

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра оркестрових струнних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**П'ЯТДЕСЯТ ЕТЮДІВ ДЛЯ КОНТРАБАСА SOLO Г. ОКАНЯ:
ВИКОНАВСЬКИЙ ТА ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНИЙ АСПЕКТИ**

**Магістерська робота
НІКОЛЕНКО АНДРІЯ МИКОЛАЙОВИЧА**

**Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства, доцент
КУПРІЯНЕНКО ЕММА БОРИСІВНА**

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



Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
 РОЗДІЛ 1. ЖАНР ЕТЮДУ ДЛЯ КОНТРАБАСА SOLO У КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙ КОНТРАБАСОВОГО ВИКОНАВСТВА.....	6
1.1. Контрабас як сольний інструмент у контексті європейської виконавської традиції: історіографічний аспект.....	6
1.2. Жанр етюд для контрабаса solo: історія та перспективи.....	11
Висновки до Розділу 1.....	16
 РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКА КОНТРАБАСОВА ШКОЛА: НА ШЛЯХУ ДО СТАНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЇ	17
2.1. Етапи формування української контрабасової школи.....	17
2.2. Творча постать Г. Оканя у контексті української контрабасової школи.....	20
Висновки до Розділу 2.....	24
 РОЗДІЛ 3. П'ЯТДЕСЯТ ЕТЮДІВ ДЛЯ КОНТРАБАСА SOLO Г. ОКАНЯ: ПРАКТИЧНЕ ВТІЛЕННЯ МЕТОДИЧНИХ ЗАСАД УКРАЇНСЬКОЇ КОНТРАБАСОВОЇ ШКОЛИ	25
3.1. П'ятдесят етюдів для контрабаса solo Г. Оканя як основа вітчизняної методики контрабасового мистецтва: виконавська специфіка.....	25
3. 2. Концертний етюд у стилі «Ретро» для контрабасу та фортепіано Г. Оканя: жанрово-стильова специфіка.....	50
Висновки до Розділу 3.....	52
 ВИСНОВКИ.....	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	57
ДОДАТОК.....	62

ВСТУП

Актуальність теми. У наші дні перед сучасними дослідниками-виконавцями гостро поставлена проблема вивчення контрабасового репертуару. Пов'язано це передусім зі специфікою контрабасового виконавства, яке розвивалося паралельно з процесом удосконалення інструмента, перетворенням його в сольний та ансамблевий. Паралельно з удосконаленням технічних можливостей самого інструменту мала удосконалюватися і техніка виконавців, що сприяло формуванню стійкого інтересу контрабасистів – композиторів та виконавців – до жанру етюд.

Українська контрабасова школа розвивалася власним шляхом, і жанр етюд з'явився у вітчизняному контрабасовому просторі зовсім нещодавно. Першим українським музикантом, що є автором збірки етюдів для контрабасу соло, став Г. Окань, чийм П'ятдесяти етюдам для контрабаса solo судилося стати практичним втіленням методичних засад, що склали основу вітчизняної контрабасової школи.

Актуальність даного дослідження обумовлена недостатньою кількістю вітчизняних наукових праць, присвячених українській музиці, написаній для контрабасу, потребою у розширенні та переосмисленні сучасного контрабасового виконавського та педагогічного репертуару, а також наявністю творів Г. Оканя у виконавському репертуарі автора дослідження.

Об'єктом дослідження є жанр етюд у контексті сучасного українського контрабасового виконавства.

Предметом дослідження є жанрово-стильова та виконавська специфіка П'ятдесяти етюдів для контрабаса solo Г. Оканя.

Матеріалом дослідження є нотний текст П'ятдесяти етюдів для контрабаса solo Г. Оканя (2003 рік, Дніпропетровськ, видавництво Юрія Сердюка).

Мета дослідження – виявити жанрово-стильову та виконавську специфіку П'ятдесяти етюдів для контрабаса solo Г. Оканя.

Досягненню поставленої мети має сприяти вирішення наступних **наукових завдань**:

- здійснити огляд наукових джерел, присвячених контрабасовому виконавству;
- прослідкувати специфіку формування жанру етюду для контрабаса solo;
- висвітлити етапи формування української контрабасової школи;
- виявити вплив сучасної української контрабасової школи на формування вітчизняної моделі жанру етюду для контрабаса solo;
- окреслити специфіку творчої особистості Г. Оканя;
- виявити виконавську специфіку П'ятдесяти етюдів для контрабаса solo Г. Оканя;
- висвітлити жанрово-стильові аспекти Концертного етюду у стилі «Ретро» для контрабасу та фортепіано Г. Оканя.

Вирішенню вищезазначених наукових задач має сприяти використання наступних **наукових методів**:

- *історіографічного*, спрямованого на вивчення наукових джерел;
- *аналітичного*, що має використовуватися під час аналізу твору;
- *жанрового*, пов'язаного з осмисленням специфіки жанру етюду для контрабаса solo;
- *стильового*, спрямованого на виявлення стильових аспектів аналізованих творів;
- *виконавського*, задіяного для виявлення виконавських задач, що постають перед музикантами під час виконання П'ятдесяти етюдів для контрабаса solo Г. Оканя.

Теоретичну базу даного дослідження складають ключові науково-дослідницькі праці з фундаментальних напрямків музичної науки:

– *теорії жанру та стилю* (М. Арановський [3], Н. Горюхіна [13; 14], Т. Лейс [22], М. Лобанова [23], Л. Мазель [25], В. Медушевський [26], М. Михайлов [29], Є. Назайкинський [32], С. Скребков [43], А. Сохор [45]);

– *гармонії, ритму, фактури та музичної форми* (В. Бобровський [6], Т. Кюрегян [21], Л. Мазель [25], Т. Попова [37], О. Соколов [44], В. Холопова [52], В. Цуккерман [54; 55]);

– *теорії композиції* (Ц. Когоутек [17], В. Туганов [50]);

– *теорії виконавства та інтерпретації* (О. Агарков [1], Ю. Бойко [7], І. Браудо [8], Л. Гінзбург [10], Н. Голубовська [12], Л. Гуревич [15], Н. Корихалова [19], Я. Мільштейн [28], Л. Переверзєв [36], С. Скребков [42]);

– *теорії, історії та методики контрабасового виконавства* (Р. Азархін [2], В. Бездєльєв [5], Б. Доброхотов [16], О. Мілушкін [27], А. Міхно [30], Г. Окань [34; 35], Л. Раков [38; 39; 40], Ф. Сімандл [41], Б. Столярчук [46], М. Kwiatkowska [60], A. Planyavsky [62]).

Наукова новизна даної роботи полягає у тому, що в ній вперше виявлено жанрово-стильову та виконавську специфіку П'ятдесяти етюдів для контрабаса solo Г. Оканя.

Практичне значення отриманих результатів. Результати даної роботи можуть бути використані у подальших дослідженнях, присвячених скрипковому виконавському мистецтву, в навчальних курсах з історії контрабасового виконавства та виконавських стилів, на заняттях у класі спеціального інструменту, а також у виконавській практиці.

Структура дослідження. Дана робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел та Додатку. Загальний обсяг роботи складає 64 сторінки, з них 54 сторінки основного тексту. Список використаних джерел включає 64 позиції, у тому числі – 6 іноземною мовою.

РОЗДІЛ 1.

ЖАНР ЕТЮДУ ДЛЯ КОНТРАБАСА SOLO

У КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙ КОНТРАБАСОВОГО ВИКОНАВСТВА

1.1. Контрабас як сольний інструмент у контексті європейської виконавської традиції: історіографічний аспект

Сучасне контрабасове виконавство має багату та досить давню історичну традицію, що знайшла відображення у нечисленних, але ґрунтовних дослідженнях вітчизняних та європейських науковців-музикознавців та виконавців-практиків. Фокус даної роботи вимагає чіткого усвідомлення та аналітичного осмислення існуючого на даний час пласту музикознавчих досліджень, присвячених контрабасовому мистецтву, та виявлення ступеня розробленості представленої у даній роботі проблеми.

Історія музикознавчих досліджень, присвячених контрабасу, розпочинається лише на початку ХХ століття. Однією із перших ґрунтовних праць, що довгий час залишалася єдиною, стало видане у 1909 році монографічне дослідження німецького контрабасиста Фр. Варнеке (Friedrich Warnecke) «Контрабас. Його історія та майбутнє. Проблеми та їх вирішення. До питань розвитку виконавства на контрабасі» [64]. Окрім історії походження та еволюції контрабасу та контрабасового виконавства, у своїй праці Фр. Варнеке презентує огляд педагогічних традицій у класах контрабасу тогочасних провідних європейських консерваторій, музичних ліцеїв та інститутів музики, що дозволяє прослідкувати спадкоємність педагогічної та виконавської школи тієї чи іншої країни.

Дослідження праці Фр. Варнеке поклало початок появі наступних праць, присвячених контрабасовому мистецтву, що з'явилися вже у другій половині ХХ століття. Однією із найбільш монументальних праць 1970-х років вважається дослідження А. Планявського (Alfred Planyavsky) «Історія контрабаса» [62], у якій автор систематизує чимало історичних, епістолярних та інших джерел. Згодом на базі вищеназваних монографій з'являються подальші

дослідження європейських та американських контрабасистів: П. Брюна (Paul Brun), М. Гайдоша (Miloslav Gajdoš), Т. Мартіна (Thomas Martin) та інших. Важливим кроком на шляху до підвищення зацікавленості мистецькою спільнотою проблемами контрабасового мистецтва стало заснування періодичних видань, присвячених мистецтву гри на контрабасі. Серед таких видань слід згадати журнал Міжнародного товариства контрабасистів (ISB, США), «Британський міжнародний форум контрабасистів» (*British International Bass Forum magazine*, Великобританія), «Контрабасист» (*Double Bassist Magazine*, Великобританія), «Оркестр» (*Das Orchester*, Німеччина) тощо.

У 1970-х роках контрабасове мистецтво потрапляє у фокус уваги і вітчизняних дослідників. Поєднання історичних нарисів та методичних рекомендацій є характерною рисою праці Б. Доброхотова [16] «Контрабас: історія та методика», виданої у 1974 році. Посібник охоплює історичні віхи контрабасового мистецтва від появи контрабасу до специфіки його функціонування у сучасному оркестрі та ансамблі, а також розкриває основи педагогічної роботи у класі контрабасу та специфіку сучасного сольного контрабасового виконавства на основі педагогічного та виконавського досвіду автора праці.

Основні етапи розвитку контрабасового мистецтва починаючи від XVII століття представлені у фундаментальній монографічній праці Л. Ракова [38] «Історія контрабасового мистецтва», вперше видана у 2004 році. Окрім історичних нарисів та розділів, присвячених окремим видатним виконавцям, Л. Раков включає до своєї праці репертуарні огляди, у яких робить акцент на характерних для контрабасового мистецтва тієї чи іншої епохи жанрах. Особливу цінність являє собою перелік джерел (у тому числі і виданих іноземними мовами), використаних дослідником під час роботи над монографією, що є одним із найбільш повних бібліографічних переліків, присвячених контрабасовому мистецтву.

Вищезгадані дослідження послуговували фундаментальним базисом для подальших наукових розвідок з різноманітних проблем контрабасового

мистецтва, представлених у працях Р. Азархіна [2], В. Бездєльєва [5], О. Мілушкіна [27], А. Міхно [30], Г. Оканя [34; 35], Б. Столярчука [46] та інших контрабасистів, що поєднують у своїй діяльності виконавський та дослідницький напрямки.

За чотириста років свого існування і контрабасове мистецтво як явище музичної культури, і сам інструмент зазнавали неодноразових трансформацій. Контрабас не одразу сприймався композиторами та музикантами-виконавцями як сольний інструмент, довгий час виконуючи функцію переважно оркестрового інструменту. У своєму сучасному вигляді та із сучасною назвою інструмент з'явився після низки трансформацій своїх барокових аналогів та попередників (перш за все, інструменту віолоне, або басової віоли) у середині XVIII століття. Перші контрабаси мали три струни та були налаштовані по квінтам або по квартам (мова йде про різні строї, які за традицією називають відповідно «англійським» та «італійським»)¹. Розвиток інструментарію спричинив став причиною якісного репертуарного сплеску, адже композитори почали помічати контрабас як інструмент, що має широкі технічні можливості та оригінальні звукові якості. Хоча у якості сольного інструмента контрабас не зазнав такої популярності, як, наприклад, скрипка, у класичний період для нього все ж було написано чимало творів, що вирізняються значною цінністю – як технічною, так і художньою. У даному контексті слід згадати контрабасові твори Я. Стаміца (Jan Stamic), Л. Боккеріні (Luigi Boccherini) М. Гайдна (Johann Michael Haydn), Ф. Хофмайстера (Franz Anton Hoffmeister), Й. Ванхалю (Johann Baptist Vanhal), Д. Драгонетті (Domenico Dragonetti) та К. Діттерсдорфа (August Carl Ditters von Dittersdorf). Часто авторами контрабасових творів були контрабасисти-віртуози, що не лише писали оригінальні твори для контрабасу, але й робили транскрипції творів, написаних для інших інструментів.

Як зазначає Л. Раков [38], перші спроби формування європейських контрабасових шкіл та написання так званих «Метод», що мали місце у XVIII столітті, з'явилися у період розквіту естетичних та філософських засад епохи

¹ Як зазначає Л. Раков [38], так званий «італійський стрій» був найбільше розповсюдженим у Італії, Німеччині, Франції та Росії.

класицизму, відомих під назвою Просвітництва. У 1751 році у Франції Д. Дідро видає «Енциклопедію, або тлумачний словник наук, мистецтв та ремесл», а у 1771 році з'являється тритомне видання «Британської енциклопедії». Після цього написання різноманітних монографій, книги, словників та метод стало надзвичайно модним. Можливо, саме на гребні хвилі зацікавлення методичними розробками у різних галузях науки та культури починають створюватися та видаватися підручники, призначені для навчання гри на тому чи іншому інструменті. Дані підручники, або «Методи», систематизували накопичені за попередні десятиліття знання, що передавалися від покоління до покоління. До цього загальна музична освіта та навички виконання на музичному інструменті, у тому числі на контрабасі, здобувалися у сім'ї, на зразок інших ремесл. Серед відомих контрабасистів, які були автодидактами (самоуками), слід у першу чергу згадати Доменіко Драгонетті (Domenico Dragonetti, 1763–1846). Виходець із бідної родини, він з раннього віку він заробляв гроші, виступаючи у Венеції з різними ансамблями та оркестрами, аж поки його не помітив контрабасист оркестру собору святого Марка М. Беріні, який зобов'язався навчити талановитого хлопця тонкощам контрабасового виконавства, у яких той згодом досяг надзвичайних висот. Даний приклад можна вважати типовим способом формування творчої особистості виконавця у другій половині XVIII століття.

У процесі еволюції музичного мистецтва загалом та контрабасового виконавства зокрема перед всіх музикантами почали поставати все більш серйозні виконавські завдання та все вищі вимоги до виконавської майстерності. Результатом цього і стало формування початкових ланок професійної музичної освіти, першими носіями якої були контрабасисти-віртуози. Від другої половини XVIII століття музикант-віртуоз сприймався не лише як майстерний виконавець, грою якого захоплювалася широка публіка, але також і як носій професійних секретів гри на інструменті. Необхідність систематизувати дані знання та віднайти форму для їх найбільш раціональної передачі та засвоєння

спричинила появу перших консерваторій та перших підручників (метод), призначених для навчання гри на контрабасі.

Розвиток контрабасового виконавства багато в чому залежав від формування контрабасових шкіл XIX століття. Представниками італійської контрабасової школи були Л. Россі, Л. Негрі, А. Менголі, чеської – В. Хаузе, А. Слам, Й. Граб'є, Ф. Грегора, Ф. Сімандл, Г. Ласка, Ф. Черні, німецької – А. Мюллер, Е. Шторх, Ф. Варнеке, французької – А. Гуффе, Ш. Лабро, Ф. Веррімст, Е. Нанні та багато інших. Як зазначає Л. Раков [38], вони створили основу для формування навчального та концертного репертуару для контрабасу. Частина творів, написаних для контрабаса у той час, має виключно історичне значення, у той час як інша частина досі користується популярністю у якості репертуарної бази. Репертуарну актуальність до нашого часу зберегли твори видатних контрабасистів-солістів Й. М. Шпергера, Д. Драгонетті, Дж. Боттезіні, а також представника XX століття С. Кусевицького.

Автором першого навчального посібника, що узагальнив аплікатурні принципи італійських контрабасистів Л. Раков [38] називає Б. Азіолі, «Школа» якого була видана у Мілані у 1820 році. За твердженням Л. Ракова, у якості обґрунтування своєї методичної позиції італійський контрабасист приводить раціональність використання аплікатурних прийомів при виконанні на віолончелі та клавирі.

Традицію віртуозного виконавства, представлену XVIII–XIX століттях, продовжили контрабасисти XX століття, що також поєднували у своїй діяльності функції виконавця та педагога. Втім були і виключення: у даному контексті особливої уваги заслуговує американський музиканту Г. Карп (Gary Carr), який присвятив свою творчу діяльність виключно кар'єрі соліста-контрабасиста, уникаючи оркестрового виконавства та педагогічної роботи.

На кожному етапі розвитку контрабасового виконавства надзвичайно важливу роль відігравав жанр, що може вважатися перехідним від суто технічних вправ до віртуозних художніх творів – жанр сольного контрабасового етюд.

1.2. Жанр етюд для контрабаса solo: історія та перспективи

Жанр етюд є надзвичайно важливим з точки зору традиції європейського інструментального виконавства. Термін походить від французького слова «*etude*», що у буквальному перекладі означає «вивчення, вчення». Як музичний жанр, етюд являє собою інструктивну музичну п'єсу, що спершу була призначена виключно для вдосконалення технічних навичок гри на інструменті. П'єси даного жанру почали з'являтися у репертуарі музикантів після 1800 року. Розквіт жанру етюд був пов'язаний перш за все з формуванням у XIX столітті традиції віртуозного фортепіанного виконавства. Кращими зразками фортепіанних етюдів є твори І. Б. Крамера, М. Клементі, М. Шимановської, І. Мошелеса, К. Черні. Пізніше з'являються етюди для скрипки (Р. Крейцер, П. Роде), віолончелі (Д. Поппер) та інших інструментів. У композиторів-романтиків (Н. Паганіні, Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Й. Брамса) етюд стає художньо повноцінним твором, що може бути трактованих або як яскрава п'єса концертного характеру, або як мініатюра типу прелюдії [11].

Формування жанру етюд для контрабасу соло було обумовлене появою перших солістів-контрабасистів та усвідомленню інструменту не лише як учасника струнної групи оркестру, але і як повноцінного солісту та учасника камерного ансамблю. Технічний розвиток інструменту, розширення його можливостей змусило виконавців звернути пильну увагу на удосконалення власної виконавської техніки.

Жанру етюд для контрабасу пройшов етапи розвитку, аналогічні етапам розвитку етюдного жанру, призначеного для інших інструментів. Спершу це були виключно інструктивні п'єси, з часом їх художня наповнюваність вийшла на перший план. Проте це могло відбутися лише з формуванням у свідомості музикантів та композиторів уявлення про контрабас як повноцінний сольний інструмент, що має широкий спектр виражальних можливостей. Як правило, етюди для контрабасу фокусують увагу виконавця на таких аспектах техніки, як інтонація, ритмічність, зміни позицій, положення великого пальця, розподіл

смичка, динаміка, штрихи, подвійні ноти тощо. З іншого боку, більшість етюдів можуть бути розглянуті не просто як технічні вправи, а як п'єси із власною драматургією та можливістю бути презентованими тій чи іншій аудиторії.

Перші етюди для контрабасу були створені на межі XVIII–XIX століть. Майже кожен контрабасист-педагог, що переймався створенням власної «Методи» або «Школи», намагався зафіксувати власні теоретико-методичні положення у їх практичному втіленні. Найкраще відповідав цим завданням жанр етюдів, що поєднував можливість однієї або декількох виконавських технік із композиційною завершеністю п'єси малої форми.

Так, інструктивний характер мають вісімдесят шість етюдів для контрабасу (86 *Etüden für Kontrabass*) представника чеської контрабасової школи, професора Празької консерваторії та добре знаного соліста-контрабасиста **Й. Граб'є (Грабе)** (Josef Hrabě, 1816–1870), що являють собою вправ за типом секвенцій. Можливо, етюди Й. Граб'є не мають яскраво вираженої художньої цінності, проте дають корисний матеріал для відпрацювання різноманітних фігураційних рухів, а тому не втратили своєї актуальності і на сьогодні.

Автором добре знаної «Школи гри на контрабасі» є **Ф. Сімандл** (Franz Simandl, 1840–1912), якого М. Квятковська [60] називає однією із найвпливовіших особистостей в історії контрабасового мистецтва. За його методичним посібником навчалися чимало відомих музикантів світового рівня. «Школа» Ф. Сімандла доповнена збіркою з тридцяти етюдів інструктивного характеру на різні види техніки (30 *Etüden zur Erzielung eines kräftigen Tones und rhythmischer Sicherheit*²), вперше виданими у 1900 році. Втім, саме Ф. Сімандл одним з перших започаткував жанр концертного етюдів для контрабасу, вивівши інструмент на новий виконавський рівень та задекларувавши його рівноправність з іншими оркестровими струнними інструментами, пов'язану з можливістю солювати на концертній естраді. Його етюди передбачають наявність фортепіанного супроводу та розділені на три зошити, що

² «30 етюдів для досягнення сильного тону та ритмічної вправності».

скомпоновані за принципом фактурного, технічного та образного ускладнення. Якщо перші етюди збірки мають виключно інструктивне цільове спрямування, то останні зразки сприяють розвитку як технічних, так і художніх якостей виконавця, залучаючи такі засоби виконавської виразності, як динамічні відтінки, багата штрихова палітра та агогіка. Також Ф. Сіманлд є автором збірки «*Gradus Ad Parnassum: Fur Kontrabass*» («Ступінь до Парнасу: для контрабасу»), до якої увійшли двадцять чотири етюди.

Цікавими є етюди видатних контрабасистів-віртуозів XIX століття. Розглянемо деякі з них. Так, «П'ять етюдів» **Д. Драгонеті** (Domenico Dragonetti, 1763–1864), першого соліста-контрабасиста світового значення (за визначенням О. Лучанко [24]), що остаточно встановив квартовий стрій та сучасний метод постановки смичка, видаються досить складними як в технічному, так і в композиційному плані. Постійні зміни квартолей та тріолей, різноманітність штрихової палітри, регістрові перегукування, приховане двоголосся та багатопланова динаміка тримають виконавця у постійній напрузі та змушують концентрувати увагу одночасно на декількох виконавських аспектах.

Автором численних етюдів, серед яких найбільший інтерес представляють «Двадцять вісім методичних етюдів», є **К. Монтанарі** (Carlo Montanari, 1809–1888), автор власної «Школи», призначеної для триструнного контрабасу. Збірка етюдів для контрабасу належить також **Ф. Хізеріху** (Francesco Hiserich, 1772–1851), автору «Школи» для триструнного контрабаса, в якій він чітко сформував основні положення старій італійської школи.

Різновидом етюдного жанру можна вважати третю частину «Великої школи для триструнного контрабасу», написану італійським контрабасистом **Л. Россі** (Luigi Rossi, 1810–1858). Перша та друга частини даного навчального посібника присвячені основним правильним гри на контрабасі, у той час як третя являє собою п'ятдесят сім варіацій на тему Л. Керубіні, у яких представлені різноманітні ритмічні та штрихові завдання.

Навчально-методичний репертуар контрабасистів доповнюється Двадцятьма віртуозними етюдами **А. Менголі** (Annibale Mengoli, 1851–1895), італійського контрабасиста та викладача. Л. Раков у своєму дослідженні «Історія контрабасового мистецтва» наводить слова віртуоза Дж. Боттезіні, який відреагував на пропозицію ознайомитися із етюдами А. Менголі наступними словами: «Вони настільки складні, що я не можу їх зіграти» [38, с. 102]. Етюди А. Менголі не передбачають наявності фортепіанного супроводу, що сприяє максимальній концентрації контрабасиста на власній техніці, та вимагають від музиканта володіння широким спектром технічних навичок. Показово, що у рамках одного етюду можуть бути представлені різні види техніки, типи мелодичного руху, штрихи тощо.

Віртуозні етюди для контрабаса solo належать одному з найвідоміших контрабасистів-віртуозів XIX століття – **Дж. Боттезіні** (1821–1889). Музикант, якого, як зазначає Л. Раков [38], називали «Паганіні контрабасу», у своїй творчості не міг оминати віртуозний жанр етюду, що набув у зазначений період значної художньої цінності. Йому належать Тридцять шість етюдів, що складають частину його знаменитої «Методи» («*Trentasei Studi per Contrabbasso Estratti dalla 1. Parte del Metodo*»), а також збірка із двадцяти чотирьох вправ для контрабасу, що за своєю формою та змістом також може бути трактована як збірка етюдів.

Основи методики навчання на чотириструнному контрабасі закладено у фундаментальному навчальному посібнику «Практична школа для чотириструнного контрабаса» **Л. Негрі** (Luigi Negri, 1837–1892), яку автор доповнив шістдесятьма етюдами для контрабасу.

Унікальні для XIX століття зразки етюду-дуету представлені у творчості італійця **Дж. Марангоні** (Giuseppe Marangoni, 1866–1947), якому належать Тридцять етюдів для скрипки та контрабасу. До цієї ж групи етюдів можна віднести і Тридцять великих етюдів для контрабасу французького контрабасиста **Ш. Лабро** (Charles Labro, 1810-1882), що передбачають акомпанемент віолончелі.

Серед масштабних збірок, що претендують на технологічну та методичну всеохоплюваність, згадаємо П'ятдесят сім етюдів німецького контрабасиста, учасника оркестру лейпцизького оркестру Гевандхаусу **Й. Шторха** (Josef Storch, 1841–1877), що поділені на два зошити та являють собою зібрання творів інструктивного характеру на різні види контрабасової техніки та можуть бути використані у повсякденній роботі як контрабасиста-педагога, так і контрабасиста-виконавця.

У ХХ столітті етюди для контрабасу створювали також переважно контрабасисти-практики. Серед них слід згадати: **С. Порадовського** (Stefan Bolesław Poradowski, 1902–1967), автора Трьох каприсів для контрабаса соло, що можуть бути трактовані як сольні концертні етюди; **Ф. Циммермана** (Frederick Zimmermann, 1906–1967) із його збіркою «Сучасний концепт смичкової контрабасової техніки» («*A Contemporary Concept of Bowing Technique for the Double Bass*»), доповненої етюдами на техніку правої руки; **М. Гайдоша** (Miloslav Gajdoš, 1948), автора контрабасових каприсів, та інших.

У радянському мистецькому просторі найбільшою популярністю користувалася збірка «Вибрані етюди для контрабаса», видана за участі професора **Л. Ракова**, одного з найвпливовіших контрабасистів московської контрабасової школи. Дана збірка включає найбільш популярні в навчальній практиці етюди, а також перекладання для контрабаса ряду віолончельних, фаготових і скрипкових етюдів. Серед авторів, представлених у збірці – Й. Шторх, Й. Доцауер, Ф. Куммер, Й. Граб'є, Р. Крейцер, Э. Нанні, Ф. Сімандл Дж. Боттезіні, Й. Порадовський та інші.

Розвитку техніки подвійних нот присвячені «Тринадцять двоголосних етюдів» російського та радянського композитора литовського походження **Й. Гертовича** (1887–1953). Досить невеликі за об'ємом, вони можуть вважатися повноцінними художніми творами, адже окрім очевидних технічних завдань вони змушують виконавця приділити чимало уваги художньому компоненту музикування. Більшість етюдів не передбачає віртуозного виконання у швидкому темпі (лише два етюди написані у темпі *Allegretto*, ще

один – у темпі *Allegro con spirito*). Основним завданням музиканта стає досягнення глибокого кантиленного звучання при максимальній поліфонізації фактури. Темпові ремарки *Andante cantabile*, *Moderato assai*, *Tempo rubato molto cantabile*, *Maestoso*, *Moderato cantabile* красномовно підкреслюють трактування композитором контрабасу як кантиленного інструменту, здатного втілити найтонші динамічні та агогічні нюанси. Втім, серед художніх зустрічаємо і етюди суто технічного, інструктивного характеру (наприклад, етюд № 3 та етюд № 7).

В сучасному вітчизняному музичному просторі жанр етюд для контрабасу solo представлений не так широко, як у західноєвропейській традиції. Це пов'язано із специфікою формування української контрабасової школи, що склалася трохи пізніше, ніж її європейські національні аналоги.

Висновки до Розділу 1

Шлях контрабасу до визнання його повноцінним сольним інструментом не був простим. Довгий час цей інструмент сприймався і композиторами, і виконавцями як суто оркестровий. Багато в чому це відбувалося через обмеженість технічних можливостей ранніх різновидів інструменту. Втім, коли на межі XVIII–XIX століть контрабасовий інструментарій почав невпинно удосконалюватися, виникла необхідність у формуванні специфічного контрабасового етюдного жанру як засобу для розвитку виконавської контрабасової техніки.

Розвиваючись за принципами фортепіанних, скрипкових та інших етюдів, етюди для контрабаса solo поступово сформували окремий пласт виконавського репертуару. Поряд з суто інструктивними зразками композитори створювали і довершені віртуозні мініатюри, що можуть бути порівняні з Каприсами Н. Паганіні, Етюдами Ф. Ліста тощо. До створення етюдів для контрабасу (інструктивних та художніх, сольних та у супроводі іншого інструменту) зверталися Д. Драгонеті, Дж. Боттезіні, Й. Шторх та інші знані контрабасисти.

РОЗДІЛ 2

УКРАЇНСЬКА КОНТРАБАСОВА ШКОЛА: НА ШЛЯХУ ДО СТАНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЇ

2.1. Етапи формування української контрабасової школи.

Українська контрабасова школа, представлена у великих містах (Київ, Одеса, Харків, Львів) має європейське коріння. Починаючи з XIX століття, її принципи були поступово сформовані видатними чеськими контрабасистами Ф. І. Воячеком (1865–1934), О. Й. Шперглем (1878–1955) та Е. Ф. Мислівечеком (1887–1911). Ці музиканти привнесли до української музичної культури кращі традиції класичної чеської контрабасової школи та виховали чимало українських контрабасистів. Саме їх учні сформували основу спільноти, яку сьогодні можна вважати українською національною контрабасовою школою, що є представленою у працях Б. Столярчука «Контрабасисти України: енциклопедичний довідник» [46] та Г. Оканя «Українське контрабасове мистецтво і моя “Школа гри на контрабасі”» [34].

Серед засновників вітчизняної контрабасової школи слід перш за все згадати вихованця Е. Ф. Мислівечека **С. Херсонського** (1897–1992), видатного контрабасиста-педагога. Музикант розпочав власну педагогічну діяльність у Одеській консерваторії, а згодом очолив групу контрабасів у Державному симфонічному оркестрі України (Київ). У 1954 році С. Херсонський переїхав до Мінська, де викладав у консерваторії та очолював групу контрабасів Білоруського оперного театру. Окрім практичної та викладацької діяльності, С. Херсонський приділяв увагу формуванню методик викладання гри на контрабасі, збагачення та розширення репертуару (за його ініціативою були створені етюдів С. Ратнера та Концерт для контрабасу з оркестром композитора А. Богатирьова) [46].

Велику роль у формуванні вітчизняної контрабасової школи зіграв **Ю. Мироненко** (1914–1995), представник школи Ф. І. Воячка, що працював на посаді доценту у Одеській консерваторії, у спеціальній музичній школі імені

П. Столярського, а також у симфонічному оркестрі Одеської обласної філармонії. Він виховав більше ніж півсотні контрабасистів, що працюють у оркестрах України та ведуть класи контрабаса у вищих навчальних закладах.

Засновником сучасної харківської контрабасової школи можна вважати **Г. Я. Грабовського** (1919–1976), що багато років працював у Харківському інституті мистецтв. Г. Я. Грабовському вдалося синтезувати кращі принципи різних виконавських шкіл, адже географія його освіти вражає. Музикант закінчив Київське музичне училище, Новосибірську консерваторію, а згодом – диригентський факультет Московської консерваторії. До початку викладацької діяльності він працював артистом оркестру Київського оперного театру.

Очільником львівської контрабасової школи є **О. М. Лучанко** (1953), який закінчив Львівську консерваторію ім. М. Лисенка (класі О. Й. Щеглова) та наразі займає посаду старшого викладача Львівської консерваторії та концертмейстера групи контрабасів оперної студії.

Одеську контрабасову школу представляє **В. В. Чекалюк** (1959). Після закінчення Одеської консерваторії імені А. Нежданової (клас контрабаса Ю. М. Мироненка) він працював концертмейстером групи контрабасів симфонічного оркестру Одеської обласної філармонії. За плідну працю музикант отримав звання Заслужений артист України, зараз є доцентом Одеської консерваторії. В. В. Чекалюк є першим виконавцем ряду творів, написаних для контрабасу сучасними вітчизняними (наприклад, Концерт для контрабаса з оркестром Г. Глазачова).

Важко переоцінити внесок, який зробив у розвиток українського контрабасового мистецтва **Б. Й. Столярчук** (1947), автор енциклопедичного довідника «Контрабасисти України» [46]. Даний довідник надає максимально повну інформацію щодо вітчизняних контрабасистів, що зробили той чи інший внесок у розвиток контрабасового мистецтва України, були першими викладачами і виконавцями в Україні та дотримувалися глибинних національних традицій у мистецтві гри на контрабасі.

Суттєвий внесок у формування та розвиток української контрабасової школи зробив **Ю. І. Сердюк** (1951), заслужений діяч мистецтв Казахстану, диригент, контрабасист та видавець. Музикант отримав освіту у Саратовській консерваторії ім. Л. В. Собінова по класу контрабаса у професора В. К. Бездєльєва, і там же навчався оперно-симфонічному диригуванню у видатного диригента В. Жорданія. Ю. І. Сердюк проявив себе не лише як здібний музикант, але і як талановитий організатор. Йому належить створення першого у СРСР приватного камерного оркестру (Дніпропетровськ), у якому він виконував функції директора, художнього керівника та головного диригента. Г. Окань зазначає: «Продовжуючи меценатські традиції, сприяючи підтримці музичного класичного мистецтва в Україні і, зокрема, у нашому місті, Сердюк перший в країні почав видавати нотну та книжкову літературу, таку необхідну музикантам і читачам» [34].

Друга половина ХХ століття позначилася для українського контрабасового виконавства руйнуванням гендерних стереотипів. На музичну арену вийшли жінки-контрабасистки, що активно сприяли розвитку вітчизняної національної контрабасової школи. Серед них слід згадати **В. С. Зайончковську-Савелюк** (1930), що стала першою у вітчизняній музичній історії жінкою, що закінчила консерваторію по класу контрабасу (1955), а згодом сама протягом двадцяти п'яти років вела клас контрабасу Київської спеціальної музичної школи імені М. Лисенка. У своїй статті, присвяченій контрабасовому мистецтву сьогодення, Г. Окань вказує, що сьогодні естафету «жіночого» контрабасового мистецтва в Україні перейняла **Ю. С. Матухна** (1986), що продовжує контрабасові традиції його класу [34].

Одним з видатних діячів сучасного вітчизняного контрабасового мистецтва є **Г. Окань**, педагогічний, методичний та композиторський роботі якого буде присвячено наступний розділ даного дослідження. Саме з його ім'ям пов'язано формування жанру вітчизняного етюд для контрабаса solo.

2.2. Творча постать Г. Оканя у контексті української контрабасової школи.

Григорій Окань (1947) – відомий в Україні та за її межами як контрабасист-віртуоз, педагог, композитор, сольний виконавець та учасник камерних ансамблів.

Середню спеціальну музичну освіту Г. Окань здобув у 1963–1967 роках, навчаючись у Полтавському музичному училищі імені М. В. Лисенко у класі контрабасу П. П. Півня, що також вів клас віолончелі. Після закінчення училища Г. Окань вступив до Одеської консерваторії імені А. В. Нежданової, де навчався протягом 1967–1972 років у класі доцента Ю. М. Мироненко. Згодом музикант підвищував кваліфікацію та удосконалював виконавську майстерність у кращих педагогів Москви та Санкт-Петербурга.

Г. Окань досить рано розпочав професійну діяльність. Починаючи з другого курсу навчання в консерваторії і до її закінчення він працював у якості артиста симфонічного оркестру Одеського Академічного театру опери та балету, де здобув неоціненний досвід оркестрового виконавства. Роки після закінчення консерваторії позначилися для музиканта початком педагогічної діяльності. Певний час він працював викладачем класу контрабаса у Житомирському музичному училищі імені В. С. Косенка.

Втім, виконавська діяльність не втратила для музиканта своєї привабливості. Тому, коли 1973 року було оголошено Всесоюзний конкурс на посаду артиста симфонічного оркестру Дніпропетровської обласної філармонії, Г. Окань взяв у ньому участь. На конкурсному прослуховуванні музикант виконав Прелюдію з віолончельної сюїти №4 Й. С. Баха та Концерт для віолончелі з оркестром Р. Шумана. За результатом конкурсного прослуховування він зайняв посаду відповідального другого пульту, а згодом – посаду другого концертмейстера групи контрабасів.

У наступні роки Г. Окань поєднував виконавську та викладацьку діяльність з викладацькою. У 1973 році його зусиллями було відкрито клас контрабасу у Дніпродзержинському музичному училищі. Там же він

розпочинає займатися навчально-методичною роботою. Його перекладання творів сучасних композиторів та композиторів-класиків для сольного виконання на контрабасі сприяли розширенню педагогічного контра репертуару контрабаса. Не полишає Г. Окань і свою сольну виконавську діяльність. Він виступає у концертах, а також на випускних екзаменах у музичному училищі у якості соліста-ансамбліста з достатньо широким репертуаром. Серед творів, які виконує музикант, більшість віолончельних сонат Й. С. Баха, твори Г. Ф. Генделя, Ф. Мендельсона, К. Сен-Санса, А. Рубінштейна, Д. Шостаковича тощо.

1975 роком датуються перші спроби Г. Оканя у композиції. Результатом сумлінної двадцятирічної виконавсько-методичної праці стало створення П'ятидесяти етюдів для контрабаса solo на всі види сучасної контрабасової техніки та *«Щоденних вправ для лівої та правої руки контрабасиста»* у двох зошитах. Перша публікація етюдів Г. О. Оканя відбулося у Москві у 1983 році (у збірнику *«Этюды русских и советских композиторов для контрабаса соло»*).

Методична діяльність Г. Оканя знайшла свій у курсі методики гри на контрабасі, який музикант викладав протягом багатьох років. Г. Окань є автором першої української *«Школи навчання гри на контрабасі»*, створеної у 2002 році.

Г. Окань є автором ряду художніх творів для контрабасу. Серед них: Концерт Ре-мажор для контрабаса, Соната для контрабасу, П'ять сюїт для контрабаса соло, Варіації на тему з опери М. В. Лисенко *«Наталка Полтавка»*, Варіації на тему з опери Дж. Мейєрбера *«Гугеноти»*, Варіації на тему Д. Шостаковича, а також декілька п'єс (*«Мелодія»*, *«Романс»*, *«Тарантела»*, *«Концертний етюд у стилі ретро»*). Крім того, Г. Оканем створено декілька п'єс і для інших інструментів струнної групи: *«Тарантела»* для скрипки, *«Романс»* для альту, Соната та *«Мелодія»* для віолончелі. Усі ці твори були видані видавництвом Юрія Сердюка (*Yuriy Serdyuk Musical Publishing House*, місто Дніпро).

Г. Оканю вдалося узагальнити досвід власної багаторічної педагогічної праці. Він є автором численних програм для класів контрабасу музичних училищ, ліцеїв та консерваторій, якими сучасні контрабасові педагоги активно послуговуються.

Крім виконавської, педагогічної та методичної діяльності, Г. Окань періодично займався і публіцистикою. Він є автором ряду музикознавчих статей, рецензій, огляду музично-виконавського мистецтва міста Дніпра, що публікувались у газеті «Наше місто» з 1998 року.

Творча постать Г. Оканя добре відома у вітчизняних мистецьких колах. За роки своєї педагогічної діяльності від неодноразово був запрошений у якості члена журі міських, обласних та регіональних конкурсів виконавців на оркестрових струнних інструментах. Серед найбільших досягнень Г. Оканя – створення класів контрабаса у Дніпропетровському музичному училищі та Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки, які він вів на посаді старшого викладача до часу виходу на заслужений відпочинок. Випускники класу Г. Оканя успішно продовжують навчання у Російській академії музики імені Гнесіних, Одеській музичній академії імені А. Нежданової, Донецькій музичній академії імені С. Прокоф'єва, у консерваторіях Москви, Санкт-Петербурга, Берліна, Праги та інших вищих навчальних закладах.

Принципи педагогічної діяльності Г. Оканя сформульовані у його статті «Українське контрабасове мистецтво і моя “Школа гри на контрабасі”». У своїй педагогічній роботі Г. Окань концентрується на принципах сучасної методології. Серед пріоритетів його діяльності – правильний відбір та виховання творчо обдарованої молоді, усвідомлення закономірностей теоретичних та практичних аспектів гри на контрабасі, індивідуалізація підходу до кожного учня, розвитку розумових, музичних та емоційних здібностей студентів.

У своїй методико-педагогічній діяльності Г. Окань спирається на цитоване ним висловлювання Л. Бетховена: «Контрабасист повинен бути наймузичнішим виконавцем в оркестрі» [34]. Відсутність в українських реаліях

гідних зразків національного навчально-методичного та учбово-концертного музичного матеріалу, спрямованого в першу чергу на формування та розвиток саме вищезазначеної риси майбутніх контрабасистів спонукала Г. Оканя до створення власної «Школи», капітальної багаторічної праці. «Школа» Г. Оканя містить літературний текст (української та російською мовами) та численні нотні приклади та вправи. Як зазначає сам автор, основу цього посібника склали «методичні принципи класичних прийомів виконавства, напрацьованих на протязі багатьох століть європейським музичним мистецтвом та традиціями, властивими українській музичній культурі» [34].

Інтонаційною базою «Школи» Г. Оканя послуговували зразки української народної та професійної музики. Структурно посібник складається з семи розділів, у кожному з яких автором були поставлені певні навчально-методичні та практичні завдання, втілені як у інструктивних, так і у художньо-музичних нотних зразках. Для того, щоб коректніше усвідомити основні положення методики, впровадженої Г. Оканем, здійснимо стислий огляд розділів його «Школи» у контексті їх методичної доцільності.

Перший розділ навчально-практичної частини «Школи» спрямований на опанування учнем/студентом раціонального поставлення рук та вірного положення інструменту під час гри. Наступні розділи присвячено специфіці контрабасового виконавства, що полягає у необхідності частоті зміни позицій на великі відстані. Так, у третьому розділі «Школи» прокоментовані вісім різних засобів здійснення змін позицій (на відміну від традиційних чотирьох).

Ретельна розробка інструктивного матеріалу, поданого у розділах «Школи» Г. Оканя, включає також зразки української, російської та західноєвропейської музичної літератури, декларуючи таким чином дидактичний принцип єдності технічного та художнього.

Четвертий розділ «Школи» Г. Оканя сконцентрований на повному вивченні усього звукоряду контрабаса. Наступні п'ятий, шостий та сьомий розділи «Школи» торкаються таких важливих питань методики навчання гри на

контрабасі, як робота над звуковидобуванням, складні штрихи, подвійні ноти та акорди, вібрація, мелізматики, агогіка, динаміка тощо.

У якості практичного доповнення до інструктивного матеріалу, наведеного у «Школі», Г. Оканем були написані П'ятдесят етюдів у п'яти зошитах для контрабаса *solo* на всі види техніки для контрабаса (2003), а також щоденні вправи для лівої та правої рук контрабасиста (2001; 2005).

Висновки до Розділу 2

Українська контрабасова школа, представлена у великих містах країни, має європейське коріння. Починаючи з XIX століття, її принципи були поступово сформовані видатними чеськими контрабасистами Ф. І. Воячеком, О. Й. Шперглем та Е. Ф. Мислівечеком, які привнесли до української музичної культури кращі традиції класичної чеської контрабасової школи та виховали чимало українських контрабасистів. Саме їх учні сформували основу спільноти, яку сьогодні можна вважати українською національною контрабасовою школою. Серед представників української контрабасової школи слід згадати С. Херсонського, Б. Столярчука, В. Чекалюка та інших.

Серед етапів становлення української контрабасової школи можна виділити наступні:

1. зародження, пов'язане з діяльністю чеських контрабасистів на українських теренах;
2. педагогічна та виконавська діяльність їх учнів, що стали корифеями українського контрабасового виконавства);
3. формування регіональних шкіл (київська, одеська, харківська, львівська);
4. формування молодшої генерації педагогів та виконавців.

Яскравим представником української контрабасової школи є Григорій Окань, відомий в Україні та за її межами як контрабасист-віртуоз, педагог, композитор, сольний виконавець та учасник камерних ансамблів.

РОЗДІЛ 3

П'ЯТДЕСЯТ ЕТЮДІВ ДЛЯ КОНТРАБАСА SOLO Г. ОКАНЯ: ПРАКТИЧНЕ ВТІЛЕННЯ МЕТОДИЧНИХ ЗАСАД УКРАЇНСЬКОЇ КОНТРАБАСОВОЇ ШКОЛИ

3.1. П'ятдесят етюдів для контрабаса solo Г. Оканя як основа вітчизняної методики контрабасового виконавства: виконавська специфіка

П'ятдесят етюдів для контрабаса solo Г. Оканя були створені у період з 1977 по 1997 роки. Частина з них вперше була опублікована у 1983 році у збірці «Этюды русских и советских композиторов для контрабаса соло» (Москва, «Советский композитор»), упорядником якої виступив знаний контрабасист А. Міхно. У вигляді окремого видання у п'яти зошитах П'ятдесят етюдів для контрабаса solo Г. Оканя вперше були опубліковані у 2003 році у видавництві Юрія Сердюка (Дніпропетровськ).

П'ятдесят етюдів для контрабаса solo Г. Оканя призначені для освоєння та виконання учнями та студентами не молодше ніж третього року навчання. Через специфіку контрабасу як інструмента, до освоєння якого часто звертаються у більш дорослому віці, це може відповідати як третьому курсу музичного училища або коледжу, так і другому курсу консерваторії або музичної академії.

П'ятдесят етюдів поділено на п'ять зошитів, які, у свою чергу, поділено на десять розділів. **Перший зошит** включає до свого складу десять етюдів *Першого розділу*, присвячених детальному осолодінню учнем прийомами *détaché*, *legato* та комбінованих штрихів. Хоча за своєю функцією етюди Г. Оканя є інструктивними, їх художня сторона представлена також на досить високому рівні. Кожен з етюдів має темпове позначення, яскравий тематизм та детально виписану динаміку.

Етюд № 1 a-moll (Allegro) написано у однорідній фактурі, що включає арпеджовані пасажі, ламані арпеджіо та низхідні пасажі. Ритмічна (рух

шістнадцятими тривалостями) та динамічна (*f*) однорідність свідчать про переважання інструктивного характеру даного твору. Одним із головних технічних завдань даного етюду є оволодіння рівномірною щільністю ведення смичка та повноцінного вивчення штриху *détaché*, що є один із найскладніших штрихів, які застосовуються у контрабасовій музиці, та одним із найважливіших, адже саме на *détaché* максимально розкривається специфічний контрабасовий тембр. При виконанні даного штриха велика увага має приділятися плавному веденню смичка, акуратним змінам напрямку руху смичка без пауз та невинуватених акцентів, рівномірній щільності звучання струни та швидкості ведення смичка, яка з метою досягнення рівного звучання має бути однаковою.

Одним із складних виконавських завдань, що пов'язані із штрихом *détaché*, є потреба у рівному звучанні, чого непросто досягти через темброві відмінності кожної із чотирьох струн. Контрабасист має підлаштовувати вагу правої руки під кожен струну. Етюд № 1 Г. Оканя передбачає оволодіння штрихом *détaché* на основі опрацювання стрибків зі струни на сусідню струну та зі струни через струну.

З точки зору техніки лівої руки Етюд № 1 Г. Оканя передбачає виховання навичок позиційної гри, оскільки без них досягти плавності переходів неможливо. Даний етюд задіє увесь спектр позицій до позиції ставки (всього сім позицій); позиція ставки також присутня, але не як технічне завдання, а скоріше як композиційний прийом. У нотному тексті самого етюду немає жодних позначень щодо штрихів. Натомість після нього автор надає шістнадцять варіантів штрихів, що включають *staccato*, *spiccato*, *ricochet*, *martele*, *détaché*, а також різні варіанти комбінованих штрихів. Це дає можливість під час роботи над даним етюдом змінювати конкретні технічні завдання у відповідності до потреб студента. Зазначимо, що подібний формат – технічно проста вправа, що передбачає різноманітні штрихові трансформації чи варіації – є характерним для багатьох методичних праць, присвячених контрабасовому виконавству.

Штрихи до етюду

41 2). 1). 2). 3). 4). 5). 6). 7). 8). 9). 10). 11). 12). 13). 14). 15). 16).

Кінцем смичка

staccato spiccato

ricochet ff martele f detasche

Активация Чтобы акты

Штрихи до Етюду № 1 ля мінор Г. Оканя

Композитор пропонує шістнадцять варіантів штрихів, за умови ретельного опрацювання яких із дотриманням усіх рекомендацій більша частина технічних проблем може бути вирішена. Втім, у зв'язку із одноманітністю музичного матеріалу подібна робота може швидко набриднути, результатом чого буде втрата виконавської зацікавленості та пониження концентрації. Для запобігання цьому можна чергувати гру різними видами штрихів.

Розглянемо варіанти штрихів, запропоновані композитором:

1. два звуки *legato* та два звуки *détaché*; складність полягає у розподіленні смичку, оскільки на два звуки *legato* необхідна така ж кількість смичка, як і на один звук *détaché*;
2. два звуки *détaché* та два звуки *legato*; зберігається технічний принцип попереднього варіанту, змінюється лише напрям ведення смичка;
3. один звук *staccato* та три *legato*; серед труднощів слід назвати співвідношення тривалостей та кількості смичка;
4. три звуки *staccato* та один *legato*; зберігається технічний принцип попереднього варіанту, змінюється лише напрям ведення смичка;

5. *staccato* на один смичок, згруповані по два звуки; даний штриховий варіант вимагає насамперед чіткості атаки смичка;
6. два звуки *staccato* на один смичок та два роздільні звуки *staccato*, та навпаки;
7. чотири *staccato* на один смичок; основною складністю є рівномірне розподілення смичка за рахунок напрацювання перенесення ваги на верхню частину смичка;
8. пунктирний ритм (шістнадцята з точкою та тридцять друга *staccato*) на один смичок;
9. зберігається ритмічний рисунок попереднього варіанту, але змінюється розподілення напрямку руху смичка (перший звук смичком вгору, другий звук смичком вниз);
10. відбувається ритмічне варіювання попереднього варіанту; друга із восьми запропонованих шістнадцятих тривалостей розбивається на дві тридцять другі, виконувані *staccato* на один смичок;
11. дубль-штрих із композиторською ремаркою *staccato*; головним завданням даного варіанту є збереження розслабленості руки та свободи кисті, а також виконання дрібних рухів правою рукою без відриву смичка від струни;
12. збережено принцип попереднього варіанту, але передбачається стрибаючий штрих *spiccato*;
13. даний варіант передбачає відпрацювання рикошету у низхідному напрямку руху смичка;
14. збережено принцип попереднього варіанту, але змінюється напрямок руху смичка;
15. штрих *martele*, що передбачає акцентування кожного звуку та потужну динаміку (*ff*);
16. повернення до *détaché* як до основоположного штриха для контрабасового виконавства.

Таким чином, Етюд № 1 ля мінор Г. Оканя являє собою своєрідну «штрихову енциклопедію», що має підготувати студента до роботи із іншими технічними завданнями.

Етюд № 2 G-dur (Allegro) є більш різноманітним з точки зору динаміки та ритмічного заповнення. Ритмічний патерн, поданий у першому такті, повторюється протягом всього етюд, чергуючись з рівномірним рухом шістнадцятими тривалостями. Динамічна градація етюд є досить детальною та різноманітною: від *pp* до *f*. Етюд має чітко виражену просту тричастинну форму, перехід до репризи позначено ферматою. Серед труднощів даного етюд – синкопування та виписані акценти відносно сильних та слабких долях такту, а також дотримання правил позиційної гри та плавності переходів. Г. Окань нотує даний етюд у басовому та теноровому ключах, останній з яких застосовується під час переходів із першої позиції до позиції ставки.

Етюд № 3 D-dur (Adagio) переводить виконавця у сферу штриха *legato*. Труднощі, пов'язані безпосередньо із звуковидобуванням та звуковеденням, доповнюються виконанням виписаних мелізмів (зокрема, групето, виписане шістдесят четвертими тривалостями), а також різноманітністю ритмічного рисунку. Завдяки вишуканості мелодичної лінії та тонкощам динамічного плану даний етюд, попри свою інструктивну функцію, має ознаки художнього етюд та ставить перед виконавцем чимало задач, що не можуть бути визнаними суто технічними.

Окремо слід відмітити, що етюди Г. Оканя мають значну тривалість та можуть сприйматися як окремі повноцінні твори. Для виконавців-початківців це може становити додаткову складність, але разом з тим допомагає розвивати виконавську витривалість.

Етюд № 4 A-dur (Andante) продовжує лінію етюдів на штрих *legato*. Порівняно з іншими етюдами даного зошит, етюд має досить багато виконавських позначень, пов'язаних зі зміною напрямку ведення смичка, зміни струни, а також аплікатурних позначень. Містить етюд і ритмічні труднощі (непідготовлений перехід від квартолей до тріюлей).

З точки зору інтонаційного наповнення даний етюд може сприйматися як підготовка до Концерту для контрабаса з оркестром A-dur Е. Нанні (відомий також як Концерт для контрабаса з оркестром A-dur Д. Драгонетті), адже його тріольний висхідний рух та гамоподібні пасажі корелюють із тематизмом згаданого твору. Наприкінці етюду звучать подвійні ноти (терція та октава), що вперше з'являються у аналізованій збірці Г. Оканя саме у цьому творі. Композитор також пропонує звернути увагу на темброве різноманіття контрабасу, викладаючи одну і ту саму мелодію на різних струнах (G та D), демонструючи таким чином різницю у їх звучанні.

Етюд № 5 H-dur (Allegro) охоплює широкий регістровий діапазон, що змусило Г. Оканя занотувати його не лише у басовому, але й у скрипковому ключі. Крім того, нотація у скрипковому ключі передбачає гру у позиції ставки. Активний характер етюду передбачає напрацювання у виконавця умінь інтонувати у досить швидкому темпі. Крім того, твір є складним інтонаційно через тональність із великою кількістю знаків та наявність численних хроматизмів.

Етюд № 6 G-dur (Allegro) написано у тричастинній формі *da capo*. Початок твору побудовано на коротких, секвентно повторюваних легатних мотивах. Крайні частини являють собою проникливу мелодію широкого дихання (ремарка *amoroso*), що охоплює значний діапазон та ускладнена трелями. Середній розділ (*Tempo deciso*) побудовано на наступальних арпеджованих послідовностях, активних та рішучих. Різноманітність штрихової палітри та тематичного матеріалу провокують виконавця на формування навички концентруватися на декількох завданнях одночасно. Ритмічна та інтонаційна різноманітність дозволяють розцінювати даний етюд не як суто інструктивний, а як такий, що має риси сольної п'єси.

Окрім численних трелей, використання у нотації скрипкового та тенорового ключів, секвенцій та ламаного висхідного арпеджіо, даний етюд охоплює всі чотири струни та має широкий позиційний охват (майже всі позиції).

Етюд № 7 e-moll (Allegro moderato) фокусує увагу виконавця на комбінованому штриху. Етюд містить чимало аплікатурних позначень, а також позначення струн, які у даному випадку є необхідними. У даному творі фразування виходить на перший план: розгорнута мелодична лінія вимагає вмілої позиційної гри; висхідний октавний рух має виконуватися в одній позиції лівої руки через струну, що надає контрабасисту можливість опанувати навичку «перекидати» смичок через струну. Слід зазначити, що позиційна гра на контрабасі має певні специфічні риси, відмінні від інших оркестрових струнних інструментів. Через специфіку контрабасової мензури чим вище знадиться позиція, тим вужчою вона буде (так, скажімо, позиційно перша позиція на струні G буде вужчою, ніж перша позиція на струні E). Цей принцип можна спостерігати і у скрипки, і у альту, і у віолончелі, але саме у контрабаса він є настільки яскраво вираженим, що складає один із фундаментальних розділів методики контрабасового виконавства.

Якщо перший розділ етюду за своїм тематизмом більше нагадує п'єсу, то середній розділ містить багато суто технічних завдань: це і комбінація штрихів (два звуки на один смичок, два звуки *staccato*), і октавні та квінтові стрибки. Зазначимо, що квінтовий та октавний стрибки за технікою виконання є дуже схожими: квінтовий стрибок передбачає перехід від першого пальця на четвертий палець на сусідню струну, а октавний – від першого пальця на четвертий палець через струну, у той час як принцип утримання позиції залишається незмінним. У даному етюді також зустрічається багато випадкових знаків альтерації, що передбачає розвиток навички зміни позицій та застосування напівпозицій. Завершується етюд подвійною нотою з форшлагом, тобто свого роду розшифрованим способом виконання акорду (можна розцінювати власне як підготовка до опанування техніки виконання акордів).

Етюд № 8 g-moll (Lento) може сприйматися як повноцінний художній твір з задачами, передусім, художнього характеру. На перший план виходить якість звуковедення, що має відповідати ліричному, схвильованому характеру

етюду. Численні агогічні зміни (*piu mosso, ritenuto, accellerando*) та витончена динамічна градація вимагають від виконавця відчуття міри та стилю.

За структурою у етюдi можна виділили три розділи. У першому розділі головним об'єднуючим елементом є арпеджіо, викладені у тріольному ритмі, кожна з груп яких має виконуватися на один смичок. Г. Окань також застосовує прийом виписаної орнаментики, у даному випадку розшифровуючи групето як квінтольну фігурацію.

Головною технічною складністю другого розділу етюду є виконання арпеджованих груп із восьми шістнадцятих тривалостей на один смичок; кожна із таких груп має виконуватися у одній позиції, що підготовлює виконавця до штриху баріолаж (*bariolage*). Якісному виконанню мають сприяти швидка та плавна зміна позиції на одному смичку.

Третій розділ етюду позначений великою різноманітністю штрихів. Тут можна спостерігати більше технічних моментів, пов'язаних із позицією ставки (про це свідчить використання нотації у скрипковому ключі). Завершається етюд повторенням одного і того ж тонічного акорду на різній висоті та, відповідно, у різних позиціях (від першої позиції до позиції ставки). Контрабасисту варто звернути пильну увагу на виконання нюансу *p* на нижніх струнах, що потребує значного контролю за вагою правої руки.

Етюд № 9 Es-dur (Allegro ma non troppo) спрямований на вправне володіння комбінованим штрихом у досить складних ритмічних умовах. Інтонаційно етюд охоплює значний діапазон та має різноманітне тематичне наповнення. Характерною рисою етюду є використання у квінтольних групето так званої розширеної позиції: два пальці знаходяться у першій позиції, а четвертий палець має дістати четверту позицію. Даний технічний прийом є досить поширеною методикою, запровадженою московською контрабасовою школою. Характерними технічними прийомами також є арпеджіо у висхідному та низхідному напрямках, зміщення акценту на слабку долю разом із використанням штриху, що поєднує два звуки *détaché* у низькій теситурі та два

звуки *legato* на високій струні, а також гамоподібний рух із позначенням грати на одній струні G.

Етюд № 10 h-moll (Allegro moderato) є найменшим за об'ємом у Першому зошиті Етюдів Г. Оканя. Проста тричастинна форма, розмір $\frac{3}{8}$ (у даній збірці цей розмір зустрічається вперше саме у цьому етюді), характер тематизму та риси прихованої поліфонії надають твору характер жиги – старовинного англійського танцю, що у якості обов'язкового номеру завершував старовинну барокову інструментальну сюїту. Подібна алюзія може вказувати на те, що Г. Окань мислить свої Етюди не просто як інструктивний збірник, а як цикл, що підпорядковується певним композиційним законам.

Технічні завдання, представлені у даному етюді, здебільшого пов'язані із технікою правої руки, а саме із навичкою розподілення смичка. З'являється штрих, що поєднує три звуки на один смичок та три звуки окремо. Особливу складність являє собою рівномірне розподілення смичка на три та шість звуків, що значно важче зробити, коли мова йде про кількість звуків, що кратна трьом, а не двом). Г. Окань пропонує виконувати окремі звуки на струні D, що сприяє розвитку переходів з позиції на позицію ставки (композитор пропонує більш складний варіант аплікатури, вочевидь, маючи на меті розкрити технічний потенціал виконавця). Також у нотному тексті у якості окремого прийому зустрічається подвійна нота.

У Другому зошиті П'ятидесяти етюдів для контрабаса solo Г. Оканя представлені цілих три розділи, кожен з яких присвячений окремому різновиду контрабасових штрихів. Другий розділ концентрує увагу виконавця на пунктирному ритмі та несиметричному штриху.

Етюд № 11 B-dur (Vivace) написано у розмірі $\frac{6}{8}$. Інтонаційний характер тематизму та типовий ритмічний рисунок, побудований на пунктирі у рамках тріольності, дозволяє, як і у Етюді № 10, порівнювати твір із жигою із старовинної танцювальної сюїти. Таким чином, Г. Окань ніби створює тематичний «місток» між двома зошитами своєї «п'ятитомної» етюдної праці.

Г. Окань пропонує декілька варіантів виконання штриха (такти 3-4) – шість звуків legato або всі звуки окремо. Композитор максимально детально прописує аплікатуру та струни, на яких слід виконувати твір, у деяких випадках пропонуючи декілька варіантів аплікатури. Також для етюд характерними є складні ритмічні групи, детально виписані динамічні нюанси, форшлаги та подвійна нота із форшлагом як розшифрований акорд.

Етюд № 12 C-dur (Allegro ma non troppo) побудовано на повторюваному у пунктирному ритмі витриманому звуці. Серед основних ритмічних труднощів – відчуття різниці між квартольним пунктиром та тріолями на останній долі такту. Виконавцю не слід пом'якшувати пунктир за рахунок подовження останньої шістнадцятої, аби уникнути нівелювання метричної різниці між квартолями та тріолями. Крім того, якщо у попередніх етюдах Г. Окань вказував виконання лише окремих звуків на певних струнах, то у даному етюді мова йде про виконання на тій чи іншій струні цілих фраз, що дозволяє у повній мірі зрозуміти специфіку тембру кожної струни.

Етюд № 13 F-dur (Allegro) містить присвяту Теодору Міхаелісу (Theodor Michaelis, *Contrabass-Schule*, op. 136), автору школи гри на контрабасі, виданої у 1891 році у Лейпцигу. Розпочинаючи з цього етюд, масштаб етюдів поступово розпочинає збільшуватися, а їх технічне, композиційне та художнє наповнення – ускладнятися. Даний етюд написаний у формі теми з трьома варіаціями та кодою. Тема написана у періоду, втім, у наступних варіаціях форма теми зберігається не завжди. Сама тема не містить значних технічних труднощів та легко може бути виконана з урахуванням досвіду виконання попередніх етюдів аналізованої збірки (максимальна позиція, що задіяна у темі – четверта). У Першій варіації (*Allegro moderato*) тріольність теми змінюється квартольними шістнадцятими тривалостями. Серед основних технічних труднощів – несиметричний штрих; значно розширюється діапазон, використовуються комбіновані штрихи, у тому числі і у позиції ставки. Друга варіація (*Adagio mesto*) побудована на гострому пунктирі з двома крапками, який ні у якому разі не має нівелюватися та виконуватися як звичайний

пунктир. Третя варіація (*Allegro gusto*) експонує вже звичну ритмоформулу жиги, а кода (*Prestissimo*) повертає першим інтонаціям теми їх початковий ритмічний та звуковисотний вигляд. Серед технічних завдань, представлених у коді етюду, головним є розподілення смичка на 6 звуків та швидкість та вправність пальців лівої руки (у даному випадку мова може йти не просто про розвиток техніки, а вже про оволодіння основами віртуозності)

Третій розділ збірки присвячено уривчастим штрихам – *martele* та *staccato*.

Етюд № 14 A-dur (*Allegretto*) має більш інструктивний характер, ніж попередній етюд. Втім, його об'єм збільшено у порівнянні із попередніми зразками. Поступове збільшення темпу до *Vivace* вимагає від виконавця абсолютної технічної свободи, відсутність якої може призвести до скутості виконавського апарату.

Важливим технічним завданням є рівномірне розподілення смичку у комбінації «два низхідні звуки *legato* та чотири висхідні звуки *staccato*». Одним із досить незручних штрихів, що використані у даному етюді, є *staccato* при русі смичка вгору. За своєю «механікою» даний штрих є дещо неприродним та може провокувати скутість правої руки виконавця, який має пильно слідувати за розслабленістю кисті. Цьому має сприяти виконання двох попередніх звуків *legato*; досягнуте у результаті відчуття розкутості має зберігатися і на *staccato*. Подібний принцип має зберігатися і при виконанні наступного комбінованого штриху.

Характерною рисою даного етюду є активне ритмічне варіювання. Другий розділ етюду побудовано із більш активним використанням штриху *détaché*, що має сприяти розслабленню виконавського апарату контрабасиста. Техніка позиційної гри, застосована у даному етюді, у поєднанні із специфічним тематизмом може сприйматися як підготовка виконавця до технічних труднощів Концерту для контрабаса з оркестром A-dur Е. Нанні (Д. Драгонетті), як і аналізований вище Етюд № 4 із даної збірки.

Етюд № 15 a-moll (Moderato assai) містить дуже витончену ритміку, коректне виконання якої вимагає від музиканта граничної уваги та вивіреності кожного виконавського руху. Синкопи, паузи та акцентування підкреслені гостротою артикуляційного наповнення.

Значну технічну складність являє собою початок твору, а саме стрибок із звуку A₁ на звук as, із відкритої струни на позицію ставки. Головну складність являє собою управління вагою правої руки. Перший звук стрибка виконується на нижній струні, яка не лише сама по собі має більшу товщину, але до того ж є відкритою та, відповідно, прозвучить більш насичено. Струна G, натомість, є більш тонкою та має меншу довжину за рахунок задіяння лівої руки; для того, щоб звук, зіграний на даній струні, прозвучав належним чином, має бути застосована більш значна вага руки. Нижній звук у даному випадку потребує задіяння більш гнучкої, розслабленої руки, ніж позиція ставки на струні G; часу на зміну ваги правої руки закладено дуже мало, тому реакція виконавця має бути миттєвою.

Даний прийом використовується протягом усього етюду, побудованого на стрибках із нижніх позицій нижніх струн на верхні позиції верхніх струн. Ліва рука має вільно пересуватися по всьому грифу; такий підхід має сприйматися як певний відхід від позиційної гри, що має стимулювати виконавця детально вивчити гриф, щоб знати, де саме у верхніх позиціях знаходиться той чи інший звук. Значну складність являють собою ритмічні групи, що подані разом із комбінованими штрихами (*staccato* та *détaché*). Специфікою даного етюду є використання третього та четвертого пальців лівої руки у нижніх позиціях; у даному випадку мова йде про так звану розширену позицію, коли кожний палець лівої руки відповідає за свою позицію. Це є досить незвичним для європейських контрабасових шкіл (крім московської), адже зазвичай за нижні позиції лівої руки відповідають лише три пальці (1-й, 2-й та 4-й), а у позиції ставки – 0⁺ (великий палець), 1-й, 2-й та 3-й). Натомість, Г. Окань пропонує у нижніх позиціях використовувати всі чотири пальці (1-й, 2-й, 3-й та 4-й).

Етюд № 16 h-moll (Allegro) спрямований на відпрацювання техніки пасажів на *staccato*, а також витривалості виконавця. За своїм технічним наповненням нагадує Етюд №1 4, але є дещо складнішим (висхідний рух передбачає не чотири, а шість-десять звуків *staccato* на один смичок, тобто розподілення смичка має бути більш ретельним).

Етюд нотовано без ключових знаків. Випадкові знаки, що зустрічаються майже біля кожної ноти, дають можливість грати не за визначеними позиціями, а за напівпозиціями (міжпозійна гра). Через відсутність на контрабасі рівномірної темперації окрема складність полягає у виконанні енгармонійних заміни одного і того ж звуку. Також власний виконавський досвід автора даного дослідження дозволяє стверджувати, що традиційні школи гри на контрабасі досить нечасто приділяють належну увагу бемольним тональностям та відпрацюванню можливості легкого знаходження бемольних звуків на грифі. У гамоподібному русі, що задіє звуки із різною альтерацією, як це пропонує у своєму етюді Г. Окань, положення бемольних звуків на грифі легко запам'ятовується та відпрацьовується. Також у даному етюді використано подвійні ноти та акорд, вперше у збірці – не через відкриті звуки, а із задіянням закритих звуків, що потребує від виконавця вже добре розвинутої техніки подвійних нот.

Етюд № 17 G-dur (Moderato) написаний у тричастинній репризній формі і передбачає використання усіх типів уривчастих штрихів, а також прийому *legato* у середньому ліричному розділі. Значну складність являє собою різноманітність штрихів *staccato*, представлених у різних ритмічних групах – дуолях, тріолях, квартолях (ритмічне варіювання одного і того ж тематичного матеріалу); також присутня позиційна гра октавами, що зустрічається у перехідних позиціях (з нижніх позицій на позиції ставки). У даному випадку октави виконуються в одній позиції у лівій руці, у той час як у правій руці має відбутися «перекидання» смичка через струну. Основну складність являє собою саме перенос смичка без зачіпання «зайвих» струн.

Середній розділ позначений моментом певного розслаблення (*cantabile*); тут виконавцю важливо працювати над наспівним звуком та звільнити від будь-яких зажимів як праву, так і ліву руку.

Четвертий розділ присвячено стрибаючим штрихам – *spiccato* та *sautille*.

Етюд № 18 B-dur (Allegro vivo) передбачає передусім використання штриху *spiccato* (за вказівкою Г. Оканя). Даний етюд може сприйматися як етюд суто інструктивного характеру. У даному етюді мається на увазі виконання варіанту комбінованого штриха.

Штрих *spiccato* передбачає наявність у виконавця значної витримки при розслабленій кисті. Це штрих, що виконується нижньою половиною смичку та вимагає якісної та своєчасної атаки, а також технічної витривалості, адже рука має бути вільною, зберігаючи при цьому тонус.

Етюд № 19 До мажор (Vivo) за своїм внутрішнім контрастом може бути наближений до тричастинної форми. Моторні крайні розділи підкреслюють ліричність середньої частини (*Andante*). Г. Окань детально вказую аплікатуру, що має бути використана у даному етюді.

Даний етюд нагадує попередній, але задіє гамоподібний рух, через що у кожній позиції відчуття штриха змінюється, на що виконавець має вчасно зреагувати; також етюд включає стрибки та рух по арпеджіо. Частіше, ніж у попередніх етюдах, зустрічаються подвійні ноти, викладені у наступній конфігурації: нижня залишається на місці, а дві верхня змінюється (може сприйматися як початок роботи над поліфонією, із задіянням 3-го пальцю, тобто розширеної постановки лівої руки). Оскільки поряд із гамоподібним рухом у етюді представлені стрибки із верхніх позицій верхньої струни на нижні позиції нижньої струни, октавний рух, *pizzicato* у верхніх позиціях, швидкі зміни штрихів, тобто різні види техніки в одному етюді, важливою навичкою для виконавця буде швидке переключення з одного виду техніки на інший. Дана навичка є важливою не лише у зв'язку із сольним виконавством, але і у контексті оркестрової практики, де подібні швидкі штрихові зміни є дуже розповсюдженими.

Етюд № 20 До мажор (Vivace) спрямований на відпрацювання дублюючого штриха (*sautille*). Даний етюд є найбільш віртуозним серед усіх, що були представлені у Другому зошиті Етюдів Г. Оканя. Втім, за своєю художньої наповненістю він поступається більшості зразків, представлених у даній збірці. Даний факт не можна вважати упущенням автора, адже кожен з етюдів має власну прагматику створення та призначення.

Виконання даного етюду вимагає вільної кисті та більш детальної роботи правої руки, що має задіяти як кисть, так і моторну пальцеву техніку, у той час як лікоть та плече знаходяться у розслабленому стані. Загалом за характером руху даний етюд нагадує численні твори, об'єднані назвою «*Perpetuum mobile*», тобто «вічний рух». Подібний характер руху часто зустрічається як у оригінальних контрабасових творах, так і у віртуозних перекладеннях (наприклад, у перекладенні «Прялі» М. Лисенка для контрабасу тощо). У етюді задіяні усі позиції, а також нотація у трьох ключах (басовому, скрипковому та альтовому), що свідчить про широту діапазону.

Філігранність виконання підкреслюється динамікою *p* із поступовим динамічним наростанням, спрямованим до фіналу твору. Важливим аспектом виконавської драматургії стає рівномірне розподілення фіналоцентричного наростання динаміки.

Зауважимо, що трохи дивним видається те, що автор збірки не включив до даного розділу етюди, присвячені прийому рикошету.

Третій зошит П'ятдесяти етюдів для контрабаса *solo* Г. Оканя складається з двох розділів. *П'ятий розділ* присвячено відпрацюванню хроматичного руху.

Етюд № 21 (Allegro vivo) має тональний центр Фа, що виявляється лише у останніх тактах твору. Загалом етюд побудовано на атональному хроматичному русі, що вимагає від виконавця інтонаційно-слухової уважності та доброго відчуття мензури.

Хроматичний рух у межах однієї позиції передбачає помірне використання переходів та переважання позиційної гри. На початку етюду

Г. Окань уникає виписування чітко визначеної аплікатури; таким чином виконавець має можливість самостійно обрати, чи застосовувати розширену позицію, чи грати зі зміною позицій.

Етюд № 22 C-dur (Agile) спрямований на розвиток моторності, що зафіксовано у темповій ремарці. Висхідні та низхідні хроматичні пасажі виписані у вигляді хвиль, що мають власну кульмінацію та драматургію. Для етюду характерними є секвенційний розвиток, арпеджований рух та рух за хроматичною гамою у різних напрямках.

Етюд № 23 D-dur (Allegretto) передбачає включення хроматичного руху у яскраво виражений художній контекст, пов'язаний зі сферою танцювальності. Форма етюду наближається до простої трип'ятичастинної форми.

Кожна секстоць, із яких побудовано тематизм етюду, має виконуватися у одній розширеній позиції, у той час як задіяння вузької позиції провокуватиме велику кількість переходів. Комбінації різних штрихів, представлені в етюді, сприяють набуттю навички швидких переключень правої руки. Наприкінці етюду використано подвійну ноту, викладену натуральними флажолетами, що вперше з'являються у збірці саме у цьому етюді. Подібний прийом може сприйматися як підготовчий етап оволодіння технікою флажолетів; до того ж, він часто зустрічається як завершення концертів для контрабаса та оркестру (наприклад, концерти К. Дітерсдорфа, Дж. Боттезіні, Д. Драгонетті).

Шостий розділ ставить перед виконавцем ряд задач, пов'язаних з ритмічною організацією нотного тексту. Його основною темою є синкопований ритм. Закономірно, що подібний характер спрямованості розділу передбачає наявність у його складі більшої кількості художніх етюдів.

Етюд № 24 До мажор (Moderato) побудований на використанні міждольових синкоп у розмірі $\frac{3}{4}$. Помірний темп компенсується численними ритмічними змінами, що мають бути висвітлені виконавцем.

Головним завданням, що постає перед виконавцем даного етюду, є рівномірне розподілення квадратних та неквадратних ритмічних груп (від дуолей до секстолей) таким чином, аби залігована синкопована шістнадцята

тривалість не сприймалася як тріоль, а квінтоль та інші ритмічні групи були чітко вписані у долю. Складні фрагменти, що потребують від виконавця зусиль інтелектуального характеру, зокрема, чималої концентрації, чергуються із елементами ритміки, характерними для латиноамериканської музики (наприклад, творів А. П'яццолі, який дуже часто задіяв контрабас у якості басової основи інструментального ансамблю).

Етюди № 25 B-dur (Allegro), № 26 G-dur (Allegro), № 27 Es-dur (Allegretto) та № 28 D-dur (Allegro possibile) являють собою яскраві зразки сольного віртуозного етюду. Вони поєднують ритмічні труднощі, пов'язані з усіма різновидами синкоп (внутрішньодольові, міждольові, внутрішньотактові, міжтактові), із різноманітною штриховою палітрою, агогічними змінами та продуманою динамічною драматургією. Зазначимо, що збірка Г. Оканя розсудливо побудована за принципом ускладнення як технічного, так і художнього аспектів етюдного жанру.

Етюд № 25 B-dur (Allegro) характеризується частою зміною розміру ($1/4$, $2/4$, $3/4$, $4/4$, $5/4$), що вимагає від виконавця уваги, особливо на етапі розбору нотного тексту. Серед технічних труднощів – октавні стрибки з позиції на позицію на октаву вгору, а також чергування пунктирного ритму і тріолей та секстолей, що можуть провокувати пом'якшення пунктиру. Хроматичний низхідний хід, викладений тріолями, має яскраво виражений тарантельний характер. Даний етюд вимагає від виконавця концентрації, вміння вчасно зреагувати на часті зміни ритму, розміру тощо.

У *етюді № 26 G-dur (Allegro)* наводить вказівки щодо аплікатури (звук G композитор пропонує виконувати 4-м пальцем, що свідчить про використання струни D; таким чином, можна зробити висновок, що для автора важливим у даному випадку є тембр саме цієї струни). У т. 22 спостерігаємо хроматичний висхідний рух по струні А. Стрибок з 1-го пальцю на 3-й вимагає від виконавця точного знання положення того чи іншого звуку на грифі. Дрібні аплікатурні позначення пов'язані із грою у високих позиціях на низьких струнах, до яких долучається і великий палець.

Етюд № 27 Es-dur (Allegretto) побудований на дрібному русі шістнадцятими та тридцять другими тривалостями, які важливо добре озвучувати. Багато випадкових знаків, аплікатурних та тембрових позначень. Зустрічається також гра на слабку долю. Це досить розповсюджений оркестровий прийом, який, втім, є нехарактерним для контрабасів. Тим не менш, у оркестровій практиці він все ж зустрічається і може бути досить складним для виконання з огляду на те, що контрабаси як басова партія більш звичні грати акомпанемент виключно на сильну долю

Етюд № 28 D-dur (Allegro possibile) об'єднує попередній технічний матеріал за принципом накопичення. Підсумовуючий характер етюду знаходить прояв у штриховій різноманітності та варіативності технічних завдань, представлених у ньому.

Четвертий зошит складається з трьох розділів. *Сьомий розділ* присвячено більш складним технічним моментам, що вже не можуть бути розглянуті поза контекстом художнього образу. Перш за все, це мелізми, пасажі та подвійні ноти.

Етюд № 29 F-dur (Allegro) синтезує у собі стрімкі пасажі та виписані тридцять другими тривалостями групето. Втім, його вже не можна вважати інструктивним. Ліричний середній розділ (*Lento*) контрастує жвавим крайнім частинам, створюючи цікаву образну сферу, наближену до жанрових мініатюр. Перший розділ яскраво демонструє матеріал попередніх етюдів. Важливою видається увага до тембрових якостей тієї чи іншої струни, що мотивує виконавця грати на тій струні, на якій пропонує автор, хоча можливість різних інтерпретації також існує.

Середній розділ має виконуватися дуже м'яко, *cantabile*. Г. Окань детально виписує аплікатуру, відповідно до його позначень кожна фраза має виконуватися в одній позиції. Зустрічаються подвійні ноти, спершу із відкритою нижньою струною. Для якісного виконання подібного типу подвійних нот важливою є детальна робота над рівномірним навантаження смичку на обидві струни. Оскільки нижня струна є відкритою, вона сама по

собі звучить більш яскраво, ніж закрита, тому з неї необхідно штучно прибрати зайву вагу. Крім того, до контексту подвійних нот включено і аспект віртуозності (пасаж тридцять другими тривалостями).

Далі у етюді представлені подвійні ноти (квінти та терції), у яких обидві струни є закритими. Завершується середній розділ чистою прямою D на різних струнах (відкритій та закритій), що сприймається як унісон різних тембрів.

Реприза етюду завершується акордом на закритих струнах та стрибком на октаву вниз (формула, яка часто зустрічається у контрабасовому репертуарі).

Етюд № 30 C-dur (Allegro molto) повністю побудований на пасажній техніці, має хвилеподібний характер. Середній розділ складається із груп шістнадцятих тривалостей, згрупованих по чотири, кожна друга з яких виконується із форшлагом. Форшлаг повинен добре прозвучуватися, що може бути складно через низькочастотність інструменту та насиченість його звуку обертонами та призвуками.

Етюд № 31 A-dur (Moderato) спрямований на відпрацювання форшлагів та нахшлагів. Даний етюд написаний у формі невеличкої жанрової п'єски, навіяної пасторальними образами. Характерною є різноманітність орнаментики, форшлагів із двох та чотирьох звуків, що прикрашають невігадливу мелодію, які, як і у попередньому етюді, в нижніх позиціях можуть звучати недостатньо чітко.

Етюд № 32 C-dur має цікаву темпову ремарку – *Tempo arbitrio*, тобто «у довільному темпі». Даний етюд продовжує образний ряд попереднього та з технічної точки зору присвячений техніці трелей та нахшлагів у всіх позиціях по всьому грифу. Складність даного етюду полягає у необхідності відпрацювання падіння та відскоку пальця від струни у швидкому темпі (найскладніше це робити 2-м та 4-м пальцем, а у верхніх позиціях – 2-м та 3-м). Необхідно також не забувати, що трель – це прикраса, яка має звучати легше, ніж основний тематичний матеріал.

Етюд № 33 d-moll (Andante molto cantabile) концентрує увагу на повноцінному звуковеденні при виконанні подвійних нот – від секунд до октав

– у всіх позиціях. Елементи контрастної поліфонії (два контрапунктуючі голоси) привносять до цього етюд елемент поліфонічної інтелектуалізації.

На виконавця даного етюд чекає відсутність аплікатурних авторських підказок. Таким чином, виконавець має сам вирішити, на яких струнах і у яких позиціях виконується та чи інша нота. Необхідною у даному випадку видається навичка вільного орієнтування на струні. Усі подвійні ноти повинні виконуватися у звуковому балансі, якого досить складно досягти за умови зміни струн. Використання розширених позицій вимагає доброї розтяжки лівої руки. Для оволодіння технікою подвійних нот Г. Окань пропонує використовувати напівпозиції, які є нетиповим та технічно найскладнішим варіантом виконання подвійних нот. Загалом, рівень майстерності, необхідний для виконання даного етюд, передбачає звернення до нього виключно студентів старших курсів консерваторії та виконавців-професіоналів.

Восьмий розділ присвячено таким специфічним прийомам гри, як *pizzicato* та *flageolet*. Даний розділ є найменшим у збірці. Етюди, представлені у ньому, важко назвати як інструктивними, так і художніми. Скоріше за все, їх можна охарактеризувати як експерименти із використанням специфічних прийомів гри на контрабасі.

Етюд № Des-dur (Allegro vivo) побудований із пасажів *pizzicato*. У цілому технічних труднощів для лівої руки немає, окрім середини, що передбачає виконання хроматичної гами у нестандартному варіанті аплікатури, відмінному від варіанту, представленому у загальноприйнятій школі В. Хоменка [1]. Головним завданням виконавця у даному етюд є контроль за правою рукою.

Даний етюд передбачає можливість використання двох видів *pizzicato*:
 1) без смичку із почерговим використанням вказівного та середнього пальців;
 2) зі смичком, що може бути дещо дискомфортним для виконавця, але відповідає виконавським реаліям, коли часто перед фрагментами, викладеними *pizzicato*, немає часу відкласти смичок (як у сольній, так і оркестровій практиці). При виконанні *pizzicato* струна не має стукати по грифу, а звук має бути без призвуків, чистий, як і при виконанні *arco*. *Pizzicato* у верхніх

позиціях, яке також представлене у даному етюді, зустрічається доволі нечасто. Цікаво, що автор готує появу *pizzicato* у верхніх позиціях хроматичним підйомом, із поступовим ускладненням якості звуковидобування даного штриха, пов'язаних із скороченням довжини струни та зміні її фізичних властивостей (зменшення тривалості та сили звучання).

Мелодія **Етюд № 35 D-dur (Moderato)** повною мірою складається виключно із натуральних флажолетів. У основі побудови його тематизму – варіювання однієї та тієї ж теми. Композитор використовує непопулярні флажолет, які іноді складно знайти на грифі, тому надзвичайно важливим є етап початкового розбору нотного тексту даного етюду. Г. Окань залишає багато позначень: біля кожної ноти виписано не лише аплікатуру, але і струну, на якій вона має виконуватися. Особливість роботи правої руки обумовлена там, що у кожного контрабасу своя точка гри флажолетів, що найчастіше за все знаходиться ближче до підставки. Відповідно, що вище флажолет знаходиться на струні, тим ближче має розташовуватися смичок по відношенню до підставки. Специфікою даного етюду є те, що на відповідному рівні виконати його можливо лише на якісних контрабасах, які, на жаль, у сучасних реаліях часто недоступні для контрабасистів-початківців.

П'ять етюдів *Дев'ятого розділу* можна назвати підсумовуючими. Їх музична мова являє собою сполучення різних видів техніки.

Етюд № 36 C-dur (Allegro) за тематизмом нагадує початок приписуваного Й. К. Баху концерту для альту з оркестром, який часто виконується у перекладенні для контрабасу, та може сприйматися як підготовка саме до цього концерту. На перший план виходять зміни різних видів техніки, пасажі, мелізми та загальна віртуозність. Етюд задіє усі позиції, поступовий підхід до верхніх позицій Г. Окань вибудовує за допомогою висхідного секвенційного руху.

Етюд № 37 G-dur (Allegro moderato) засновано на тематизмі Концерту для контрабаса з оркестром A-dur Е. Нанні (Д. Драгонетті). Етюд за тональністю співпадає із концертом при умові його виконання у сольному строї

та, крім того, залучає образні сфери та елементи тематизму Концерту Е. Нанні і, відповідно, пов'язані з ними технічні завдання. Завершення етюдів (останні два такти) повністю аналогічне завершенню згаданого концерту.

Особливу зацікавленість викликає *Етюд № 38 G-dur (Andante mosso)*, написаний у формі варіацій. Тема, сім різножанрових та різнохарактерних варіацій та потужна кода з двома каденціями фокусують у мініатюрній формі сольного етюдів не лише усі можливі технічні труднощі, але і драматургічну модель крупних форм. Кожна із варіацій закріплює пройдений у тому чи іншому розділі спектр технічних завдань з першого по дев'ятий розділи аналізованої збірки. Кожна з варіацій залучає один вид техніки або штрихів.

Дві каденції, представлені у етюдів, за тематизмом та складністю нагадують каденції Х. К. Грубера, автора загальноприйнятих каденцій до більшості класичних контрабасових концертів, які є обов'язковою складовою конкурсів до кращих світових оркестрів.

Етюд № 39 c-moll (Moderato) сфокусований на переходах із нижніх позицій у верхні та за своїм тематизмом нагадує стиль викладення тематичного матеріалу у творах Дж. Боттезіні.

Етюд № 40 a-moll (Allegro moderato) також задіє тематизм, що викликає асоціації із творами Дж. Боттезіні. Даний твір нагадує художній етюд, але за рахунок розвитку єдиної теми (що, втім побудована на двох контрастних інтонаціях) є дещо одноманітним.

Для концертного виконання призначені усі десять етюдів **П'ятого зошиту**. Підзаголовок «Етюди-каприси» викликає асоціацію з віртуозними каприсами Н. Паганіні. Дійсно, Етюди-каприси Г. Оканя сприймаються як творчий експеримент. Можливо, саме так свої каприси написав би Н. Паганіні, якби він творив у ХХ столітті для контрабасу. Етюди-каприси Г. Оканя поєднують традиційні технічні прийоми, сучасну музичну мову з її емансипацією альтерацій та дисонансів, глісандо, метро-ритмічні експерименти (складні перемінні розміри), а також сучасні композиторські та виконавські алеаторичні прийоми.

Нотний текст *Етюд № 41 E-dur (Andante)* виглядає досить класично. Г. Окань задіє у даному етюді майже усі можливі штрихи та дуже детально виставляє аплікатуру, яка має на меті не відпрацювання технічних труднощів, як у попередніх етюдах, а максимальне спрощення виконання. Таким чином, можна стверджувати, що у даному етюді на перший план виходять його художні якості. Помірний темп *Andante* дозволяє виконавцю використовувати прийом *vibrato*, який був недоречним у попередніх етюдах. У середньому розділі представлений один із найскладніших штрихів – три *staccato* на один смичок (летюче *staccato*), що задіє віртуозність правої руки та апелює до яскраво вираженої концертності. За побудовою етюд, побудований на одному виді віртуозної техніки, нагадує твори Дж. Боттезіні, якого не випадково прийнято називати «Паганіні контрабасу». У даному етюді не використовуються позиції вище першої позиції ставки.

Етюд № 42 in A (Allegro) задіє більш широкий діапазон та не характерні для контрабасового виконавства стрибки на септіму та нону. Даний етюд більш складний за позиційно грою, позначений частою зміною ритмічних рисунків, агогічними змінами та швидкими переключеннями виконавського апарату. Як і у попередньому етюді, Г. Окань прописує струни, на яких має виконуватися той чи інший епізод; таким чином можна говорити про темброву драматургію всередині тембру одного інструменту.

Етюд № 43 D-dur (Adagio) характеризується повільним темпом; композитор вперше виставляє тут позначення метроному (восьма тривалість = 58). Попри повільний темп, всередині тактів знаходимо дрібні тривалості (до 64-х тривалостей), чергування дуольних та тріольних угруповань, виписане *accelerando*, а також подвійні ноти, вбудовані у пасажі, що вимагає від виконавця справжньої віртуозності. Завершується етюд акордовою технікою гри.

У *Етюді № 44 in C (Allegro)* власне технічних труднощів небагато, окрім швидкого темпу виконання. Головним завданням даного твору є осмислення специфічного фразування, пов'язаного із перемінним розміром. Ритмометрична

організація є ключовою у драматургії етюдів: основу складає чергування розмірів $\frac{7}{8}$ та $\frac{3}{8}$, також зустрічаються розміри $\frac{8}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$ та $\frac{4}{4}$. Середній розділ *Meno mosso* позначений ремаркою *cantabile*, що має досягатися за рахунок широкої вібрації, амплітуда якої залежить від темпу та характеру мелодії (чим швидший темп, тим менше коливань вібрації).

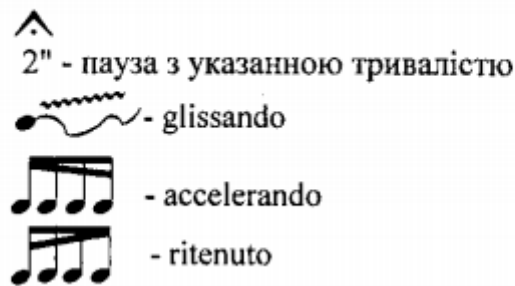
Етюд № 45 G-dur (Andante) побудовано із чотирьох контрастних розділів, кожен з яких може розцінюватися як повноцінні етюди на один вид техніки. У *першому розділі* важливо озвучувати тематизм правою рукою із задіянням вібрації. Серед технічних труднощів – стрибки та хроматичний гамоподібний рух, головним завданням при виконанні яких є насичений рівний звук. *Другий розділ* побудовано на секстолях, що за рахунок інтонації оспівування створюють ефект безперервного кругового руху. З метою досягнення віртуозності виконавцю слід задіяти дрібні рухи лівої руки. *Третій розділ (Andante molto tranquillo)* побудовано на техніці флажолетів. Прозорий тембр, вочевидь, має імітувати звучання якогось дерев'яного духового інструменту (можливо, кларнету). *Четвертий розділ* побудовано на тій самій ритмічній групі, що й другий, але вже із використанням хроматичного руху.

Етюд № 46 in C (Allegro brios) містить чимало альтерацій, виконання яких є складним завданням в умовах нетемперованого строю. У творі задіяні усі представлені у даній збірці штрихи, усі можливі позиції, басовий та скрипковий ключі, а також нестандартні перемінні розміри: $\frac{7}{8}$ ($\frac{3,5}{4}$), $\frac{6}{8}$ ($\frac{3}{4}$), $\frac{6}{8}$ ($\frac{2,5}{8} + \frac{3,5}{8}$) та інші. З огляду на це важливим завданням стає інтелектуалізація роботи над твором, пов'язана із аналітичним осмисленням ритмічних структур.

Етюд № 47 in D (Allegro con spirito) також побудовано на перемінних розмірах, але тут знаходимо більш складний ритмічний рисунок та більше технічних труднощів (хроматизми, стрибки, чергування штрихів *staccato* та *portato*), ніж у попередньому етюді.

Етюд № 48 та **Етюд № 49** цікаві тим, що орієнтовані у першу чергу на сучасну музичну мову та містять специфічні умовні позначення: пауза з указаною тривалістю, *glissando*, *accelerando* та *ritenuto*.

Умовне позначення до етюдів №№ 48, 49:



Умовні позначення до етюдів №№48, 49 Г. Оканя

Етюд № 48 C-dur (Molto espressivo) характеризується складністю мелодичної лінії, розосередженістю інтонаційного наповнення, відсутністю розміру та тактових рисок, які з'являються лише у середньому розділі. Розпочинається твір із натуральних октавних флажолетів на всіх струнах. Показово, що динаміка, виписана Г. Оканем, відображає процес реального затухання звучання струни. Середній розділ апелює до класичного стилю, що нагадує стиль Дж. Боттезіні; таким чином, можна говорити про стильовий контраст всередині одного твору. Даний розділ є дуже віртуозним, увесь тематичний матеріал нотовано у скрипковому ключі та викладено у позиції ставки, що передбачає своєрідну гру регістрів.

Етюд № 49 in D (Andante mosso) також нотований без тактових рисок та розміру (лише всередині з'являється невеликий епізод у розмірі $\frac{5}{8}$). У даному етюді використано більш авангардну музичну мову. Саме тут з'являються пропонувані композитором паузи із визначеною тривалістю – 1'', 2'' та 3''. Окрім цього, пасажі *ritenuto* та *accelerando* виконуються із задіянням різних видів техніки – *détaché*, *col legno* (вперше зустрічається у збірці саме у цьому етюді), *pizzicato*, *legato*, *glissando* з треллю.

Загалом етюди-каприси П'ятого зошити збірки Г. Оканя ілюструють еволюцію музичної мови від класичних концертів до ХХ століття. Цікаво, що частина даних етюдів згрупована за принципом парності. Серед них можна виділити наступні мікроцикли: етюди № 41 та № 42 – синтез усіх технічних труднощів попередніх зошитів збірки; етюди № 46 та № 47 – метроритмічні

труднощі та перемінний розмір; етюди № 48 та № 49 – авангардна музична мова.

Завершується збірка Концертним етюдом у стилі «Ретро», що може бути виконаний як сольо, так і з фортепіанним акомпанементом. Останній етюд збірки сприймається як перший підсумок, як втілення художньої та технічної майстерності, якої досягне виконавець, якщо разом із Г. Оканем пройде непростий, проте цікавий шлях до виконавської довершеності.

3. 2. Концертний етюд у стилі «Ретро» для контрабасу та фортепіано Г. Оканя: жанрово-стильова специфіка

Концертний етюд у стилі «Ретро» ор. 28 №21 для контрабасу та фортепіано Г. Оканя являю собою зразок віртуозного твору, що поєднує технічні труднощі та художні завдання та знаходиться на перетині традиційного етюдного жанру та віртуозної п'єси для контрабасу та фортепіано. Твір існує у двох редакціях: для контрабасу соло (саме у такому варіанті його включено до збірки П'ятдесяти етюдів для контрабаса solo у якості фінального етюд) та для контрабасу та фортепіано, яка була видана окремо у 2000 році. У даному підрозділі дослідження розглянуто варіант для Концертного етюд у стилі «Ретро» для контрабасу та фортепіано як зразок втілення принципів концертності у жанрі етюд.

Авторський підзаголовок «У стилі “Ретро”» вказує на використання композитором прийому стилізації. Як зазначає Т. Кюрегян [21], стилізацією називають навмисне відтворення специфічних особливостей музики того чи іншого народу, історичної епохи, мистецького напрямку або індивідуального композиторського стилю у творі, що відносяться до об'єктивно іншого за національними законами або часом пласту культури. Даний прийом не можна ототожнювати зі зверненням до традиції та точним копіюванням. Стилiзація передбачає відсторонення від обраного зразка і перетворення його на об'єкт зображення, до якого автор твору ставиться як до чогось, що знаходиться поза

його творчим простором, та відрізняється відтворенням знайденого, почутого або сприйнятого колись.

Концертний етюд у стилі «Ретро» для контрабасу та фортепіано Г. Оканя апелює до класичної стилістики, про що свідчать характер тематизму, тональний план, прийоми тематичного розвитку, алюзії на твори композиторів-класиків, а також піднесений характер викладення матеріалу.

Твір складається з двох контрастних частин: Інтродукції (*Allegro Maestoso*) та власне основного розділу (*Allegro*). Інтродукція (*Allegro Maestoso*) відкривається потужними акордами у фортепіано, які підтримує контрабас. Ритмічним зерном партії контрабаса у даному випадку виступає пунктирний ритм, що символізує собою активну, дієву силу, що чекає на своє розгортання у пасажах основного розділу етюд. Поступовий пунктирний підйом по звуках тризвука інтонаційно компенсується поступовим низхідним рухом, що викладений тріолями. Поєднання пунктирного ритму та тріолей можна віднести до труднощів етюд через загрозу нівелювання ритмічних та, відповідно, семантичних особливостей кожного із зазначених ритмічних рисунків.

Фактурну тканину Інтродукції складають численні перегукування між партіями контрабасу 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 етюд 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 контрабасу та оркестру А. Капуцці, у коді – на Концерт для контрабасу та оркестру A-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.

Висновки до Розділу 3

У сучасних українських реаліях жанр етюд для контрабасу соло представлений не так широко. Багато в чому це залежало від особливостей формування української контрабасової школи, що склалася трохи пізніше, ніж її європейські аналоги. Втім, довершені зразки етюдів для контрабасу solo, що зараз являють собою практичне втілення методичних засад української контрабасової школи, створив Г. Окань.

Результатом синтезу досягнень Г. Оканя як педагога-методиста та талановитого композитора стали П'ятдесят етюдів для контрабасу solo, що на даний час складають основу вітчизняної контрабасової літератури та є практичним втіленням художніх та методичних засад, притаманних творчості Г. Оканя. Виконання П'ятдесяти етюдів для контрабасу solo Г. Оканя вимагає від виконавця бездоганного володіння технікою штрихів, усвідомлення аплікатурних принципів, знання прийомів зміни позицій тощо. Різноманітність технічних завдань, представлених в етюдах збірки, дозволяють впроваджувати вільну форму вибору етюдів для конкретної навчальної роботи.

Серед П'ятдесяти етюдів для контрабасу solo Г. Оканя зустрічаємо як суто інструктивні (таких меншість), так і довершені художні твори-мініатюри, що можуть бути винесені на концертну естраду.

ВИСНОВКИ

Шлях розвитку сучасного контрабасового виконавства у великій мірі залежить від рівня його найважливіших складових: сольної гри, оркестрового та камерного виконавства, музичної педагогіки, методики та композиторської творчості. Досягнення вершин виконавської майстерності неможливе без всебічного розвитку техніки, що, у свою чергу, вимагає, з одного боку, формування потужної методичної бази, а з іншого – наявності гідного художньо-інструктивного матеріалу. У зв'язку з цим ще на межі XVIII–XIX століть виникла необхідність у формуванні специфічного жанру контрабасового етюду як засобу для розвитку виконавської контрабасової техніки.

Розвиваючись за принципами фортепіанних, скрипкових та інших етюдів, етюди для контрабаса *solo* поступово сформували окремий пласт виконавського репертуару. Поряд з суто інструктивними зразками композитори створювали і довершені віртуозні мініатюри, що можуть бути порівняні з Каприсами Н. Паганіні, фортепіанними етюдами Ф. Ліста тощо. До створення етюдів для контрабасу (інструктивних та художніх, сольних та у супроводі іншого інструменту) зверталися Д. Драгонеті, Дж. Боттезіні, Й. Шторх та інші знані контрабасисти.

У сучасних українських реаліях жанр етюду для контрабасу *solo* представлений не так широко. Багато в чому це залежало від особливостей формування української контрабасової школи, що склалася трохи пізніше, ніж її європейські аналоги. Починаючи з XIX століття, принципи української контрабасової школи були поступово сформовані видатними чеськими контрабасистами Ф. І. Воячеком, О. Й. Шперглем та Е. Ф. Мислівечеком, які привнесли до української музичної культури кращі традиції класичної чеської контрабасової школи та виховали чимало українських контрабасистів. Саме їх учні сформували основу спільноти, яку сьогодні можна вважати українською національною контрабасовою школою. Серед представників української

контрабасової школи слід згадати С. Херсонського, Б. Столярчука, В. Чекалюка та інших.

Серед етапів становлення української контрабасової школи можна виділити наступні:

1. зародження, пов'язане з діяльністю чеських контрабасистів на українських теренах;
2. педагогічна та виконавська діяльність їх учнів, що стали корифеями українського контрабасового виконавства;
3. формування регіональних шкіл (київська, одеська, харківська, львівська);
4. формування молодшої генерації педагогів та виконавців.

Довершені зразки етюдів для контрабасу solo, що зараз являють собою практичне втілення методичних засад української контрабасової школи, створив Григорій Окань, відомий в Україні та за її межами як контрабасист-віртуоз, педагог, композитор, сольний виконавець та учасник камерних ансамблів, представник одеської контрабасової школи, що довгий час працював викладачем класу контрабасу у Дніпропетровській консерваторії ім. М. Глінки. Результатом синтезу його досягнень як педагога-методиста та талановитого композитора стали П'ятдесят етюдів для контрабасу solo, що на даний час складають основу вітчизняної контрабасової літератури та є практичним втіленням художніх та методичних засад, притаманних творчості Г. Оканя.

Серед П'ятдесяти етюдів для контрабасу solo Г. Оканя зустрічаємо як суто інструктивні, так і довершені художні твори-мініатюри, що можуть бути винесені на концертну естраду. Більшість з них написана у простій двочастинній або тричастинній формі, втім, зустрічаються і складніші форми (наприклад, варіації). П'ятдесят етюдів поділено на п'ять зошитів, кожен з яких присвячено певному виду техніки. **Перший зошит** включає до свого складу етюди, присвячені прийомами *détaché*, *legato* та комбінованих штрихів, **Другий** – пунктирному ритму та несиметричному штриху, штрихам *martele*, *staccato*, *spiccato* та *sautille*, **Третій** – хроматичному руху та синкопам, **Четвертий** – мелізмам, пасажам та подвійним нотам, прийомам *pizzicato* та *flageolet*, та

синтезу усіх вищеназваних видів техніки та штрихів. Усі етюди збірки характеризуються поступовістю ускладнення тематичного матеріалу та апеляціями до типів тематизму, характерних для кращих зразків контрабасового концертного репертуару, що є дуже важливим у контексті комплексної підготовки соліста-контрабасиста.

Для концертного виконання призначені усі десять етюдів *П'ятого зошиту*, що особливо актуально у сучасних реаліях, адже, на жаль, контрабасисти мають дуже мало – порівняно із піаністами, скрипалями або віолончелістами – етюдів, що поряд з технічною насиченістю мали б неабияку художньо-виконавську цінність. Підзаголовок «Етюди-каприси», який Г. Окань дає етюдам П'ятого зошиту збірки, викликає асоціацію з віртуозними каприсами Н. Паганіні. Дійсно, Етюди-каприси Г. Оканя сприймаються як творчий експеримент: можливо, саме так свої каприси написав би Н. Паганіні, якби він творив у ХХ столітті для контрабасу. Етюди-каприси Г. Оканя поєднують традиційні технічні прийоми, сучасну музичну мову з її емансипацією альтерацій та дисонансів, глісандо, метро-ритмічні експерименти (складні перемінні розміри), а також сучасні композиторські та виконавські алеаторичні прийоми. Загалом етюди-каприси П'ятого зошиту збірки Г. Оканя ілюструють еволюцію музичної мови від класичних концертів до ХХ століття, а також створюють мікроцикли всередині збірки за рахунок парного групування.

Завершується збірка Концертним етюдом у стилі «Ретро», що поєднує у собі технічні труднощі та художні завдання та знаходиться на перетині традиційного етюдного жанру та віртуозної п'єси для контрабасу та фортепіано. Концертний етюд у стилі «Ретро» для контрабасу та фортепіано Г. Оканя апелює до класичної стилістики, про що свідчать характер тематизму, тональний план, прийоми тематичного розвитку, алюзії на твори композиторів-класиків, а також піднесений характер викладення матеріалу. З технічної точки зору у етюді задіяно повний спектр штрихів та технічних труднощів – *détaché*, *legato*, *staccato*, *martele*, комбіновані та несиметричні штрихи, хроматичний рух, подвійні ноти, пасажі, флажолети, численні стрибки та переходи.

Стилізація, що визначає заявлений у підзаголовку характер «ретро», апелює до тематичної єдності інтонаційних елементів етюдів Г. Оканя із багатьма класичними контрабасовими концертами. У етюдів Г. Оканя знаходимо елементи тематизму, характерного для каденцій Х. К. Грубера, концертів для контрабасу та оркестру А. Капуцці, Д. Драгонетті, Е. Нанні, Й. М. Шпергера та інших майстрів контрабасового мистецтва. 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. Останній етюд збірки сприймається як перший підсумок, як втілення художньої та технічної майстерності, якої досягне виконавець, якщо разом із Г. Оканем пройде непростий, проте цікавий шлях до виконавської довершеності.

Кращі традиції вітчизняної контрабасової школи, добра професійна підготовка та висока технічна майстерність сучасних молодих виконавців мають послугувати запорукою успіху української та світової контрабасової музичної культури, і П'ятдесят етюдів для контрабасу solo Г. Оканя – надзвичайно важливий крок до цієї мети.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агарков О. Вибрато как средство музыкальной выразительности в игре на скрипке. Исследовательско-методический очерк. Москва, 1956. 89 с.
2. Азархин Р. Контрабас. Москва : Музыка, 1978. 93 с.
3. Арановский М. На пути к обновлению жанра. *Вопросы теории и эстетики музыки* : сб. ст. Ленинград, 1971. № 10. С. 72–103.
4. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
5. Бездельев В. Новые приёмы игры на контрабасе. Москва, 1969. 116 с.
6. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1977. 332 с.
7. Бойко Ю. Е. Флажолет как средство расширения возможностей инструмента (к проблеме гитарной транскрипции). *Вопросы инструментоведения*. Санкт-Петербург, 1995. Вып. 2. С. 27–31.
8. Браудо И. Артикуляция. О произношении мелодии Ленинград :Музгиз, 1961.198 с.
9. Витачек Е. Ф. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов. Москва; Ленинград : Музыка, 1964. 348 с.
10. Гинзбург Л. С. Современное музыкальное исполнительство (на примере современной музыки для смычковых инструментов). Москва : Музыка, 1983. С. 68–100.
11. Гоголашвили М. В. Проявление принципа виртуозности в жанре этюда и его трансформация в музыкальном искусстве XIX-XXI веков. *Rusnauka*. URL: http://www.rusnauka.com/4_SND_2014/MusicaAndLife/1_157174.doc.htm (дата звернення: 21.05.19).
12. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. Ленинград : Сов. композитор, 1985. 97 с.
13. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры*. Київ : Музична Україна, 1989. Вып 2. С. 52–64.

- 14.Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ : Муз. Україна, 1985. 154 с.
- 15.Гуревич Л. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. Ленинград : Музыка, 1988. 77 с.
- 16.Доброхотов Б. Контрабас: история и методика. Москва : Музыка, 1974. 334 с.
- 17.Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва, 1976. 358 с.
- 18.Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку :автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 23 с.
- 19.Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Ленинград, 1979. 174 с.
- 20.Крылова Л. Некоторые приемы выражения авторского отношения к музыке. *Музыкальное искусство и наука*. Москва, 1978. № 3. С. 65–98.
- 21.Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. Москва, 1998. 344 с.
- 22.Лейе Т. О музыкальном жанре и различных видах «обобщения через жанр». *Вопросы музыковедения*. Москва, 1972. Вып. 1. С. 5–27.
- 23.Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр : история и современность. М. : Сов. композитор, 1990. 312 с.
- 24.Лучанко О. Жанр концерту у контексті контрабасового мистецтва XX століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. Тернопіль, 2005. Вип. 3 (15). С. 60–66.
- 25.Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
- 26.Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Муз. современник*. Москва : Сов. композитор, 1984. Вып.5. С. 5–17.
- 27.Милушкин А. А. Школа для контрабаса : в 3-х частях. Москва ; Ленинград : Музгиз, 1939. Часть 2. С. 4–6.

28. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства. Москва : Сов. композитор, 1983. 266 с.
29. Михайлов М. Стил в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 262 с.
30. Михно А. В. Вопросы формирования репертуара контрабасиста в музыкальном училище. *Исполнительское искусство : виолончель, контрабас, арфа*. Москва : Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных, 1992. Вып. 119. С. 41–46.
31. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
32. Назайкинский Е. В. Стил и жанр в музыке : учеб. пособие. Москва : Владос, 2003. 248 с.
33. Оголевец А. Специфика выразительных средств музыки. Москва, 1969. 344 с.
34. Окань Г. Українське контрабасове мистецтво і моя «Школа гри на контрабасі». *Dneprviolin*. URL: <http://dneprviolin.ucoz.ua/publ/7-1-0-3> (дата звернення: 17.05.2019).
35. Окань Г. Школа навчання гри на контрабасі : навч. посіб. Дніпропетровськ : Ліра, 2013. 144 с.
36. Переверзев Л. Проблемы музыкального интонирования. Москва, 1966. 251 с.
37. Попова Т. В. Музыкальные жанры и формы. Москва ; Ленинград : Музгиз, 1951. 299 с.
38. Раков Л. В. История контрабасового искусства. Москва : Композитор, 2004. 222 с.
39. Раков Л. В. Контрабас в симфонической, оперной и камерной музыке конца XIX — XX вв. : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / МГК им. П. И. Чайковского, Москва, 1980. 23 с.
40. Раков Л. В. Отечественное контрабасовое искусство 70-80-е годы. Москва, 1993. 231 с.
41. Симандл Ф. Школа игры на контрабасе : в 2-х частях. 1 часть. Москва : Музгиз, 1960. 108 с.

- 42.Скребков С. К вопросу о исполнительской трактовке музыкальных произведений. *Избранные статьи* / ред.-сост. Д. А. Арутюнов. Москва : Музыка, 1980. С. 17–23.
- 43.Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
- 44.Соколов О. К проблеме типологии музыкальных форм. *Проблемы музыкальной науки* / сост. В. И. Зак, Е. И. Чигарева. Москва : Советский композитор, 1985. Вып. 6. С. 152–180.
- 45.Сохор А. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва, 1971. 341 с.
- 46.Столярчук Б. Контрабасисти України : енциклоп. довід. Вид. 2-е, перероб. й доп. Рівне : Принт Хауз, 2007. 208 с.
- 47.Сюта Б. Деякі аспекти методики аналізу сучасної музики. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2008. С. 120–124.
- 48.Теория современной композиции : учеб. пособие. Москва : Музыка, 2005. 624 с.
- 49.Третьяченко В. Становление и развитие инструктивно-художественных сочинений для скрипки: этюдов и каприсов. *Dissercat*. URL:<http://www.dissercat.com/content/stanovlenie-i-razvitie-instruktivnokhudozhestvennykh-sochinenii-dlya-skripki-etyudov-i-kapri> (дата звернення: 23.05.2019).
- 50.Туганов В. Г. Звуковые возможности контрабаса: история и современность. *Вестник Челябинского государственного университета*. Челябинск, 2011. Вып. 50. С. 156–161.
- 51.Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие. для студентов вузов искусств и культуры. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 320 с.
- 52.Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. СанктПетербург : Лань, 1999. 496 с.
- 53.Хоменко В. Новая аппликатура гамм и арпеджио для контрабаса. Москва, 1980. 79 с.

- 54.Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1988. Ч. 1. 89 с.
- 55.Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва, 1964. 296 с.
- 56.Чулаки М. И. Инструменты симфонического оркестра. Москва : Музыка, 1972. 176 с.
- 57.Яворський Д. Композиційні особливості етюдів опусу 25 Фредерика Шопена. *Українське музикознавство*. 2013. Вип. 39. С. 45–56.
- 58.Ямпольский И. Исполнение музыкальное. *Музыкальная энциклопедия* : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1974. Т. 2. С. 583–591.
- 59.Gajdos M. Slovník kontrabasistu. Kromeriz : Rlaus Trumpf, 1994. 204 s.
- 60.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.
- 61.List of Compositions Featuring the Double Bass. *Petrucchi Musuc Library*. URL: http://imslp.org/wiki/List_of_Compositions_Featuring_the_Double_Bass (дата обращения 14.05.2019).
- 62.Planyavski A. Geschichte des Kontrabasses. Tutzing : Hans Schneider, 1970. 537 s.
- 63.Turetzky B. The contemporary contrabass. University of California Press, 1974. 114 с.
- 64.Warneke Fr. Der Kontrabass. Seine Geschichte und seine Zukunft, Probleme und deren Losung, zur Hebung des Kontrabaßspiels. Hamburg, 1909. 119 s.

ДОДАТОК

П'ятдесят етюдів для контрабаса solo Г. Оканя

(зведена таблиця)

№	Тональність	Темп	Штрихи та основні технічні труднощі
Перший зошит			
1	<i>a-moll</i>	<i>Allegro</i>	<i>détaché</i> , позиційна гра; шістнадцять штрихових варіантів (<i>staccato, spiccato, ricochet, martele, détaché</i> , різні варіанти комбінованих штрихів)
2	<i>G-dur</i>	<i>Allegro</i>	<i>détaché</i> , позиційна гра, плавність переходів
3	<i>D-dur</i>	<i>Adagio</i>	<i>legato</i>
4	<i>A-dur</i>	<i>Andante</i>	<i>legato</i> , зміна напрямку ведення смичка, подвійні ноти
5	<i>H-dur</i>	<i>Allegro</i>	позиція ставки, хроматизми
6	<i>G-dur</i>	<i>Allegro</i>	штрихова різноманітність, концентрація на декількох завданнях одночасно
7	<i>e-moll</i>	<i>Allegro moderato</i>	комбінований штрих, позиційна гра, застосування напівпозицій
8	<i>g-moll</i>	<i>Lento</i>	<i>bariolage</i> , звуковедення, агогічні зміни (<i>piu mosso, ritenuto, accellerando</i>), виписана орнаментика, позиція ставки
9	<i>Es-dur</i>	<i>Allegro ma non troppo</i>	<i>détaché, legato</i>
10	<i>h-moll</i>	<i>Allegro moderato</i>	прихована поліфонія, розподілення смичка, переходи на позицію ставки
Другий зошит			
11	<i>B-dur</i>	<i>Vivace</i>	пунктирний ритм, несиметричний штрих, акорди
12	<i>C-dur</i>	<i>Allegro ma non troppo</i>	пунктирний ритм
13	<i>F-dur</i>	<i>Allegro</i>	варіації, несиметричний штрих; комбіновані штрихи, позиція ставки
14	<i>A-dur</i>	<i>Allegretto</i>	<i>staccato, détaché</i> , рівномірне розподілення смичку
15	<i>a-moll</i>	<i>Moderato assai</i>	комбіновані штрихи (<i>staccato</i> та <i>détaché</i>), стрибки

16	<i>h-moll</i>	<i>Allegro</i>	пасажі <i>staccato</i> , подвійні ноти та акорд
17	<i>G-dur</i>	<i>Moderato</i>	всі типи уривчастих штрихів, <i>legato</i> , позиційна гра октавами
18	<i>B-dur</i>	<i>Allegro vivo</i>	<i>spiccato</i>
19	<i>C-dur</i>	<i>Vivo</i>	<i>pizzicato, spiccato</i>
20	<i>C-dur</i>	<i>Vivace</i>	дублюючий штрих (<i>sautille</i>)
Третій зошит			
21	<i>In F</i>	<i>Allegro vivo</i>	атональний хроматичний рух, позиційна гра
22	<i>C-dur</i>	<i>Agile</i>	хроматичні пасажі
23	<i>D-dur</i>	<i>Allegretto</i>	хроматичний рух, розширена позиція, подвійні ноти, натуральні флажолети
24	<i>C-dur</i>	<i>Moderato</i>	міждольові синкопи, рівномірний розподіл ритмічних груп
25	<i>B-dur</i>	<i>Allegro</i>	зміна розміру, октавні стрибки, чергування пунктирного ритму і тріoley
26	<i>G-dur</i>	<i>Allegro</i>	хроматичний рух, стрибки, гра у високих позиціях на низьких струнах
27	<i>Es-dur</i>	<i>Allegretto</i>	моторний рух, гра на слабку долю
28	<i>D-dur</i>	<i>Allegro possibile</i>	підсумовуючий, штрихова різноманітність
Четвертий зошит			
29	<i>F-dur</i>	<i>Allegro</i>	пасажі, подвійні ноти на закритих та відкритих струнах
30	<i>C-dur</i>	<i>Allegro molto</i>	пасажна техніка, форшлаг
31	<i>A-dur</i>	<i>Moderato</i>	форшлаг та нахшлаг
32	<i>C-dur</i>	<i>Tempo arbitrio</i>	трелі та нахшлаг
33	<i>d-moll</i>	<i>Andante molto cantabile</i>	подвійні ноти, контрастна поліфонія, звуковий баланс, розширені позиції та напівпозиції
34	<i>Des-dur</i>	<i>Allegro vivo</i>	<i>pizzicato</i>
35	<i>D-dur</i>	<i>Moderato</i>	натуральні флажолети
36	<i>C-dur</i>	<i>Allegro</i>	чергування різних видів техніки, пасажі, мелізми
37	<i>G-dur</i>	<i>Allegro moderato</i>	Підготовка до виконання Концерту для контрабаса з оркестром A-dur Е. Нанні (Д. Драгонетті)
38	<i>G-dur</i>	<i>Andante mosso</i>	широкий спектр технічних завдань, поєднання усіх штрихів, представлених у збірці

39	<i>c-moll</i>	<i>Moderato</i>	переходи із нижніх позицій у верхні
40	<i>a-moll</i>	<i>Allegro moderato</i>	підготовка до виконання творів Дж. Боттезіні
П'ятий зошит			
41	<i>E-dur</i>	<i>Andante</i>	<i>vibrato</i> , летюче <i>staccato</i>
42	<i>in A</i>	<i>Allegro</i>	стрибки на септіму та нону, позиційна гра
43	<i>D-dur</i>	<i>Adagio</i>	подвійні ноти, акордова техніка
44	<i>in C</i>	<i>Allegro</i>	<i>vibrato</i> , перемінний розмір
45	<i>G-dur</i>	<i>Andante</i>	стрибки, хроматичний гамоподібний рух, флажолети, <i>vibrato</i>
46	<i>in C</i>	<i>Allegro brio</i>	альтерації, усі представлені у даній збірці штрихи, усі можливі позиції, нестандартні перемінні розміри: $\frac{7}{8}$ ($3,5/4$), $\frac{6}{8}$ ($3/4$), $\frac{6}{8}$ ($2,5/8+3,5/8$)
47	<i>in D</i>	<i>Allegro con spirito</i>	перемінні розміри, хроматизми, стрибки, чергування штрихів <i>staccato</i> та <i>portato</i>
48	<i>C-dur</i>	<i>Molto espressivo</i>	складність мелодичної лінії, розосередженість інтонаційного наповнення, відсутність розміру та тактових рисок, флажолети
49	<i>in D</i>	<i>Andante mosso</i>	сучасна музична мова, <i>détaché</i> , <i>col legno</i> , <i>pizzicato</i> , <i>legato</i> , <i>glissando</i> з треллю
50	Концертний етюд у стилі «Ретро»		
	<i>D-dur</i>	<i>Allegro Maestoso – Moderato – Allegro</i>	<i>détaché</i> , <i>legato</i> , <i>staccato</i> , <i>martele</i> , комбіновані та несиметричні штрихи, хроматичний рух, подвійні ноти, пасажі, флажолети, стрибки та переходи.