякісне звучання.

Ще, під час проведення даного дослідження ми дізналися про найбільш відомих майстрів із виготовлення контрабаса, а також про відомих контрабасистів-віртуозів, які сприяли не тільки розвитку та вдосконаленню техніки гри на інструменті, а й мали безпосередній вплив на формування як зовнішнього вигляду контрабаса, так і смичків.

Відомі контрабасисти започаткували нові методи виконання та вдосконалення гри, що дозволило контрабасу вийти з ролі просто басової підтримки і стати самостійним солістом. Застосування різних типів смичків і технік гри дозволяє досягти різноманіття звукових ефектів і нюансів. В освітньому контексті важливою є роль педагогів, які забезпечують студентам інструменти для розвитку техніки, що враховують як історичні, так і сучасні тенденції. Зміни в освітніх підходах та впровадження нових методів навчання допомогли контрабасистам підвищити свою майстерність і розширити

можливості інструменту.

Отже, підсумовуючи усе вищеописане у нашому дослідженні, ми можемо дійти до висновків, що поставлені нами ціль та мета – буди досягнутими, а саме:

- **дослідили** історію виникнення та еволюції контрабаса як музичного інструмента, а також проаналізували різновиди контрабасових смичків, їх конструкційних особливостей та впливу на виконавську техніку та музичну виразність у різних історичних періодах;
- **проаналізували** історію виникнення контрабаса як музичного інструмента та його розвиток у різних епохах.
- **визначили** основні етапи еволюції конструкції контрабаса.
- охарактеризувати різновиди контрабасових смичків, зокрема французький і німецький типи.
- **вивчили** вплив типу смичка на техніку гри та звучання контрабаса.
- **оцінили** роль смичка в контексті виконавської практики та музичної освіти.

Ми без сумнівів можемо сказати, що контрабас є одним з найбільш унікальних інструментів в історії музики, що пройшов через численні етапи розвитку, від раннього використання як інструменту для басової підтримки до сучасної ролі в різних музичних жанрах. Сучасна контрабасова техніка, матеріали, смички та освітні підходи дозволяють виконувати складні музичні твори з високим рівнем майстерності, а контрабасисти, завдяки своєму вкладу, розширили межі можливого в музиці, використовуючи як традиційні, так і інноваційні методи гри.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Академічний тлумачний словник української мови. URL: <http://sum.in.ua/> (дата звернення: 15.10.2018).
2. Андрієвський І. Деякі проблеми розвитку української скрипкової школи в контексті еволюції європейської інструментальної музики. Музичне виконавство: Науковий вісник. К., 2000. Вип. 14, кн. 6. С. 32-40.
3. Архімович Л.Б., Гордійчук М.М. М. Лисенко: Життя і творчість. 3-тє вид., доп. й перер. /Архімович Л.Б., Гордійчук М.М. – К.: Муз. Україна, 1992. – 256 с.
4. Берегова О. Академічне музичне мистецтво та сучасні інформаційно-комунікаційні технології: дискурс взаємодії.

Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. пр. / Харків.
держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип.
8. С. 24–35. URL:

file:///C:/Users/user_/Downloads/asismy_2016_8_5.pdf

5. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2008. 16 с.
6. Волощук Ю.І. Сторінки скрипкового виконавства Східної Галичини першої третини ХХ століття. Записки наукового товариства імені Шевченка. Том CCLXVII: Праці Музикознавчої комісії. Львів, 2014. С. 100-118.
7. Волощук Ю.І. Українська школа виготовлення струнно-смічкового інструментарію: поліетнічні засади та новаційні пошуки. Збірник наукових праць. Частина друга. Івано-Франківськ: ЛілеяНВ, 2015. С. 137-148.
8. Волощук Ю.І. Фахова підготовка скрипалів у Вищому музичному інституті ім.М.Лисенка: національні традиції та європейський мистецький досвід. Вісник Прикарпатського університету. Серія «Мистецтвознавство». Івано-Франківськ: Плай, 2000. Вип. 2. С. 37-45.
9. ДАЛО, ф. 165, оп. 2, спр. 289. – С. 76-82
10. Дика Н.О. Львівська школа камерно-інструментального виконавства Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету. Серія "Мистецтвознавство". Тернопіль, 1999. №2. С. 89-94.
11. Дис Л. Музичне мислення як об'єкт дослідження. Музичне мислення: суть, категорії, аспекти. Київ, 1989. С. 35–44.
12. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 173 с.

13. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. / Нац. акад. мистецтв України ; Ін-т пробл. сучас. мистецтва. Київ, 2010. Вип. 11. С. 62–64. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2010_11_11 (дата звернення: 09.05.2018).
14. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2020. 519 с.
15. Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Київ : Муз. Україна, 1984. 160 с.
16. Мазепа Л. Інститут ім. М. Лисенка у Львові. Музика. К., 1984. №6. С. 27-28.
17. Медведик П. Терлецький Омелян. Діячі української музичної культури. Матеріали до біобібліографічного словника /Петро Медведик // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – Т. ССХХVI. – С. 449-450.
18. Медведик П. Тернопільський Боян /Петро Медведик // Тернопільський краєзнавчий музей. Наукові записки. Збірник. – Тернопіль, 1993. – С. 172 – 178.
19. Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення». Українське музикознавство : (наук.-метод. зб.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998. Вип. 28. С. 48–53.
20. Москаленко В. Інтерпретаційні формули художнього цілого. Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. Вип. 2. С. 11–16.
21. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до визначення поняття). Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І.

Чайковського. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–64.

22. Ніколаєвська Ю.. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. С. 36–50
23. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть : монографія / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : Факт, 2020. 576 с.
24. Опарик Л. М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання : дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Львів, 2006. 178 с.
25. Постригач О. Тернопільський Боян /О.Постригач // Ілюстрований музичний календар. – 1905. – С. 121-122.
26. Роменець В. Психологія творчості : навч. посіб. 2-ге вид., доп. Київ : Либідь, 2001. 288 с.
27. Сирятська Т. О. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. 18 с.
28. Статут товариства «Львівський Боян». – Львів: Накладом товариства «Львівський Боян», 1901. – С. 31.
29. Стеценко В. Закономірності інтонування на скрипку. Київ: «Муз. Україна». 1977р. 120с.
30. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. К: Музична Україна, 1974. Ч.I. 170 с.
31. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. К: Мистецтво, 1964. Ч.II. 154 с.
32. Українська музична енциклопедія : в 3 т. Т. 2 [редкол.: Г. Скрипник (гол.) та ін.]. Київ : Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2008. 664 с.
33. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків: шлях до нового

розуміння музики. Суми : Собор, 2002. 183 с.

34. Шаповалова Л. Як можливе когнітивне музикознавство? Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. С. 549–566
35. Юцевич Є. Музичні інструменти. К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1960 р. 98с
36. Якубяк Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми) : підручник для вищих навч. муз. закладів. Тернопіль : Астон, 1999. 208 с.
37. Benson B. The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music. UK. : Cambridge University Press, 2009. 216 p.
38. Nicholas Cook. Beyond the Score: Music as Performance. New York : Oxford. University Press, 2013. 458 p.
39. François-Joseph Fétis Anthony Stradivari, the Celebrated Violin Maker/ Introduction Stewart Pollens. Published May 15th 2013 by Dover Publications (first published 1856). Kindle Edition. 160 p.
40. Tractatus de musica Ed. S.Cserba. Regensburg, 1935 (Freiburger Studien zur Musikwissenschaft. H. 2).
41. Wilhelm Joseph von Wasielewski Die Violine und ihre Meister. Leipzig: Breitkopf & Härtel , 1869. 285 S.

ДОДАТОК

Рис. 1

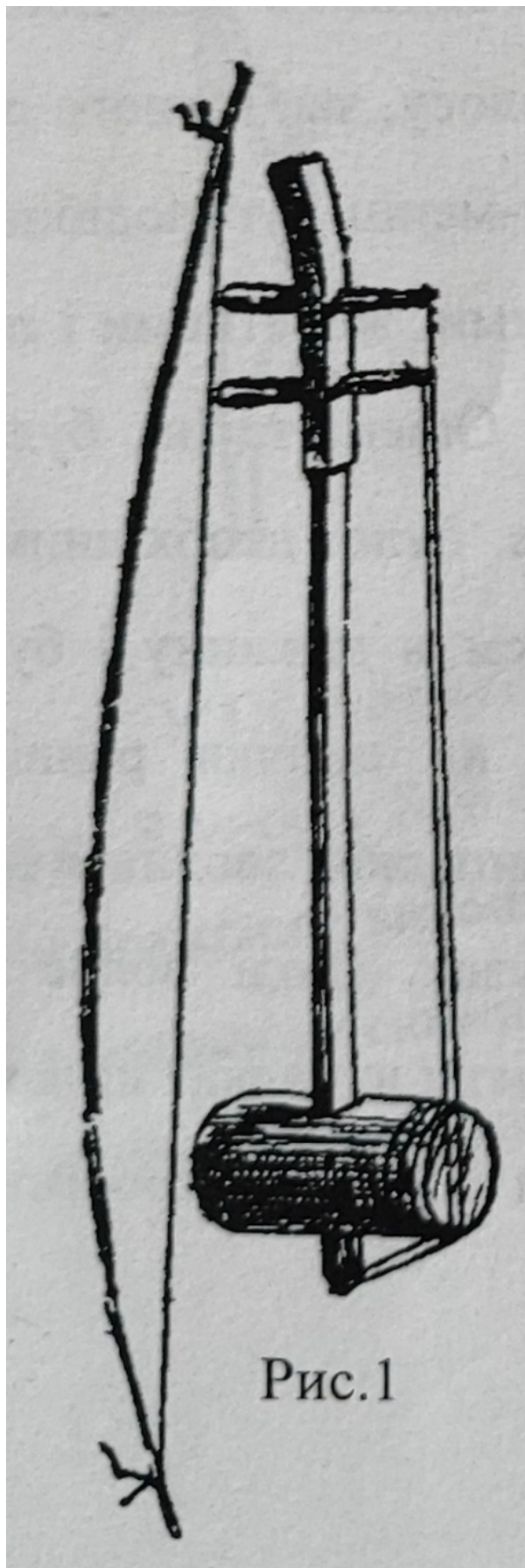


Рис. 2

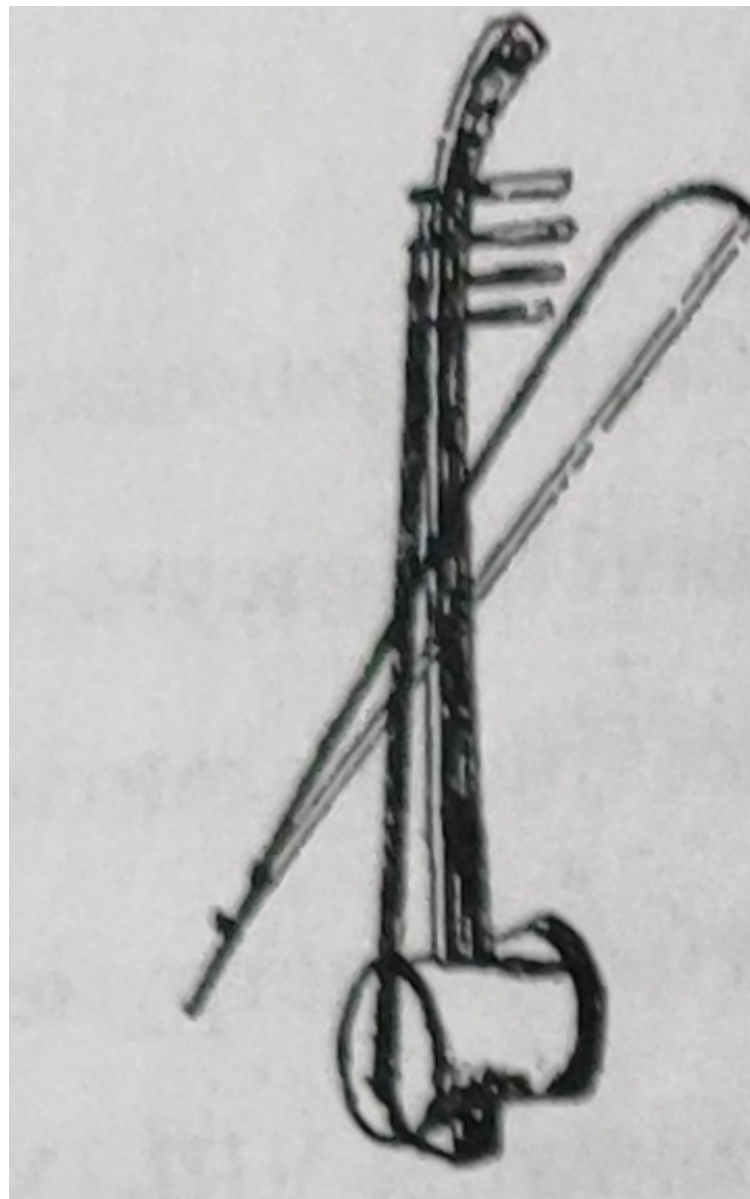


Рис. 3

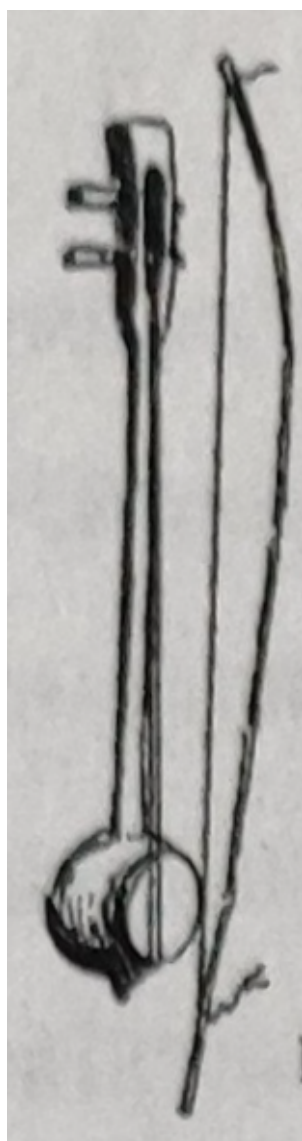


Рис. 4

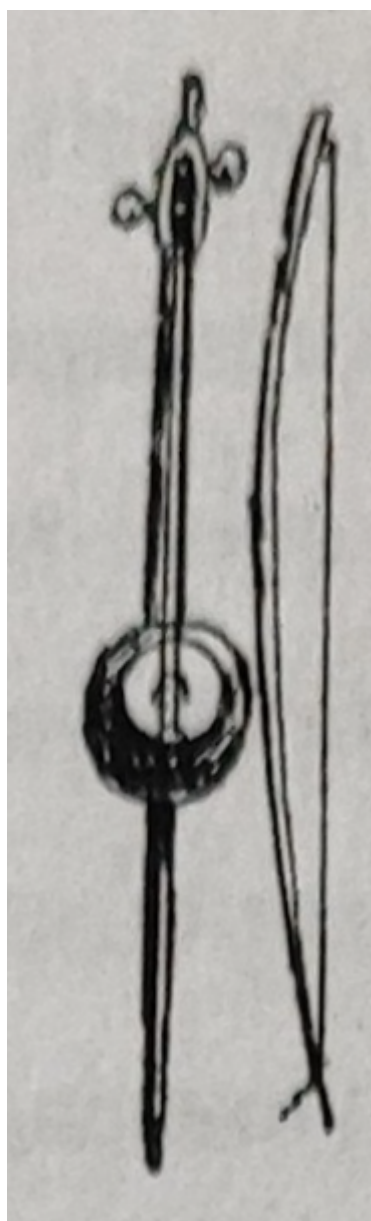


Рис. 5

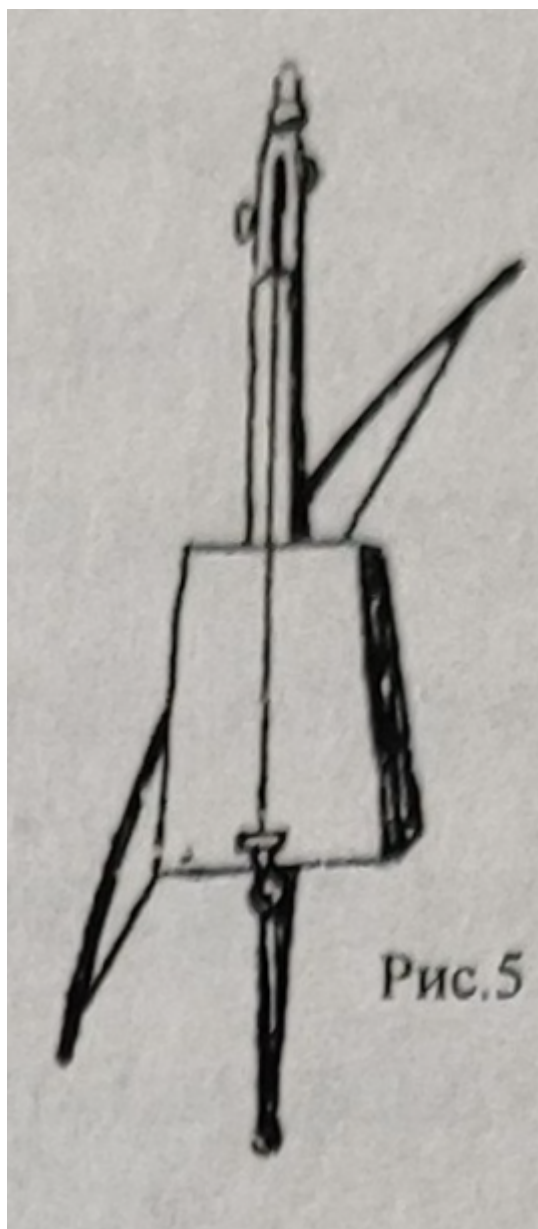


Рис. 6



Рис. 7

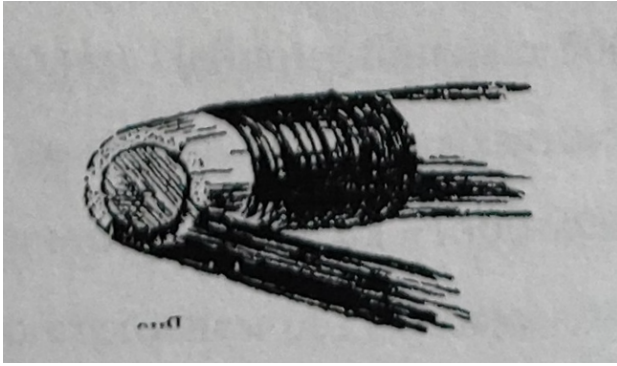


Рис. 8

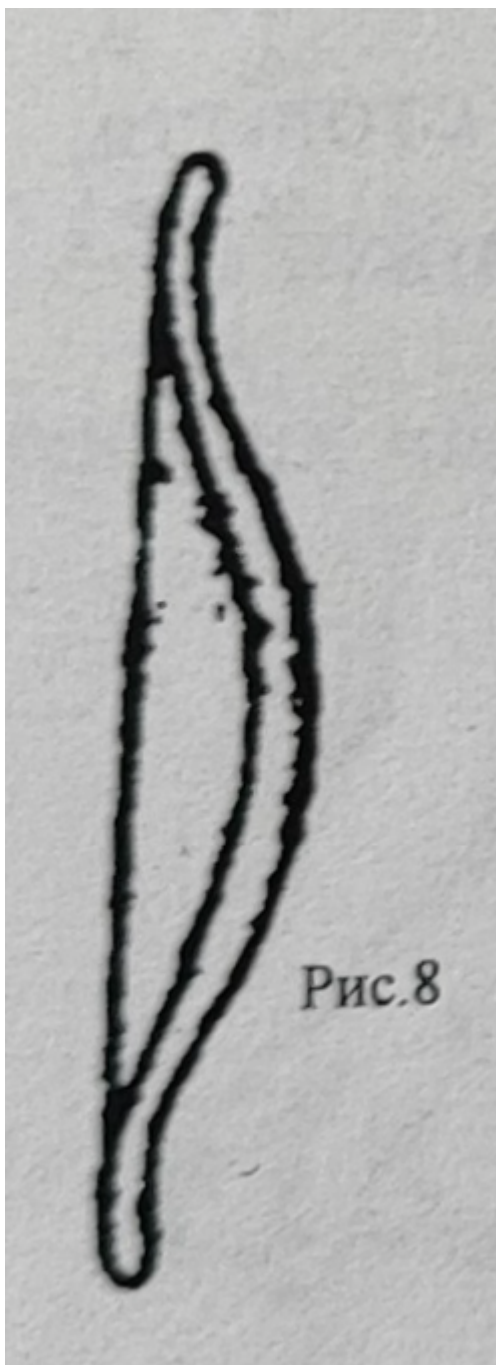


Рис. 8

Рис. 9

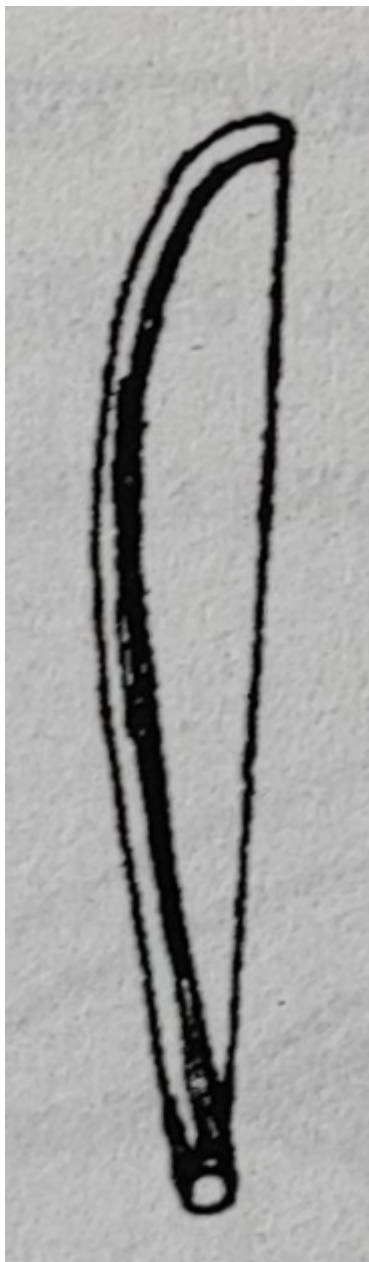


Рис. 10

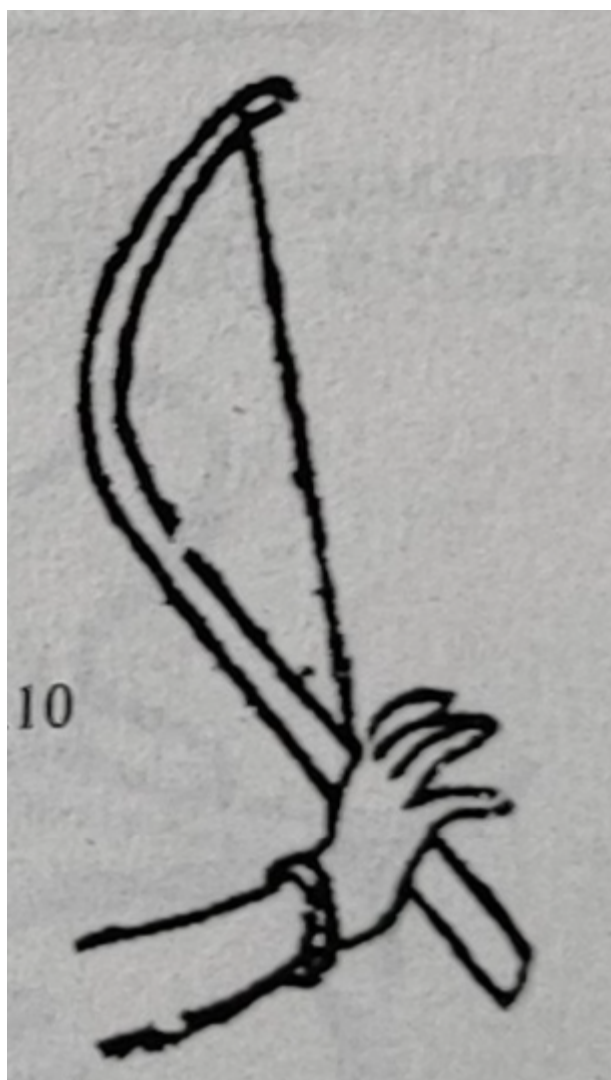


Рис. 11

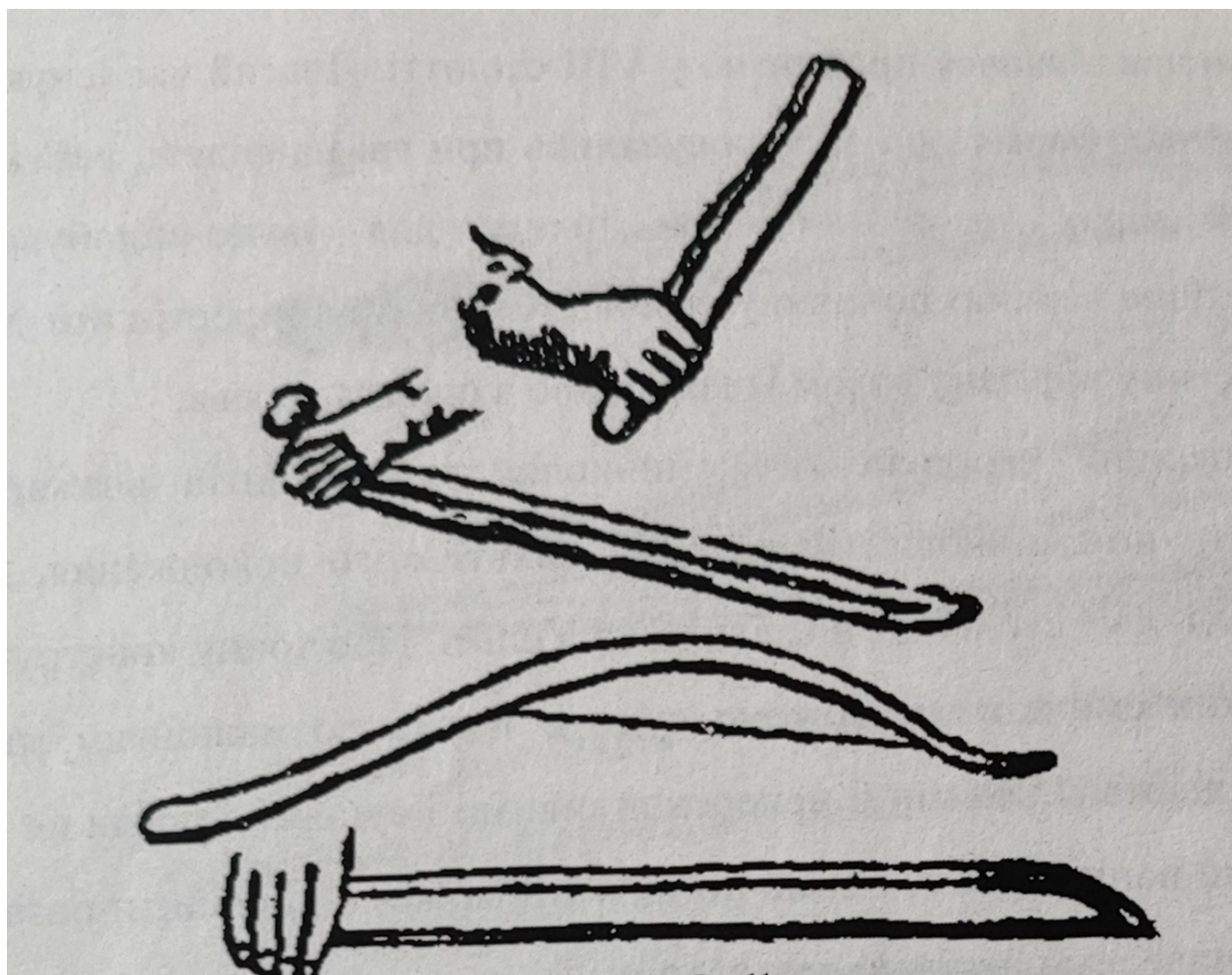


Рис. 12

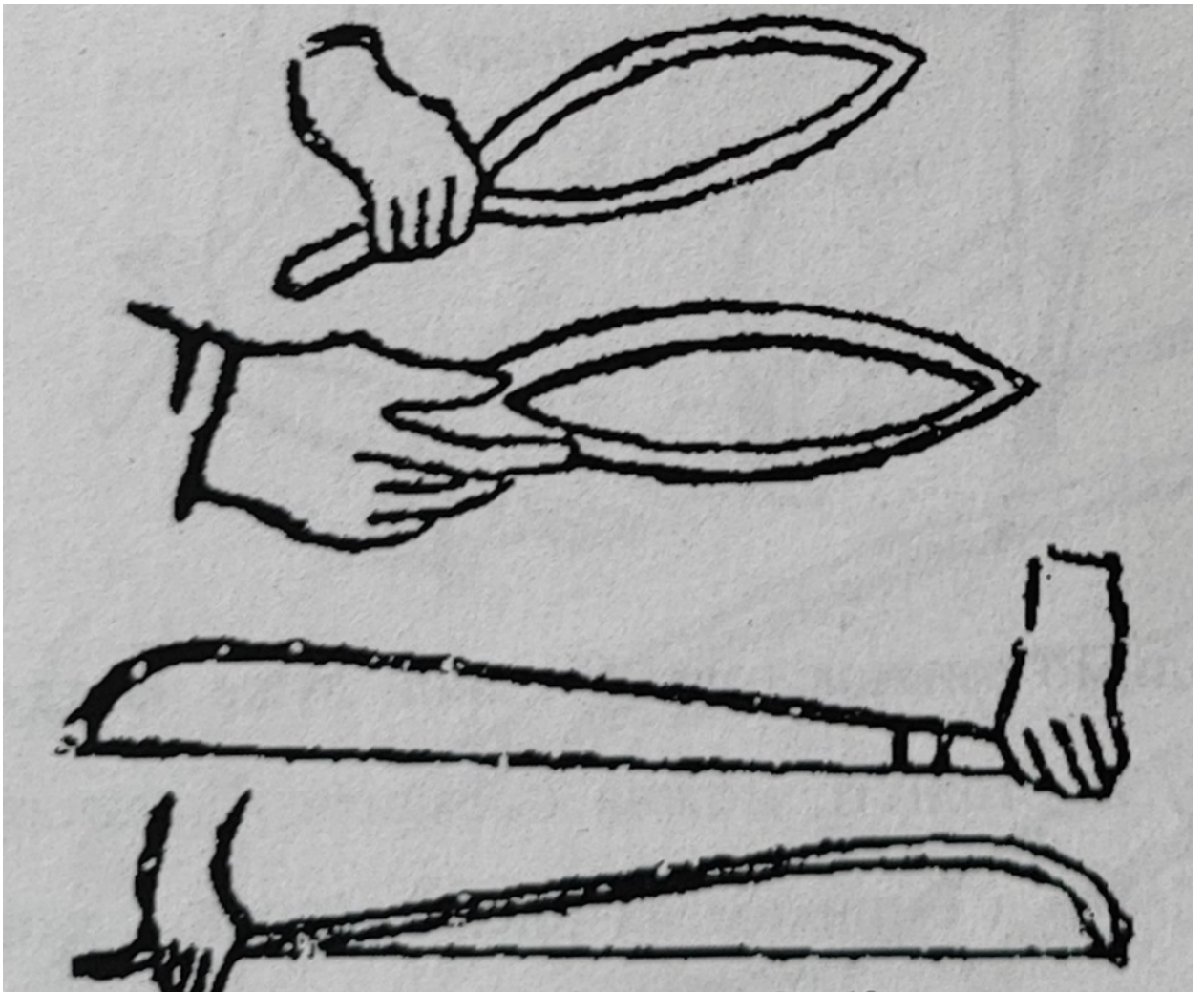


Рис. 13

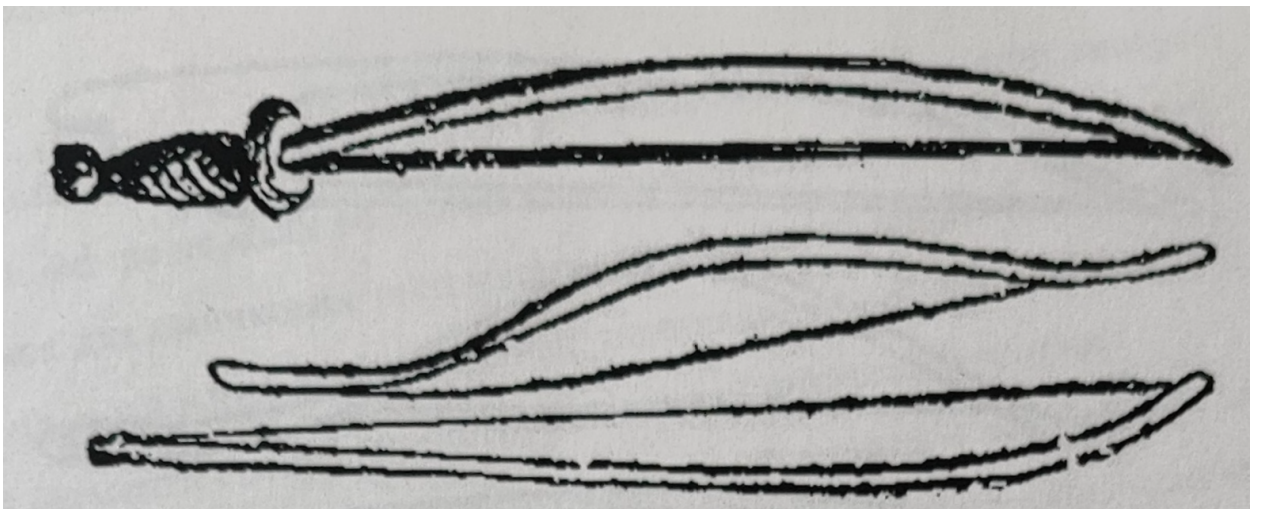


Рис. 14

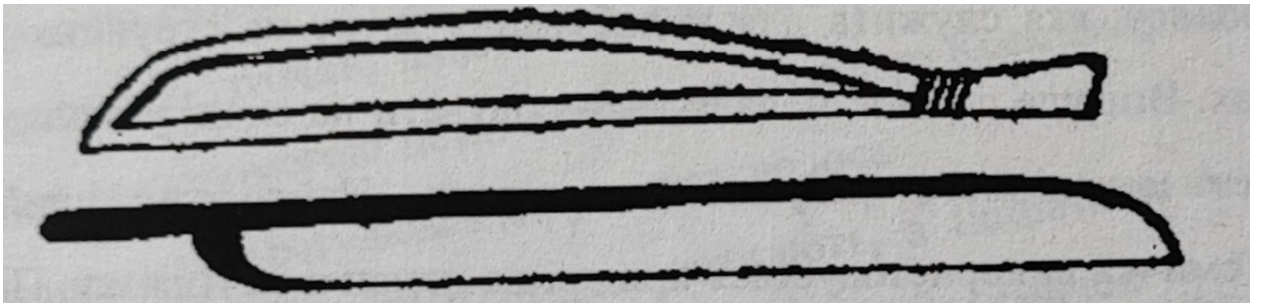


Рис. 15

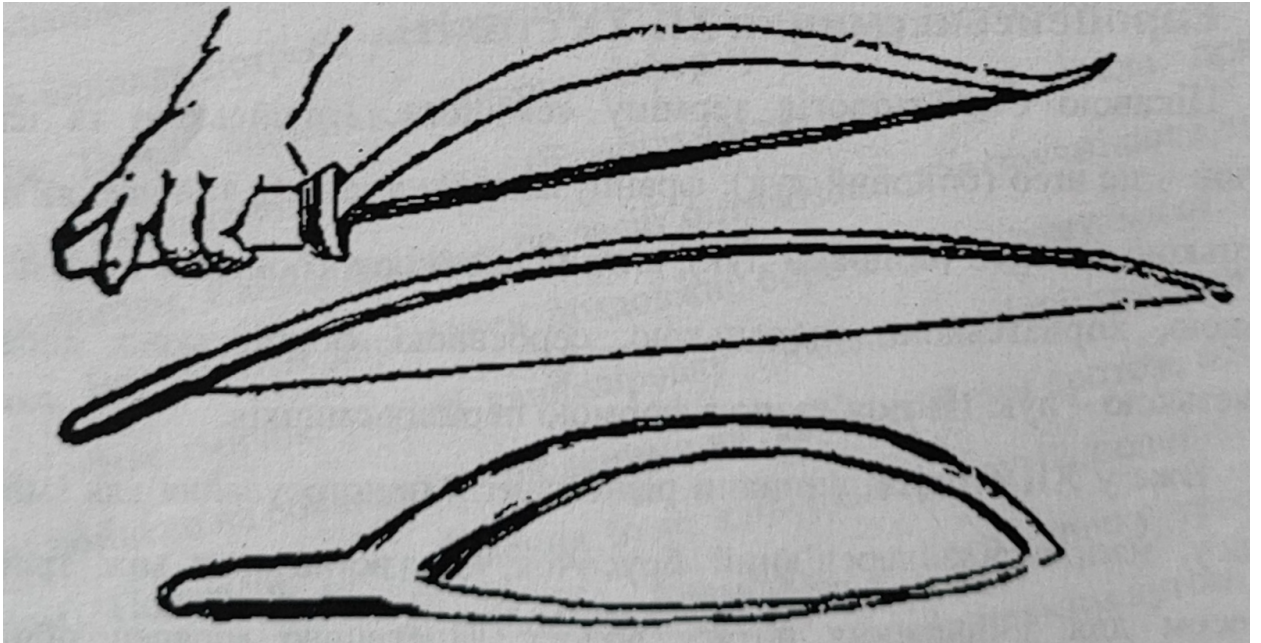
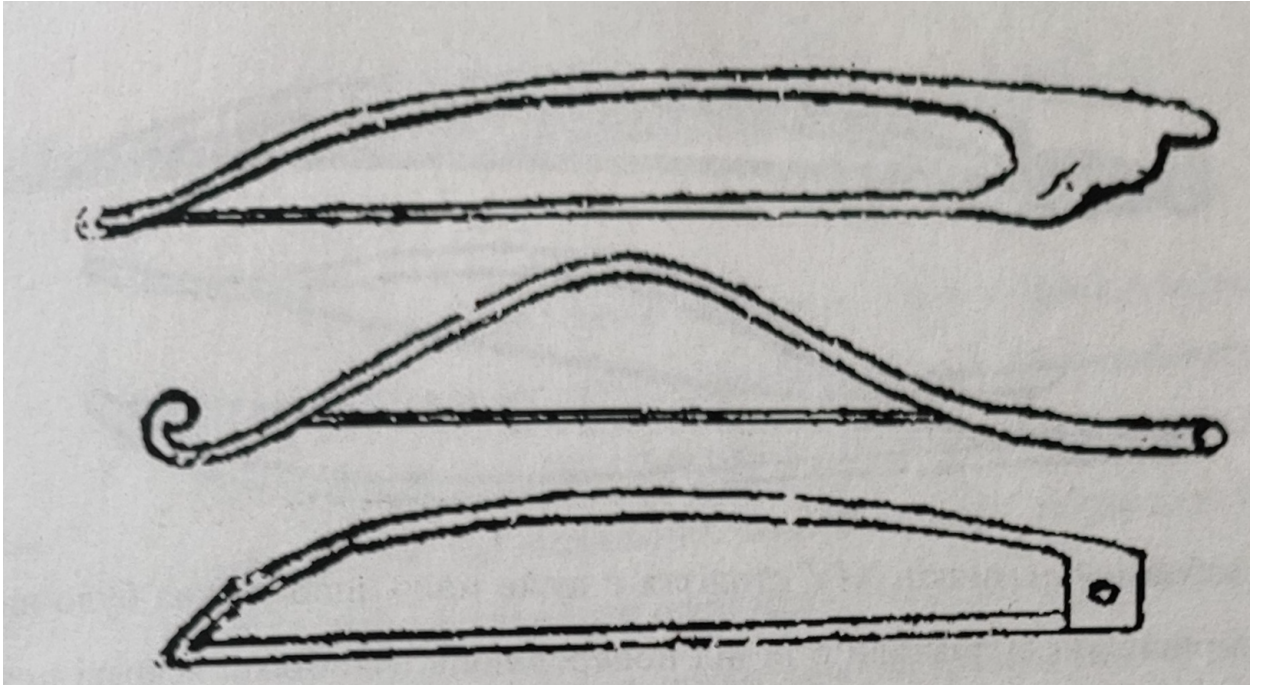


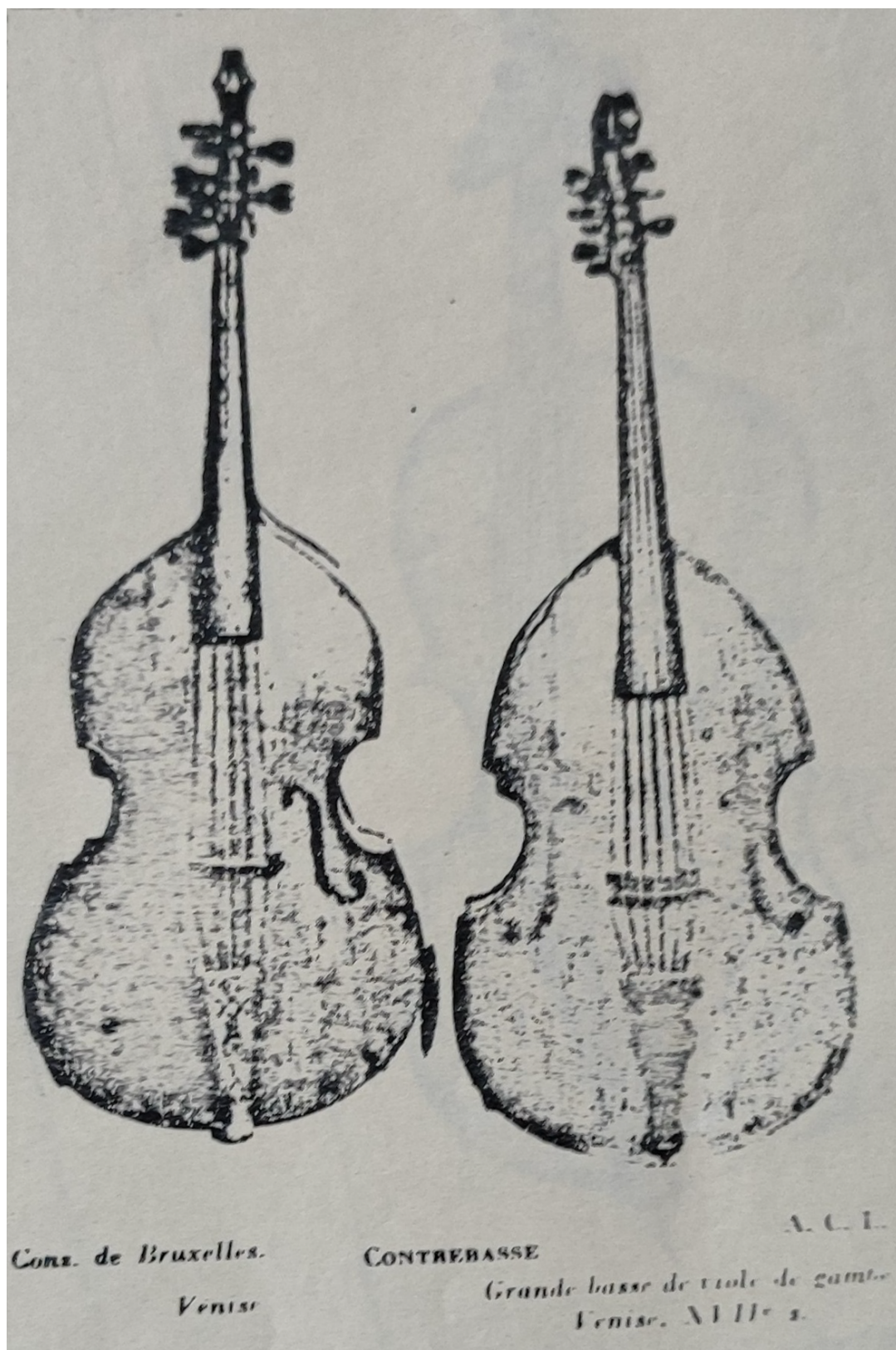
Рис. 16



Басова віола-да-гамба старої німецької роботи



Ранні контрабаси італійської роботи



Conte de Bruxelles.
Venise

CONTREBASSE

Grande basse de viole de gambe
Venise, N° 1.

A. C. L.

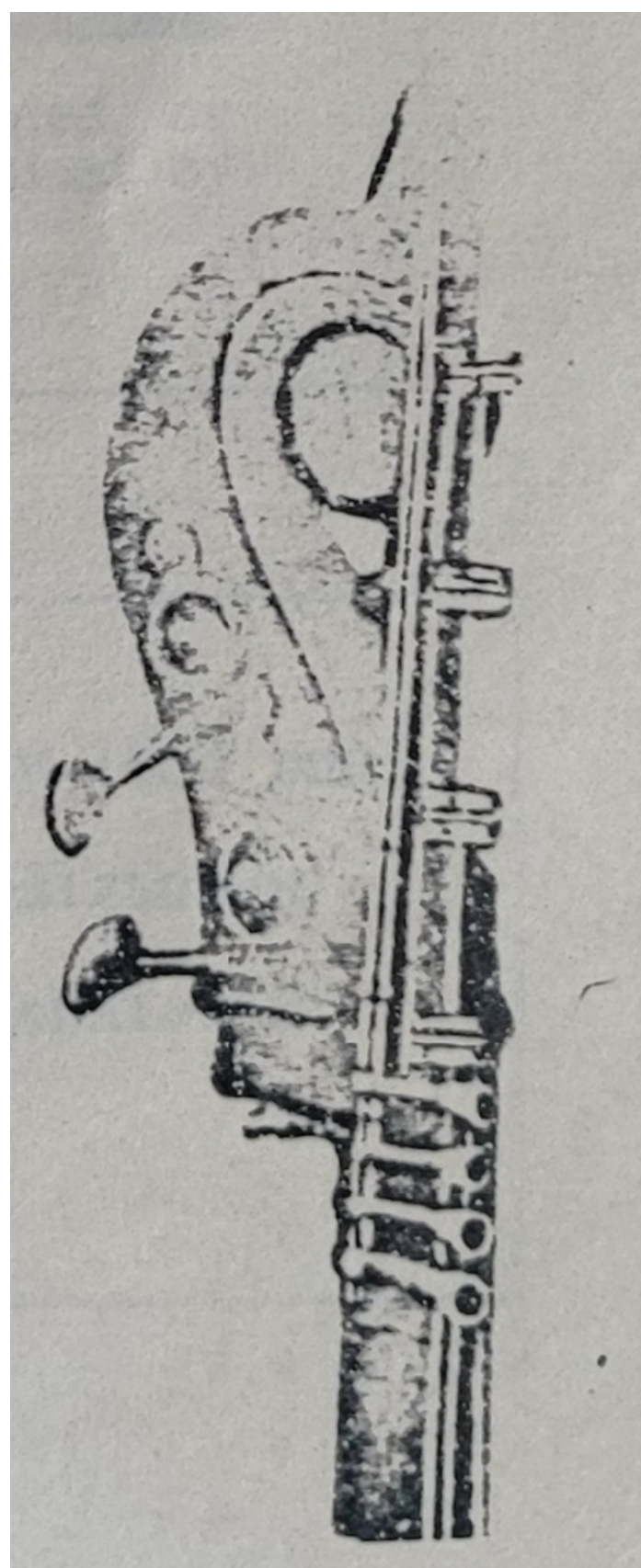
Семиструнний контрабас німецької роботи 1732 року



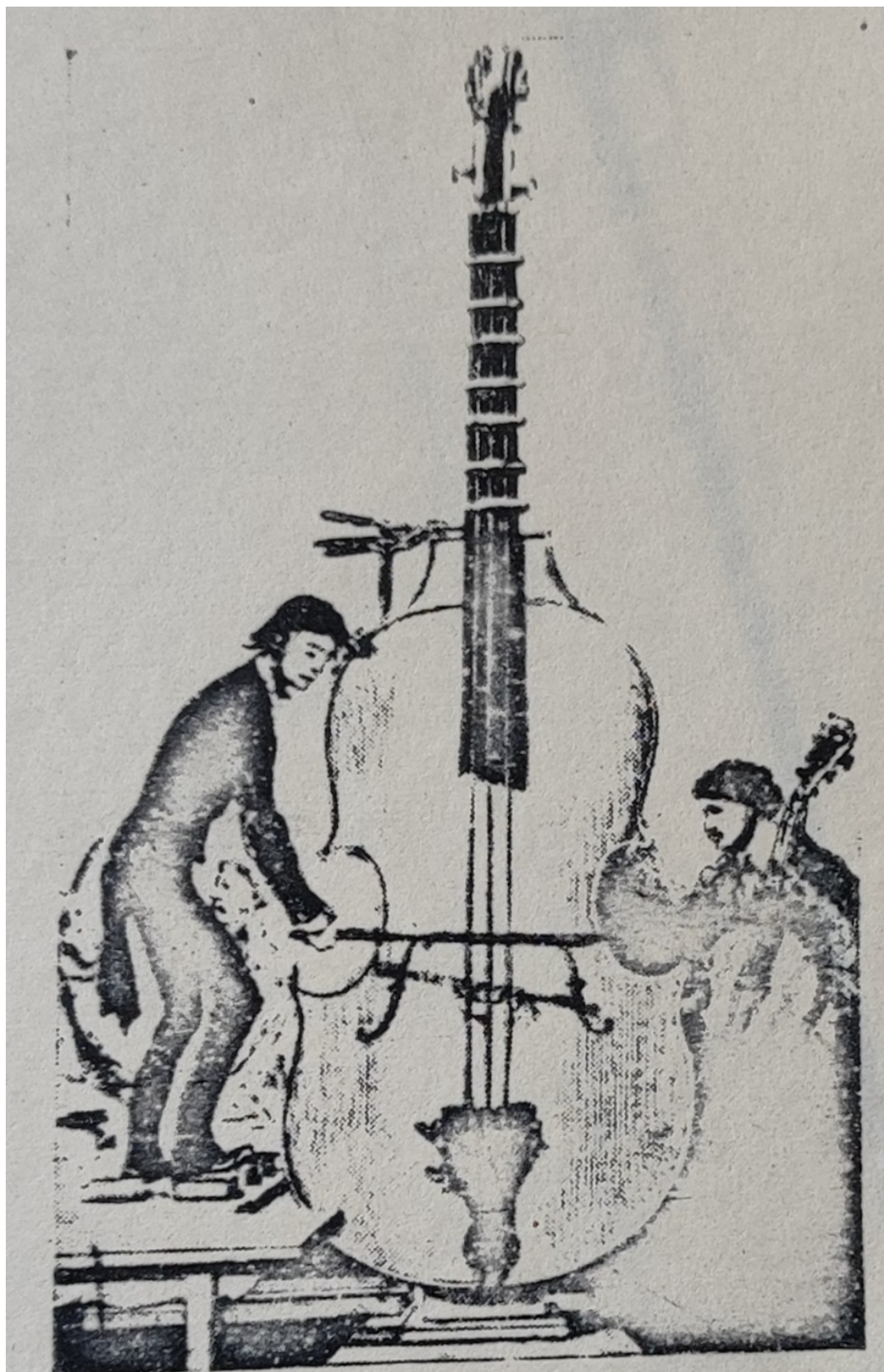
Триструнний півконтрабас італійського майстра Ніколло Амматті



Пристрій для зниження контрабасової струни Е до звуку С контр-
октави



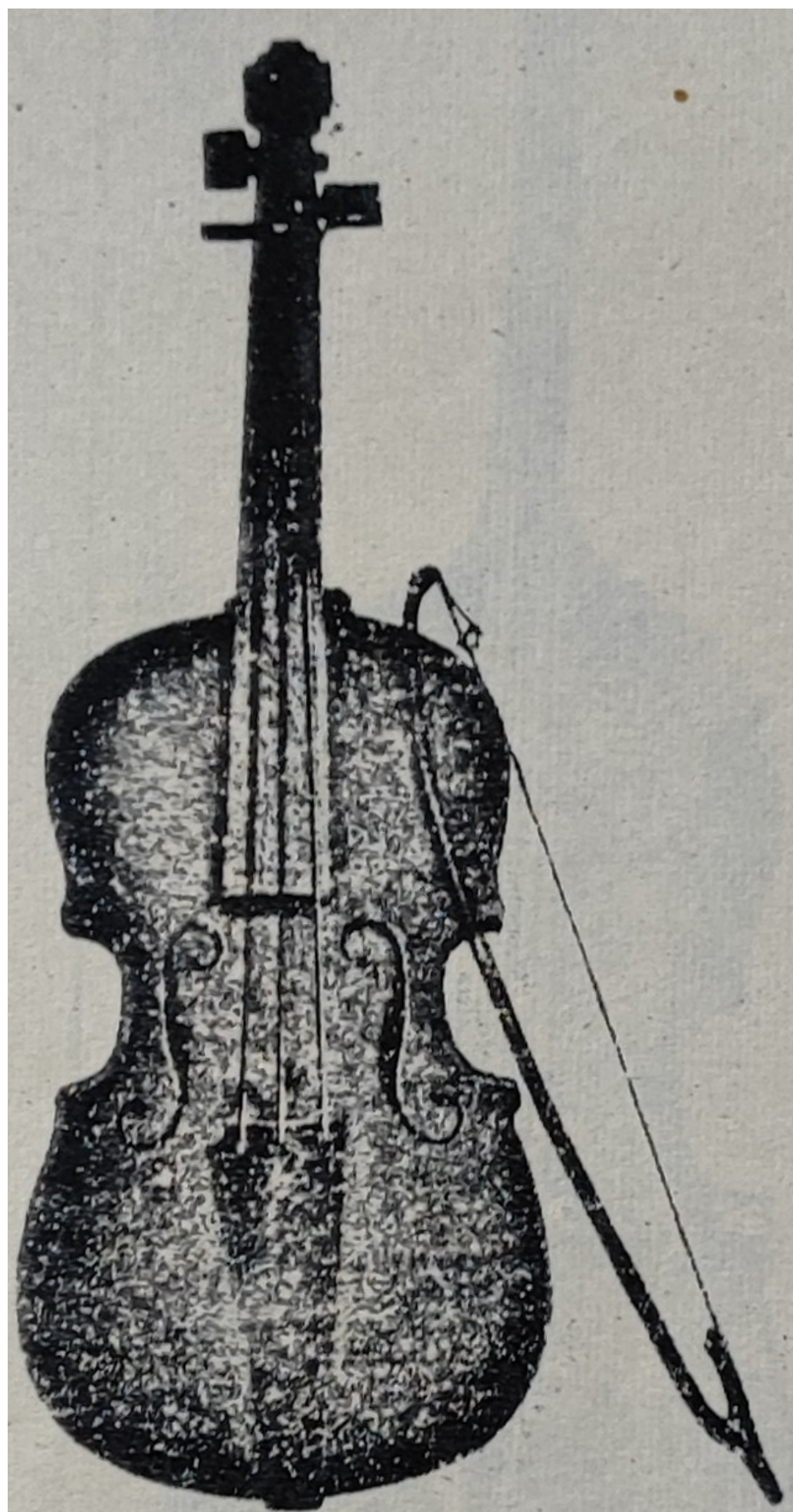
Октобас, сконструйований у 1850 році французьким майстром Ж.Б. Вільомом і використаний Ректором Берліозом у величезному оркестрі.



Основні види сучасних контрабасових смичків - "французький" та "німецький".



Триструнна українська басоля.



П'ятиструнний контрабас, який застосовується в оркестрах



