

УДК 78.03+78.6[780.6]

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-5>**Сергій Ігорович Железняк**

ORCID: 0009-0004-8444-5134

аспірант 2-го року навчання творчої аспірантури кафедри

оркестрових струнних інструментів

та оперно-симфонічного диригування

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

saskeuhiha4@gmail.com

КОНТРАБАС В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ ТА ПОСТАВАНГАРДНОМУ СЬОГОДЕННІ

Мета дослідження — виявлення актуальних для поставангардної доби сьогодення стилізовано-жанрових тенденцій контрабасового мистецтва у його композиторському та виконавському втіленнях, орієнтованих на синтез академічних традицій Нового часу і напрацювань джазової гри Новітності. **Методологічна база** — інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, з вираженням герметичним і компаративним спрямуванням як то маємо у працях Д. Андросової, О. Козаренка, Т. Левицької, О. Маркової, О. Рощенко, А. Соколової, В. Шульгіної, інших провідних музикознавців і культурологів. **Наукова новизна** роботи полягає у виділенні спеціальних ознак оновлення смислу-структури контрабасового мистецтва на рівні поставангардних стилізованих заявок, що підготовлене європейським класичним періодом буття контрабасу у кінці XVIII — у першій третині XIX сторіччя, розквітом застосування у джазі і розширенням концертних форм для цього інструменту, що виводить на радикалізм необарокових пошуків у поставангардному ареалі.

Висновки. Контрабас як універсальний інструмент у струнно-смічковому ряді, що тембрально орієнтувався на церковно-співочі та оперно-регістрові басові можливості, насичувався у XX столітті позакантленними показниками гри у джазі і прийомами, почерпнутими із фолк-рокових кантрі, продемонструвавши на грані XX і XXI століть форми спрощеного необарокового концертного мислення, сконцентрованого у Концерті для контрабасу Тан Дуна, у широті звертання до цього інструментального надбання світової музичної громадськості, українських митців в ній, зокрема, композиторів Одеси Ю. Гомельської, К. Цепколенко та інших.

Ключові слова: контрабасова виразність гри, стиль у музиці, музичний жанр, класична оркестральність, барокова концертна облігатність,

необарокові «вкраплення» у поставангардну «мозаїчність», виконавство, композиторство.

Zhelezniak Serhii Igorovich, 2nd-year Doctoral Student in the Creative Postgraduate Program at the Department of Orchestral String Instruments and Opera-Symphonic Conducting of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Double bass in the European music-historical tradition and post-avantgarde today

The purpose of the study is to identify the stylistic and genre trends of double bass art relevant for the post-avant-garde era of the present day in its compositional and performing manifestations, focused on the synthesis of academic traditions of the New Time and the achievements of jazz playing. **The methodological basis** is the intonation approach of the B. Asafiev school in Ukraine, with a pronounced hermetic and comparative orientation, as we have in the works of D. Androsova, O. Kozarenko, T. Levytska, O. Markova, O. Roshchenko, A. Sokolova, V. Shulgina, and other leading musicologists and cultural scientists. **The scientific novelty** of the work lies in highlighting special signs of renewal of the meaning-structure of double bass art at the level of post-avant-garde style applications, which was prepared by the European classical period of existence of the double bass in the late 18th – first third of the 19th century, the flowering of its use in jazz and the expansion of concert forms for this instrument, which Leads to the radicalism of neo-baroque searches in the post-avant-garde area.

Conclusions. The double bass, as a universal instrument in the string and bow series, timbre-oriented to the church-opera register bass possibilities, was saturated in the 20th century with extra-cantilever performance indicators in jazz and techniques drawn from folk-rock country, demonstrating forms of simplified neo-baroque concert thinking at the turn of the 20th and 21st centuries, concentrated in Tang Dun's Double Bass Concerto, in the breadth of appeal to this instrumental heritage of the world musical community, Ukrainian artists in it, in particular, Odessa composers Yu. Gomelska, K. Tsepkolenko and others.

Key words: double bass expressiveness of playing, style in music, musical genre, classical orchestralness, baroque concert obligation, neo-baroque "interspersions" in post-avant-garde "mosaicness", performance, composition.

Актуальність теми дослідження визначена затребуваністю у виконавському вжитку композицій для цього інструмента і слухачькою увагою до того творчого надбання. Адже контрабас – інструмент універсальний, щонає дуже широкий спектр застосування: від бароково-концертної облігатності та оркестрально-симфонічної, оперно-симфонічної музики до джазових звучань та можливостей рок-н-ролу, втручань у «генератив-

ність не-композиційної» музики[2; 9; 10]. За триста років свого розвитку контрабас подолав складний шлях і став значущим інструментом у різних музично-жанрових проявах. Контрабас досі зберігає в собі багато незвіданих стильових і технічних можливостей, які відкриються новим поколінням музикантів: композиторам та виконавцям[4]. Однак систематизація відомостей про взаємодію стильових рис академічного вживання інструменту і його ж буття у третьорядовій – джазовій та ін. – сфері на тлі поставангардного «змішання» тих стильових різноманітностей спеціально не ставилася, що й зумовило тему даної роботи.

Мета дослідження – виявлення актуальних для поставангардної доби сьогодення стильово-жанрових тенденцій контрабасового мистецтва у його композиторському та виконавському втіленнях, орієнтованих на синтез академічних традицій Нового часу і напрацювань джазової гри Новітності. **Методологічна база** – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, з вираженим герметичним і компаративним спрямуванням як то маємо у працях Д. Андросової, О. Козаренка, Т. Левицької, О. Маркової, О. Рощенко, А. Соколової, В. Шульгіної, інших провідних музикознавців і культурологів.

Наукова новизна роботи полягає у виділенні спеціальних ознак оновлення смислу-структури контрабасового мистецтва на рівні поставангардних стильових заявок, що підготовлене європейським класичним періодом буття контрабасу у кінці XVIII – у першій третині XIX сторіччя, розквітом застосування у джазі і розширенням концертних форм для цього інструменту, що виводить на радикалізм необарокових пошуків у поставангардному аресалі.

Виклад основного матеріалу. Історії появи та розвитку контрабасу в європейській музично-історичній традиції Нового часу, як і всім струнним смичковим інструментам, присвячена досить велика бібліографія [див.описи]. Шляхи еволюції даного інструменту та його різновидів, їх впровадження у виконавську практику досить детально описані у дослідженнях П. Бруна, А. Плянєвські[9], Ф. Варнеке [10], М. Кера [8], у статтях О. Лучанко, у дисертації В. Батанова [3; 4; 1] тощо.

Серед названих виділяється детальна інформація про історію інструменту, що зосереджена у зарубіжних виданнях, серед яких виділяються фундаментальні дослідження F. Warnecke [10], P. Brun [65], M. Cur [8], A. Planavsky [9], які стали своєрідними енциклопедіями, що підбивають підсумок в еволюції контрабасу від пізньоренесансної епохи аж до XX століття.

Узагальнюючи відомості з наведеної вище бібліографії, відзначимо, що контрабас (contrabasso (італ.), Kontrabass (нім.), contrebasse (франц.), doublebass (англ.) [2] є найбільшим за розмірами і найнижчим за звучання інструментом сімейства сучасних струнних смичкових, який здатний відтворювати звучання 16-футових труб органу, досягати в реальному звучанні теситури контроктави і навіть субконтроктави. Подібного роду теситурно-регістрова специфіка багато в чому визначила найменування та функцію контрабасу, пов'язаного з «басом» як фундаментом багатоголосної, поліфонічної та акордово-хоральної вертикалі, її основою. У такій якості він (і його різновиди) функціонували і у вигляді «церковного басу», і як компонент *basso continuo*, і на правах басової «опори» струнно-смичкової групи в класичному симфонічному оркестрі, і в камерній ансамблевій музиці.

Разом з тим, мабуть, немає жодного інструменту, історія якого була б настільки повноюнезрозуміlostей, як історія контрабасу. Витоки цього інструменту сягають ще епохи Відродження. У цей період у Європі існувало ціле сімейство басових смичкових інструментів – басові скрипки, басові ліри та гамба, ліронеперфетто та ін. Віоли з'явилися в XV столітті і мали широкерозповсюдження в Європі до середини XVIII століття. «Прабатьків» контрабасу можна виявити вже у XII–XV ст. при зображенні виконавця на *трумшайті* (Trumscheit), що нагадує сьогоdnішнього контрабасиста.

Особливе значення для розвитку струнно-смичкової групи мало сімейство віол. Згідно з даними істориків-органологів, у сімейство віол спочатку входили три типи інструментів: дискантова, альтова та тенорова віоли. Усі інструменти цієї групи (крім сконструйованої наприкінці XVII століття віольд'амур) мали на грифі лади і незалежно від розміру трималися вертикально

біля ноги – dagamba (gambaitал. – нога). А у XVI столітті до музичної практики входить ще один представник цього сімейства – велика басова віола та гамба (Violone). Зрештою, поява низьких за теситурою смичкових інструментів, можливо, пов'язана з формуванням вже наприкінці XVI століття *bassocontinuo*. У Гарвардському Музичному словнику інтерпретація назви інструмента (Contrabasso) дана як Doublebass, тим самим вказуючи на фактурну вибудованість того звучання як *bassocontinuo* [9, с. 144].

Отже, потреба посилити, поглибити басовий тембр, що наполегливо виражається композиторами XVI–XVII століть, призвела до появи та закріплення виконавських позицій у музичній практиці того часу найнижчого за звучанням представника сімейства віол – контрабасової віоли – віолоне. що мали нижні струни з налаштуванням у контроктаві – A1, G1, D1 і спостерігалось їх активне виконавське функціонування в Італії, Німеччині, Англії, Франції, Голландії тощо. Таке звернення до басово найглибших звуків йде від глибин християнської церковності, в якій «небесне», «ангельське» асоціювалося з «надприродними» звучаннями («природним» виступав мовленнєвий діапазон, а спів, звернений до Нього, мусив спиратися на штучність – чи то фальцетування, чи то басіння).

Співацька практика православних країн зосереджувалася також на «позамовленнєво» у діапазоні озвучування, «втягуючи» в цей звукотворний процес і регістри-тебри дзвоніння (дзвонний інструменталізм, прийшовши з крайнього Заходу Ірландії-Британії, прижився-ствердився у православній Русі. Як свідчить музично-історична практика названих країн, склад груп *bassocontinuo*, багато інструментально представлена у вищеназваних числених країнах європейського Заходу, активно змінювалася. У французьких класиків, у Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя обов'язковими були клавішні (у церкві – орган, клавесин (чембало), у світській музиці – один чи два чембало, в опері – іноді теорба) та басы (контрабас- віолоне, віолончель, нерідко фагот). Басовий голос став набувати самостійної мелодійної виразності, разом з органом або чембало, утворюючи

фундамент вокально-хорових творів, композицій для ансамблю інструментів.

Примітно, що контрабасові віоли тривалий час співіснували разом із інструментами скрипкового сімейства. Це можна пояснити тим, що з появою нового сімейства смичкових інструментів – сімейства скрипкового, проблема створення досконалого сопранового інструменту була відразу повністю вирішена, з басовим голосом довгий час проводилися різні досліді, що завершилися створенням віолончелі класичного типу. Її остаточні розміри та пропорції були встановлені лише в першому десятилітті XVIII століття Антоніо Страдіварі. До цього основним басовим голосом скрипкової групи був згадуваний вище «церковний бас» – інструмент типу віолончелі дуже великого розміру, з низьким, густим тембром: контрабасова віола – віолоне. Від затребуваності у церковній практиці вказаний інструмент усталився і в оперній, і в камерній музиці XVI–XVII століть.

Все це досить закономірно, позаяк XVII століття увійшло в історію європейської культури як одна з найдраматичніших і суперечливих епох, яку супроводжували, з одного боку, Великі географічні відкриття, наукова революція, з іншого – потужна протидія всім процесам Контрреформації, що посилювалася конфесійним протистоянням католицизму і протестантизму. В підсумку це зумовило визначення даного часу як «розгубленої епохи». Потреба в емоційному впливі на свідомість та почуття людини Нового часу сформували духовно-етичні та естетичні настанови культури цього періоду, орієнтовані на типологічні ознаки бароко та класицизму. В музичному мистецтві духовно-естетичні шукання цієї епохи стимулювали не тільки активний розвиток нових жанрів, але й їх темброво-динамічного озвучування. Складовою частиною цих різноспрямованих процесів можна вважати і формування органологічних особливостей контрабасу та широкий спектр його побутування в музичній практиці. Чудові контрабаси виготовлялися в Італії багатьма визначними скрипковими майстрами: Аматі, Страдіварі, Тесторі, Руджері, представниками сімейств Гальяно, Гранчіно, Гварнері та іншими.

Зазначимо дуже примітний факт. Слово «віолоне», спочатку (з другої половини XVI століття), що позначало велику басову віолу і гамба, потім (з останньої чверті XVII століття) ототожнювалося з новим інструментом – контрабасом. В Італії контрабас став називатися *Violone*, в Англії – *Doublebass*, у Франції – *Contrebasse*, у Німеччині – *der Kontrabass*. Специфіка барокової епохи з показовою для неї жанрово-стильовою нестабільністю, тяжінням до оригінальних типологічних симбіозів далася взнаки і на термінологічних визначеннях інструментів контрабасової групи.

З другої половини XVIII століття контрабас стає і сольним інструментом. Саме в цей час з'являється кілька визначних солістів-контрабасистів (див. нижче). Звучання чотириструнного контрабаса здавалося їм недостатнім для сольної гри у великих приміщеннях, тому набуває широкого поширення новий тип контрабаса – триструнний. При сольній грі низькі звуки не використовувалися, а загальна сила звучання інструменту з трьома струнами значно зростала.

Історія розвитку та вдосконалення контрабасу пов'язана також з історією розвитку власне оркестрової музики та симфонічного оркестру. Складні виконавські завдання величезного діапазону висунули перед контрабасистами оркестру симфонічні твори Бетховена (у партитурах того часу контрабасова партія не виділялася окремим рядком, а записувалася «єдиним» басом з віолончеллю), підготувавши цим нову сторінку історії контрабаса вже у XIX столітті.

І подібно до того, як тембральність і виконавські можливості фортепіано поступово витісняли клавесин і клавикорд, зростаючи затребуваність контрабаса так чи інакше визначила поступовий «зникнення» віолоне. Остання третина XVIII століття відзначена появою у регіоні Відня концертних творів для контрабасу низки композиторів-класиків і водночас появою контрабасистів віртуозів, що чудово виконували ці твори. Серед авторів концертів для контрабасу та численних камерних творів із цим інструментом виділяються Й. і М. Гайдн, К. Дітерсдорф, Я. Ванхаль, Ф. Хофмайстер, В. Моцарт, А. Циммерман, В. Піхль, Й. Шпергер, який грав на контрабасі [так само].

Еволюція та вдосконалення контрабасу, а також контрабасової виконавської техніки так чи інакше сприяє формуванню широкого жанрового спектру його репертуару. Окрім власне оркестрової музики, в рамках якої контрабас виступає складовою інструментального цілого, він активно задіяний і в камерній інструментальній музиці.

Камерні твори для солюючого контрабаса, що відносяться до епохи віденської класики, становлять велику художню цінність у репертуарі контрабасистів. Список репертуарних творів з контрабасом – композиції асу К. Дітерсдорфа, Ф. Хофмайстера, Й. Гайдна, М. Гайдна, В. Моцарта, Я. Ванхаля, Г. Альбрехтсбергера, відомого теоретика віденського стилю, композитора та вчителя Бетховена, ін.

Один із найвидатніших ансамблевих творів, що входять до репертуару контрабасистів, – арія Моцарта «Perquestabellamano» для баса (співака) та контрабаса з оркестром (струнний квінтет, флейта, два гобої, два фаготи, дві валторни). Солюють співак та контрабас *obligato*. Твір цей написаний для відомого співака Франца Герля, який виконував партію Зарастро у «Чарівній флейті» Моцарта, та для знаменитого австрійського контрабасиста Франца Антона Піхельбергера, який славився своєю віртуозною технікою [10, с. 19]. Показово, що у ролі солюючих «інструментів» фігурують саме голос і контрабас, які доповнюють один одного у своїх співочо-виразних можливостях. У цьому знаходимо певне упередження сольного «вокального» статусу романтичного контрабасу, що найповніше виявиться саме у творчій та виконавській діяльності Дж. Боттезіні, у тому числі в його концертах.

Тим не менш, в репертуарній літературі для контрабаса найбільш репрезентативним жанром все ж є *концерт*. І розвиток цього жанру представлений низкою видатних імен, серед яких виділяємо *Й. М. Шнергера*, *В. Піхля*, *К. фон Дітерсдорфа*. Останній має два концерти для контрабасу з оркестром – мі-бемоль мажор і мі мажор. Саме спирання на концерт як жанр і концертність як стиль засвідчують відначальний суттєвий *бароковий стилевий акцент* при всій кла-

сицистській (але з нахилом до *раннього, тобто пробарокового* класицизму).

Спеціальне місце в ряду композиторів та виконавців-контрабасистів, що репрезентували зрілий музичний класицизм, зайняв *Д. Драгонетті* (1763–1846), що надалі став взірцем виконавства на цьому інструменті для наступних поколінь музикантів-фахівців. Він остаточно встановив квартовий стрій контрабаса, метод фіксації смичка (з'явився термін «стиль Драгонетті»). В результаті був прокладений шлях інтенсивного розвитку інструменту, був автором контрабасових концертів [див. про це детальніше: 7].

Навчався Драгонетті спочатку під керівництвом батька, що був музикантом-аматором, грав на контрабасі, а згодом став займатися на цьому інструменті під керівництвом Беріні, першого контрабасиста уславленого оркестру венеціанського собору св. Марка. У віці вісімнадцяти років вважався найкращим віртуозом свого музичного міста, Венеції XVIII століття. Після смерті Беріні Драгонетті зайняв його місце в оркестрі собору св. Марка [так само].

Не дивно, що з енергією *Д. Драгонетті* його виконавські здібності досягли у грі надзвичайно високого рівня. Його слава поширилася далеко за межі Італії. Пропозиції, особливо від королівського двору в Лондоні та імператорського двору в Петербурзі, ставали дедалі наполегливішими і привабливішими. Але *Д. Драгонетті* довгий час відхиляв усі ці приємні запрошення. За це прокуратори республіки Венеції 13 грудня 1791 нагородили його – подарували йому чудовий контрабас, роботи великого брешіанського майстра Гаспаро да Салó, зроблений для ченців венеціанського монастиря св. Петра. Наприкінці XVIII століття унікальний інструмент продовжував зберігатися у монастирі, хоча у цей час він був власністю республіки Венеції.

Бути власником цього чудового контрабаса означало для Драгонетті-виконавця – мати найбільший скарб у світі. Високий рівень виконавської майстерності *Д. Драгонетті* у поєднанні з прекрасними якостями інструменту, на наш погляд, безпосередньо передбачає розквіт виконавського мистецтва роман-

тичної епохи, овіяної не менш яскравими іменами Н. Паганіні та Дж. Боттезіні. Біографи композитора свідчать, що значний період концертної діяльності Д. Драгонетті пов'язаний з Лондоном. Саме в цьому місті найохочіше і найчастіше він виступав як блискучий соліст-віртуоз. Сучасники відзначали, що Д. Драгонетті була властива рідкісна особиста чарівність, що приваблювала до нього загальну симпатію.

Особливу роль в житті Д. Драгонетті грало дружнє спілкування з найбільшими композиторами його часу. У 1795 році, коли до Лондона прибув Й. Гайдн, він потоваришував з ним. У 1799 році він приїхав з візитом у Відень. Написаний приблизно в ці роки Концерт для контрабасу Й. Гайдн, можливо, створив саме для Д. Драгонетті (тут і далі матеріали [7]).

Перебуваючи у Відні, композитор познайомився з молодим Л. Бетховеном і в березні 1799 грав в ансамблі з композитором його Віолончельну сонату ор. 5 № 2 (соль мінор). Пізніше Д. Драгонетті зустрічався з Бетховеном у Відні у 1809 та 1813 роках. Великий італійський музикант бездоганно виконував на контрабасі партію віолончелі в Сонаті та струнних квартетах Бетховена, заслуживши високу оцінку самого автора.

Саме Д. Драгонетті познайомив Бетховена з найбагатшими можливостями контрабасу. Це знання інструменту далось взнаки, зокрема, в скерцо П'ятої симфонії, а також у речитативі фіналу Дев'ятої симфонії.

Віртуозна гра Д. Драгонетті здавалася сучасникам якимось незрозумілим дивом, у тому числі то було дивування щодо будови його лівої руки з надзвичайно широкою розтяжкою пальців, про яку говорили як “*manomostro*”, тобто “рука-чудовисько” [9, с. 24–25]. Д. Драгонетті сприймався сучасниками у вигляді «Паганіні контрабаса» – так беззаперечно говорили про Дж. Боттезіні як про «Паганіні контрабаса» [див.: 10]. Але подібне прізвисько прекрасно співвідносилось із творчим проявом Драгонетті – і не тільки. Адже не слід забувати про ще одного високоталановитого майстра – Л. Боккеріні.

Названих три віртуоза-контрабасиста і композитора Італії утворили творчу Трійцю: їх пов'язували дружні стосунки, лис-

тування. Драгонетті виділявся красою звуковедення, він часто грав на старовинному віолоне – на багатострунному інструменті, відзначуваному відтворенням низьких «густих» нот. Важливо підкреслити, що Драгонетті, маючи репутацію блискучого концертанта, соліста, камерного виконавця, все ж усвідомлював як найважливішу частку своїх виступів – гру в оркестрі [7]. Одночасно з вищеназваними італійськими майстрами гри на контрабасі визнання одержав німецького віртуоза *Карла Ваха* (1755–1833), діяльність якого пов'язана з Лейпцигом, з виступами в оркестрі Гевандхауза.

До тих імен слід додати відомості щодо *Джузеппе Андреолі* (1757–1832). Андреолі грав в оркестрі театру «Ла Скала» та викладав у Міланській консерваторії. У столицях багатьох європейських держав концертував *Йозеф Кемпфер* [див.: 7].

Із сказаного випливає, що у другій половині XVIII століття контрабас завоював широке визнання як оркестровий, так і сольний інструмент, про що свідчить популярність жанру контрабасового концерту. До цього періоду – рубежу XVIII і XIX століть – належить поява інших видатних контрабасистів-солістів, до яких належали вищевідзначені майстри Італії та Німеччини. І це був період відсторонення від поліфонічного, контрапунктичного письма, що поступається відтепер місцем гомофонній стилістиці, з чітким виділенням провідного голосу. Контрабас став опорою всієї вертикалі звучання оркестру чи ансамблю, минаючи спеціальне звучання клавіру з притаманною останньому функцієюбассоконтинуо.

Скоротилося звернення до старовинного камерно звучащого оркестрах-капелах XVII–XVIII століть віолоне – на користь звучного контрабаса. Цей історичний період позначений активністю басових голосів в опері, які із супутників-замінювачів сопраністів (як відомо, коли у театрі не доставало досить високого за рівнем підготовки кастрата-фальцетиста, його партія доручалася басу-кантанте), перетворювалися на самостійні значущості басів і баритонів, а перші з них виділялися у поданні героїчних партій владних батьківськи могутніх особистостей і басів-буффо, віртуозно співаючих у протилежних героїчним

партіям звучачих побудовах.

Досить згадати знамениті басові партії Віденців, згодом Дж. Россіні та його вихованців В. Белліні і Г. Доніцетті, щоб усвідомити самозначущість того низькозвучного тембру-регистру, інтурментальний аналог якому виразив все більш виразно виступаючий контрабас серед струнних смичкових і певних аналогів у духовому інструменталізмі.

У слов'янських країнах у XIX столітті особливу значущість отримав чеський контрабасист Вацлав (Венцель) Гаузе (1764–1847), який утворив самостійну школу у Празькій консерваторії, виховавши віртуоза Й. Грабе. Склалося переконання, що у цілому у XIX столітті мали місце дві школи контрабасової гри італійська і чеська, у центрі першої – Д. Драгонетті, друга – зв'язана з діяльністю В. Гаузе. Звернення до контрабасу у XIX і XX столітті мало свою динаміку «набирання енергії прориву», коли у минулому столітті цей інструмент постав у самостійній концертній іпостасі – в паралель до джазової його затребуваності [9].

Такий поворот у долі інструменту має свою аналогію у виході на провідне положення як у джазі, так і в авторській композиторській музиці, – у користуванні тими інструментальними здобутками у саксофоністів і кларнетистів. Що стосується слов'янської участі у розвитку контрабаса, то тут особливе значення мав сукупний артистичний внесок С. Кусевицького, згодом американського композитора і соліста-віртуоза. Той «контрабасовий акцент» в інструментальній концертній віртуозній інтенсивності з переміщенням його значущості у терена слов'янського буття отримав свої аналогії у вокально-оперній налаштованості слов'янських тембральних оперних виборів з акцентуацією басових партій, що мали особливе «згущення» саме в українській опері (від С. Гулака-Артемовського до М. Лисенка, К. Данькевича, Б. Лятошинського та ін.)

В дисертації О. Лучанка [4] зроблені узагальнення щодо переростання напрацювань доби романтизму у пору Новітності:

«...Інтенсивне збагачення сольного контрабасового виконавства у XX ст... Цей період... вважа-

ємо за доцільне поділити на два хронологічні етапи. Перший етап – перша половина XX століття – насамперед пов’язаний з інструментально-диригентською діяльністю С.Кусевицького, постромантичною стилістикою, збереженою в жанрі контрабасового концерту. Другий етап – друга половина XX століття – етап активного розвитку контрабасового мистецтва, виникнення міжнародних асоціацій, конкурсів, форумів контрабасистів тощо, збагачення контрабасового репертуару значною кількістю оригінальних творів, в яких по-новому трактується композиційно-семантичний інваріант жанру. Значну роль у пізнанні природи контрабаса й збагаченні репертуару для цього інструменту відіграло його використання в сольних епізодах симфонічної, оперної і камерної музики... Відбувається “експансія” контрабаса в межах європейського виконавського простору».

І далі названий автор підкреслює:

«Знаковою є постать митця світового значення, що переніс європейські традиції на американський ґрунт Сергія Кусевицького...С. Кусевицький відкриває нову еру в контрабасовому мистецтві» [4, с. 47].

Треба відзначити те, що поряд із С. Кусевицьким називають ще одне значуще ім’я: чеський (!) контрабасист Адольф Мішек. А в роботі В. Батанова зроблений ще один акцент на контрабасовому мистецтві – це Концерт для названого інструмента китайського генія Тан Дуна[1, с. 148–154]. У роботі В. Батанова знаходимо таке узагальнення аналізу його Концерту:

«... принципова *монологічність* викладення Концерта Тан Дуна, його, строго говорячи, *однотемність* вибудови, насичена *овокалено-говіркими інтонаціями*, створює особливого роду «театр одного актора» в інструментальному жанрі, в котрому оркестрове «доповнення» соліста у розвиток ранньобарокового облігатного концерта відмічено відвертою вторинністю як у фактурно-тематичному, так і у драматургічному проявленні...» [1, с. 154].

Висновки. Контрабас як універсальний інструмент у струнно-смічковому ряді, що тембрально орієнтувався на церков-

но-оперні реєстрові басові можливості у XVIII–XIX столітті, насичився у XX позакантиленними показниками гри у джазі і прийомами, почерпнутими із фолк-рок-ових кантрі, продемонструвавши на грані XX і XXI століть форми спрощеного необа-рокового концертного мислення, сконцентрованого у Концерті для контрабасу Тан Дуна, у широті звертання до цього інструментального надбання світової музичної громадськості, українських митців в ній, зокрема, композиторів Одеси Ю. Гомельської, К. Цепколенко та інших.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Батанов В.Ю. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві XX – початку XXI ст. Автореф.дис.... канд. мистецтв., 17.00.03. Одеська нац.муз.академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2016. 186 с.
2. Контрабас URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/ Контрабас](https://uk.wikipedia.org/wiki/Контрабас) (зверн.12.05.2025)
3. Лучанко О. М. Жанр контрабасового концерту в музично-історичному процесі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2008. 20 с.
4. Лучанко О. М. Жанр концерту у контексті контрабасового мистецтва XX століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2005. Вип. 3 (15). С. 60–66.
5. Столярчук Б. Контрабасисти України: Біографічний словник. Рівне, 1992.
6. Bottesini G. Metodo per contrabasso. Milan: Ricordi, 1865. 141 p.
7. Brun P. A New History of the Double Bass. Yorke: German Edition, 2000. 450 p.
8. Cyr M. «Basses» and «bassecontinue» in the orchestra of the Paris Opéra, 1700–1764. *Early Music*, 10/2, April 1982. P. 155–170.
9. Panyavsky A. Geschichte des Kontrabasses, 2 Auflage. Tutzing: Hans Schneider, 1984. 917 s.
10. Warnecke F. Der Kontrabass. Edition Intervalle, 2005. 130 s.

REFERENCES

1. Batanov V. (2016) Universalism of composer personalities in music XX – begin XXI ct. Candidate's thesis, spec. 17.00.03 – mus. art. Odessa state music academy of the name A.V. Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian]
2. Contrabasso URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Contrabasso> (add.12.05.2025)

3. Luchanko O. M. (2008) The genre of the double bass concert in the musical-historical process: author's abstract. dissertation ... candidate of art history: 17.00.03. Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko. Lviv, 20 p. [inUkrainian]
4. Luchanko O. M. (2005).The genre of the concert in the context of double bass art of the 20th century. Scientific notes of the Ternopil National Pedagogical University named after V. Hnatyuk. Series: Art History. Issue 3 (15). pp. 60–66 [inUkrainian].
5. Stolyarchuk B. (1992) Double Bass Players of Ukraine: Biographical Dictionary. Rivne[inUkrainian].
6. Bottesini G. (1865). Metodo per contrabasso. Milan: Ricordi [in Italy]
7. Brun P. A New History of the Double Bass. Yorke: German Edition, 2000 [in Germany].
8. Cyr M.(1982) «Basses» and «bassecontinue» in the orchestra of the Paris Opéra, 1700–1764. *EarlyMusic*, 10/2, April 1982. P. 155–170.
9. Planyavsky A. (1984) GeschichtedesKontrabasses, 2 Auflage. Tutzing: HansSchneider [in Italian]
10. Warnecke F. (2005) Der Kontrabass. Edition Intervalle [in Österreich]