

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО МІНІСТЕРСТВА КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця

На правах рукопису

**ДІКАРЄВ СЕРГІЙ ГРИГОРОВИЧ**

**УДК 780.614.335:78.071.1”19”**

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**РОЛЬ КОНТРАБАСА У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ XX  
СТОЛІТТЯ: ВІД ОРКЕСТРОВОГО ДО СОЛЬНОГО ІНСТРУМЕНТА**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ С.Г.Дікарєв

Науковий керівник:

Ніколаєвська Юлія Вікторівна,

доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2023

## АНОТАЦІЯ

**Дікареєв С.Г. Роль контрабаса у творчості композиторів ХХ століття: від оркестрового до сольного інструмента.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2023.

Дисертація присвячена дослідженню ролі контрабаса в музичному мистецтві ХХ століття, яке докорінно змінило статус та семантичні амплуа інструмента. Часові межі увиразнюють суттєву еволюцію, що відбивається у композиторській та виконавській творчості. **Метою** дисертації є аналіз ролі контрабаса як оркестрового та сольного інструмента в творчості європейських, американських та українських композиторів ХХ століття в аспектах історичної, національної, жанрово-стильової та виконавської специфіки.

**Матеріалом** дисертації є твори європейських, американських та українських композиторів, серед яких – симфонічні і камерно-інструментальні композиції ХХ ст., твори для контрабаса соло; окрема увага приділена композиціям П. Гіндеміта (Соната для контрабаса і фортепіано, Пародія для кларнета *in B* і контрабаса «Музичний квітковий сад і всяка всячина в Лейпцигу» та його маловідомий твір Вісім п'єс для контрабаса *solo*). Зокрема, у дисертації проаналізовано такі твори, як «Кармен-фантазія» для контрабаса Ф. Прото та «Концертний дует» К. Пендерецького, вперше детально висвітлюється композиції за участю контрабаса українських композиторів (близько 20), багато з яких раніше не були представлені в наукових дослідженнях, що складає позиції новизни.

**Методологія** дослідження охоплює історіографічний, жанрово-стильовий, структурно-функціональний та компаративний підходи до аналізу творчості для контрабаса.

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає у системному аналізі шляхів розвитку контрабаса від оркестрового до сольного інструмента у композиторській творчості XVII–XXI ст. У музикознавстві *вперше*: систематизовані камерно-інструментальні твори за участі контрабаса, створені у XX ст.; репрезентована специфіка еволюції функціональності інструмента, що увиразнено в партіях контрабаса в симфонічних та камерно-інструментальних творах композиторів XX століття; представлено шлях розвитку українського контрабасового мистецтва XX століття; уведено в науковий обіг партитури творів для контрабаса українських композиторів; актуалізовано у науковому та виконавському просторі «Вісім п'єс для контрабаса соло» П. Гіндеміта, майже невідомий українському слухачеві.

У **Першому розділі** акцентується увага на еволюції контрабаса у музичній культурі, починаючи з XVIII століття. Контрабас в оркестровій музиці первісно слугував додатковим інструментом для підсилення басового звучання, але з часом набув більш самостійного значення. Ця зміна парадигми була відзначена використанням контрабаса не лише як інструментальної октави віолончелі, а й як самостійного інструмента. Цей процес простежено через підхід різних композиторів до залучення інструмента в партитуру. Одним з ключових моментів є внесення контрабасу до оркестру італійським композитором Д. Альдровандін (1699 р., опера «Цезар Александрійський»), перша згадка контрабасу в історичних джерелах (трактат «Sintagma Musicum» М. Преторіуса, де описується «велика контрабасова скрипка», що, ймовірно, є прототипом сучасного контрабасу). Протягом XIX роль контрабаса урізноманітнювалась. Так, в «Ріголетто» Дж. Верді контрабаси відтворюють образ долі, в «Отелло» є унікальний епізод соло контрабасів; у «Карнавалі тварин» К. Сен-Санса контрабас

уособлює образ танцюючого слона, партії контрабаса в творах Р. Штрауса завжди в зоні драматичних подій; контрабаси в симфоніях А. Брукнера виконують важливі функції тематичного розвитку, у Г. Малера – вони учасники створення глибокого та об'ємного звукового простору; у «Весні священній», «Симфонії псалмів» І. Стравінського контрабас є важливим учасником ритмічної партитури; К. Пендерецький застосовував контрабас у різних стилях, включаючи дисонанси в «Треноді для жертв Хіросіми» та підкреслення ритму у «Полонезі»; А. Пярт актуалізував потенціал контрабаса для створення медитативного стану оркестрових творів «Cantus in Memoriam Benjamin Britten», «Tabula Rasa».

Зазначено, що у XX столітті залучення нових засобів виразності сприяє значним змінам ролі контрабаса в творчості композиторів, йому приділяють все більшу увагу як солюючому інструменту. Це виявляється в появі численних сонат для контрабаса. Наприклад, у творах А. Мішека (Чехія) народні мелодії та ритми танців стали основою для розробки сонат, у Сонаті e-moll В. Монтага (Угорщина) народна мелодика створює характерний угорський стиль; твори Ф. Фаркаша і В. Фелікса також залучають елементи народних пісень та ритмів; у Сонаті Р. Фухса сольна функція контрабасу розкриває нові можливості в камерному музикуванні.

Виокремлено значення творчості П. Гіндеміта. Спершу використавши контрабас у симфонічній партитурі, композитор незабаром залучає його як характерний тембр до складу різних інструментальних ансамблів. Виокремлено кілька сфер застосування П. Гіндемітом характерного контрабасового тембру. Передусім це звернення до комічних образів пародійного характеру, про що свідчать назви творів (Пародія для кларнета і контрабаса, «Анекдоти для радіо»). Зазвичай, комічний ефект в подібних творах досягається завдяки тембровому контрасту інструментів, використанню нетрадиційних прийомів гри, багатій штрихової палітри, звуковідтворенню. Поряд з цим відзначено, що сольний контрабас найчастіше сприймається П. Гіндемітом як інструмент, призначений для

домашнього музикування, що пов'язано з обставинами життя композитора, для якого можливість неформального музичного спілкування була важливою. Подібні умови функціонування контрабаса в творчості П. Гіндеміта уможливили різноманітні експерименти, пов'язані з вільною театралізацією виконання інструментального твору, що призвело до виникнення в окремих творах П. Гіндеміта рис інструментального театру.

Соната для контрабаса та фортепіано П. Гіндеміта – вершина усвідомлення контрабаса як повноцінного солюючого інструмента та яскравий приклад пошуку композитором нових виразних засобів, тембрових та формотворчих. Вкладена в стрімкі рамки неокласичної форми, Соната вимагає від контрабасистів досконалого володіння можливостями свого інструмента, не тільки технічної, але й теоретичної та загальномузичної підготовки музиканта-виконавця, знання специфіки камерно-інструментального стилю композитора.

Неповторний звуковий ландшафт контрабасового тембру у кореляції зі скрипковою технікою притаманний творчості К. Пендерецького. В Концертному дуеті для скрипки та контрабаса композитор відкриває нові перспективи, торуючи шлях модерністичного переосмислення та оновлення технічних можливостей та семантичних амплуа інструмента. Як і в творах П. Гіндеміта, композиція К. Пендерецького вимагає від виконавців глибокого знання техніки гри на своїх інструментах, а також здатності до швидкого переходу від одного стилю до іншого, від солюючої функції до акомпануючої. Інше амплуа віднайдено в «Кармен-фантазії» Ф. Прото. Через контрабас, який традиційно асоціюється з глибокими та часто темними настроями, композитор переосмислює образи опери, відкриваючи нові смислові обрії.

У Другому розділі представлено динамічний розвиток контрабасового репертуару в Україні, що пройшов кілька етапів формування в межах короткого історичного періоду. Твори для контрабаса композиторів XX-XXI століть досліджено в жанрово-стильовому аспекті. Виокремлено ключові

періоди формування контрабасового репертуару, який пройшов шлях від допоміжного інструмента в дворянських оркестрах XIX століття до солюючого у сучасних композиціях. Особливу увагу приділено впливу європейських традицій, зростанню професійної підготовки музикантів і національній тематиці в музиці. Проаналізовано твори М. Лисенка, М. Калачевського, П. Сениці, які експериментували з жанровими і стильовими можливостями контрабаса, залучаючи його для передачі різноманітних емоційних станів. На початку XX століття контрабас в Україні набував все більшої популярності, зокрема, в камерному і сольному репертуарі. Р. Глієр, під впливом С. Кусевицького новаційно трактував контрабас у симфонічній творчості, акцентуючи на емоційно насичених партіях і мелодичних лініях. Зусилля таких композиторів, як Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, В. Барвінський, С. Людкевич, Л. Колодуб сприяли подальшому розширенню жанрових та тембрових можливостей контрабаса: від імітацій народних інструментів до гармонічних та тембрових експериментів.

У середині XX століття контрабас в українській музиці набирає нових обертів. Він не лише зберігає свою роль у симфонічних та камерних ансамблях, але й в якості соліста стає предметом уваги композиторів, в чому є велика заслуга контрабасистів-виконавців В. Чекалюка, В. Белякова, Д. Зюзькіна, Г. Оканя, В. Коршунова. Їхня віртуозна гра вплинула на видатних українських композиторів, дозволила розширити та збагатити контрабасовий репертуар, додавши до нього нові, іноді експериментальні звучання та техніки виконання.

У XXI столітті контрабас в Україні не тільки зберігає ключову роль в партитурі музичного сьогодення, але й продовжує активно розвиватися завдяки таким митцям, як О. Щетинський, Ю. Гомельська, О. Войтенко, С. Пілютиков. Композитори інтегрують сучасні техніки та засоби виразності, такі як електроніка, нетипові музичні форми, змішання жанрів. Відзначається

внесок молодих музикантів та композиторів, які збагачують контрабасовий репертуар за рахунок взаємодії з джазом, етно- та електронною музикою.

*У Висновках* спостереження щодо еволюції контрабаса підсумовані у декількох вимірах. Так, в *історичному* вимірі названо декілька етапів розвитку інструмента. Зокрема, такі: - *до початку XX століття*, коли контрабас традиційно в оркестрових партитурах дублював партію віолончелі на октаву нижче, хоча й були деякі експерименти з його функцією; - *перша половина XX століття* – період переосмислення ролі контрабасу в оркестрі та камерній музиці, зокрема, в творчості П. Гіндеміта, який активно включає контрабас у свої твори, надаючи йому солюючі ролі та використовуючи його унікальні звукові можливості, змінивши вектори відношення до контрабасу; - *друга половина XX ст. - початок XXI ст.* – період, коли контрабас зазнав значущих трансформацій, постійно зростала кількість творів, його роль у камерній музиці ставала все більш різноманітною, урізноманітнюється техніка (натуральні та штучні флажолети; розширені піцикато техніки, використання різних частин руки для створення унікальних звуків; залучення електроніки: педалі ефектів, підсилювачі та лупери; перкусійні техніки: удари по корпусу контрабаса або струнах), запозичуються елементи гри з джазу, року, авангарду та ін., що дозволяє розширити звукові можливості контрабасу.

В межах *жанрового* виміру виокремлено ансамблі (дуети, тріо, квартети), причому однорідні чи змішані (Л. Грабовський, І. Карабіць, В. Лиховід, О. Гоноболін, А. Загайкевич), жанр сонати (Ю. Іщенко, Г. Окань, В. Коршунов), концерт (І. Жванецька, Є. Мілка, Я. Лапинський, П. Ладиженський, Г. Ляшенко, З. Алмаші, Г. Окань), мініатюри (М. Чайкін, І. Хуторянский, О. Щетинський, О. Клименко). Хронологічний показник камерно-інструментальних творів за участі контрабасу, створених у XX столітті, дає підстави стверджувати, що *творчість для контрабаса склалася як художня цілісність із своєю жанровою системою*.

Протягом ХХ ст. змінилася *семантика* контрабаса. Якщо раніше його звучання в основному асоціювалося з величністю, статикою, слугуючи основним глибоким фундаментом звучання в оркестрах, то в сучасній музиці контрабас часто використовується для створення незвичайних, експериментальних звуків, що можуть передати широкий спектр настроїв і емоцій. Завдяки таким змінам контрабас стає все більш значущим для композиторів, дозволяючи їм відкрити нові обрії музичній творчості.

Проналізовані твори для контрабаса композиторів ХХ-ХХІ ст. презентують різні *індивідуально-стильові* (пов'язані з творчістю окремих композиторів) та *художньо-стильові* риси. Так, виокремлено твори академічного стильового напрямку (наприклад, Соната для контрабасу та фортепіано П. Гіндеміта), експериментального («Самюелю Бекету» С. Зажитька), фольклорного (Варіації на тему «Взяв би я бандуру» М. Чайкіна), джазового («Кармен-фантазія» Ф. Прото), авангардного (Тріо для скрипки, контрабаса та фортепіано Л. Грабовського).

*Національний* вимір унаочнено творчістю представників європейської, американської та української шкіл. Узагальнено наступні риси, що їх вирізняють:

-*європейська школа* – зосередженість на класичних формах та структурах, використання традиційних та сучасних технік гри на контрабасі, вплив інших культур;

-*американська школа* – сильний вплив джазу та етнічних музичних традицій, новаторський підхід до форми та гармонії, активне використання новітніх технік, експерименти з новими технологіями та електронікою;

-*українська школа* – зв'язок із народною музичною традицією, комбінація академічних форм з елементами народної мелодики та ритміки, стрімкий розвиток української контрабасової творчості протягом короткого часового проміжку, що свідчить про велику динаміку та інноваційність цього напрямку.



Нарешті, *виконавський* вимір уможлиблює розвиток композиторської творчості. Так, протягом ХХ та початком ХХІ ст. виокремлено діяльність таких музикантів, як Гарі Карр, Едгар Майер (США), Франсуа Раббат (Франція), Петру Іуга (Румунія), Боджо Парадзік (Хорватія), Роман Патколо (Словаччина), Володимір Чекалюк, Назарій Стець (Україна). Завдяки їхній діяльності контрабас нині є інструментом, який привертає увагу до себе з боку виконавців і стає все більш популярним у різних жанрах музики. Названі виконавці не тільки продемонстрували високий рівень майстерності, але й допомогли внести новизну в контрабасовий репертуар, плідно співпрацюючи з композиторами свого часу. В результаті контрабас не тільки набув академічного статусу в сучасному музичному виконавстві, а й поєднав традиції минулого та інноваційність творчості ХХІ століття.

Отже, все викладене вище підтверджує, що роль контрабаса в творчості композиторів ХХ (і ХХІ) ст. стає все більш багатогранною і важливою, що свідчить про зміну парадигми в його сприйнятті, з одного боку, як інструмента з власним унікальним голосом в партитурі сучасності, з іншого – як інструмента універсального, який має багатючі можливості для втілення найсміливіших творчих ідей.

**Ключові слова:** жанр, стиль, камерно-інструментальна творчість, композиторська творчість, функції інструмента, твори для контрабаса соло, інструментальний театр, музика ХХ ст., інструментальне мислення, виконавство, тембр.

## SUMMARY

**Dikarev S.G. The role of the double bass in the creative work of the composers of the 20th century: from an orchestral to a solo instrument.** Qualifying research paper. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in speciality 025 «Musical Art» (02 «Culture and Arts»). – Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2023.

The dissertation is devoted to the study of the role of the double bass in the musical art of the 20th century, which fundamentally changed the status and semantic roles of the instrument. Time limits highlight the essential evolution, which is reflected in the composing and performing creativity. The **aim** of the dissertation is the analysis of evolutionary processes in several dimensions: national, historical, genre, stylistic and performing.

The **material** of the dissertation is the compositions of European, American and Ukrainian composers, including symphonic and chamber-instrumental compositions of the 20th century, compositions for double bass solo; special attention is paid to P. Hindemith's compositions (Sonata for double bass and piano, Parody for clarinet in B and double bass «Musical flower garden and all sorts of things in Leipzig» and his little-known composition Eight pieces for solo double bass). In particular, the dissertation analyses compositions such as "Carmen Fantasy" for double bass by F. Proto and "Concert Duet" by K. Penderecki, for the first time, the compositions with the participation of the double bass of Ukrainian composers (about 20), many of which have not been previously presented in scientific studies, are covered in detail, which is a position of novelty.

The research **methodology** covers historiographical, genre-stylistic, structural-functional and comparative approaches to the analysis of creativity for the double bass.

The **scientific novelty** of the obtained results lies in the systematic analysis of the ways of development of the double bass from an orchestral to a solo

instrument in the composing creativity of the 17th-21st centuries. For the first time in musicology, we systematized chamber-instrumental compositions with the participation of the double bass, created in the 20th century; the specifics of the evolution of the functionality of the instrument are represented, which is expressed in the double bass parts in the symphonic and chamber-instrumental compositions of the composers of the 20th century; the way of development of Ukrainian double bass art of the 20th century is presented; scores of compositions for the double bass by Ukrainian composers were put into scientific circulation; we updated in the scientific and performing space «Eight pieces for double bass solo» by P. Hindemith, which is almost unknown to the Ukrainian listener.

The **first section** focuses on the evolution of the double bass in musical culture, starting from the 18th century. The double bass in orchestral music originally served as an additional instrument to enhance the bass sound, but over time acquired a more independent meaning. This paradigm shift was marked by the use of the double bass not only as an instrumental octave of the cello, but also as an independent instrument. This process is traced through the approach of different composers to the involvement of the instrument in the score. One of the key moments is the introduction of the double bass to the orchestra by the Italian composer D. Aldrovandin (1699, the opera «Caesar of Alexandria»), the first mention of the double bass in historical sources (the treatise «Sintagma Musicum» by M. Pretorius, which describes the «big double bass violin», which is probably the prototype of the modern double bass). During the 19th century, the role of the double bass diversified. Thus, in «Rigoletto» by G. Verdi, double basses reproduce the image of fate, in «Othello» there is a unique episode of solo double basses; in «Carnival of Animals» by C. Saint-Saëns, the double bass embodies the image of a dancing elephant, the double bass part in the compositions by R. Strauss is always in the zone of dramatic events; double basses in A. Bruckner's symphonies perform important functions of thematic development, in G. Mahler's creativity they are participants in the creation of a deep and voluminous sound space; in «Sacred Spring», «Symphony of Psalms» by I. Stravinsky, the double bass is an important

participant in the rhythmic score; K. Penderecki used the double bass in various styles, including dissonances in «Threnody for the victims of Hiroshima» and emphasizing the rhythm in «Polonaise»; A. Pärt actualized the potential of the double bass to create a meditative state in the orchestral compositions «Cantus in Memoriam Benjamin Britten», «Tabula Rasa».

It is noted that in the 20th century, the involvement of new means of expression contributed to significant changes in the role of the double bass in the creative work of composers, it was given more and more attention as to the solo instrument. This is evident in the appearance of numerous double bass sonatas. For example, in the compositions of A. Mišek (Czech Republic), folk melodies and dance rhythms became the basis for the development of sonatas, in Sonata e-moll by V. Montag (Hungary), folk melodies create a characteristic Hungarian style; the compositions of F. Farkash and V. Felix also involve elements of folk songs and rhythms; in the Sonata by R. Fuchs, the solo function of the double bass reveals new possibilities in chamber music making.

The significance of P. Hindemith's creative work is highlighted. Having first used the double bass in a symphonic score, the composer soon included it as a characteristic timbre in the composition of various instrumental ensembles. Several areas of use of the characteristic double bass timbre by P. Hindemith are singled out. First of all, this is an appeal to comic images of a parodic nature, as evidenced by the titles of the compositions (Parody for clarinet and double bass, «Jokes for the radio»). Usually, the comic effect in such compositions is achieved due to the tonal contrast of the instruments, the use of unconventional playing techniques. rich stroke palette, sound reproduction. Along with this, it has been noted that the solo double bass is most often perceived by P. Hindemith as an instrument intended for home music making, which is related to the circumstances of the composer's life, for whom the possibility of informal musical communication was important. Similar conditions of functioning of the double bass in P. Hindemith's creative work made it possible to conduct various experiments related to the free theatricalization of the performance of an instrumental piece, which led to the

appearance of features of instrumental theatre in some of P. Hindemith's compositions.

Sonata for double bass and piano by P. Hindemith is the pinnacle of awareness of the double bass as a full-fledged soloing instrument and a vivid example of the composer's search for new expressive means, timbre and form ones. Embedded in the rapid framework of the neoclassical form, the Sonata requires from the double bass players a perfect mastery of the capabilities of their instrument, not only technical, but also theoretical and general musical training of the musician-performer, knowledge of the specifics of the composer's chamber-instrumental style.

The unique sound landscape of the double bass timbre in correlation with the violin technique is inherent in the creative work of K. Penderecki. In the Concert duet for violin and double bass, the composer opens new perspectives, paving the way for a modernist rethinking and renewal of the technical capabilities and semantic roles of the instrument. As in the compositions of P. Hindemith, the composition of K. Penderecki requires from the performers deep knowledge of the technique of playing their instruments, as well as the ability to a quick transition from one style to another, from a soloing function to an accompanying one. Another role was found in «Carmen Fantasy» by F. Protopopescu. Through the double bass, which is traditionally associated with deep and often dark moods, the composer reinterprets the images of the opera, opening new semantic horizons.

The **second section** presents the dynamic development of the double bass repertoire in Ukraine, which went through several stages of formation within a short historical period. The compositions for double bass by the composers of the 20th-21st centuries were studied in terms of genre and style. The key periods of the formation of the double bass repertoire, which went from an auxiliary instrument in noble orchestras of the 19th century to a solo one in modern compositions, are highlighted. Special attention is paid to the influence of European traditions, the growth of professional training of musicians and national themes in music. The compositions by the artists M. Lysenko, M. Kalachevsky, and P. Senytsia, who

experimented with the genre and stylistic possibilities of the double bass, using it to convey various emotional states, were analysed. At the beginning of the 20th century, the double bass in Ukraine gained more and more popularity, in particular, in the chamber and solo repertoire. R. Glier, under the influence of S. Kusevytsky, innovatively interpreted the double bass in symphonic creative work, emphasizing emotionally saturated parts and melodic lines. The efforts of such composers as B. Lyatoshynsky, L. Revutsky, V. Barvinsky, S. Ludkevych, L. Kolodub contributed to the further expansion of the genre and timbre possibilities of the double bass: from imitations of folk instruments to harmonic and timbre experiments.

In the middle of the 20th century, the double bass gained a new momentum in Ukrainian music. It not only retains its role in symphonic and chamber ensembles, but also as a soloist becomes the subject of attention of composers, which is a great merit of the double bassists-performers V. Chekaluk, V. Belyakov, D. Zuzkin, H. Okan, V. Korshunov. Their virtuoso playing influenced the outstanding Ukrainian composers, allowed to expand and enrich the double bass repertoire, adding to it new, sometimes experimental sounds and performance techniques.

In the 21st century, the double bass in Ukraine not only retains a key role in the musical score of today, but also continues to actively develop owing to such artists as O. Shchetynsky, Y. Gomelska, O. Voytenko, S. Pilutykov. The composers integrate modern techniques and means of expression, such as electronics, atypical musical forms, mixing genres. The contribution of young musicians and composers who enrich the double bass repertoire due to interaction with jazz, ethnic and electronic music, is noted.

In the **Conclusions**, observations on the evolution of the double bass are summarized in several dimensions. Thus, in the historical dimension, several stages of the development of the double bass have been identified. In particular, until the *beginning* of the 20th century, when the double bass traditionally duplicated the part of the cello an octave lower in orchestral scores, although there were some experiments with its function; the *first half of the 20th century* – the period of rethinking the role of the double bass in the orchestra and chamber

music, in particular, in the creative work of P. Hindemith, who actively includes the double bass in his compositions, giving it soloing roles and using its unique sound capabilities, changing the vectors of attitude to the double bass; the *second half of the 20th century* – the *beginning* of the 21st century – the period when the double bass underwent significant transformations, the number of compositions was constantly increasing, its role in chamber music became more and more diverse, the technique diversified (natural and artificial string harmonics; extended pizzicato techniques, the use of different parts of the hand to create unique sounds; the involvement of electronics: effects pedals, amplifiers and loopers; percussion techniques: hits on the body of the double bass or strings), elements of playing are borrowed from jazz, rock, avant-garde, etc., which allows to expand the sound possibilities of the double bass.

Within the *genre* dimension, we have distinguished ensembles (duets, trios, quartets), homogeneous or mixed (L. Grabovsky, I. Karabits, V. Lykhovid, O. Gonobolin, A. Zagaikevych), sonata genre (Y. Ishchenko, G. Okan, V. Korshunov), concerto (I. Zhvanetska, E. Milka, Y. Lapinsky, P. Ladyzhensky, G. Lyashenko, Z. Almashi, G. Okan), miniatures (M. Chaikin, I. Khutoryansky, O. Shchetynsky, O. Klymenko). The chronological index of chamber-instrumental compositions with the participation of the double bass, created in the 20th century, gives grounds for *asserting that the creative work for the double bass developed as an artistic integrity with its own genre system.*

During the 20th century the semantics of the double bass changed. If earlier its sound was mainly associated with majesty, static, serving as the main deep foundation of sound in orchestras, then in modern music the double bass is often used to create unusual, experimental sounds that can convey a wide range of moods and emotions. Owing to such changes, the double bass becomes more and more significant for composers, allowing them to open new horizons for musical creativity.

The analysed compositions for the double bass by the composers of the 20th-21st centuries present various *individual-stylistic* (related to the creative work

of individual composers) and *artistic-stylistic* features. Thus, compositions of an academic stylistic direction (for example, Sonata for double bass and piano by P. Hindemith), experimental («Samuel Becket» by S. Zazhitko), folkloric (Variations on the theme «I would take a bandura» by M. Chaikin), jazz («Carmen Fantasy» by F. Proto), avant-garde (Trio for violin, double bass and piano by L. Grabovsky) have been distinguished.

The *national* dimension is represented by the creative work of representatives of the European, American and Ukrainian schools. The following features that distinguish them are summarized:

- the *European* school – focus on classical forms and structures, use of traditional and modern double bass playing techniques, influence of other cultures;
- the *American* school – a strong influence of jazz and ethnic musical traditions, an innovative approach to form and harmony, active use of the latest techniques, experiments with new technologies and electronics;
- the *Ukrainian* school – connection with folk musical tradition, combination of academic forms with elements of folk melody and rhythm, rapid development of Ukrainian double bass creativity during a short period of time, which testifies to great dynamics and innovativeness of this direction.

Finally, the *performing* dimension enables the development of the composing creativity. Thus, during the 20th and the beginning of the 21st centuries the activities of such musicians as Gary Carr, Edgar Mayer (USA), Francois Rabbat (France), Petru Iuga (Romania), Bojo Paradzik (Croatia), Roman Patkolo (Slovakia), Volodymyr Chekaluk, Nazariy Stets (Ukraine) have been singled out. Owing to their activity, the double bass is now an instrument that attracts attention from performers and is becoming increasingly popular in various genres of music. These performers not only demonstrated a high level of skill, but also helped to bring novelty to the double bass repertoire, fruitfully collaborating with composers of their time. As a result, the double bass has acquired an academic status in modern musical performance, having combined the traditions of the past and the innovative creativity of the 21st century.



Thus, all of the above confirms that the role of the double bass in the creative work of the composers of the 20th (and 21st) century is becoming more and more multifaceted and important, which indicates a paradigm shift in its perception, on the one hand, as an instrument with its own unique voice in the modern score, and on the other – as a universal instrument that has rich possibilities for the realization of the boldest creative ideas.

**Key words:** genre, style, chamber-instrumental creative work, composing creativity, functions of the instrument, compositions for the double bass solo, instrumental theatre, music of the 20th century, instrumental thinking, performance, timbre.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Наукові видання України, затверджені МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство»:

1. Дікареєв С. Г. Роль контрабасу як камерно-сольного інструменту в музиці Кшиштофа Пендерецького (на прикладі Концертного Дуету для скрипки та контрабасу). *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 30, книга 1. 2020. С. 138–144. DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-21>
2. Дікареєв С. Г. Жанрово-стильова специфіка Сонати для контрабаса та фортепіано Пауля Гіндеміта. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XXIV. 2021. С. 127–147. DOI <https://doi.org/10.34064/khnum2-2407>
3. Дікареєв С. Г. «Вісім п'єс для контрабаса соло» П. Гіндеміта: композиційно-драматургічна специфіка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, Вип. 62. 2022. С. 41-54. DOI <https://doi.org/10.34064/khnum1-6203>

### Публікації у зарубіжних наукових виданнях:

1. Dikareiev S. H. «Carmen Fantasy» for Double Bass and Piano by F. Proto: Interpretation as A New Look at oper. *European Journal of Arts*, № 4. 2021. С. 19–24. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-19-24>
2. Nikolaievskaya Yuliia, Paliy Iryna, Chernenko Volodymyr, Tsurkanenko Iryna, Lozenko Kateryna, Yurchenko Olga, **Dikareiev Serhii**. Instrumental fantasy in the 20th century: variations on the genre-style genotype. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Special Issue no.: 12/02/XXIX. (Vol. 12, Issue 2, Special issue XXIX.), 2022. P.193–198. DOI: [10.33543/120229193198](https://doi.org/10.33543/120229193198) (<https://doi.org/10.33543/120229193198>).

## ЗМІСТ

<b>АНАТОЦІЯ.....</b>	<b>2</b>
<b>SUMMARY.....</b>	<b>10</b>
<b>СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ.....</b>	<b>18</b>
<b>ВСТУП .....</b>	<b>21</b>

### **РОЗДІЛ 1. РОЛЬ КОНТРАБАСА У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ХХ СТОЛІТТЯ: ЗМІНА ПАРАДИГМИ**

<b>1.1. Контрабас в оркестровій музиці ХVІІІ-ХХ ст.: семантика та функції.....</b>	<b>28</b>
<b>1.2. Становлення камерного контрабасового репертуару в ХХ ст.....</b>	<b>41</b>
<b>1.3. Контрабас у контексті камерно-інструментальної творчості Пауля Гіндеміта.....</b>	<b>46</b>
1.3.1. Контрабас у складі камерно-інструментальних ансамблів.....	47
1.3.2. Вісім п'єс для контрабаса solo .....	54
1.3.3. Соната для контрабаса і фортепіано як вершина розвитку контрабаса в творчості композитора .....	60
<b>1.4. Контрабас у музиці композиторів другої половини ХХ століття: можливості та перспективи (на прикладі «Концертного дуету» К. Пендерецького та «Кармен-фантазії» Ф. Прото).....</b>	<b>77</b>
Висновки до Розділу 1 .....	91

### **РОЗДІЛ 2. ТВОРИ ДЛЯ КОНТРАБАСА КОМПОЗИТОРІВ ХХ-ХХІ СТ. В УКРАЇНІ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ**

<b>2.1. Роль контрабаса в симфонічних творах .....</b>	<b>95</b>
<b>2.2. Камерно-інструментальні твори за участі контрабаса.....</b>	<b>105</b>
<b>2.3. Твори для контрабаса та фортепіано.....</b>	<b>134</b>
<b>2.4. Контрабас як солюючий інструмент у творах з оркестром.....</b>	<b>156</b>
Висновки до Розділу 2.....	168

<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>173</b>
----------------------	------------

<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>183</b>
--	------------

<b>ДОДАТОК А</b> (Хронологічна таблиця симфонічних, камерно-інструментальних та сольних творів П. Гіндеміту за участю контрабасу).....	197
<b>ДОДАТОК Б</b> (П. Гіндеміт. Вісім п'єс для контрабасу соло (нотні приклади).....	211
<b>ДОДАТОК В</b> (Хронологічна таблиця камерно-інструментальних та сольних творів композиторів України за участю контрабасу).....	212
<b>ДОДАТОК Г</b> (Приклад рекомендованих творів українських композиторів для Державного іспиту для середніх спеціальних музичних шкіл 1993 року, упорядник А. Г. Грабовський).....	226
<b>ДОДАТОК Д</b> (Список апробацій та опублікованих праць за темою дисертації).....	227

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** У XX столітті контрабасове виконавство зазнало справжнього прориву. Інструмент, який протягом багатьох століть незмінно виконував функцію оркестрового басу, завдяки якісному стрибку виконавської майстерності контрабасистів-виконавців та формуванню ряду принципово нових можливостей, пов'язаних із засобами виразності, виходить на авансцену камерно-інструментальної музики та привертає увагу багатьох композиторів. Вивчення того, як композитори використовували контрабас у своїх творах, може дати уявлення про еволюцію ролі інструмента в оркестрі та пролити світло на різні способи його застосування різними композиторами. Контрабас відігравав важливу роль у класичній музиці протягом століть, але саме у XX столітті композитори почали повною мірою досліджувати можливості інструмента та інтегрувати його у свої композиції. У цьому дослідженні ми дослідили роль контрабаса у творчості композиторів-класиків XX-го століття, проаналізувавши різні способи його використання та вплив, який він мав на музику того часу. Вивчення ролі контрабаса в композиціях XX-го століття є важливим для розуміння розвитку сучасної музики. XX століття було періодом широкого музичного експериментування, і багато композиторів прагнули свободи для пошуку нових композиторських підходів без обмежень та очікувань, пов'язаних з традиційними жанрами та дати уявлення про різні способи, якими композитори включали цей інструмент у свої твори.

Одним з найважливіших внесків контрабаса в музику XX-го століття стало розширення його ролі як сольного інструмента. Хоча контрабас здавна був частиною оркестрових та камерних ансамблів, лише у XX столітті композитори почали використовувати його в ролі самостійного соліста, продемонструвавши універсальність та виразність цього інструмента. Окрім сольної та оркестрової музики, контрабас також відігравав важливу роль у камерній музиці XX-го століття. В значній мірі цьому посприяла творчість П. Гіндеміта, одного з визнаних класиків музики XX століття, що

вирізняється універсалізмом. Серед величезного розмаїття його творчості знайшлося місце не лише для Сонати для контрабаса і фортепіано, яка досі залишається одним з показників технічної і художньої майстерності у рамках контрабасового виконавства, а й для численних камерно-інструментальних творів, в яких контрабас відіграє важливу, а часто і ключову роль.

Починаючи з середини ХХ століття, зацікавленість композиторів тембровим можливостям контрабасу безперервно зростає, результатом чого стало формування досить цікавого, але, на жаль, не так часто виконуваного репертуару. Проте в українському музикознавстві творчість сучасних композиторів-контрабасистів представлена досить обмежено та фрагментарно. Варто згадати дисертацію Олега Лучанко (Львів), присвячену жанру контрабасового концерту, та дослідження Віктора Батанова (Одеса). *Актуальність теми* полягає в нагальній потребі сучасного музикознавства у: – осмисленні, аналізі та оцінці досягнень світового та вітчизняного контрабасового мистецтва ХХ століття; – введенні в науковий обіг творів репертуару для контрабаса, що ще не набули належного визнання.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2017-2022 рр. (протокол № 4 від 30.11.2017 р.) Тему дисертації затверджено (протокол № 4 від 24.11.2019 р.) на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського.

**Метою** дослідження є аналіз ролі контрабаса як оркестрового та сольного інструмента в творчості європейських, американських та українських композиторів ХХ століття в аспектах історичної, національної, жанрово-стильової та виконавської специфіки.

Досягненню поставленої мети сприяє вирішення **наукових задач**:

- узагальнити науковий досвід вивчення камерно-інструментальної творчості європейських та американських композиторів ХХ століття;
- виявити специфіку еволюції партії контрабасу в симфонічних та камерно-інструментальних творах композиторів ХХ століття;
- виокремити роль П. Гіндеміта у трансформації ролі контрабаса в музичній творчості ХХ ст.;
- прослідкувати становлення української контрабасової школи у ХХ столітті та систематизувати сучасний контрабасовий репертуар, представлений у творчості українських композиторів ХХ століття;
- укласти хронологічний показник камерно-інструментальних творів за участі контрабаса, створених у ХХ столітті.

**Об'єктом дослідження** є симфонічна та камерно-інструментальна творчість європейських, американських та українських композиторів ХХ–ХХІ століття за участі контрабаса.

**Предмет дослідження** – зміст партій контрабаса в контексті еволюції його функцій від *оркестрового до сольного інструмента та уособлення зміни парадигми контрабасового виконавства як такого*.

**Матеріалом** дослідження є Соната для контрабаса і фортепіано (1949), Пародія для кларнета *in B* і контрабаса «Музичний квітковий сад і всяка всячина в Лейпцигу» (1927) та Вісім п'єс для контрабаса solo (1927) П. Гіндеміта, «Кармен-фантазія» для контрабаса (1991) Ф. Прото, «Концертний дует» К. Пендерецького, зразки сольного контрабасового репертуару та камерно-інструментальної музики українських композиторів ХХ століття: «Фантазія» для віолончелі та контрабаса (1911) М. Букиника, Варіації на власну тему і фінал-коломийка для фортепіано, двох скрипок, альту, віолончелі, контрабаса (1915) В. Барвінського, Тріо для скрипки, контрабаса та фортепіано (1964) Л. Грабовського, Концертний дивертисмент для шістьох виконавців (1975) І. Карабиця, Концертна імпровізація для скрипки та контрабаса (1984) О. Гоноболіна, «Присвята Й.С. Баху» ор. 37

для флейти, челести, контрабаса та ударних (1994) В. Маника, «Von Ecke zu Ecke» для трьох контрабасів (1996) К. Цепколенко, Музична присвята «Семюелу Беккету» (1996) С. Зажитька, «Studies of Motion and Gestures» для гобоя, маримби, фортепіано, віолончелі та контрабаса (2007) О. Щетинського, «Геза» для флейти, віолончелі та контрабаса (2012) З. Алмаші, дует для скрипки та контрабаса «DiaDem №2» (2003) Юлії Гомельської, «Bestattung» для скрипки та контрабаса (2010) Анни Аркушиної, Дві п'єси Op.9 для контрабаса та фортепіано (1902), Дві п'єси Op.32 для контрабаса та фортепіано (1908) Р. Глієра, Варіації на тему «Взяв би я бандуру» для контрабаса та фортепіано (1949) Миколи Чайкіна, «Фреска» для контрабаса та фортепіано (1974) Я. Верещагіна, Соната для контрабаса та фортепіано (1992) Ю. Іщенко, Концертино для контрабаса та фортепіано (1997) Владислава Коршунова, «Мелодія» для контрабаса та фортепіано, Концертний етюд у стилі «Ретро» для контрабаса та фортепіано Г. Оканя, «Seven screen shots» для контрабаса та фортепіано (2005) О. Щетинського, «*Distortions*» для контрабаса та фортепіано (2005- 2006) О. Грінберга, «*П'єса соль мінор*» для контрабаса та фортепіано (2010) О. Клименка, *Поема* для контрабаса та фортепіано (2014) Е. Кравчука, Концерт для контрабаса з симфонічним оркестром (1978) Інни Жванецької, Концерт для контрабаса з симфонічним оркестром (1977) Є. Мілки, Концерт для контрабаса (1989) Геннадія Ляшенка. Симфонічні партитури вітчизняних композиторів, такі як Концертна симфонія В-dur Д. Бортнянського, «Українська симфонія» М. Калачевського, Друга Симфонія Л. Ревуцького, С. Людкевича Сюїта з музики до драми Лесі Українки «Камінний господар».

**Методи дослідження.** В дослідженні залучено наступні методи:

- *історіографічний* – для уточнення даних про контрабасові твори композиторів ХХ сторіччя;
- *стильовий* – залучений у процесі вивчення контрабаса в межах конкретних композиторських рішень;



- *жанровий* – необхідний при зверненні до окремих жанрів творчості композиторів ХХ сторіччя (соната, інструментальний цикл) ;
- *структурно-функціональний* – використовуваний в аналітичних описах;
- *компаративний* – у зв'язку з вивченням різних редакцій Сонати для контрабаса П. Гіндеміта;
- *інтерпретаційний* – необхідний при порівнянні виконавських версій.

**Теоретичну базу** складають дослідження, що охоплюють весь спектр питань, пов'язаних з вивченням ролі контрабаса та його функцій:

– *історія та методика контрабасового виконавства* (О. Блінков, Г. Газдюк [5]; О. Лучанко [35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42]; Г. Окань [55, 56]; К. Полянська, С. Білоусов [59]; Б. Столярчук [70]; П. Олбрайт [82]; А. Аскенфельт [83, 84]; В. Бенфілд [85]; П. Брун [86, 87]; А. Бистрицька [89]; Д. Чепмен [90]; Х. Чо [91]; С. Дьокмечі [93]; Дж. Ебінджер [94]; Н. Фернандес [95]; Й. Фохт [96]; М. Гайдош [97]; М. Іхім, С. Драгулін [105]; Т. Карпішек [106]; Ф. Кейпер [107]; М. Квятковська [109]; П. Лаверн [111]; Е. Нанні [117]; Т. Пельцар [120]; Д. Пеллоу [121]; А. Плянявський [122, 123, 124, 125, 126]; С. Сас [129]; Е. Шашінкова [130, 131]; М. Сциклуна [135]; Б. Сімерс [136]; Ф. Сімандль [137]; Р. Слетфорд [138]; Е. Салліван [140]; Б. Турецький [142, 143, 144]; В. Вієйра [147]; Ф. Варнеке [149]; Ф. Циммерман [151]);

- *інструментальна музика ХХ ст.* (Л. Купец [32]; О. Курчанова [33]; В. Метлушко [46]; В. Мовчан [48]; М. Рябоконева [63, 64]; О. Сіненко [66]; Т. Слюсар [67]; І. Тукова [74]; П. Гіндеміт [100, 101, 102]; А. Росс [128]); зокрема, *творчість П. Гіндеміта* (А. Городецький [12]; О. Когут [28]; Т. Моргунова [49, 50]; Я. Морозова [51]; А. Мосолов [52]; О. Муравська [53]; Н. Юрійчук [80]; Д. Хейні [98]; Е. Хартманн [99]; В. Ландау [110]; С. Люттманн [114, 115]; К. Мейсон [116]; Г. Шуберт [133, 134]; Д. Тріппетт [141]; В. Хелльмут [150]);

– *інструментальна творчість українських композиторів* (М. Авраменко [1]; Г. Асталош [2]; В. Барвінський [3]; О. Берегова [4]; Л. Волкова [8]; М. Герега

[11]; П. Довгань [18]; С. Йовса [23]; Т. Киреєва [26]; Л. Кияновська [27]; О. Козаренко [29]; О. Коменда [30]; Л. Корній [31]; А. Мельник [45]; Л. Назар-Шевчук [54]; Т. Омельченко [57]; Є. Пахомова [58]; І. Ракунова [62]; Б. Столярчук [71]; Н. Фещак [75]; Л. Юріна [81]).

**Наукова новизна отриманих результатів дослідження** полягає у системному аналізі шляхів розвитку контрабаса від оркестрового до сольного інструмента у композиторській творчості XVII–XXI ст. У музикознавстві *вперше*:

- систематизовані камерно-інструментальні твори за участі контрабаса, створені у XX (частково – XXI) столітті;
- репрезентована специфіка еволюції функціональності інструмента, що увиразнено в партіях контрабаса в симфонічних та камерно-інструментальних творах композиторів XX століття;
- представлено шлях розвитку українського контрабасового мистецтва XX (частково – XXI) століть;
- уведено в науковий обіг партитури творів для контрабаса українських композиторів;
- актуалізовано у науковому та виконавському просторі «Вісім п'єс для контрабаса соло» П. Гіндеміта, майже невідомий українському слухачеві.

*Набули подальшого розвитку:*

- ідеї щодо специфіки національних контрабасових шкіл Європи та Америки.

**Практичне значення отриманих результатів.** Матеріали дослідження можуть бути використані в рамках дисциплін «Історія та методика викладання гри на струно-смичкових інструментах», «Історія української музики», практикумів з сучасної музики, у класі контрабаса у середніх та вищих навчальних музичних закладах України, а також при подальших дослідженнях обраної тематики.

**Апробація результатів дослідження.** Окремі теоретичні та методологічні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях

кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, а також у виступах на: XIX міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків 22-23 березня 2019); міжнародній науковій конференції «Наука в розвитку української культури» (до 100-річчя створення Української академії наук, Харків 25-26 березня 2019); проекті «Гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків, 17 травня 2019); XXI всеукраїнській молодіжній науково-творчій конференції «Дні Науки» (Одеса 24-25 квітня 2020р.); XX науковій-практичній конференції Українського товариства аналізу музики «Інтерпретаційний потенціал музичного твору» (Київ 30.10 – 01.11 2020р.); II Міжнародній конференції Ради молодих вчених «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків 17-18 травня 2021р.).

**Публікації.** За темою дисертації опубліковано 3 статті у фахових виданнях, рекомендованих МОН України, 1 стаття в зарубіжному науковому журналі «The European Journal of Arts. Premier Publishing s.r.o.» (Відень, Австрія), 1 стаття (у співавторстві) – в журналі, що індексується WoS.

**Структура роботи.** Дослідження складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (містить 152 позицій, із них 74 – іноземними мовами) та Додатків. Загальний обсяг дисертаційного дослідження – 228 сторінок; основного тексту – 161 сторінка.

## РОЗДІЛ 1

### РОЛЬ КОНТРАБАСА У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ: ЗМІНА ПАРАДИГМИ

#### 1.1. Контрабас в оркестровій музиці ХVІІІ-ХХ ст.: семантика та функції

Контрабас як оркестровий інструмент не завжди мав самостійне значення. Композитори використовували переваги звучання басового голосу оркестру в якості інструментальної октави віолончелі і контрабаса, при якій виникала «об'ємність» баса, що сприяє художньо-емоційної виразності музики. Перше згадування про контрабас зустрічається у трактаті «*Sintagma Musicum*» (1616-1620) німецького музичного теоретика Михаеля Преторіуса. Він описує музичну практику ХVІ століття і серед застосовуваних в той час музичних інструментів згадує «велику контрабасову скрипку», що за сучасними уявленнями асоціюється з «альтовим контрабасом». Контрабас виник на основі давньої контрабасової віоли - віолоне з п'ятьма струнами. У процесі формування інструмента з'явилося багато форм і розмірів контрабаса з трьома, чотирма і п'ятьма струнами.

Перша згадка про контрабас у партитурі відноситься до 1699 року. Цей інструмент було внесено до оркестру в Італії, композитором Д. Альдровандіні в своїй опері «Цезар Александрійський». В другому акті своєї опери композитор зазначає «*contrabassi senza cembalo*», що означає, контрабаси в цьому контексті виконують свою партію без акомпанементу. Це показує новаторський підхід до використання контрабаса, адже така самостійність не була типовою для барокової практики *basso continuo* (що дослівно перекладається з італійської як «постійний бас»).

В основному *basso continuo* вимагає двох музикантів. Один виконує басову лінію на інструменті, що відтворює низькі звуки (наприклад, віолончель, фагот або контрабас), а інший музикант, зазвичай чембаліст або органіст, виконує акорди, базуючись на числових символах (цифрований

бас), які знаходяться під басовими нотами в партитурі. Використання *basso continuo* було засадничим для барокової музики і допомагало підтримувати гармонічну структуру та ритмічний фундамент музичного твору.

У бароковий та класичний періоди, композитори зазвичай використовували контрабас для подвійного виконання віолончельної партії в оркестрі. Винятком був Й. Гайдн, який створив соло-партії для контрабаса у деяких своїх симфоніях, але частіше за все він нотував об'єднану партію контрабаса та віолончелі.

Л. Бетховен започаткував створення окремих партій для контрабаса, які стали більш поширеними в романтичну епоху. Скерцо та тріо з П'ятої симфонії, а також речитатив на початку четвертої частини Дев'ятої симфонії, відомі як зразки оркестрової музики, в якій контрабас отримує значущі та індивідуальні партії. Розпочатий в музиці Л. Бетховена «Процес диференціації басового голосу та виділення контрабасового тембру, який має індивідуальну виразність, не привів до скасування контрабасової октави в інструментовці, хоча варіантність октавних поєднань та їх художньо-виразного значення з часом помітно розширилась» [120, с. 25].

«Великий трактат про сучасну інструментацію та оркестрацію» Г. Берліоза, написаний у 1844 році, заслуговує визнання як одна з найвпливовіших робіт у сфері оркестрації. Цей фундаментальний трактат відіграв ключову роль у переосмисленні значення контрабаса. Ця праця не лише в подробицях описує характеристики та можливості окремих інструментів, включаючи контрабас, але і надає цінні поради щодо того, як ефективно використовувати ці інструменти в оркестрі. Берліоз розглядає контрабас як важливу складову оркестрової партитури, який може значно збільшити глибину та насиченість звуку. Так, він зазначає, що контрабас може використовуватися для гри на низьких октавах, додавання гармонічної підтримки та додавання тембру в оркестрові композиції. Особливо Берліоз відзначив вплив групи контрабасів на загальне звучання оркестру. Окрім того, вперше в історії Г. Берліоз [89] пропонує використовувати п'яту струну

на контрабасі, що знижує його діапазон до  $C_1$ . Він описує види техніки, такі як *pizzicato* (щипкова гра) та *Col legno* (гра за допомогою дерев'яного кінчика смичка), які використовуються контрабасистами до нині.

У монографії А. Планявського (в соавторстві з Г. Зайфертом [123]), найбільш детально проаналізовано історичні шляхи формування функції контрабаса. Так, в композиціях кінця XIX-XX століть для симфонічного оркестру можна помітити нові ідеї використання художніх та темброво-виразних можливостей контрабаса або групи контрабасів в мелодико-тематичному матеріалі. У багатьох симфоніях XIX століття окремі партії контрабаса та віолончелі часто призводили до спрощення контрабасових партій, тоді як мелодичні лінії та швидкі прохідні пасажі діставалися віолончелям. Але саме цей період став періодом розквіту контрабаса в творчості композиторів, які все більше залучали його унікальні можливості.

Дж. Верди був неперевершеним майстром втілення інструментально-тембрової ідеї у звучанні солістів на контрабасі. Можна зауважити, що в опері «Ріголетто» (1851) одна з перших сцен побудована композитором на мелодичному октавному унісоні солістів у складі оркестру - віолончелі та контрабаса. Чітко ритмізована мелодія наче поєднує полярні образи драми - глибоко трагічну долю шута-людини та легковажний, жорстокий світ двору герцога. У сцені суду з опери «Аїда» (1870) дія починається з солюючих в низькому реєстрі контрабасів як носіїв образу року. В одному з останніх шедеврів композитора – опері «Отелло» (1886) – в трагічному розв'язанні виразне соло контрабасів (унікальний епізод у світовій оперній музиці) вводить слухачів у драматичну атмосферу дії.

В Шостій симфонії П. Чайковський використовує контрабаси для створення містичної атмосфери у вступі, де вони грають тему «смерті», а в далі контрабаси у поєднанні з іншими струнними інструментами додають напруженості звучанню. У балеті «Лебедине озеро» саме із звучання контрабасів створюється образ Чорного лебедя, що є символом зла і смерті. Однак у музиці Чайковського є приклади, коли контрабаси створюють

позитивний настрій, наприклад, у вальсі з балету «Лускунчик», де вони виконують легку, плавну мелодію.

К. Сен-Сансу належить «зоологічна» фантазія «Карнавал тварин» для двох фортепіано, струнного квінтету, флейти, кларнету та ксилофону, де контрабасу доручено гумористичне «зображення» слона, що танцює вальс. Як вважає Т. Пелсар [120], малоімовірно, що будь-який інший струно-смичковий інструмент здійснив би задум композитора краще. Сюїта К. Сен-Санса була видана лише в 1922 році і її видання співпало за часом з публікацією «Картинок з виставки» М. Мусоргського в обробці М. Равеля, що представила опус композитора у яскравому оркестровому оформленні, де зокрема у творі «Два євреї, багатий та бідний» за допомогою тембру контрабасів та віолончелей М. Равель унаочнив характерний образ.

У партіях контрабаса в творах Р. Штрауса неможливо чітко розділити мелодику (тематичний матеріал) та технічну фактуру через те, що його контрабаси завжди в зоні драматичних подій. У двох особливо масштабних творах для оркестру величезного складу – у симфонічній поемі «Життя героя» (ор. 40) та «Домашній симфонії» (ор. 53) – містяться як найбільш показові зразки функцій контрабаса, так і тих технічних вимог, що висувалися композитором перед контрабасистами.

У 1923 році було поставлено балет «Сотворення світу» французького композитора Д. Мійо. Автор віддав контрабасу соло, позначене звуковим реєстром, ритмічною свободою та малюнковою рухливістю. Партитура вказаного епізоду є типовою для концертних творів для контрабаса того часу. П. Брун [88] підкреслює, що важливі функції тематичного розвитку виконують контрабаси у кожній з дев'яти симфоній А. Брукнера (1824-1896). Вони завжди максимально завантажені рухом, утворюють значущу опорну деталь звучання фактури.

Г. Малер уводив контрабас для підкреслення глибини та масштабу своїх симфонічних творів. Він часто записував для контрабаса не тільки традиційну роль басової підтримки, але й включав соло для контрабаса та

виділяв контрабас у камерних пасажах. Наприклад, в його 1-й симфонії третя частина починається з соло контрабаса, що грає варіації на тему пісні «Frère Jacques». Це незвичайне застосування контрабаса як солюючого інструмента допомагає створити незвичну, мрійливу атмосферу. У своїх пізніших симфоніях Малер продовжує акцентувати на ролі контрабаса для досягнення сильних, емоційних ефектів. У 9-й симфонії контрабаси становлять могутній басовий фундамент, тоді як у 5-й симфонії вони сприяють створенню ритмічної динаміки.

*Резюме.* У партитурах для оркестру партії контрабаса багаті технічними труднощами. Специфічною «контрабасовою складністю», що пояснюється об'єктивними фізичними умовами, є епізоди, що містять швидко змінюючи звуки в одній позиції на різних струнах (на сусідніх, через одну або через дві струни). Особливо складно виконання чистих кварт (одним пальцем на двох сусідніх струнах). Квінти, терції і октави при багаторазовому повторенні або в секвенціях стають досить складними через фізичне втомлення руки. Такі епізоди численні в музиці А. Брукнера, у Четвертій симфонії І. Брамса, у П'ятій симфонії Г. Малера.

Еволюція контрабаса досягла нового рівня в ХХ столітті, коли композитори почали ширше використовувати його солюючий потенціал, а не тільки в ролі акомпанементу. Разом із розширенням технічних можливостей інструмента, виникла потреба в більш виразних та динамічних композиціях. Цей процес нерозривно пов'язаний з творчістю Пауля Гіндеміта, важливою для контрабаса: адже він не тільки активно включав цей інструмент у свої твори, але й розумів його технічні особливості, надаючи йому унікальні можливості та звукові характеристики.

Пауль Гіндеміт (1895 – 1963) є одним з найвизначніших німецьких композиторів ХХ століття. Музична мова його творів унікальна завдяки органічному поєднанню нового та традиційного. Основою стилю П. Гіндеміта є поліфонічна техніка добахівського та бахівського часу, художньо переосмислена з позицій художника ХХ століття. Його розуміння



контрабаса в оркестрі відкриває нові обрії, показуючи його можливості не лише як інструмента, що створює гармонію і ритм, але й як потужного соліста. Гіндеміт, який сам був віртуозним виконавцем на різних струнних інструментах, відчував неперевершені можливості контрабаса. Він створив численні твори, які представляють контрабас в новому світлі, надаючи йому змогу демонструвати свої потенційні можливості як ніколи до цього. Враховуючи це, розгляд творчості Гіндеміта є ключовим для розуміння розвитку контрабаса у світовому музичному контексті.

П. Гіндеміт є автором творів у найрізноманітніших жанрах, серед яких є опери, балети, симфонії, камерні інструментальні твори, камерно-вокальна музика, концерти, фортепіанні твори та, звісно, симфонії -- жанру, до якого він прийшов вже зрілим майстром через камерно-інструментальні жанри.

У 1912-1913 роках П. Гіндеміт приступив до створення зингшпілю «Двоюрідний брат у гостях» («Der Vetter auf Besuch») – це один із перших його творів, де акцент ставився на оркестровку і, зокрема, на включення контрабаса в партитуру. Зингшпіль не був завершений композитором та не зберігся до наших днів, тому ми не можемо судити про роль, яку П. Гіндеміт доручив або збирався поручити в даній партитурі групі контрабасів.

Першою композицією, у якій П. Гіндеміт дійсно повноцінно залучає контрабас, є Концерт для віолончелі з оркестром Es-dur op. 3, написаний в 1915-1916 роках. Композитор вводить до партитури симфонічного оркестру 6 контрабасів, які або дублюють партію віолончелей, або виконують функцію ритмізованого басу. Після концерту в 1916 році слідує «Lustige Sinfonietta» d-moll op. 4 для камерного складу оркестру, де роль контрабаса не виходить за межі історично усталеної функції басової підтримки віолончелей.

Продовжуючи лінію симфонічної оркестрової музики, П. Гіндеміт у 1917 році пише Три пісні op. 9 для сопрано та симфонічного оркестру, а у 1920 році - танцювальну сюїту «Nusch-Nuschi Tänze» на матеріалі музики до однойменної одноактної комічної опери для бірманських маріонеток, написаної того ж року. Цей симфонічний цикл, опублікований в 1921 році, є

першим опублікованим симфонічним твором композитора. Перший номер сюїти - *Sehr lebhaft* - побудований за принципом динамічного та тембрового наростання, тому контрабаси включаються до партитури не з перших тактів. Момент з'явлення контрабасів збігається з початком другої хвилі кульмінації (ц. 4). Тематично контрабаси спочатку повністю дублюють партію віолончелей, а починаючи з ц. 8 їм періодично поручається функція самостійного затриманого басу, там же вперше з'являється *divisi* партії. Ще більш ілюстративним в плані еволюції партії контрабаса є другий номер сюїти *Massig lebhaft*. В ц. 13 тематизм поручається флейті-піколо, 2 фаготам та солюючому контрабасу. В розділі «*Drangen*» нова тема з'являється в викладенні віолончелей та дублюючих їх контрабасів, до яких поступово приєднується весь оркестр.

Після епізоду «*Allegro marziale*», який звучить у всьому оркестрі, починається поліфонічний розділ, де основна тема спочатку звучить у віолончелей та контрабасів, а потім контрапунктово підхоплюється альтами та віолончелями. Так вже в ранніх творах П. Гіндеміта простежується тенденція доручати контрабасам (частіше, звичайно, разом з віолончелями) експонування нового матеріалу.

Наступною значною віхою симфонічного творчості П. Гіндеміта став Концерт для оркестру (*Konzert für Orchester*) op. 38, написаний у 1925 році. З детально викладеним списком дерев'яних та мідних духових інструментів, композитор вказує на початку партитури, що кількість струнних інструментів може бути будь-якою. Увесь концерт побудований за принципом концерто грассо, чергування епізодів *tutti* та звучання солюючих інструментів. В розділах *tutti* 1-ї частини – *Mit Kraft* – контрабаси повністю дублюють партію віолончелей, але вже у II-й частині – *Sehr schnelle Halbe* – композитор доручає контрабасам достатньо розвинену мелодичну лінію, яка в окремих тактах контрпунктує партії віолончелей відповідно до принципу комплементарності. У III-й частині – *Marsch für Holzbläser* – струнний склад не бере участі, але вже навіть за назвою IV-ї частини – *Basso ostinato* – можна

судити про важливу роль у ній контрабасової партії. Тут вперше з'являється *divisi* контрабасів. У коді басової партії дійсно доручається восьмиразово повторюваний музичний фрагмент, який можна трактувати як *basso ostinato*. Палітра штрихів контрабасової партії в партитурі Концерту для оркестру досить різноманітна. Поміж володінням штрихів *arco* та *pizzicato* виконавець повинен мати навик бездоганного виконання штриху *portato* з його різноманітними модифікаціями.

У 1930 році П. Гіндемітом створено концертну увертюру «Новини дня» («*Neues vom Tage*»), за мотивами однойменної комічної опери, написаної роком раніше. У партитурі, призначеній для камерного оркестру, композитор точно вказує необхідну кількість контрабасів – чотири. Причому ця цифра повністю порівняна з кількістю інших інструментів струнного ансамблю (віолончелі – 4, альти – 4, скрипки – 6), що свідчить про повне панування контрабасової партії. Однак тематично контрабаси повністю дублюють партію віолончелей, за винятком досить тривалого епізоду, де партії поручається тонічний органний пункт. Віртуозні пасажі, якими багата інші оркестрові партії, в партії контрабасів не зустрічаються.

У 1932 році П. Гіндеміт пише Варіації для оркестру «*Philharmonisches Konzert*», присвячені Берлінському філармонічному оркестру під орудою В. Фуртвенглера. Контрабаси беруть участь у викладі теми, дублюючи партію віолончелей, а згодом проводять свою власну басову лінію. У Першій варіації група контрабасів на рівні з віолончелями приєднується до виконання віртуозних ламаних пасажів з приміткою «*am Frosch*», що позначає гру на бриджі, надаючи тим самим звучанню характерної різкості. Буквально через кілька тактів віолончелям, контрабасам і низьким духовим інструментам доручається проведення нової теми, синкопованої і мелодично зламаної (підвищене увага до тематичного матеріалу свідчить про авторську примітку «*hervor*»). У Другій і Четвертій варіаціях контрабаси відсутні, зате у Третій оркестранти в повній мірі можуть виказати свою майстерність у виконанні штриха «*spiccato*».

У вступі до П'ятої варіації П. Гіндеміта вдається досягти незвичайного просторового ефекту відлуння завдяки розділенню струнної групи: частина музикантів грає з сурдинами (*mit dämpfer*), частина – без (*ohne dämpfer*), чергово приєднуючись то до теми, то до її відблиску. У основній частині цієї варіації контрабаси в більшій мірі виконують традиційну функцію акомпанементу, а в Шостій варіації – дублюючи. Дійсно, гра з сурдиною є досить складним прийомом гри на контрабасі, який не використовується так часто в оркестровій практиці. Використання сурдини призводить до деякої зміни настройки інструмента, тому виконавець повинен мати великий слуховий досвід, особливо при виконанні твору в рамках оркестрової партитури. Однак, цей звуковий прийом досить часто зустрічається в симфонічних партитурах П. Гіндеміта.

Новою симфонічною віхою творчості П. Гіндеміта стала програмна симфонія «Художник Матіс» («*Mathis der Maler*»), написана в 1934 році на основі музичного матеріалу однойменної філософсько-історичної опери та уособлюючи у своїх трьох частинах живописні образи з полотен художника Матіса Грюневальда (XV століття). У перших двох частинах («Концерт ангелів» та «Положення у гробі») роль контрабасової групи обмежується традиційним дублюванням та акомпанементом, що обґрунтовано з точки зору образного змісту. У першій частині драматургія сонатної форми побудована на порівнянні м'якого, теплого звучання духових інструментів на тлі акомпануючих пасажів у струнних, та урочистих епізодах оркестрового *tutti*. Холодний, суворий, трохи відсторонений колорит другої частини досягається завдяки перевазі тембрів високих дерев'яних духових інструментів. У третій частині – «Спокуса святого Антонія» – контрабасу приділено більше уваги. Починаючи з 152 такту, П. Гіндеміт доручає контрабасам відносно самостійні підголоски в класичному поєднанні з фаготами. У ліричному пісенному епізоді (*Langsam*), який є змістовним центром форми та демонструє образ диявольської спокуси через любов,

контрабаси на рівні з іншими інструментами струнної групи проводять свою мелодію, перетворюючи тему вступу до невпізнання.

Концерт для альту і малого симфонічного оркестру «Der Schwanendreher» (1935) відрізняється особливістю складу струнних інструментів. П. Гіндеміт, маючи на меті акцентувати увагу на сольному альті, включає до складу струнної групи оркестра лише чотири віолончелі та три контрабаси<sup>1</sup>. Тембр низьких струнних інструментів грає ключову роль у стилізації звучання середньовічного народного ансамблю (звідси велика кількість характерних епізодів *pizzicato* та часті органні пункти у контрабасів, що імітують звучання волинок).

У середньому розділі II-ї частини (*Sehr ruhig*) у партії віолончелей та контрабасів проходить важливе проведення теми фугато - німецької народної пісні XV століття «Пісня зозулі». Велика роль тембрового колориту низьких струнних у III-й частині, написаній у формі варіацій на тему німецької плясової пісні XV ст. «*Ви не смажили лебедів на вертелі?*». Так, у варіації №2 тема звучить у фаготів, віолончелей, контрабасів. В цілому в партитурі Концерту для альту «Der Schwanendreher» партія контрабасів не має значної тематичної самостійності: їх роль полягає у відтворенні середньовічного колориту та тембрової імітації народного ансамблю.

«Симфонічні танці» (1937) П. Гіндеміт написав, продемонструвавши інтерес до танцювальної музики, що стала тенденцією наприкінці 1930-х років. Тут контрабаси отримали невелику самостійну тему, яка контрапунктує віолончелям вже у I-й частині (*Langsam*, ц. 2). Далі басова партія стає достатньо розвиненою. У розділі *Breit* II-ї частини контрабаси активно включаються в перегук між групами інструментів, причому композитор дещо відходить від традиційного «партнерства» контрабасів з віолончелями або фаготами. У цьому випадку контрабаси підтримують мідну групу (валторни, труби, тубу), тембрально протиставлену кларнетам, фаготам

---

<sup>1</sup> Е. Мокрицька та Д. Сапельніков у статті, присвяченій цьому твору, проводять паралелі з Шостим Бранденбурзьким концертом Й. С. Баха, в партитурі якого також відсутні скрипки.

та рештою струнних. У III-й частині (Sehr Langsam) в експозиції основної теми контрабаси дублюють партію перших скрипок, утворюючи контрапунктичну «опозицію» альтам та віолончелям, що під маркуванням *mit dämpfer* для всієї струнної групи створює незвичайний просторовий ефект. Подібне відхилення від сталих стереотипів інструментовки свідчить про зацікавленість П. Гіндеміта в кожному інструменті оркестру, бажанні репрезентувати кожен з тембрів максимально індивідуалізовано, відповідно до образного змісту.

У 1943 році написан твір «Симфонічні метаморфози тем Вебера» («Sinfonische Metamorphosen»), в якому контрабаси не беруть особливої участі в *розвитку* тем, виконуючи традиційну функцію ритмічної та гармонічної підтримки. Однак твір примітний тим, що контрабаси беруть участь у *більшості віртуозних пасажів на паритеті з інструментами струнного ансамблю*.

У «Гармонії світу» («Die Harmonie der Welt»), що побачила світ у 1951 році, закріплюються ті новації, яким піддавалась партія контрабасів протягом кількох десятиліть симфонічного творчості П. Гіндеміта. Контрабаси дублюють як партію віолончелей, так і мідну групу оркестру.

З другої половини 1940-х років і до кінця життя (1963) композитором було створено багато видатних симфонічних творів. Серед них – Фортепіанний концерт (1945), симфонія «Серена» (1946), Симфонієта E-dur (1949). У цих творах роль контрабаса рідко виходить за рамки загальноприйнятих функцій. Втім, аналізуючи творчу спадщину П. Гіндеміта, можна зрозуміти, що не така позиція щодо контрабаса в його симфонічних творах визначалась не зниженням інтересу до цього інструмента, а зосередженням уваги на його ролі в камерних ансамблях, в межах яких він відкривав нові грані тембру інструмента. (див. повний список симфонічних творів за участі контрабаса в Додатку А).

Діапазон тембрового спектра контрабаса надзвичайно широкий, хоча дійсно оригінальні приклади використання художньо-образних можливостей

цього інструмента як носія головного тематичного матеріалу в соло та груповому звучанні зустрічаються не так часто, однак такі епізоди все ж можна знайти у творах багатьох композиторів. Особливо підхід Б. Бріттена до контрабаса відрізняється від традиційних концепцій трактування: якщо в ранніх симфоніях інструмент служить як основа гармонії, то потім він експериментує з різними методами виконання на контрабасі, що дозволяє йому досягати особливих звукових ефектів. В ранніх симфоніях Бріттена контрабас відіграє традиційну роль для підкреслення гармонічної структури та додавання глибини оркестру. Однак, в пізніших творах («War Requiem» та «Young Person's Guide to the Orchestra»), контрабас призначений для введення нових елементів емоційного контрасту або ритмічної напруги. У «Young Person's Guide to the Orchestra», контрабас відображає у варіації різні технічні можливості інструмента, включаючи гру «arco» та «pizz». В цьому творі, Бріттен презентує контрабас не лише як гармонічний фундамент, але й як самостійний соло інструмент, здатний створювати різноманітні кольори та ефекти. У «War Requiem», великому хоровому творі, виконаному з оркестром, контрабас має важливе місце для створення мрачних, могутніх ефектів, які відображають важку тему твору. В цьому творі, контрабас відіграє важливу роль для передачі емоційної насиченості та вагомості теми твору.

Ігор Стравінський, один з найвидатніших композиторів XX століття, застосовував контрабас у багатьох своїх творах. Його революційний підхід до оркестрації та гармонії призвів до новаторського використання контрабаса в оркестрі. У «Весні священній», одному з найвідоміших творів Стравінського, контрабас формує потужні ритми та мелодії, що мають примітивну та жорстоку природу. Цей твір має частину для восьми контрабасів, кожен з яких грає свою унікальну лінію. У творі «Симфонія псалмів» контрабас підкреслює ритмічну структуру та додає глибини звучанню хору. Цей твір відомий своїм унікальним складом оркестру, який не має віолончелі, тому контрабаси відіграють ще більш потужну роль.

Кшиштоф Пендерецький, видатний польський композитор XX століття, знаменитий своєю авангардною, експериментальною музикою, в своїх композиціях застосовував контрабас у різний спосіб, демонструючи як традиційні, так й інноваційні звукові можливості цього інструмента. К. Пендерецький досліджував різні техніки гри на контрабасі, експериментував з настроюванням контрабаса та впровадженням нетрадиційних методів нотації. Наприклад, в «Тренодії для жертв Хіросіми» композитор використовує контрабаси (та інші струнні) для створення інтенсивних, дисонансних звуків, які увиразнюють шок та жах людини від ядерної катастрофи. В «Полонезі» для симфонічного оркестру К. Пендерецький обирає контрабаси для підкреслення колориту національного польського танцю: вони грають важливу роль у створенні ритмічного фундаменту.

Арво Пярт є одним з найвідоміших композиторів сакральної музики в наш час, який працює у різних жанрах, від хорових творів до оркестрових та камерних композицій. В оркестровій музиці Арво Пярта роль контрабаса відіграє важливе місце у створенні медитативних станів, що підсилюють сакральний характер його музики. Пярт часто використовує контрабаси в своїх оркестрових творах, таких як «Cantus in Memoriam Benjamin Britten» та «Tabula Rasa». В цих творах контрабаси часто відтворюють прості, повторювані гармонії та ритми, створюючи ефект медитації.

*Резюме.* Роль контрабаса в симфонічній музиці XX-го століття великою мірою визначається його гармонічною та ритмічною функцією, але багато композиторів також використовували цей інструмент для створення унікальних звукових кольорів і ефектів. В творах багатьох композиторів контрабасові партії часто вимагають високого рівня технічної майстерності та виразності. Ці партії можуть включати складні соло, багатофактурні пасажі, використання різних технік гри, таких як піцикато, флажолети та коллегно. Вони можуть також вимагати від виконавця відтворювати широкий діапазон динаміки (від ніжного піанісімо до могутнього форте), вміти



адаптуватися до різних стилів і жанрів музики. Вивчення контрабасових партій з симфонічних і оперних творів видатних композиторів минулого та сучасності має слугувати «школою» гри на контрабасі. Усвідомлення технік, стилів і виразності, які вимагаються в цих творах, без сумнівів, сприяло б досягненню виконавцем вершин артистичної майстерності на даному інструменті. Проте, важливо пам'ятати, що музична освіта включає не лише технічну вправність, але і глибоке розуміння музичної мови, історії та мистецького контексту.

## **1.2 Становлення камерного контрабасового репертуару в XX столітті**

У камерно-інструментальній музиці XX століття можливості контрабаса як образно-виразного інструмента проявилися в особливій мірі. Його голос отримав самостійність та індивідуальне значення. Це стосується партії контрабаса як у симфонічних партитурах, так і в сольних та камерних творах. Як учасник камерного ансамблю, контрабас задіяний у численних комбінаціях складів (фортепіано, різноманітні комбінації струнних та духових інструментів). Ця відмінність відображається на функціях та ролі контрабаса.

У розвитку та ускладненні партій контрабаса у камерній музиці XX століття проявилися в широкому розмаїтті текстурних деталей та високих вимог до майстерності виконавців. Але це відбувалося за тими ж основними напрямками, що й у симфонічній музиці. Більш того, всі компоненти технічно розвиненої партії контрабаса в симфонічних партитур XX ст. визначають і текстуру ансамблевих партій. У камерно-інструментальних жанрах композитори широко використовують звучне піцicato контрабаса та образні можливості його флажолетів.

У камерно-інструментальних творах роль контрабаса має свої відмінності, тому доцільно розглянути такі ансамблі, як сонати (контрабас та фортепіано; контрабас та інший інструмент), дуети (контрабас у поєднанні зі струнним або духовим інструментом), тріо, квартети, квінтети для різних

складів, а також твори для контрабаса соло та камерного ансамблю. Остання група творів, яка поєднує ознаки камерно-інструментальної та концертної музики, представлена значною кількістю зразків.

У камерно-інструментальній музиці ХХ століття роль контрабаса демонструє свої унікальні виражальні якості, розкриваючи нові тембральні й динамічні аспекти свого звучання. Його голос набув більшої автономності та індивідуального значення, що стосується як партії контрабаса в симфонічних партитурах, так і сольних і камерних творів.

Розвиток і ускладнення партій контрабаса в камерній музиці ХХ століття знайшло вираження в різноманітності фактурних деталей і підвищених вимогах до майстерності виконавців. Проте він розвивався в тих же основних напрямках, що й у симфонічній музиці.

Велику композицію для контрабаса та камерного ансамблю написав канадський композитор і диригент А. Бротт «Profundispraedictum». У цьому незвичайному концерті автор доручив солістові труднощі найвищого ґатунку: інтонаційно складні мелодії, віртуозна техніка лівої руки, яка ніби «конкурує» з віртуозністю техніки смичка. Твір австрійського композитора П. Ангерера «Gloriatio» для контрабаса та малого камерного ансамблю побудовано як своєрідний «дует» соліста та ансамблю (окремих інструментів ансамблю). А. Плянєвський підкреслює, що партія соліста в цій композиції «під силу лише майстру, який вільно володіє технікою виконання» [125, с. 61].

Прикладом традиційного тембрового поєднання солюючих інструментів є Концертна серенада для альту, контрабаса та камерного оркестру італійського композитора Н. Медіна. У масштабному п'ятичастинному творі дві партії солістів, насичені технічними завданнями та кантиленою, органічно вписуються в цілісне ансамблеве звучання. До особливостей твору слід віднести витончену інтонаційну структуру мелодії в дуже широкому діапазоні, складну ритміку та віртуозну техніку.

Окрему, відносно численну групу ансамблів за участі контрабаса

становлять секстети, септети, октети та нонети, що поєднують духові та струнні інструменти. Музика нонетів чеського композитора Й. Ферстера (1859-1951) близька до класичних зразків камерно-інструментальних ансамблів, але партії контрабаса в них більш самостійні та містять цікаві художньо-технічні завдання сольного характеру. Відмінні зразки сучасної ансамблевої музики являють нонети та септети Х. Ейслера (1898-1962), учня А. Шенберга. Партії контрабаса висувають його в ряд повноправних інструментів, що мають індивідуальну виразність в ансамблевих жанрах.

Окрему групу у камерному репертуарі становлять сонати для контрабаса та фортепіано. Соната – одна з найважливіших форм і жанрів камерної музики, яка пройшла у своєму становленні великий шлях розвитку. Термін «соната» відноситься до часу формування самостійних інструментальних жанрів і зустрічається вже в XIII столітті. На межі XIX–XX століть соната у країнах Західної Європи переживає певну жанрову кризу (Е. Макдоуел, К. Шимановський, М. Рeger). У XX столітті використання нових засобів виразності сприяє значним змінам, яких зазнає жанр (Б. Барток). Робляться спроби відродження деяких форм старовинної сонати (наприклад, шість органних сонат П. Гіндеміта). Значне місце займають 6 сонат для різних інструментів А. Онеггера.

У трьох сонатах чеського композитора А. Мішека розроблені народні, пісенні інтонації та ритми. Так, у чотиричастинній Сонаті e-moll третя частина має назву «Фуріант» (чеський народний танець). Народна мелодія з її характерно-національною ритмофігурацією лежить в основі музики Сонати мі мінор угорського композитора В. Монтага (брата відомого угорського контрабасиста-солоїста, якому соната присвячена). Тричастинна Сонатина для контрабаса та фортепіано Ф. Фаркаша написана на теми угорських народних пісень. Його Сонатина так само, як чотиричастинна Сонатина для контрабаса та фортепіано чеського композитора В. Фелікса, має варіанти сольної партії (призначені також для виконання на віолончелі або іншому басовому інструменті). Як зауважує С. Стівен [128], названі твори написані для

виконання на контрабасі у транспонованому («in D»), так званому «сольному» строї.

Значний інтерес являє соната для контрабаса та фортепіано австрійського композитора Р. Фухса, який демонструє відмінне розуміння особливостей контрабаса. У тричастинному циклі, у якому відчувається вплив музики Й. Брамса, автором передбачений натуральний стрій контрабаса та використаний досить широкий діапазон можливостей інструмента (як зазначає Дж. Фохт, «кантилена в усіх регістрах, образно значний епізод *pizzicato*, рухливі штрихи» [96, с.53]).

Дуети у сучасній контрабасовій літературі становлять невелику групу. За змістом, насиченістю технічними елементами та значенням у ансамблі контрабас представлений у рівноправному діалозі з іншим інструментом. Близькі до сонати за складом виконавців, дуети представляють інший жанр. Віртуозно-технічні, мелодично-виразні партії контрабаса у них не менш складні. Дует для фагота та контрабаса А. Русселя (1869-1937) представляє художній інтерес вже тому, що її автор – великий французький музикант. У невеликому за обсягом творі композитор поставив перед виконавцями нелегкі завдання, розв'язання яких пов'язано не лише з вимогами відмінної професійної майстерності, а й свободи музикування.

Дует «П'ять багателей» для альту та контрабаса австрійського композитора Л. Вальцеля вимагає від виконавців справжньої сольної віртуозності, точного втілення складної ритміки. Твір містить досить значні інтонаційні труднощі. Цікава за оригінальним задумом та поєднанням інструментів Сюїта А. Вільдера для гітари та контрабаса.

Фантазія для віолончелі та контрабаса М. Букиника (1872-1947) є унікальним «дуетним» зразком. Це твір присвячений видатному солісту-контрабасисту С. Кусевицькому. Одночастинний, розвинутий за формою дует представляє послідовний ряд різнохарактерних епізодів, у яких контрабас майже змагається віртуозністю із віолончеллю. Технічні труднощі дуету великі, але особливо серйозною проблемою є інтонація. Партія

контрабаса насичена хроматичними рухами в дуже швидких темпах.

Тріо, квартети та квінтети утворюють цінний ансамблевий репертуар. На жаль, у сучасній музиці є не так багато ансамблів за участі контрабаса. Тріо для скрипки, альту та контрабаса польського композитора Б. Порадовського (1902-1967) написане в 1928 році. У цьому ансамблі автор запропонував партію контрабаса для транспонуючого інструмента, так званого «контрабаса-баритона» (стрій на кварту вище натурального строю контрабаса). Партію можна виконувати і на звичайному контрабасі, але в цьому випадку її теситура виявляється дуже високою. У цілому ж твір не містить великих складнощів для виконавців.

Невелике Тріо для флейти, скрипки та контрабаса американського композитора У. Сідемана передбачає використання контрабаса в натуральному строї. Фактура твору нескладна, теситура зручна в звуковому регістрі. Основною складністю ансамблю можна вважати його ритмічну структуру, досить витончену в переплетінні трьох голосів.

У контексті камерних ансамблів за участю контрабаса особливий інтерес представляє Квінтет Д. Мійо (1892-1974) «Сни Якова» для гобоя, скрипки, альту, віолончелі та контрабаса (1949). Його склад не є типовим для камерної музики, що робить цей твір особливо цікавим для виконання. Незвичайна комбінація інструментів допомагає створити унікальний звуковий ландшафт і демонструє можливості контрабаса. Контрабас додає глибини і розмаїття до звучання ансамблю, роблячи його традиційним та новаторським водночас. Він не лише надає ритмічний і гармонічний фундамент, але й бере участь у мелодичних лініях.

*Резюме.* Існує велика кількість камерних творів композиторів ХХ ст., що виконуються у концертній практиці. Контрабас в цих ансамблях виконує різноманітні функції: як басова основа партитури, колоритний соліст та партнер інших солюючих інструментів, для оригінального тембрового звучання. Камерні твори ставлять високі вимоги до технічної майстерності контрабасиста, оскільки їхні автори часто задіюють нові прийоми

звукотвора, що створюють музику з незвичайним тембровим забарвленням.

Отже, контрабас в камерних ансамблях є важливою складовою в усвідомленні шляху його еволюції, а його роль в таких складах залежно від задуму композитора є вкрай різноманітною. Можна сказати, що контрабас, з його унікальними виразними властивостями та великим спектром можливостей, завжди привертав увагу композиторів, особливо у XX столітті, коли розширення технік гри та експерименти з тембром призвели до переосмислення його ролі в музиці.

Але все ж нова «золота доба» контрабаса починається з творчості П. Гіндеміта, який виявив показав виняткове розуміння контрабаса, як солюючого, так і ансамблевого інструмента. Як композитор та виконавець, він знав всі тонкощі цього інструмента, що відображено в його опусах, де контрабас часто отримує ведучі партії.

### **1.3. Контрабас у контексті камерно-інструментальної творчості Пауля Гіндеміта**

В камерних творах Гіндеміта є глибока взаємодія між поліфонією та гомофонією, яка властива його стилю. Особливо цінний його підхід до обробки матеріалу, де він активно використовує поліфонічну варіативність, остинатність та інші контрапунктичні прийоми. Цей унікальний підхід, що об'єднує старі та нові техніки, робить його творчість актуальною й сьогодні, особливо в контексті камерної музики для контрабаса.

У складному спектрі стильових пошуків П. Гіндеміта переважає орієнтація на неокласицизм, який був для нього не лише одним з багатьох мовних стилів, але передусім - провідним творчим принципом, потребою виробити стабільні та надійні норми мислення, що сягають коренів до старовинних майстрів. Композитор в значній мірі опирається на творчість Баха, за зразком якого оновлює старовинні музичні форми (токату, фугу,

пасакалію, канон, варіації, фантазії), наповнюючи їх сучасною музичною мовою та підпорядковуючи їх сучасному музичному мисленню.

### *1.3.1 Контрабас у складі камерно-інструментальних ансамблів*

Значення камерно-інструментальної музики в творчості П. Гіндеміта складно переоцінити. Багатство та різноманітність інструментальних жанрів, створених композитором, в багатьох відносинах пов'язано з його виконавським досвідом. Будучи чудовим альтістом, П. Гіндеміт багато і успішно концертував у складі квартету Лікко Амара (Lisso Amar), в тому числі і з власними творами. З безпосередньою участю П. Гіндеміта в 1921 році був заснований Фестиваль нової камерної музики в Донауешінгені (Donaueschinger Musiktage). Крім того, вміння композитора грати практично на всіх інструментах, для яких він писав, не могло не відобразитись на якісному рівні його камерно-інструментальних творів.

У 1917 році П. Гіндеміт вперше включив контрабас до складу інструментального ансамблю. Першим показником інтересу до контрабаса та його значення в творчості композитора став вальс «Gut Zid», написаний для флейти, фортепіано, двох скрипок, віолончелі та контрабаса. Очевидно, таке поєднання інструментів було вдалою знахідкою композитора, оскільки в тому ж році були написані регтайм «The Spleeny Mau», марш «Das Grab ist meine Freude» та «Музика для 6 інструментів і ретранслятора» для такого ж складу, ймовірно, призначені для тих самих виконавців. Нажаль, партитури цих ансамблів втрачені, тому оцінити ступінь самостійності контрабаса в них практично неможливо. Однак його традиційна присутність у партитурі разом з віолончеллю, ймовірно, підтверджує, що він мав дещо підпорядковану роль басового супроводу.

Починаючи з 1917 року, П. Гіндеміт активно включає контрабас до складу струнного квінтету, який зустрічається досить часто в ранніх творах композитора. Перша декларація складу струнного квінтету була у Сонаті для десяти інструментів (для флейти, кларнета, бас-кларнета, фагота, труби та

струнного квінтету). У 1920 році були написані втрачені пізніше «Gouda-Emmental Marsch» для флейти-піколо, фортепіано та струнного квінтету, а також інтермецо «Colombo», «Young Lorch Fellow» («Für Fest bei Dr. Jung in Lorch a./Rh.») та концертний вальс «Een krachtig voedsel» та Прощальний фокстрот «Lijonel» для цього ж складу. Наступне звернення композитора до струнного квінтету припадає на 1922 рік. На жаль, колискова «Der Sturm im Wasserglas» для флейти-піколо, фортепіано та струнного квінтету, написана в 1922 році, є втраченою, як і вищезгадані ансамблі. Це є прикладом останнього звернення П. Гіндеміта до класичного складу струнного квінтету. Здається, що ансамблі для такого складу, жоден з яких не зберігся до наших днів, стали своєрідною творчою лабораторією композитора, в межах якої він вдосконалював свою техніку ансамблевого письма. Відсутність нот не дозволяє з впевненістю говорити про роль контрабаса в цих ансамблях, однак сам факт включення цього інструмента в камерний склад свідчить про посилення інтереса композитора. Також окремо слід відзначити, що композиторський талант П. Гіндеміта дозволяв йому створювати музику, виходячи з наявного виконавського складу. Алекс Росс [128] у книзі «Далі – шум. Слухаючи ХХ століття» пов'язує його ім'я з поняттям *Gebrauchsmusik*, або так званої «корисної музики». З подібним підходом, ймовірно, пов'язано те, що окремі роки творчості композитора корелюють з певними виконавськими складами, як у згаданих вище прикладах.

У проміжку між 1922 та 1928 роками П. Гіндеміт написав цикл з семи творів різних інструментальних жанрів, які об'єднані загальною назвою «Камерна музика» (*Kammermusik*). Контрабас бере участь у всіх семи творах, в кожному з яких він виконує роль, що відповідає композиторському задуму.

*Kammermusik* №1 (ор. 24 №1) написана для 12 різних інструментів, які композитор трактує як невеликий оркестр (про це можна здогадатись з авторської ремарки «für kleines orchester»). П. Гіндеміт вибрав флейту, кларнет in B, фагот, тромбон, фортепіано, фісгармонію, струнний квінтет (2 скрипки, альт, віолончель і контрабас) та багато ударних інструментів



(ксилофон, тамбурин, трикутник та багато інших). У першій частині контрабас використовується в моменти кульмінацій для створення ефекту напруження, а також звукової та тембрової насиченості. Друга частина багата педальними епізодами в партії контрабаса та характерним для оркестровці П. Гіндеміта дублюванням фагота та інших духових інструментів. У четвертій частині контрабас виконує скоріше ритмічну функцію, на протязі тривалого часу підкреслюючи синкопу на 2 долі такту. Однак при всій індивідуалізації інструментів трактування контрабаса в Kammermusik №1 все ще залишається в рамках оркестрової партії.

Зовсім інший підхід ми бачимо в Kammermusik №2 (op. 36 №1), що представляє собою концерт для фортепіано з дванадцятьма сольними інструментами (флейта, флейта-піколо, гобой, кларнет, бас-кларнет, фагот, валторна, труба, туба, скрипка, альт, віолончель і контрабас). Хоча в цьому ансамблі зберігаються риси симфонічного оркестру, композитор позначив інструменти як сольні («Solo-Instrumente»). У цьому ансамблі контрабас як сольний інструмент займає рівне місце серед інших інструментів, виконуючи віртуозні, ритмічно та інтонаційно складні пасажі з тридцять другими та шістдесят четвертими тривалостями, хоча йому не доручено індивідуалізовий тематизм.

Продовжуючи лінію інструментальних концертів, яку П. Гіндеміт не покидає до кінця 1920-х років, Kammermusik №3 (op. 36 №2) представляє собою концерт для віолончелі як соліста. Склад інструментального ансамблю практично не відрізняється від складу Kammermusik №2, окрім відсутності бас-кларнету, альту та однієї зі скрипок. Kammermusik №3 відрізняється поліфонічністю фактури ансамблевого викладу. Вже з перших тактів у партії контрабаса простежується самостійна контрапунктична лінія. Рясність та різноманітність штрихів та ремарок (*staccatissimo*, *secco*) допомагають підкреслити характер тембру інструмента, який часто використовується композитором для передачі образів комічного або пародійного плану. Найбільш насиченою поліфонічними епізодами є третій розділ. Тема, яка

викладена на початку розділу *tutti*, потім переходить до контрабаса та фагота, спочатку у головному вигляді, а потім транспонована на м. 3 вгору та з метричним зміщенням на півтакта, оточена підголосками та контрапунктами в партіях інших інструментів. У кульмінаційному проведенні, транспонованому ще на півтона вгору, в якому загальна динаміка досягає максимального рівня, до фагота та контрабаса долучаються валторна та туба. Незважаючи на поліфонічність музичної мови, використання різноманітних маркерів (*staccatissimo*, *secco*) допомагає підкреслити характерний тембр інструмента, який часто використовується композитором для передачі комічних або пародійних образів.

У *Kammermusik* №4 (ор. 36 №3) сольну партію П. Гіндеміт доручив скрипці. У цьому концерті композитор дещо відступає від принципу ансамблевості, доручивши великому камерному оркестру («*großes Kammerorchester*»), що включає дві групи контрабасів, супроводжувати соліста. Така ж тенденція спостерігається і в *Kammermusik* №5 (ор. 36 №3), який є концертом для альту та духового оркестру з супроводом віолончелей і контрабасів. У цьому випадку контрабаси переважно дублюють віолончелі, але їхня партія досить розвинена як технічно, так і інтонаційно.

У наступному творі циклу можна спостерігати новий вектор творчого пошуку композитора. У *Kammermusik* №6 (ор. 46 №1) П. Гіндеміт звертається до старовинного інструмента віола д'амур, який в ході історичного розвитку інструментарію поступився місцем альту та віолончелі. У цьому творі яскраво проявились ознаки необароко як різновиду неокласичного стилю, притаманного творчості П. Гіндеміта. Вибір солюючого інструмента, тактові розміри, характерні для поліфонії строгого стилю (3/2), поліфонічний характер викладення тематичного матеріалу, принцип комплементарної ритміки, камерний склад супроводжуючого соліста струнного оркестру (в тому числі – один пульт контрабасів), прозорість звучання оркестрової фактури свідчать про вплив необарочної стилістики. Контрабасова партія підпорядкована загальним стилістичним

принципам, головним чином вона виконує функцію гармонійної та ритмічної підтримки, хоча в мелодичному рисунку, що час від часу з'являється, навіть можна виділити ознаки прихованої поліфонії.

Kammermusik №7 (оп. 46 №2) завершує цей цикл, що став втіленням пошуків П. Гіндеміта у жанрі камерної музики у 1920-х роках. Як і в попередньому творі цього циклу, принципи необарокового стилю вплинули на вибір солюючого інструмента. У цьому останньому концерті циклу сольну партію доручено органу – інструменту, з яким важко конкурувати навіть цілому оркестру. У межах цього концерту можна говорити про оркестрову імітацію звучання органу, що пояснюється великою кількістю педальних епізодів та органних пунктів у партії контрабаса.

Як бачимо, Kammermusik №№ 1–7 стала основою декількох напрямів інструментальної творчості П. Гіндеміта. Твори оп. 36 та оп. 46 однозначно вплинули на стиль його зрілих інструментальних концертів, а принципи ансамблевості, застосовані композитором у Kammermusik №1 і №2, знайшли подальше втілення у його більш пізніх камерно-інструментальних творах.

У 1920-х роках в інструментальному творчості П. Гіндеміта складається *звуковий образ солюючого контрабаса*, тембр якого у більшості випадків корелює з смисловими сферами жарту, пародії, сарказму або гротеску. Так, у 1925 році були написані «Анекдоти для радіо» («Anekdoten für Radio») - три п'єси для кларнету, труби, скрипки, контрабаса і фортепіано. Ідея демократизації академічної музики надихнула П. Гіндеміта, яка завдяки сучасним технічним засобам могла вийти з концертного залу до широких мас потенційних слухачів. Це твір створювався за замовленням Франкфуртського радіо, вибір інструментарію був обумовлений технічними умовами: передусім необхідно було, щоб у умовах трансляції по гучномовцю всі тембри були чітко відрізняються. Вже темпові позначення частин та авторські зауваження (насамперед, багаточисленні *scherzando*) свідчать про жартівливий характер музики. Музична мова партії контрабаса відповідає «анекдотичній» тематиці: перевагу має штрих *pizzicato*, «підстрибуючі»

форшлаги, ламана, синкопована мелодична лінія дозволяють композитору досягти комічного ефекту в партії басового інструмента.

Як бачимо, гра тембрами та регістрами різних музичних інструментів була характерною для творчого методу П. Гіндеміта. Підтвердженням цьому можуть слугувати Два маленькі тріо («Kleine Trios») для кларнету, флейти та контрабаса, написані у 1927 році. Нажаль, нотний текст п'єс не зберігся, що не дозволяє проаналізувати засоби музичної виразності, застосовані П. Гіндемітом у цих ансамблях. Ми можемо розглядати тільки інструментальний склад, побудований на порівнянні найнижчого та найвищого інструментів симфонічного оркестру, традиційно застосовуваного композиторами для створення ефекту, що вказує на категорію «комічне».

У тому ж 1927 році П. Гіндемітом були створені Два дуети для фагота та контрабаса (Zwei Duette für Fagott und Kontrabass), опубліковані лише через сімдесят років, у 1997 році. П. Гіндеміт прагнув протидіяти рутині та звичці, що часто чекає на професійних музикантів на їх творчому шляху. Багато інструментальних мініатюр були написані композитором як експеримент зі поєднанням різних тембрових фарб і з метою виконання в колі друзів-музикантів. Можна зважено припустити, що дуети для фагота та контрабаса були створені П. Гіндемітом для домашнього виконання ним самим та його дружиною Гертрудою. Гертруда Гіндеміт (Gertrud Hindemith, 1900 – 1967), яка стала дружиною композитора в 1924 році, була тісно пов'язана з музичним світом. Її батьком був Людвіг Роттенберг (Ludwig Rottenberg, 1865 – 1932), диригент Франкфуртської опери. Сама Гертруда була акторкою та камерною співачкою, а також навчалась грі на віолончелі та контрабасі. Досить логічним є, що П. Гіндеміт складав невеликі інструментальні п'єси для своєї молодої дружини. Поєднання контрабаса та фагота, різко протиставлене поєднанню контрабаса та флейти в написаному у тому ж році Тріо, свідчить про постійні композиторські пошуки нових інструментальних фарб.

Лінію дотепних інструментальних дуетів 1927 роки з участю контрабаса продовжує Пародія для кларнета in B і контрабаса «Музичний квітковий сад і всяка всячина в Лейпцигу» («Musikalisches Blumengärtlein und Leipziger Allerley»). Це цикл, що складається з дев'яти здебільшого програмних частин.

1. \*\*\*. Перша мініатюра, яка не має програмної назви, носить явно гумористичний характер, що проявляється в завзятих репліках кларнета і як би «підтакують» йому у фразах контрабаса.

2. Prière à la Sainte Vierge en tonalité Mixolydienne / Молитва до Пресвятої Богородиці в давньогрецькому ладі). У другій п'єсі в партії контрабаса поєднується глибока кантилена і активний, маркований штрих *detache*, що вимагає від виконавця навички швидкого перемикання.

3. \*\*\*. Третій п'єсі П. Гіндеміт також не дає ніякої програмної назви. Вона носить досить енергійний характер з різкими динамічними контрастами, які вимагають від контрабасиста ідеального володіння динамічної палітрою інструмента.

4. Kanon (zum Schießen) / Канон (до канонади). Четверта п'єса циклу, як це випливає з назви, написана в поліфонічній техніці канону. П. Гіндеміт анітрохи не спрощує партію контрабаса, яка канонічно повторює партію віртуозного кларнета.

5. Broken Melody / Перервана мелодія. У цій п'єсі мелодійні лінії кларнета і контрабаса узгоджені за принципом «дуету згоди». Кантиленна мелодія постійно переривається паузами- «зітханнями» (що особливо помітно в крайніх частинах форми), причому показовим є використання високого регістру у кларнета і низького - у контрабаса.

6. Marsch der Löwenreichswehr (Oberst W. gewidmet) / Марш левів імперського ополчення (присвячений полковнику В.). Ця п'єса, досить активна і динамічна, рясніє звукотворчими та просторовими рішеннями. У партії кларнета раз у раз з'являються інтонаційні звороти, характерні для військових духових оркестрів, мірні тривалості у контрабаса справляють

враження неквапливого, але рішучого руху, а динамічний принцип луни створює картину ходи котра то наближається, то віддаляється.

7. Lied / Пісня. Красива, співуча мелодія ллється у кларнета і йому м'яким і густим тембром вторить контрабас. Ця п'єса – одна з найкоротших в циклі, своєрідне інтермецо перед активними завершальними номерами.

8. Die Gebetsmühle im Schwarzwald / Млин в Шварцвальді. У цій звукотворчій п'єсі також присутні елементи імітаційної поліфонії. Партія контрабаса відрізняється достатньою віртуозністю і технічною насиченістю.

9. Ein Tänzlein / Танцівниця. Фінал циклу – це стрімка п'єса, що динамічно розвивається, гнучка, мінлива мелодійна лінія якої дійсно справляє враження безперервного танцю.

Крім ансамблевих творів, П. Гіндеміт використовує контрабас і в якості сольного інструмента. Яскравим прикладом подібного підходу є Вісім п'єс для контрабаса соло (див. Повний список камерно-інструментальних і сольних творів за участю контрабаса в Додатку А).

### *1.3.2 Вісім п'єс для контрабаса соло*

Серед творів П. Гіндеміта багато таких, які не призначалися ним для концертного виконання і були видані посмертно. Він є одним з небагатьох видатних композиторів XX століття, які регулярно писали музику для домашнього музикування – жанру, який був характерний переважно для XVIII та XIX століть. Втім, у 1920-ті роки у Німеччині виникла і побутувала *Gebrauchsmusik* – так звана «функціональна» або «корисна» музика. Її яскравими представниками були К. Вайль (Kurt Weill 1900–1950) та П. Гіндеміт, який декларував наступне: «Завжди розрізнятимуть два протилежні типи музикування: виконання та гру для себе. Перформанс – професія музиканта, гра для себе – заняття для любителів» [99]. Гіндемітівська *Gebrauchsmusik* (до неї можна віднести збірку *Spielmusik* для струнного оркестру, флейт та гобоїв op. 43/1, *Lieder für Singkreise* op. 43/2, *Schulwerk* для інструментального ансамблю op. 44 та *Sing- und Spielmusik für*

*Liebhaber und Musikfreunde* для аматорів та друзів музики) мала подвійну мету: дати змогу поціновувачам музики брати участь у її виконанні та одночасно з цим поступово знайомити їх з естетикою нової музики. У передмові до кантати *Frau Musik* op. 45/1 П. Гіндеміт писав: «Ця музика не створена ані для концертної зали, ані для артиста. Її мета — надати цікавий та новий практичний матеріал для людей, які хочуть співати та грати для власного задоволення чи виступати для невеликого кола однодумців» [99]. У зв'язку з цим митець цілком природньо обмежив ступінь технічної складності своїх творів, подекуди залишаючи вибір інструмента на розсуд виконавця. Втім, концепція композитора з часом зазнала змін: у більш пізній період своєї творчості він відмовився від терміну *Gebrauchsmusik*, вважаючи, що здатність бути «корисним» закладена у будь-якому музичному творі.

Багато з творів П. Гіндеміта, призначених для домашнього музикування, довгий час перебували в архівах, залишаючись поза надбаннями музичної спільноти. До 1995 р. світ (за винятком, мабуть, кількох дослідників) не підозрював про існування Восьми п'єс для контрабаса соло, написаних П. Гіндемітом імовірно в 1927 році для своєї дружини Гертруди. Нотний матеріал для пропонованого дослідження (факсиміле рукопису і частина першого видання) наданий автору дисертації університетом Мічигану (США).

Г. Шуберт<sup>2</sup> [133], дослідник творчості П. Гіндеміта та упорядник десяти томного повного зібрання творів композитора (1975–2019), у своїй передмові до видання Восьми п'єс для контрабаса соло, зазначає, що П. Гіндеміт як ніхто інший із композиторів свого покоління розумівся на «біговій доріжці музикантського життя». «Рутина замінює колишній ентузіазм, почуття втрачають свою справжність, безперервне повторення обмеженої кількості фактів створює атмосферу штучної реальності», – писав

---

<sup>2</sup> Гізельгер Шуберт (1944) – німецький музикознавець, соціолог та філософ. З 1973 року він працював редактором, а з 2005 року видавцем *Hindemith Complete Edition* в Інституті Гіндеміта у Франкфурті-на-Майні, який він очолює з 1991 року. З 1986 року по 1996 рік Г. Шуберт був співредактором журналу «Musiktheorie», є редактором повного видання Курта Вайля. Він опублікував численні праці з історії та теорії музики, а також музичної естетики, переважно з XIX і XX століть.

П. Гіндеміт у своїй книзі «Світ композитора» (1952). Аби запобігти вигоранню, композитор усіма силами намагався боротися із задушливою рутинною серед музикантів, з якими він працював у Франкфуртському оперному оркестрі (1915–1923), *Amar Quartet* (1921–1929) та *Goldberg-Hindemith-Feuermann-Trio* (1929–1934). З цією метою П. Гіндеміт впроваджував програмну політику, за якої твори майже не повторювалися, розширював чи скорочував склад ансамблю та часто культивував майже авантюрний стиль гри, який завжди вимагав від виконавців високої концентрації. Так, разом із друзями він заснував так званий «Оркестр розбійників» (*Robber's Orchestra*), у якому кожен музикант мав грати на інструменті, яким він не володів. З цією ж метою П. Гіндеміт написав чимало творів (часто пародійних) для «освіжаючого, розслаблюючого та відновлюючого виконання» [133], що мало відбуватися у колі друзів. Саме до таких творів можна віднести Вісім п'єс для контрабаса соло П. Гіндеміта.

Призначені для домашнього виконання в колі друзів, Вісім п'єс для контрабаса соло є прикладом пародійного напрямку творчості композитора. На композицію циклу, без сумніву, вплинули вокальні уподобання Гертруди Гіндеміт і її акторське обдарування. Обдарована не лише як співачка, віолончелістка та контрабасистка, але й як акторка, вона, як зазначає Г. Шуберт, на приватних вечірках для друзів не лише грала ці п'єси, але й сценічно розігрувала їх, виконуючи всі «акторські» ремарки, залишені у рукописі П. Гіндемітом. Г. Шуберт [133] припускає, що композитор, відомий своєю пристрастю до театральних ігор та маскарадів, можливо, особисто брав участь у виконанні Восьми п'єс для контрабаса соло, виконуючи роль актора.

Розглянемо кожну із Восьми п'єс для контрабаса соло П. Гіндеміта, щоб виявити композиційно-драматургічну специфіку циклу. Перша п'єса «**O Iso ed Osiro**» є транскрипцією для контрабаса знаменитої арії Зорастро «О, ви, Ізіда і Осіріс» («*O Isis und Osiris*») з опери «Чарівна флейта» В. А. Моцарта. Вокальна музика звучить в інструментальному оздобленні



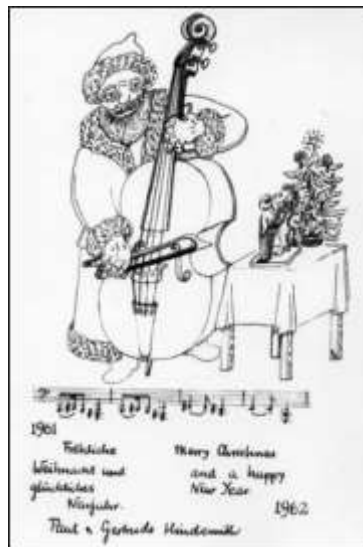
дуже органічно, оскільки контрабас і за діапазоном, і за тембровими характеристиками корелює з басом-профундо, що виконує цю арію в оригіналі. Ремарка *con calore* («з теплом») належить П. Гіндеміту, в той час як темпова позначка *Adagio*, наведене у В. А. Моцарта, в даному випадку відсутня.

Друга п'єса «**Il basso è mobile**» являє собою перекладення арії Герцога «*La donna è mobile*» з опери «Ріголетто» Дж. Верді. Назву п'єси можна трактувати як жартівливе припущення про легковажність контрабасистів, так само як і визнання технічної рухливості та віртуозності контрабаса. Жодних змін до вердівського тексту П. Гіндеміт не вносить; елемент пародії полягає перш за все у назві п'єси та у «грі тембрів» (перекладення тенорової арії для басового інструмента). Ремарка «*nicht an die Rampe gehen!*» («не обертатися!»), зазначена на ферматі, свідчить про призначення циклу для конкретного виконавця і певних умов виконання. Елемент вільного трактування форми вносить вказівка наприкінці п'єси: «*Bei Erfolg da capo*» («В разі успіху повторити з початку»).

В основу третьої п'єси «**In diesen heiligen Hallen. Bahnsteig V, Abfahrt 1213**» покладено другу арію Зорастро «*In diesen heiligen Hallen*» з опери «Чарівна флейта» В. А. Моцарта. Ремарка *Direttissimo*, що належить П. Гіндеміту, у «Словнику іноземних музичних термінів» відсутня, проте у перекладі з італійської означає «прямий потяг» або «експрес». Припущення, що п'єса зображує рух потяга, підтверджується. Після першого речення (8 тактів) виписана ремарка «*3 Minuten Aufenthalt*», тобто «трихвилинна зупинка». Швидше за все, це алюзія на розклад руху потяга, яке відображена і в другій частині назви («Платформа V, вихід 1213»). Можна припустити, що ця частина була доповнена театралізованою імпровізацією у виконанні Гертруди Гіндеміт. Наступні ремарки – «*Wird nur nach Einführung der Sommerzeit in Belgien gespielt*» («Грати лише після введення літнього часу в Бельгії»), «*Anschluss nicht gewährleistet*» («Подальше транспортне сполучення не гарантується»), «*Stuttgart an 7:05*» («Штуттгарт о 7:05»), «*Links aussteigen*

*Fahrkarten bereithalten*» («Вихід ліворуч. Приготуйте білети»), «*Sondereinlage, vom 5.11–13.2. nur Wund Samstags vor Sonn- und Feiertagen. Fallt am 25.12 und 29.02 aus*» («Спеціальний внесок, з 5.11–13.2 лише у вівторок та суботу перед неділями та святковими днями. Відмінено 25.12 та 29.02»), «*MITROPA*» (аббревіатура, яку можна розшифрувати як «Середньоєвропейське акціонерне товариство спальних вагонів та вагонів-ресторанів», тобто засноване у 1916 році підприємство, що 1920-ті обслуговувало спальні вагони та вагони-ресторани) – та графічне зображення деяких нот продовжують обігрувати тематику залізничної подорожі.

П'ять наступних п'єс об'єднані у мікроцикл під назвою «**Bass im sechsten Stock, oder: Des Löwen Wonne**»<sup>3</sup>, у перекладі як «Бас на шостому поверсі, або Блаженство Лева». Ця досить символічна назва перегукується з численними малюнками П. Гіндеміта, які дослідники виявляють в його рукописах, записниках, листах, різдвяних листівках.



Серед образів, що привертають композитора, найчастіше зустрічаються різні зображення левів, які вказують на Гертруду Гіндеміт, яка народилася під знаком Лева. «Бас на шостому поверсі, або Блаженство Лева» являє собою приклад «циклу в циклі», побудованого за принципом оперного акту

<sup>3</sup> Г. Шуберт у виданні цих п'єс не виділяє названий нами мікроцикл, приписуючи назву «Bass im sechsten Stock, oder: Des Löwen Wonne» лише четвертій п'єсі. У дослідженні ми пропонуємо наш погляд на композицію циклу, сформований у результаті аналізу факсиміле рукопису Восьми п'єс для контрабасу та оркестру.

(умовна увертюра і кілька сцен). Четверта п'єса, що відкриває внутрішній цикл, має назву «**Feierliche Praelüdiüm**» («Урочиста прелюдія») і виконує роль вступу. Про це свідчить ремарка *solenne maestoso* («урочисто та велично»), та позначка «*Vorhang auf*» («Завіса підіймається»), наведена під останньою нотою.



Далі слідує три «сцени», за своєю природою, вірогідно, оперного походження. Композитор використовує різні прийоми музичної виразності, що створюють просторовий ефект і підкреслюють зв'язок тематизму з музичним театром. П'ята частина циклу «**Szene I. Die Wüste. Morgenrot. Entfernte Trompetensignale**» («Сцена I. Пустеля. Світанок. Далекі сигнали труби») відкривається двотактовим мотивом, що імітує звучання труб, потім звучить його повтор з ремаркою «*echo*» («відлуння»). Шоста частина «**Szene II. Scena Duetto**» («Сцена II. Сцена та Дует») має кілька сценічних ремарок: «*Irrwische flattern auf, Nachtteulen phosphorezieren. Transparent erschheint Sepp Gschwandner, der Nebengebuhtle*» («Загораються вогні, нічні сови фосфорують. Зепп Гшwandner, другорядний персонаж, з'являється непомітно») та «*final apparition du Sepp. Ebenzer tritt ab*» («остання поява Зеппа. Ебензер подає у відставку»).

У назві сьомої частини «**Szene III. Retitativo e Aria Alcantara**» («Сцена III. Речитатив та Арія Алькантари») можна вбачати алюзію на двоактну комічну оперу Юліуса Ейхберга (Julius Eichberg, 1824–1893) «The Doctor of Alcantara» (1862), написану у співавторстві зі скрипалем і композитором Бенджаміном Вульфом (1836–1901). Сьогодні ця опера має скоріше історичну цінність, ніж музичну, проте свого часу вона була одним з витоків «американської опери» як культурного феномену. Народжений в Німеччині, Ю. Ейхберг більшу частину своєї творчої кар'єри провів у США, де написані

ним оперети користувалися достатнім успіхом і ставляться на музичних сценах й досі.

Завершує цикл номер 8 «**Danza. Coda**» («Танок. Кода»), пов'язаний із образом Алькантири із попередньої частини циклу. П. Гіндеміт супроводжує музичний матеріал докладними ремарками<sup>4</sup>, що передбачають задіяння акторської майстерності – певних рухів виконавця під час гри, а також розкривають емоційну складову, яку можна передавати за допомогою міміки. Таке ретельне вибудовування драматургії свідчить про театралізацію виконавського процесу як про рису жанру *інструментального театру*, який в творчості П. Гіндеміта виявляє свої перші ознаки вже наприкінці 1920-х років.

З виконавської точки зору всі 8 п'єс циклу є нескладними. Кожна з них передбачає виконання не вище першої позиції (за виключенням кількох нот у кульмінаційних моментах), що підвладна навіть контрабасистам-аматорам (можна припустити, що саме з метою збереження єдності першої позиції протягом всього циклу П. Гіндеміт у третій п'єсі змінює оригінальну тональність другої арії Зорастро «*In diesen heiligen Hallen*»).

### *1.3.3. Соната для контрабаса і фортепіано як вершина розвитку контрабасової творчості композитора*

Паулем Гіндемітом було створено понад 30 сонат (соло і з супроводом) для різних інструментів<sup>5</sup> в яких відбилися багато рис камерних сонат його попередників. Перш за все, композитор підтримував німецьку культуру, її

<sup>4</sup> «Alcantara nebst freudenmädchen. Ein Trauerkloß wird hereingerollt. Erstes Freudenmädchen nähert sich, das Corps steht anmutig bewegt im Hintergrunde. Alcantara bemüht sich, hier und überhaupt den Freudenmädchen gleichzutun. Julian, genannt der Abtrünnige, führt seinen dressierten Seehund vor und macht einige Kunststücke auf dem Fahrrad. Das Corps steht anmutig bewegt im Hintergrunde. Der Trauerkloß platzt, ihm entsteigt Amor, eine Dose Putzextrakt gleichen Namens in der Hand. Coda. Appotheose. Erstes Freudenmädchen umringt nacheinander Amor und alle Anwesenden. Julian springt in die Höhe und kommt versehentlich nicht mehr zurück: Alcantara'n wird übel. Das Corps sleht anmutig bewegt im Hinierrunde».

<sup>5</sup> До сольних відносяться сонати для альту (1919, 1922), віолончелі (1923), скрипки (дві в 1924 році), фортепіано (три в 1936 р.), арфи (1939), дві для органу (1937, 1940). О камерного ансамблю – сонати для віолончелі та фортепіано (1919, 1948), альту і фортепіано (1919, 1939), скрипки і фортепіано (дві в 1918, 1935, 1939), віолу д'амур (1923), флейти (1936), гобоя (1938), фагота (1938), кларнета (1939), валторни (1939), труби (1939), англійського ріжка (1941), тромбона (1941), альт-саксофона (1943), контрабаса (1949), туби (1955).

становлення і подальший розвиток. Великого генія німецької музики Й. С. Баха та П. Гіндеміта об'єднує поліфонічний тип мислення, використання форми фуґи, любов до сфери світлої лірики. З Л. Бетховеном П. Гіндеміта споріднює драматичний образний зміст творів, віртуозність, звернення до народних німецьких танців, уважність до кожного термінологічного позначення. Від Ф. Шуберта композитор запозичив ліричність, єдність стилю, прихильність до класичних форм.

Тяжіння композитора до епічного змісту, виявляє в ньому швидше «архітектора», ніж «драматурга». Навіть у великих симфонічних формах у нього переважає рівновага, гармонія, стриманість, відсутність відкритих, «оголених» почуттів.

Центральною ідеєю в творчості П. Гіндеміта, як вказують дослідники [98], стає відтворення універсального гармонійного порядку, який вміщує в себе і складно адаптовані, а інколи і дисгармонічні матеріали. При цьому він підходить до своєї роботи з глибоко німецьким відчуттям пропорційності у використанні всіх музичних засобів, відсутність якої композитор вважав найбільшим пороком в мистецтві. П. Гіндеміту вдалося об'єднати експресіоністичні загострення, широту висловлювання з елементами стилю бароко і класицизму. Жанрово-стильова специфіка камерних сонат П. Гіндеміта не може бути розглянута у відриві від особливостей обраних композитором інструментів, звуковий образ кожного з яких відіграв ключову роль у формуванні його музичної мови. Показовою у цьому плані може вважатися Соната для контрабаса та фортепіано, що стала вершиною розвитку контрабасової музики у творчості композитора.

П. Гіндеміт очолив рух неокласицизму в Німеччині після Першої світової війни, прагнучи відродити традиції старих німецьких майстрів, що були одночасно і творцями, і виконавцями своїх творів. За дослідженням, композитор мав більше «архітекторський», аніж «драматургічний» підхід до епічно-емоційного характеру змісту. Навіть у великих симфонічних формах П. Гіндеміта можливо відзначити, що переважає «рівновага, гармонія,

стриманість, відсутність вираження відкритих, оголених почуттів» [114, с. 303].

У камерно-інструментальному творчості Пауль Гіндеміт досяг органічного синтезу гомофонії і поліфонії: статичні за своєю природою поліфонічні форми динамізуються активністю процесів сонатної, в той же час імпульси сонатної форми збагачуються поліфонічним складом, пропорційністю, симетричними побудовами. Крім поліфонічних жанрів на музичну мову Гіндеміта вплинули і жанри духовної музики – григоріанський і протестантський хорал, реквієм, церковна соната. Цей вплив можна простежити в тематизмі, ладогармонічній основі (зв'язок дванадцатитонової системи із старовинними церковними ладами).

Записуючи твори, П. Гіндеміт домагався не тільки ясності звучання, передачі загального задуму, але і рельєфності виконавського ліплення кожної деталі. Музичний твір для композитора – перш за все звукова конструкція, співвідношення частин, що утворюють пропорційне узгоджене ціле. Важливою є лінія, яка створює певний динамічний рельєф, численні артикуляційних, динамічних, темпових вказівок – це знаки, що відображають особливості його мислення.

У камерних творах П. Гіндеміта найбільший вплив поліфонії виявляється в переважанні імітаційних прийомів. Пояснення універсальності цього методу закладено в поліфонічних властивостях тематизму, в зв'язку із старовинною мелодикою. У сонатах П. Гіндеміта зберігається поліфонічна роль теми як структурної одиниці та музичного образу. Темброва поліфонія в камерних творах композитора зазвичай позначена триплановістю фактури, яка складається з головного, контрапунктичних і опорних голосів, або фактурних пластів.

У контексті всього творчого доробку П. Гіндеміта можна говорити про композиційний принцип камерно-ансамблевої фактури. Він істотний, хоча і не має такого великого значення, як принцип «конструктивно-динамічного рельєфу». Відмінне знання П. Гіндемітом виконавських можливостей

окремих інструментів і камерних ансамблів дозволяє йому акцентувати увагу на специфічних для них прийомах: начебто не композитор і виконавець володіють інструментом, а сам інструмент виражає себе. Принцип «автовисловлювань» інструментів в поєднанні з необахіанською лінеарністю призвів до низки прийомів одночасного ведення автономних мелодичних ліній в крайніх регістрах, при незаповненій середині, які він виробив одним з перших і застосовував особливо наполегливо.

Однією з найважливіших рис, притаманних музиці П. Гіндеміта, є поліфонічний тип музичної фактури, що стає художньо-жанровим поняттям. Велике значення в камерних творах має відродження концертування як одного з основних принципів композиції. При цьому динамічний настрій змагання сприяє індивідуалізації тембрів. У більшості сонатних циклів Гіндеміта вінцем розвитку, незалежно від кількості частин, є фінали з їх найвищою концентрацією духовного змісту, який інколи підкреслений віршованим коментарем, потужним поліфонічним становленням, або – абсолютно простою пісенною мелодією.

У сучасній музикології творчість П. Гіндеміта досліджено у різних аспектах. Так, Е. Hartmann (2013) у роботі «Мелос та акустична гармонія (1988) Сезара Герра-Пейкса, Кельройттера та Гіндеміта: подібності та основні принципи» звертається до вивчення композиторських принципів, стильові аспекти творчості композитора розглянуто у праці J. Haney (2008), присвяченій еволюції музичного стилю від Вагнера до Гіндеміта.

Попри те, що жанрово-стильові засади творчості П. Гіндеміта є досить детально окресленими у працях вітчизняних музикознавців, більшість з них оминули увагою Сонату для контрабаса та фортепіано, яка, безперечно, заслуговує на детальне аналітичне осмислення, як у контексті жанрової специфіки, так і з точки зору розвитку контрабасового виконавства.

Пошук нестандартних виконавських складів – одна з характерних рис творчого обдарування П. Гіндеміта. Соната для контрабаса і фортепіано, складена композитором всього за два дні 1949 року, що під час відпочинку в

Таосі, Нью-Мексико, стала першим значним твором для цього інструмента. Її поява відкрила нову сторінку в розвитку контрабасового репертуару. Прекрасний виконавець на віолі д'амур, П. Гіндеміт вперше продемонстрував ліричну, співочу природу контрабаса, як прямого нащадка старовинного роду віола.

Виявлення жанрово-стильової специфіки Сонати для контрабаса та фортепіано П. Гіндеміта передусім вимагає розуміння специфіки камерного письма композитора та принципів формотворення, яких він дотримувався. Так, у своїй камерно-інструментальній творчості Гіндеміт досягає органічного *синтезу гомофонії і поліфонії*. Якщо статичні, аналітичні за своєю природою поліфонічні форми динамізуються активністю процесів сонатної форми, то в той же час імпульси сонатної форми купуються під впливом поліфонічного складу фактури, стрункості пропорцій, чіткості виявлення симетричних побудов. Гуманізм і етичні прагнення в цих непрограмних творах можна виявити, якщо проаналізувати жанрові основи тем і частин сонат.

*Форми* творів П. Гіндеміта побудовані за традицією сонатного *allegro*, варіацій, рондо. У викладі матеріалу П. Гіндеміт застосовує нові розвинені мелодійні побудови. Рельєфні межі розділів, єдність музичного тематизму кожної частини при ясності психологічної концепції циклу свідчать про прагнення композитора до врівноваженості, об'єктивності, гармонійності, які можуть бути досягнуті тільки через значний опір деструкції і хаосу. Стійкими рисами тяжіння до неокласицизму позначений і тематизм П. Гіндеміта, який ретельно розроблявся композитором та став вагомим, істотним явищем музики XX століття поряд із широко поширеними «атематичними» структурами деяких композиторських стилів.

У 1950 році Соната була опублікована і виконана у Відні провідним контрабасистом Віденської Філармонії Отто Румом. У наступному, 1951 році прем'єра твору відбулася також у США та Великобританії. В середині 1960-х років Вольфгангом Нестле був виконаний перший аудіозапис твору, який



увійшов до повної колекції камерної музики композитора.

Ім'я П. Гіндеміта пов'язано з естетикою неокласицизму, тому саме звернення до жанру сольної інструментальної сонати відповідає прагненням майстра до відтворення жанрів і форм класичної та старовинної музики. Відповідно до жанрового канону класичної сонати, в творі для контрабаса з фортепіано збережена тричастинна структура циклу. Однак зміст, структура і функції частин істотно відходять від традиційної сонатної форми. Композитор з німецькою педантичністю виписує всі вказівки для виконавця. Нотний текст містить докладні вказівки щодо налаштування струн контрабаса, ключів, використовуваних в тексті, відповідності запису до реального звучання, а також вказівки щодо загальної тривалості звучання всього циклу. Темпові позначення обов'язково супроводжуються позначками метронома.

Перша частина (*Allegretto*) за своєю формою нагадує рондо, хоча її можна розглянути і з точки зору сонатної форми. У викладі тематизму переважають риси експозиційності. Невеликий обсяг та експозиційний характер викладення тематичного матеріалу дозволяють стверджувати, що в загальній побудові циклу перша частина відіграє роль своєрідної інтродукції. Частина відкривається енергійною розмашистою темою контрабаса на тлі сухого супроводу (репетиційна мітка «А»), яка сприймається як рефрен форми рондо (втім, з точки зору сонатного *allegro* тему можна інтерпретувати як головну партію). Стрибки, чергування штрихів *legato* та *non legato* підсилюють піднесений настрій теми. Постійно виникають секундні співвідношення з фортепіанною партією, які надають звучанню особливої гостроти. У такті 10 тема контрабаса з'являється в партії фортепіано, але, після трьохтактового проведення, ініціативу перехоплює соліст, який продовжує свій перерваний монолог, немов не помічаючи «співрозмовника». Початковий розмір 2/2 чергується з тактами на 3/2, що порушують регулярність акцентуації. У фортепіано в цей час (тт. 13–16) виникає в оберненні мотив восьмих, який завершував перше проведення

теми контрабаса (тт. 6–8). Тобто, композитор використовує арсенал засобів поліфонічної музики. Сама ж ідея проведення теми по черзі учасниками ансамблю нагадує експозицію концерту. Динамічне наростання (тт. 17–19) супроводжується заповненням широкого звукового діапазону інструментами і посиленням контрасту виконавських партій. Протяжні звуки контрабаса губляться в стукітливих *staccato* фортепіано у верхньому регістрі.

Далі (репетиційна мітка «В», т. 20) з'являється нова тема, яка позначає собою перехід до першого епізоду форми рондо (з точки зору сонатної форми цей тематизм може розглядатися як побічна партія). Інтенаційно тема побудована на елементах рефрену. Фортепіано остаточно перехоплює у соліста ініціативу, гучно проводячи інтонації першої теми. Метроритм, у порівнянні з попереднім розділом, ускладнюється. Чергуються розміри 2/2, 5/4, 6/4. Скупі репліки піцикато контрабаса губляться у фортепіанній звучності.

В наступному епізоді (репетиційна мітка «С», т. 32) з'являється ще одна мелодична тема (повертається штрих *arco*), що звучить у незвично високому для інструмента регістрі на тлі токатного супроводу в басовому регістрі. Повертається початковий розмір 2/2, тільки в першому і останньому тактах виникає елемент тридольності (3/4 і 3/2). Репетиційна мітка «D» (т. 40) являє собою коротку репризу фортепіанного розділу першого епізоду та дозволяє трактувати його форму як просту тричастинну (з точки зору сонатної форми – це заключна партія). Однак партія контрабаса більш індивідуалізована. Замість сухих піцикато – протяжні, розспівні інтонації.

Наступний розділ – репетиційна мітка «Е» (т. 46) – тематично являє собою дещо трансформоване повторення проведення основної теми частини та з точки зору загальної форми може трактуватися або як друге проведення рефрену, або як початок розробки сонатної форми. Тема втрачає заключний висхідний зворот. Його місце займає фортепіанна інтерлюдія. Рух восьмими тривалостями стає вишуканим, ускладнюється синкопованим ритмом, широкими стрибками. У епізоді, позначеному репетиційною міткою «F»

(т. 53) в партії контрабаса використовується флажолет. При цьому композитор не обмежується вказівками на штрихи, а наводить ще додатковий рядок із записом реального звучання інструмента. Нова тема віддалено нагадує основну. Примарність мелодії надають і вкраплення тріолей в прозорому супроводі. З цією ж темою виступає фортепіано (репетиційна мітка «G», т. 63), її фактурний виклад широкими дисонансами нагадує дзвін дзвіночків.

Наступний розділ (репетиційна мітка «H», тт. 72–81) означає другий епізод рондо, який більшою мірою, ніж попередній, побудований на елементах тематизму рефрену. Саме інтонаційна спорідненість із тематизмом першої теми (головної партії з точки зору сонатного *allegro*) дозволяють трактувати її як динамізовану сонатну репризу; втім, з точки зору тематизму це можна зробити лише з певним допуском.

Далі (репетиційна мітка «I», т. 82) виникають ремінісценції теми та інтонації й інших попередніх епізодів. У партії фортепіано у високому регістрі виникають інтонації першої, основної теми, яка втрачає свій бадьорий настрій. Потім мелодію підхоплює контрабас. Виникає певна алюзія на репризу основної теми, але партія контрабаса значно видозмінюється, тема проводиться в ритмічному збільшенні, а у фортепіано з'являється токатний рух з попередніх розділів. Рух поступово зупиняється, завдяки змінному розміру, перетворюється на остинато і зовсім завмирає в розділі «J» (т. 90). В останній раз виникає основна тема (репетиційна мітка «K», тт. 97–104). Її інтонації по черзі звучать в партіях виконавців і розчиняються в трелях. Даний розділ поєднує у собі функції заключного скороченого проведення рефрену та коди.

З проведеного аналізу випливає, що форма першої частини сонати з певними допусками може бути трактована і як специфічне сонатне *allegro*, і як форма рондо. Втім, ми притримуємося думки, що сонатна форма в традиційному, класичному розумінні тут відсутня, і форма першої частини більшою мірою наближена саме до форми рондо. Про це свідчить поява

повторюваного тематизму (рефрену), певна самостійність розділів, відсутність розробкового розвитку тематизму, ключового для форми сонатного *allegro*. З огляду на це, форму першої частини можна представити у вигляді наступної схеми:

	Рефрен	Епізод 1	Рефрен	Епізод 2	Рефрен
	A	B	A <sub>1</sub>	C	A <sub>2</sub>
	a	b c b <sub>1</sub>	a <sub>1</sub>	d e	a <sub>3</sub>
такти	1-19	20-45	46-55	56-96	97-104

**Друга частина** (*Scherzo, Allegro assai*) написана у безрепризній тричастинній формі, відкривається ритмічно вишуканою танцювальною темою в партії соліста на тлі синкопованого акордового супроводу. Ритмічна структура теми, викладеної в тридольному метрі із регулярно повторюваним гострим пунктирним ритмом, викликає асоціації із жанром мазурки. Тема проводиться тричі з варіантними змінами. Останнє проведення скорочено, завершується унісонним пасажем шістнадцятих тривалостей у фортепіано.

У другому розділі тричастинної форми обіграється протиставлення співучого контрабаса і гострого супроводу (репетиційна мітка «В», т. 29). Низхідна інтонація в партії соліста (т. 33) розвивається у фортепіано від т. 38. Реприза другого розділу тричастинної форми (репетиційна мітка «С») усічена. На межі розділів знову виникає унісонний пасаж фортепіано (тт. 50–51).

Тематизм третього розділу форми (репетиційна мітка «D», т. 52) створює образ «шкутильгаючого» руху, через чергування розмірів 2/4 і 3/4 в поєднанні з синкопами (джазовий елемент). Після чергового фортепіанного пасажу виникає коротка кода, що заснована на тематизмі першого розділу (т. 78). Таким чином, у безрепризній тричастинній формі виникає елемент репризності та аркової драматургії. Заключне проведення першої теми рясніє паузами, втрачається регулярність акцентування – рух поступово завмирає. Форму другої частини сонати представляємо на схемі:

A	B	C	coda
---	---	---	------

	a a <sub>1</sub> a <sub>2</sub>	b c b <sub>1</sub>	d	a <sub>3</sub>
такти	1-28	29-51	52-77	78-91

Поява скерцо в сонатному циклі покликана контрастно відтінити повільний фінал, вказуючи на проникнення симфонічних рис.

**Третя частина** (*Molto Adagio*) є найбільш значною в циклі. За часом звучання перевершує дві попередні, що дозволяє говорити про зміщення драматургічного центру сонатного циклу на фінал. Форму третьої частини сонати можна охарактеризувати як контрастно-складену, що містить два майже рівнозначні розділи. Перший розділ (*Adagio*) відкривається експресивними репліками контрабаса, з синкопованим ритмом, стрибками і чергуванням розмірів 2/8 і 3/8. Загалом експозицію третьої частини сонати побудовано на варіаційному типі розвитку тематизму. Вже в першому проведенні початкові елементи теми варіантно повторюються чотири рази, складаючись в період із розширенням у другому реченні (3 + 3, 4 + 3). З першої репліки народжується перша варіація (репетиційна мітка «А», т. 14), яку імітаційно проводять соліст і фортепіано. Серед тактування з'являється незвичний розмір – 5/16. Перша квартоль стає основою тематизму наступної варіації (репетиційна мітка «В», т. 27), в якій ініціатива переходить до партії фортепіано, залишаючи контрабасу нечасті репліки-втори.

У наступній варіації (репетиційна мітка «С», т. 40) мелодична лінія повертається до партії соліста. Фортепіанна фактура перетворюється на «дзюрчання» на основі все тієї ж квартольної інтонації. Тема синкопується, розривається паузами. В середині варіації (т. 46) тривалості зменшуються. Партії виконавців поліфонізуються, за рахунок імітації та обернення, що підводить до кульмінації – репризи початкового варіанту теми у партії соліста. «Дзюрчання» супроводу стає дисонуючим через появу секунд (т. 50).

Наступна варіація (репетиційна мітка «D», т. 53) – варіант фортепіанного соло (репетиційна мітка «В»), де контрабасу вдається тільки рідко «вставляти репліки». Пасажі змінюються пунктирними стрибками

(репетиційна мітка «Е», т. 66). Таким чином, знову тематичним ядром стає елемент основної теми частини.

Динамічне наростання призводить до чергової кульмінації. Незначний спад динаміки починається тільки в т. 76 (репетиційна мітка «F»), коли стрибки змінюють мелодичну лінію. Хоча сама мелодія є досить драматичною, ґрунтується на пунктирному ритмі та в своєму розвитку спрямована до кульмінації (тт. 84–85). Тільки після цього відбувається різкий спад динаміки і гальмування руху (репетиційна мітка «G») спочатку в партії фортепіано. Репліки самотнього соліста готують речитатив, який є переходом до другого розділу контрастно-складеної форми.

Вступні арпеджовані фрази фортепіано (т. 92) відсилають до речитативу старовинної опери. І, відповідно до жанру, речитатив передусе Lied – пісні. (т. 107). Вказівка про темп і характер виконання (*Allegretto grazioso*), фактура вказують на стилізацію оперної арії, яка завершує сонату. Форму першої частини можна представити у вигляді наступної схеми:

	<i>Adagio</i>	<i>Recitativo</i>	<i>Allegretto grazioso</i>
	A	зв'язка	B
	a a <sub>1</sub> a <sub>3</sub> a <sub>4</sub> a <sub>5</sub> a <sub>6</sub>	b	c
такти	1-91	92-106	107-138

Побудова фіналу з двох розділів (*Adagio i Allegretto grazioso*) перетворює цикл сонати у чотиричастинний, де повільна частина і скерцо поміняні місцями. Подібна багатоплановість, різка зміна образної сфери та поява драматичного топосу підтверджують припущення щодо зміщення драматургічного центру сонатного циклу на фінал.

Для будь-якого виконавця (особливо на струнно-смічковому інструменті) важливою проблемою є вибір редакції твору. Редакторське прочитання нотного тексту часто є визначальним для формування інтерпретаційної версії того чи іншого виконавця. У контрабасовій музиці редакторські позначення часом грають ключову роль, пом'якшуючи або

перебільшуючи виконавські труднощі, або навіть змінюючи характер виконання твору (в цьому випадку можна говорити про *редакторську інтерпретацію* твору).

Незабаром після свого створення в 1949 році, Соната для контрабаса і фортепіано П. Гіндеміта була опублікована в Австрії, США та Великій Британії. Всі ці видання повністю зберігають авторські вказівки і можуть вважатися оригінальними. Згодом в результаті популяризації Сонати виникло кілька редакцій, автори яких, спираючись на вказівки П. Гіндеміта, привнесли в нотний текст Сонати досить багато нових рис. Для порівняльного аналізу були обрані перше видання, опубліковане у Великій Британії («Schott & Co. Ltd», Лондон, 1950), і редакція В. Хоменка («Музика», 1974).

Лондонське видання містить виключно авторські вказівки П. Гіндеміта, і тому може вважатися уртекстом. У другій редакції багато позначень темпу і характеру виконання твору належать В. Хоменку, який зробив великий внесок у розвиток інструментальної школи і контрабасового мистецтва.

Вищеназвані видання, на перший погляд, докорінно відрізняються одне від одного в кількох позиціях. Так, в оригінальному виданні присутня обов'язкова умова настройки контрабаса в так званому сольному ладі, щодо звуків a-e-h-fis. В редакції В. Хоменка подібної вказівки немає, відповідно, лад контрабаса при виконанні Сонати може бути як оркестровим, так і сольним. Лондонське видання забезпечено виноскою, в яку, крім вказівки настройки контрабаса в сольному ладі, входить вказівка на ключі (скрипковий, теноровий, басовий), присутні в нотному тексті, який фіксується на октаву вище реального звучання, а також на приблизну тривалість звучання твору (14–15 хвилин).

В редакціях відрізняється штрихова палітра. Навіть зовні оригінальне видання відрізняється більшою строгістю. Штрихи вказані автором досить скупо і відповідають принципам академічного контрабасового виконавства. Редакція В. Хоменка значно відрізняється від першоджерела. Однією

з основних рис, що її характеризують, є додавання прийому *glissando*, нетипового для європейської виконавської школи, що дещо змінює характер твору в бік більшої грайливості.

Багато штрихів подані В. Хоменком так, як позначено П. Гіндемітом, проте є і багато привнесених. Ліги не завжди відповідають авторським позначенням, при цьому при зміні ліг істотно змінюється фразування, і, відповідно, характер і спосіб інтонування. Більш того, в редакції В. Хоменка зміна ліг ставить виконавця в певні умови, при яких напрямок руху смичка виявляється фіксованим і не може бути зміненим (фразування лондонського видання передбачає в цьому випадку варіантність, яка дає виконавцю велику свободу). Крім того, В. Хоменко пропонує виконання *vibrato*, вказівки на яке немає в лондонському виданні.

В оригінальному виданні відсутні аплікатурні вказівки, практично немає вказівок щодо струн, на яких слід грати. В редакції В. Хоменка аплікатура виставлена відповідно до традицій московської школи, одна з найхарактерніших ознак якої – часте використання 4 пальця в позиції ставки, що створює додаткові труднощі для виконавця. Струни в московському виданні вказані досить ретельно.

Динамічні відтінки позначені П. Гіндемітом досить детально, проте вони майже не виходять за межі *forte*, *piano* і *mezzoforte* (особливо в першій і другій частинах). Менше застосування *crescendo* та *diminuendo* є притаманним редакції В. Хоменка.

Щодо темпових вказівок, то в обох редакціях повністю збігаються і темпові позначення частин (*Allegretto*, *Allegro assai*, *Molto Adagio*), і позначки метронома. Загогічними ж вказівками не все так однозначно. Наприклад, в третій частині замість авторського позначення *ritardando* В. Хоменко пропонує *ritenuto* (т. 91), а натомість авторського *ritenuto – piu lento* (т. 92). Звичайно, смисловий спектр цих позначень досить близький (розширюючи – уповільнюючи – більш повільно), однак для вдумливого виконавця в подібних нюансах криється величезна різниця. Крім того, у В. Хоменка



відсутня вказівка П. Гіндеміта *rallentando* в третій частині перед Lied (т. 104), проте з'являється цезура перед останніми трьома тактами (т. 136), яку можна віднести до формотворчих елементів.

Щодо викладу фортепіанної партії між двома аналізованими виданнями немає таких істотних відмінностей. В редакції В. Хоменка в партії фортепіано збережені практично всі динамічні відтінки і штрихи, запропоновані П. Гіндемітом (за винятком візуального уникнення графічного повторення штриха *staccato* і заміни його стандартним позначенням *simile*).

Бачимо, що в своїй редакції В. Хоменко досить вільно поводитьися з авторським нотним текстом, що дозволяє говорити про московське видання Сонати для контрабаса і фортепіано П. Гіндеміта як про своєрідну редакторську інтерпретацію. В цілому, редакція В. Хоменка є типовим прикладом виконавського підходу московської контрабасової школи, в той час як лондонське видання в більшій мірі передає тонкощі письма П. Гіндеміта, що знайшли втілення в Сонаті для контрабаса і фортепіано.

Таким чином, Соната для контрабаса та фортепіано П. Гіндеміта – одна з найскладніших у камерному контрабасовому репертуарі – вимагає високого рівня виконавської техніки, проникливого розуміння музичної образності та структури, надзвичайної виразності. Завдання, поставлені композитором перед виконавцями цього твору, потребують великого технічного майстерності, художнього смаку, розуміння стилю композитора з його специфічними гармоніями, ритмами та формами.

Арсенал технічних складнощів Сонати є вражаючим. Серед них – віртуозні пасажі, які вимагають володіння технікою як правою, так і лівою руками, часта зміна позицій, складність точного інтонування широких, незручно розташованих стрибків, використання рідко застосовуваних у контрабасовій музиці флажолетів в низькій позиції, розмаїття штрихів. Соната для контрабаса та фортепіано П. Гіндеміта рідко використовується у навчальній практиці, більше є прерогативою вже зрілих, сформованих майстрів контрабасового мистецтва.

Для інтерпретаційного аналізу були обрані виконання двох камерних складів ансамблів, а саме: Рената Ібрагімова (контрабас) і Грейс Мо (фортепіано); Метью Макдональд (контрабас) і Томоко Такахаші (фортепіано).

Ринат Ібрагімов був концертмейстером групи контрабасів Лондонського симфонічного оркестру. Він часто виступав як соліст і займався активною педагогічною діяльністю. Був лауреатом перших премій Всесоюзного конкурсу контрабасистів (1984) та Міжнародного конкурсу імені Джованні Боттезіні в Пармі, Італія (1989). Його партнером у ансамблі є Грейс Мо, піаністка з Тайваню, яка блискуче виступає як солістка і концертмейстер, а також бере участь у камерних ансамблях.

Метью Макдональд, австралієць за походженням, є концертмейстером групи контрабасів Берлінського філармонічного оркестру. Однією з улюблених сфер творчості музиканта є саме камерна музика. У складі ансамблю він виступає з Томоко Такахаші, японською піаністкою, дворазовою лауреаткою конкурсу піаністів імені Артура Шнабеля в Берліні.

Обидва виконання є завершеними художніми явищами, проте в багатьох аспектах вони значно відрізняються одне від одного. Перш за все, різниця полягає у постановці правої руки контрабасистів. Р. Ібрагімов грає у «французькому» стилі, що є характерною рисою чеської виконавської школи. На відміну від нього, М. Макдональд відстоює більш оркестрову традицію і використовує «німецьку постановку» правої руки. В результаті цього виконавці мають принципово відмінну артикуляцію. У Р. Ібрагімова за рахунок кращого контролю смичка всі дрібні штрихи більш артикульовані й різноманітні, дрібна техніка відрізняється ясністю і виразністю кожної ноти. У М. Макдональда завдяки «німецькій» постановці правої руки виходить більш глибоке звучання, але штрихи виходять менш артикульовані. Виконання австралійського контрабасиста відрізняється більш звучним *pizzicato*. Крім того, М. Макдональд, ігноруючи авторські вказівки, виконує

флажолети в більш звучному регістрі своєю аплікатурою, що суттєво змінює забарвлення звучання.

Виконання Р. Ібрагімова відрізняється багатством і ясністю градацій динамічних відтінків, використанням динамічних хвиль і наростання в кульмінаційних моментах. У М. Макдональда відрізняється більш стримана динаміка, хоча він також дотримується авторських нюансів. Подібний підхід простежується і щодо агогіки. Гра Р. Ібрагімова більш вільна, містить невеликі темпові відхилення (завжди обґрунтовані або авторськими вказівками, або логікою розвитку музичного матеріалу). Виконання М. Макдональда відрізняється більшою метричністю й суворістю стосовно темпів, хоча початкові темпи обираються ним швидшими, ніж у Р. Ібрагімова.

У виконавському формотворенні Сонати для контрабаса і фортепіано П. Гіндеміта Р. Ібрагімов трактує кожен з трьох частин циклу як цілісну і завершену одиницю загальної структури. Закінчення кожної частини трохи «закруглене», після кожної частини ставиться смислова «кома», контрабасист і піаністка завмирають на мить, щоб після формоутворюючої цезури почати знову. М. Макдональд же трактує Сонату як зв'язну побудову, виконуючи всі три частини без перерви, на одному подиху, хоча П. Гіндемітом і не вказано на їх виконання *attacca*.

З точки зору ансамблю творчий тандем Р. Ібрагімова й Г. Мо відрізняється більшою тонкістю в передачі штрихових, інтонаційних і динамічних нюансів з партії в партію, у манері живого «діалогу». Отже, два проаналізованих виконання демонструють неоднозначність трактування такого складного твору, як Соната для контрабаса і фортепіано П. Гіндеміта.

Соната для контрабаса і фортепіано П. Гіндеміта – яскравий приклад пошуку композитором нестандартних засобів вираження, починаючи вибором тембру сольного інструмента і закінчуючи формотворчими факторами. Жанрові пошуки, реалізовані композитором у межах неокласичного стилізового напрямку, приводять його до використання

традиційних форм у нетиповому контексті. Так, Соната для контрабаса і фортепіано, попри відсутність жодної частини, написаної у формі сонатного *allegro*, апелює до жанрових рис сонатно-симфонічного циклу. Подібний підхід реалізується шляхом розширення типової тричастинної структури сонатного циклу до характерних для симфонічного циклу чотирьох частин за рахунок написаної у контрастно-складеній формі третьої частини, у якій поєднані риси повільної частини та фіналу. Експозиційно-інтродукційний характер тематизму першої частини, написаній у формі рондо, та скерцо у якості другої частини доповнюють умовну модель симфонічного циклу, інтегровану П. Гіндемітом до жанру камерно-інструментальної сонати.

Стильові пошуки композитора розгортаються у межах парадигми неокласицизму, про що свідчить поєднання класичних форм, жанрових моделей та способів викладення тематизму із використанням новітньої гармонічної мови та нестандартних виконавських засобів, зокрема, вибору тембру солюючого інструмента.

П. Гіндеміт звернувся до написання цієї Сонати вже зрілим майстром, який випробував у своїй творчості різні варіанти використання тембрових можливостей контрабаса на шляху усвідомлення його якостей як повноцінного сольного інструмента. Соната для контрабаса і фортепіано стала вершиною, підсумком багаторазових звернень композитора до цього інструмента в якості симфонічного, ансамблевого і сольного, результатом пошуку найбільш відповідного тематизму. Музична мова Сонати досить складна і вимагає не тільки технічної, а й теоретичної і загальномузичної підготовки музиканта-виконавця.

У контексті сучасного контрабасового виконавства Соната посідає значне місце і є плідним полем для інтерпретаційних прочитань в межах різних виконавських традицій. Індивідуалізації виконавських версій багато в чому сприяють редакторські вказівки, які поряд з уртекстом складають текстологічну базу для більшості виконань.

#### **1.4. Контрабас у музиці композиторів другої половини XX століття: можливості та перспективи (на прикладі К. Пендерецького «Концертного дуету» та Ф. Прото «Кармен-фантазії»)**

На тлі загального розвитку музичного мистецтва у XX столітті порівняно з якісними та кількісними характеристиками сольного репертуару інших інструментів, контрабас трохи відстає від головних ліній формування сольної творчості. Надзвичайно важливу роль у процесі подолання такої «дискримінації» відіграв Сергій Кусевицький, блискучий контрабасист-віртуоз. Про нього писали газети: «У грі С. Кусевицького ніщо не спрямовано в бік зовнішнього віртуозного блиску та бажання вразити публіку різноманітними технічними хитрощами...» (1916) [139, с. 107]. Твори для контрабаса соло належать відомим контрабасистам Франтішеку Черні, Франтішеку Гертлю, Едуарду Маденському, Едуарду Нанні, Гвідо Галільяні.

Концерт для контрабаса з оркестром С.-Б. Порадовського (1882-1957) був написаний у 1929 році для одного з провідних польських виконавців та педагогів А.-Б. Цеханьського. Функція сольного контрабаса тут наближується до функції інструмента оркестру. Як зазначає А. Плянявський, таким чином, «можна говорити про спробу симфонізації жанру концерту» [123, с. 124].

Зразками симфонізованих концертів є Концерт для контрабаса з оркестром Ф. Гертля (1906-1973), Концерт для контрабаса з оркестром Едуарда Тубіна (1905-1982), Концерт для контрабаса та фортепіано Георгія Конюса (1862–1933). Концерт для контрабаса з оркестром білоруського композитора А. Богатирьова (1963–1964), «в побудований на слов'янських танцювальних і пісенних елементах, причому носієм національного елемента є партія соліста», – зазначає А. Плянявський [123, с. 89].

У XX столітті відбулося відродження віртуозів контрабаса, які надихнули на створення нових камерних і сольних творів для інструмента. Контрабасове мистецтво знаходиться напередодні стрімкого зростання. Все більше композиторів, розгледівши тембровий потенціал контрабаса,

звертаються до нього як камерно-сольного інструмента. Але так було не завжди. На початку XX століття складно було собі уявити, що у виконавця-контрабасиста буде такий великий репертуар із сольних і камерних творів. У камерному репертуарі контрабасиста того часу були в основному твори, написані контрабасист з метою розширення педагогічного репертуару, в той час як композитори першого ешелону найчастіше зверталися до нього виключно як до басової основи оркестру<sup>6</sup>.

Однією із суттєвих змін стосовно контрабаса в музиці другої половини XX століття стала поява сольної гри. Історично контрабас використовувався переважно як частина ритм-секції в оркестрі або як акомпанемент у камерній музиці. Проте наприкінці XX-го століття зросла кількість сольних творів для контрабаса, що розширило репертуар інструмента та надало можливості для солістів. Такі композитори, як Л. Беріо та Ф. Прото протягом цього часу написали значні твори для контрабаса, демонструючи технічні можливості інструмента.

Крім сольного репертуару, значного розвитку зазнав контрабас в камерній музиці другої половини XX століття. Його роль еволюціонувала від простого акомпануючого інструмента до рівноправного партнера в ансамблі. Кшиштоф Пендерецький і Джордж Крамб, серед інших, писали камерні твори, потрактовуючи контрабас новаторським способом, розширюючи діапазон та технічні можливості інструмента.

Техніка гри на контрабасі також розвивалася протягом другої половини XX століття. Контрабасисти почали досліджувати нові техніки гри та експериментувати з розширеними техніками, такими як мультифоніка, гармоніка та піцикато, щоб створити нові звукові ландшафти та тональності. Це експериментування призвело до появи нових можливостей для інструмента, включаючи нові звукові ефекти та техніки, які раніше не досліджувалися.

---

<sup>6</sup> Одним з нечисленних винятків є концерт для контрабаса Й. Гайдна, який зберігся в найдрібніших фрагментах партитури.

Незважаючи на численні можливості контрабаса в класичній музиці другої половини XX століття, інструмент зіткнувся з певними труднощами. Однією з таких проблем була відсутність сольних творів, створених визнаними композиторами-класиками. Хоча сольний репертуар за цей час розширився, більшість творів були написані контрабасистами та іншими сучасними композиторами, а не визнаними майстрами класичної музики.

Поява сольного репертуару, широке використання контрабаса в камерній музиці, еволюція техніки гри — все це відкривало можливості і перспективи інструмента. У той час як контрабас зіткнувся з певними труднощами в цей час, його використання в класичній музиці продовжувало розвиватися та розширюватися, створюючи тривалий вплив на місце інструмента у світі класичної музики. У руслі цієї тенденції виявився і Кшиштоф Пендерецький. Його Дует для скрипки і контрабаса став одним з найбільш значущих творів в репертуарі контрабасистів.

Велику роль у розвитку контрабасового репертуара зіграла відома німецька скрипалька Анне-Софі Муттер<sup>7</sup> (Anne-Sophie Mutter, 1963). А.-С. Муттер дотримувалася традиції М. Ростроповича, з яким вона грала в одному квартеті і який розширював свій репертуар, замовляючи твори у композиторів-сучасників, в тому числі і у К. Пендерецького. Подібний підхід до реалізації репертуарних запитів призвів до тісної співпраці з К. Пендерецьким. Протягом понад тридцять років ці два видатних музиканта були близькими друзями, і за цей час їх творча дружба виявилася плідною. Спеціально для А.-С. Муттер К. Пендерецьким було написано безліч творів для скрипки, які вона виконувала на концертах з оркестром під керівництвом Маестро<sup>8</sup>. З ініціативи скрипальки були написані багато камерно-інструментальних творів, серед яких важливе місце займають дуети для контрабаса та скрипки.

---

<sup>7</sup>Анне-Софі Муттер – скрипалька, засновниця однойменного фонду для підтримки молодих талановитих музикантів. Одна з провідних солісток нашого часу, володарка двох скрипок Страдіварі. Протеже Герберта фон Караяна.

<sup>8</sup>Всі твори, присвячені А.-С. Муттер К. Пендерецьким вийшли на диску «Принесення Пендерецькому» під лейблом «Deutsche Grammophon».

Інтерес А.-С. Муттер до контрабаса пов'язаний з творчою особистістю протеже скрипальки, словацько-німецького контрабасиста Р. Патколо<sup>9</sup> (R. Patkoló, 1982), який свого часу отримав стипендію фонду А.-С. Муттер, спрямованого на підтримку молодих талантів, згодом став учасником ансамблю «Солісти Мутер», а також незмінним партнером скрипальки в дуетах для скрипки і контрабаса, написаних спеціально для цього тандему. Серед творів, створених для ансамблю А.-С. Муттер–Р. Патколо, – Концерт для скрипки та контрабаса з оркестром Андре Превіна, «діадему» Вольфганга Рима, Дует для скрипки і контрабаса Себастьяна Курьєра, написані на прохання скрипальки. А.-С. Муттер з аналогічною пропозицією звертається до К. Пендерецького. Слід гадати, що композитора міг зацікавити не тільки вдалий попередній досвід співпраці зі скрипалем, а й тембр контрабаса, який до того часу не був представлений у творчості композитора.

Надзвичайно цікавий з точки зору трактування тембрів Концертний дует для скрипки і контрабаса К. Пендерецького<sup>10</sup> був не першим твором, присвяченим і виконаним ансамблем А.-С. Муттер–Р. Патколо. Але саме в ньому відбулась темброва кореляція настільки схожих і таких різних струнно-смичкових інструментів, як скрипка і контрабас. Твір був виданий лише тільки у 2012 році (Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz) в двох редакціях, як і замислювалося К. Пендерецьким спочатку. У першій редакції, призначеної для скрипаля, партія контрабаса виписана дрібним шрифтом і в оркестровому ладі<sup>11</sup>, тобто нотовано її реальне звучання. У другій редакції, призначеної для контрабасиста, дрібним шрифтом виписана вже партія скрипки. В даному випадку К. Пендерецький, як і П. Гіндеміт в своїй Сонате

<sup>9</sup>Роман Патколо - видатний соліст-контрабасист Цюрихської опери. Навчався у одного з кращих педагогів класу контрабаса Клауса Трумпф, стипендіат фонду Анни-Софії Мутер. Лауреат перших премій міжнародних конкурсів: одного з престижних конкурсів для контрабаса ім. Й. М. Шпергера (2000 рік), ISB-Айова (1999), і премії «Glenn-Gould-International Protege Prize» в Торонто. З 2009 року працює професором по класу контрабаса в музичній академії міста Базель. Учасник всесвітньо відомого секстету контрабасів «Bassiona Amoroza».

<sup>10</sup> У період, коли Кшиштоф Пендерецький писав концертний дует для скрипки та оркестру, Харківським університетом мистецтв імені Котляревського йому було присвоєно звання почесного доктора університету.

<sup>11</sup> Оркестровий стрій контрабаса передбачає настройку струн E - A - D - G.



для контрабаса і фортепіано, нотує партію контрабаса в сольному ладі<sup>12</sup>, що свідчить про глибоке розуміння композитором специфіки контрабасового виконавства. К. Пендерецький вказує: «Я не залишаю в своїх творах ніякої свободи для виконавця, тому репетиції для мене дуже важливі» [22, с. 13]. Тісна співпраця з виконавцями на всіх етапах роботи над твором, безумовно, сприяла досягненню вершин інструментального стилю композитора. Як і в багатьох інших творах К. Пендерецького, в Концертному дуеті для скрипки і контрабаса використаний принцип пантональності, що має на увазі відсутність однозначного тонічного центра, що розподілений між різними звуками.

*Схема 1. Композиційна структура Концертного дуету для скрипки і контрабаса К. Пендерецького:*

<b>Andante, quasi una cadenza</b>	<b>Allegretto scherzando</b>	<b>Vivace</b>	<b>Poco meno mosso; Piu mosso</b>	<b>Andante, quasi una cadenza; Lento</b>	<b>Vivace</b>
Senza minzura	3/4	3/4	2/4; 3/8; 5/8; 3/8	Senza minzura; 4/4	3/4
1-2 т.	3-8 т.	9-53 т.	54-88 т.	89-93 т.	94-123 т.

Форма Концертного дуету для скрипки і контрабаса К. Пендерецького побудована на двох тематичних сегментах, зіставлення яких є основою композиційної будови твору. Ставлення композитора до формоутворення найточніше передають його власні слова: «Коли я був молодий, мені хотілося руйнувати. Сьогодні ж хочеться обійняти все в форму. І в той момент, коли ця чиста форма вже існує, я починаю підкладати під неї музику» [22, с. 13]. Дійсно, форма Концертного дуету для скрипки і контрабаса, досить гармонічна; тематичні складові побудовані за принципом контрасту.

<sup>12</sup>Сольний стрій контрабаса передбачає настройку струн Fis - H - E - A; за традицією цей стрій призначений для сольних виступів, так як контрабас звучить набагато яскравіше і має більш насичений тембр.

Перша тема, що має ліричний характер, являє собою чергують каденції кожного з інструментів, в той час як інший інструмент виконує функцію педалі. В даному випадку можна провести паралель з Концертним дуєтом для скрипки і контрабаса з оркестром Дж. Боттезіні, так як в ньому також присутня почергові каденції в партіях двох соло інструментів.

Друга тема Концертного дуєту для скрипки і контрабаса К. Пендерецького може бути охарактеризована як своєрідне інфернальне скерцо. Короткий мотив-зерно, що лежить в її основі і на якому і побудовано подальші розвиток, є ритмічною і інтонаційної алюзією на елемент теми Третьої частини Струнного квартету №8 Д. Шостаковича. Це не дивно, так як саме в цей період творчості К. Пендерецького серед його стильових орієнтирів знаходилося творчість цього митця. Хоча при написанні своїх творів він навмисно не слухав музику інших композиторів, любов до музики Д. Шостаковича прослуховується в його тематизмі:

*Мал. 1. К. Пендерецький. Дуєт для скрипки і контрабаса.*



*Мотив-зерно другої теми*



*Мал. 2. Д. Шостаковіч. Струнний квартет №8. III частина.*

Щодо технічних можливостей контрабаса, в Концертному дуєті для скрипки і контрабаса К. Пендерецького розкрито багато, часом несподівані сторони цього інструмента. Твір починається з каденції контрабаса, яка з

технічної точки зору викладена повністю в позиції ставки<sup>13</sup>, відповідно, за своїм звучанням знаходиться вище звучання скрипки. Можна припустити, що в каденційних епізодах скрипка і контрабас теситурно обмінюються звичайними функціями (в каденції скрипки контрабас також звучить вище, ніж скрипка). Не кожен контрабасист зможе коректно виконати даний епізод, якісне звучання якого передбачає віртуозне володіння технікою правої і лівої руки, а також величезна кількість занять.

Наступний епізод може бути трактовано як викладена у вигляді перегуків і *pizz.* боротьба чоловічого і жіночого начал, вже традиційно уособлюється контрабасом і скрипкою. У розділі контрабас виконує стандартну функцію «блукаючого баса» піцикато, але з моментами збільшення складності, де контрабасисту потрібно робити переходи з перших позицій на флажолети; подальший розвиток призводить до появи подвійних нот. Згодом два інструменти поєднуються в «дуєт згоди» з короткими моментами боротьби (зіставлення тріолей у скрипки та дуолей у контрабаса), що в підсумку призводить до першої ліричної теми з каденціями. Однак конфліктність бере верх, і дует закінчується «боротьбою» двох інструментів.

Специфічні прийоми гри на контрабасі використовуються тільки в останніх тактах. Недетерміновану звуковисотність, що пов'язана з перкусійними прийомами, К. Пендерецький доповнює трьома пояснювальними виносками німецькою та англійською мовами:

- 1) mit der Hand den Korpus schlagen / strike the resonant body with the hand / удар рукою по корпусу;
- 2) mit dem Knie gegen den Korpus stossen / bump the knee against the resonant body / удар коліном по корпусу (по задній деці);
- 3) mit der Hand auf die Saiten schlagen / strike the strings with the hand / удар рукою по струнах.

---

<sup>13</sup>Позиція ставки - ігрова позиція, в якій контрабасист застосовує великий палець лівої руки; найчастіше позиція ставки застосовується в сольній грі.

До особливих прийомів також можна віднести гру *arco* за відкритими струнами за містком, яка присутня як в партії скрипки, так і в партії контрабаса і створює ефект швидше шумовий, ніж звуковисотний.

Протилежністю К. Пендерецькому є американський композитор-самоучка Ф. Прото. Його творчість різноманітніша й варіюється від сольних творів до творів для великих ансамблів і солістів, зокрема Дейва Брубeka, Едді Деніелса, Дюка Еллінгтона та Клео Лейн. Музика Ф. Прото поєднує класичну музику з елементами джазу та року. Його творчість часто передбачає поєднання різних жанрів і складних гармоній і ритмів. Його твори для контрабаса стали популярними серед контрабасистів, оскільки пропонують унікальний і складний репертуар для цього інструмента.

Однією з характерних рис творчості Франка Прото є його здатність легко інтегрувати контрабас у різні музичні контексти, починаючи від сольних виступів і закінчуючи великими оркестровими творами. Написав численні п'єси для контрабаса, які підкреслюють багатогранність інструмента, діапазон виразності та технічні можливості. У його композиціях для контрабаса часто використовуються інноваційні техніки, такі як гра на *pizz.* та *col legno*, які створюють унікальні звукові пейзажі та текстури.

Твори Ф. Прото для контрабаса відрізняються багатою гармонічною мовою, ритмічною складністю, експресивною насиченістю. Він часто використовує нетрадиційні акордові прогресії та гармонічні структури, які дають свіжий погляд на традиційні музичні форми. У його композиціях також присутні складні ритми та поліритмія, які кидають виклик технічним можливостям виконавця та додають загальній складності музики. Композиції Ф. Прото для контрабаса демонструють глибоке розуміння можливостей і обмежень інструмента. Він створив твори, які демонструють здатність контрабаса відтворювати широкий діапазон звуків, від делікатних і тонких до міцних і потужних. Використання ним розширених прийомів розширює виразний діапазон інструмента, дозволяючи виконавцеві створювати унікальні звуки, які зазвичай не асоціюються з контрабасом.

Окрім творів для контрабаса, Ф. Прото також написав численні п'єси для інших інструментів та ансамблів. Його здатність писати для різноманітних інструментів демонструє його універсальність як композитора та його бажання досліджувати нові музичні території. Його композиції часто містять елементи джазу та популярної музики, що додає музиці загальної доступності та привабливості.

Як контрабасист і композитор, Ф. Прото співпрацював із французько-сирійським віртуозом Франсуа Раббатом, у результаті чого було створено п'ять творів для контрабаса з оркестром. Одним із найпопулярніших і часто виконуваних творів для контрабаса у творчості Франка Прото є «Фантазія» на теми з опери «Кармен» Ж. Бізе.

Опера «Кармен» Ж. Бізе – одне з найвідоміших музично-театральних творів, що міцно увійшло у світову музичну культуру, що стало, за словами Л. Купец [32], персонажем «культурних міфів ХХ століття», і розіbrane на численні цитати, які безпомилково впізнаються як постійними відвідувачами оперних театрів, так й прихильниками поп-культури. Не дивно, що музичні образи опери знайшли відгук у слухачів, а й у композиторів (від сучасників Ж. Бізе до композиторів початку ХХІ століття), які стали авторами безлічі інтерпретацій і транскрипцій на тему опери «Кармен» у різних жанрах і стилях. Насамперед це стосується оркестрових сюїт на теми найяскравіших номерів опери. Перші дві з подібних сюїт, ймовірно, було створено приблизно через десять років після смерті Ж. Бізе Ернестом Гіро (1837-1892), французьким композитором та близьким другом Ж. Бізе, який, крім цього, став автором музичних речитативів до опери «Кармен». Зважаючи на все, Е. Гіро використав оригінальні партитури Ж. Бізе, які він упорядкував у дві оркестрові сюїти. У ХХ найбільшу популярність набула «Кармен-сюїта» для струнного оркестру та ударних Р. Щедріна.

Крім оркестрових сюїт, теми опери Ж. Бізе стали матеріалом ряду інструментальних фантазій. У цьому контексті варто згадати Фантазії на теми з опери «Кармен» для скрипки та оркестру П. Сарасате, Ф. Ваксмана та

Є. Хубаї, «Кармен-фантазію» для віолончелі та фортепіано Й. Хольмана та інші, створені композиторами XIX-XXI століть. Авторами подібних фантазій здебільшого були виконавці-віртуози, зацікавлені у розширенні свого репертуару. Якщо в XIX – на початку XX століть це були переважно скрипалі та віолончелісти, то починаючи з другої половини XX століття їхні лави поповнили контрабасисти.

«Кармен-фантазій» для контрабаса та оркестру американського контрабасиста та композитора Франка Протто (нар. 1941) не є випадковим твором у його творчості. Композитор неодноразово звертався до тем опери «Кармен» Ж. Бизе: у творчості присутній ряд творів для різних складів на теми даної опери. Крім контрабасової «Кармен-фантазії», до них належать «Кармен-фантазії» для труби та оркестру, для труби та британського брас-бенду, а також для джазового ансамблю та оркестру.

Більшість своїх творів Ф. Прото писав для певних виконавців і найчастіше на замовлення. «Кармен-фантазія» для контрабаса була написана як подарунок другу, віртуозу Франсуа Раббата (Francois Rabbath) у 1991 році. Ф. Прото виходив зі знання про музичні уподобання та його технічні навички Ф. Раббата. У зв'язку з цим перша версія Фантазії була написана для контрабаса в «сольному» ладі (A-E-H-Fis), який часто використовують контрабасисти-солісти у концертних виконаннях для яскравішого звучання інструмента, у супроводі фортепіано.

Прем'єра «Кармен-фантазії» для контрабаса та фортепіано відбулася 5 липня 1991 року у Музичному коледжі-консерваторії Університету Цинциннаті, де партію контрабаса виконав Ф. Раббат, а партію фортепіано – сам композитор. Виконання мало успіх, за яким пішла негайна оркестровка на прохання соліста. Крім того, широка популярність твору серед контрабасистів усього світу сприяла створенню редакції «Кармен-фантазії» для контрабаса та фортепіано у тональності оркестрового строю (GDAE). Крім того, до наукового осмислення твору звернулися такі дослідники, як Н. Фернандес [95], Х.-Т. Лі [112], В. Віейра [147] та інші.

«Кармен-фантазія» для контрабаса з оркестром було закінчено в 1992 року і мала низку змін у структурі акомпанементу у порівнянні з оригіналом для контрабаса і фортепіано. Партитура твору містить такі авторські вказівки щодо акустичних умов виконання<sup>14</sup>.

За своєю композиційною структурою «Кармен-фантазія» є сюїтою з п'яти частин:

1. Прелюдія (Prelude)
2. Арагонез (Aragonaise)
3. Ноктюрн – Арія Мікаели (Nocturne – Michaela's Aria)
4. Пісня Тореодора (Toreador Song)
5. Богемський танець (Bohemian Dance)

Як зазначено у дослідженні Х.-Т. Лі [112], матеріал для частин сюїти був обраний композитором більш-менш випадково. Автор дисертації акцентує увагу на тому, що «Арагонез», «Пісня тореадора» та «Богемський танець» входять до стандартних оркестрових сюїт, які часто можна почути на симфонічних концертах, у той час як прекрасну мелодію Арії Мікаели з третього акту рідко можна почути за межами опери. З цим твердженням можна посперечатися, оскільки тематизм Арії Мікаели присутній у згаданих вище оркестрових сюїтах Е. Гіро, структура та номери яких можна порівняти зі структурою «Кармен-фантазії» Ф. Прото:

---

<sup>14</sup> «The solo double bass should be amplified using a high quality sound system. Level must be carefully monitored so that the soloist is easily audible but not so loud as to cover the orchestra. A sound system with wide dispersion combined with a high quality directional microphone should be used. A musical instrument amplifier/ speaker combination should not be used».

«Кармен-фантазія» Ф. Прото		«Кармен-сюїти» Е. Гіро		Опера «Кармен» Ж. Бізе
1.Прелюдія «Prelude»	<i>Cadenza</i> G-dur	Сюїта №1 1 частина «Prelude»	<i>Andante</i> <i>moderato</i> $\frac{3}{4}$	<i>Алюзії</i> <i>на тематизм</i> <i>Опери</i>
2. Арагонез «Aragonaize»	<i>Allegretto</i> $\frac{3}{4}$ G-dur	Сюїта №1 2 частина «Aragonaize»	<i>Allegro vivo</i> $\frac{3}{8}$ F-dur	Антракт до 4 акту
3. Ноктюрн - Арія Мікаели «Nocturne – Micaela's Aria»	<i>Andante</i> $\frac{12}{8}$ d-moll	Сюїта №2 3 частина «Nocturne»	<i>Andante molto</i> $\frac{9}{8}$ c-moll	Арія Мікаели, 3 акт
4. Пісня тореадора «Toreador Song»	<i>Andante</i> C a moll – A dur	Сюїта №2 4 частина Chanson du Toreador	<i>Allegro</i> <i>moderato</i> 3 f moll – F dur	Куплети Ескамільйо, 2 акт
5. Богемський танець «Bohemian Dance»	<i>Allegro</i> <i>moderato</i> $\frac{6}{8}(\frac{3}{4})$ A dur – a moll	Сюїта №2 6 частина Danse Boheme	<i>Andantino</i> <i>quasi</i> - <i>Allegretto</i> $\frac{3}{4}$ G-dur – e moll	Циганський танець, 2 акт

Отже, тональний план частин «Кармен-фантазії» Ф. Прото суттєво відрізняється від тонального плану номерів опери Ж. Бізе та сюїт Е. Гіро; як правило, всі частини «Кармен-фантазії» звучать на тон вище в порівнянні з оригіналом. Ймовірно, це пов'язано з тим, що композитор працював насамперед над партією солюючого контрабаса, у нотації якого оригінальна тональність зберігалася, а лише потім – над оркестровим супроводом, тональність якого мала відповідати реальному звучанню контрабаса в



сольному ладі. Четверта частина «Кармен-фантазії», на відміну від інших, звучить у тональності на два тони вище. Таке рішення може бути пов'язане з наявністю в партії контрабаса певних, можливих тільки в цій тональності (A-dur) натуральних флажолетів, що додають інструменту легкості звучання.

Звернемося до аналізу кожної з частин «Кармен-фантазії». Прелюдія «Кармен-фантазії» Ф. Прото є своєрідною увертюрою до сюїти, побудована на тематичному матеріалі опери, але не є транскрипцією жодного з її номерів. У Прелюдії використані окремі інтонації та образи опери Ж. Бізе. Партія контрабаса, що звучить без супроводу, має риси сольної каденції. У первісному варіанті «Кармен-фантазії» для контрабаса та фортепіано у першому номері звучить виключно контрабас; в оркестровому варіанті Ф. Прото уводить оркестровий вступ перед соло інструмента. У вступі переважає ніжно-примарне звучання з домінантністю тембрів високих дерев'яних духових інструментів, що контрастує з наступним звучанням форшлагу кварта та переходить в швидку квінту у контрабаса, з якої розгортається весь наступний рух. У Прелюдії присутній ряд технічних складнощів, що сприяють розкриттю художнього образу пристрасної, непохитної Кармен. До них можна віднести подвійні ноти, що рідко використовуються в контрабасовому репертуарі, чистими примами, що створюють ефект більш насиченого по тембру звучання за рахунок з'єднання обертонів двох струн. Викладені у вигляді стрімкого висхідного пасажу, вони переростають у подвійні ноти, що посилюють загальну напругу, квартами. Наступні мелодичні пасажі інтонаційно засновані на темі Арагонезу з Антракту до 2 акту опери «Кармен» і можуть сприйматися як тематична підготовка наступного номера сюїти. Завершують Прелюдія флажолети, що нагадують звучання високих дерев'яних духових інструментів, створюють своєрідну темброву «арку» з оркестровим вступом.

Друга частина «Кармен-фантазії» Ф. Прото – Арагонез – виконується *attacca*. Яскравий іспанський танець, який традиційно супроводжується гітарами, кастаньєтами та ударами в долоні, слугує для композиторів засобом

зображення іспанського національного колориту (відомий не тільки арагонез з антракту до 4 акту опери «Кармен» Ж. Бізе, але й з опери «Le Cid» Ж. Массне). До власної інтерпретації арагонезу з опери Ж. Бізе зверталися у своїх «Кармен-фантазіях» для скрипки з оркестром П. де Сарасате та Ф. Ваксман.

Арагонез із «Кармен-фантазії» Ф. Прото відкривається великим оркестровим вступом (у версії для контрабаса та фортепіано вступ відсутній). Оркестр виконує ту саму тему, яка згодом прозвучить у партії контрабаса. Ф. Прото привносить у тематизм Ж. Бізе трохи джазових прийомів та гармоній, тим самим скорочуючи стильову дистанцію між епохами. Тематичний розвиток наводить соліста до виконання скороченої Каденції, яка вже звучала у першій частині сюїти «Прелюдії». Потім вісім тактів з ремаркою «Repeat Ad Lib.» у оркестрі містять вільну імпровізацію соліста, прийняту в джазових ансамблях. Частину завершує оригінальний джазовий мотив Ф. Прото.

Третя частина – Ноктюрн – починається, як і Арагонез, з оркестрового вступу, відсутній у фортепіанній версії «Кармен-фантазії». Втім, тематичну основу третьої частини становлять виключно мотиви з Арії Мікаели, де контрабас відтворює її ніжний голос. Вся частина викладена у верхньому регістрі, в якому солюючий інструмент звучить ніжно та м'яко. Партія контрабаса, за невеликими винятками, дублює вокальну партію Арії Мікаели, тоді як в оркестровому акомпанементі звучать оновлені гармонії. Завершують частину штучні флажолети, якими викладено валторновий хід із вступу до Арії Мікаели.

Четверта частина – Пісня тореадора – також починається зі вступу, в якому присутні алюзії на теми знаменитих Куплет Ескамілью. На відміну від музичної характеристики Тореадора з опери Ж. Бізе – яскравою, активною, переможною, у «Кармен-фантазії» Ф. Прото його тематизм дещо романтизується; солюючий контрабас звучить меланхолійно і невимушено, багато в чому за рахунок незвичайних гармоній, що дисонують, і повільного

темпу, незвичного для шанувальників традиційного трактування цього номера опери Ж. Бізе. Ф. Прото поводитьсь з оригінальним тематизмом найбільш вільно; це радше оригінальна тема, що нагадує Куплети Ескамільйо інтонаційними обрисами мелодії, а не точним дотриманням характеру.

Оркестровий вступ до п'ятої частини Богемському танцю не дублює основну тему танцю. Ця частина збудована на різноманітних лейтмотивах опери, серед яких – лейтмотив самої Кармен, і певному сенсі може сприйматися як своєрідне інтонаційне узагальнення опери Ж. Бізе. Раптовий перехід призводить до власне Богемського танцю. Композитор, вибудовуючи темпову драматургію, вказує швидкий темп із початку, без традиційного «розгону», властивого циганській музиці, цим даючи солісту можливість продемонструвати свої майстерність і віртуозність. Завершується «Кармен-фантазії» Ф. Прото апофеозом танцювальної теми на максимально можливій швидкості. У партії контрабаса звучить висхідний хід на максимально високих штучних флажолетах, яким протиставляється фінальний звук Е1 – найнижчий можливий на контрабасі звук.

### **Висновки до Розділу 1**

В оркестровій музиці XVIII-XX століть контрабас пройшов шлях від простого дублювання партії віолончелі до індивідуалізації. Інструмент був згаданий у трактаті М. Преторіуса та вперше включений до партитури в 1699 році (за іншими даними – 1701) композитором Д. Альдровандіні, з чого починається розвиток його ролі в оркестрі.

Подальше визнання контрабаса сталось завдяки творчості Й. Гайдна, Л. ван Бетховена та, нарешті, Г. Берліоза, який в 1844 році визначив його роль як ключову для створення глибини звуку в оркестрі. З кінця XIX до XX століття такі композитори як Дж. Верді, Р. Шуман, Р. Вагнер та ін. експериментували з його виразними можливостями. Формування функції контрабаса у композиціях кінця XIX-XX століть досліджено в історичному аналізі А. Планявского та Г. Зайферта. Згідно їхньому огляду можна зробити

висновок, що контрабаси стають все більше використовуваними в мелодико-тематичному матеріалі, що свідчить про розбудову системи їхніх художніх та темброво-виразних можливостей.

У ХХ столітті, в результаті розвитку композиторської, виконавської майстерності та пошуку нових музичних ідей, контрабас зайняв належне місце в оркестровому та камерному репертуарі, поступово розширюючи можливості. К. Сен-Санс, М. Равель, Д. Мійо, А. Брукнер, Г. Малер активно використовували унікальний тембр контрабаса, надаючи інструменту різноманітні характери від комічних до драматичних, а також часто вводили у оркестрових творах контрабасові соло. Період першої половини ХХ ст. відзначався тим, що контрабас отримав більш виразний характер та вимоги до високої техніки виконання. Його глибокий тембр використовувався для створення контрасту, насиченості та емоційної глибини в творах Б. Бріттена, І. Стравінського, пізніше – А. Пярта, а твори таких композиторів, як А. Бротт, П. Ангерер та Н. Медіна підкреслювали його гнучкість як учасника оркестру.

У камерно-інструментальній музиці багаті темброві та технічні можливості інструмента розкриті в таких творах, як Сонати для контрабаса та фортепіано як А. Мішека, В. Монтага, Ф. Фаркаша, які демонструють віртуозність та стилістичну гнучкість інструмента, вдале поєднання академічної та народної стилістики. У жанрі дуету твори А. Русселя та Л. Вальцеля демонструють контрабас як рівноправного партнера, з яким інші інструменти створюють гармонічний діалог. Заради справедливості варто зазначити, що в таких творах для камерних ансамблів, як тріо, квартети та квінтети, які безумовно є цінним внеском в репертуар, контрабас зазвичай лишається на другому плані. Проте, твори таких композиторів як Б. Порадовський, У. Сідеман, А. Шнітке зосереджені на різноманітності амплуа контрабаса в ансамблевій музиці, демонструючи його здатність як до інтеграції з іншими інструментами, так й до самотійного звучання у різних музичних контекстах.

Ключова зміна щодо ролі контрабаса як солюючого інструмента відбулась у творчості композиторів-новаторів, серед яких важливе місце посідає Пауль Гіндеміт. В оркестрових партитурах композитор йде досить традиційним шляхом, найчастіше доручаючи контрабасу сформовані й усталені в світовій симфонічній практиці функції дублювання, гармонічної та ритмічної підтримки, педалі, а також використовуючи його як тембровий засіб для створення просторових звукових ефектів і динамічного нагнітання. Однак завдяки тому, що поліінструментальність П. Гіндеміта дозволила йому тонко відчувати виразні можливості кожного інструмента симфонічного оркестру, навіть в повномасштабних партитурах контрабасу час від часу доручаються сольні епізоди. Композитор не просто активно включав інструмент у свої камерно-інструментальні ансамблі, але й відкривав нові горизонти його сольного амплуа. Так, «Вісім п'єс» для контрабаса solo та Соната для контрабаса і фортепіано відзначаються особливою оригінальністю. Ці твори не тільки сприяли розвитку та збагаченню репертуару для контрабаса, а також підвищенню його ролі в музичному мистецтві XX століття. За прикладом П. Гіндеміта інші композитори, такі як С.-Б. Порадовський, Ф. Гертль та ін. також долучилися до розширення репертуару для контрабаса, створюючи концерти та інші музичні жанри, де контрабас стає центральною фігурою.

Розвиток сольного репертуару, широке залучення контрабаса в камерній музиці, еволюція техніки гри позначили нові можливості та перспективи для цього інструмента. Зокрема, творчість Кшиштофа Пендерецького, чий Дует для скрипки і контрабаса демонструє не тільки творчу майстерність композитора, але й глибоку темброву кореляцію між скрипкою і контрабасом, збагачуючи обидва інструменти. Твір відкриває технічні і експресивні можливості контрабаса, починаючи з каденції, яка ставить контрабас вище за скрипку, і закінчуючи використанням різноманітних прийомів гри, включаючи перкусійні та шумові ефекти.

Особливо важливим моментом у вивченні контрабасової музики XX століття є аналіз творчості американських композиторів, серед яких вирізняється Ф. Прото, якого, завдячуючи його «Кармен-фантазії», можна вважати однією з ключових особистостей вказаного періоду. Його підхід до адаптації популярних музичних тем для контрабаса показав, наскільки різноманітним може бути цей інструмент. Твори Ф. Прото поєднують традиційні мелодії з сучасними джазовими техніками гри, що робить їх особливо привабливими для виконавців.

Отже, підсумуємо, що саме у XX столітті трансформувалась функція контрабаса від оркестрової до сольної, інструмент набув абсолютно самостійного статусу, розширились жанрово-стильові горизонти творчості, інструмент бере участь у експериментах як з традиційними формами, структурами, так й презентує обрії нових звучностей, що актуалізує його в інструментальній творчості сьогодення.

## РОЗДІЛ 2

### ТВОРИ ДЛЯ КОНТРАБАСА КОМПОЗИТОРІВ ХХ-ХХІ СТ. В УКРАЇНІ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ

#### 2.1 Роль контрабаса у симфонічних творах

Поява контрабаса в Україні насамперед пов'язана з виникненням в першій половині ХІХ століття перших симфонічних оркестрів, які в той час створювалися на базі дворянських маєтків. Власники таких маєтків (М. Овсянико-Куликовський, В. Тарновський, Г. Галаган, Д. Ширай та інші) зазвичай мали власні симфонічні оркестри, які формувалися насамперед із кріпаків, для навчання яких запрошувались видані музиканти з Європи. У складі оркестру на території сучасної України у ХІХ столітті наявність партії контрабаса невід'ємно пов'язана із появою представників провідних європейських виконавських шкіл та відкриттям класів контрабасів. Одними із перших контрабасистів, що працювали на території України, були Ф. І. Воячек та О. Й. Шпергль, які навчались у Йозефа Сладека в Празькій консерваторії. Саме вони стали першими викладачами класу контрабаса в Києві, в той час як у Харкові одним з перших таких викладачів був Е. Ф. Мислівечек, син відомого чеського композитора Йозефа Мислівечека.

Окрім появи шкіл, збільшення кількості виконавців на контрабасі було пов'язано з розвитком перших українських оркестрів та творчістю українських композиторів. Втім, на той час контрабас використовувався як виключно оркестровий інструмент. Лише на початку ХХ століття композитори розглядали в контрабасі потенціал солюючого інструмента. Але у ХІХ столітті подібна перспектива, вочевидь, видавалася композиторам доволі туманною, тож функція інструмента переважно обмежувалася дублюванням партії віолончелі. Така практика на той час була розповсюджена по всій Європі аж до творчості Л. Бетховена, який одним із перших надавав контрабасу окрему партію. Натомість, Д. Бортнянський, М. Овсянико-Куликовський, М. Калачевський, В. Сокальський, І. Рачинський

ще довгий час не відокремлювали партію контрабаса [31, с. 307]. Так, у рукопису партитури Концертної симфонії В-dur Д. Бортнянського взагалі немає позначки контрабаса.

На межі століть, в кінці XIX–початку XX століть, відбулися значні зміни в українській культурі. Цей період характеризується різноманітністю та багатобарв'ям стилістичних виражень. У цей час традиції романтизму не втрачали своєї актуальності, особливо в українських національних школах, де продовжувалася течія національного романтизму. Українські композитори цієї епохи, такі як Микола Лисенко, Кирило Стеценко, Станіслав Людкевич, Яків Степовий, Василь Барвінський та інші, продовжували покладатися на традиційні основи творчості, але при цьому вони активно використовували національний фольклор, вносячи в нього нові інтерпретації і розширюючи межі традиційного романтизму.

Як вказує Лідія Корній у спільній з Богданом Сютою книзі [31], значну роль в творчості цих композиторів відіграло залучення фольклору. Водночас, його інтерпретація пройшла через важливу еволюцію. Твори цих авторів насичені новаторськими елементами. Романтизм у їхніх композиціях поступово збагачувався новими рисами через вплив інших стильових течій. Отже, спостерігалось формування характеристик неоромантичного стилю. Це стосується і використання контрабаса. Певне нерозуміння його можливостей у тогочасних композиторів було пов'язано, передусім, із браком професійної музичної освіти. Винятком став Микола Лисенко, видатний український композитор, який отримав ґрунтовну освіту у Лейпцизькій консерваторії. У листі до Г. І. Маркевича, датованим 1903 роком та присвяченим підготовці свята до ювілею І. П. Котляревського, М. Лисенко пише про один зі своїх творів та між іншим зазначає склад оркестру: «Оркестр складається: 2 флейти, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 корні, 2 труби, 2 тромбони і струнний квартет». Але вже в іншому листі від 16 липня 1903 року фундатор української класичної музики підкреслює необхідність збільшити склад оркестру: «Доведеться з Харкова запросити: духових інструментів, бо



Полтава всього не має. Попри духових треба, щоб струнного квінтета не було мало, бо на йому вся звучність лежить» [34]. З цих листів зрозуміло, що планувався концерт за участю симфонічного оркестру Полтавського відділення Російського музичного товариства, який мав виконати твори М. Лисенка, В. Сокальського, О. Немеровського, Л. Лісовського, І. Рачинського, М. Калачевського («Українська симфонія» М. Калачевського вперше виконана була у Полтаві у 1900 році). У партитурі «Української симфонії» М. Калачевського (видання 1954 року) партія контрабаса нотована окремо, при цьому повністю дублює партію віолончелі, що є свідченням того, що контрабасова група не була самостійною:



Отже, можемо дійти висновку, що у кантаті «На вічну пам'ять І. Котляревському» М. Лисенка, яка була виконана вищезгаданим оркестром два роки потому, контрабаси за традицією того часу дублюють партію віолончелі на октаву нижче. Натомість, партитура опери «Тараса Бульби» позначена окремою, самостійною та дуже виразною партією контрабаса. Зокрема, в увертюрі опери контрабаси частіше ансамблюють із духовими інструментами, протиставляючись іншим струнним (проте слід зважати, що оркестрування опери «Тараса Бульби» належить Л. П. Штейнбергу).

Неможливо оминати творчість Павла Сениці як автора першої симфонії ХХ сторіччя серед українських композиторів але, на жаль, маловідомої в музичному просторі України. Існують певні труднощі з аналізом його творів, оскільки більшість партитур недоступні для загального огляду, однак деякі аспекти його творчості можна розкрити на основі існуючих відомостей та спогадів. З його роботою пов'язане початок епохи симфонічної музики в Україні. Попри обмеженість доступу до його партитур, можемо спробувати осмислити його вклад в контексті ролі контрабаса в українській музиці. Композитор широкий спектр музичної освіти,

навчаючись вокалу, гри на контрабасі та композиції в Московській консерваторії. Цей різноманітний фон, безсумнівно, вплинув на його композиторські вміння та використання різних інструментів у своїх творах. Важливо також відзначити його взаємодію з іншими відомими композиторами того часу, такими як Болеслав Яворський та Сергій Танєєв, що, несумнівно, збагатило його музичну думку.

Павло Сениця є автором великої кількості творів, у тому числі опер, симфоній, струнних квартетів, хорових та вокальних опусів, а також обробок народних пісень. Його симфонія № 2 «Де-не-де тополі» відзначена як перший модерністський твір в історії української музики, хоча, як відомо, виконання цього твору було супроводжено певними конфліктами та складнощами.

У світлі факту, що Сениця навчався гри на контрабасі, його інноваційний підхід до використання цього інструмента в своїх композиціях стає більш вагомим. Володіючи особистим досвідом гри на цьому струнному інструменті, Сениця мав безпосереднє уявлення про його потенціал та обмеження. Навчання на контрабасі несумнівно допомогло Сениці глибше зрозуміти, як контрабас може бути використаний не лише як інструмент для підсилювання гармонії, а й як повноцінний солуючий інструмент. Але згодом, коли симфонічні оркестри стали більш самостійними та функціонування позначилося переходом із аматорського до професійного рівня, який значно підвищився після появи професійної музичної освіти та уваги до якості інструментарію. Результатом цих процесів стала поява попиту на новий репертуар, який, своєю чергою, сприяв становленню наступного етапу розвитку українського симфонізму, пов'язаного передусім з ім'ям українського композитора Р. Глієра, який виховав таких значущих українських композиторів-симфоністів Л. Ревуцького і Б. Лятошинського.

Поштовх до якісного розвитку контрабасових партій насамперед дали професійні виконавці, які були здатні втілити задум композитора. Одним із прикладів подібного розвитку є творчість Р. Глієра. У його Першій симфонії,

написаний у 1900 році, контрабасова партія була нотована окремо, проте ще не була самостійною і дублювала партію віолончелі через слабкий виконавський рівень тогочасних контрабасистів. Тож у складних місцях Р. Глієр був змушений спрощувати партію контрабаса порівняно із партією віолончелей. Про виконавський рівень контрабасистів в оркестрах того часу можна дізнатися із рецензії на концерти Р. М. Глієра, у якому А. Канєвцова пише: «Є ще помітні недоліки: виконання неоднозначними штрихами, неакуратна інтонація у струнних, слабкий тон контрабасів, поганий стрій» [24]. Якість звучання контрабасів, як зазначено у рецензії, була дуже низькою, тому композитор робить партію контрабасів не занадто віртуозною. Проте у другій часті Симфонії все ж зустрічаються невеличкі інтонаційні соло, які граються *pizzicato*. Можна припустити, що подібний вибір штриха був пов'язаний з тим, що на контрабасі легше видобувати гарний звук саме цим штрихом:



З часом партія контрабаса в творах Р. Глієра набувала все більшої самостійності. Цьому сприяло знайомством композитора із видатним контрабасистом С. Кусєвицьким, якому Р. Глієр присвятив свої віртуозні «Чотири п'єси» для контрабаса та фортепіано. Вплив С. Кусєвицького можна побачити вже у Третій симфонії Р. Глієра. Тут партія контрабасів не лише нотована на двох рядках, що свідчить про гру *divisi*, але вже має самостійний тон у складі акорду, що звучить після вступної відкритої октави других віолончелей та других контрабасів:



Виходячи із практики оркестрової гри, зазначимо, що чистота звучання акорду найбільше залежить від вміння інтонувати саме терцієвий тон, який у даному випадку виписаний у партії перших контрабасів, на яких лежить велика відповідальність за перші звуки Симфонії. У цілому складність партії контрабасів порівняно із ранніми симфоніями Р. Глієра значно збільшується, з'являються віртуозні пасажи, які, втім, виконуються переважно в тутійних епізодах та іноді для полегшення для виконання виписані із застосуванням штриха *pizzicato*. Також збільшується діапазон звучання контрабаса, який доходить до використання першої позиції ставки<sup>15</sup>. Штрихова палітра стає більш різноманітною. Окремі епізоди можуть здатися складними для виконання, проте вони написані із розумінням можливостей контрабасистів та враховують умови позиційної гри.

Композиторську діяльність Р. Глієр поєднував із диригентською; серед творів, які виконували оркестри під його орудою, були і твори його учнів. Так, у 1919 році саме під орудою Р. Глієра відбувалося виконання Першої симфонії Б. Лятошинського. У цій симфонії трактування партії контрабаса певним чином корелює із творчістю Р. Глієра. Так, в першій частині контрабас дублює партію віолончелі. Але далі, із розвитком тематизму, ускладняється і партія контрабаса, яка спочатку відіграє роль педального басу, а у розробці набуває рис самостійності, які, втім, виражені досить слабо. У Третій Симфонії Б. Лятошинського, написаній вже у 1951 році та присвяченій Ігорю Белзі<sup>16</sup>, партія контрабаса має ще менше ознак

<sup>15</sup> Позиція ставки це техніка гри на контрабасі, яка передбачає використання великого пальця на грифі інструмента. Ця техніка була вперше використана у 18 столітті та розширила діапазон позицій контрабасиста. Це також дозволяє контрабасистові грати на двох струнах октави і грати штучні флажолети.

<sup>16</sup> Ігор Белза — український музикознавець, композитор, славіст, історик культури, літературознавець і педагог. Він отримав ступінь доктора мистецтв у 1954 р. і став професором у 1936 р. Він був удостоєний звання доктора Празького університету в 1967 р. та музичної академії в Польщі в 1981 р. Він був активним членом художньої спільноти СРСР і займав різні керівні посади в українській кіноіндустрії та радянській

самостійності та загалом знову дублює партію віолончелі або партію фагота. Незвичною тут є нотація партії контрабасів, що залучає звуки, притаманні п'ятиструнним контрабасам, які не були розповсюджені на той час. З технічної точки зору партія не є складною

Подібна роль контрабаса простежується і у творчості іншого учня Р.Глієра, композитора Л. Ревуцького. Він також дублює партію та спрощує її у складних технічних моментах, як це видно на прикладі Другої симфонії:



Написана у 1927 році (друга редакція – 1941 рік) друга симфонія Л. Ревуцького займає одне з провідних місць серед українських творів цього жанру. Це тричастинний цикл, до складу якого у другій частині включено скерцо. Як зазначає Б. Сюта [31], щирий ліризм та картинна зображальність вирізняють музику цього твору. Композитор прагне до втілення краси звукових барв альтерованих ладів, вишуканих тембрових комбінацій, імпресіоністичних переливів багатозвучних гармоній, які гармонійно втілюються у виразну мелодику народного мелосу.

Окремі риси набуття контрабасовою партією самостійності, натомість, почали з'являтися у творчості інших українських композиторів. Як зазначав Л. Ревуцький, партія контрабасів дуже природно ансамблює зі струнним квартетом у Концерті для фортепіано з оркестром f-moll В. Барвінського. Л. Ревуцький [10] згадував про пошук різноманітності партії контрабаса в творах Г. Таранова, але вважав ці спроби невдалими.

На думку В. Барвінського, нову епоху в українській музиці започаткував композитор С. Людкевич: «Його музичний дорібок був довший час тимбільших розмірів резервуаром, який не тільки кількостево, але і якостево насичував молоду галицьку музичну культуру і став головним

---

музичній сфері. Був членом Пушкінської комісії АН СРСР, засновником і постійним керівником Комісії Данте АН СРСР. Викладав у Київській, а згодом у Московській консерваторіях, у 1960–1980 роках був консультантом українських музикознавців.

виразником музично-культурних змагань в Галичині так, як творчість Лисенка на Великій Україні» [3]. Кантата-симфонія «Кавказ» С. Людкевича на слова Т. Г. Шевченка, на думку В. Барвінського, була справжньою перлиною його творчості: «Для нас, українців, не лиш в Галичині, але на цілій широкій Україні цей твір має неоціненне значіння. Чим для Німця є «Перстень Нібелюнгів» Вагнера, або для Чеха симфонічний цикл Сметани «Моя батьківщина», тим – або й ще чимось більшим – є для нас «Кавказ» Людкевича» [47]. У кантаті роль контрабаса полягає у виконанні маршеподібного ритму. Частіше за все партія є самостійною, але все ж виконує функцію гармонічної опори, без наявності окремого тематизму.

Левко Колодуб у своїй творчості наділяє контрабас значно більшими можливостями ніж просто роль гармонічної опори, що є характерною для багатьох оркестрових творів, таких як «Кавказ» Людкевича. Колодуб активно використовує контрабас, щоб створити унікальні темброві ефекти, які відображають звучання українських народних інструментів і створюють особливу атмосферу в його творах. Зокрема, Колодуб часто використовує контрабас для імітації звучання цимбалів та бандури. Так, у «Турівських піснях» він залучає тембр контрабаса в напруженому високому регістрі для створення звучання, схожого на цимбали. Також у цьому ж творі контрабас створює висхідні *pizzicato*, імітуючи звучання бандури. Використання контрабаса на цій ролі не лише додає глибини та багатства звучанню, але й створює зв'язок з народною музичною традицією.

У відповідності до контексту твору, контрабас може виконувати функції, що перевищують роль гармонічної опори. Наприклад, в певних моментах Л. Колодуб задіює контрабас як солуючий інструмент, вимагаючи від виконавців високого рівня технічної майстерності та музичної виразності. Застосування контрабаса в такій ролі не лише збагачує темброву палітру твору, але й додає емоційного впливу.

Розглядаючи роль контрабаса в симфонічній творчості інших українських композиторів, можна порівняти його використання Левком

Колодубом з підходом Леоніда Грабовського. Грабовський, як і Колодуб, не обмежується традиційними ролями контрабаса, але він використовує цей інструмент в дещо інший спосіб. У симфонічних творах Грабовський часто обирає контрабас для підсилення тембрової густоти звучання оркестру, щоб додати ваги та відчуття стабільності симфонічному звучанню, особливо в динамічних моментах розвитку.

В контексті використання контрабаса як солюючого інструмента, Грабовський має тенденцію залишатися більш традиційним, порівняно з Колодубом. Він зазвичай не вимагає від виконавців контрабаса складних високих партій, але, замість цього, використовує контрабас для виразу глибоких, могутніх емоцій, використовуючи його багатий, глибокий тембр. Грабовський також використовує контрабас для створення контрасту між різними секціями оркестру. Це особливо помітно в його симфоніях, де контрабаси часто використовуються для вступу або заключної частини твору, надаючи сильний, якісний звук, що контрастує з більш тихими, спокійними розділами. І якщо у Л. Колодуба контрабас здійснює зв'язок між сучасністю та народною традицією, то у Л. Грабовського він набуває ролі посередника між гучними вибухами симфонічного оркестру та душевними витоками лірико- поетичних епізодів.

Аналізуючи роль контрабаса в музиці Віталія Губаренка, можна віднайти ще одну унікальну інтерпретацію цього інструмента в симфонічному оркестрі. У Губаренка контрабас часто виконує важливу роль у створенні динамічного та виразного фону в його музичних композиціях. Часто він вдається до контрабаса не лише як до гармонічної підтримки, а й як до інструмента для вираження різноманітних музичних ідей.

У Симфонії №2 В. Губаренко активно залучає контрабас для динамічного контрасту. Він змішує контрабаси з іншими струнними інструментами, створюючи сильний, стабільний фундамент. Однак в певних моментах контрабаси виступають на передній план, забезпечуючи емоційну глибину та насиченість звуку. У поемі «*In modo romantico*» Губаренко

використовує контрабас для створення ліричної атмосфери. Партия контрабаса в цьому творі є доволі простою, але виконує важливу роль у підтримці гармонічної структури.

У симфонічній творчості Євгена Станковича контрабас виконує різні функції: від стабільної гармонічної опори до активного учасника в експресивних і драматичних епізодах. Симфонія № 2 («Героїчна») для – один з найвідоміших творів композитора, використовує контрабаси для створення густого, насиченого звучання, яке є контрастом до високих тембрів духових інструментів. У другій частині твору контрабаси виконують головну тему, що відкривається групою яскравих, динамічних акордів. Ця музична ідея згодом повертається у більш тихих варіантах, виконаних іншими інструментами, але первісний вплив, створений контрабасами, залишається.

У Симфонії № 3 («Я стверджуюсь») для соліста, мішаного хору та симфонічного оркестру на слова П. Тичини Є. Станковича роль контрабаса є відмінною від попередньої симфонії. Це відображає його винахідливе використання інструментів та інноваційний підхід до оркестрового складу. В одній з частин цього твору, контрабаси виконують головну мелодію в низькому регістрі, додаючи витончену, містерійну якість музиці. Це створює унікальний звуковий ландшафт, який відрізняє цю симфонію від багатьох інших. У іншому місці, Станкович використовує контрабаси для створення ритмічного ефекту, що нагадує «водяний вир». Це досягається за допомогою використання пунктирних нот, що рухаються вниз по гамі. Ця техніка створює враження рухомого потоку. Інші інструменти, включаючи скрипки та віолончелі, згодом переймають цей мотив, створюючи багату музичну текстуру.

Серед доробку М. Скорика багато симфонічних творів, в яких він використовує технічно довершені п'ятиструнні контрабаси та їх *divisi*. Так, у Сюїті з музики до драми Лесі Українки «Камінний господар» контрабас звучить у низькому діапазоні в октавний унісон із віолончелями, що створює більш об'ємне звучання:





Але основна роль контрабаса все ж залишається нерозривно пов'язаною із партією віолончелі, постійно дублюючи її. З часом контрабас набуває рис самостійності в камерних творах композитора, але і там незмінно виконує функцію ритмічної та гармонічної основи.

Повної самостійності контрабас як оркестровий інструмент набуває у творчості В. Сильвестрова, який відчуває широкий спектр його можливостей та частіше пише для нього соло. Наприклад, у партитурі П'ятої симфонії композитор вказує наявність восьми контрабасів. Також В. Сильвестров використовує у партитурі як солюючий контрабас, так і контрабасові *solī* та *divizi* контрабасів, які нерідко залучають дисонуючі інтервали та обов'язкове використання п'ятої струни. У симфоніях композитор дуже часто поглиблює звучання оркестру найнижчими звуками контрабаса. Втім, швидкі віртуозні пасажі та гра у високому регістрі відсутня у контрабасових партіях симфоній В. Сильвестрова відсутні.

*Резюме.* Сучасні українські композитори приділяють значну увагу розширенню функції контрабаса в оркестрі. Через малу кількість або відсутність опублікованих творів поки складно судити, наскільки розвиненою є партія контрабаса у сучасних симфонічних творах. Втім, вже зараз можна констатувати розвиток ролі контрабаса від інструмента, що дублює партію віолончелі, до самостійної партії, яка виконує не лише гармонічну функцію, а й за допомогою штрихового розмаїття втілює будь-який творчий задум композитора.

## 2.2 Камерно-інструментальні твори за участі контрабаса

Для вітчизняного музикознавства вивчення камерно-інструментальних творів є одним із найбільш перспективних напрямів дослідження. Камерно-інструментальний доробок українських та зарубіжних композиторів зазнає

всєбічного наукового осмислення з точки зору історичного походження, жанрової приналежності. Структурному та виконавському аналізу камерно-інструментальних творів присвячені наукові праці П. Довганя (сюїти) [18], Т. Омельченко (скрипкова соната) [57], Л. Волкова ( фортепіанне тріо) [8], Н. Фецак (струнний квартет) [75]. У низці робіт ця тема досліджується із точки зору історичного розвитку жанрів інструментальної музики. До такого підходу у своїх дослідженнях зверталися М. Борисенко [6], О. Курчанова [33], А. Мельник [45], В. Метлушко [48], І. Тукова [74], К. Чеченя [76]. Більшість науковців доходять висновку, що камерно-інструментальна музика у творчості українських композиторів почала свій розвиток наприкінці ХІХ століття, значно відстаючи від тогочасного рівня європейської музичної культури. Г. Асталош у своєму дослідженні поділяє розвиток камерно-інструментального жанру на 5 основних стадій:

- «• кінець ХІХ – початок ХХ століть (поява зразків камерно-інструментального ансамблю у професійній композиторській творчості українських митців);
- 20–30-ті роки ХХ століття (проникнення пізньоромантичної естетики в український камерно-інструментальний ансамбль);
- 30–50-ті роки ХХ століття (формування симфонізованих зразків ансамблевого жанру, синтезування етнокультурних та академічних джерел в камерно-ансамблевій творчості);
- 60–70-ті роки ХХ століття (апробація техніко-конструктивних прийомів європейських модерністів / авангардистів у вітчизняній камерно-інструментальній музиці);
- 80–90-ті роки ХХ століття (виокремлення самобутніх авторських мовно-інтонаційних комплексів і стилетворчих концепцій, розвій стильового багатоманіття у творах українського камерноінструментального мистецтва)» [2, с. 74–75].

Етапи становлення контрабаса у камерно-інструментальній музиці українських композиторів збігаються з етапами становленням самого жанру.

Як зазначає І. Маринін, контрабас, що відноситься до народно-хордофонної групи інструментів, активно використовувався у складі «троїстих музик». Одним із споріднених до контрабаса інструментів в такому ансамблі був козобас<sup>17</sup>, партію якого контрабас дублював в октаву або й зовсім заміняв. Як стверджує дослідник, «скрипковий контрабас забезпечував басовий фундамент за допомогою педальних звуків, остинатного басу, органного пункту та забезпечення ритмо-ударної функції» [44, с. 22-524].

Одним із перших камерно-інструментальних творів початку ХХ століття, у якому контрабас брав участь як повноцінний ансамблевий інструмент, стала «Фантазія» для віолончелі та контрабаса, написана у 1911 році віолончелістом М. Букиником<sup>18</sup>. О. Зав'ялова так пише про постать М. Букиника як віолончеліста: «Гарним виконавцем «Варіацій» П. Чайковського був Михайло Овсійович Букиник (1872–1947) – широковідомий факт його виконання «Варіацій» у 1904–1906 роках, коли віолончеліст працював солістом симфонічного оркестру в Герлице.... М. Букиник зробив велику кількість аранжувань популярної музики для віолончелі, серед яких «Інтермецо» з сюїти ор. 43, «Арія Ленського» з «Євгена Онегіна», «Колискова» з «Мазепи», хор з «Орлеанської діви» П. Чайковського» [21, с. 173].

Аналізуючи Фантазію для віолончелі та контрабаса М. Букиника передусім як композитора-виконавця, можна дійти висновку про його майстерність та наявність серед його оточення віртуозного контрабасиста, лідера, яким, вочевидь, був контрабасист С. Кусевицький, якому і був присвячений твір. Партія контрабаса у Фантазії з технічної точки зору не

<sup>17</sup> Козобас — український народний струнно-ударний музичний інструмент, що виник у 1960-х роках. Він складається з невеликого барабана або дерев'яного котлоподібного тулуба зі шкіряною перетинкою і довгою шиєю з головою, що нагадує голову козла. До голови кріпиться металева пластина, що нагадує ковпачок і служить джерелом перкуторного звуку. Інструмент має три струни, на ньому грають коротким смичком або медіатором, іноді вдаряючи паличкою по тарілці. «Козобас» — ансамблевий інструмент, який виконує роль контрабаса.

<sup>18</sup> Букиник Михайло Овсійович (1872-1922) — український та американський віолончеліст, композитор, музичний педагог, музичний критик. Народився в Дубно, нині Рівненської області України. Працював у Харківській консерваторії, Харківському музично-драматичному інституті та Харківському музичному технікумі. У 1922 році він переїхав до Сполучених Штатів і продовжив там виступати та викладати музику в українському квартеті, брав участь в українському музичному театрі.

програє партії віолончелі, що, з огляду на рівень тогочасних оркестрових партій, є певним випередженням часу. За своєю віртуозністю партія контрабаса перевершує навіть Концерт для контрабаса С. Кусевицького, що можна побачити на прикладі фрагменту твору:



Хоча віртуозність партії у творі вражає, втім, технічний потенціал контрабаса використано не повністю: немає подвійних нот та флажолетів, діапазон звучання обмежується першою позицією ставки<sup>19</sup>. Партію нотовано для контрабаса in C. Мабуть, всі вищенаведені упущення пов'язані з тим, що композитор не знав усіх виконавських можливостей контрабаса та писав, керуючись власним досвідом віолончеліста. Це знаходить прояв у досить нелогічно – з точки зору контрабасового виконавства – побудованих пасажах, вочевидь віолончельних за своєю природою, які зіграти та визвучати на контрабасі буде вкрай складно.

Одним із вагомих камерно-інструментальних творів є фортепіанний секстет, написаний видатним українським композитором В. Барвінським у 1915 році. Секстет створено у жанрі Варіації на власну тему із фіналом-коломийкою для фортепіано, двох скрипок, альту, віолончелі та контрабаса. Твір має присвяту М. Лисенкові, написаний на термінове замовлення професора Шухевича з приводу посвячення нового будинку Музичного

<sup>19</sup>Василь Барвінський (1888-1963) — український композитор, піаніст, музичний критик, педагог, диригент, музичний організатор. Він був визначним представником української музичної культури XX ст., провідним діячем Спілки українських професійних музикантів. У 1930-х роках ініціював, а згодом став головою Спілки українських професійних музикантів у Львові, член Наукового товариства імені Шевченка. У 1940 р. став директором Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка. У 1948-1958 роках Барвінський був заарештований за фальшивим звинуваченням і висланий до Мордовської АРСР. Його рукописи були спалені за наказом радянської влади. Після ув'язнення деякі його твори були відновлені композитором по пам'яті.

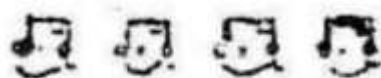
Товариства ім. М. Лисенка у Львові. Л. Назар-Шевчук у своїй статі доходить наступного висновку: «В. Барвінський, обираючи цей жанр, не дотримується європейської традиції. Композитор своєрідно підходить до вибору форми – вільні варіації, які можна трактувати як модерне прочитання секстету, а інтенсивний національний колорит в новофольклорному ключі тенденцій музики XX ст. (3 ч. – лірницькі награвання, імітація традиційної автентичної манери ансамблевої гри, різні народно-пісенні і танцювальні первістки (найбільш яскраво – коломийка у фіналі) наскрізно пронизує музичну тканину цілого, викликаючи специфічну «синтагму» драматургічно-композиційного композиторського мислення» [54, с. 430].

Фортепіанний секстет складається з Теми, п'яти варіацій та фіналу-«Коломийки» [78, с.5]:

1. Власна тема композитора;
2. Варіація;
3. Варіація – «Скерцо»;
4. Варіація – «Лірники»;
5. Варіація – «Думка»;
6. Варіація – «Коломийка»;
7. «Коломийка» – розгорнутий фінал у формі рондо-сонати.

Секстет В. Барвінського має не лише велике значення для розвитку камерно-інструментального репертуару, але й потужний методичний потенціал у світлі ансамблевих проблем. Доказом є публікація Т. Шуп'яном методичних рекомендацій до даного секстету для студентів закладів вищої мистецької освіти. Аналізуючи вищеназвані методичні рекомендації, можна дійти висновку стосовно функції контрабаса в секстеті, яка видається досить другорядною. У вступному слові автор навіть пропускає, що наявність контрабаса в секстеті може бути пояснена технічною помилкою. Загалом у тексті методичних рекомендацій контрабас згадується всього двічі: у описі епізоду, де у партії контрабаса вперше з'являється більш швидкий ритм

(«Супровід першої теми варіації – вісімками контрабаса» [78, с.8]), та тоді, коли автор зарисовує появу нового, більш складного ритму:

в партії контрабаса – 

Аналізуючи партитуру фортепіанного секстету В. Барвінського, можна дійти висновку, що партія контрабаса є досить легкою із технічної точки зору. Найчастіше гра йде у першій позиції<sup>20</sup> та «відкритими» струнам<sup>21</sup>. Функція контрабаса обмежена виконанням педалі як гармонічної основи.

У наступні п'ятдесят років в українській камерній музиці нами не зафіксовано жодного твору за участі контрабаса (див. Додаток В). Саме цей період був одним із найважчих в історії України, культура якої раз у раз зазнавала утисків.

Переламним моментом для ролі контрабаса у творчості українських композиторів стала творчість видатного українського композитора Леоніда Грабовського<sup>22</sup>, який дав імпульс до переосмислення виконавських, зокрема, ансамблевих можливостей інструмента. Початок розквіту камерних жанрів за участі контрабаса поклали його Тріо для скрипки, контрабаса та фортепіано, написане у 1964 році (оновлена версія – 1975 рік) та «Пастелі» для сопрано, скрипки, альту, віолончелі та контрабаса на ранні вірші П. Тичини, створені у 1964 році. «Пастелі» Л. Грабовського за своєю стилістикою відрізняються від попередніх робіт самодостатнім звуковим простором та оригінальним концептуальним задумом. Цей твір є прикладом перекодування образотворчих засобів виразності музичної мови, застосовуючи назву техніки пастелей у живопису [58, с. 107].

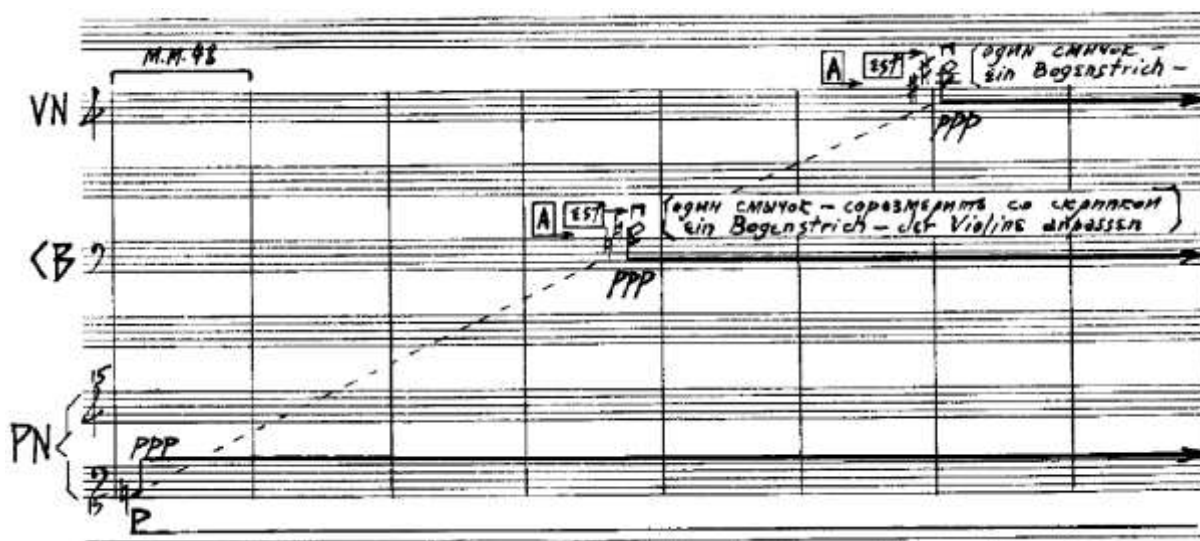
<sup>20</sup> Позиція – положення лівої руки на грифі, що визначається співвідношенням та взаємодією першого та великого пальців і дозволяє виконати задану послідовність звуків без зміщення руки. Розташування позиції визначається відстанню від поставленого на струні першого пальця до поріжка. Перша позиція називається таке положення руки та першого пальця по відношенню до поріжку, при якому на струні соль йде звук ля.

<sup>21</sup> Відкриті струни – струни, що не притиснуті пальцем і позначаються при вказівці апікатури нулем. На відкритих струнах в натуральному строї отримують чотири ноти, розділені квартами: E1, A1, D, G.

<sup>22</sup> Леонід Грабовський – український композитор та музикознавець, член Національної спілки композиторів України, лауреат премії Всесоюзного огляду молодих композиторів в Москві. Закінчив Київський економічний інститут та Київську консерваторію (клас Б. Лятошинського). Викладав теорію та композицію, працював редактором журналу «Радянська музика». Відноситься до групи київського музичного авангарду.


У Тріо Л. Грабовський потрактовує контрабас як рівноцінного ансамбліста, а також значно розширює виконавські можливості інструмента за рахунок застосування сучасних композиційних технік. За визначенням Л. Грабовського, Тріо для скрипки, контрабаса та фортепіано – це «сонористична концепція з обмеженою алеаторикою ритму та елементами просторової нотації» [62, с.89], складається з 3 частин: 1. Прелюдія; 2. Токата; 3. Постлюдія.

Л. Грабовський застосовує різноманітні прийоми гри на контрабасі в різних регістрах, імітуючи звукові плями, крапки, розсипи та лінії, а також нетрадиційні способи звуковидобування у тембро-фактурному пласті. У творі відсутній чітко визначений метроритм, розмір та тактові риси. Замість цього тривалість звучання визначає відстанню між нотами, вказаним у партитурі:



Композитор дає вказівку, що для виконання тріо «потрібно три екземпляра однакових партитур», адже грати подібну фактуру, дивлячись тільки на свою партію, просто неможливо. Окрім рекомендації зробити три екземпляри партитури, Л. Грабовський детально та багатослівно розшифровує авторську нотацію на двох сторінках, додаючи окремі лаконічні пояснення на сторінках партитури. Темп визначається метрономічно через умовні смужки (за винятком початку другої частини, де застосовується традиційна нотація). У межах «брусів» ритмічна тривалість визначається їх приблизним положенням

в ній. Композитор використовує нетрадиційні прийоми звуковидобування на контрабасі, а саме:

Гра за підставкою на вказаній струні	
Тремоло на підставці	
Гранично низький звук, який можливо видобути під час розстроювання четвертої струни	
Удар колодкою смичка по пульту	

Тріо для скрипки, контрабаса та фортепіано Л. Грабовського поклало початок розквіту ролі контрабаса в творчості українських композиторів.

Так, у 70-х роках ХХ століття з'явилися твори за участі контрабаса в творчості Сергія Колобкова та Івана Карабиця.

Сергій Колобков<sup>23</sup> – автор Тріо для віолончелі, контрабаса та фортепіано, яке створено під час завершення навчання у Харківському інституті мистецтв у 1973 році (клас композиції Д. Клебанова). Його творчість має лірико-філософське спрямування, а стиль сформувався під впливом музичної спадщини Г. Малера, Й. Брамса, Я. Степового.

<sup>23</sup> Сергій Павлович Колобков (1947-2005) – композитор, член Національної академії мистецтв. Вивчав фортепіано та композицію в Харківському інституті мистецтв, працював у Харківському університеті мистецтв, де з 1996 р. викладав на кафедрі камерного ансамблю. Серед його творів: 3 симфонії, «Симфонічні ескізи», Скерцо, Прелюдія, «Маленька сюїта», Триптих; Концертино для фортепіано з оркестром, 2 концерти; 2 інтермеко для скрипки та струнного оркестру; 5 струнних квартетів та 3 тріо; сонати для скрипки та фортепіано, віолончелі та фортепіано; інструментальні п'єси та романси.



У 1975 році був написаний Концертний дивертисмент для шістьох виконавців (двох скрипок, альту, віолончелі, контрабаса і фортепіано)

І. Карабиця<sup>24</sup>. Концертний дивертисмент складається з дев'яти частин:

1. Прелюдія – *Preludio (Allegretto)*;
2. Інтерлюдія – *Interludio I (a tempo)*;
3. Поема – *Poeme (Andante)*;
4. Дует – *Duetto (con moto)*;
5. Вальс – *Valse (Moderato, rubato in valse)*;
6. Інтерлюдія – *Interludio II*;
7. Речитатив – *Recitativo*;
8. Інтерлюдія – *Interludio III*;
9. Фінал – *Finale*.

О. Гуркова у статі, присвяченій тенденції оновлення в українській камерно-інструментальній музиці, зазначає, що Концертний Дивертисмент І. Карабиця «є проявом інструментального театру, ідея якого була у театралізованому відтворенні уроків музики шляхом уособлення постатей вчителя в партії фортепіано та учнів – у окремих сольних та ансамблевих епізодах» [28, с.284]. Так І. Карабиць намітив основні типи театралізації не лише у власній творчості, та й вплинув на українській культурний простір.

1980-ті роки були більш плідними для контрабасового виконавства, адже для контрабаса у складі камерних ансамблів почали писати все більше українських композиторів. Стрімко розвивалася українська культура, і так само стрімко розвивався й інтерес до ще не пізнаного у всіх його можливостей інструмента. Композиторів, серед яких можна назвати В. Лиховида, О. Гоноболіна, В. Карлаша, А. Загайкевич, В. Польову, цікавила можливість розкрити потенціал контрабаса та знайти ще невідомі його можливості.

---

<sup>24</sup> Іван Федорович Карабиць (1945-2002) - відомий український композитор, педагог, диригент та музично-громадський діяч. народного артиста України (1991), член Національної Союзу Композиторів України (1972). Його творчість охоплює всі музичні жанри і вирізняється яскравим індивідуальним стилем. Він поєднує традиційні форми з сучасними музичними принципами. Музика Карабиця виконується не лише в Україні, але й багатьох країнах (США, Канади, Фінляндії, Франції). Його твори записані в Українському радіо, видані в Україні та за кордоном.

Одним із перших українських композиторів, який написав твір для двох контрабасів, був В'ячеслав Лиховід<sup>25</sup>. Постать цього композитора, який у 1980 році створив Дует для двох контрабасів, мало відома. Відсутність нот не дає змоги детально проаналізувати, наскільки широко композитор використав виразні можливості контрабаса. Втім, факт створення подібної композиції дозволяє дійти висновку щодо наявності у той час виконавців, які були здатні виконати новостворений ансамблевий твір, перший такого типу в українській музиці.

Серед композиторів, які одночасно були виконавцями власних творів, можна назвати В. Карлаша<sup>26</sup>. У творчому доробку митця серед десятків творів для гітари соло та ансамблю гітаристів є Дует для гітари та контрабаса «Let's talk about main» (1987). Вірогідно, створення такого дуету було пов'язано із участю музиканта у ансамблі «Bohemia string» (п'ять гітар та контрабас), створення якого В. Карлаш ініціював та який він очолював із 1983 року по 2003 рік.

Одним із українських композиторів, який активно використовує контрабас в камерному ансамблі, є херсонський композитор Олександр Гоноболін<sup>27</sup>. В його доробку – безліч творів для різних складів музичних інструментів від методичних вправ для скрипки для учнів ДМШ до величезних партитур для симфонічного оркестру (наприклад, симфонія «Романтична»). Творчість

<sup>25</sup> Лиховід В'ячеслав Максимович (1946-1998) — український композитор. Закінчив Київську консерваторію (1970). Керував естрадним ансамблем (1970—1973), був концертмейстером Київського педагогічного інституту (1973), а з 1979 р. — концертмейстером Київського училища естрадно-циркового мистецтва. Автор музики до багатьох документальних та художніх фільмів: «Р. В. Р.» (1977), «Ти тільки не плач» (1979), «В'язень Другої авеню» (1980, т/ф). У творчому доробку композитора: вокально-симфонічна поема «Зброя перемоги», «Sinfonico stretto» для симфонічного оркестру, сюїта «Пісня – не казка», український обряд «Весілля», «Ліричний дивертисмент» для духових, струнних інструментів, гітари та фортепіано, «Квартет» для струнних інструментів, «Колисковий танець» для скрипки та фортепіано, «Симфонія» для флейти та скрипки, «Монодія», п'єси для дітей, для 6-струнної гітари – 2 п'єси, 3 хореографічні картинки для баяна, хори, романси, пісні, музика для театральних вистав.

<sup>26</sup> Володимир Карлаш — український композитор, музикант-інструменталіст, педагог. Народився в 1952 році, в селі Іване Селище Глобинського району Полтавської області. Навчався музиці у Полтавському музичному училищі. Після закінчення навчання працював викладачем музичної школи у Великій Багачці. У 1977 році повернувся до Полтави, працював викладачем Полтавської вечірньої музичної школи. У 2006 році став членом Національного товариства композиторів України. У творчому доробку композитора різножанрові твори: оркестрова музика, інструментальна музика для сольних інструментів, ансамблі, вокальні твори, п'єси електронної музики, перекладення для гітари, обробки творів інших композиторів.

<sup>27</sup> Олександр Гоноболін — народний артист України, скрипаль, диригент, композитор, член Спілки композиторів України та асоціації композиторів Франції SACEM і SPEDIDAM. Автор численних творів для оркестру, ансамблю, скрипки, фортепіано, почесний громадянин міста Херсон.

О. Гоноболіна налічує більше трьох сотень оригінальних творів, у яких композитор використовував контрабас як учасника камерного ансамблю. Більшість із цих творів були написані в період з 1980-х років до нині. Серед них – Концертна імпровізація для скрипки та контрабаса (1984); 5 мініатюр «Музиканти сміються» для скрипки та контрабаса (1984); «Нюанс любові» для флейти і контрабаса з камерним оркестром (1988); Фантазія на тему «Вечірній дзвін» для скрипки, баяна та контрабаса (1999); «Контрасти» для флейти, віолончелі та контрабаса (2015) та «+50°C» для флейти, віолончелі та контрабаса (2016). Одним з перших творів, в якому композитор залучає контрабас до камерного складу, є Концертна імпровізація для скрипки та контрабаса (1984). Розпочинається дует із соло контрабаса, який грає тему імпровізації штрихом *pizzicato*. Застосовані традиційні джазові прийоми гри на контрабасі (блукаючий бас); і хоча контрабас протипоставлений скрипці, при цьому обидва інструменти демонструють рівні технічні можливості.

Хоча композитор використовує традиційні штрихові барви, виконавець-контрабасист зустрічається із елементами віртуозної гри на всьому діапазоні звучання контрабаса. Складність партії даного твору свідчить про те, що вже у той час з'являлись українські контрабасисти, котрі за рівнем розвитку своїх навичок були здатними якісно зіграти цей дует.

Творчості О. Гоноболіна цікавила не лише вітчизняних виконавців; твори композитора були визнані на багатьох міжнародних конкурсах. Одним із таких творів є «Контрасти» для флейти, віолончелі та контрабаса, котрі були написані до міжнародного конкурсу композиції «Project Trio Composition Competition» у 2015 році. Хоча на цьому конкурсі, який відбувся у Брукліні, Нью-Йорк (США), тріо А. Гоноболіна не стало переможцем, але цей твір став єдиним, який отримав почесну згадку.

До нетрадиційних складів камерного ансамблю за участі контрабаса звертається видатна композиторка Алла Загайкевич<sup>28</sup>, яка є однією із перших

<sup>28</sup> Алла Загайкевич — українська композиторка, учасниця багатьох міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні, Франції, Швеції, Японії, Китаї, Росії, Чехії, Литві, Канаді, Німеччині, Польщі. Навчалася в Київській консерваторії імені П.І Чайковського в класі професора Юрія Іщенка (1985-1990) та в Інституті

представниць української електроакустичної музики та прагне поєднати сучасні технології із виконанням живої музики. В її творах, як зазначається у відкритих джерелах [30], контрабас часто входить до складу інтердисциплінарних проєктів, навіть іноді корелюючи з електронною музикою. Доробок мисткині за участі контрабаса включає наступні твори:

- «Interlude» для флейти, кларнету, фагота, валторни, тромбону, перкусії, фортепіано, скрипки, альту, віолончелі та контрабаса (1988);
- «*І поволі кружляючи я увійду в небесний став*», музика після вірша «Короп» Олега Лишеги для кларнета/бас-кларнета, фагота, контрабаса та електронного запису (1996);
- «Подорожі тіней» для тромбона, перкусії та контрабаса (1998);
- «Life as Music», генерована в реальному часі композиція для гобоя, кларнета in B, альт-саксофона, перкусії та контрабаса написаним (2011).

Окрім композиторів, які почали свій творчий шлях у 1980-х та продовжують свій розвиток і досі, 1990-ті роки принесли нам не лише Незалежність України, але й велику кількість професійних композиторів, які намагаються інтегрувати контрабас до своєї камерної творчості та відкрити слухачам весь музичний потенціал інструмента. У 1990-х роках почалися з'являтися камерні твори за участі контрабаса у творчості Валентина Бедрицького, Олександра Гугеля, Віталія Маника, Кармелли Цепколенко, Сергія Зажитько, Івана Небесного, Валентина Мартинюк, Вікторії Польової, Людмили Юріної та Золтана Алмаші. Не всі із згаданих композиторів є відомими в українському культурному просторі, але творчість кожного із них є важливою для вивчення ролі контрабаса у сучасній камерній музиці.

У більшості творів склад камерних ансамблів є більш або менш традиційним, як, наприклад, у Сюїті для скрипки, контрабаса та фортепіано

В. Бедрицької<sup>29</sup>; музиці для невеликого косяолу або «Трьох гімнах» для скрипки, віолончелі та контрабаса О. Гугеля<sup>30</sup>, написаних у 1992 році.

Нетрадиційний склад використовує В. Маник<sup>31</sup> у своєму творі «Присвята Й.С. Баху» ор. 37 для флейти, челести, контрабаса та ударних (тарілки, там-там, кастаньети, вуд-блок), написаному у 1994 році. Окрім унікального складу, твір позначено атональною системою композиції та використанням нетрадиційного метроритму із відсутністю тактових рисок:

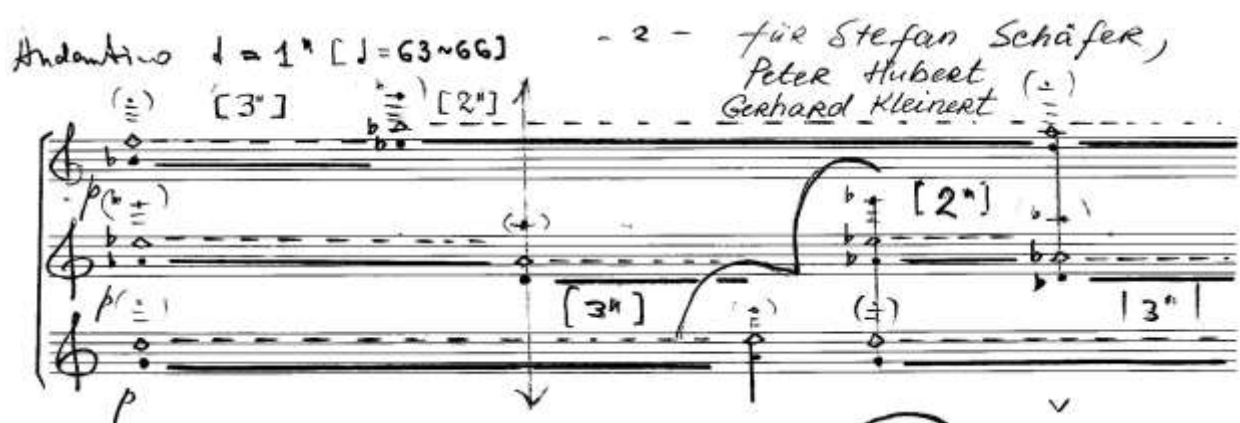
<sup>29</sup> Валентина Бедрицька — українська композиторка, член Національної спілки композиторів України (НСКУ). У 1989 році закінчила Київську консерваторію (клас Мирослава Скорика). Працює в жанрах симфонічної та камерно-інструментальної музики. Серед її творів – концерт для флейти з оркестром (1989), струнні квартети №1 (1990) і №2 (2003), «Сюїта» для камерного оркестру (1993), «Дитяча сюїта» (1998), «Хореографічні мініатюри» для симфонічного оркестру (2002), пісні та п'єси для різних інструментів.

<sup>30</sup> Олександр Гугель - композитор та викладач. Член НСКУ (1989). Закінчив Харківський інститут мистецтв (1984, клас В. Бібіка). Від 1986 року - викладач у музичній школі №5 у Харкові. Твори: симфонія (1984, друге видання - 1991), «Присвята Арво Пярту» (1989) для симфонічного оркестру; марш (1985) для духового оркестру; «Музика» (1980, друге видання - 1991), 3 сонати (1982, 1989, 1996), «Капричіо» (1988), «Птахам, що відлітають» (1989), «Проростання тиші» (1994), 2 канони (1999, 2000), Пастораль (2001) для фортепіано. Романи на поезії М. Карамзіна, О. Блока, О. Мандельштама, литовських поетів; обробки українських народних пісень, музика для театральних вистав.

<sup>31</sup> Віталій Маник — український композитор і педагог. Член Національної спілки композиторів України (1994), лауреат Міжнародного конкурсу імені Коцюбинського (1994). Закінчив Львівську консерваторію (1990), де навчався у композиторів Віктора Камінського, Андрія Кос-Анатольського. У 1990-1996 роках працював концертмейстером на музично-педагогічному факультеті Прикарпатського університету в Івано-Франківську, обіймав різні музичні посади в Луцьку, Коломиї та в Прикарпатському університеті, де нині працює професором хорового диригування. Твори В. Маника охоплюють різні жанри інструментальної та вокальної музики та демонструють впливи з різних джерел, таких як народна музика та філософські теми індивідуальності та трагедії.

Замість використання пауз у партитурі позначено спільний термін тиші. Солююча роль контрабаса підкреслена ремаркою «Solo Contrabass».

Прихильницею нетрадиційних камерних складів за участі контрабаса є композиторка К. Цепколенко<sup>32</sup>. Серед великої кількості її творів, вона тричі зупиняла свою творчу увагу на контрабасі. Камерно-інструментальна музика К. Цепколенко збагачена ознаками інструментального театру, унікальними складами, наявністю програмності, а також використання різноманітних сучасних технік композиції. Першим твором К. Цепколенко був камерний ансамбль для трьох контрабасів – унікального складу, до якого раніше ніхто не звертався. Завдання збалансувати три однаково низькі тембри контрабасів композиторці вдалося блискуче вирішити у своєму творі «Von Ecke zu Ecke», прем'єра котрого пройшла у Німеччині в місті Гамбург (1996). Цей твір К. Цепколенко присвятила тріо контрабасів Staatsorchester Hamburg (Orchester) у складі Stefan Schäfer, Peter Hubert та Gerhard Kleinert, які були першовиконавцями твору. «Von Ecke zu Ecke» дослівно перекладається як «з кута в кут», але композиторка використовує семантичне значення «З безвиході у безвихідь». Починаючи з першого рядку твору, композиторка використовує нетрадиційний метроритм:



<sup>32</sup> Кармелла Цепколенко — українська композиторка, закінчила Одеську консерваторію (клас композиції професора О. О. Красотова та фортепіано професора Л. Н. Гінзбурга). У 1986-1989 роках навчалася в аспірантурі Московського педагогічного університету у професора Г. М. Ципіна і здобула вчений ступінь кандидата педагогічних наук. Відвідувала майстер-класи з композиції в Німеччині (Дармштадт, 1992, 1994; Байройт, 1993). Учасниця багатьох міжнародних фестивалів та форумів. Лауреат всесоюзних і міжнародних конкурсів композиторів. Отримала гранти від Фонду Г. Гауне (Німеччина, 1995), ОАОІ (Німеччина, 1996), Фонду Йоганнеса Брамса (Німеччина, 1996), Міжнародного фонду «Відродження» (Україна), Національного фонду мистецтв SIMA (Нью-Йорк, США, 1996), а також отримала гранти на проживання в Шрайбері (Німеччина, 1998), Ворпсведе (Німеччина, 2000) і Дюссельдорфі (Німеччина, 2002, 2003). Вона написала понад 70 творів, багато з яких записані на 12 компакт-дисках і транслюються на радіостанціях світу. Авторка і художній керівник кількох проектів і фестивалів сучасної музики.

Окрім технічних труднощів, виконавці цього твору стикаються зі складністю ансамблювання, пов'язаною із однотембровим складом тріо. Окрім метроритмічного ансамблю, також дуже важливо зберігати тембровий ансамбль, щоб жоден із контрабасів не виділявся серед інших. Все це залежить від багатьох факторів, серед яких – темброва унікальність кожного з інструментів, поєднання яких у єдине звучання є пошуком відповіді на запитання: «А де вихід». В цьому творі контрабас вже не є акомпануючим інструментом, а виконує самодостатню роль засобу для вираження думки композитора і виконавця.

К. Цепколенко використовує контрабас в інших камерних ансамблях. Серед них: «Як нитка увірветься, годі їй зібрати всі перли знов» для саксофона-тенора, перкусії, баяна та контрабаса (прем'єра – Відень, Австрія, 1998) та «Поза обрієм» на поезію Матіаса Кнайпа на німецькій мові для сопрано, перкусії, фортепіано та контрабаса (прем'єра – Дрезден, Німеччина, 2003).

Науковою перлиною в камерній творчості з участю контрабаса є твір Сергія Зажитька<sup>33</sup> «Семюелю Бекету» для безмовного читця та контрабаса, написаного композитором у 1996 році. В камерній творчості С. Зажитька контрабас зустрічається декілька разів, зокрема, в таких творах, як «Граючий М'яч» для тромбона, фортепіано та контрабаса (1998) та «Шість епітафій» на випадок раптової смерті Б. Онищенка для тромбона та контрабаса (2016). Втім, більшість дослідників звертають увагу саме на присвячений ірландському письменнику твір «Семюелю Беккету» – композицію з оригінальним виконавським складом, у якій на тлі музичного супроводу контрабаса відбувається театралізована гра безмовного читця. Більша

---

<sup>33</sup> Сергій Іванович Зажитко (нар. 1962 р.) — український композитор. З 1974 по 1982 рік навчався в Київській спеціальній музичній школі по класу фортепіано; лауреат I премії на Всеукраїнському конкурсі молодих композиторів (1979). У 1990 році закінчив Київську консерваторію (клас Є.Ф. Станковича). З 1990 по 1994 рік працював редактором державного видавництва «Музична Україна», з 1994 р. — консультант Київської організації Національної спілки композиторів України. Брав участь у музичних фестивалях: «Форум молоді музики», «КиївМузикфест», «Музичні прем'єри сезону», «Мета-Арт» (Київ), «Два дні та дві ночі нової музики» (Одеса), «Контрасти» (Львів), «Міжнародне літо», Курси нової музики в Дармштадті (Німеччина, 2000). Його твори виконувалися в Україні, Польщі, Росії, Бельгії, Італії, Німеччині, Фінляндії. Член Національної спілки композиторів України та Асоціації нової музики.

частина творчості письменника, якому присвячено твір С. Зажитька, не лише пройнята песимізмом, а ще й віддзеркалює втрату сенсу життя через духовну кризу. Саме ці питання і має спробувати вирішити виконавець твору Сергія Зажитька. На тлі досить поодиноких звернень сучасних науковців до контрабасового репертуару цей твір виділяється жвавою зацікавленістю, яку він викликав у науковців: Л. Юріної [81], О. Сіненко [69], О. Берегової [4].

Як зазначає О. Берегова, творчість Семюеля Беккета<sup>34</sup> піднімає проблеми недостатнього вміння людей комунікувати одне з одним та їх нездатності досягати взаєморозуміння. За допомогою свого театру Абсурду письменник ніби наголошує: якщо людину ніхто не розуміє, вона й сама себе не розуміє. А за таких умов, за С. Беккетом, життя, дійсність, світ – парадоксальні й абсурдні [4, с. 88].

Саме ці ідеї С. Зажитько почерпнув у письменника-абсурдиста та втілював у своєму творі, змінивши уявлення про програмність у мистецтві. У його творах зв'язок між музичним наповненням та назвою відсутній, композитор стрімко ламає стереотип про образність твору через його назву. Композитор дає змогу слухачеві самостійно зв'язати музичний пласт із його назвою, тим самим занурюючи слухача у процес музичної комунікації з виконавцем, залучаючи його до співтворчості.

Музична присвята «Семюелу Беккету» є одним із перших прикладів українського інструментального театру абсурдизму в творчості С. Зажитька, в якому ключову роль відіграє німий читець, що безмовно звертається до слухачів, реалізуючи закладений у композиції принципи декомунікації. Читець використовує міміку та жестикуляцію, якими під час публічних виступів послуговуються політики, поети, оратори, проте при цьому не промовляючи ані слова. В цьому і полягає абсурдність твору: незважаючи на всі зусилля читця, його так ніхто і не зрозумів; під кінець твору читець

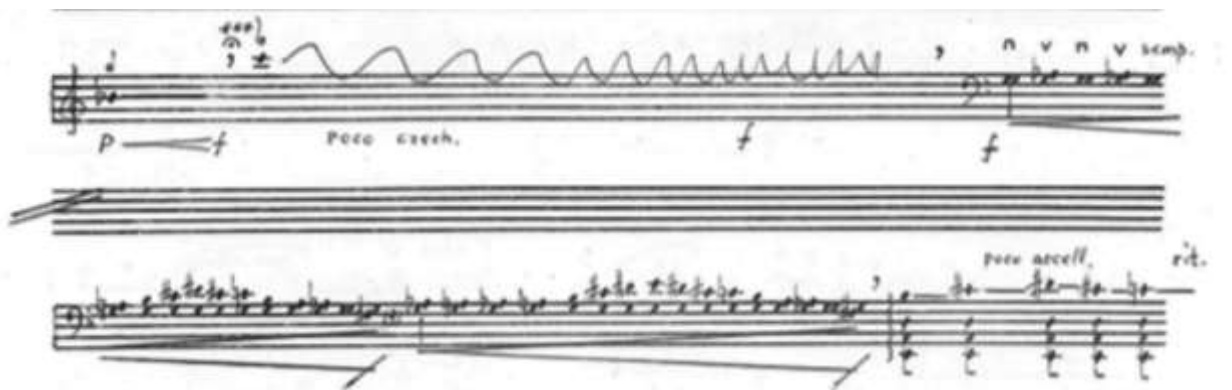
---

<sup>34</sup> Семюел Беккет (1906–1989) – відомий ірландський письменник, який досяг успіху в різних літературних жанрах, таких як поезія, романи та драма. Його виняткові зусилля протягом тривалої кар'єри, що характеризуються оригінальністю та глибиною його текстів, принесли йому Нобелівську премію з літератури 1969 року. Беккет відомий своїм грубим, похмурим і лаконічним зображенням людської реальності, підкреслюючи ірраціональність їхнього існування, і тому багато критиків класифікують його як нігіліста.



починає розмовляти, але тільки з середини речення. Але слухачі так нічого і не розібрали, комунікації так і не вийшло. Як зазначає О. Берегова, «творчість Сергія Зажитька, заснована на ідеях синтезу мистецтв і стилів, навіяна програмністю нового типу і пов'язана з розкриттям абсурдності людського існування, віддзеркалює певні трансформаційні процеси сучасного музичного мислення» [4, с. 90].

Через незвичність змісту та музичної форми, твори С. Зажитька були сприйняті неоднозначно і лише згодом набули популярності серед слухачів та академічної спільноти. Головну роль в даному творі відіграє контрабас. Партія є різноманітною у всіх проявах звуковидобування; інструмент ніби імітує той самий текст, котрий намагається вимовити читець. Втім, через відсутність вербального ряду слухачі залишаються на одинці з собою та із власним розумінням контексту, без прослуховування акустичного результату, що відсилає їх до підходу «уявної музики»:



Партія контрабаса має риси речитативно-декламаційного характеру, відтворюючи внутрішні переживання читця. Насамперед, у цьому творі ми бачимо кореляцію монологу німого читця з музичною фактурою контрабаса, що ніби поєднує двох людей у одну особистість. Для виконання партії контрабасист, окрім повного розуміння технічних можливостей звуковидобування на контрабасі, повинен мати дуже добрий музичний досвід та смак для відтворення всіх задумів композитора. Так, виконавець підсилює емоційний стан читця вигуками та нетрадиційними прийомами

звукovidобування, наприклад, гупанням ногою по контрабасу. Також велике значення для успіху має ансамбль між контрабасистом та німим читцем; мабуть, це є першочерговою та головною задачею у виконавців, що мають об'єднатись у єдиний зрозумілий монолог, що, втім, так до кінця і не розкриває свого сенсу слухачам цього твору. Проте наприкінці твору безмовний читець раптом починає говорити лише одне речення: *«Коли вкорочуються дві ноги з однаковою швидкістю, це значить, що не все втрачено»*.

Окрім зацікавленості вітчизняних виконавців, цей твір викликав інтерес і серед зарубіжних музикантів: його було виконано у 2020 році на фестивалі Ukrainian Contemporary Music Festival<sup>35</sup> у Нью-Йорку. Захід присвячено сучасній українській музиці; виконавцями були Tristan Kasten-Krause (контрабас) та Asia Mieleszko (безмовний читець). Незважаючи на те, що у всіх вітчизняних версіях виконання цього твору читцем є чоловік, на фестивалі у Нью-Йорку інтерпретатори вирішили розширити мислення слухачів за допомогою того, що партію читця виконувала мецо-сопрано; це дає ще більше думок для осмислення цього твору.

У творчості сучасних композиторів можемо помітити певну тенденцію: коли композитор задіє в камерному ансамблі контрабас, він шукає нових камерних складів, нового звучання та тембрового сполучення. У такому випадку партія контрабаса не відіграє центральну роль, а виконує скоріше традиційно притаманну йому більш оркестрову функцію основи гармонії та фундаменту твору. Поєднання тембрів чоловічого голосу та електроніки додає нових барви у звучанні. Прикладом таких тембрових експериментів можуть слугувати твори більш молодих сучасних українських композиторів:

- Іван Небесний, *«Останній обряд старого ворожбита» для чоловічого голосу, саксофона-альта, контрабаса, фортепіано та електроніки (1997);*

---

<sup>35</sup> Ukrainian Contemporary Music Festival (Український фестиваль сучасної музики)— це щорічний фестиваль, який стартував у 2020 році в рамках дослідницького проекту Центру гуманітарних наук при CUNY Graduate Center. Фестиваль є публічною частиною дослідницького проекту, який має на меті зрозуміти зміни в музичному програмуванні в Україні після Революції Гідності 2014 року.

- Валентина Мартинюк, *Концертна фантазія «Con fuoso» для флейти, скрипки, акордеона, гітари, контрабаса та ударних (1998);*
- Вікторія Польова, *«Містерія у 3-х частинах» для фортепіано, тромбона, контрабаса та вібрафона (1998);*
- Людмила Юріна, *«Xing» для тромбону, перкусії, фортепіано, контрабаса (1998).*

Серед відомих композиторів, які експериментують із поєднанням різних тембрів, слід згадати Олександра Щетинського<sup>36</sup>. У його доробку контрабас зустрічається в чотирьох камерних композиціях, написаних на різних етапах творчості: «In Low Voices» для кларнета, скрипки, двох альтів, контрабаса та акордеона; «The Baptism, Temptation and Prayer of Our Lord Jesus Christ» для баса, кларнета, тромбона, альту, віолончелі та контрабаса; «Lost Song» для альт-саксофона, ударних, баяна та контрабаса; «Studies of Motion and Gestures» для гобоя, маримби, фортепіано, віолончелі та контрабаса.

Прем'єра «In Low Voices» («Низькими голосами») для кларнета, скрипки, двох альтів, контрабаса та акордеона відбулася на Міжнародному молодіжному музичному форумі в Києві у травні 1995 року. Твір було присвячено ансамблю *HEX Ensemble* (Голландія) та його художньому керівнику, композитору Яну-Басу Боллену. Автор на своєму сайті зазначає: «Я намагаюся вловити суть не дивлячись прямо на предмет, а боковим зором...», – написав автор. «In Low Voices» для кларнета, скрипки, двох альтів, контрабаса та акордеона має три частини, що побудовані на спільному матеріалі і фактично складають цілісну одночастинну композицію. Перша та друга частини слідують *attacca*. Як зазначається на офіційному сайті

---

<sup>36</sup> Олександр Щетинський (нар. 22 червня 1962, Харків ) — український композитор. Лауреат семи міжнародних композиторських конкурсів. У 1983 році закінчив Харківський інститут мистецтв (нині ХНУМ) за спеціальністю композитор (клас Валентина Борисова). Брав участь у різноманітних курсах та майстер-класах, зокрема у лекціях Вітольда Лютославського, Богуслава Шеффера, Кшиштофа Пендерецького, Едісона Денисова. У 1991 році він закінчив курс комп'ютерної музики в Краківській музичній академії. З 1982 р. займається педагогічною діяльністю спочатку в музичних школах за методикою Брайля, а з 1991 р. в Харківському інституті (нині – університеті) мистецтв імені І. П. Котляревського (композиція, інструментування та спецкурс композиторські техніки ХХ ст.). Читав лекції про сучасну українську музику та презентував власні твори в Європі (Австрія, Польща, Німеччина, Франція, Італія).

композитора [79], твір поєднує модальність і вільну атональність з серійними елементами, 12-тонова хроматична гама розширена чвертьтоновими змінами. Гнучкий нерегулярний ритм можна розглядати як своєрідне «розшифроване» *rubato*. Важливу роль відіграє мікрополіфонія та темброва техніка «Klangfarbenmelodie».

«The Baptism, Temptation and Prayer of Our Lord Jesus Christ» («Хрещення, спокуса і молитва Господа нашого Ісуса Христа») для баса, кларнета, тромбона, альту, віолончелі та контрабаса була написана у 1996 році. Перше виконання відбулось на Третньому Міжнародному конкурсі композиторів Анрі Дютійє у Сен-П'єр-де-Корі (Франція) 29 вересня того ж року; композитор отримав другу премію. Твір було написано на текст Євангелія від Матвія (3:13-17, 4:1-11) та Євангелія від Луки (11:1-4) англійською мовою.

Дуже відрізняється за характером та змістом наступний твір Олександра Щетинського – «Lost Song» («Загублена пісня») для альт-саксофона, ударних, баяна та контрабаса. Твір, написаний у 2003 році, має три версії:

1. для альт-саксофона, перкусії, баяна та контрабаса;
2. для альт-саксофона, перкусії, кнопкового акордеона та віолончелі;
3. для кларнета, перкусії, акордеона та віолончелі.

За характеристикою композитора [79], цей твір дуже м'який, інтимний і концентрований, досить аскетичний за фактурою – здебільшого лише поліфонічне мереживо з двох-трьох гнучких мелодичних ліній. Забуті (втрачені) форми сумних народних мелодій спалахують і вислизують у лабіринті часом дивного, сповненого меланхолії та ностальгії співу. Провідна роль відводиться акордеону, його голоси наздоганяють саксофон, подовжені відлунням високих гармонік контрабаса; невід'ємною часткою цього обміну мелодичними ідеями є короткі риторнелі перкусії. Виконавці мають уважно прислухатися один до одного, щоб чітко відчутти

взаємозалежність усіх звукових елементів, спрямованих загальним мелодичним розповсюдженням.

Наступний твір «Studies of Motion and Gestures» для гобоя, маримби, фортепіано, віолончелі та контрабаса (2007) присвячений саксофоністу та диригенту Марку Зіфферту. Перше виконання відбулось 7 березня 2007 року у Парижі Ансамблем «Salle Cortot Spirales» під керівництвом Марка Зіфферта. Твір складається з п'яти коротких частин, контрастних між собою за характером і типом виразності. Перша частина має послідовність неврівноважених гучних мелодичних ліній та їх відображення в байдужих м'яких мотивах. Схвильованість і байдужість без перерви слідують і пронизують одна одну. У другій частині довгі застигли акорди з наполегливим повторенням високих тонів перериваються епізодом, повним драматичної напруги.

Третя частина має назву *Perpetuum mobile*, побудована на переплетенні швидких пасажів. Четверта частина має характер маршу, що порушується різкими ударами. У п'ятій частині та сама мелодія нескінченної скорботи потроху переходить із середнього регістру в нижній. Як зазначає композитор, звукові образи твору дивні й ексцентричні, наче уві сні чи в сюрреалістичному живописі. Короткий їх розвиток у кожному русі можна розглядати як вивчення певного виду вираження, окресленого в русі та жестах [79]. Партія контрабаса має технічні труднощі та нотується у скрипковому ключі октавою нижче. Віртуозних пасажів немає, але несиметричний ритми та тонке інтонування додають виконавцеві складнощі, як видно на прикладі фрагменту першої частини:

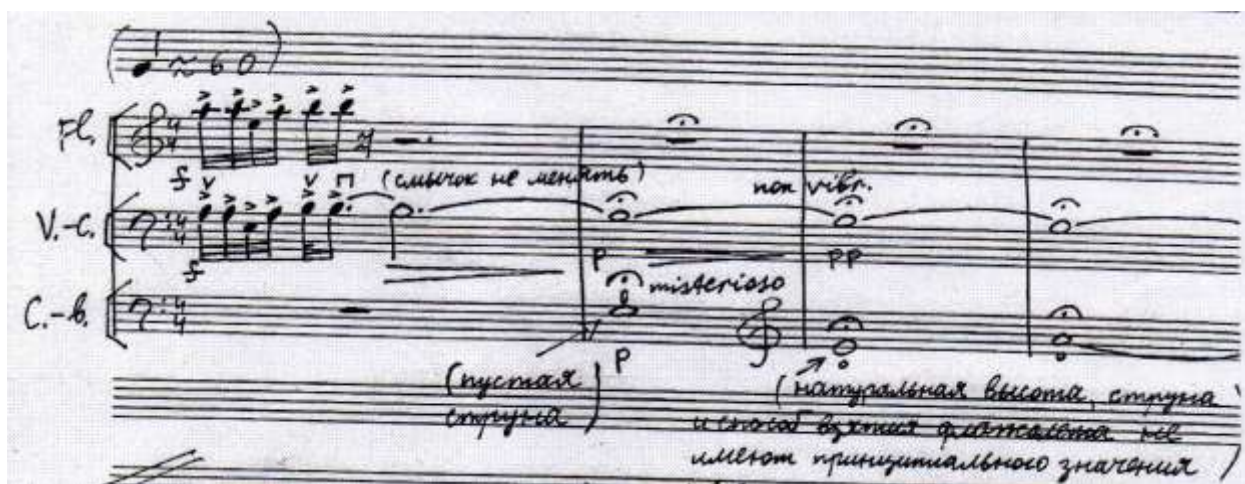


У нотному тексті композитор залишив пояснення для виконавця: «Басист повинен якомога чіткіше розрізняти *spiccato* (смичок зі стрибками) і *détaché* (смичок без стрибків)». Більш традиційний склад камерного ансамблю за участі контрабаса використовує сучасний композитор нової генерації Золтан Алмаші<sup>37</sup>. Митця вважають взірцем композитора-виконавця, оскільки він водночас є талановитим віолончелістом, який у своїй композиторській творчості спирається передусім на досвід виконавця. Оскільки з технічної точки зору найближчим до віолончелі зі струно-смичкових інструментів є контрабас, композитор не міг уникнути використання цього інструмента у своїх камерних творах. Щойно вступивши до аспірантури київської консерваторії, Золтан Алмаші написав Квінтет для трьох скрипок, контрабаса та фортепіано (1999). Прем'єра твору, написаного під завершення ХХ століття, відбулася через 16 років після його написання, 2 лютого 2015 року, коли у межах фестивалю «Гольфстрім 8» відбувся проєкт «Повітря, вміте молоком» (третій авторський концерт Золтана Алмаші). У Києві, в залі Національної спілки композиторів України прем'єру твору виконав Ансамбль нової музики «Гольфстрім» у складі: Ольга Аколишнова (перша скрипка), Маріана Скрипа (друга скрипка), Олеся Завада (третя скрипка), Назар Стець (контрабас) та Дмитро Таванець (фортепіано).

З. Алмаші позиціонує себе як композитор-полістиліст. Його художний стиль є синтезом традиційних і новаторських, неоромантичних тенденцій із сучасними засобами композиційного письма. У наступні роки творчої діяльності Алмаші продовжує писати багато камерних творів для різних складів, не забуває про контрабас. Одним з таких творів є «Геза» для флейти, віолончелі та контрабаса, написаний у 2012 році та присвячений пам'яті діда З. Алмаші. Цей твір є одним із найчастіше виконуваних у доробку

<sup>37</sup> Золтан Алмаші — український композитор і віолончеліст. У 1998 році закінчив Львівську консерваторію по класу віолончель та композиція, а також аспірантуру Національної музичної академії України у 2002 році під керівництвом Є. Станковича. Учасник кількох ансамблів, зокрема «Київська камера», «Нова музика в Україні», «Гольфстрім». Алмаші брав участь у багатьох фестивалях, таких як «КиївМузикФест», «Прем'єри сезону», «Форум музики молодих», «Два дні і дві ночі нової музики», «Контрасти» як виконавець, так і як композитор. Лауреат премії імені Льва Ревуцького (2003), член Національної спілки композиторів України.

композитора, він звучав на фестивалях різних країнах світу; існує декілька записів. Однією із особливостей цього твору є специфіка партії контрабаса та її ролі у партитурі. Композитор приділяє велику увагу звуковим можливостям інструмента, залишаючи виконавські нотатки чи не до кожної ноти – більше, ніж у партіях інших інструментів. Одна із перших композиторських ремарок – «порожня струна», під якою, вірогідно, мається на увазі «відкрита струна», тобто не притискаючи пальці до грифу під час гри.



Хоча ця ремарка дублює позначку «0» над нотою, Золтан Алмаші все ж додає й вербальну розшифровку, уникнути різночитання та полегшити контрабасистові процес розбору твору. Досить показовою є ремарка щодо виконання натуральних флажолетів: «натуральна висота, струна та способи взяття флажолету не мають принципового значення». Композитор надає виконавцю можливість самому вирішувати, на якій струні та в якій позиції пропонований флажолет звучить найгарніше. Такий підхід пов'язаний з тим, що контрабас є струнно-смичковим інструментом, який має найбільшу кількість резонуючих натуральних флажолетів; один і той самий за звуковисотністю флажолет можна зіграти на різних позиціях і струнах, але якість звучання буде завжди різною. Проблемаю є те, що у різних по якості інструментах флажолети звучать завжди по-різному, це залежить від багатьох факторів. Та композитор, знаючи це, не намагається нав'язати виконавцю, де саме потрібно грати той чи інший флажолет, а дає можливість

самому зробити цей вибір. Контрабас є рівноправним учасником цього ансамблю, виконуючи роль не традиційної гармонічно-ритмічної основи, а повноцінного ансамбліста.

Відкриває XXI сторіччя твір «Висловлювання» для флейти, вібрафона та контрабаса відомого українського композитора Валентина Бібіка<sup>38</sup>. Поєднання тягуче-низького тембру контрабаса з пронизливим звучанням флейти є досить незвичним для камерного ансамблю. Гармонічність твору підкреслює доданий композитор містичний тембр вібрафону. Кореляція трьох різних тембрів звучить дивовижно та примарно, змушуючи слухача поринути в космічний політ фантазії. На початку твору звучить контрабасове соло. Складних технічних завдань партія контрабаса не містить, але композитор використовує дуже тонкі засоби звуковидобування (повільні низхідні глісандо на найнижчій струні), що підкреслюють винятковість твору. Валентин Бібік використовує не лише нижній діапазон контрабаса, а ще й натуральні флажолети, які імітують високе звучання флейти. Весь твір побудовано на центральному висловлюванні контрабаса, а флейта та вібрафон виконують функцію акомпанементу, підкреслюючи тембр одне одного. Взагалі в XXI столітті композитори все більші відкривають можливості контрабаса не лише у камерній музиці (у невеликих камерних складах – квартетах, тріо та найчастіше у дуетах), але й як сольного інструмента, здебільшого приділяючи увагу експериментам із різноманітними способами звуковидобування.

Окрім вищеназваних композиторів, контрабасу приділяють увагу й інші українські композитори. Так, контрабас відіграє важливу роль у

---

<sup>38</sup> Валентин Савич Бібік (19 липня 1940, Харків, Україна — 7 липня 2003, Тель-Авів, Ізраїль) — український композитор і педагог. 1966 р. закінчив Харківський інститут (зараз – університет) мистецтв імені І. П. Котляревського (клас Д. Л. Клебанова). З 1966 по 1994 рр. викладав, з 1990 по 1994 рр. – професор, завідувач кафедри композиції та оркестровки. З 1968 р. — член Спілки композиторів УРСР, з 1989 по 1994 рр. очолював Харківську організацію Спілки композиторів України. З 1998 р. – професор композиції в Академії музики Тель-Авівського університету. Лауреат II Міжнародного конкурсу композиторів імені Марії та Івана Коців за симфонічний твір «Плач і молитва», присвячений пам'яті жертв Голодомору.



камерних творах української композиторки Світлана Азарової<sup>39</sup>: «... для тебе немає альтернативи?» для флейти, фортепіано, скрипки та контрабаса (2002); «Звуки жовтої планети» для флейти, кларнета, фагота, туби, перкусії, скрипки, альту, віолончелі, контрабаса та саундтрека співака віртуоза Ніколая Оржака (2006); «Вівторками» для флейти, дудука, кларнета, перкусій, гануна, скрипки, альту, віолончелі та контрабаса на вірш Д. Хармса (2007). Проте більшість композиторів віддає перевагу більш традиційним складами, що не виходять за межі струнно-смичкового тембру. В таких творах перед контрабасом постають все більш складні технічні завдання, як, наприклад, на початку дуету скрипки та контрабаса «DiaDem №2» Юлії Гомельської<sup>40</sup> (2003). Композиторка від самого початку дає технічну складність для контрабасиста, виписуючи гру «тремоло» у високих позиціях, що знаходяться за межами грифу і в яких зазвичай граються тільки натуральні флажолети. За грифом стає фізично важко притискати струну та гарно її визвучувати через скорочення струни, тому деякі контрабасисти вдаються до технічних хитрощів та відтягують струну убік; авжеж, через це якість звучання знижується, що вимагає від виконавця все більшої віртуозності:

**DiaDem (N2)**  
for violin and violoncello

Julia GOMELSKAYA  
Юлія ГОМЕЛЬСЬКА

*♩ = 88*  
*con brio*

<sup>39</sup> Світлана Азарова — українська та нідерландська композиторка. Закінчила Південноукраїнський державний педагогічний університет у 1996 році та Одеську консерваторію у 2000 році. Також вивчала композицію в Амстердамській консерваторії у Тео Лоевенді. Азарова є членом Національної спілки композиторів України, GENECO, GEMA.

<sup>40</sup> Юлія Олександрівна Гомельська — українська композиторка і педагог. Закінчила Одеську консерваторію імені А. В. Нежданової, а пізніше отримала стипендію Guildhall School of Music and Drama для навчання в аспірантурі у професора Роберта Сакстона. У 1996 році вона отримала ступінь магістра музики з відзнакою в Лондонському університеті. Була кандидатом мистецтвознавства, доцентом Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, членом Спілки композиторів України та Української секції ISCM (Міжнародного товариства сучасної музики). Брала участь у міжнародних фестивалях і виступала зі своїми творами по всьому світу.

Поєднання тембрів скрипки та контрабаса використовує і композиторка Анна Аркушина. В її доробку налічується декілька творів за участю контрабаса, котрі були написанні приблизно в один період (2010–2011 роки). Серед них: «Bestattung» для скрипки та контрабаса; «He - She, He - She» для скрипки та контрабаса; «Puzzles» для скрипки, віолончелі та контрабаса. Всі твори є програмними та мають концептуальні назви.

Назва твору «Bestattung» перекладається з німецької як «Похорон». Але композиторці недостатньо цієї назви для пояснення свого задуму, тож авторка додає ремарку для виконавців «дарове усамітнення єдиного тіла», ніби об'єднуючи два різнотемброві інструменти в одну сутність. Анна Аркушина в своїх творах розширює виконавські можливості контрабаса та використовує нетрадиційні засоби виразності. Так, наприклад, в одній із ремарок вона зазначає, що глісандо треба грати нігтями по струнах, імітуючи скрегіт:



Натомість, у своєму творі «He – She, He – She» композиторка робить протиставлення жіночого та чоловічого начала, де жінку уособлює партією скрипки, в той час як партія контрабаса символізує чоловіка. Весь твір триває імітація «суперечки» між скрипкою та контрабасом, але під кінець композиторка вирішує з'єднати не тільки тембри двох інструментів, а ще й самих виконавців, які повинні співати у двоголосі слова «He – She», утрировано вимовляючи останнє «She», ніби підкреслюючи, що в даному творі перемагає «вона». Врешті-решт в дуеті залишається всього три акорди (субдомінанта, домінанта та тоніка), після чого звучить томний чоловічий подих, яким традиційно закінчуються усі суперечки з жінками.

З кожним твором композиторка все більш ускладнює партію контрабаса. Так, в своєму наступному творі – тріо для скрипки, віолончелі та контрабаса – композиторка використовує більш авангардні виразові засоби, зокрема, чвертьтонову альтерацію. У творі «Пазли» Анна Аркушина позначає стрій для кожного інструмента: скрипка у натуральному строї, віолончель на чверть тону нижче, а ось партія контрабаса на чверть тону вище.

Взагалі у ХХІ сторіччі композитори більш детально ставляться до ролі контрабаса, використовуючи його у різних складах, але все частіше – саме у менших складах, де експериментують із його звуковими можливостями. Поміж інших митців, які активно досліджують нові можливості звучання контрабаса в камерній музиці ХХІ століття, можна згадати таких композиторів та їх твори:

Темброво-однорідні, однойменні склади в музиці використовуються для створення особливої звукової палітри та ефектів. Ці склади передбачають використання інструментів, що мають однаковий або дуже схожий тембр звучання. Такий підхід дає можливість композиторам досягти специфічних характеристик звуку та створити унікальні музичні образи. Темброво-однорідні, однойменні склади стали особливо популярними в сучасній українській композиторській школі. Такі склади можуть включати однакові інструменти, які виконують різні голосові партії або взаємодіють унісоном, створюючи специфічний звуковий колорит. Яскравим прикладом цього з участю контрабаса є твори: Альони Томльонової – *«Багателі»* для 4х контрабасів (2008) та Сергія Шустова – *«Прелюдія та Фуга»* для трьох контрабасів (2011); Темброво-однорідні, однойменні склади вносять різноманіття в музичний лексикон та сприяють розширенню звукових можливостей камерних ансамблів. Вони дозволяють композиторам експериментувати з тембрами, створювати унікальні звукові ефекти та виражати свої музичні ідеї. Такі склади виступають однією з характерних рис сучасної музики ХХІ століття та сприяють розвитку музичної мови. Ці

новаторські твори не лише розширюють звукові можливості камерного ансамблю, але й сприяють розвитку нового музичного виразу та розширенню жанрової палітри української музики XXI століття.

Музичний цикл Олексія Войтенка під назвою «*The Music of Erich Zann*» інспірований однойменною оповіддю американського письменника Г.П. Лавкрафта. Лавкрафт відомий своїми творами у жанрах жахів та містики, а його творчість виділяється унікальним стилем, що навіть створило окремий піджанр «лавкрафтівських жахів». Герой оповідання, Еріх Занн, є німим старим музикантом, який працює в оркестрі вдень і грає незвичну музику на віолі вночі. Композитор Олексій Войтенко тлумачить персонажа як виконавця на струнних інструментах загалом, і це відображено в ідеї створення музичного циклу. Структура цього циклу включає (*Prologue*) для скрипки, альту, віолончелі та контрабаса (2012); (*Epilogue*) для скрипки, альту, віолончелі та контрабаса (2017); (*Interlude A*) для віолончелі та контрабаса (2018); (*Interlude B*) для альту, віолончелі та контрабаса (2018).

Жанр дуету з участю контрабаса у XXI сторіччі є важливою складовою сучасної камерної музики. Контрабас, який зазвичай виконує роль басового інструмента у оркестрових ансамблях, знаходить нові можливості самостійного вираження та взаємодії з іншими інструментами у дуетах. У XXI сторіччі багато композиторів звернулися до жанру дуету за участю контрабаса, щоб розширити його виразний потенціал та відшукати нові звуки та звучання. В цих дуетах контрабас часто поєднується з різними струнними інструментами, такими, як віолончель, скрипка, альт, а також з фортепіано та голосом. Такі композитори, як Максим Коломієць, Олексій Шмурак, Ігор Завгородній, Сергій Вілка, Сергій Ярунський, Віталій Вишинський та Михайло Чедрик, створили ряд творів для дуету за участі контрабаса. Кожен з них привніс власні унікальні ідеї та підходи до використання контрабаса в камерному жанрі.

Олексій Шмурак – «*Павана*» для віолончелі та контрабаса (2011). У цьому творі Шмурак експериментує зі звучанням обох інструментів,

створюючи нові тембри та текстури. «Павана» відображає його пошуки в камерній музиці ХХІ століття та зусилля збагачення звукового простору контрабаса та віолончелі.

Ігор Завгородній – *«Сюїта для віолончелі та контрабаса» (2017)*. Цей твір демонструє його пошуки нового звучання в камерній музиці, а особливо в контексті взаємодії цих двох струнних інструментів. «Сюїта» Завгороднього пропонує цікаві музичні ідеї та експерименти з технікою та звуковими можливостями віолончелі та контрабаса.

Сергій Вілка – *«Меланхолія» для контрабаса та мецо-сопрано (2019)*. У цьому творі композитор поєднує звучання контрабаса з голосом мецо-сопрано, створюючи особливу атмосферу меланхолії. «Меланхолія» є прикладом експерименту з тембром контрабаса та пошукам взаємодії з іншими тембрами, зокрема вокальними.

Сергій Ярунський – *«Серенада та Ноктюрн» для альту та контрабаса (2019)*. Цей твір демонструє Ярунського пошуки нових звукових можливостей альту та контрабаса в камерній музиці. «Серенада та Ноктюрн» є виразом Ярунського творчої бачення інтеракції між цими двома інструментами.

Віталій Вишинський – *«Distorted Projections» для скрипки та контрабаса (2021)*. Цей твір представляє сучасні тенденції у використанні контрабаса в камерній музиці ХХІ століття, включаючи експерименти з технікою гри та звуковими ефектами. «Distorted Projections» є прикладом пошуку нових виразних можливостей скрипки та контрабаса в контексті сучасної композиції.

Михайло Чедрик – *«7 sounds» для скрипки та контрабаса (2021)*. У цьому творі Чедрик досліджує звучання обох інструментів та їх можливість передавати різні звуки та настрої. «7 sounds» відображає авторський підхід Чедрика до використання скрипки та контрабаса у камерній музиці.

Твори для дуету з контрабасом у ХХІ сторіччі можуть мати різні стилістичні характеристики – від класичного до сучасного, від

експериментального до традиційного. Вони пропонують нові звукові можливості, включаючи технічні виклики для виконавців, нестандартні звукові ефекти та експерименти з тембром і фактурою.

Окрім оригінальних творів для контрабаса, композитори іноді роблять переосмислення своїх творів за допомогою перекладення для інших інструментів. Приклад подібного підходу можна знайти у творчості Богдана Сегіна, який, ознайомившись ближче з можливостями контрабаса, у окремих своїх творах робить перекладення. Так, його твори «*Without title*» для скрипки, віолончелі та фортепіано (2001) та «Дедал» для скрипки, віолончелі, флейти та бас-кларнета (2011) існують у декількох редакціях, в яких партію віолончелі композитор заміняє звучанням контрабаса.

### 2.3. Твори для контрабаса та фортепіано

Твори для контрабаса та фортепіано є базовими у репертуарі контрабасиста, оскільки саме вони складають основу фахових навчальних програм творчих ЗВО, музичних коледжів та мистецьких шкіл. Левову частку творів для контрабаса пишуть самі контрабасисти-виконавці та педагоги, бо це найдоступніший спосіб збагачення учнівського репертуару.

Одним з проблем є те, що контрабасові твори вкрай нечасто публікуються, залишаючись у рукописах. Відсутність доступу до них широкої аудиторії певним чином ускладнює їх ідентифікацію та аналіз. Однак, завдяки зусиллям деяких музичних організацій та ініціативних груп, з'являється все більше можливостей для збільшення обсягу доступного контрабасового репертуару українських композиторів.

Першим з українських композиторів, якому належать твори для контрабаса та фортепіано, був Рейнгольд Глієр. Його «Чотири п'єси» для контрабаса з фортепіано нерозривно пов'язані із особистістю контрабасиста-віртуоза Сергія Кусевицького, якому вони і були присвячені. Перші дві п'єси («Інтермецо» та «Тарантелла» ор. 9) були написані у 1902 році, коли Р. Глієр перебував в маєтку Сонцівка у якості вчителя С. Прокоф'єва. Інші дві п'єси

(«Прелюдія» та «Скерцо» оп. 32) написані в 1908 році, коли композитор разом із С. Кусевицьким навчався диригуванню в Оскара Фріда в Берліні.

Поява творів для контрабаса та фортепіано Р. Глієра стала великою подією у світі контрабаса і стимулювала розвиток цього інструмента. Ці контрабасові п'єси стали прикладом для наступних поколінь композиторів, які звернули увагу на контрабас саме як сольний інструмент. Таким чином, твори Рейнгольда Глієра для контрабаса та фортепіано відіграли важливу роль у розвитку контрабасової музики в Україні та за її межами.

Українська контрабасова школа в ХХ столітті була переважно орієнтована на оркестрову практику, зокрема, на виконання репертуару, який передбачав головним чином акомпанемент і забезпечення глибини звучання в ансамблі. Однак, в 1930-х роках український композитор та музикознавець Віктор Косенко висунув ідею щодо можливості контрабаса бути сольним інструментом.

Цю ідею було реалізовано Миколою Чайкіним<sup>41</sup>, який створив чотири сольні п'єси для контрабаса, що стали першим кроком у розвитку українського контрабасового репертуару. Ці твори відкрили нові сольні властивості контрабаса, займають важливе місце у концертному репертуарі та є обов'язковими на багатьох міжнародних контрабасових конкурсах. Проте на той час українська контрабасова школа була ще не готова до таких технічно складних сольних композицій, і тому наступний твір для контрабаса та фортепіано – «Концертино» – з'явився лише у 1940 році, коли нове покоління контрабасистів опанувало нові техніки гри на контрабасі. У доробку Миколи Чайкіна також є цікаві Варіації на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру» для контрабаса та фортепіано, які композитор написав для свого товариша, українського контрабасиста Василя Ханька.

---

<sup>41</sup> Микола Якович Чайкін (1915-2000) – український композитор, педагог. Учень С. Богатирьова, Л. Ревуцького, Б. Н. Лятошинського. З 1951 викладав в Музично-педагогічному інституті імені Гнесіних. Його учні: Ю. І. Казаков, С. І. Федосєєв, А. І. Полетаєв. Чайкін з 1930 по 1938 рік грав в оркестрі народних інструментів Харківського радіо, з 1941 по 1945 рік був диригентом ансамблю пісні і танцю Київського військового округу. З 1938 року викладав у Київській консерваторії.

Твір Миколи Чайкіна складається з теми та сімох варіацій. Зазвичай тема пісні виконується в тональності d-moll, однак у цьому творі композитор використовує тональність a-moll та декілька прохідних нот. Причиною зміни тональності може бути складність варіацій, яку можна полегшити через використання відкритої струни «ля».

Кожна з семи варіацій є прикладом різних виконавських труднощів, що дозволяє розглядати твір як методичний посібник з переліком різних технічних навичок.

Перша варіація позначена використанням акордів:



Друга варіація побудована на використанні методичного штриху, під час якого одна шістнадцята виконується окремо, а наступні три заліговані:



Третя варіація будується на обіграванні ноти в ритмічному рисунку тріолі:



Основну технічну складність четвертої варіації складає гра октавами через струну:





У п'ятій варіації відбувається зміна тональності на As-dur; тут представлена техніка гри подвійними нотами:



У шостій варіації використано штрих вісімка з крапкою та шістнадцята окремо (класичний штрих в початковій контрабасовій методиці):



Сьома варіація передбачає гру арпеджіо:



Можна стверджувати, що твір Миколи Чайкіна Варіації на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру» для контрабаса та фортепіано є не лише музичним твором, а й методичним посібником для виконавців, що дозволяє опановувати різні технічні навички та розширити музичний діапазон.

Друга світова війна суттєво вплинула на розвиток українського контрабасового мистецтва. Деякі твори, що були написані в післявоєнний період, залишилися невідомими. Перші твори для контрабаса та фортепіано та камерні композиції за участі контрабаса з'явилися наприкінці 1960-х років, коли нове покоління українських композиторів почало досліджувати потенціал цього інструмента, беручи за приклад європейських композиторів того часу.

Один з перших творів українського контрабасового репертуару для контрабаса та фортепіано – «Романс» Євгена Мілки<sup>42</sup>, спочатку написаний для віолончелі (1967), а пізніше перекладений для контрабаса (1969). У 1975 році Євген Мілка додав до свого доробку три концертні п'єси для контрабаса та фортепіано. Окрім композицій, створених композиторами-виконавцями, український контрабасовий репертуар поповнився творами Ігоря Хуторянського, композитора Льва Ревуцького, зокрема, його «Канонічними експромтами» для контрабаса та фортепіано (1971).

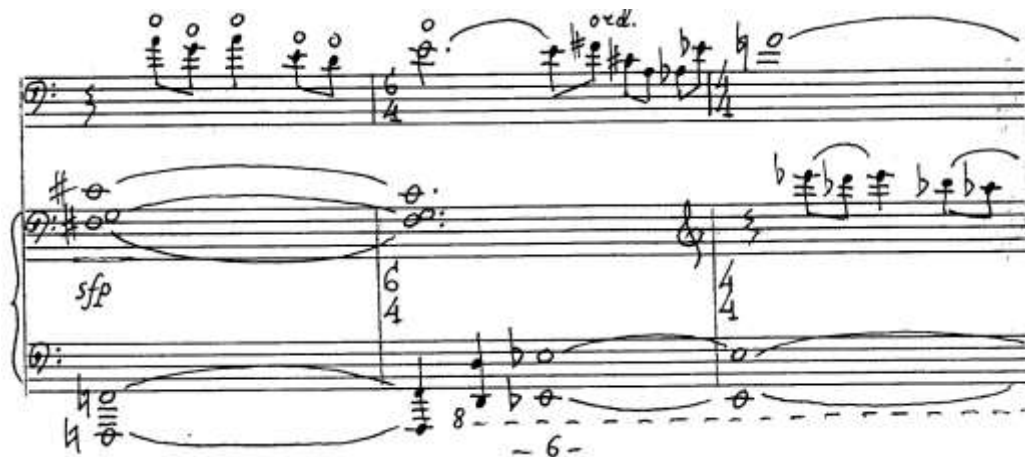
Нащадком іншої української композиторської школи є Ярослав Верещагін<sup>43</sup>, син Романа Верещагіна, композитора, який закінчив Київську консерваторію під керівництвом Б. Лятошинського та передав цей досвід своєму синові. Хоча в творчості Р. Верещагіна немає творів для контрабаса, його син став автором твору, де контрабас звучить у дуеті з фортепіано. Як і більшість композиторів, які пишуть музику для конкретного виконавця, Ярослав Верещагін написав свою «Фреску» для контрабаса та фортепіано після знайомства з контрабасистом В. Ржевським, якому й присвятив композицію. Хоча твір не було опубліковано, але копії рукопису розповсюджуються поміж контрабасистів, які додають його у власні бібліотеки концертного репертуару.

Твір «Фреска» для контрабаса та фортепіано, створений Ярославом Верещагіним, був датований композитором 1 жовтня 1974 року. Твір побудовано на спокійній та мелодичній темі. Композитор вказує темп *Adagio molto, Dolente sostenuto*, що у перекладі з італійської означає «дуже повільно, стримано сумно». Партія контрабаса нотована в трьох ключах (басовому,

<sup>42</sup> Євген Мілка (1950 – 2011) – український композитор і педагог. Член Національної спілки композиторів України (1975), лауреат премії імені С. Прокоф'єва (1991). Закінчив Київську консерваторію (1973), де вивчав композицію у А. Штогаренка та клас контрабаса у Б. Сойки. З 1974 р. – артист оркестру Театру опери та балету, з 1975 р. – викладач музично-теоретичного факультету музичного технікуму. У 1981-1989 рр. – відповідальний секретар обласної організації Національної спілки композиторів України. Його твори входять до репертуару провідних українських і зарубіжних ансамблів і виконавців.

<sup>43</sup> Ярослав Верещагін (1948—1999) — український композитор. Закінчив Київську консерваторію, працював редактором у видавництві «Музика України». Був членом Національної спілки композиторів України. Створював твори для симфонічних оркестрів, струнних оркестрів, камерних ансамблів, вокальні цикли, інструментальні п'єси. Він також переписував твори композиторів XIX і XX ст., аранжував українські народні пісні, хорові твори, дитячі опери.

теноровому та скрипковому), що свідчить про детальну увагу композитора до технічних можливостей контрабаса та зручності нотації. Крім того, цікавим є застосування натуральних флажолетів, які зазвичай використовуються октавою вище, де вони звучать набагато гучніше та виразніше:

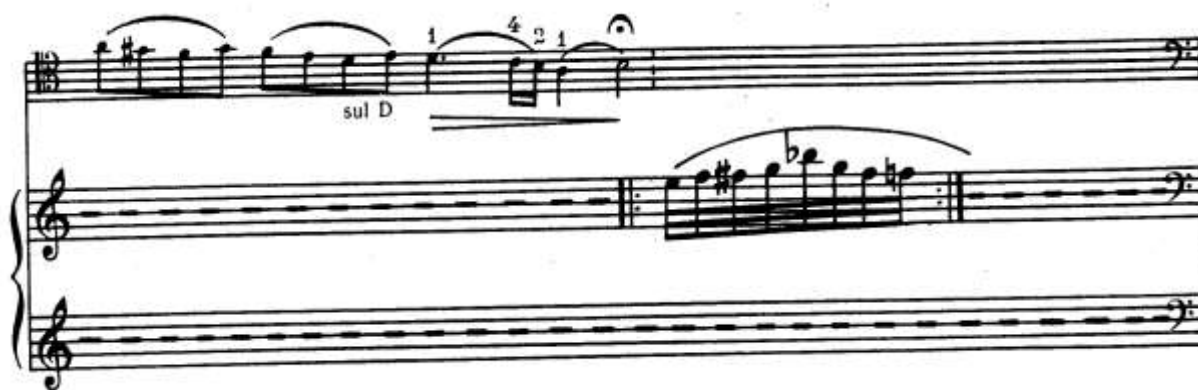


Подібна нотація може бути як одруківкою, так і свідомою реалізацією композиторського задуму — досягти тихішого звучання натуральних флажолетів. Окрім того, композитор використовує різні штрихові забарвлення, серед яких — гра *pizzicato* та глісандо.

Геннадій Ляшенко<sup>44</sup>, видатний український композитор, є представником іншої композиторської школи. Він навчався композиції в класі А. Солтиса у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка. У музиці Г. Ляшенка спостерігається поєднання різних композиторських технік та прийомів, зокрема, сонористики, політональності та алеаторики. У творчість композитора також представлені твори для контрабаса. Окрім Концерту для контрабаса, в доробку Г. Ляшенка є «Легенда» для контрабаса та фортепіано. Цікаво, що ця п'єса була опублікована видавництвом «Музична Україна» у 1986 році у збірнику «Альбом контрабасиста». Зазначена публікація є рідкісним випадком в контексті історії української музичної культури.

<sup>44</sup> Геннадій Іванович Ляшенко — український композитор, педагог, музикознавець і музичний діяч. Закінчив Львівську консерваторію по класу композиції А. Солтиса (1963), аспірантуру Київської консерваторії (1971). Був старшим викладачем Львівської (1966-1968) і Київської (з 1971), а згодом професором кафедри композиції та оркестровки Київської консерваторії. Присвоєно звання кандидата мистецтвознавства (1972). Народний артист України (1996), лауреат Національної премії України імені Т. Шевченка (2008), лауреат премій імені М. Лисенка (1999), премії імені Б. Лятошинського (2003). Нагороджений орденом «За заслуги»

Редакцію партії для контрабаса для видання створив відомий викладач-контрабасист Б. Сойка. Що стосується контрабасової партії, то вона є першим прикладом українських контрабасових творів, де зазначено сольний стрій контрабаса (*A-E-H-Fis*). Це позначення свідчить про відсутність ключових знаків у даному творі й дає можливість зробити висновки щодо його політональності. Оскільки партія контрабаса в сольному строї не має ключових знаків (C-dur або a-moll), то партія фортепіано повинна бути нотована на тон вище (D-dur або h-moll), але ключові знаки також відсутні. Редакція контрабасової партії є дуже детальною, майже над кожною нотою Б. Сойка позначає аплікатуру. «Легенда» Г. Ляшенка має дві частини: вступ *Improvisato* та *Allegro*. Позначка *Improvisato* у вступі свідчить про простір для художнього наповнення твору, який композитор надає виконавцю. Втім, імпровізаційний характер стосується лише темпів, оскільки контрабасова партія ретельно прописана. Натомість, партія фортепіано складається із зациклених патернів під час чіткої гри контрабаса. У обох партіях присутні лише умовні тактові риси:



А ось в *Allegro* все стає на місця з появою чіткого метроритму та тактових рисок. Мелодія стає енергійнішою та рухливішою, темп – швидшим. У цій частині також відбувається взаємодія між контрабасом та фортепіано, коли один інструмент підтримує метроритм, а інший виконує більш складну мелодійну лінію:



У творі «Легенда» Г. Ляшенка контрабасова партія є технічно невимогливою та нотується традиційно в трьох ключах: басовому, скрипковому та теноровому. Однак складністю для виконавця може стати політональність твору. Це підкреслює інноваційний характер твору, який можна охарактеризувати як один із перших прикладів до авангардної музики в українському контрабасовому репертуарі.

Втім, на зазначеному етапі розвитку музики експерименти з контрабасом лише починалися. Серед «першопроходців» цього напрямку можна виділити Сергія Шустова<sup>45</sup>, представника одеської композиторської школи, який продовжив експерименти з розширення можливостей контрабаса. Його творчість, як і творчість його попередників, пов'язана з постаттю видатного українського контрабасиста Володимира Чекалюка, який став першим виконавцем творів С. Шустова. Зокрема, в творчості композитора є «Quasi una sonata in D» для контрабаса та фортепіано (1990), написана ще під час навчання, та «Проект Гренландія (Зелена Земля)» для контрабаса та магнітної плівки (2001), який є результатом експериментальних пошуків поєднання аудіодоріжки зі звучанням інструмента.

<sup>45</sup> Сергій Шустов – український композитор, кандидат наук, член Спілки композиторів України, член Спілки журналістів України. Навчався в Одеській державній консерваторії імені А.В.Нежданової (нині Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданова) по класу композиції. Його першим учителем була Т. С. Малюкова, а потім він перейшов у клас її учня А. А. Красотова. На початку 1991 року брав участь в історичному останньому з'їзді Спілки композиторів. Творчий доробок: балет у 5 актах «Le Choc de l'amour», симфонічні поеми, камерна, електронна музика, мюзикли, пісні, театральна музика, музика для дітей.

Продовжувачем традицій композиторської школи А. Штогаренка є Юрій Іщенко<sup>46</sup>. У своєму творчому надбанні композитор користується різноманіттям жанрів та форм класичної музики. Зацікавившись контрабасом, він вирішив не обмежуватись написанням просто п'єси, а максимально дослідити всі його можливості за допомогою великої форми. Саме так була створена Соната для контрабаса та фортепіано, яка стала вагомим внеском до розвитку музичної літератури для контрабаса. Цикл має три частини: *Allegretto tranquillo*; *Andante parlando*; *Allegro fresco*.

Композитор нотує партію контрабаса, використовуючи сольний стрій (*A-E-H-Fis*). Таким чином, відсутність у обох партіях ключових знаків та наскрізного тонального тяжіння дає нам змогу зробити висновок, що в усіх трьох частинах сонати виражені риси пантональності.

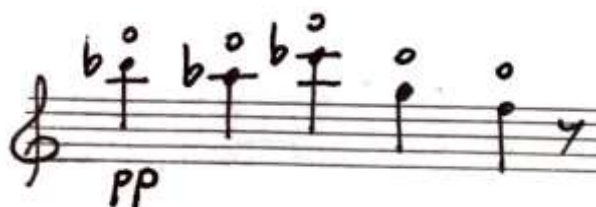
Хоча тональний план твору є складним, його форма має риси класичної сонати. Перша частина (*Allegretto tranquillo*) має класичну сонатну форму, котра складається з трьох розділів: експозиція – розробка – реприза. Для полегшення сприйняття форми композитор позначає цифрами початок кожного розділу. Характер частини – спокійний та мелодійний.

Друга частина (*Andante parlando*) має форму рондо з виписаною композитором каденцією, але за характером схожа на першу частину. Жвавою та більш танцювальною за характером є третя частина (*Allegro fresco*), що має риси сонатної форми без розробки.

Нажаль, соната для контрабаса та фортепіано Юрія Іщенко досі не була опублікована; також немає редакції контрабасової партії, в якій були би уточнені певні виконавські моменти, зокрема, натуральні флажолети у другій частині сонати, які на контрабасі виконати неможливо:

---

<sup>46</sup> Юрій Якович Іщенко (1938 — 2021) — український композитор, кандидат мистецтв, професор Національної музичної академії України імені П. Чайковського. Протягом своєї 40-річної кар'єри в академії він навчав і став наставником багатьох молодих композиторів, у тому числі багатьох відомих музикантів. Серед учнів — А. Загайкевич, В. Журавицький, В. Рунчак, Б. Стронько, О. Шимко, В. Соляник, Г. Овчаренко. Творчість Іщенка охоплює широкий діапазон жанрів і форм: від опер, симфоній і концертів до камерної музики, включаючи 12 квартетів і сонат для різних інструментів.



Композиторські уточнення, наведені у нотному тексті, стосуються переважно метроритмічної функції контрабаса. В контрабасовій партії зустрічаються наступні нотатки:

1. Довільне повторення звуку з прискоренням і поступовим глісандо до ноти *d*:



2. Повторення мелодичної фігури у довільному темпі, з прискоренням до високих звуків і уповільненням до низьких:



Композиторські уточнення, що стосуються фортепіанної партії, містять пояснення технічного характеру. Ю. Іщенко розшифровує своє міркування про нотацію білоклавішного кластеру (1):



Виконання Сонати для контрабаса та фортепіано Ю. Іщенко вимагає від виконавця значної віртуозної майстерності в оволодінні контрабасом. Композитор першим в українській музиці використовує не тільки натуральні флажолети, а й ще вдається до використання штучних флажолетів<sup>47</sup> на контрабасі. Соната Ю. Іщенко є недооціненою у мистецькому середовищі. Лише останнім часом цей твір зазнає переосмислення, все більше молодих контрабасистів звертають на нього увагу і додають до свого концертного репертуару, виконують на концертах та роблять студійні записи твору.

Втім, не всі композитори того часу були готові до таких експериментів, як Ю. Іщенко. Більшість митців намагалися дотримуватися більш традиційного шляху, розширюючи контрабасовий класичний репертуар – не лише з метою концертних виконань, а й для поповнення методичного репертуару для учнів та студентів.

Одним з таких композиторів є викладач класу контрабаса Миколаївського музичного училища, ініціатор створення клубу композиторів «Ad Libitum»<sup>48</sup> Владислав Коршунов<sup>49</sup>. У творчості композитора наявні різні жанри – від симфоній та сонат до камерних творів і романсів. Тісна та плідна співпраця пов'язує Владислава Коршунова із Миколаївським драматичним

<sup>47</sup> Штучні флажолети – прийом гри на контрабасі, що полягає в вилученні звуку - обертонах. Відмінність штучного флажолета від натурального флажолета у тому, що штучний витягується не на відкритій струні, а вже вкороченої, притиснутою пальцем струні.

<sup>48</sup> «Ad Libitum» – творче об'єднання миколаївських композиторів, який сьогодні працює на базі Миколаївського міського палацу культури, та веде свою творчу діяльність з 2016 р. В наш час керівник клубу композиторів є миколаївська композиторка Єлизавета Альбрехт.

<sup>49</sup> Коршунов Владислав – український композитор, музичний педагог. Член Національної спілки композиторів України (2012). Закінчив Миколаївське музичне училище (1991) клас контрабаса у М. Соловійова та Миколаївське відділення Київського інституту культури (1996). З 2002 року – викладач класу контрабаса Миколаївського музичного училища.



театрам, до постановок якого композитор створює музику (серед них – «Лісова пісня» Лесі Українки, 2007).

У порівнянні з іншими композиторами, у доробку яких зазвичай є по одному чи по декілька творів для контрабаса, в доробку Владислава Коршунова таких творів набагато більше. Композитор задіє контрабас у творах різних жанрів. Серед них виділимо наступні: Концертино; Соната; Варіації на тему пісні «Ой під калиною»; «Осінь» з музики до п'єси А. Менчелл «Дівич-вечір»; «Лірична мелодія»; Три танці на українські теми. Також у творчості композитора присутні дуети для різних складів за участю контрабаса у супроводі камерного оркестру («Duetto con orchestra» для скрипки, контрабаса та камерного оркестру; «Autumn for two» для альту, контрабаса та камерного оркестру; «Duetto con orchestra» для двох контрабасів та камерного оркестру). Крім того, композитор є автором фортепіанної транскрипції та редактором Першого концерту для контрабаса G-dur маловідомого данського контрабасиста Франца Йосифа Кейпера<sup>50</sup>. Як зазначає автор у особистому листуванні, всі вищезгадані твори були написанні у період з 1990-х років і до нашого часу.

Владислав Коршунов, в першу чергу, є контрабасистом-виконавцем, а потім вже композитором, що розуміє усю специфіку інструмента. Це простежується в партитурах його творів. Записи більшості творів композитора у виконанні його студентів присутні у інтернеті. Владислав Коршунов є настільки зануреним у специфіку контрабасового виконавства, що при написанні твору робить два варіанта фортепіанної партії – для оркестрового та сольного строїв. Це відрізняє його від більшості композиторів, які зазвичай створюють лише один варіант клавiру, а редакції для того чи іншого строю з'являються вже згодом, виходячи із практичних потреб виконавців.

<sup>50</sup> Франц Йосиф Кейпер (1756-1815) – датський контрабасист-композитор. У 1788-1815 роках був контрабасистом у Королівському датському оркестрі. Написав низку творів, у т.ч для контрабаса: Сім концертів для контрабаса з оркестром; Романс і рондо для контрабаса з оркестром; концерт для арфи соль мажор.

У наш час досі продовжуються дискусії серед професійних контрабасистів щодо доцільності використання різних строїв. Особливо гостро це питання постає у педагогічному контексті. Існує дві думки щодо цього питання. Частина педагогів-контрабасистів вважає, що, оскільки професійне майбутнє більшості контрабасистів буде полягати у грі в оркестрі, де використовується натуральний стрій, то під час навчання грати сольну програму, у тому числі й класичні концерти для контрабаса, доцільніше у натуральному строї. Їх опоненти наполягають на розділенні програми на сольну, що має виконуватися виключно в сольному строї (*A-E-H-Fis*), та оркестрову, що передбачає використання натурального строю. Вважається, що гра в сольному строї додає контрабасу гучності та тембрового забарвлення. Кожне із зазначених міркувань має своїх прихильників, тому для більшості класичних концертів та інших творів, що входять до педагогічного репертуару, існує два різновидів акомпанементу – відповідно, для кожного зі строїв.

Концертино для контрабаса та фортепіано Владислава Коршунова, створене на початку творчої діяльності митця, у 1997 році, під час викладання у дитячій музичній школі в селищі Полігон Миколаївської області, є одним із перших творів композитора для подібного складу інструментів. Авторська специфіка втілення жанру концерту знаходить тут прояв саме у складі виконавців. Хоча традиційно жанр концертино передбачає задіяння оркестру, в доробку композитора оркестрова редакція цього твору відсутня. Також звертає на себе увагу форма твору; часті зміни темпів та музичного матеріалу дають змогу дійти висновку, що концертино Владислава Коршунова має риси складної сонатної форми:

Темпи	Такти	Тональність (G-D-A-E)	Тональність (A-E-H-Fis)
Allegro	1-18	d-moll	e-moll
Allegro moderato	19-39		
Meno mosso	40-45		
Allegro moderato	46-68		
Moderato	69-74	G-dur	A-dur
Andantino sensibile	75-93		
Animato	94-101		
Allegro moderato	102-148	Пантональність (без ключових знаків)	
Piu mosso; Allegro	149-166		
Allegro moderato	167-176		
Allegro	177-178		
Cadenza	179-187		
Allegro moderato	188-196		
Allegro	197-211	d-moll	e-moll
Allegro moderato	212-254		
Andantino sensibile	255-285	D-dur	E-dur

Кожна темпова позначка вказує не лише на зміну темпу, а й на музичного матеріалу та характеру солюючої партії, що надає твору рис варіаційності. Партія фортепіано в концертино виконує функцію акомпанементу, заповнюючи гармонію та виконуючи роль ритмічного пульсу твору. Композитор не доручає фортепіанній партії проводити тематизм, лиш інколи надаючи їй роль посилювача інтонаційної напруги в кульмінаційних моментах. Партія контрабаса, натомість, наповнена різноманітним тематизмом. Владислав Коршунов намагається повною мірою використати можливості контрабаса, хоча побудова деяких тем викликає асоціації із тематизмом базових європейських класичних концертів. Перед кодою композитор вводить тему, викладену натуральними флажолетами,

ймовірно, наслідуючи традицію, представлену у концертах Д. Драгонетті, Дж. Боттезіні, Й. Шпергера та інших авторів класичних контрабасових концертів. Окрім цього, технічна будова контрабасової партії нагадує Концерт A-dur Е. Нанні, який завдяки містифікації останнього довгий час приписували Д. Драгонетті:



(Останні такти першої частини Концерту A-dur Е. Нанні)



(Останні такти концертино В. Коршунова).

Хоча контрабасові партії згаданих творів дійсно схожі, партія контрабаса у концертино Владислава Коршунова побудована на класичних традиційних прийомах гри на інструменті, що передусім дають змогу студентам-виконавцям освоїти їх на матеріалі творі українського композитора. Такі самі принципи композитор використовує у своїх інших творах, втім, завжди знаходячи можливість експериментувати з класичними формами. У його більш пізньому творі, одночастинній Сонаті для контрабаса та фортепіано, Владислав Коршунов відмовляється від традиційної побудови сонатного циклу. У Варіаціях на українську тему пісні «Ой під калиною» вперше у творі українського композитора використана піцicato лівою рукою. Свої твори малої форми, серед яких «Лірична мелодія» та «Осінь» з музики до п'єси А. Менчелл «Дівич-вечір», Владислав Коршунов перекладає для інших інструментів, зокрема, духових.

Значною постаттю для українського контрабасового мистецтва є автор першої української методичної «Школи навчання гри на контрабасі»

Григорій Окань<sup>51</sup>. Його творчість, напрочуд різноманітна, містить у собі прояви різних музичних жанрів та стилів, але все ж у своїй природі спирається насамперед на традиційні засади української музики.

Велике значення у творчості Григорія Оканя має контрабасова музика, популяризатором якого є митець. Твори Григорія Оканя вирізняються блискучою інструментальною технікою та прекрасною стилістикою. Авторські композиції митця, як і його аранжування, характеризуються цікавими та оригінальними бас-ритмами, яскравими мелодіями та гармонією, різноманітними ритмічними і мелодійними формами, представленими через красивий та послідовний бас-парт; у творах композитора можна прослідкувати сплав фолк-блюзу, року та джазу.

Г. Окань є автором великої кількості творів для контрабаса. Серед них: Соната для контрабаса op. 26 (1993), П'ять сюїт для контрабаса соло, Варіації на тему з опери М. В. Лисенка «Наталка Полтавка» op. 33 №1 (1995), Варіації на тему з опери Дж. Мейєрбера «Гугеноти», а також декілька п'єс («Мелодія» op. 23 №2 (2001), «Романс» op. 27 №3 (2000), «Тарантела» op. 22 №1 (2001), «Концертний етюд у стилі ретро» op. 28 №21 (2000). Крім того, Г. Оканем створено декілька перекладань та редакцій популярних творів, наприклад, перекладання «Чардашу» В. Монті для контрабаса та фортепіано (2005) перекладання Другої угорської рапсодії Ф. Ліста для контрабаса та фортепіано (2005), перекладання «Кантабіле» Н. Паганіні для контрабаса та фортепіано (2006) та редакція концертного дуету для віолончелі та контрабаса Дж. Россіні (1994). Всі ці твори були видані видавництвом Юрія Сердюка (*Yuriy Serdyuk Musical Publishing House*, місто Дніпро).

Відсутність в українському мистецькому середовищі гідних зразків національного навчально-методичного та художньо-концертного музичного

---

<sup>51</sup> Григорій Окань — український контрабасист, композитор, педагог, соліст, камерний музикант, 1947 р.н.. У 1963-1967 рр. навчався в Полтавському музичному училищі (клас контрабаса П. П. Півного (віолончель)) та в Одеській консерваторії (клас ім. контрабас Ю.М. Мироненко) з 1967-1972 рр. Після закінчення деякий час працював викладачем гри на контрабасі в Житомирському музичному училищі. У 1973 році поєднав виконавську та педагогічну діяльність, відкривши у Дніпродзержинському музичному училищі клас контрабасу та зайнявшись навчально-методичною роботою. Був автором програм для занять контрабасом у музичних школах, ліцеях, консерваторіях. Також з 1998 року писав статті, рецензії та огляди музично-виконавського мистецтва для газети «Наше місто» у Дніпропетровську.

матеріалу, спрямованого в першу чергу на формування та розвиток майбутніх контрабасистів спонукала Г. Оканя до створення нових творів. Інтонаційною базою творів Г. Оканя послуговували зразки української народної та професійної музики.

Усі концертні твори Григорій Окань пише винятково для сольного строю (*A-E-H-Fis*), підтримуючи міркування тих контрабасистів-методистів, які вважають, що концертні твори повинні виконуватися лише у сольному строї з метою досягнення кращого звучання. Першим концертним твором для контрабаса в творчості композитора є Соната для контрабаса та фортепіано ор. 26, написана у 1993 році та присвячена українському контрабасистові Петру Шеките<sup>52</sup>. Саме в цьому творі композитор перший раз стикається з проблематикою написання концертного твору я для транспонуючого контрабаса. Як досвідчений контрабасист-оркестрант, Г. Окань демонструє складне композиторське мислення у двох тональностях, адже окрім красивої мелодії та гармонії, він мав подбати про зручність виконання контрабасової партії – те, чим інші композитори іноді нехтують. Тому у сонаті композитор використовує нетрадиційну нотацію та не виписує ключові знаки, передбачаючи формування політональності за допомогою зустрічних знаків. Також нетрадиційною є побудова сонати, що складається з двох частин:

- Перша частина – Прелюдія;
- Друга частина – Аллегро.

Маємо справу не з чотиричастинним циклом із парною періодичністю в зміні характерів руху (повільно – швидко), що є висхідним до моделі «церковної» тріо-сонати, а з двочастинною композицією, характерною для нетрадиційних сонатних циклів із співвідношенням частин повільно-швидко (*Andante molto tranquillo* – *Allegro*). Повільна частина (*Andante molto tranquillo*) написана у старовинній тричастинній формі із елементами

---

<sup>52</sup> **Петр Шекита** – український контрабасист, викладач класу контрабаса Бахмутського коледжу мистецтв. Учасник ансамблю «Концертино», м.Бахмут.

сонатності. Сонату відкриває клавірний вступ, який можна характеризувати як своєрідний ритурнель, побудований у формі періоду типу розгортання, який містить тематичне ядро, його мотивно-секвенційний розвиток і кадансування. Вступ можна вважати складовою головної партії, адже саме його тематичний матеріал виконує функцію головної партії в репризі. У першій частині можна знайти найрізноманітніші емоційні стани – зосереджено-напружений на початку, наповнений драматизмом наприкінці, лірико-споглядальний та поетично-схвильований в середині частини. Поєднання української національної мелодики та сучасних формотворчих засобів, політональність, змінна ритмічної пульсації створюють відчуття ємного та короткого висловлювання.

Друга частина розширює межі двочастинної форми твору. Вона продовжує розвивати тематичну ідею першої частини, але вже у зовсім іншій площині. Романтичну схвильованість цієї частини підкреслюють тональні зіставлення, збагачені поліфонізмом та напруженими гармоніями; епізоди драматичного характеру змінюються розділами споглядальної абстрактності. Емоційна нестійкість основного розділу другої частини врівноважується невеликою побудовою танцювального характеру (*Piu mosso*). Поліфонічність фактури ніби стримує танцювальний жанр епізоду, а в наступному розділі вирішує цей «конфлікт» жанрово-танцювальною темою, що завершується поверненням до початкового тематичного зерна. Багатоплановість другої частини сонати розширює форму та наповнює її елементами сюїтності. Партії фортепіано та контрабаса рівноправні, кожна має свої сольні проведення теми. Технічні можливості контрабаса є традиційними, використовуються прийоми притаманні класичним концертам.

Також цікавими є твори малої форми Григорія Оканя. Наприклад, свою «Мелодію» для контрабаса та фортепіано композитор присвятив своїй дружині Вірі, використавши для цього її мелодію. Підтвердженням цього є вірші, котрі композитор залишив у якості епіграфу, що свідчить про романтичність характеру композитора та ліричну спрямованість його творів.

Цікавим прикладом творчості композитора є Концертний етюд у стилі «Ретро» ор. 28 №21 для контрабаса та фортепіано, що є заключним етюдом в збірнику «П'ятдесят етюдів для контрабаса solo» (у п'яти зошитах). У цьому збірнику етюд подано без акомпанементу, але згодом композитор публікує етюд окремо вже із фортепіанною партією. Концертний етюд у стилі «Ретро» ор. 28 №21 для контрабаса та фортепіано Г. Оканя є яскравим зразком віртуозної композиції, яка поєднує технічні виклики та мистецькі запити та лежить на перетині традиційного етюдного жанру та віртуозних концертних п'єс для контрабаса та фортепіано. Авторський підзаголовок «У стилі «Ретро»» свідчить про використання композитором прийому стилізації. Цей прийом не можна ототожнювати з прямим посиланням на традицію чи точним копіюванням. Стилiзація полягає у відхиленні від обраної моделі та перетворенні її на образний об'єкт, який автор твору трактує як щось, що знаходиться поза його творчим простором і відрізняється від відтворення знайденого, почутого чи сприйнятого в певний момент.

Концертний етюд Г. Оканя у стилі «Ретро» для контрабаса та фортепіано звертається до класичної стилістики, про що свідчить характер тематизму, тональний план, прийоми тематичного розвитку, посилання на твори композиторів-класиків, піднесений характер викладення матеріалу.

Твір складається з двох контрастних частин – Інтродукції (Allegro Maestoso) і основного розділу (Allegro). Інтродукція (Allegro Maestoso) відкривається потужними фортепіанними акордами, які підтримуються контрабасом. Ритмічним зерном басової партії в даному випадку є пунктирний ритм, який символізує активну, динамічну силу, яка чекає свого розкриття в основній частині етюду. Поступове пунктирне підвищення звуків тризвуків тонально компенсується поступовим рухом тріолей вниз. У поєднанні пунктирного ритму й тріолей можна вбачати складність етюду, що полягає у загрозі нівелювання ритмічних і, відповідно, семантичних особливостей кожного із зазначених ритмічних малюнків.



Фактурну тканину Інтродукції складають численні перегукування між партіями контрабаса та фортепіано, побудовані за принципом відлуння. У цифрі 9 два ритмічні рисунки, представлені у першому реченні, синтезуються та у інтонаційному відношенні доповнюються стрибками через дві октави. Серед принципів побудови фрази слід виділити сумування  $(1+1+2)$ , що сприяє єдності загальної форми.

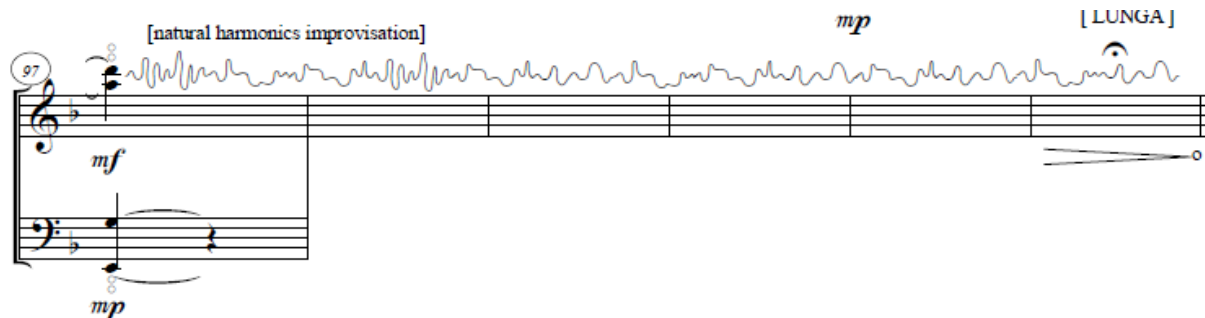
З технічної точки зору етюд написано у середньому регістрі із використанням позицій до ставки. У правій руці задіяно повний спектр штрихів та технічних труднощів – *détaché*, *legato*, *staccato*, *martele*, комбіновані та несиметричні штрихи, хроматичний рух, подвійні ноти, пасажі, флажолети, у лівій руці – численні стрибки та переходи.

Стилізація, що визначає заявлений у підзаголовку характер «ретро», апелює до тематичної єдності інтонаційних елементів етюду Г. Оканя із багатьма класичними контрабасовими концертами. Так, подвійні ноти у т. 20 викликають асоціації із виходом із каденцій Х. К. Грубера, у середньому розділі знаходимо алюзії на тематизм концерту для контрабаса та оркестру А. Капуцці, у коді – на Концерт для контрабаса та оркестру А-dur Д. Драгонетті-Е. Нанні, а фінал апелює до завершення концертів Й. М. Шпергера. Таким чином, принцип «ретро», задекларований Г. Оканем у назві твору, реалізується за рахунок використання алюзій на відомі твори класичного контрабасового репертуару та створення власного тематизму, стилізованого у дусі класичних контрабасових концертів.

Музичні твори Г. Оканя цілком заслужено називаються майстерними. Його музика поєднала різні жанри і зробила його однією з найзначніших постатей в українській контрабасовій музиці. Творчість композитора та його методичні напрацювання стали у нагоді молодим контрабасистам, розвиток виконавської майстерності яких, своєю чергою, привертає увагу інших композиторів до контрабаса як сольного інструмента.

XXI століття – доба розквіту для сольного контрабаса з оркестром. Молоді та більш зрілі композитори не просто звертають увагу на можливості

контрабаса, але й експериментують із його властивостями та віднаходять нові засоби виразності. З кожним роком концертний репертуар поповнюється яскравими творами для контрабаса та фортепіано. Серед композиторів, зробивших значний внесок до контрабасового репертуару, можна назвати, Олексія Войтенка, який настільки занурився у можливості контрабаса, що переробляв свій твір «Ерітарф» три рази (у 2003, 2011 та 2021 роках), додаючи все більш нові засоби виразності:



Українські композитори часто пишуть твори для контрабаса на замовлення. Так, Юлія Гомельська працювала на замовлення Basso Moderno Duo<sup>53</sup> (США): «Rhythmus» для контрабаса та фортепіано (2004); за пропозицією американського контрабасиста Аллана фон Шенкеля<sup>54</sup> написано «Seven screen shots» для контрабаса та фортепіано (2005) Олександра Щетинського. Твір складається з семи частин:

1. Містичний сон - Балада
2. Те нав'язливе нагадування - Аріозо
3. ...як бджола - Скерцо
4. Нерівне вимовляння - Монолог
5. Світлова іскра - Інтермеццо
6. Вниз по шосе - Перпетум-мобіль
7. Розслаблення - Арія

<sup>53</sup> Basso Moderno Duo – американський дует, у складі піаністки Крістен Вільямс і контрабасиста Аллана фон Шенкеля. Починаючи з 2005 року, замовляють твори від композиторів якомога більшої кількості країн: Алан Ованесс, Карлґайнц Штокхаузен, Нед Рорем і Йоко Оно.

<sup>54</sup> Алан фон Шенкель (народився 31 липня 1975 р.) - американський контрабасист, виконавець, автор пісень, гітарист і композитор. Шенкель співпрацював з різними музикантами, такими як Вінтон Марсаліс, Джиммі Кобб, Мерл Гаггард і Стів Вай. Є автором понад трьохсот музичних творів, включаючи три мюзикли і двадцять п'єс, серед яких «Конвенція Моррісі» і роман «Сковгаард».

Сім мініатюр являють собою музичні відображення різних кіноформ екранної культури, які швидко змінюються, підкреслюючи динамічність сучасного мислення. Інтерпретація мікро-епізодів вимагає від виконавців психоемоційної та технічної гнучкості, оскільки їм потрібно передати всесвіт кіномистецтва – від романтичної комедії до напруженого саспенсу.

Олександр Грінберг – «*Distortions*» для контрабаса та фортепіано (2005-2006) – невелика п'єса, в котрій автор використовує різноманітні звукові ефекти та технічні прийоми, що створюють дисторсію звуку. «*Distortions*» поєднує експериментальний підхід до композиції з виразною мелодійністю і ритмічною динамікою, створюючи незвичайні музичні образи та відтворюючи нестандартні звучання контрабаса та фортепіано.

Олег Клименко. «*П'єса соль мінор*» для контрабаса та фортепіано (2010) створена контрабасистом-композитором під час його навчання в консерваторії для розширення власного концертного репертуару. Ця композиція привертає увагу емоційною й мелодійною сутністю. За декілька етапів розвитку, змін солюючої партії та практичного використання різних інструментів, контрабас виявився ідеальним для втілення музичних ідей автора. Соль-мінорна тональність надає йому певну напруженість та темряву, враження меланхолії та глибокої роздумливості. До доробку композитора входять дві мініатюри: «Маленька елегія» та «Маленький вальс» для контрабаса та фортепіано (2021), що відзначаються ніжністю та легкістю, витонченими образами, що малюються інструментів. «Маленька елегія» і «Маленький вальс» розкривають творчу вправність композитора.

Віктор Гончаренко – розширив свій творчий доробок двома п'єсами для контрабаса та фортепіано: «Скерцо» (2011) та «Аріозо» (2016). «Скерцо» характеризується швидким темпом, жвавим ритмом і ритмічними зворотами, що створюють енергійну ауру. Ця музична п'єса відзначається здатністю викликати позитивні емоції та захоплення у слухача. «Аріозо», пропонує більш замріяну та ліричну атмосферу, мелодійність та експресивність передають глибокі почуття та роздуми. Обидва твори свідчать про творчість

Віктора Гончаренка та його вміння ефективно використовувати контрабас і фортепіано як сольні та ансамблеві інструменти. Ці композиції додають розмаїття і багатство його творчого виразу.

Едвард Кравчук – *Поєма* для контрабаса та фортепіано (2014). Твір написаний для сольного строю контрабаса, що дозволяє контрабасисту продемонструвати свою вищу майстерність та виразність у виконанні. Тональність твору – e-moll, що додає йому емоційності та драматизму. Твір входить до концертного репертуару провідних українських контрабасистів. *Поєма* для контрабаса та фортепіано вже стала частиною концертного репертуару провідних українських контрабасистів. Запис твору, виконаний Тетяною Гомон на фортепіано та Назарієм Стецем на контрабасі 18 липня 2022 року, зробив твір доступним для широкого слухацького кола. Виконання виконавців додало твору виразності та емоційної інтерпретації, залишаючи аудиторію в захваті від їхнього майстерного виконання. Такий підхід дозволяє повністю передати музичні почуття та ідеї композитора слухачам, створюючи незабутні враження.

Кармелла Цепколенко – «*Дуель-Дует №13*» для контрабаса та фортепіано (2021). Ця п'єса є частиною музичного циклу «*Дуель-Дует*», а саме цей дует присвячений Арсенію Перепилиці. На жаль, інформації про прем'єру цього твору наразі немає. Особливості циклу полягають у його природній виразності та драматургічності, які поєднуються зі створенням нових форм, зокрема у «фестивальному» жанрі.

#### **2.4. Контрабас як солюючий інструмент у творах з оркестром українських композиторів XX століття**

Найбільш розповсюдженим жанром для сольного інструмента з оркестром є жанр концерту. Концертів для контрабаса існує не так багато, оскільки контрабас зазвичай використовується як учасник оркестрового ансамблю, а не як сольний інструмент. Втім, концерти для контрабаса писали й видатні композитори Дж. Боттезіні, Д. Драгонетті, Я. Ванхаль та інші.

У ХХ столітті контрабас з'являється у якості сольного інструмента у супроводі оркестру у творах декількох українських композиторів.. У цих творах контрабас часто використовується для створення багатой та потужної басової лінії, додаючи глибини та музичної виразності загальному звучанню оркестрового ансамблю.

Українським дослідником жанру контрабасового концерту є Олег Лучанко<sup>55</sup>. Саме він розпочинає вивчення розвитку жанру концерту в Україні в третьому розділі своєї дисертації «Жанр контрабасового концерту в музично-історичному процесі». Огляд українських контрабасових концертів представлений дуже стисло у підрозділі «Український контрабасовий концерт у контексті розвитку національного контрабасового мистецтва» [35], втім, навіть у такому обсязі ця розвідка стає основою для подальших досліджень. Також в доробку науковця присутні наукові статті, присвячені окресленій тематиці.

Серед українських композиторів, у доробку яких є твори для контрабаса з оркестром, найбільш відомими є Інна Жванецька; Євген Мілка; Яків Лапинський; Петро Ладиженський; Геннадій Глазачов; Геннадій Ляшенко; Ольга Криволап; Вадим Ільїн; Альона Томльонова; Григорій Окань; Олег Клименко; Золтан Алмаші; Едвард Кравчук; Сергій Пілютіков; Віталій Вишинський; Владислав Коршунов. Усі вони зробили внесок у розвиток жанру українського контрабасового концерту. Їх твори демонструють багатогранність інструмента, містять елементи української народної музики та національних ритмів, що надає їм культурного значення. Сьогодні в Україні є багато талановитих контрабасистів, які виконували та записували ці концерти, демонструючи свою майстерність і артистизм.

---

<sup>55</sup> Олег Лучанко – український контрабасист, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри струнно-щипкових інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка. У 1977 р. закінчив Львівську державну консерваторію імені М. В. Лисенка. З 1980 р. викладає у Львівській державній консерваторії. У 2008 р. захистив кандидатську дисертацію за спеціальністю «Мистецтвознавство» на тему «Жанр контрабасового концерту в історії музики». Має 9 наукових публікацій, підготував понад 60 випускників з контрабасу, в тому числі лауреатів міжнародних конкурсів і фестивалів. Його випускники працюють у симфонічних і камерних оркестрах, на викладацьких посадах у вищих музичних школах України та за кордоном.

Твори українських композиторів демонструють універсальність і виразні можливості контрабаса, підносячи його з традиційної ролі допоміжного оркестрового до сольного інструмента. Ці твори часто поєднують українські народні елементи та класичні музичні традиції, формуючи унікальний і насичений музичний досвід. Ці твори демонструють багатогранність і виразність контрабаса та демонструють його потенціал як сольного інструмента в класичній музиці.

Як зазначає О. Лучанко, жанр українського концерту почав стрімко розвиватися в період великих стилістичних змін, які відбулися у творчості композиторів 1960-х років. Творчість цих композиторів вплинула передусім на модернізацію музичної мови, драматургії, оркестрового мислення тощо. У додатку до дисертації науковець надав лише п'ять прикладів жанру концерту для контрабаса в українській музиці: Я. Лапинського, П. Ладиженського, Г. Оканя, Г. Ляшенко та Г. Глазачова (у цьому переліку не вистачає концерту Є. Мілки, хоча у тексті дисертації згадка про нього присутня) [35, 146].

Хоча більшість науковців вважають, що першим прикладом українського концерту для контрабаса був концерт Євгена Мілки, за десять років до цього було написано концерт для контрабаса з симфонічним оркестром української композиторки Інни Жванецької<sup>56</sup>. Більшу частину свого життя вона не проживала на території України, бо через своє єврейське походження була вимушена евакуюватися із рідної Вінниці під час її окупації німецькими військами; можливо, саме тому її творчість опинилася поза увагою дослідників жанру українського контрабасового концерту.

Концерт для контрабаса з симфонічним оркестром Інни Жванецької є рідкісним випадком опублікованого твору цього жанру. Концерт було

<sup>56</sup> Інні Жванецька(1937 - \*) – українська композиторка, отримала композиційну освіту у Миколи Пейко в училищі імені Гнесіних, яке закінчила в 1964 році. Викладала фортепіано, стала викладачем композиції та інструментування в училищі імені Гнесіних (нині Державне музичне училище імені Гнесіних). Композиції Жванецької включають камерні твори, такі як «Бурлеск» для скрипки та фортепіано, «П'ять дитячих танцювальних п'єс» для двох віолончелей, «Ла Бейль» для альту та фортепіано. Вона також писала для оркестрів, зокрема Концерт для контрабаса, Увертюру та сюїти для струнного оркестру. Серед фортепіанних творів Жванецької — «Партита», «Поліфонічна фантазія», «Токката», «Варіації на тему Брамса». Вона також писала вокальні твори, такі як «Цикл», «З середньовічної єврейської поезії», «Январські штрихи».. В 1992 року Кембриджський біографічний центр (Велика Британія) визнав її «за ексклюзивність та кваліфікацію» Жінкою року.

надруковано у 1978 році видавництвом «Радянський композитор» у перекладенні для контрабаса та фортепіано. Як зазначено на титульному листі видання, концерт було написано у 1964-1968 роках. Клавір було зроблено композиторкою особисто, у той час як редакція партії контрабаса, належить знаому у той час контрабасисту Є. Колосову. Позначки про стрій контрабаса відсутні, що зазвичай свідчить про використання натурального строю. Концерт для контрабаса з симфонічним оркестром Інни Жванецької складається з чотирьох частин:

- I. Тема – Andante;
- II. Вальс – Allegro;
- III. Ноктюрн – Moderato non troppo;
- IV. Фінал – Allegro.

Відсутність ключових знаків, а також насиченість твору різними гармоніями багатьох тональностей за рахунок зустрічних знаків дають змогу дійти висновку про наявність рис політональності.

Хоча творчість Інни Жванецької майже не досліджена науковцями, до вивчення концерту для контрабаса звертається контрабасист-науковець Олег Лучанко у статті, у якій на прикладі творів Інни Жванецької та Андрія Ешпая порівнює зразки комунікативності партії солюючого контрабаса в жанрі концерту<sup>57</sup>. Автор статті підкреслює нетрадиційність художнього втілення жанру у концерті Інни Жванецької, а також варіаційну форму твору, у якій кожна з вільних варіацій має свою яскраву жанрову основу [39, 86].

Специфіка втілення жанру концерту у творчості композиторки також була обумовлена роллю контрабаса. Ключовою ознакою жанру є «змагання» між солістом та оркестром. Для концерту І. Жванецької характерною є не лише нетрадиційна будова першої частини, котра була написана у повільному темпі, а й діалогічна взаємодія соліста та оркестру. Втім, у цьому діалозі цілком домінує соліст-контрабасист, його «монолог» розпочинає та завершує частину:

---

<sup>57</sup> В цій статті автор помиляється назвавши Інну Жванецьку, Іриною.



Друга частина – «Вальс» – розпочинається зі фортепіанного вступу. Попри розмір  $\frac{3}{4}$ , фактура зовсім не нагадує класичний танок, зокрема, через численні синкопи у партії соліста:



Третій частині авторка надала поетичну назву «Ноктюрн». Хоча традиційно жанр ноктюрну зазвичай характеризується повільним темпом, наявністю плавної, виразної мелодії та мрійливим, меланхолійним настроєм, І. Жванецька переосмислює та насичує партію контрабаса більш стрімким рухом. Завдяки постійній зміні розміру у частині відсутня будь-яка меланхолійність. Розвиток демонструє жанрові видозміни теми, зберігаючи її найбільш характерні тональні рухи в ліричному діалозі. Інтонаційний обмін між солістом і фортепіано демонструє симфонізацію фактури, що підвищує рівень комунікації, її «відкритості» до діалогу. Переплетіння мелодичних ліній в обох партіях вимагає тонкого виконавсько-комунікаційного відчуття в досягненні ансамблевих завдань.

У партії контрабаса композиторка виписує подвійні ноти (малі секунди та зменшенні октави), що додають гостроти звучанню. Попри те, що партія контрабаса пройшла редагування у контрабасиста Є. Колосова, деякі технічні моменти на перший погляд здаються не виконуваними на контрабасі та потребують більш детального вивчення на практиці з інструментом – як, наприклад, подвійні ноти зі штучними флажолетами наприкінці III-ї частини:

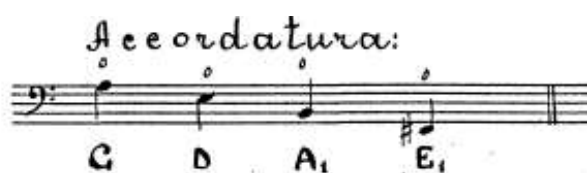




виконавстві, продумане фразування, відточена майстерність та емоційна виразність» [43, с.48].

Творча постать Є. Мілки досить побіжно окреслена у вітчизняному науковому просторі, а його Концерт для контрабаса з симфонічним оркестром, що демонструє багатогранність і віртуозність контрабаса як сольного інструмента і вважається важливим твором в репертуарі української класичної музичної традиції, у даному дослідженні проаналізовано вперше<sup>59</sup>.

Контрабасовий концерт є яскравим прикладом української класичної музики. Існує дві редакції концерту для контрабаса з симфонічним оркестром та редакція для контрабаса та фортепіано. Ці редакції мають незначні розбіжності у солюючій партії контрабаса, що свідчить про те що композитор детальніше переосмислював можливості солюючого інструмента під час оркестровки. Концерт написано для потрійного складу великого симфонічного оркестру та як зазначено на титульній сторінці рукопису концерта для солюючого контрабаса у сольному строї:



Концерт для контрабаса з симфонічним оркестром Є. Мілки демонструє віртуозність і виразність контрабаса як сольного інструмента в супроводі оркестрового ансамблю та має дві частини:

1. Lento poco rubato
2. Allegro risoluto

Перша частина, Lento poco rubato, починається з контрабасового соло, та має класичну сонатну форму. Головну тему варіюють різні інструментальні групи, створюючи ефект діалогу між контрабасом та оркестром і має ліричний характер. Також значною мірою уваги приділяється використанню різних технік виконання. Мелодична лінія розгортається у всіх інструментальних партитурах, забезпечуючи гармонійну обробку

<sup>59</sup> Ноти концерту наданні сином композитора, диригентом Данілою Мілкою, з Бібліотеки Донецького відділу музичного фонду УССР.

контрабасової теми. Ритмічний рух музики стає більш жвавим та енергійним у розвитку взаємодії між контрабасом та оркестром. В основі музичної тканини лежить мотив, який виступає в ролі повторюваного основного елемента і розвивається протягом всієї частини. Особливою рисою цієї частини є технічна складність і високий рівень виконавської майстерності, необхідний для вірного відтворення ритмічних структур та широкого діапазону звуків.

У другій частині, *Allegro risoluto*, контрабас відіграє більш підпорядковану роль, слугуючи головними темами музики, що розвиваються у струнній групі та дерев'яних духових інструментах. Темброва глибина контрабаса створює атмосферу стрімкої музики. Друга частина концерту має форму рондо з контрабасовою каденцією і відзначається швидким темпом, який поступово прискорюється. Каденція насичена яскравими різноманітними контрабасовими засобами виразності, котрі традиційно притаманні класичним контрабасовим концертам XIX сторіччя.

Солуюча контрабасова партія вимагає від виконавця високої точності та рівномірності звуку. Крім того, виконавець повинен бути здатним до глибокої інтерпретації та розуміння музичної ідеї твору. У контрабасовій партії важливу роль відіграє використання техніки «*legato*», яка передбачає плавне переходження від ноти до ноти без переривання звуку. Також використовуються техніки «*staccato*» та «*pizzicato*», які дозволяють виконавцеві змінювати характер звуку та створювати різноманітні музичні ефекти. Особливості солуючої контрабасової партії у цьому концерті полягають в різноманітності технічних прийомів та використанні всього діапазону інструмента.

Концерт Є. Мілки це майстерний твір, який демонструє талант соліста та оркестру. Використання українських народних елементів надає йому унікального характеру, а технічні вимоги роблять його віртуозним зразком для контрабаса. В цілому, концерт є багатогранним твором з різноманітними мелодійними та ритмічними рисами. Він демонструє вміння композитора

створювати як динамічну, енергійну музику, так і задумливу та ліричну. Контрастні характери двох частин створюють динамічне відчуття від прослуховування, а концерт у цілому є свідченням композиторської майстерності Є. Мілки.

Концерт для контрабаса українського композитора Геннадія Ляшенка<sup>60</sup>, написаний у 1989 році, є цінним внеском до концертного контрабасового репертуару. Концерт вперше було виконано відомим контрабасистом Ігорем Квачем та оркестром Київської державної консерваторії під керівництвом В. Рунчака у 1991 році. Твір є унікальним за своєю жанрово-стилістичною специфікою, чим обумовлена необхідність його публікації та подальшого вивчення.

Концерт побудовано як безперервний цикл із чотирьох частин, що йдуть *attacca*. Оркестр складається зі струнного ансамблю та фортепіано або арфи. Партія контрабаса, написана у сольному строї, є своєрідним технічним та емоційним викликом для виконавця.

Одним із ключових стилістичних елементів Концерту є використання композитором українських народних мелодій і ритмів, що тонко вплетені в музичну тканину, є втіленням культурної самоідентичності автора та посилюють музичну привабливість твору. Концерт демонструє майстерність композитора в оркестровці та його здатність за рахунок відповідного інструментування досягати насиченого, повного звуку із відносно невеликим ансамблем.

Як зазначає О. Лучанко, за жанром Концерт Геннадія Ляшенка можна віднести до класичних концертів у традиції романтизму з впливом української народної музики. Соло контрабаса надається широка можливість проявити віртуозність і виразність, а оркестровий супровід забезпечує барвистий і підтримуючий фон для сольного інструмента.[38, 161]

---

<sup>60</sup> Геннадій Ляшенко (1938—2017) — український композитор, музичний педагог, музикознавець, культурний діяч. Був професором кафедри композиції, оркестровки Національної музичної академії України. Творчість Ляшенка охоплює різні жанри музики: симфонічну, камерну, хорову, вокально-сценічність. Лауреат низки нагород і відзнак, зокрема Національної премії України імені Тараса Шевченка, імені Миколи Лисенка, премії імені Бориса Лятошинського.

Загалом Концерт Геннадія Ляшенка для контрабаса є надзвичайно оригінальним і цінним твором, який заслуговує на подальшу увагу як музикантів, музикознавців, так і глядачів.

Основна проблема, що постає перед науковцями під час спроб дослідження контрабасового репертуару, полягає у відсутності інтересу композиторів ХХ сторіччя до публікації творів для контрабаса. Помилково вважаючи, що мистецьке середовище не має потреби у виданих контрабасових творах, автори таких творів часто залишають їх у рукописах. Більшість із творів, написаних для контрабаса, виконуються лише один раз на прем'єрному концерті, після чого опиняються у вимушеному забутті. Така доля спіткала низку контрабасових концертів відомих українських композиторів:

- Концерт «Купальський» для контрабаса та камерного оркестру (1981) Якова Лапінського<sup>61</sup>. Першим виконавцем був викладач класу контрабаса Київської академії музики ім. Р. М. Глієра *Володимир Бєляков*.

- Концерт для контрабаса з симфонічним оркестром (1983) Петра Ладиженського<sup>62</sup>. Під час написання твору композитор викладав у Криворізькому музичному училищі.

- Концерт «Романтичний» для контрабаса з симфонічним оркестром (1985) Геннадія Глазачова<sup>63</sup>. Першим виконавцем був викладач класу контрабаса Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової *Володимір Чекалюк*.

---

<sup>61</sup> Яків Лапінський (1928-2020) — український композитор і педагог. Навчався в Київській консерваторії, згодом працював професором композиції, інструментовки та симфонічної партитури. Для музики Лапінського характерні постмодернізм і фольклоризм. Він найбільш відомий своїм внеском у саундтрек до фільму 1967 року «The Haze of Andromeda». Останні роки життя Лапінський живе в Дармштадті, Німеччина.

<sup>62</sup> Петро Ладиженський (1946-\*) — український композитор і педагог. Навчався музиці у Хмельницькому музичному училищі, згодом у Київській консерваторії. Викладав музику в Кривому Розі та Новосибірську, перш ніж оселитися в Санкт-Петербурзі (1996). Автор кількох збірок музичних і навчальних матеріалів, у тому числі збірки пісень для дітей.

<sup>63</sup> Геннадій Глазачов (1915-1991) — український композитор і скрипаль. Був членом Спілки композиторів України. У 1941 році закінчив Одеську консерваторію по класу скрипки. У 1944—1948 роках — концертмейстер Одеського театру музкомедії, з 1948 року — соліст Одеського філармонічного оркестру. Композиторську діяльність розпочав у 1962 році.

- Концерт для контрабаса з симфонічним оркестром (1997) Вадима Ільїна<sup>64</sup>. Твір було написано під час перебування композитора у Ізраїлі. Першим виконавцем був *Дмитро Зюзькін* з Симфонічним оркестром Національної філармонії України під орудою американського диригента *Джорджа Едварда Стеллута* на одинадцятому міжнародному фестивалі «Київ Музик Фест'2000» 29 вересня 2000 року.

Поряд із жанром концерту для контрабаса з оркестром, в творчості українських композиторів є й приклад малої форми для контрабаса з оркестром. Це Речитатив для контрабаса та камерного оркестру Ольги Криволап<sup>65</sup>, написаний у 1993 році.

Цікавим прикладом втілення жанру дуету за участю контрабаса та камерного оркестру є три одночастинних дуети для різних складів Владислава Коршунова, написанні у 1980-х – 1990-х роках:

- Дуєт №1 – «Autumn for two» для альту та контрабаса з камерним оркестром (Andantino rubato, G-dur);
- Дуєт №2 – «Duetto con orchestra» для скрипки та контрабаса з камерним оркестром (Allegro, D-dur);
- Дуєт №3 – «Duetto con orchestra» для двох контрабасів з камерним оркестром (Molto sostenuto. Rubato, A-dur).

У всіх трьох дуетах збережено притаманний В. Коршунову композиторський стиль. Усі солюючі контрабасові партії мають сольний стрій, але у партитурах композитор нотує їх у реальному звучанні, тобто на тон вище.

<sup>64</sup> Вадим Ільїн – український композитор. У 1971 році закінчили Київську консерваторію у класі Мирослава Скорика. Він є авторами балетів, мюзиклів, симфоній, музики до театральних вистав, телевізійних шоу та фільмів. Був членом Товариства композиторів Радянського Союзу з 1972 року та Товариства композиторів України з 1991 року. У 1991 році емігрували до Ізраїлю, а з 1997 року є членом Союзу композиторів Ізраїлю.

<sup>65</sup> Ольга Криволап(1951) — українська композиторка і педагог. Член Національної спілки композиторів України, лауреат Всесвітнього студентського та молодіжного фестивалю «Студентська весна-78» (м. Єреван). У 1979 р. закінчила Львівську консерваторію (клас В. Фліса) і з того часу працює в ній, нині доцент кафедри композиції. Твори К. виконують провідні виконавці та колективи України, зокрема «Київська камерата», «Віртуози Львова», Львівський та Київський камерні оркестри, Камерний оркестр Львівської філармонії, Львівський симфонічний оркестр, струнний ім. квартет Львівської філармонії та «Квартет Талант».

З інших концертних творів для контрабаса коротко перелічимо найцікавіші.

Альона Томльонова. *Концертино для контрабаса з симфонічним оркестром* (2001). Прем'єра відбулась на концерті «Future in Youth: одеські композитори – фестивалю» в авторській транскрипції для контрабаса та фортепіано, партія контрабаса – Олександр Шевчук, партія фортепіано – Марина Перепелиця.

Золтан Алмаші. *Концерт h-moll для контрабаса в сольному строї та камерного оркестру* (2002), присвячений солісту-контрабасисту Назарію Стецю. Концерт складається з восьми частин, кожна з яких є образно та музично яскравою:

- I. Елегія – Andante;
- II. Інтерлюдія – L'istesso tempo, rubato;
- III. Мультфільм – Allegro;
- IV. Техно – Allegro molto;
- V. Інтерлюдія №2 – Molto rubato, dolce;
- VI. Райдуга в січні – Andante;
- VII. Інтерлюдія №3 – Adagio;
- VIII. Варіації на тему Боттезіні – Allegro.

Приклад одночастинного концерту є у творчості Григорія Оканя – *Концерт Ре мажор для контрабаса та симфонічного оркестру* (2006) та Едварда Кравчука – *Концерт для контрабаса, фортепіано, струнних та ударної установки* (2014) присвячений солісту-контрабасисту Назарію Стецю; *Концерт для контрабаса з симфонічним оркестром* написав й Олег Клименко (2011), *Концертино для контрабаса та камерного оркестру* (2015) створила Наталья Максимова (прем'єра відбулась на творчому концерті композиторки у ХНУМ імені І.П. Котляревського у 2015 році в авторській транскрипції для контрабаса та фортепіано, партія контрабаса – Сергій Дікарев, партія фортепіано – Наталья Максимова).

Серію епатажних концертних творів продовжує *«Похорон мух»* для скрипки, контрабаса соло та камерного оркестру (2013) Віталія Вишинського, *Концерт «Ліпше замри, коли дракон співає»* для контрабаса з симфонічним оркестром (2018) Сергія Пілютікова (присвячений солісту-контрабасисту Назарію Стецю. Прем'єра відбулася в рамках фестивалю «КиївМюзикФест» у Великій залі імені Героя України В. Сліпака НМАУ ім. П. І. Чайковського у 2018 році, партія контрабаса – Назарій Стець, Заслужений академічний Симфонічний оркестр Українського радіо під орудою Володимира Шейка).

## **Висновки до Розділу 2**

Формування контрабасового репертуару в Україні було багатоетапним процесом, який, у порівнянні із аналогічним процесом у країнах Європи, продемонстрував динамічний розвиток у гранично стислий період часу – від перших спроб використання контрабаса в народній музиці та його остаточної інтеграції до класичного оркестрового складу до появи талановитих композиторів і виконавців, які зробили значний внесок до формування контрабасового репертуару. Формування контрабасового репертуару в Україні можна розділити на декілька окремих періодів, кожен з яких позначений унікальними культурними та історичними впливами та жанрово-стильовими орієнтирами. Так, його поява в Україні у XIX столітті збіглась з формуванням оркестрів дворянських маєтків. Так, у XIX столітті контрабас використовувався виключно як допоміжний інструмент в оркестрових та оперних ансамблях. Тобто функційно на початку його основним призначенням було дублювання віолончелі, та поступово ситуація змінювалась. Однією з причин є зростання європейського впливу у цей час, завдяки чому залучались відомі виконавці для навчання та гри. Друга причина – поява професійної підготовки музикантів стала одним із ключових та першочергових чинників формування контрабасового репертуару в Україні. Зі створенням консерваторій і музичних шкіл молоді музиканти



отримали можливість засвоїти основи класичного репертуару та традиційної української музики.

Наступний етап – кінець XIX–початок XX ст., коли акцент в українській музиці був зроблений на національній тематиці, де фольклорні інтонації в партитурах композиторів отримували нове звучання. Тембр контрабаса в симфонічних творах виявився доречним для передачі автентичності звучання. М. Лисенко та М. Калачевський продемонстрували різні підходи до використання контрабаса. М. Лисенко використовував контрабас для підсилення драматичних моментів у своїх творах, в то ж час надаючи йому роль провідного інструмента у певних епізодах. М. Калачевський, в свою чергу, експериментував з тембром контрабаса, використовуючи його для передачі атмосфери рефлексії та інтроспекції. Але особливий внесок в українську симфонічну музику зробив П. Сениця. Його композиції відзначаються інноваційними елементами: він, знаючи специфіку інструмента як виконавець, експериментував з контрабасом, використовуючи його в нетрадиційних ролях, комбінувавши його з іншими інструментами для створення унікальних тембрових комбінацій.

На початку XX ст. (III-й етап) контрабас в Україні стає дедалі популярнішим інструментом. В цей час починає формуватися камерний та сольний репертуар контрабасиста. Ключовим композитором названого періоду був Р. Глієр, який, за підтримки С. Кусевицького, новаторським чином застосовував контрабас у симфонічних творах. Відрізняючись від П. Сениці, Глієр використовував контрабас для створення емоційно насичених партій, при цьому інструмент часто виконував роль основних мелодичних ліній. З часом роль контрабаса в українському симфонізмі набувала нових сенсів завдяки зусиллям таких композиторів, як Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, В. Барвінський, С. Людкевич, Л. Колодуб і багатьох інших. Вони розширили горизонти використання цього інструмента, від імітації звучання народних інструментів до використання його як контрастний елемент в гармонії та тембровій структурі. Ця тенденція продовжується і в

творчості сучасних українських композиторів, які активно використовують контрабас у симфонічних творах для досягнення нових експресивних звучностей.

Наступний етап (середина XX ст.) характеризується підвищенням уваги композиторів до контрабаса, багато хто з них звертаються до нього та відводять йому все більш значущу роль. Неможливо переоцінити роль у цьому процесі і контрабасистів-виконавців (В. Чекалюк, В. Беляков, Д. Зюзькін, Г. Окань, В. Коршунов та інші), які вивели інструмент на новий рівень віртуозності, розширили репертуар завдяки виконанню творів українських та зарубіжних композиторів, чий пошук зробили вітчизняний контрабасовий репертуар багатим, яскравим та різножанровим.

Формування камерно-інструментального контрабасового репертуару в Україні сталося завдяки творчості Л. Грабовського, С. Колобкова, І. Карабиця, В. Лиховіда, В. Карлаша, В. Бібіка. Сучасні композитори, включаючи О. Гоноболіна, А. Загайкевич, О. Щетинського, З. Алмаші, С. Азарову, А. Аркушину, А. Томльонову, С. Шустова, О. Войтенка, М. Коломійця, інтенсивно розкривають нові можливості контрабаса, розширюючи його технічний та емоційний діапазон. Твори Олега Лучанка, а також твори Інни Жванецької, Євгена Мілки та Геннадія Ляшенка відображають еволюцію контрабаса як сольного інструмента, об'єднуючи традиції української народної музики із сучасними композиційними методами. Це підтверджується застосуванням нестандартних гральних прийомів, експериментами з тембром і поєднанням різних музичних жанрів. Названі твори підтверджують зростання інтересу до контрабаса і його ключову роль у розвитку української музичної культури. Інновації в експериментах із звуком, тембровими дослідженнями та новими техніками гри, змішані з традиційними українськими мелодіями та музичними формами, надали контрабасу ключової ролі у музичному мистецтві України. Цей інструмент став відображенням культурного розвитку і інтеграції

України в світовий музичний простір, підкреслюючи його неперевершену виразність і глибокий емоційний потенціал.

Сучасний контрабасовий репертуар України збагачується завдяки роботі таких композиторів, як Сергій Шустов та Юрій Іщенко (в творах якого відчутні традиції А. Штогаренка). Владислав Коршунов в своїх композиціях демонструє аналітичний підхід до контрабаса, виокремлюючи його унікальні технічні можливості, такі як подвійні ноти натуральними флажолетами. Григорій Окань, як легенда контрабасового мистецтва, заслуговує окремої уваги, популяризуючи і розвиваючи жанр зі змішанням різних музичних стилів. XXI століття відкрило нові горизонти для контрабасової музики в творчості О. Войтенка, Ю. Гомельської, О. Щетинського.

Досліджуючи контрабасовий репертуар XX століття в Україні, можна побачити відсутність публікації та популяризації значущої частини цього репертуару. Це призвело до того, що численні цінні твори відомих українських композиторів залишаються невідомими та недооціненими. На тлі цього забуття особливо важливим є вивчення таких малоформатних творів, як Речитатив Ольги Криволап, а також дуетів Владислава Коршунова. З іншого боку, XXI століття принесло відродження інтересу до контрабаса, зокрема завдяки численним талановитим композиторам, які активно розширюють репертуар для цього інструмента. Їхні інноваційні та виразні твори дозволяють контрабасистам демонструвати весь спектр можливостей свого інструмента, що сприяє збагаченню світової музичної культури. На противагу цьому, XXI століття принесло ренесанс контрабасового жанру завдяки величезному інтересу композиторів до створення концертів для контрабаса, дозволивши виконавцям демонструвати його унікальність. Композитори, як Альона Томльонова та Золтан Алмаші, внесли свій вклад, досліджуючи і використовуючи особливості звучання контрабаса. Їхні твори стали платформою для поєднання традиційних та сучасних технік гри (*pizz.* Бартока; виконання нот поза звичайною позицією підставки, що викликає незвичайний звуковий ефект; техніка, коли музикант вдарає руками по

корпусу інструмента, що створює ритмічний звук), розширивши границі контрабасового репертуару.

Жанрове розмаїття контрабасового репертуару, створеного в Україні протягом XX століття, вражає. Чинниками, які суттєво сприяли формуванню репертуару для контрабаса в Україні, є вплив європейської класичної традиції, а також джазу, експериментальної музики. Це особливо актуально в останні роки, оскільки обмін ідеями та співпраця між музикантами різних країн і культурного походження стає все більш поширеним явищем. Контрабас демонструє універсальність як інструмент симфонічний, камерний, концертний. Кожен жанр має свої особливості, які вимагають від виконавця глибокого розуміння стилістики, техніки гри та інтерпретації.

Сьогодні контрабас продовжує залишатися важливою частиною українського музичного ландшафту, а його репертуар продовжує зростати та розвиватися, відображаючи багату культурну спадщину країни. Процвітання українського контрабасового репертуару сприяють численні талановиті композитори, виконавці та ансамблі, які займаються збереженням і популяризацією інструмента та музики, написаної для нього, контрабас залишається невід'ємною частиною музичної культури сучасної України та продовжує бути джерелом натхнення як для музикантів, так і для слухацької аудиторії.

Отже, підсумуємо. Формування контрабасового репертуару в Україні було динамічним і складалось під впливом культурних, історичних та музичних факторів. Зусиллями відданих своїй справі композиторів, виконавців і педагогів контрабас став невід'ємною частиною української музичної культури, заслужив визнання як унікальний і цінний інструмент. Подальші дослідження історії та розвитку українського контрабасового репертуару є важливими для поглиблення розуміння багатої вітчизняної музичної спадщини та продовження її розвитку в майбутньому.

## ВИСНОВКИ

Дослідження, присвячене контрабасу, як інструмента, що протягом ХХ століття віддзеркалювало суттєву еволюцію, що увиразнилась у композиторській та виконавській творчості. Основною метою ми вбачали саме опис еволюційних процесів в декількох вимірах: національному, історичному, жанровому, стильовому та виконавському.

Результати дослідження узагальнено в наступних позиціях.

Історія контрабасового мистецтва є показовим прикладом еволюції інструмента від дублюючої оркестрової партії до сольного інструмента з необмеженими технічними і виразними можливостями. Якщо на перших етапах функціонування в оркестрі контрабас мав виключно дублюючі, допоміжне значення, виконуючи в партитурі роль басового і ритмічного акомпанементу, то згодом він знайшов роль самостійного інструмента з характерним тембром, якому доручається сольний виклад тематичного матеріалу. Варто відзначити, що специфічне забарвлення звуку зробило контрабас незамінним учасником драматичних кульмінацій багатьох оперних вистав. Також привертає увагу той факт, що в інструментальній музиці контрабасу нечасто доручається нейтральний за характером тематизм. Як правило, цей інструмент або є виразником похмурих, тривожних, а часом – навіть трагічних настроїв, або належить до сфери комічного в його різних відтінках (найчастіше це пародія, сарказм або гротеск). Особливе значення контрабас набуває в партитурах композиторів епохи романтизму завдяки барвистості тембру й особливих можливостей звуковидобування.

Для контрабасового мистецтва ХХ століття стало переломним етапом розвитку. Так, на початку століття контрабас залучався в основному як допоміжний інструмент в класичних ансамблях, в яких виконував переважно ритмічну та гармонічну роль. Проте протягом століття питома вага значення інструмента відчутно зросла. Поступово контрабас отримав визнання як *універсальний за своїми виразними можливостями сольний інструмент*. Розвиток, якого зазнав контрабас у музичному мистецтві ХХ століття, був

зумовлений низкою факторів, зокрема, змінами в музичній естетиці, технологічним прогресом і удосконаленням техніки гри на контрабасі.

З кожним новим етапом свого розвитку набуваючи нові й нові художні якості, контрабасова музика збагачувалася сольним репертуаром, необхідним для технічно досконалих музикантів, що з'явилися як наслідок еволюції інструментарію. Сольні та камерно-інструментальні твори за участю контрабаса увібрали в себе кращі риси стилю кожної епохи, а також новаторські пошуки кожного композитора, який звертався до написання контрабасової музики. Показавши себе в якості незамінного оркестрового і яскравого сольного інструмента, контрабас поступово увійшов і в сферу камерної музики в якості рівноправного учасника ансамблю. Такому еволюційному кроці багато в чому сприяло формування національних контрабасових шкіл, представники яких часто були співавторами для композиторів.

Композиторські експерименти з новими техніками та композиційними підходами у XX столітті все частіше передбачали залучення контрабаса у якості сольного інструмента. Одним із головних факторів, що сприяв розширенню ролі контрабаса в класичній музиці, стало поширення модерністських експериментальних музичних напрямків. Композитори, основу творчості яких складало дослідження нових звуків і текстур, почали писати складні інноваційні партії для контрабаса. Своєю чергою, це вимагало від виконавців більшої віртуозності та контролю над виразовими можливостями інструмента. Активне використання контрабаса в сольних композиціях та камерних ансамблях послугувало відображенням змін у стилістиці, які передбачали, зокрема, зміни функціонального співвідношення різних інструментів.

Творчість композиторів XX століття зазнала широкого діапазону впливів, від традиційної класичної музики до авангардних стилів, результатом чого стали спроби розширити «межі можливого» у контрабасовому виконавстві. Митці прагнули продемонструвати унікальні

темброві якості інструмента, дослідити його потенціал як мелодичного чи імпровізаційного інструмента, шукали нові способи використання контрабаса у контексті нових стилів та форм музики. Втім, незважаючи на окреслені зміни, протягом XX століття контрабас продовжував відігравати вирішальну роль в оркестровій музиці, забезпечуючи основу для звучання та структури багатьох класичних творів. Контрабас також зберіг функцію гармонічної та ритмічної основи камерних ансамблів, з'являючись у творах для струнних квартетів, тріо та інших малих ансамблів.

Однією із ключових характеристик XX століття став розвиток авангардних технік гри на контрабасі. Нові виконавські прийоми допомогли зруйнувати бар'єр між оркестровим і сольним виконанням, проклавши шлях для універсальності контрабаса. У авангарді цього руху були такі композитори, як П. Гіндеміт, К. Пендерецький та Ф. Прото, твори яких демонструють повний діапазон і універсальність контрабаса.

Роль контрабаса в симфонічній та камерно-інструментальній творчості П. Гіндеміта заслуговує уважного дослідження як науковців, так і виконавців. Спершу використавши контрабас у симфонічній партитурі, композитор незабаром включає його до складу різних інструментальних ансамблів як характерний тембр. Для інструментальних ансамблів П. Гіндеміта, характерні нетрадиційні склади, часто побудовані за принципом контрасту тембрів. Окрім того, досить ймовірно, що композитор писав свої твори для складу конкретних виконавців, чим, між іншим, пояснюються хронологічні рамки звернення до тих чи інших комбінацій інструментів.

В загальному ж можна виділити кілька сфер застосування П. Гіндемітом характерного контрабасового тембру. Передусім це звернення до комічних образів пародійного характеру, про що говорять самі назви творів (Пародія для кларнета і контрабаса, «Анекдоти для радіо»). Зазвичай, комічний ефект в подібних творах досягається завдяки тембровому контрасту інструментів, використанню багатой штрихової палітри, звуковідтворенню та нетрадиційних прийомів гри.

Поряд з цим можна відзначити, що сольний контрабас найчастіше сприймається П. Гіндемітом як інструмент, призначений для домашнього музикування. Це пов'язано анітрохи не з низькою оцінкою композитором концертних можливостей інструмента, а з обставинами життя П. Гіндеміта, для якого можливість неформального музичного спілкування була дуже важливою. Подібні умови функціонування контрабаса в творчості композитора відкрили можливості для різноманітних експериментів, пов'язаних з вільною театралізацією виконання інструментального твору, що в кінці кінців призвело до виникнення в окремих творах П. Гіндеміта рис інструментального театру.

Соната для контрабаса та фортепіано П. Гіндеміта – яскравий приклад пошуку композитором нетрадиційних виразних засобів, починаючи вибором тембру солюючого інструмента і закінчуючи формотворчими факторами. П. Гіндеміт довго йшов шляхом усвідомлення контрабаса як повноцінного солюючого інструмента, тому до написання цієї сонати він звернувся вже як досвідчений, усталений майстер, який перебував у своєму творчому досвіді всі можливі варіанти використання тембрових можливостей інструмента. Музична мова Сонати досить складна і вимагає не тільки технічної, але й теоретичної та загальномузичної підготовки музиканта-виконавця. Сучасна музична мова Сонати, вкладена в стрімкі рамки неокласичної форми, вимагає від контрабасистів досконалого володіння можливостями свого інструмента, а також знання специфіки камерно-інструментального стилю П. Гіндеміта.

У контексті сучасного контрабасового виконавства Соната займає значне місце і представляє собою плідотворне поле для різноманітних інтерпретаційних читань в рамках різних виконавчих традицій. Індивідуалізації виконавчих інтерпретацій у багатому міру сприяють редакторські прочитання, які поряд з оригінальним текстом складають текстологічну базу для більшості виконань.

Ця тенденція до індивідуалізації та експериментування в контрабасовому виконавстві знайшла своє продовження в творчості



К. Пендерецького, а саме в його Концертному дуєті з участю контрабаса. Концертний дует для скрипки та контрабаса К. Пендерецького можна вважати переломним твором у творчості композитора. Після написання дуєту контрабас опинився в так званому центрі творчої уваги композитора. Про переосмислення К. Пендерецьким тембрової ролі та можливостей контрабаса свідчить переклад Струнного квартету № 3 «Leaves of an unwritten diary», виконаний композитором у 2015 році для струнного квінтету з участю контрабаса.

Контрабас у Концертному дуєті для скрипки та контрабаса К. Пендерецького має поліфункціональне значення. З одного боку, композитор залишає контрабасу його традиційну роль гармонічної та басової основи, використовуючи оркестрове пічікато. З іншого боку, партія контрабаса ускладнена широкими стрибками в високому регістрі, які дають можливість контрабасу почувати себе на місці солюючої скрипки. Віртуозність партії контрабаса для виконавця свідчить про переосмислення К. Пендерецьким можливостей інструмента порівняно з його ранніми творами.

У Концертному дуєті для скрипки та контрабаса принцип концертності втілено у своєрідній «грі» скрипки та контрабаса, які по черзі виступають на перший план і змагаються один з одним з метою з'ясувати, хто ж в результаті цієї «гри» виявиться солюючим інструментом. Твір ставить перед виконавцями складні технічні та художні завдання, вирішення яких має бути пов'язане не тільки з використанням усіх вмінь та навичок музиканта, але і з глибоким розумінням внутрішньої структури та специфіки композиційно-драматургічного рішення авторської ідеї.

Така роль контрабаса, що вимагає високої техніки та розуміння композиторської ідеї, продовжується і в наступних творах інших композиторів, наприклад, у «Кармен-фантазії» Ф. Прото. «Кармен-фантазія» Ф. Прото – твір, який розширив коло інтерпретацій хрестоматійної опери Ж. Бізе. Органічно продовжуючи традицію сюїт на тематичному матеріалі

опери, закладену Е. Гіро, Ф. Прото, проте, вносить певні новації, які насамперед у використаних засобах виразності. Вперше в інструментальній фантазії на теми опери «Кармен» використаний тембр солюючого контрабаса – інструмента, що традиційно асоціюється частіше із похмурими та трагічними, або, навпаки, підкреслено комічними образними сферами, але в музиці ХХ століття активно розширює межі свого використання.

Показово, що, вибудовуючи композиційну драматургію своєї сюїти, Ф. Прото не обмежується експлуатацією низького тембру контрабаса і відмовляється від зображення жіночих образів (№3 «Ноктюрн – Арія Мікаели», однак уникає прямих посилок безпосередньо до образу титульного персонажа опери – пристрасний Кармен. На відміну від сюїт Е. Гіро, у яких невід'ємно присутній Хабанера як безпомилково відомий символ образу Кармен, у Ф. Прото інтонації партії головної героїні виявляються лише як алюзії у партії оркестру.

Нові горизонти відкриває Ф. Прото і на шляху переосмислення присутніх у його Кармен-фантазії образів. Насамперед це відноситься до образу тореадора Ескамільйо (№4 «Пісня тореадора»). Активний, мужній персонаж у трактуванні Ф. Прото набуває рис меланхолічності – нової образної грані, що рідко асоціюється з тембром контрабаса.

В останні роки популярність контрабаса як солюючого інструмента продовжує зростати. Талановиті виконавці та композитори своєю неатомною працею виводять цей інструмент на нові висоти. Створення міжнародних конкурсів та нових навчальних матеріалів, розширення концертного репертуару – усе це відіграє визначну роль у подальшій популяризації контрабаса як сольного інструмента.

Окремо наголошено на ролі контрабаса в творчості українських композиторів. На початку ХХ століття з розвитком української класичної музики, котра зазнала значного впливу західноєвропейських композиторів, розпочався розвиток ролі контрабаса в творчості українських композиторів. Протягом ХХ століття роль контрабаса в українській музиці зросла від

класичного оркестрового інструмента до рівноправного учасника камерного ансамблю та солюючого інструмента у супроводі фортепіано та оркестру.

Аналіз контрабасового репертуару в Україні ХХ століття демонструє, що роль цього інструмента значно змінилася з часом, наслідуючи тенденції світової музичної практики. У симфонічних творах українських композиторів контрабас традиційно виконував роль гармонічного і тембрового чинника та фундаменту партитури, але з появою нових технік та підходів до композиції, контрабас почав виконувати більш значущі ролі, включаючи солюючи. Також відбувалося поступове збагачення камерно-інструментального репертуару контрабаса. Українські композитори ХХ століття включали контрабас в різноманітні камерні ансамблі, де він зазвичай був одним з ведучих інструментів. Це свідчить про зростаючу роль контрабаса в музичному житті України.

Твори для контрабаса та фортепіано представляють особливий інтерес, оскільки вони відображають активність українських композиторів у розробці солюючого репертуару для цього інструмента. Ці твори демонструють широкий спектр використання контрабаса, від традиційних до новаторських технік виконання. Зрештою, в українській музиці ХХ століття контрабас знайшов своє місце не тільки як супровідний, але й як солюючий інструмент, особливо в творах з оркестром. Контрабас, виконуючи солюючу роль, демонструє віртуозність і виразність, часто стаючи основною рушійною силою в таких творах. В загальному контексті, контрабас в Україні ХХ століття перейшов шлях від оркестрового інструмента до соліста, демонструючи важливість і велику роль, яку цей інструмент відіграв у розвитку музичної культури в цей період.

Узагальнююче вище сказане, роль контрабаса в музиці істотно змінилася протягом останніх століть. Якщо раніше його переважно використовували для підтримки гармонічного фону, то з часом композитори стали більше експериментувати з його можливостями. Контрабас почав використовуватися не тільки як інструмент для акомпанементу, а й як

солюючий інструмент, здатний виконувати вишукані мелодії й виразно імпровізувати.

Таким чином, підсумуємо.

**Історичний вимір.** Виявлено декілька етапів розвитку контрабаса. Зокрема,

- *До початку XX століття:* Контрабас традиційно використовувався в оркестрових партитурах, де він зазвичай дублював партію віолончелі на октаву нижче. Були деякі експерименти з його функцією, але вони були в межах переважно оркестрових партитур;

- *Перша половина XX століття:* В цей період починається переосмислення ролі контрабаса в оркестрі та камерній музиці. П. Гіндеміт є одним з ключових композиторів цього періоду, який активно включає контрабас у свої твори, надаючи йому солюючі ролі та використовуючи його унікальні звукові можливості, змінивши вектори відношення до контрабаса.

- *Друга половина XX ст. – початок XXI ст.:* У цей період контрабас зазнав значущих трансформацій у своєму використанні та сприйнятті в музичному світі. Кількість творів для солюючого контрабаса зростала, а його роль у камерній музиці ставала все більш різноманітною. Починає використовуватися не лише класичні техніки гри, але й запозичені елементи гри з джазу, року, авангарду та інших стилів. Такі нові техніки, як натуральні та штучні флажолети; розширені техніки піццикато: це включає в себе не лише традиційне «щипання» струни, а й використання різних частин руки для створення унікальних звуків; використання електроніки: педалі ефектів, підсилювачі та лупери; перкусійні техніки: удари по корпусу контрабаса або струнах можуть імітувати звуки барабанів або інших перкусійних інструментів, що дозволяють розширити звукові можливості контрабаса.

**Жанровий вимір.** З точки зору жанру можна відокремити такі, як ансамблі (дуети, тріо, квартети), причому однорідні чи мішані (Л. Грабовський, І. Карабіц, В. Лиховид, О. Гоноболін, А. Загайкевич та інші), жанр сонати (Ю. Іщенко, Г. Окань, В. Коршунов та інші), концерту

(І. Жванецька, Є. Мілка, Я. Лапинський, П. Ладиженський, Г. Ляшенко, З. Алмаші, Г. Окань та інші), мініатюри (М. Чайкін, І. Хуторянський, О. Щетинський, О. Клименко та інші). Хронологічний показник камерно-інструментальних творів за участі контрабаса, створених у ХХ столітті (див. у Додатку В) дає підстави зрозуміти, що на теперішній час можна говорити про жанрову систему творів для контрабаса як *складену цілісність*.

*Протягом ХХ ст.* змінилася семантика контрабаса. Якщо раніше його звучання в основному асоціювалося з величністю і статичністю, служачи основним глибоким звучанням в оркестрах, то в сучасній музиці контрабас часто використовується для створення незвичайних, експериментальних звуків, що можуть передати широкий спектр настроїв і емоцій. Завдяки таким змінам, контрабас стає все більш вагомим інструментом для композиторів, дозволяючи їм відкрити нові обрії музичній творчості.

*Стильовий вимір.* Аналізовані твори композиторів ХХ-ХХІ ст. презентують різні індивідуально-стильові (пов'язані з творчістю окремих композиторів) та художньо-стильові риси. Так, можна виокремити твори в цілому академічного стильового напрямку (П. Гіндеміт Соната для контрабаса та фортепіано), експериментального (С. Зажитко «Самюелю Бекету»), фольклорного (М. Чайкін Варіації на тему «Взяв би я бандуру»), джазового (Ф. Прото «Кармен-фантазії»), авангардного (Л. Грабовський Тріо для скрипки, контрабаса та фортепіано).

*Національний вимір.* В межах дослідження проаналізовано творчість представників європейської, американської та української шкіл. Узагальнюючи, можна відмітити наступні риси, що відрізняють їх:

*-Європейська школа.* Зосередженість на класичних формах та структурах, використання традиційних та сучасних технік гри на контрабасі, вплив культур різних європейських країн, що привносять різноманіття у звучання.

-*Американська школа*: сильний вплив джазу та етнічних музичних традицій, новаторський підхід до форми та гармонії, активне використання новітніх технік, експерименти з новими технологіями та електронікою.

-*Українська школа*: зв'язок із народною музичною традицією, комбінація академічних форм з елементами народної мелодики та ритміки. Стрімкий розвиток української контрабасової творчості протягом короткого часового проміжку, що свідчить про велику динаміку та інноваційність цього напрямку.

Нарешті, **виконавський вимір**. Ми усвідомлюємо, що розвиток композиторської творчості неможливий без розвитку виконавства. Так, протягом XX та початком XXI ст. виокремлено діяльність таких музикантів, як Гарі Карр (США), Едгар Майер (США), Франсуа Раббат (Франція), Петру Іуга (Румунія), Боджо Парадзік (Хорватія), Роман Патколо (Словаччина), Володимір Чекалюк (Україна), Назарій Стець (Україна). Завдяки їхній діяльності контрабас нині є інструментом, який привертає увагу до себе з боку виконавців і стає все більш популярним у різних жанрах музики. Ці виконавці не тільки продемонстрували високий рівень майстерності, але й допомогли внести новизну в контрабасовий репертуар, працюючи в плідній співпраці з композиторами свого часу. В результаті, контрабас зайняв гідне місце в сучасному музичному світі, об'єднуючи в собі традиції минулого та інноваційні підходи XXI століття.

Отже, все викладене вище підтверджує, що роль контрабаса в творчості композиторів XX (і XXI) ст. стає все більш багатогранною і важливою, що свідчить про зміну парадигми в його сприйнятті, з одного боку, як інструмента з власним унікальним голосом в партитурі сучасності, з іншого – як інструмента універсального, який має багатющі можливості для втілення найсміливіших творчих ідей.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко М. М. Історико-культурологічний аспект розвитку скрипичного контрабасу в Україні, *Стан та перспективи розвитку культурологічної науки в Україні* : зб. тез доповідей IV Всеукр. наук.-практ. конф. Миколаїв : МФ КНУКіМ, Ч. 2, 2018. С. 9–11.
2. Асталаш Г. Еволюція фортепіанної виразності в камерно-інструментальних ансамблях українських композиторів останньої третини ХХ ст. (на прикладі творчості М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова): дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. Львів, 2013. 222 с
3. Барвінський В. Декілька думок про наше музичне життя. *Новий час* 16, 1933. 12 с.
4. Берегова О. М. Трансформація музичного мислення крізь призму творчості Сергія Зажитька. *Українське музикознавство*: наук.-метод. зб. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. Вип. 43. С 81–93.
5. Блінков О., Г. Газдюк. Еволюція джазового акомпанементу на контрабасі та специфіка його викладання. *Культура України*, 2013. Вип. 44 С. 285-293.
6. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: дис. ... канд. мистецтвознав: 17.00.03. Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. 195 с.
7. Бортник К. В. Еволюція новаторства балету ПІ Чайковського Лебедине озеро від постановки М. Петіпа та Л. Іванова до версії Ф. Рідмана. *Культура України*, 2014. Вип. 45. С. 174-182.
8. Волкова Л. В. Українське фортепіанне тріо 1970-80-х років в аспекті виконавських проблем: дис. ... канд. мистецтвознавств: 17.00.03. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1997. 191 с.

9. Войченко О., Кириліна І., та Шпортько О. Проблема взаємодії камерно-вокальних творів та симфоній в спадщині П.І. Чайковського. *Молодий вчений*. 2017. Вип. 8 С. 39-42.
10. Гамкало І. Миттєвості спілкування з класиком. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*, 2015. Вип. 15. С. 62-70.
11. Герега М. Ансамблева віолончельна соната в Україні: специфіка становлення жанру. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. МВ Лисенка*, 2010. Вип. 24. С. 154-161.
12. Городецький А. Kammermusik № 5 Пауля Гіндеміта: на шляху до формування індивідуального композиторського стилю. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*, 2016. Вип. 38-39. С. 69-81.
13. Горюхіна Н. Національний стиль: поняття та досвід аналізу. *Проблеми музичної культури: Музична Україна*, Київ, 1989. Вип. 2. С. 52–64.
14. Горюхіна Н. Очерки з питань музичного стилю та форми. *Муз. Україна*, Київ, 1985. 154 с.
15. Дікарєв С. Вісім п'єс для контрабаса соло П. Гіндеміта: композиційно-драматургічна специфіка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2022. Вип. 62. С. 41 – 54
16. Дікарєв С. Жанрово-стильова специфіка Сонати для контрабаса та фортепіано Пауля Гіндеміта. *Аспекти історичного музикознавства* 2021. Вип. XXIV. С. 127–147.
17. Дікарєв С. Роль контрабасу як камерно-сольного інструменту в музиці Кшиштофа Пендерецького (на прикладі Концертного Дуету для скрипки та контрабасу). *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип. 30 книга 1. С. 138–144.
18. Довгань П. В. Жанрово-стильова динаміка української камерно-інструментальної сюїти ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав:



- 17.00.03. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 202 с.
- 19.Жарких Т. В. Жанрово-інтонаційні передвісники образу Кармен у *Méloides* Ж. Бізе, *Central Asian Journal of Art Studies* №4.2, 2019. С. 23–33.
- 20.Зав'ялова, О. К. Віолончельна українiana П.І. Чайковського. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*, 2014. Вип. 50. 172-175.
- 21.Зінкевич О. С. Маршрути творчих пошуків (камерно-інструментальний ансамбль). *Музична критика і сучасність*: упор. О. О. Стельмашенко. Київ: Музична Україна, 1984. Вип. 2. С. 57-76.
- 22.Інтерв'ю з Кшиштофом Пендерецьким. *Dominanta*. Харків, 2010. Вип. 7. С. 12–14.
- 23.Йовса С. Оркестрова поліфонія як об'єкт аналізу партитури (на прикладі симфоній БМ Лятошинського). *Культура і сучасність*. 2011. Вип. 1. С. 215-219.
- 24.Канєвцов О. [Без назви]. *Киевлянин*. Київ, 1914. Вип. 340. С. 5.
- 25.Капічина О. Музична форма: теоретико-методологічний досвід семіотико-естетичного аналізу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2011. Вип. 1.4. С. 14-17.
- 26.Киреева Т. Композиторы Донбасса: (очерки жизни и творчества). Донецьк, 1994. 160с.
- 27.Кияновська Л. Національний образ світу в українській професійній музиці. *Науковий вісник ОДМА імені АВ Нежданової: Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Друкарський дім, 2010. С. 202-213.
- 28.Когут О. Естетико-стильові особливості циклу «Kammermusik» П. Гіндеміта. *збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2010. Вип. 24. С. 201-208.
- 29.Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку :автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2001. 23 с.

30. Коменда О. Українська музика межі ХХ-ХХІ ст. у здобутках композиторів покоління 1990-х. стан розвитку та перспективи. *Проблеми педагогічних технологій* : зб. наук. пр. Акад. пед. наук України, Волин. держ. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк, 2006. Вип. 2-4 (31-33). С. 38-43.
31. Корній, Л. П., Сюта, Б. О. (2011). Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навчальних закладів/До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. Чайковського. К.: НМАУ ім. П. Чайковського.
32. Купец Л. А. Кармен Жоржа Бизе и культурные мифы XX века. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2013. Вип. №2. С. 44-59.
33. Курчанова О. В. Елегія в музиці: досвід жанрового моделювання (на матеріалі творів російських та українських композиторів ХІХ–ХХ ст.) : дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. 219 с.
34. Лисенко О. Основні принципи системно-функціонального і структурно-функціонального дослідження процесів музично-виконавської діяльності. *Культура і сучасність*. 2016. Вип. 2. С. 60-67.
35. Лучанко О. Комунікативність партії солюючого контрабаса в жанрі концерту (на прикладі творів І.Жванецької та А.Ешпая). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Тернопіль, 2006. Вип. 2 (17). С. 84-89.
36. Лучанко О. Контрабасовий концерт у пошуках доби музичного романтизму (на прикладі чеських традицій). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Тернопіль, 2007. Вип.18. С. 59-64.
37. Лучанко О. Концерт для контрабаса з оркестром: проблема становлення жанру. *Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2004. Вип. 9. С. 53-60.

38. Лучанко О. Концерт для контрабаса з оркестром Геннадія Ляшенка—явище в українському контрабасовому мистецтві. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Львів, 2009. Вип. 15(1). С. 159-165.
39. Лучанко О. Жанр контрабасового концерту в музично-історичному процесі. : Дис. ... канд. наук : 17.00.03. Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. Львів, 2008. 195 с.
40. Лучанко О. Жанр концерту у контексті контрабасового мистецтва ХХ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Тернопіль, 2005. Вип. 3 (15). С. 60-66.
41. Лучанко О. М. Стильова еволюція контрабасового концерту: проблема періодизації та модифікації жанрового інваріанта. *Наукові записки*. Львів, 2010. Вип. 54 №1. С. 54-60.
42. Лучанко О. М. Постать Д. Драгонетті в історії контрабасового мистецтва: виконавство та творчість. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Тернопіль, 2012. Вип. 2. С. 108–114.
43. Мазепа Т. Історичні передумови виникнення консерваторії Галицького музичного товариства у Львові. *Ukrainian musicology* . Львів, 2017. Вип. 43. С. 13-26.
44. Маринін І. Народно-інструментальне мистецтво і характеристика музичних народних інструментів Південно-Західного Поділля (на прикладі ансамблю троїстих музик Олексія Беца). *Освіта, наука і культура на Поділлі*. 2013. Вип. 20. С. 520-534.
45. Мельник А. О. Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознав: 17.00.03. Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 261 с.
46. Метлушко В. О. Кларнет як сольо-ансамблевий інструмент у творчості композиторів ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав: 17.00.03.

- Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 188 с.
47. Мисько-Пасічник, Р. Василь Барвінський та Станіслав Людкевич: діалоги на мистецьких перехрестях. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2009. Вип. 9. С. 92-99
  48. Мовчан В. Французька лірична опера в динаміці жанрової традиції: дис. ... канд. мистецтвознав: 17.00.03. Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 280 с.
  49. Моргунова Т. Камерна музика П. Хіндеміта в контексті мистецьких пошуків першої половини ХХ століття. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Запоріжжя, 2000. Вип. 1. С. 52-63.
  50. Моргунова Т. Проблеми інтерпретації камерно-інструментальних творів П. Хіндеміта. *Мистецтвознавство України*. 2010. Вип. 11. С. 83-88.
  51. Морозова Я. В. «Світ композитора» Пауля Хіндеміта і сучасна виконавська практика. *Культура народів Причорномор'я*. 2012. Вип. 231 С. 123-126.
  52. Мосолов А. Камерні концерти Пауля Хіндеміта. *Сучасна музика*. 1925. Вип. 11. С. 18-20.
  53. Муравська О. Поетика вокального циклу П. Хіндеміта «Житіє Марії» в руслі духовних і стильових шукань німецької культури і музики першої половини ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. Вип. 3. С. 161-166.
  54. Назар-Шевчук Л. Роль камерно-інструментальної творчості В. Барвінського в процесі становлення та розвитку української камералістики ХХ ст. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*. 2015. Вип. 34. С. 428-436.
  55. Окань Г. Українське контрабасове мистецтво і моя «Школа гри на контрабасі». *Dneprviolin*. URL: <http://dneprviolin.ucoz.ua/publ/7-1-0-3>
  56. Окань Г. Школа навчання гри на контрабасі: навч. посіб. Дніпропетровськ: Ліра, 2013. 144 с.

57. Омельченко Т. А. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70–90-х років ХХ століття (виконавські проблеми осмислення фактурно-жанрової організації тематизму) : дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2008. 227 с.
58. Пахомова, Є. Г. Синтез і синестезія у творчості українських композиторів другої половини ХХ-початку ХХІ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ, 2017. Вип. 1. С. 101-111.
59. Полянська К., Білоусов С. Double Bass in the Twentieth-Century Chamber Instrumental Music: Development of Double Bass Solo Performance. *Науковий журнал Художня Культура. Актуальні Проблеми*. 2022. Вип. 18(1) С. 32-36.
60. Полянська К. Етапи становлення кафедри струно-смічкових інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. *Мистецтвознавство України*. 2022. Вип. 22. С. 42-53.
61. Поставна А. Обробки українських народних пісень Л. Ревуцького-етапи на шляху до його другої симфонії. *Укр. Музикознавство*. 1972. Вип. 7. С. 12-24.
62. Ракунова І. М. Нові композиторські технології (на прикладі творчості Алли Загайкевич) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. : 17.00.03. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 16 с.
63. Рябоконева М. Музичний неокласицизм у виконавському мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. Вип. 1. С. 48-53
64. Рябоконева М. Поняття «неокласицизм» у сучасному музикознавстві. *Міжнародний вісник*. 2015. Вип. 1. С. 179-184.
65. Сідлетська Т. Особливості розвитку ансамблів трієстих музик в Україні. *Культура і сучасність*. 2007. Вип. 2. С. 142-148.

- 66.Сіненко О. Вияви акціонізму в музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 42. Т.2. С. 50-54.
- 67.Слюсар Т. Камерно-інструментальні сонати у творчості Львівських композиторів 90-х років. *Musica Galiciana: kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich*. 2001. Вип. 6. 241 с.
- 68.Соловійов В. А. Специфіка музичної інтерпретації: технологічний підхід. *Молодий вчений*. 2017. Вип. 4.2 (44.2) С. 83-88.
- 69.Старіков В. М. Програма спеціального класу контрабаса для вищих музичних навчальних закладів. Київ, 2001. 11с
- 70.Столярчук Б. Контрабасисти України : енциклоп. довід. Вид. 2-е, перероб. й доп. Рівне : Принт Хауз, 2007. 208 с.
- 71.Столярчук Б. Відродження традиційної української інструментальної музики. *Нова педагогічна думка*. 2014. Вип. 3.168 с.
- 72.Сюта Б. Деякі аспекти методики аналізу сучасної музики. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2008. С. 120–124.
- 73.Таміліна І. Є. Рейгольд Моріцевич Глієр—композитор і диригент у концертному житті Києва (1913-1920). *Київське музикознавство*. Київ, 2016. Вип. 52. С. 5-58.
- 74.Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського Бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 156 с.
- 75.Фещак Н. Український струнний квартет ХХ століття: композиторська творчість і виконавська інтерпретація : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Інститут мистецтвознавства, фольклористики, етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2013. 213 с.
- 76.Чеченя К. А. Інструментальна музика в Україні другої половини ХVІ – середини ХVІІІ століття і проблеми автентичності у виконавській культурі : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2008. 224 с

- 77.Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
- 78.Шуп'яна Т. Г. Фортепіанний секстет В. Барвінського в класі камерного ансамблю: методичні рекомендації. Київ, 1991. 20 с.
- 79.Щетинський О. Офіційний веб-сайт композитора, URL: <http://shchetynsky.ho.ua/>
- 80.Юрійчук Н. Поліфонічні принципи в kammermusik№ 7 Пауля Хіндеміта. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро, 2021. Вип. 21.С. 454-467.
- 81.Юріна Л. Українсько-німецькі перехрестя: естетика Маурісіо Кагеля як імпульс для творчих експериментів Сергія Зажитька. *Київське музикознавство*. Київ, 2019. Вип. 59. С. 100-111.
- 82.Albright P. Original solo concertos for the double bass. *Thesis D.M.A.*, University of Rochester, 1969. 166 p.
- 83.Askenfelt A. Double bass. *The Science of String Instruments*, 2010. Pp. 259-277.
- 84.Askenfelt A. Eigenmodes and tone quality of the double bass., *J. Catgut Acoust. Soc. Newslett* 38, 1982. Pp. 34-39.
- 85.Benfield W., Dean Jr J. S. The art of double bass playing., *Alfred Music*, 1973. 48 p.
- 86.Berlioz H. Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes., *Schonenberger*, 1844. 299 p.
- 87.Brun P. A New History [of the] Double Bass. *American String Teacher* 51.1, 2001. Pp. 66-70.
- 88.Brun P. Histoire des contrebasses a cordes. *La flûte de pan*, 1982. 319 p.
- 89.Bystritskaya A. La technique pour la contrebasse de François Rabbath. Diss. Lyon 2, 2014. 264 p.
- 90.Chapman D. Historical and practical considerations for the tuning of double bass instruments in fourths. *The Galpin Society Journal* 56, 2003. Pp. 224-233.
- 91.Cho H. H. Double bass: Transcribed and contemporary repertoire. *University of California, San Diego*, 2010. 120 p.

92. Dikariev S. H. «Carmen Fantasy» for Double Bass and Piano by F. Proto: Interpretation as A New Look at oper. *European Journal of Arts*, № 4. 2021. Pp. 19–24.
93. Dökmeci S. C. Solo kontrabasın gelişim süreci. MS thesis. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012. 126 p.
94. Ebinger J. N. The double bass music of Frank Proto. D.M.A. diss., Arizona State University, 1994. 113 p.
95. Fernandes, N. J. A. Frank Proto e a música para contrabaixo: três análises técnico-instrumentais para preparação da performance da Sonata «1963», Fantasia sobre «Carmen» e Quatro «Rouges» para contrabaixo e piano, Diss., 2017, 56 p.
96. Focht J. Der Wiener Kontrabass: Spieltechnik und Aufführungspraxis, *Musik und Instrumente. Vol. 20*. Schneider, 1999. 338 p.
97. Gajdos M. Slovník kontrabasistu. Kromeriz : Klaus Trumpf, 1994. 204 p.
98. Haney, J. Slaying the Wagnerian monster: Hindemith, Das Nusch-Nuschi, and musical Germanness after the Great War. *Journal of Musicology*, 25 (4), 2008. Pp. 339–393. DOI: 10.1525/jm.2008.25.4.339.
99. Hartmann, E. O Melos e Harmonia Acústica (1988) de César Guerra-Peixe, Koellreutter e Hindemith: similaridades e princípios básicos. *Per Musi, Belo Horizonte*, 27, 2013. Pp. 50–60.
100. Hindemith P. A composer's world., *Schott Musik International*, Mainz, 1952. 221 p.
101. Hindemith P. Craft of musical composition. Book I, Theoretical Part, London, 1945. 223 p.
102. Hindemith P., Mendel A. Methods of Music Theory. *The Musical Quarterly*, vol. 30, №1, 1944. Pp. 20–28.
103. Hindemith P. Stücke (1927) for Double bass. *Schott Music*, Mainz, 1997. 15p.
104. Hindemith P. Treinamento elementar para músicos. *Ricordi Brasileira*, 1975. 241 p.



105. Ichim M., Dragulin S. The sound color palette of the double bass: history and modernity. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov*. Series VIII: Performing Arts, 2021. Pp. 65-74.
106. Karpíšek, T. Double bass in Czech music of the 21st century with a focus on solo and chamber music literature in a historical and international context. *Musica Paedagogia Pilsnensis*, roč. 1, č. 1, 2021. Pp. 89-95.
107. Köppl J. Pizzicato auf dem Kontrabass., *Phoibos-Zeitschrift für Zupfmusik* T. 19, 2021. Pp. 69-80.
108. Księżka-Koszałka J. Paul Hindemith and the Idea of Progress, Tradition and Neoclassicism. *Kwartalnik Młodych Muzykologów* UJ №4 (35), 2017. Pp. 112-124.
109. Kwiatkowska M. Technical Exercises for Double Bass: A study of selected methods and their effect on the development of performance technique. *Degree Project, Master of Fine Arts in Music*. Göteborg, 2016. 61 p.
110. Landau V. The harmonic theories of Paul Hindemith in relation to his practice as a composer of chamber music. New York University, 1957. 310 p.
111. Lavergne P. J. The Origin and the Evolution of the Double Bass. Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 2021. 49 p.
112. Lee, H.-T. A Stylistic Comparison into The Carmen Fantasy for Double Bass: Proto, Sankey, and DaXun, Diss. University of Cincinnati, 2016. 70 p.
113. List of Compositions Featuring the Double Bass. *Petrucci Music Library*. URL: [http://imslp.org/wiki/List\\_of\\_Compositions\\_Featuring\\_the\\_Double\\_Bass](http://imslp.org/wiki/List_of_Compositions_Featuring_the_Double_Bass)
114. Luttmann S. Paul Hindemith : A Research and Information Guide. Stephen Luttmann. second edition, Routledge, 2009. 570 p.
115. Luttmann S. Paul Hindemith: a guide to research. Psychology Press, 2005. 429p.
116. Mason, C. Some Aspects of Hindemith's Chamber Music. *Music & Letters*, T. 41 № 2, 1960. Pp. 150–155.
117. Nanny E. Complete method for the four and five stringed double bass., *Alphonse Leduc*, Paris, 1920. 62 p.

118. Nikolaievska Yuliia, Paliy Iryna, Chernenko Volodymyr, Tsurkanenko Iryna, Lozenko Kateryna, Yurchenko Olga, Dikariev Serhii. Instrumental fantasy in the 20th century: variations on the genre-style genotype. AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research. Special Issue no.: 12/02/XXIX. (Vol. 12, Issue 2, Special issue XXIX.), 2022. P.193–198. DOI: 10.33543/120229193198 (<https://doi.org/10.33543/120229193198>).
119. Paris Z. Survey of Double Bass Drumming History, Technique, and Performance Practice., Arizona State University, 2019. 60 p.
120. Pelczar T. Kontrabass od A do Z, Warszawa, 1974. 235 p.
121. Pellow D. G. The Rabbath Method: Philosophy and Technique in Current Double Bass Pedagogy., Diss. The University of Southern Mississippi, 2019. 187 p.
122. Planyavski A. Geschichte des Kontrabasses., Tutzing, 1970. 537p.
123. Planyavsky A., Seifert H. Geschichte des Kontrabasses. 2., wesentlich erw. Aufl. Tutzing H. Schneider, 1984. 917p.
124. Planyavsky A., Barket J. The baroque double bass violone. Scarecrow Press, 1998. 196p.
125. Planyavsky A. Der Kontrabass als Soloinstrument. Österreichische Musikzeitschrift T. 15 №JG, 1960. Pp. 143-147.
126. Planyavsky A. Der Kontrabass in der Kammermusik. Österreichische Musikzeitschrift T. 13 №2, 1958. Pp. 57-63.
127. Robert J. P. Les modes de jeu de la contrebasse: un dictionnaire de sons. Editions Musica Guild, 1995. 128 p.
128. Ross A. The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century., Farrar, Straus and Giroux, New York, 2007. 494 p.
129. Sas S. A history of double bass performance practice: 1500-1900. Diss. Juilliard School, 1999. 171 p.
130. Šašínková E. HRA NA KONTRABAS-aspekty historické, pedagogické a hudebně teoretické., Dizertační práce. Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Oddělení pro vědeckou činnost, Praha, 2022. 196 p.

131. Šašínková E. České interpretační umění: Významní pedagogové české kontrabasové školy na přelomu tisíciletí. Charles University in Prague, Karolinum Press, 2022. 173 p.
132. Schlink T., Thomas B. and Dorothea L. Kontrabass: eine Schule für Kinder und Jugendliche. Breitkopf & Härtel, 2012. 116 p.
133. Schubert, G. Preface. Paul Hindemith. Stücke (1927) for Double bass. Mainz, Schott Music, 1997. 15 p.
134. Schubert G. Über die Gesamtausgabe der musikalischen Werke Paul Hindemiths. Die Musikforschung, 1977. Pp. 276-289.
135. Scicluna M. The double bass in music history and in the performance of chamber music. MS thesis. University of Malta, 2014. 36 p.
136. Siemers B. The history and development of the double bass. University of Cincinnati, 2001. 150p.
137. Simandl F. New method for the double bass. Carl Fischer, LLC, T. 1, 1904. 151 p.
138. Slatford R. «The Contemporary Contrabass» By Bertram Turetzky. Performance Practice Review T.5 №1, 1992. Pp. 113-116.
139. Stiles R. Serge Koussevitzky: recently discovered compositions for double bass and for large ensembles within the context of his life and career. The University of Texas at Austin, 2003. 305 p.
140. Sullivan E. Collaborative Contrabass: Exploring the Role of the Double Bass in Chamber Music Through Performance., 2017. 293 p.
141. Trippett D. Composing time: Zeno's arrow, Hindemith's Erinnerung, and Satie's Instantanéisme. Journal of Musicology, 24 (4), 2007. Pp. 522–580.
142. Turetzky B. The contemporary contrabass. University of California Press, 1974. 114 p.
143. Turetzky B. Konzertante Sonate für Kontrabass und Klavier., 1973. Pp. 554-556.
144. Turetzky, Bertram. The contemporary contrabass. Vol. 1. Univ of California Press, 1974. 116 p.

145. Uribe Jr A. R. Conducting considerations for selected compositions by Grainger, Respighi, Reed and Hindemith. The University of Texas at El Paso, 2007. 153 p.
146. Vasilistov D. A master's recital in Double Bass. University of Northern Iowa, 2013. 22 p.
147. Vieira V. A Carmen Fantasy para contrabaixo e piano: um estudo técnico e interpretative, 2013. 89 p.
148. Walczyk K. Extended Program Notes for Orchestral Conducting Recital: Antonin Dvorak's Serenade Op. 44, Georges Bizet's Carmen Suite arranged for mixed octet, Aaron Copland's Appalachian Spring Suite, and James Stephenson's there are no words, 2017. 32 p.
149. Warneke Fr. Der Kontrabass. Seine Geschichte und seine Zukunft, Probleme und deren Losung, zur Hebung des Kontrabaßspiels. Hamburg, 1909. 119 p.
150. Hellmuth W. Die Kammermusik Paul Hindemiths. Hindemith-Jahrbuch T. 3, 1973. Pp. 80-92.
151. Zimmermann F. A Contemporary Concept of Bowing Technique for the Double Bass. Front Cover. Leeds Music Company, 1976. 144 p.

## ДОДАТКИ

Додаток А

**Хронологічна таблиця симфонічних, камерно-інструментальних та сольних творів П. Гіндеміту за участю контрабасу**

<i>№</i>	<i>Опус</i>	<i>Оригінальна назва</i>	<i>Жанр</i>	<i>Рік написання</i>	<i>Рік видання</i>
1.		<b>Der Vetter auf Besuch</b>	Зінгшпіль	1912-13	Втрачено
2.		<b>Das Leben dringt in die Zelle</b>	Опера-містерія	1914	-
3.		<b>Der verschleierte Raub</b>	Німецька опера у 3 актах	1914	-
4.	Op.3	<b>Cello Concerto in E-flat major</b>	Концерт для віолончелі та оркестру	1915-16	1977
5.	Op.4	<b>Lustige Sinfonietta in D minor</b>	Симфонієтта для малого оркестру	1916	1980
6.		<b>Gut Zid</b>	Вальс для флейти, фортепіано, 2 скрипок, віолончелі та контрабаса	1917 (?)	Втрачено
7.		<b>Das Grab ist meine Freude</b>	Марш для флейти, фортепіано, 2 скрипок, віолончелі та контрабаса	1917 (?)	Втрачено

<i>№</i>	<i>Опус</i>	<i>Оригінальна назва</i>	<i>Жанр</i>	<i>Рік написання</i>	<i>Рік видання</i>
8.		<b>Musik für 6 Instrumente und einen Umwender</b>	П'єса для флейти, фортепіано, 2 скрипок, віолончелі та контрабаса	1917 (?)	Втрачена
9.		<b>Sonata for 10 Instruments</b>	Соната для флейти, кларнета, бас-кларнета, фагота, труби та струнного квінтету	1917	2001
10.	Op.9	<b>Songs (3)</b>	3 пісні для сопрано та великого оркестру	1917	1978
11.		<b>The Spleeny Mau</b>	Регтайм для флейти, фортепіано, 2 скрипок, віолончелі та контрабаса	1917 (?)	Втрачено
12.	Op.12	<b>Mörder, Hoffnung der Frauen (Murder, The Hope of Women)</b>	Одноактна опера	1919	1921

<i>№</i>	<i>Опус</i>	<i>Оригінальна назва</i>	<i>Жанр</i>	<i>Рік написання</i>	<i>Рік видання</i>
13.		<b>Een krachtig voedsel</b>	Концертний вальс для флейти, фортепіано та струнних.	1920	Втрачено
14.		<b>Gouda-Emmental Marsch</b>	Марш для флейти пікколо, фортепіано та струнного квінтету	1920	Втрачено
15.		<b>Colombo</b>	Інтермеццо для флейти, фортепіано та струнного квінтету	1920	Втрачено
16.	Op.20	<b>Das Nusch-Nuschi</b>	Музика до представлення маріонеток	1920	1921
17.		<b>Nusch-Nuschi Tänze</b>	Танцювальна сюїта для оркестру	1920	1921
18.		<b>Lijonel (Der Abschieds-Foxtrot)</b>	Фокстрот для флейти пікколо, фортепіано та струнного квінтету	1920	Втрачено

<i>№</i>	<i>Опус</i>	<i>Оригінальна назва</i>	<i>Жанр</i>	<i>Рік написання</i>	<i>Рік видання</i>
19.		<b>Young Lorch Fellow</b> («Für Fest bei Dr. Jung in Lorch a./Rh.»)	П'єса для флейти пікколо, фортепіано та струнного квінтету	1920	Втрачена
20.		<b>In Sturm und Eis (Im Kampf mit dem Berge)</b> Музика для фільму Arnold Fanck (1889-1974)	П'єса для оркестру	1921	-
21.		<b>Das atonale Cabaret</b>	9 п'єс для голосу та маленького оркестру	1921	Втрачені
22.		<b>Rag Time</b> (wohltemperiert)	П'єса для великого оркестру	1921	1987
23.	Op.21	<b>Sancta Susanna</b>	Одноактна опера	1921	1921
24.	Op.24/1	<b>Kammermusik No.1</b>	Музика для 12 солюючих інструментів	1922	1922
25.	Op.28	<b><u>Der Dämon</u></b> (The Demon)	Танцювальна пантоміма	1922	1924



<i>№</i>	<i>Опус</i>	<i>Оригінальна назва</i>	<i>Жанр</i>	<i>Рік написання</i>	<i>Рік видання</i>
26.		<b>Der Sturm im Wasserglas</b>	Колиска для флейти пікколо, фортепіано та струнного квінтету	1922	Втрачена
27.		<b>Tuttifäntchen</b>	Музика до Різдвяної казки	1922	1922
28.	Op.29	<b>Klaviermusik mit Orchester (Piano Concerto for Left Hand)</b>	Концерт для фортепіано (для лівої руки) та оркестру	1923	2002
29.		<b>Der Dämon (The Demon)</b>	Концертна сюїта для оркестру	1923	-
30.		<b>Regimentsmarsch der Тіропо</b>	Музика для 2 флейт, 2 кларнетів, саксофона, 2 валторн, 2 тромбонів та струнних	1923	-
31.	Op.36/1	<b>Kammermusik No.2</b>	Концерт для фортепіано та 12 солюючих інструментів	1924	1924

<i>№</i>	<i>Опус</i>	<i>Оригінальна назва</i>	<i>Жанр</i>	<i>Рік написання</i>	<i>Рік видання</i>
32.	Op.36/2	<b>Kammermusik No.3</b>	Концерт для віолончелі та 10 солюючих інструментів.	1925	1925
33.	Op.36/3	<b>Kammermusik No.4</b>	Концерт для скрипки соло та великого камерного оркестру	1925	1925
34.	Op.38	<b>Concerto</b>	Концерт для оркестру	1925	1925
35.		<b><u>Anekdoten für Radio</u></b>	3 п'єси для кларнета, труби, скрипки, контрабаса та фортепіано	1925	1934
36.	Op.39	<b>Cardillac</b>	Опера на 3 дії	1925-26	1926
37.		<b>Tuttifantchen Suite</b>	Сюїта для камерного оркестру	1925	1969
38.		<b>Kleine Trios (2)</b>	Тріо для кларнету, флейти та контрабасу	1927	Втрачено

<i>№</i>	<i>Опус</i>	<i>Оригінальна назва</i>	<i>Жанр</i>	<i>Рік написання</i>	<i>Рік видання</i>
39.	Op.46/1	<b>Kammermusik No.6</b>	Концерт віолончелі та камерного оркестру	1927	2007
40.	Op.36/4	<b><u>Kammermusik No.5</u></b>	Концерт для скрипки соло та великого камерного оркестру	1927	1927
41.		<b>Duets (2)</b>	Дуети для фагота та контрабасу	1927	1997
42.		<b>Musikalisches Blumengartlein und Leyptziger Allerley</b>	Пародія для кларнету та контрабасу	1927	1995
43.	Op.43/1	<b>Spielmusik</b>	Музика для струнного оркестру, флейти та гобою	1927	1927
44.		<b>Pieces (8)</b>	П'єси для контрабасу соло	1927	1995

<i>№</i>	<i>Опус</i>	<i>Оригінальна назва</i>	<i>Жанр</i>	<i>Рік написання</i>	<i>Рік видання</i>
45.	Op.44	<b>Schulwerk für Instrumental-Zusammenspiel (School Work for Instrumental Ensemble Playing)</b>	П'єса для струнного ансамблю	1927	1927
46.	Op.46/2	<b>Kammermusik No.7</b>	Концерт для органу та камерного оркестру	1928	1928
47.		<b>Neues vom Tage (News of the Day)</b>	Комічна опера на три дії	1928-29	1929
48.	Op.45	<b>Sing und Spielmusik für Liebhaber und Musikfreunde</b>		1928-29	1928-31
49.		<b><u>Der Lindberghflug</u> (The Lindberg Flight)</b>	Музика до радіовистави	1929	1982
50.		<b><u>Neues vom Tage, Ouvertüre mit Konzertschluß</u></b>	Концертна увертюра	1929-30	1930
51.	Op.50	<b>Konzertmusik</b>	Концертна музика для духових та струнного оркестру	1930	1931

<i>№</i>	<i>Опус</i>	<i>Оригінальна назва</i>	<i>Жанр</i>	<i>Рік написання</i>	<i>Рік видання</i>
52.	Op.46/1	<b><u>Kammermusik No.6</u></b>	Концерт віоли д'амур та камерного оркестру	1930	1930
53.	Op.48	<b>Konzertmusik</b>	Концертна музика для скрипки соло та великого камерного оркестру	1930	1931
54.		<b>Konzertstück</b>	Концертна музика для траутоніуму та струнних	1931	-
55.		<b>Das Unaufhörliche</b>	Ораторія для сопрано, тенора, баритону, змішаного хору, хору хлопчиків та оркестру	1931	1931
56.		<b>Philharmonisches Konzert (Philharmonic Concerto)</b>	Варіації для оркестру	1932	1932
57.		<b>Mathis der Maler (Mathias the Painter)</b>	Опера у 7 сценах	1934-35	1935

<i>№</i>	<i>Опус</i>	<i>Оригінальна назва</i>	<i>Жанр</i>	<i>Рік написання</i>	<i>Рік видання</i>
58.		<b>Mathis der Maler</b>	Симфонія	1934	1934
59.		<b>Der Schwanendreher</b>	Концерт для альта з оркестром	1935	1936
60.		<b>Trauermusik</b>	Концерт для альта соло та камерного оркестру	1936	1937
61.		<b>Symphonic Dances (Symphonische Tänze)</b>	Сюїта для оркестру	1937	1938
62.		<b>Nobilissima visione</b>	Сюїта для оркестру	1938	1940
63.		<b>Nobilissima Visione</b>	Танцювальна легенда у 6 сценах	1938	1938
64.		<b>Lieder aus «Das Marienleben» (6)</b>	Пісні для сопрано та оркестру	1939-59	1939-59
65.		<b>Violin Concerto</b>	Концерт для скрипки з оркестром	1939	1939
66.		<b>Cello Concerto</b>	Концерт для віолончелі з оркестром	1940	1940

<i>№</i>	<i>Опус</i>	<i>Оригінальна назва</i>	<i>Жанр</i>	<i>Рік написання</i>	<i>Рік видання</i>
67.		<b>Old Irish Air (Altes irisches Lied)</b>	Арія для змішаного хору, арфи та струнних	1940	1958
68.		<b>Symphony in E-flat major</b>	Симфонія	1940	1943
69.		<b>The Four Temperaments (Die vier Temperamente)</b>	Тема з варіаціями для фортепіано та струнного оркестру	1940	1947
70.		<b>A Song of Music</b>	Пісня для жіночого хору та струнних інструментів (або фортепіано)	1941	1941
71.		<b>Poor Lazarus and the Rich Man</b>	Балада для оркестру	1941	1988
72.		<b>Dame Music</b>	Для чоловічого, жіночого, змішаного хору та струнного оркестру	1943	1945
73.		<b>Amor and Psyche (Farmesina)</b>	Балетна увертюра для оркестру	1943	1944

<i>№</i>	<i>Опус</i>	<i>Оригінальна назва</i>	<i>Жанр</i>	<i>Рік написання</i>	<i>Рік видання</i>
74.		<b>Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber</b>	Симфонічні метаморфози для оркестру	1943	1945
75.		<b>Herodiade</b>	Музика до балету для маленького оркестру	1944	1955
76.		<b>Piano Concerto</b>	Концерт для фортепіано з оркестром	1945	1948
77.		<b>Symphonia Serena</b>	Симфонія	1946	1947
78.		<b>When lilacs last in the door-yard bloom'd (Als Flieder jüngst mir im Garten blüht)</b>	Реквієм	1946	1948
79.		<b>Clarinet Concerto</b>	Концерт для кларнету in A з оркестром	1947	1950
80.		<b>French Dance Suite (Suite française Tänze)</b>	Сюїта для камерного оркестру	1948	1958
81.	Op.39	<b>Cardillac</b>	Опера на 4 дії	1948-52	1952
82.		<b>Horn Concerto</b>	Концерт для валторни з оркестром	1949	1950



<i>№</i>	<i>Опус</i>	<i>Оригінальна назва</i>	<i>Жанр</i>	<i>Рік написання</i>	<i>Рік видання</i>
83.		<b>Concerto</b>	Концерт для труби, фаготу та струнного оркестру	1949	1949
84.		<b>Concerto</b>	Концерт для дерев'яних духових, арфи та оркестру.	1949	1950
85.		<b>Sonata</b>	Соната для контрабасу та фортепіано	1949	1950
86.		<b>Sinfonietta in E major</b>	Симфонієтта для оркестру	1949/50	1950
87.		<b>Dame Music</b>	Музика для флейти, мідних духових, фортепіано у 4 руки та струнних.	1950	2009
88.		<b>Die Harmonie der Welt</b>	Симфонія	1951	1952
89.		<b>Ite angeli veloces</b>	Кантата	1953-55	1953-55
90.		<b>Neues vom Tage (News of the Day) 2nd version</b>	Комічна опера на 2 дії	1953-54	1954
91.		<b>Die Harmonie der Welt</b>	Опера на 5 діях	1956-57	1957

<i>№</i>	<i>Опус</i>	<i>Оригінальна назва</i>	<i>Жанр</i>	<i>Рік написання</i>	<i>Рік видання</i>
92.		<b>Octet</b>	Октет для кларнета, фагота, валторни, скрипки, 2 альтів, віолончелі та контрабаса	1957-58	1958
93.		<b>Pittsburgh Symphony</b>	Симфонія	1958	1959
94.		<b>March (über den alten «Schweizerton»)</b>	Симфонія	1960	1984
95.		<b>The Long Christmas Dinner (Das Lange Weihnachtsmahl)</b>	Опера в 1 дії	1960-61	1961
96.		<b>Organ Concerto</b>	Концерт для органу та оркестру	1962-63	1964
97.		<b>Mainzer Umzug (Volksvergnügen)</b>	Для сопрано, тенора, баритону, змішаного хору та оркестру	1962	-
98.		<b>Credo</b>	Для хору та оркестру	1963 (не закінчено)	1989

## П. Гіндеміт. Вісім п'єс для контрабасу соло (нотний приклад)

*Contrabasso solo.**O Tor ed Oiro.**Con Calce**Il Basso è subito.*

**Хронологічна таблиця камерно-інструментальних та сольних творів  
композиторів України за участю контрабасу**

<b>Композитор</b>	<b>Назва</b>	<b>Рік написання</b>
<b>Твори для контрабаса соло</b>		
<b>Григорій Окань</b> 1947-*	<i>П'ять сюїт</i> для контрабаса соло	<b>1997</b>
<b>Олексій Войтенко</b> 1981-*	<i>«The Music of Erich Zann»</i> для контрабаса соло	<b>2010</b>
<b>Едвард Кравчук</b> 1993-*	<i>Каприс</i> для контрабаса соло	<b>2014</b>
<b>Володимир Рунчак</b> 1960-*	<i>Ното ludens XII</i> для контрабаса соло	<b>2018</b>
<b>Назар Стець</b> 1991-*	<i>«Сіра земля»</i> для контрабаса соло	<b>2022</b>
<b>Сергій Зажитько</b> 1962-*	<i>«Декілько фрикцій»</i> для контрабаса	-
<b>Твори для контрабаса з оркестром</b>		
<b>Інна Жванецька</b> 1937-*	<i>Концерт</i> для контрабаса з симфонічним оркестром	<b>1964-1968</b>
<b>Євген Мілка</b> 1950-2011	<i>Три концертні п'єси</i> для контрабаса та камерного оркестру	<b>1977</b>
<b>Євген Мілка</b> 1950-2011	<i>Концерт</i> для контрабаса з симфонічним оркестром	<b>1979</b>
<b>Яків Лапинський</b>	<i>Концерт «Купальський»</i>	<b>1981</b>

1928-2020	<i>для контрабаса та камерного оркестру</i>	
<b>Петро Ладиженський</b> 1946-*	<i>Концерт для контрабаса з симфонічним оркестром</i>	<b>1983</b>
<b>Геннадій Глазачов</b> 1915-1991	<i>Концерт «Романтичний» для контрабаса з симфонічним оркестром</i>	<b>1985</b>
<b>Геннадій Ляшенко</b> 1938-2017	<i>Концерт для контрабаса та камерного оркестру</i>	<b>1989</b>
<b>Ольга Криволап</b> 1951-*	<i>Речитатив для контрабаса та камерного оркестру</i>	<b>1993</b>
<b>Вадим Ільїн</b> 1942-*	<i>Концерт для контрабаса з симфонічним оркестром</i>	<b>1997</b>
<b>Альона Томльонова</b> 1963-*	<i>Концертино для контрабаса з симфонічним оркестром</i>	<b>2001</b>
<b>Золтан Алмаші</b> 1975-*	<i>Концерт h-moll для контрабаса та камерного оркестру</i>	<b>2002</b>
<b>Григорій Окань</b> 1947-*	<i>Концерт D-dur для контрабаса з симфонічним оркестром</i>	<b>2006</b>
<b>Олег Клименко</b> 1982-*	<i>Концерт для контрабаса</i>	<b>2011</b>

	<i>з симфонічним оркестром</i>	
<b>Віталій Вишинський</b> 1983-*	<i>«Похорон мух» для скрипки, контрабасу соло та камерного оркестру</i>	<b>2013</b>
<b>Едвард Кравчук</b> 1993-*	<i>Концерт для контрабаса, фортепіано, струнних та ударної установки</i>	<b>2014</b>
<b>Наталья Максимов</b>	<i>Концертино для контрабаса з камерним оркестром</i>	<b>2015</b>
<b>Сергій Пілютіков</b> 1965-*	<i>Концерт «Ліпше замри, коли дракон співає» для контрабаса з симфонічним оркестром</i>	<b>2018</b>
<b>Владислав Коршунов</b> 1971-*	<i>«Autumn for two» для альту, контрабаса та камерного оркестру</i>	-
<b>Владислав Коршунов</b> 1971-*	<i>«Duetto con orchestra» для скрипки та контрабаса та камерного оркестру</i>	-
<b>Владислав Коршунов</b> 1971-*	<i>«Duetto con orchestra» для двох контрабасів та камерного оркестру</i>	-
<b>Твори для контрабаса та фортепіано</b>		
<b>Рейнгольд Глієр</b> 1874-1956	<i>Дві п'єси Op.9, «Інтермецо» та «Тарантелла» для контрабаса та фортепіано,</i>	<b>1902</b>
<b>Рейнгольд Глієр</b>	<i>Дві п'єси Op.32,</i>	<b>1908</b>

1874-1956	<i>«Прелюдія» та «Скерцо» для контрабаса та фортепіано,</i>	
<b>Микола Чайкін</b> 1915-2000	<i>Концертино для контрабаса та фортепіано</i>	<b>1940</b>
<b>Микола Чайкін</b> 1915-2000	<i>Варіації на тему «Взяв би я бандуру» для контрабаса та фортепіано</i>	<b>1949</b>
<b>Євген Мілка</b> 1950-2011	<i>Романс для контрабаса та фортепіано</i>	<b>1967</b> <b>1968*</b>
<b>Ігор Хуторянский</b> <b>1924-*</b>	<i>Канонічні експромти для контрабаса та фортепіано</i>	<b>1971</b>
<b>Ярослав Верещагін</b> 1948–1999	<i>Фреска для контрабаса та фортепіано</i>	<b>1974</b>
<b>Євген Мілка</b> 1950-2011	<i>Три концертні п'єси для контрабаса та фортепіано</i>	<b>1977</b>
<b>Геннадій Ляшенко</b> 1938 - 2017	<i>Легенда для контрабаса та фортепіано</i>	<b>1986</b>
<b>Сергій Шустов</b> 1956-*	<i>«Quasi una sonata in D» для контрабаса та фортепіано</i>	<b>1990</b>
<b>Юрій Іщенко</b> 1938-2021	<i>Соната для контрабаса та фортепіано</i>	<b>1992</b>
<b>Григорій Окань</b> 1947-*	<i>Соната для контрабаса та фортепіано</i>	<b>1993</b>
<b>Владислав Коршунов</b> 1971-*	<i>Лірична мелодія для контрабаса та фортепіано</i>	<b>1994</b>
<b>Григорій Окань</b> 1947-*	<i>Варіації для контрабаса та фортепіано на дві теми з опери М. В. Лисенка «Наталка Полтавка»</i>	<b>1995</b>
<b>Владислав Коршунов</b> 1971-*	<i>Концертино для контрабаса та фортепіано</i>	<b>1997</b>

<b>Григорій Окань</b> 1947-*	<i>Концертний етюд у стилі «Ретро» для контрабаса та фортепіано</i>	<b>2000</b>
<b>Григорій Окань</b> 1947-*	<i>Романс для контрабаса та фортепіано</i>	<b>2000</b>
<b>Григорій Окань</b> 1947-*	<i>Мелодія для контрабаса та фортепіано</i>	<b>2001</b>
<b>Григорій Окань</b> 1947-*	<i>Тарантела для контрабаса та фортепіано</i>	<b>2001</b>
<b>Сергій Шустов</b> 1956-*	<i>«Проект Гренландія (Зелена Земля)» для контрабаса та магнітної плівки</i>	<b>2001</b>
<b>Олексій Войтенко</b> 1981-*	<i>«Epitaph» для контрабаса та фортепіано</i>	<b>2003, 2011,2021</b>
<b>Юлія Гомельська</b> 1964-2016	<i>«Rhythmus» для контрабаса та фортепіано</i>	<b>2004</b>
<b>Олександр Щетинський</b> 1960-*	<i>«Seven screen shots» для контрабаса та фортепіано</i>	<b>2005</b>
<b>Олександр Грінберг</b> 1961-*	<i>«Distortions» для контрабаса та фортепіано</i>	<b>2005-2006</b>
<b>Олег Клименко</b> 1982-*	<i>П'єса соль мінор для контрабаса та фортепіано</i>	<b>2010</b>
<b>Віктор Гончаренко</b> 1959-*	<i>«Скерцо» для контрабаса та фортепіано</i>	<b>2011</b>
<b>Владислав Коршунов</b> 1971-*	<i>Три танці на українські теми для контрабаса та фортепіано</i>	<b>2013</b>
<b>Едвард Кравчук</b> 1993-*	<i>Поєма для контрабаса та фортепіано</i>	<b>2014</b>
<b>Максим Шалигін</b>	<i>«Dolcissima»</i>	<b>2015*</b>



1985-*	<i>для контрабаса та фортепіано</i>	
<b>Віктор Гончаренко</b> 1959-*	<i>«Аріозо» для контрабаса с фортепіано</i>	<b>2016</b>
<b>Владислав Коршунов</b> 1971-*	<i>«Осінь» з музики до п'єси А. Менчелл «Дівочник» для контрабаса та фортепіано</i>	<b>2016</b>
<b>Золтан Алмаші</b> 1975-*	<i>Елегія для контрабаса та фортепіано</i>	<b>2018*</b>
<b>Олег Клименко</b> 1982-*	<i>Маленька елегія Для контрабаса та фортепіано</i>	<b>2021</b>
<b>Олег Клименко</b> 1982-*	<i>Маленький вальс для контрабаса та фортепіано</i>	<b>2021</b>
<b>Кармелла Цепколенко</b> 1955-*	<i>«Дуель-Дует №13» для контрабаса та фортепіано</i>	<b>2021</b>
<b>Владислав Коршунов</b> 1971-*	<i>Варіації на тему пісні «Ой під калиною» для контрабаса та фортепіано</i>	-
<b>Владислав Коршунов</b> 1971-*	<i>Соната для контрабаса та фортепіано</i>	-
<b>Віталій Кирейко</b> 1926-2016	<i>Чотири п'єси для контрабаса та фортепіано</i>	-
<b>Камерно-інструментальні твори з участю контрабаса</b>		
<b>Михайло Букиник</b> 1872-1947	<i>Фантазія для віолончелі і контрабаса</i>	<b>1911</b>
<b>Василь Барвинський</b> 1888 - 1963	<i>Варіації на власну тему і фінал-коломийка для фортепіано, двох скрипок, альту,</i>	<b>1915</b>

	<i>віолончелі, контрабаса</i>	
<b>Леонід Грабовський</b> 1935-*	<i>Тріо</i> для скрипки, контрабаса і фортепіано	<b>1964</b>
<b>Леонід Грабовський</b> 1935-*	<i>«Пастелі»</i> для сопрано, скрипки, альту, віолончелі та контрабаса на вірші П. Тичини	<b>1964</b>
<b>Сергій Колобков</b> 1947-2005	<i>Тріо</i> для віолончелі, контрабасу та фортепіано	<b>1973</b>
<b>Іван Карабиць</b> 1945-2002	<i>Концертний дивертисмент</i> для двох скрипок, альту, віолончелі, контрабаса і фортепіано	<b>1975</b>
<b>В'ячеслав Лиховид</b> 1946-1998	<i>«Діо»</i> для двох контрабасів	<b>1980</b>
<b>Олександр Гоноболін</b> 1953-*	<i>Концертна імпровізація для скрипки та контрабаса</i>	<b>1984</b>
<b>Олександр Гоноболін</b> 1953-*	<i>«Музиканти сміються»</i> (5 мініатюр) для скрипки та контрабаса	<b>1984</b>
<b>Володимир Карлаш</b> 1952-*	<i>«Let`s Talk About Main»</i> для гітари та контрабаса	<b>1987</b>
<b>Олександр Гоноболін</b> 1953-*	<i>«Нюанс любові»</i> для флейти і контрабаса з камерним оркестром	<b>1988</b>
<b>Алла Загайкевич</b> 1966-*	<i>«Interlude»</i> для флейти, кларнету, фаготу,	<b>1988</b>

	<i>валторни, тромбону, перкусії, фортепіано, скрипки, альт, віолончелі та контрабаса</i>	
<b>Валентина Бедрицька</b> 1962-*	<i>Сюїта</i> для скрипки, контрабаса та фортепіано	<b>1992</b>
<b>Олександр Гугель</b> 1961-*	<i>Музика для невеликого костьолу або »Три гімни«</i> для скрипки, віолончелі та контрабаса	<b>1992</b>
<b>Віталій Маник</b> 1963-*	<i>«Присвята Й.С.Баху»</i> для флейти, челести, контрабаса та ударних;	<b>1994</b>
<b>Кармелла Цепколенко</b> 1955-*	<i>«З безвиході у безвихідь»</i> для 3-х контрабасів	<b>1995</b>
<b>Олександр Щетинський</b> 1960-*	<i>«In Low Voices»</i> для кларнета, скрипки, двох альтів, контрабаса та акордеона	<b>1995</b>
<b>Алла Загайкевич</b> 1966-*	<i>«І поволі кружляючи я увійду в небесний став» (музика після вірша «Корон» Олега Лишеги)</i> для кларнета/бас-кларнета, фагота, контрабаса та електронного запису	<b>1996</b>
<b>Сергій Зажитко</b> 1962-*	<i>«Семюелю Бекету»</i> для безмовного читця та контрабаса	<b>1996</b>
<b>Олександр Щетинський</b> 1960-*	<i>«The Baptism, Temptation and Prayer of Our Lord Jesus Christ»</i> для баса, кларнета, тромбона, альт, контрабаса	<b>1996</b>

	<i>віолончелі та контрабаса</i>	
<b>Іван Небесний</b> 1971-*	<i>«Останній обряд старого ворожбита» для чоловічого голосу, саксофона-альта, контрабаса, фортепіано та електроніки</i>	<b>1997</b>
<b>Алла Загайкевич</b> 1966-*	<i>«Подорожі тіней» для тромбона, перкусії та контрабаса</i>	<b>1998</b>
<b>Сергій Зажитько</b> 1962-*	<i>«Граючий М'яч» для тромбона, фортепіано та контрабаса</i>	<b>1998</b>
<b>Валентина Мартинюк</b> 1958-*	<i>Концертна фантазія „Con fuoco» для флейти, скрипки, акордеона, гітари, контрабаса та ударних</i>	<b>1998</b>
<b>Вікторія Польова</b> 1962-*	<i>«Містерія у 3-х частинах» для фортепіано, тромбона, контрабаса та вібрафона</i>	<b>1998</b>
<b>Кармелла Цепколенко</b> 1955-*	<i>«Як нитка увірветься, годі їй зібрати всі перли знов» для саксофона-тенора, перкусії, баяна та контрабаса</i>	<b>1998</b>
<b>Людмила Юріна</b> 1962-*	<i>«Xing» для тромбону, перкусії, фортепіано, контрабасу</i>	<b>1998</b>
<b>Олександр Гоноболін</b> 1953-*	<i>Фантазія на тему «Вечірній дзвін» для скрипки, баяна та контрабаса</i>	<b>1999</b>
<b>Золтан Алмаші</b>	<i>Квінтет</i>	<b>1999</b>

1975-*	для 3-х скрипок, контрабаса та фортепіано	
<b>Валентин Бібік</b> 1940-2003	«Висловлювання» для флейти, вібрафона та контрабаса	<b>2000</b>
<b>Богдан Сегін</b> 1976-*	«Without title» для скрипки, контрабаса та фортепіано	<b>2001</b> <b>2021*</b>
<b>Світлана Азарова</b> 1976-*	«... для тебе немає альтернативи?» для флейти, фортепіано, скрипки та контрабаса	<b>2002</b>
<b>Юлія Гомельська</b> 1964-2016	«DiaDem №2» для скрипки та контрабаса	<b>2003</b>
<b>Софія Краєвська</b> 1975-*	«Гуцульські легенди» для флейти, скрипки, віолончелі, контрабаса, арфи та фортепіано	<b>2003</b>
<b>Кармелла Цепколенко</b> 1955-*	«Поза обрієм» на поезії Матіаса Кнайпа для сопрано, перкусії, фортепіано та контрабаса	<b>2003</b>
<b>Олександр Щетинський</b> 1960-*	«Lost Song» для альт-саксофона, ударних, баяна та контрабаса	<b>2003</b>
<b>Світлана Азарова</b> 1976-*	«Згуки жовтої планети» для флейти, кларнета, фагота, туби, перкусії, скрипки, альту, віолончелі, контрабаса та саундтрека співака віртуоза Ніколая Оржака	<b>2006</b>

<b>Світлана Азарова</b> 1976-*	<i>«Вівторками»</i> для флейти, дудука, кларнета, перкусій, гануна, скрипки, альт, віолончелі та контрабаса на вірш Д. Хармса	<b>2007</b>
<b>Олександр Щетинський</b> 1960-*	<i>«Studies of motion and gestures»</i> для гобоя, марімби, фортепіано, віолончелі та контрабаса	<b>2007</b>
<b>Альона Томльонова</b>	<i>«Багателі»</i> Для 4х контрабасів	<b>2008</b>
<b>Анна Аркушина</b> 1989-*	<i>«Bestattung»</i> для скрипки та контрабаса	<b>2010</b>
<b>Анна Аркушина</b> 1989-*	<i>«He - She, He - She»</i> для скрипки та контрабаса	<b>2010</b>
<b>Олексій Шмурак</b> 1986-*	<i>«Зірки»</i> для чотирьох віолончелів та контрабасу	<b>2010</b>
<b>Анна Аркушина</b> 1989-*	<i>«Puzzles»</i> для скрипки, віолончелі та контрабаса	<b>2011</b>
<b>Олег Безбородько</b> 1973-*	<i>«Lantern»</i> для скрипки, контрабаса та фортепіано	<b>2011</b>
<b>Алла Загайкевич</b> 1966-*	<i>«Life as Music»</i> для гобоя, кларнета in B, альт- саксофона, перкусії та контрабасу	<b>2011</b>
<b>Максим Коломієць</b> 1981-*	<i>«Павана»</i> для віолончелі та контрабаса	<b>2011</b>
<b>Богдан Сегін</b>	<i>«Musikalisches opfer»</i>	<b>2011</b>

1976-*	<i>для гобоя, валторны, контрабаса и фортепиано</i>	
<b>Богдан Сегін</b> 1976-*	<i>«Дедал» для скрипки, контрабаса, флейти та бас-кларнета</i>	<b>2011</b> <b>2019*</b>
<b>Максим Шалигін</b> 1985-*	<i>Концерт для флейти, гобоя, кларнета/бас кларнета, ударних, фортепіано, скрипки, альту, віолончелі, та контрабаса</i>	<b>2011</b>
<b>Олексій Шмурак</b> 1986-*	<i>«Хвороба ляльки» для гобоя, кларнета, скрипки, віолончелі, контрабаса і фортепіано</i>	<b>2011</b>
<b>Сергій Шустов</b> 1956-*	<i>Прелюдія та Фуга для трьох контрабасів</i>	<b>2011</b>
<b>Золтан Алмаші</b> 1975-*	<i>«Геза» для флейти, віолончелі та контрабаса</i>	<b>2012</b>
<b>Олексій Войтенко</b> 1981-*	<i>«The Music of Erich Zann» (Prologue) для скрипки, альту, віолончелі та контрабаса</i>	<b>2012</b>
<b>Максим Шалигін</b> 1985-*	<i>«Serenade» для 4 скрипок, альту, віолончелі, контрабасу, ударних</i>	<b>2012</b>
<b>Софія Краєвська</b> 1975-*	<i>«Trois Rêves Pour Oleg et Ariadna» на основі поезії Олафа Кельсена для баритона, контрабаса і фортепіано</i>	<b>2014</b>

<b>Олександр Гоноболін</b> 1953-*	<i>«Контрасти»</i> для флейти, віолончелі та контрабаса	<b>2015</b>
<b>Анна Підгорна</b> 1985-*	<i>«What else can I give him?»</i> для жіночого голосу, цимбал, скрипки, перкусії та контрабаса	<b>2015</b>
<b>Анна Підгорна</b> 1985-*	<i>«Weeping»</i> для флейти, гобоя, перкусії, альту, віолончелі та контрабаса	<b>2015</b>
<b>Олександр Гоноболін</b> 1953-*	<i>«+50°C»</i> для флейти, віолончелі та контрабаса	<b>2016</b>
<b>Сергій Зажитко</b> 1962-*	<i>Шість епітафій на випадок раптової смерті Б. Онищенка</i> для тромбона та контрабаса	<b>2016</b>
<b>Олексій Шмурак</b> 1986-*	<i>«Прощання»</i> для гобою, контрабасу та фортепіано	<b>2016</b>
<b>Ігор Завгородній</b> 1988-*	<i>Сюїта</i> для віолончелі та контрабаса	<b>2017</b>
<b>Олексій Войтенко</b> 1981-*	<i>«The Music of Erich Zann»</i> (Epilogue) для скрипки, альту, віолончелі та контрабаса	<b>2017</b>
<b>Олексій Войтенко</b> 1981-*	<i>«The Music of Erich Zann»</i> (Interlude A) для віолончелі та контрабаса	<b>2018</b>
<b>Олексій Войтенко</b> 1981-*	<i>«The Music of Erich Zann»</i> (Interlude B)	<b>2018</b>



	<i>для альту, віолончелі та контрабаса</i>	
<b>Аліса Заїка</b> 2001-*	<i>Концерт для контрабаса, флейти пікколо та ансамблю</i>	<b>2018</b>
<b>Сергій Вілка</b> 1987-*	<i>Меланхолія для контрабаса та мецо-сопрано</i>	<b>2019</b>
<b>Сергій Ярунський</b> 1970-*	<i>Серенада та Ноктюрн для альту та контрабаса</i>	<b>2019</b>
<b>Віталій Вишинський</b> 1983-*	<i>«Distorted Projections» для скрипки та контрабаса</i>	<b>2021</b>
<b>Михайло Чедрик</b> 1994-*	<i>«7 sounds» для скрипки та контрабаса</i>	<b>2021</b>
<b>Методичні посібники для Контрабасу</b>		
<b>Григорій Окань</b> 1947-*	<i>П'ятдесят етюдів для контрабаса solo (у п'яти зошитах)</i>	<b>1977 - 1997 (2003)</b>
<b>Григорій Окань</b> 1947-*	<i>Щоденні вправи на контрабасі (ліва рука)</i>	<b>1983 (2001)</b>
<b>Григорій Окань</b> 1947-*	<i>Школа навчання зрі на контрабасі</i>	<b>2002</b>
<b>Григорій Окань</b> 1947-*	<i>Щоденні вправи на контрабасі (права рука)</i>	<b>2004 (2005)</b>

**Приклад рекомендованих творів українських композиторів для  
Державного іспиту для середніх спеціальних музичних шкіл 1993 року,  
упорядник А. Г. Грабовський  
старший викладач Харківського інституту мистецтв.**

**Произведения украинских композиторов в  
переложении для контрабаса и фортепиано**

1. Глушков П. - Романс
2. Гомоляка В. - Юмореска
3. Дремлюга Н. - Заиграли комары
4. Калюжный С. - Дедушка-спортсмен
5. Кирейко В. - Эскизы
6. Кирейко В. - Менуэт
7. Кирейко В. - Юмореска
8. Кирейко В. - Песня
9. Косенко В. - Этюд
10. Косенко В. - Марш
11. Косенко В. - Скерцино
12. Левитова Л. - Ноктюрн
13. Луканюк С. - Музыкальная картинка
14. Лысенко Н. - Прялка
15. Лысенко Н. - Элегия
16. Лысенко Н. - Колыбельная
17. Людкевич С. - Танец на молдавскую тему
18. Ляшенко Г. - Легенда
19. Лятошинский Б. - Мелодия
20. Лятошинский Б. - Пavana
21. Лятошинский Б. - Элегия
22. Мейтус Ю. - Аллегро
23. Скорульский Н. - Ларго
24. Скорульский Н. - Менуэт
25. Сокальский П. - Колыбельная
26. Сокальский П. - Элегия
27. Степовой Я. - Мазурка
28. Столярчук Б. - Песня
29. Хуторянский И. - Канонический экспромт
30. Чайкин Н. - Вариации на тему украинской народной песни  
"Взял бы я бандуру"
31. Щуровский Ю. - Попевка
32. Щуровский Ю. - На лошади
33. Щуровский Ю. - Лирическая
34. Яблонский Г. - Музыкальная картина

**СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**  
**Наукові видання України, затверджені МОН України як фахові за**  
**напрямом «мистецтвознавство»:**

1. Дікарєв С. Г. Роль контрабасу як камерно-сольного інструменту в музиці Кшиштофа Пендерецького (на прикладі Концертного Дуету для скрипки та контрабасу). *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 30 книга 1. 2020. С. 138–144. DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-21>
2. Дікарєв С. Г. Жанрово-стильова специфіка Сонати для контрабаса та фортепіано Пауля Гіндеміта. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XXIV. 2021. С. 127–147. DOI <https://doi.org/10.34064/khnum2-2407>
3. Дікарєв С. Г. «Вісім п'єс для контрабаса соло» П. Гіндеміта: композиційно-драматургічна специфіка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, Вип. 62. 2022. С. 41 – 54 DOI <https://doi.org/10.34064/khnum1-6203>

**Публікації у зарубіжних наукових виданнях:**

1. Dikarev S. H. «Carmen Fantasy» for Double Bass and Piano by F. Protopopov: Interpretation as A New Look at oper. *European Journal of Arts*, № 4. 2021. С. 19–24. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-19-24>
2. Nikolaievska Yuliia, Paliy Iryna, Chernenko Volodymyr, Tsurkanenko Iryna, Lozenko Kateryna, Yurchenko Olga, **Dikarev Serhii**. Instrumental fantasy in the 20th century: variations on the genre-style genotype. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Special Issue no.: 12/02/XXIX. (Vol. 12, Issue 2, Special issue XXIX.), 2022. P.193–198. DOI: 10.33543/120229193198 (<https://doi.org/10.33543/120229193198>).

**Основні положення дослідження у формі усної доповіді було  
представлено на наступних конференціях:**

1. **XIX Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців»** (22-23 березня) 2019, Харків. «Вісім пьес для контрабаса соло Пауля Гіндеміта: про пошуки та знахідки»;
2. **Міжнародній науковій конференції «Наука в розвитку української культури»** (до 100-річчя створення Української академії наук) (25-26 березня 2019, Харків);
3. проєкті **«Гіпертекст сучасного музикознавства»** (Харків, 17 травня 2019). «Гумор в музиці Пауля Гіндеміта «Музичний сад квітів і стиль Лейпцига» для кларнета і контрабаса»;
4. **XXI Всеукраїнській молодіжній науково-творчій конференції «Дні Науки»** (Одеса 24-25 квітня 2020р.) «Роль контрабасу як сольного інструменту в камерній музиці Кшиштофа Пендерецького (на прикладі Концертного Дуету для скрипки та контрабаса)»;
5. **XX Науковій-практичній конференції українського товариства аналізу музики «Інтерпретаційний потенціал музичного твору»** (Київ 30.10 – 01.11 2020р.) «Нові інтерпретаційні виміри «Кармен» Ж. Бізе в сюїті для контрабаса Ф. Протто»;
6. **II Міжнародній конференції Ради молодих вчених «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі».** (Харків 17-18 травня 2021р.) «Контрабас як голос nova musica sacra (на прикладі Другого гімну для камерного ансамблю А.Шнітке)».