

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

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

Кафедра оркестрових струнних інструментів

**СЮІТА ДЛЯ КОНТРАБАСУ SOLO
У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ КІНЦЯ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ**

Магістерська робота

ЦЬОЛКИ ВІКТОРА ВАСИЛЬОВИЧА

Науковий керівник –

кандидат мистецтвознавства, професор

Щелкановцева Олена Михайлівна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і тестів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело



В. В. Цьолка

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. КОНТРАБАС ЯК СОЛЬНИЙ ІНСТРУМЕНТ: ШЛЯХИ РОЗВИТКУ.....	7
1.1. Шлях становлення контрабасу як сольного інструменту.....	7
1.2. Специфіка формування репертуару для контрабасу solo у ХХ–ХХІ століттях.....	12
Висновки до Розділу 1.....	21
РОЗДІЛ 2. СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ СЮЇТИ ДЛЯ КОНТРАБАСУ SOLO.....	23
2.1. Інструментальна сюїта у музичному мистецтві ХVІІ–ХХ століть: генеза жанру.....	23
2.2. Сюїти для контрабасу solo ХХ–ХХІ століття: жанрова та стильова специфіка.....	26
Висновки до Розділу 2.....	30
РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА ЖАНРУ СЮЇТИ ДЛЯ КОНТРАБАСУ SOLO У СУЧАСНІЙ МУЗИЦІ.....	32
3.1. Творчість Х. Фріби у контексті розвитку жанру сюїти для контрабасу solo.....	32
3.2. Сюїта для контрабасу solo «Після прочитання казки Л. Керрола “Аліса у Країні Чудес”» О. Муравйова: на шляху до оновлення жанру.....	37
Висновки до Розділу 3.....	47
ВИСНОВКИ.....	48
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	53

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Протягом декількох століть свого існування контрабас довгий час залишався хоч і важливим, проте другорядним інструментом симфонічного оркестру. Навіть після того, як контрабас вийшов на авансцену та завоював визнання як ансамблевий та солюючий інструмент, він довгий час майже не звучав без супроводу інших інструментів. Лише у ХХ столітті починає формуватися репертуар, спеціально призначений для контрабаса *solo*, що повною мірою розкриває нові звукові можливості інструменту. Серед жанрів, що представляють сьогодні контрабас *solo*, значної популярності здобув жанр сольної контрабасової сюїти. Пройшовши довгий шлях розвитку та трансформацію структури, форми та образного змісту, жанр сюїти для контрабасу *solo* консолідував у собі риси, притаманні сучасному контрабасовому виконавству.

Жанр сольної інструментальної сюїти (фортепіанної, віолончельної, баянної тощо) вже багато років активно вивчається вітчизняними музикознавцями. Втім, на жаль, до сьогодні в українському музикознавстві не було представлено жодної праці, спеціально присвяченої жанру сольної контрабасової сюїти, зразки якого відіграють значну роль у формуванні педагогічного та концертного репертуару сучасного контрабасиста. Дане дослідження, не претендуючи на вичерпне висвітлення даної проблеми, є першою спробою теоретичного осмислення жанрової специфіки сюїт для контрабасу *solo*, представлених у музичному мистецтві ХХ та ХХІ століть.

Окрім цього, у сучасному українському контрабасовому виконавстві ще досі не до кінця сформувався образ контрабасу як повністю самостійного та самодостатнього інструменту, здатного втілити будь-який музичний зміст. Дане дослідження має на меті спробу вирішення даної проблеми за рахунок розширення існуючих репертуарних меж та детального ознайомлення з новими техніками сучасного контрабасового виконавства.

Об'єктом дослідження є сучасна музика для контрабасу *solo*, а **предметом дослідження** – жанр сюїти для контрабасу *solo* у музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть.

Матеріалом дослідження є нотний текст Сюїти у старовинному стилі для контрабасу *solo* Х. Фріби, Сюїти для контрабасу *solo* «Після прочитання казки Л. Керрола “Аліса у Країні Чудес”» О. Муравйова, аудіозаписи виконань вищезазначених творів, а також текст казки «Аліса у Країні Чудес» Л. Керрола у перекладі Н. Демурової.

Мета дослідження – виявити специфіку жанру сюїти для контрабасу *solo* у музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть.

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

- простежити особливості становлення контрабасу як сольного інструменту;
- охарактеризувати специфіку формування контрабасового репертуару у ХХ–ХХІ століттях;
- здійснити огляд зразків жанру сюїти для контрабасу *solo*, представлених у творчості композиторів ХХ–ХХІ століть;
- здійснити структурно-композиційний та виконавський аналіз Сюїти у старовинному стилі для контрабасу *solo* Х. Фріби та Сюїти для контрабасу *solo* «Після прочитання казки Л. Керрола “Аліса у Країні Чудес”» О. Муравйова;
- узагальнити жанрово-стилістичну специфіку сюїт для контрабасу *solo* у музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть.

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

- *історіографічного*, спрямованого на опрацювання необхідних для даного дослідження наукових джерел;

- *аналітичного*, що має на меті глибинне осмислення музично-історичних процесів;
- *жанрового*, що має бути задіяний задля виявлення жанрової специфіки Сюїти у старовинному стилі для контрабасу *solo* Х. Фріби та Сюїти для контрабасу *solo* «Після прочитання казки Л. Керрола “Аліса у Країні Чудес”» О. Муравйова;
- *структурно-функціонального*, спрямованого на виявлення композиційної специфіки Сюїти у старовинному стилі для контрабасу *solo* Х. Фріби та Сюїти для контрабасу *solo* «Після прочитання казки Л. Керрола “Аліса у Країні Чудес”» О. Муравйова;
- *компаративного*, задіяного з метою проведення порівняльного аналізу різновидів жанру сюїти для контрабасу *solo*;
- *виконавського*, спрямованого на виявлення виконавської специфіки Сюїти у старовинному стилі для контрабасу *solo* Х. Фріби та Сюїти для контрабасу *solo* «Після прочитання казки Л. Керрола “Аліса у Країні Чудес”» О. Муравйова.

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

- – *теорії жанру та стилю* (М. Арановський [4], Н. Горюхіна [17], Л. Мазель [30], В. Медушевський [34], М. Михайлов [35], Є. Назайкинський [39], С. Скребков [49], А. Сохор [52]);
- – *гармонії, ритму, фактури та музичної форми* (В. Бобровський [10], Т. Кюрегян [29], Л. Мазель [30], В. Холопова [58], В. Цуккерман [60]);
- – *теорії виконавства та інтерпретації* (Л. Гінзбург [15], Н. Голубовська [16], Л. Гуревич [18], Н. Корихалова [26], С. Скребков [48]);

- – жанру сюїти (В. Бобровський [11], Б. Доброхотов [20], П. Довгань [22; 23], М. Калашник [24], С. Маслій [33], Ю. Неклюдов [40], Я. Олексів [42], О. Щелкановцева [62]);
- – *теорії, історії та методики контрабасового виконавства* (Р. Азархін [1], В. Бездельєв [8], Б. Доброхотов [21], А. Міхно [36], Г. Окань [41], Л. Раков [44; 45; 46;], Б. Столярчук [53]).

Наукова новизна даного дослідження полягає в тому, що вперше у вітчизняній музикознавчій літературі здійснено огляд сучасних сюїт для контрабасу *solo*, а також здійснено структурно-композиційний та виконавський аналіз Сюїти у старовинному стилі для контрабасу *solo* Х. Фріби та Сюїти для контрабасу *solo* «Після прочитання казки Л. Керрола “Аліса у країні Чудес”» О. Муравйова.

Практичне значення отриманих результатів. Результати даної роботи можуть бути використані у подальших дослідженнях, присвячених сучасній контрабасовій музиці, в навчальних курсах, присвячених історії виконавства та історії зарубіжної музики, на заняттях у класі спеціального інструменту, а також у виконавській практиці солістів-контрабасистів.

Структура дослідження. Дана робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків та Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 58 сторінок, з них 50 сторінки основного тексту. Список використаних джерел включає 66 позицій, у тому числі – 3 іноземною мовою.

РОЗДІЛ 1

КОНТРАБАС ЯК СОЛЬНИЙ ІНСТРУМЕНТ: ШЛЯХИ РОЗВИТКУ

1.2. Шлях становлення контрабасу як сольного інструменту

Контрабас (італ. *contrabasso* або *basso*, англ. *double bass*), найнижчий з інструментів струнно-смичкової групи, пройшов довгий еволюційний шлях, перш ніж постати перед музикантами XXI століття у своєму сучасному вигляді. Більшість дослідників, серед яких автори монографій, присвячених історії та методиці контрабасового мистецтва, Л. Раков [44], В. Доброхотов [21] та Б. Турецькі [66], дотримуються думки про те, що прототип сучасного контрабасу виник у XVI столітті у результаті багатовікової еволюції віоли да гамба та басової віоли, відомої також під назвою *віолоне*. У XVI–XVII століттях існувала величезна кількість різновидів басових струнних інструментів, що, як зазначає Л. Раков, мали спільні риси будови, а саме «корпус з ясно вираженою талією, широкий гриф з ладами, тупі кути, похилі плечі, опуклу верхню деку <...>, шість-сім або п'ять струн, налаштованих по квартам з терцією посередині» [44, с. 16]. Такі інструменти активно застосовувалися у складі невеликих оркестрів та в маленьких ансамблях-тріо у якості важливого голосу, що посилював звучання *tutti* у нижніх регістрах, а пізніше – у якості незмінного учасника групи *basso continuo*. Втім, вже у XVII столітті композиторами проводилися спроби використовувати віолоне у якості солюючого концертуючого інструменту. Серед найперших творів такого типу Л. Раков [44] називає Сонату, написану контрабасистом Королівської капели в Оксфорді (Англія) Дж. Ванніні дель Віолоном (1640–1690), яка стала відомою завдяки дослідницькій та виконавській діяльності сучасного контрабасиста Р. Слетфорда (Rodney Slatford), що не лише віднайшов її у архівах, а й здійснив її запис.

Своїх сучасних обрисів та функцій контрабас набуває лише у другій половині XVIII століття, коли кількість струн обмежилася чотирма (іноді

п'ятьма), остаточно утвердився квартовий стрій та уніфікувалися параметри розмірів інструменту та його оснащення.

Отримавши у XVIII столітті широке поширення у якості інструменту симфонічного оркестру та незмінно виконуючи роль його басової основи, контрабас поступово вийшов і на сольну сцену. Цьому сприяли численні *soli*, доручені контрабасу у симфонічних творах. Серед найяскравіших зразків слід назвати *solo* контрабасів з симфонії №6 «Ранок» Й. Гайдна та арію «Per Questa Bella Mano» для басу, контрабасу та оркестру В. А. Моцарта. Втім, у XVIII столітті ще існували певні перешкоди на шляху до віртуозного виконавства на контрабасі. Розвиток контрабасового виконавства у зазначений період помітно гальмувався відсутністю ґрунтовного підручника чи загальноприйнятої методи, а також браком достатньої кількості педагогічного та концертного репертуару. Не сприяли розвитку віртуозності виконавства і тогочасні контрабасові струни, що були не дуже зручними для гри. Втім, несприятливі умови не змогли зупинити природнього розвитку контрабасового виконавства. Своєрідним «перформансом», що ще у середині XVIII століття задекларував сольний потенціал контрабасу, став виступ Я. Стаміца (Jan Václav Antonín Stamic, 1717–1757), видатного чеського музиканта та композитора, а також одного з перших солістів-контрабасистів. У 1742 році у рамках концерту Я. Стаміц по черзі виконав соло на кожному з існуючих на той час струнних інструментів, в тому числі і на контрабасі, продемонструвавши таким чином рівноцінність виконавських можливостей струнних інструментів.

Як зазначає Л. Раков [44], остання третина XVIII століття позначилася появою концертних творів для контрабаса від цілого ряду віденських композиторів-класиків та одночасною появою контрабасистів-віртуозів, що чудово виконували ці твори. Серед авторів концертів для контрабасу та численних камерних творів із солюючим контрабасом того часу слід згадати твори Йозефа та Міхаеля Гайднів, Карла Діттерсдорфа, Яна Ванхаля, Франца Хофмайстера, Вольфганга Амадея Моцарта, Антона Цимермана, Вацлава Піхля та композитора-контрабасиста Йоханна Шпергера. Втім, як вказує Л. Раков,

«чимало творів віденської класики та імена виконавців стали відомими порівняно нещодавно» [44, с. 39]. Отже, частина контрабасового репертуару, створеного композиторами останньої третини XVIII століття, з тих чи інших причин залишалася невідомою для їх сучасників та декількох наступних поколінь контрабасистів. Крім того, ряд творів для солюючого контрабасу було втрачено (у першу чергу, слід згадати Концерт для контрабасу з оркестром Й. Гайдна). Першим представником віденської класичної школи, що створив декілька творів великої форми для солюючого контрабасу, вважають К. Діттерсдорфа (Carl Ditters von Dittersdorf, 1739–1799). Цікаво, що Л. Раков [44] акцентує увагу на відсутності подібних творів для віолончелі у творчому доробку композитора, що свідчить про виключну роль контрабасу у його композиторському доробку.

Наприкінці XVIII століття починають з'являтися перші контрабасисти-віртуози. Підґрунтям до їх появи стали творчі взаємини між капельмейстерами капел та самими музикантами, результатом яких нерідко ставала поява нових концертних та камерних творів. Втім слід зазначити, що віртуози XVIII століття ще не були виконавцями типу скрипаля Н. Паганіні, піаніста Ф. Ліста або контрабасиста Дж. Боттезіні. Віртуозами у XVIII столітті називали тих небагатьох артистів, які наважувалися виступати перед публікою в якості солістів. Серед віртуозів-контрабасистів XVIII століття особливе місце належить Йоханну Маттіасу Шпергеру (Johannes Matthias Sperger, 1750–1812), яскравому представнику віденської контрабасової школи другої половини XVIII століття, солісту, камерному музиканту і блискучому оркестранту.

Розвиток симфонічного репертуару XIX століття сприяв висуненню перед контрабасистами нових технічних та художніх задач та спонукав музикантів-виконавців шукати оптимальні шляхи їх вирішення. У цьому інтенсивному та тривалому творчому процесі знайшов прояв величезний потенціал можливостей як самого інструменту, так і виконавців-контрабасистів. Уже у XIX столітті починають з'являтися твори, спеціально призначені для солюючого контрабасу, який, однак, навіть у даному випадку не до кінця

позбувся підтримки інших інструментів. Більшість контрабасових творів, що були створені у XVIII–XX століттях, передбачають наявність оркестрового або фортепіанного супроводу. Довгий час у історії виконавського мистецтва майже не було прикладів сценічних виступів контрабасистів сольо, без підтримки інших інструментів. На сьогоднішній день це також досить рідкісне явище. «Лише деякі музиканти – лицарі свого інструменту – наважуються на це», – пише про сольне контрабасове виконавство у своїй монографії «Історія контрабасового мистецтва» Л. Раков [44, с. 248].

Те, що через декілька століть свого існування контрабас почав сприйматися музикантами у якості самостійного та повністю самодостатнього сольного інструменту, стало можливим насамперед завдяки вдосконаленню його технічних характеристик, а також надзвичайному якісному стрибку, якого за XVIII та XIX століття зазнало контрабасове виконавство, що подарувало світові таких віртуозів свого інструменту, як Д. Драгонетті, Дж. Боттезіні та С. Кусевицький.

Італієць Д. Драгонетті (Domenico Dragonetti, 1763–1846) завоював славу віртуоза-контрабасиста, що поставила його на один щабель з видатним сучасникам – скрипалями та віолончелістами. Він був першим контрабасистом-професіоналом, що досяг успіху у всіх амплуа – як оркестрант, ансамбліст та соліста. Втім, не зважаючи на це, звання «Паганіні контрабасу» здобув інший музикант, композитор та диригент Дж. Боттезіні (Giovanni Bottesini, 1821–1889), якого вважають найяскравішим представником контрабасового мистецтва епохи романтизму. Як зазначає Л. Раков [44], творчий метод Дж. Боттезіні як композитора та виконавця був досить своєрідним. По-перше, він виконував виключно свою музику для контрабаса, по-друге, в своїх творах для контрабасу він часто звертався до мелодій інших італійських композиторів, перш за все, В. Белліні та Г. Доніцетті; по-третє, яскравою особливістю, що знайшла прояв у всіх його контрабасових творах, було широке використання високого та найвищого регістрів інструменту, а також рясне насичення фактури сольної партії флажолетною технікою та віртуозними пасажами. Л. Раков [45]

вказує, що цілому стильова специфіка контрабасових творів Дж. Боттезіні заснована на традиціях італійської вокальної школи, з її колоратурою, блискучими пасажами та співом *bel canto*. Втім, попри однозначне трактування композитором контрабаса як сольного інструменту, усі численні контрабасові твори Дж. Боттезіні (концерти, фантазії, варіації, п'єси та дуети для різних складів) написані виключно для солюючого інструменту із супроводом.

Розвитку контрабасового виконавства у XIX століття сприяла не лише діяльність окремих видатних музикантів, а й формування національних контрабасових шкіл. Перша контрабасова школа (як виконавська та навчальна практика) зародилася у Італії. Серед причин цього можна назвати потужну традицію італійського виконавського мистецтва та досить відому у Європі італійську композиторську школу, що декілька століть визначала погляди та смаки європейської публіки. У творчості італійських контрабасистів (А. Ф. Кунео, Г. Кампестріні, Л. Негрі та інших) з'являються перші твори для контрабасу без супроводу, що на той час мали інструктивний характер (етюди, вправи тощо) та були лише складовою частиною так званих «Метод». Втім, як би там не було, італійська школа була більшою мірою орієнтована на сольне виконавство, ніж чесько-німецька, що набула популярності у середині XIX століття у країнах Центральної Європи та була орієнтована на оркестрову практику. Серед переваг чесько-німецької контрабасової школи, яскравими представниками якої були контрабасисти В. Хаузе, Й. Граб'є, Ф. Сімандл, Г. Ласка та інші, Л. Раков [45] називає добре розроблену методику навчання гри на інструменті та застосування більш прогресивних та практичних прийомів гри на чотириструнному контрабасі з квартовим налаштуванням струн.

На початку XX століття «індивідуальність» контрабасу як сольного інструменту починає проявлятися все яскравіше. Передумовою цього стало зміцнення позицій контрабаса у оркестрі. Залишаючись незамінною басовою основою оркестрової фактури, контрабас нарешті стає дійсно рівноправним членом струнної групи оркестру, тобто таким інструментом, що здатний викладати тематичний матеріал, інструментом, що володіє самостійною

художньо-образною виразністю та спроможний реалізувати будь-які технічні завдання на одному рівні зі скрипками, альтами та віолончелями. Відповідно до цього значно ускладнилися партії контрабасу і у камерно-інструментальних ансамблях. Традиційна функція басу була збережена і тут, проте у ансамблевій музиці ХХ століття контрабас може використовуватися як альтернатива іншим інструментам (альтам, віолончелям тощо), виконувати подвійні ноти та навіть акорди, віртуозні пасажі у високому регістрі та довгий час вести головну мелодичну лінію.

Головною фігурою сольного контрабасового мистецтва ХХ століття (як з боку композитора, так і з боку виконавця) став С. Кусевицький (1874–1951), видатний контрабасист-соліст, один з найвидатніших диригентів першої половини ХХ століття, видатний діяч російської музичної культури, активний учасник музичного життя Франції та США 1920-х–1940-х років. Саме завдяки С. Кусевицькому можливою стала «тріумфальна хода» світового контрабасового виконавства, що стала однією з причин активного формування у ХХ столітті репертуару для контрабасу solo.

1.2. Специфіка формування репертуару для контрабасу solo у ХХ-ХХІ століттях

У сучасному музикознавстві питання щодо потенціалу контрабасу як сольного інструменту залишається дискусійним. Так, С. Писларь у праці, присвяченій трактуванню сольюючих інструментів у симфонічній музиці, зазначає наступне: «У віртуозному відношенні сучасний контрабас досить рухливий, але завдяки своїм розмірами потребує значної розтяжки пальців, що дещо обтяжує його техніку. Оскільки низькі частоти поширюються на порівняно невелику відстань, він нечасто використовується у якості сольного інструменту» [43, с. 46].

Тим не менше, ХХ століття стало для контрабасового мистецтва періодом справжнього прориву. Однією з причин стрімкого поширення зацікавленості інструментом та зростання рівня виконавської майстерності стало

удосконалення інструментарію. Від початку ХХ століття і до наших днів контрабаси виготовляють у спеціалізованих мануфактурах та інструментальних майстернях за розробленою методикою та певним технічним шаблонам. Втім, досить часто сучасні майстри будують контрабаси, використовуючи в якості зразка старовинні інструменти (наприклад, модель знаменитого майстра Ніколо Амати).

Як зазначає Л. Раков [44], справжній «революційний переворот» у контрабасовому виконавстві відбувся з появою металевих струн, що з'явилися у вжитку у середині ХХ століття. Значно тонші за жильні струни, вони давали ясний, чистий тон та дозволяли досягати реальної віртуозності у грі на інструменті. У наші дні найпоширенішими металевими струнами для контрабасу у різних варіантах (для оркестрового та сольного виконавства) є струни фірм «Thomastik», «Pirastro», «Savarez Corelli», що виготовляють їх за своїми оригінальними рецептами.

Показовим є той факт, що навіть наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття контрабас все ще не досяг єдиної визначеності форм, розмірів, способів гри, моделі смичка та навіть настройки струн. Подібне явище, досить незвичне для сучасного інструментарію, Л. Раков пояснює постійними пошуками вирішення об'єктивного протиріччя, яке полягає у тому, що «реальні фізичні можливості контрабасиста-виконавця можуть вступати у протидію великим розмірам інструменту, що обумовлені, у свою чергу, надзвичайно низьким діапазоном його звучання» [44, с. 10]. Можна також спостерігати певне протистояння між фізичним навантаженням при грі на контрабасі, досить громіздкому інструменті, та безперервним розвитком художніх вимог, що висувуються до контрабас як учасника оркестру та ансамблю, а також як солюючого інструменту.

У ХХ столітті починають з'являтися перші фундаментальні наукові праці, присвячені контрабасу та контрабасовому виконавству. Першим таким виданням прийнято вважати дослідження німецького контрабасиста Фрідріха Варнеке «Контрабас. Його історія та майбутнє. Проблеми та їх рішення.

Розвитку виконавства на контрабасі» (1909, Гамбург). Близько півстоліття вищеназване дослідження залишалося єдиною виданою працею, присвяченою контрабасу як оркестровому, ансамблевому та сольному інструменту. Втім, друга половина ХХ століття позначилася появою цілого ряду досліджень про контрабас. Серед найважливіших слід згадати «Введення до контрабасу», «Ще про контрабас», «Погляд на контрабас» Раймонда Елгара (Raymond Elgar, Великобританія) та «Історія контрабаса» та «Віолон – контрабас бароко» Альфреда Планьявського (Alfred Planyavsky, Австрія). Французький контрабасист та дослідник Пауль Брюн (Paul Brun) став автором «Історії струнного контрабаса», виданої французькою та англійською мовами.

Поряд з глобальними фундаментальними дослідженнями у цей час з'являються і більш спеціалізовані праці. Важливу інформацію містить книга Адольфа Майєра (Adolf Mayer) «Концертна музика для контрабаса у віденській класиці». Особливо цінними є доповнення, у якому йдеться про традиції виготовлення контрабасів в Австрії. Ще одним важливим внеском до вивчення проблем контрабасового мистецтва стала поява у другій половині ХХ століття декількох періодичних видань, присвячених цьому інструменту. Серед них найбільшого розповсюдження зазнали журнали Міжнародного товариства контрабасистів (США), «Британський міжнародний форум контрабасистів» (Великобританія), «Контрабасист» (Великобританія), «Оркестр» (Німеччина) тощо.

У російськомовному науковому просторі першим значним дослідженням, присвяченим контрабасовому мистецтву, став колективний збірник «Контрабас. Історія та методика» [21], що був виданий у 1974 році. Авторами вищеназваного дослідження (Р. М. Азархіним, Б. В. Доброхотовим, І. А. Кусевицьким, Л. В. Раковим, Н. В. Савченко та В. В. Хоменко) було проведено фундаментальну роботу з систематизації та узагальнення матеріалів з історії та теорії контрабасового виконавства. У 2004 році було видано монографію Л. В. Ракова «Історія контрабасового мистецтва» [44].

Поєднання традиційного виконавства з новими технічними тенденціями стало визначальним для контрабасового виконавства ХХ століття та багато у чому визначило шляхи формування сучасного сольного контрабасового репертуару. Експериментальна спрямованість творчості сучасних композиторів-контрабасистів пов'язана перш за все з пошуком нових рис тембрового образу інструменту та художніх особливостей його використання. Х. Телін [65], норвезький контрабасист та теоретик, у своїх працях звертає особливу увагу на той факт, що серед сучасних методів гри на контрабасі можна виділити як нові техніки, що є модифікацією традиційних прийомів (наприклад, екстремальні варіанти прийомів *sul tasto* та *sul ponticello*), так і техніки, що відкривають нові звукові можливості інструменту (мультифлажолети, мікрохроматика, глісандо, кластери, шуми тощо).

Такими ж різноманітними є і жанри, до яких звертаються сучасні композитори, що пишуть твори для контрабаса. Оновлення музичної мови контрабасових творів часто відбувається у рамках класичних жанрів, що зазнають трансформації у музиці ХХ століття. Не втрачає своєї популярності наймасштабніший жанр, що передбачає участь солюючого контрабасу – концерт для контрабасу з оркестром. Традиції композиторів-класиків у наші дні продовжують М. Гайдош, Ф. Прото, Є. Тубін, Г. Конюс, А. Богатирьов та інші. Слід окремо відзначити, що у 70-і роки ХХ століття починає активно розвиватися український контрабасовий концерт, серед яскравих прикладів якого Б. Доброхотов [21] згадує Концерт для контрабасу з оркестром композитора та контрабасиста Є. Мілки, Концерт для контрабасу з оркестром «Купальський» Я. Лапінського, Концерт для контрабасу з оркестром «Романтичний» Г. Глазачова, Концерт для контрабасу та фортепіано П. Ладиженського та Концерт для контрабасу з оркестром Г. Ляшенка

З репертуарної точки зору ХХ століття надзвичайно розширило горизонти контрабасового виконавства. З'являється величезна кількість камерно-інструментальних творів за участю контрабаса. Серед них – септет «Історія солдата» І. Стравінського, Квінтет С. Прокоф'єва, музика до балету

Д. Мійо «Творення світу», оркестр-ансамбль у опері Б. Бріттена «Альберт Херінг», «Російські казки» М. Сидельнікова, Серенада (квінтет) А. Шнітке. Також у ХХ столітті з'являється новий оригінальний жанр – твори для ансамблів контрабасів: квартети, тріо, дуети і навіть «оркестри» контрабасів.

Не менш затребуваним залишається і жанр контрабасової сонати. У ХХ столітті з'являються сонати для контрабасу та фортепіано П. Хіндеміта, С. Губайдулліної, А. Журбіна, Р. Фухса та багатьох інших. Продовжує розвиватися жанр транскрипцій, фантазій та варіацій на оперні теми, що користується особливою увагою контрабасистів ще з ХІХ століття. Як вказує Л. Раков [44], традиції Дж. Боттезіні, що прославився своїми фантазіями на оперні теми, продовжує Ф. Прото, чия «Кармен-фантазія» наповнена сучасними засобами музичної виразності, у тому числі – джазовими інтонаціями.

Тим не менш, поряд з оновленими традиційними формами у ХХ столітті у контрабасовій музиці виникає величезна кількість творів нових жанрів. Перш за все це стосується творів, призначених для контрабаса *solo*. У цей час з'являються окремі п'єси для сольоючого контрабасу, серед яких виділяються наступні жанри:

- прелюдії (Прелюдії для контрабаса *solo* оп. 145 С. Плента);
- елегії (Елегія для контрабаса *solo* Л. Александра);
- каприси та капричіо (Три каприси для контрабасу *solo* Д. Санц, «Westbeth Capriccio» П. А. Непіка);
- рондо (Рондо для контрабасу *solo* І. Е. Родрігеса).

Усі ці жанри, цілком традиційні для романтичної музики, виявляються включеними до контексту сольного контрабасового виконавства набагато пізніше, ніж їх аналоги, створені для інших струнно-смичкових інструментів.

Виникають і нові жанри, наприклад, Монолог для контрабаса *solo* А. Клобучара. У даній п'єсі, що складається з трьох розділів (Allegro – Largo – Vivo), активно використовуються дисонанси та складні ритмічні прийоми. Оригінальними творами є «Prometheus Erwartet» («Прометей чекає»)

В. Де Блесера, «Segmentatus» Ж. Олівейра та «Sur le Styx» («На Стіксі») К. Кеваль.

Специфіка тембру та можливість видобування звуку, надзвичайно різноманітного за своїми характеристиками, у ХХ столітті привернули до контрабасу увагу не лише композиторів-контрабасистів, але й видатних представників музичного авангарду. Рівень технічної складності творів, запропонованих такими композиторами, має досить широкий спектр та багато у чому залежить від загального технічного рівня контрабасового виконавства. Г. Костич [27] зазначає, що значна частина творів, написаних у ХХ столітті, спочатку оцінюються як технічно невиконувані, але через певний час, коли рівень виконавської майстерності підвищується, вони входять до репертуару все більш та більш широкого кола контрабасистів-виконавців та навіть стають невід'ємною складовою спершу конкурсною, а потім й освітньої програми. У якості яскравого прикладу подібного твору згадаємо написану у 2003 році п'єсу «Bass Trip» латвійського композитора П. Вакса (Peteris Vasks), що спершу шокувала контрабасову спільноту своєю технічною складністю та використанням нетрадиційних прийомів, проте з часом стала невід'ємною частиною сучасного репертуару. Таким чином, можна дійти висновку, що у ХХ та ХХІ століттях композиторська творчість позитивно впливає на розвиток рівню контрабасового виконавства.

Дуже часто сольні контрабасові твори ХХ та ХХІ століть адресовані конкретному виконавцю та створені за умов врахування специфіки виконавського стилю того чи іншого контрабасиста. Подібні твори можуть бути результатом плідної співпраці виконавця та композитора, а також бути замовленими контрабасистом-виконавцем з метою розширення власного концертного репертуару та популяризації контрабасового виконавства у світі. У даному зв'язку слід згадати ім'я американського контрабасиста Г. Карра (Gary Karr), який за активний період своєї сольної кар'єри, що тривав приблизно з 1965 року по 1995 рік, став ініціатором створення більше ніж сотні творів для сольючого контрабасу. Хоча, як зазначає Г. Костич [27], більшість

новостворених творів він так ніколи і не виконав, проте подібне «репертуарне вливання» позитивно вплинуло на розвиток сучасного контрабасового виконавства.

Нові можливості розвитку академічного контрабасового виконавства відкриваються у процесі «емансипації інструменту» у творчості визнаних представників музичного авангарду Яніса Ксенакіса (Iannis Xenakis, 1922–2001), Луїджі Ноно (Luigi Nono, 1924–1990), Лучіано Беріо (Luciano Berio, 1925–2003), Карлхайнца Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen, 1928–2007), що, за словами Г. Костича, «відкривають двері до нового виду віртуозності, використовуючи нові засоби вираження та досліджуючи нові тональні можливості інструментів» [27, с. 13]. У даному випадку виконавець має не лише володіти технічними навичками високого рівня, а й бути здатним інтелектуально осягнути композиторську концепцію твору. Виконання твору представників музичного авангарду супроводжується також певними труднощами читання партитури (за умови використання нетрадиційної нотації, що є досить поширеним явищем у музиці ХХ та ХХІ століть) та вимагає від контрабасиста фундаментальної академічної освіти та знайомства із сучасними композиторськими техніками (наприклад, у п'єсі для контрабасу solo «Theraps» Я. Ксенакіса флажолети записуються як порядкові числа, що відповідають порядковому номеру обертону базового тону). Використання сучасних авторських нотацій ускладнює процес роботи виконавців та вимагає більше часу на вивчення тексту, аніж романтичний та класичний репертуар. Не кожен із сучасних виконавців готовий присвятити свою діяльність осягненню авангардного репертуару. Тим не менш, у ХХ та ХХІ столітті активно працювали декілька виконавців, яких Г. Костич називає «піонерами нової музики для контрабасу» [27, с. 14]. Серед них слід згадати американського контрабасиста Бертрама Турецького (Bertram Turetzky, 1933), а також італійських контрабасистів Фернандо Грілло (Fernando Grillo, 1946–2013) та Стефано Скоданіббіо (Stefano Scodanibbio, 1956–2012). У українському

виконавському просторі активним та зацікавленим інтерпретатором нової музики для контрабасу є київський контрабасист Назарій Стець.

Великий вплив на формування сучасного контрабасового репертуару мають міжнародні конкурси контрабасового мистецтва. Серед найважливіших згадаємо Міжнародний конкурс контрабасистів імені А. Рубінштейна (Німеччина), Міжнародний конкурс контрабасистів ARD (Німеччина), Міжнародний конкурс контрабасистів імені М. Єльського (Білорусь), Міжнародний конкурс контрабасистів імені С. Кусевицького (Росія), Міжнародний конкурс контрабасистів імені Дж. Боттезіні (Італія), Міжнародний конкурс контрабасистів «Golden Bass» (Україна) тощо. Під час конкурсних виступів та кулуарного спілкування педагоги, солісти та студенти з різних країн безпосередньо обмінюються досвідом, у тому числі і репертуарним. Крім того, у написанні обов'язкових творів для конкурсів щорічно опиняються задіяними відомі композиторів, твори яких звучать не лише конкурсних прослуховувань, а й входять до репертуару виконавців. Серед творів, що саме таким чином увійшли до концертного репертуару сучасних виконавців, слід назвати сольну п'єсу для контрабасу «Homage a J. S. Bach» Жюльєн Франсуа Цбіндена (Julien-François Zbinden), «Каденцію» Тейпо Хаута-Ахо (Терро Нauta-Aho) та вже згадуваний «Bass Trip» Петеріса Вакса (Peteris Vasks).

Великий вплив на сольне контрабасове виконавство ХХ століття здійснив джаз, що відкрив перед академічними музикантами нові можливості інтерпретації ритму, гармонії та мелодії. Саме завдяки джазовій музиці у сучасному академічному контрабасовому виконавстві утвердилася значна роль прийому *pizzicato*, що набув ролі не лише рядового штриха, а самостійної техніки, на різноманітних модифікаціях якої може бути побудовано увесь твір. «Джаз перетворив “піцикатний” бас на рівноправний <...> солюючий інструмент», – зазначає у своїй статті «Контрабас у джазі: історичний нарис (від витоків до 50-х років)» Є. Марков [32, с. 273]. Відкриття нових звукових можливостей контрабасу, що мали бути доступними при використанні

пальцевої техніки, належить американському контрабасисту Білу Джонсону (Bill Johnson, 1872–1972), який на початку 1910-х років вперше активно застосував гру без смичка, що було для того часу незвичним і новаторським. Його колега та співвітчизник Попс Фостер (Pops Foster, 1892–1969) ввів до контрабасового виконавства нову техніку звуковидобування під назвою *slap*, у основі якої лежить *pizzicato*, виконане з великою атакою. У результаті використання даної техніки відбувається удар струн по грифу, що створює особливий звуковий ефект, який наближує звучання контрабасу до перкусії. Звуковий образ інструменту також збагатили флажолети та ударні прийоми, що почали активно застосовуватися з середини минулого століття. О. Муравйов у своєму дисертаційному дослідженні «Контрабас як самостійний сольний інструмент: історичні та актуальні тенденції розвитку» зазначає, що «саме джазовий напрямок ХХ століття зумів по-новому розкрити контрабас та збагатити сучасну контрабасову виконавську школу новими прийомами гри» [37, с. 34].

Перші твори для контрабасу, що поєднують елементи джазу та класики, були створені американським джазовим контрабасистом та композитором Чарльзом Мінгусом (Charles Mingus, 1922–1979), шанувальником різноманітних звукових експериментів. Яскравими новаторами, але вже у рамках академічної музики, є композитори-контрабасисти Франк Прото (Frank Proto, 1941), Мілослав Гайдош (Miloslav Gajdoš, 1948) та Едгар Мейер (Edgar Meyer, 1960). Їх творчі пошуки з розкриття потенціалу контрабасу шляхом залучення нових технік дозволяють позиціонувати його у якості самостійного сольного інструменту, що звільняється від залежності від акомпанементу інших інструментів.

У творчості композиторів та контрабасистів кінця ХХ – початку ХХІ століть прагнення до самостійності та самодостатності контрабаса лише посилюється, що призводить до безперервних пошуків нових звукових можливостей інструменту. Для сучасних музикантів на перший план виходить

індивідуалізація тембру контрабасу та розширення художніх сфер його застосування.

Наслідуючи традицію джазових імпровізацій, сучасні академічні музиканти створюють твори для контрабасу *solo*, засновані на джазових стандартах. Саме такими є п'єси «Solo I» та «Solo II» Р. Лоуальтера.

У ХХ та ХХІ століттях композитори активно користуються перевагами, які привносить технологічний прогрес, що захоплює сферу не лише естрадної, а й академічної музики та надає широкий простір для експериментів зі звуком. Так, Г. К. Пфайферу належить п'єса «Undercurrents» (можливий переклад з англійської мови – «Підводна течія») для контрабасу *solo*, що передбачає використання підсилювача звуку та гітарної педалі «Wah».

Іноді музичні п'єси доповнюються ремарками, що передбачають певне сценічне дійство. Так, «Westbeth Capriccio» П. А. Непіка може виконуватися як у хореографічному супроводі танцівника, так і як звичайна сольна п'єса.

Сучасні пошуки нових звукових можливостей контрабасу часто виявляються пов'язаними з використанням чвертьтонової системи та інших видів мікрохроматики. Одним з найяскравіших прикладів подібних експериментів є «Kadenzs Eighth-tone» М. Хілла, що являє собою квазі-каденцію для контрабасу *solo*, у якій композитор застосовує послідовне розділення тону на вісім рівних частин та демонструє їх відмінності від обертонів, що видобуваються з відкритих струн.

Одним з найпопулярніших жанрів музики для контрабасу соло у ХХ–ХХІ століттях стає сюїта. У рамках цього жанру знайшли втілення новаторські підходи, що формувалися у сольній контрабасовій музиці у попередні епохи. Саме в сучасних сюїтах якнайкраще розкривається багатогранність контрабаса як сольного інструменту, що володіє широким спектром виразних можливостей.

Висновки до Розділу 1

У ХХ столітті у контрабасовому виконавстві стався потужний ривок, що відкрив перед виконавцями величезну кількість нових можливостей. До сьогодні триває розвиток традиційних для контрабасового педагогічного та концертного репертуару жанрів (концерт для контрабасу з оркестром, соната для контрабасу та фортепіано тощо), проте у той самий час відбувається формування цілого ряду нових форм. У ХХ столітті до контрабасової музики проникають сольні п'єси елегійного, капріціозного, монологічного характеру, з яких у подальшому сформується жанр сюїти для контрабасу *solo*.

Новітній контрабасовий репертуар є полем для експериментів зі звуковими можливостями контрабасу. Запозичуючи техніки та прийоми з джазової музики, композиторам ХХ та ХХІ століть вдалося збагатити контрабасове виконавство низкою нових засобів художньої виразності, що розкривають всю багатогранність контрабасу як сольного інструмента.

У творчості композиторів та контрабасистів кінця ХХ – початку ХХІ століть прагнення до самостійності та самодостатності контрабаса лише посилюється, що призводить до безперервних пошуків нових звукових можливостей інструменту. Для сучасних музикантів на перший план виходить індивідуалізація тембру контрабасу та розширення художніх сфер його застосування.

РОЗДІЛ 2

СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ СЮІТИ ДЛЯ КОНТРБАСУ SOLO

2.1. Інструментальна сюїта у музичному мистецтві XVII–XX століть: генеза жанру

За декілька століть свого існування жанр інструментальної сюїти неодноразово зазнавав змін, проте не лише не втратив своєї актуальності у наш час, але й зберіг значення однієї з провідних циклічних музичних форм. Саме тому даний жанр досі залишається у сфері наукових інтересів багатьох музикознавців. На даний час у музикознавстві існує декілька визначень жанру сюїти, що характеризують ті чи інші його параметри. В. Бобровський [11] визначає сюїту як поєднання ряду контрастних творів. С. Маслій [33], автор дисертаційного дослідження, присвяченого жанру сюїти, філософськи розглядає його у якості множинного ряду самодостатніх реалій. Визначення Ю. Неклюдова, що наведене у «Музичному енциклопедичному словнику», характеризує сюїту як циклічний твір, що складається з декількох самостійних п'єс, якому притаманні «відносна свобода у кількості, порядку і способі об'єднання частин, наявність жанрово-побутової основи або програмного задуму» [40, с. 218].

У перекладі з французької мови слово «*suite*» означає «ряд» або «послідовність». Передумовою виникнення жанру сюїти стала традиція співставлення повільного танцю-ходи у парному розмірі та жвавого танцю у непарному розмірі. Даний композиційний принцип був відомий народам Сходу ще за часів античності, а згодом проникнув до музичної культури Франції XVI століття. Втім, прототипом західноєвропейської сюїти прийнято вважати контрастну пару танців, а саме павану (величний, стриманий танець у розмірі $2/4$) та гальярд (рухливий стрибковий танець у розмірі $3/4$). Саме цю пару Б. Асаф'єв [5] називає першою сталою ланкою в історії сюїти. Пізніше до даної пари танців додалися інші, скомпоновані за подібними темповими

співвідношеннями. Зазвичай тематизм парних танців був подібним, проте трансформованим за метроритмічними характеристиками.

Український дослідник П. Довгань [23] пов'язує появу сюїтних циклів зі зміною поглядів про роль і призначення музики в житті людини. «На відміну від мистецтва Середньовіччя, якому його теоретики відмовляли у самостійному естетичному значенні, філософи і музичні теоретики Ренесансу вважають головним покликанням музики надавати людині відчуття радості, пробуджувати її почуття і пристрасті. Музичне мистецтво стає носієм естетичної насолоди, що приносить людині безкорисливе задоволення. Сам принцип насолоди естетична теорія Відродження пов'язує поняттями користі, честі, розвитком почуття краси, тобто не абсолютизує це індивідуальне естетичне почуття», – зазначає музикознавець [23, с. 273]. Згідно з його концепцією, сюїта являє собою ідеальний жанр та форму для втілення явища індивідуальності у всій сукупності її зовнішніх і внутрішніх якостей.

У XVII столітті жанр сюїти втрачає прикладні риси та у творчості англійський вержиналістів В. Берда, Дж. Булла та О. Гіббонса перетворюється на музику для слухання. У творчості австрійського композитора Я. Фробергера складається усталена та згодом загальноприйнята послідовності танців, що складала собою основу клавірної сюїти: алеманда, куранта, сарабанда та жига. Численні сюїти кінця XVII – початку XVIII століття, призначені для виконання на клавесині або лютні, будувалися на основі цих чотирьох частин, а також могли містити менует, гавот, буре, пасп'є, полонез тощо. Розповсюдженими також були «дублі», тобто орнаментальні варіації однієї з частин сюїти. Крім того, алеманді зазвичай передували соната, симфонія, токато, прелюдія або увертюра. Серед нетанцювальних частин у складі сюїти могли бути присутніми арія, рондо та капричіо.

Принцип контрасту, який стає провідним у сюїтному циклі епохи Бароко, П. Довгань [23] пояснює з позицій нового сприйняття просторово-часових властивостей музики. «Музичний час усвідомлюється як чергування різнорідних процесів, що втілюють різні афекти. Тому час стає дискретним, а

динамічний процес – контрастним. Відкривши категорію руху, музика культивує різні форми танцю в балетах, концертах, сонатах. З цих позицій інструментальна танцювальна сюїта безпосередньо втілює ідею динамізму. Окрім того, в сюїтах часто використовуються фуговані форми, які також безпосередньо пов'язані з рухом», – вказує П. Довгань [23, с. 275].

Вершини свого розвитку жанр сюїти епохи Бароко досяг у творчості Й. С. Баха, зокрема у його шести сюїтах для віолончелі *solo*. Як зазначає у своєму дисертаційному дослідженні О. М. Щелкановцева [62], своєрідність жанрової стилістики бахівських віолончельних сюїт знаходить прояв у надзвичайній цілісності концепції всього циклу. На думку дослідниці, архітектоніка циклу віолончельних сюїт обумовлена перш за все єдністю їх змісту. Об'єднані однією тональністю та побудований на основі метричного і темпового контрасту, частини сюїт охоплені єдиною художньою думкою. О. М. Щелкановцева [62] осмислює сюїтах для віолончелі *solo* Й. С. Баха як зразок драматургічного укрупнення циклу, шість частин якого представлені у вигляді чотирьох функціональних драматургічних зон. Дослідниця пов'язує об'єднання частин сюїти у групи, що трактовані як ряд етапів наскрізного розвитку, із принципами музичного мислення, характерними для сонатно-симфонічного циклу віденських класиків.

У другій половині XVIII століття сюїта втрачає своє значення провідного жанру, поступаючись місцем сонатам та симфоніям. Втім, вона продовжує своє існування у вигляді касадій, серенад та дивертисментів. Відродження жанру та поява великої різноманітності сюїт у XIX столітті пов'язані з розвитком симфонічної програмної музики. Першими прикладами жанру програмної сюїти стали цикли фортепіанних мініатюр Р. Шумана («Карнавал», «Фантастичні п'єси», «Дитячі сцени» та інші). Яскравими зразками оркестрових програмних сюїт є твори М. Римського-Корсакова (зокрема, «Антар» та «Шехеразада»). У середині XIX століття з'являються сюїти, скомпоновані з музики до театральних вистав, балеті та опери. Серед найвідоміших слід згадати з сюїту з музики до драми Г. Ібсена «Пер Гюнт»

Е. Гріга, сюїту з музики до драми А. Доде «Арлезіанка» Ж. Бізе, сюїти з музики до балетів «Лускунчик» та «Спляча красуня» П. І. Чайковського, сюїту з музики до опери «Казка про царя Салтана» М. А. Римського-Корсакова.

У ХІХ столітті продовжує свій розвиток різновид сюїти, пов'язаний з народно-танцювальними традиціями. Серед найяскравіших зразків даного різновиду слід насамперед згадати «Алжирську сюїту» К. Сен-Санса та «Чеську сюїту» А. Дворжака. Своєрідне творче переосмислення давніх танцювальних жанрів представлено у фортепіанних творах французьких імпресіоністів: «Бергамаській сюїті» К. Дебюссі та «Могилі Куперена» М. Равеля.

ХХ століття стає для жанру сюїти періодом бурхливого розвитку. З'являються балетні сюїти І. Стравинського («Жар-птиця», «Петрушка») та С. Прокоф'єва («Блудний син», «Ромео та Джульєтта», «Попелюшка»), А. Хачатуряна («Гаяне»). Традиції розвитку сюїти на теренах французької музичної культури продовжують композитори «Шістки» («Провансальська сюїта» для оркестру Д. Мійо, «Маленька сюїта» для фортепіано Дж. Оріка). Долучаються до створення сюїт і композитори так званої «нової віденської школи» (зокрема, А. Шенберг та А. Берг), твори яких характеризуються використанням додекафонічних прийомів. Серед різноманітності сюїт ХХ століття особливого розвитку зазнає жанр сюїти для інструменту solo, що охоплює майже всі існуючі на даний час інструменти, у тому числі і контрабас.

2.2. Сюїти для контрабасу solo першої половини ХХ століття: жанрова та стильова специфіка

Як зазначалося у попередньому розділі, жанр інструментальної сюїти має багату історичну традицію. Він склався у західноєвропейській музиці у середині ХVІ століття на основі практики зіставлення пари швидких та повільних танців. До початку ХVІІІ століття формується старовинна сюїта, найдосконаліші зразки якої, як зазначає Ю. Неклюдов [40], представлені у творчості Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя. Й. С. Баху належить велика кількість клавірних сюїт (Французькі сюїти, Англійські сюїти та Партити), а також сюїти

для скрипки та віолончелі, останні з яких відіграють важливу роль у репертуарі контрабасистів. Л. Раков акцентує увагу на тому, що шість сюїт Й. С. Баха для віолончелі *solo* у перекладенні В. Хоменко та Т. Тошева є «невід'ємною частиною сучасного контрабасового виконавства» [44, с. 109]. Віолончельні сюїти Й. С. Баха, що складаються з шести частин (Прелюдія – Аллеманда – Куранта – Сарабанда – вставний танець – Жига), є основою класичного репертуару не лише віолончелістів, але і контрабасистів. Дані твори ставлять перед виконавцями непрості завдання: оволодіння бахівським стилем та, як зазначає Л. Раков, подолання «незліченних труднощів поліфонічної фактури» [44, с. 110].

У епоху віденського класицизму сюїта відходить на другий план, віддавши роль провідного інструментального жанру сонатно-симфонічному циклу та інструментальному концерту. Тому не дивно, що за всю другу половину XVIII століття не було створено жодної сюїти для контрабаса *solo*, у той час як до створення концертів для контрабасу з оркестром звертається цілий ряд композиторів, серед яких Карл Діттерсдорф, Ян Ванхаль, Франц Хофмайстер, Антон Циммерман, Вацлав Піхль, Йоханн Шпергер та інші. Як згадувалося у попередньому розділі, у XIX столітті починається справжній розквіт сольного контрабасового виконавства та, відповідно, формування широкого репертуару, пов'язаного, насамперед, з іменами видатних італійських композиторів-контрабасистів Доменіко Драгонетті та Джованні Боттезіні. Однак навіть вищезазначені музиканти обійшли своєю увагою жанр сольної сюїти, віддаючи перевагу концертам, сонатам, фантазіям та варіаціям (умовно одним з перших циклів мініатюр, що є певною мірою спорідненим до сюїти, можна вважати Дванадцять вальсів для контрабасу *solo* Д. Драгонетті).

Поява перших сюїт для контрабасу *solo* пов'язана з початком XX століття, коли контрабасове виконавське мистецтво вже досягло значних вершин. У цей час у творчості європейських композиторів виникає ціла низка творів під загальною назвою «Сюїта у старовинному стилі». Подібна тенденція є показовою в контексті виникнення у 1920-х–1930-х роках напрямку

неокласицизму, представники якого прагнули до відродження стилістичних рис музики ранньокласичного та докласичного періоду. Скоріш за все, жанр сюїти сприймався музикантами того часу у якості атрибута музики минулого. Передумовою появи подібних творів стали численні перекладення віолончельних сюїт Й. С. Баха, виконанні контрабасистами-виконавцями та контрабасистами-педагогами (наприклад, у виконавській та педагогічній практиці широко відоме перекладення окремих частин бахівських віолончельних сюїт, виконане чеським контрабасистом В. Бехом).

Як правило, авторами сюїт для контрабасу *solo* були практикуючі контрабасисти – виконавці та педагоги. Концертуючі музиканти створювали віртуозні твори для власного виконання, а педагоги – для формування у своїх учнів тих чи інших виконавських навичок. Так до світового педагогічного репертуару міцно увійшла «Маленька сюїта у старовинному стилі» угорського композитора Золтана Гардоньї (1906–1986), на основі якої учні дитячих музичних шкіл знайомляться з формою циклу мініатюр. Популярністю серед педагогів та виконавців користується «Маленька сюїта у старовинному стилі» Йосипа Гертовича (1887–1953). Свою «Маленьку сюїту у старовинному стилі» створив і Стефан Болеслав Порадовський (1902–1967), польський композитор, диригент та педагог, чия композиторська спадщина, окрім творів для хору, фортепіано та скрипки, включає також декілька творів для контрабасу як сольного інструменту.

Популярними також стають танцювальні сюїти, побудовані на основі національних танців. Саме до такого типу належить Сюїта для контрабасу *solo* норвезького композитора Трюгві Ліндемана (1896–1979), до складу якої, окрім традиційних Прелюдії та Арії, входять Спрінгар та Халлінг – характерні норвезькі народні танці.

Швейцарському контрабасисту Хансу Фрібі (1889–1986) належить «Сюїта у старовинному стилі» для контрабасу *solo*, написана ним перш за все для власного виконання. Прообразом цього твору, без сумніву, є віолончельні сюїти Й. С. Баха. Досконалість змісту та форми твору вказують на те, що участь

в його написанні міг приймати професійний композитор, швидше за все – професор Женевської консерваторії Йозеф Лаубер, що неодноразово співпрацював з Х. Фрібою. Музична мова Сюїти досить складна: Б. Доброхотов [21] вказує, що мелодія викладена у верхньому регістрі, композитор широко використовує подвійні ноти, блискучу пасажну техніку, різноманітні штрихи. Однак віртуозність не є в даному творі самоціллю: як зазначає Л. Раков, «усі фігури прикрас органічно виходять з мелодії» [44, с. 266–267]. Детальний аналіз «Сюїти у старовинному стилі» Х. Фріби представлено у наступному розділі даного дослідження.

Поряд із танцювальними сюїтами «у старовинному стилі», у ХХ столітті з'являються також цикли, що включають в себе програмні п'єси, написані у рамках сучасних композиторських технік. Саме до таких творів належить Сюїта для контрабасу solo італійського контрабасиста Гвідо Галліньяні (1880–197?). Написана у сольному строї, сюїта досить складна для виконання та вимагає від музиканта вільного володіння чистою інтонацією, блискучою пасажною технікою та чітким *pizzicato*. Варто зазначити, що до створення сольних творів для контрабасу зверталися не лише контрабасисти-виконавці. Сюїти для контрабаса solo є серед творчої спадщини таких американських композиторів, як Хью Айткен (1924–2012) та Джон Ліч (1931–2014).

Серед сучасних виконавців великою популярністю користується Сюїта для контрабасу solo Родіона Азархіна (1931–2007), яскравого представника московської контрабасової школи. Присвячена Мікеле Тодіні, винахіднику сучасного контрабасу, Сюїта Р. Азархіна побудована за прикладом старовинних циклів. Сюїта складається з п'яти частин (Чакона, Тема з варіаціями, Мелодія, Прелюдія та Токата), будова яких наслідує принципи барокових форм. Чакона за традицією написана у формі варіацій на лаконічну восьмитактову тему *basso ostinato*. Друга частина сюїти – Тема з варіаціями – цікава тим, що передбачає проведення теми у її початковому варіанті не лише на початку, але і наприкінці (про це свідчить авторська ремарка *Tema Da capo al Fine* після Третьої варіації). Третя частина – Мелодія – являє собою ліричне інтермеццо, у

той час як Прелюдія та Токата, написані кожна у тричастинній формі *da capo*, утворюють яскравий фінальний мікроцикл.

Оригінальними та самобутніми є П'ять сюїт для контрабасу *solo* Григорія Оканя (1947), українського композитора та контрабасиста, автора «Школи гри на контрабасі», виданої у 2002 році. Дані цикли також складаються з танцювальних п'єс (гавот, менует тощо) та наслідують традиції барокових сюїт. Композиторська творчість музиканта, що, за власним свідченням Г. Оканя [41], включає, окрім сольних сюїт для контрабасу, концерт для контрабасу з оркестром, сонату для контрабасу та фортепіано, а також варіації на теми з різних опер, п'єси та ряд етюдів для контрабасу, сприяє формуванню високохудожнього вітчизняного контрабасового репертуару.

У ХХІ столітті зацікавленість композиторів-контрабасистів жанром сольної сюїти не зменшується. Новітня контрабасова література поповнюється як «сюїтами у старовинному стилі», що стали в деякій мірі традиційними для ХХ століття, так і новими трактуваннями даного жанру. «Джазова сюїта» («Jazzy Suite») іспанського композитора Сальвадора Мартінеза Гарсія (1962) свідчить про можливість тісного взаємопроникнення джазових та академічних засобів художньої виразності у контрабасовій музиці. Однією з найбільш показових у даному зв'язку є творчість молодого контрабасиста та композитора Олександра Муравйова.

Висновки до Розділу 2

Жанр інструментальної сюїти, що склався у європейській музичній культурі ХVІ століття, у наступні епохи зазнав бурхливого розвитку. Барокові сюїти Й. С. Баха, дивертисменти епохи класицизму, програмні сюїти ХІХ століття склали основу для формування жанрово-стильової різноманітності інструментальних сюїт ХХ століття, серед яких важливе місце займають сюїти для контрабасу *solo*.

Серед сюїт для контрабасу *solo*, представлених у музичному мистецтві ХХ століття, можна виділити наступні напрямки:

1. так звані «сюїти у старовинному стилі», створені за моделлю сюїт епохи Бароко та, зокрема, віолончельних сюїт Й. С. Баха;
2. сюїти, що включають до свого складу національні танці;
3. програмні сюїти;
4. сюїти, написані із використанням сучасних композиторських технік;
5. сюїти, що поєднують академічні та джазові засоби виразності.

РОЗДІЛ 3

СПЕЦИФІКА ЖАНРУ СЮІТИ ДЛЯ КОНТРАБАСУ SOLO У СУЧАСНІЙ МУЗИЦІ

3.1. Творчість Х. Фріба у контексті розвитку жанру сюїти для контрабаса solo

Ханс Фріба (1899–1986) був відомим австрійським віртуозом-контрабасом та композитором. Він виріс у селищі Марієнталь, що знаходиться на південь від Відня. Протягом шести років Х. Фріба навчався у імператорсько-королівській Академії музики та виконавських мистецтв (нині – Віденський університет музики й виконавського мистецтв / Universität für Musik und darstellende Kunst Wien). Його вчителем з фаху був Едуард Маденський (1877–1923), австрійський контрабасист та музичний педагог, який у той час вважався прогресивним музикантом. Як зазначає Б. Доброхотов [21], багато уваги Х. Фріба приділяв оркестровій музиці Ріхарда Штрауса, контрабасові партії симфонічних творів якого на початку ХХ століття все ще вважалися «невиконуваними».

З 1922 року, після закінчення навчання, Х. Фріба почав працювати у оркестрі Віденської філармонії, в якому він грав три роки. У 1925 році він прийняв запрошення до Афін, де виконував обов'язки концертмейстера контрабасової групи в оркестрі «Мегарону», найважливішого концертного залу в Греції. Паралельно з цим Х. Фріба займав посаду професора Королівської консерваторії.

У Греції Х. Фріба провів чотири роки. Подальше його творче життя буде пов'язане зі Швейцарією. У 1929 році Х. Фріба зайняв посаду першого контрабасиста у Оркестрі Романської Швейцарії у Женеві і провів наступні чотири десятиліття в цьому ансамблі. Чудова міжнародна репутація оркестру дозволила контрабасисту познайомитися з багатьма найбільш шанованими диригентами і композиторами того часу, в тому числі – Ігорем Стравінським та

Вільгельмом Фуртвенглером, багато з яких були захоплені технікою і музичністю Х. Фріби.

У 1968 році Х. Фріба закінчив свою професійну кар'єру в якості музиканта. Як зазначає Л. Раков [44], з приводу виходу на пенсію Австрійська Республіка присудила музиканту звання професора, а почесне професорство в Женевській консерваторії він отримав через рік. У вересні 1969 року, після сорока років перебування у Швейцарії, Х. Фріба відмовився від швейцарського громадянства, щоб повернутися на батьківщину. Останні півтора десятиліття свого життя він провів у Граматнеусідлі, де і був похований після смерті в січні 1986 року.

Творчість Х. Фріби як композитора не дуже численна: Л. Раков [44] зазначає, що упродовж життя музиканта видавництвом Йозефа Вайнбергера було видано лише три його твори: Сюїту у старовинному стилі для контрабаса соло, Концертний етюд для контрабаса та фортепіано та Три арабески для контрабаса соло. Оскільки видавничий дім Йозефа Вайнбергера функціонує як у німецькомовних містах (Відні, Цюріху та Франкфурті-на-Майні), так і в Лондоні, всі твори Х. Фріби, видані у зазначеному видавництві, мають німецький та англійський титул.

Сюїта у старовинному стилі для контрабаса соло Х. Фріби була вперше опублікована у 1954 році. Старим стилем, до якого апелює назва твору, безперечно, є музика бароко. Конкретною жанровою моделлю, до якої звернувся Х. Фріба, напевно, послуговували шість сюїт для віолончелі соло Й. С. Баха (BWV 1007–1012), які на початку ХХ століття стали дуже популярними завдяки їх довершеним виконавським інтерпретаціям, представленими віолончелістом П. Казальсом (1876–1973). Першим контрабасистом, який наважився інтерпретувати віолончельні сюїти Й. С. Баха і таким чином надихнув багатьох послідовників, був француз Е. Нанні. Сюїта у старовинному стилі Х. Фріби є своєрідним творчим експериментом, у рамках якого музикант спробував змоделювати, яким чином виглядала би інструментальна сюїта, написана Й. С. Бахом для сучасного контрабасу.

Сюїта у старовинному стилі Х. Фріби написана у традиційній шестичастинній формі старовинної танцювальної сюїти XVII століття, основу якої склали чотири обов'язкові танці, об'єднані у контрастні пари за принципом «повільний – швидкий», а саме алеманда, куранта, сарабанда та жига. Окрім обов'язкових номерів, до складу сюїти могли бути включені додаткові танці (менуєт, буре, гавот тощо) або нетанцювальні номери, наприклад, вступна прелюдія або увертюра, фуга, рондо або арія. Якщо проаналізувати склад віолончельних сюїт Й. С. Баха, то можна помітити, що всі вони розпочинаються з прелюдії та, окрім чотирьох обов'язкових танців, містять два менуєти (Сюїта № 1 та № 2), буре (Сюїта № 3 та № 4) або гавоти (Сюїта № 5 та № 6). Вочевидь, Сюїта у старовинному стилі для контрабаса соло Х. Фріби побудована за моделлю двох останніх віолончельних сюїт Й. С. Баха, адже містить у своєму складі Гавот I та Гавот II (так звані дублі).

Розглянемо кожен з частин Сюїти у старовинному стилі – Прелюдію, Алеманду, Куранту, Сарабанду, Гавот (I та II) та Жигу – окремо.

Прелюдія написана у тональності *G-dur*, темпове позначення – *Allegro moderato*. В. Носіна у своїй праці «Символіка музики Й. С. Баха зазначає, що у творчості композитора дана тональність, як правило, виражала «“гучні” емоції, бравурність, героїку, переможну радість» [62, с. 34]. Можливо, що Х. Фріба прагнув вкласти до тонального плану Прелюдії подібне смислове наповнення. Втім, не слід забувати, що Сюїта у старовинному стилі для контрабаса соло Х. Фріби створена для контрабасу у сольному строї, тобто звучить на тон вище, ніж занотовано.

Початкове інтонаційне зерно Прелюдії складає висхідний хід по звуках тонічного тризвуку, що ніби «визначає», ідентифікує тональність першого номеру. Рішучий кварто-квінтовий хід восьмими тривалостями заповнюється подальшим протирухом шістнадцятими тривалостями та в решті решт ніби віддзеркалює сам себе. Перший номер Сюїти побудовано за принципом вільного розгортання тематичного матеріалу. Його фактурну основу складають гамоподібні пасажі у високих регістрових умовах (зазначимо, що більшість

номерів Сюїти нотовано у теноровому ключі) та елементи прихованого двоголосся. Кульмінація (*molto crescendo e sempre forte*) знаходиться у точці «золотої перетину» (у музикознавстві цей термін було введено Л. Мазелем [30]) та являє собою рух подвійними нотами у поєднанні з органним пунктом (звук А), що знаходиться на великій відстані та досягається широким стрибком. Таким чином, можна виявити що кульмінаційний епізод Прелюдії являє собою умовне триголосся, що досягнуте на одноголосному за своєю природою інструменті. Динамічна градація представлена відтінками від *p* до *f*, підхід до кульмінації побудовано за принципом динамічного нагнітання. Серед ремарок, що визначають характер звучання, автор залишає вказівку *espressivo*. Композитор вказує, на якій струні слід виконувати окремі епізоди та в окремих випадках зазначає аплікатуру та дає позначення ставки.

Алеманда – це старовинний німецький танець, досить повільний та граціозний. Алеманда із Сюїти у старовинному стилі Х. Фріби в цілому відповідає основним характеристикам даного танцю. При темповій позначці *Adagio* загальний рух виписано досить дрібними тривалостями (від шістнадцятих до шістдесят четвертих). У основу ритмічного рисунку покладемо мотив, що поєднує ритмічне дроблення та сумування. Двоголосся тематизму досягається за рахунок секвенційного принципу. Форма алеманди – старовинна двочастинна, тобто однотемна та побудована за специфічним тональним планом (тоніка – субдомінанта – домінанта – тоніка). Дана частина Сюїти написана у тональності *h-moll* та нотована у теноровому та скрипковому ключах. Серед рис, що надають Алеманді рис старовинного стилю – терасоподібна динаміка, побудована на співставленні *p* та *f*.

Куранта являє собою старовинний французький або італійський танець, досить жвавий, що слугує темповим контрастом до помірної алеманди. Куранта із Сюїти у старовинному стилі Х. Фріби досить жвава (*Allegro non troppo*), побудована на співставленні плавного тріольного руху та пунктирного ритму, що підкреслює грайливий характер номеру, написаного у тональності *G-dur*. У основі інтонаційного розвитку – невеликі мотиви, що ніби «кружляють» у

секвенційному розвитку. Куранту характеризує різноманітність штрихів, а також контрастна динаміка. Форма – двочастинна, як і у більшості номерів старовинної сюїти.

Сарабанда – це старовинний іспанський танець-хода, повільний та урочистий, із традиційною синкопованою другою долею у тридольному розмірі. Сарабанду із Сюїти у старовинному стилі Х. Фріби написано у далекій тональності по відношенню до інших частин циклу – *Es-dur*. Це єдиний номер Сюїти, у якому двоголосся є виписаним, а не «віртуальним». Форму частини можна визначити як двочастинну з розвиваючою другою частиною. З ритмічної точки зору регулярно підкреслюється перша доля такту, у чому вбачаємо тяжіння до неквапливості, розміреності загального руху (доповнення до темпової ремарки *Lento*). Динамічний план Сарабанди є досить стриманим, у ньому превалює відтінок *p*.

Передостанній номер сюїти являє собою пару **Гавотів (I та II)** – додаткових танців, що часто були у складі старовинних сюїт серед обов'язкових номерів. Написані у тональності *D-dur*, Гавоти I та II являють собою варіювання одного й того ж самого тематичного матеріалу (так звані дублі). Основою варіювання є реєстровий та – як наслідок – тембровий контраст. Гавоти I та II написані у подвійній формі *da capo*: повторюється як перша частина Гавоту II, так і Гавот I наприкінці всієї форми. Гавот I видається нетипово повільним: незважаючи на темпову позначку *Allegro moderato*, рух восьмими тривалостями та мікрофразування по два звуки уповільнюють загальний рух. Гавот II містить темброву алюзію на старовинні інструменти, що досягається за рахунок використання флажолетної техніки у низькому реєстрі. Рис старовинного стилю додає і витриманий звук на початку середнього розділу (алюзія на бурдонний бас).

Жига (Vivace) написана у типовому розмірі $\frac{3}{4}$ та у тричастинній формі. З точки зору ритмічного заповнення використано типовий ритмічний рисунок із синкопою. Тональність жиги – *G-dur*. За своїм об'ємом частина є однією з наймасштабніших у циклі, завершує та підсумовує його.

У цілому Сюїти у старовинному стилі для контрабасу соло Х. Фріби відповідає ряду характерних рис, притаманних старовинній танцювальній сюїті XVII століття, розквіт якої був представлений у інструментальній творчості Й. С. Баха. Перш за все, це типовий набір танцювальних (алеманда, куранта, сарабанда, гавот, жига) та нетанцювальних номерів (прелюдія). Серед рис, характерних для старовинної сюїти, що представлені у творі Х. Фріби, також можна виділити єдність тематизму, переважання варіативного розвитку, темповий та ритмічний контраст та єдність форми більшості номерів. Втім, присутні і риси, що не знаходять відповідності з бахівськими та подібними ним циклами, серед яких важливою видається відсутність тональної єдності. Якщо у старовинній сюїті всі номери мають бути написані у єдиній тональності, у Сюїті Х. Фріби ми спостерігаємо тональні зміни, що включають як споріднені, так і досить далекі тональності. Музична мова Сюїти є досить складною, включає нотацію у не зовсім типовому тереновому ключі, дуже високі регістрові умови та значну тематичну розробку матеріалу за допомогою поліфонічних засобів (приховане та реальне двоголосся, секвенції, елементи органного пункту тощо).

3.2. Сюїта для контрабасу solo «Після прочитання казки Л. Керрола “Аліса у Країні Чудес”» О. Муравйова: на шляху до оновлення жанру

О. Муравйов (1982) є представником молодшого покоління московської контрабасової школи. Він отримав освіту у Академії музики ім. Гнесіних у класі контрабасу професора О. Бельського, який, у свою чергу, є продовжувачем виконавсько-педагогічних традицій В. Хоменко та Л. Ракова. Серед творчих досягнень О. Муравйова – участь у численних міжнародних конкурсах та фестивалях, а також робота у кращих інтернаціональних колективах (симфонічний оркестр «Російська філармонія», Московський державний академічний симфонічний оркестр під керівництвом Павла Когана, Державна академічна симфонічна капела Росії під керівництвом Валерія Полянського, ансамбль «Ейфорія» Айдара Гайнулліна, «Universal Music Band»,

«Fandango», квартет «Без п'яти ...» тощо). Як зазначено на офіційному сайті музиканта [3], його виконавський досвід не обмежується класичною академічною музикою: у його творчому доробку є і виконання концептуально-інтелектуальних творів сучасних авторів, і участь у драматичних виставах («Фарс-Мажорний концерт для драматичних артистів та оркестру» та «Казки Пушкіна», режисер Р. Вілсон, США; музично-поетична вистава «Хуліган. Сповідь», театр Сергія Безрукова; вистава «Смак черешні», московський драматичний театр «Апарт»; мюзикл «Love story», режисер А. Франдетті; мюзикл «Пробудження весни », режисер К. Серебренніков), та навіть співробітництво з поп- та ска-панк-групами.

Композиторська творчість О. Муравйова нерозривно пов'язана із його виконавською діяльністю. Він є автором та виконавцем ряду творів для контрабасу, таких як:

- «Італійська сюїта у старовинному стилі» для контрабасу *solo*;
- сюїта «Три п'єси для контрабасу *solo*» (*pizz.*);
- «Аліса у Країні Чудес», сюїта для контрабасу *solo*;
- симфонічна поема «Богатирська Казка» для облігатного контрабасу з оркестром, написана у 2017 році на замовлення контрабасиста-віртуоза, професора Мангеймської Вищої школи музики Петру Йуги (Petru Iuga).

Крім того, О. Муравйов брав участь у створенні саундтреку до повнометражного фільму «Вісімка» (режисер О. Учитель, 2013 рік) та серіалу «Людмила Гурченко» (режисер С. Алдонін, 2015 рік). Авторська музика О. Муравйова для контрабасу *solo* звучить у мультфільмі «Художник та Хулігани» (режисер І. Максимов, 2016 рік).

Серед творів О. Муравйова жанр сюїти для контрабасу *solo* займає важливе місце. Написані ним три цикли сольних мініатюр увійшли до авторської збірки «Контрабас у Країні Чудес». Усі три сюїти дуже різноманітні за стилем та своїм художнім змістом. Лінію «неокласичних сюїт» ХХ століття продовжує «Італійська сюїта в старовинному стилі». О. Муравйов вибудовує послідовність стилізованих у дусі бароко старовинних італійських танців

(Павана, Гальярда, Калата і Тарантела), спираючись на музичні форми віолончельних сюїт Й. С. Баха, одночасно насичуючи музичну мову сучасними виконавськими прийомами. Сюїта «Три п'єси для контрабасу *solo*» включає до себе різнохарактерні джазові п'єси *pizzicato*, що мають програмні назви («Млість»¹, «Спека», «Вітер») та за своєю суттю є замальовками швидкоплинних емоційних станів. Найбільшою популярністю серед творів О. Муравйова користується сюїта «Після прочитання казки Л. Керрола “Аліса у Країні Чудес”».

Сюїта для контрабасу *solo* Л. Керрола “Аліса у Країні Чудес”, що складається з шести частин, була написана О. Муравйовим у 2014 році та видана у 2016 році видавництвом «Композитор» разом з іншими двома сольними контрабасовими циклами, що увійшли до авторського збірника композитора «Контрабас у Країні Чудес (Музика для контрабасу *solo*)». За той недовгий час, що минув з моменту створення сюїти, цей цикл встиг завоювати популярність серед виконавців-контрабасистів, а також принести своєму автору почесне звання Лауреата I ступеня Міжнародного конкурсу композиторів, присвяченого 140-річчю від дня народження Сергія Кусевицького (у рамках II Міжнародного фестивалю «Планета Контрабас», Санкт-Петербург, 2014 рік), а також бути обраним у якості обов'язкового твору для другого туру VI Міжнародного конкурсу контрабасистів імені Сергія Кусевицького (Санкт-Петербург, 2016 рік).

За влучним висловом О. Бельського, наведеним на офіційному сайті О. Муравйова [3], шість п'єс сюїти «Аліса у Країні Чудес» являють собою «шість картин-образів за главам книги Льюїса Керрола». У одному зі своїх інтерв'ю О. Муравйов вказав, що під час роботи над сюїтою йому довелося прочитати практично усі існуючі переклади казки Л. Керрола, а також чимало літературознавчих праць, присвячених даній темі. У якості літературного орієнтиру композитор обрав канонічний переклад Н. Демурової [28], якій

¹ Рос. «Нега» (переклад українською мовою виконаний автором дослідження).

вдалося блискуче інтерпретувати складну для перекладу керролівську гру слів, які у творчій уяві композитора перевтілилися у ті чи інші музичні образи.

Сюїті передує авторська присвята, адресована дочці композитора Алісі. Цикл складається з шести п'єс, кожна з яких має програмну назву, представлена у виданні 2016 року російською² та англійською мовами:

- I. «У Країні Чудес ... / In Wonderland ...»;
- II. «Блакитна Гусінь / Blue Caterpillar»;
- III. «Чеширський Кіт / Cheshire Cat»;
- IV. «Божевільне чаювання / Tea Cup Madness»;
- V. «Морська кадрили / The Lobster Quadrille»;
- VI. «У Королівському саду / In Royal Garden».

Варто зауважити, що англійський варіант назв п'єс не завжди відповідає оригінальним, «керролівським» назвам глав. Відповідність частин сюїти та глав роману можна представити у вигляді наступної таблиці:

Частина сюїти О. Муравйова	Глава роману Л. Керрола (Переклад Г. Бушиної)
I. У Країні Чудес... / In Wonderland...	–
II. Блакитна Гусінь / Blue Caterpillar	V. Що порадила Гусінь / Advice from a Caterpillar
III. Чеширський Кіт/ Cheshire Cat	VI. Порося та перець / Pig and Pepper
IV. Божевільне чаювання / Tea Cup Madness	VII. Божевільне чаювання / A Mad Tea-party
V. Морська кадрили/ The Lobster Quadrille	X. Омарова кадрили / The Lobster Quadrille
VI. У Королівському саду/ In Royal Garden	VIII. Королевин крокет / The Queen's Croquet-ground

Перша п'єса циклу – «У Країні Чудес...» – виконує функцію своєрідного епіграфу або вступу. Не співпадаючи з жодною із глав казки Л. Керрола, перший номер сюїти знайомить слухача із загальним настроєм циклу. Розмір 6/8, тональність *G-dur*, прихована поліфонія в викладі одноголосної мелодії, рухливий темп (*Animato*), витончений ритмічний рисунок дозволяють виявити у п'єсі жанрові риси танцю «англез» (фр. *anglaise* – «англійська»), що існував у бальній культурі Європи у XVII та XVIII століттях, а також іноді входив до

² У даній роботі подано переклад українською мовою, виконаний автором роботи.

складу старовинної танцювальної сюїти. Таким чином за допомогою музичної алюзії композитору вдається маркувати риси епохи, що відповідає літературному першоджерелу, та створити у слухача певну установку на сприйняття всього циклу. П'єса написана у складній двочастинній формі зі вступом (8 тактів), в якій перша частина є простою двочастинною формою, а друга являє собою розширений період. Варто відзначити, що в кожній з п'єс сюїти О. Муравйов віддає перевагу певному виду техніки. Перший номер практичний повністю побудований на застосуванні флажолетної техніки, метою якої є, за словами самого О. Муравйова, «розширення теситурного діапазону», а також – створення нового «акустичного ефекту, або тембрової фарби» [37, с. 45]. У п'єсі «У Країні Чудес...» композитор використовує виключно натуральні флажолети, важливе значення яких для контрабасового виконавства, за свідченням Б. Доброхотова [21], підкреслював ще Дж. Боттезіні у своїй «Школі гри на контрабасі». О. Муравйов детально підходить до фіксації свого творчого задуму, намагаючись зробити нотний текст максимально зрозумілим для виконавця. З цією метою автор точно вказує всі штрихи, іноді – аппікатуру, а у певних випадках – струни, на яких повинен бути виконаний той чи інший звук. У цілому ж у даній п'єсі усе штрихи та прийоми гри на контрабасі не виходять за рамки традиційного академічного виконавства.

У другій п'єсі – «Синя гусінь» – О. Муравйов створює томний, східний образ, що відповідає характеру даного керролівського персонажа. Східний колорит музики досягається завдяки великій кількості хроматичних ходів та використанню характерного ходу на збільшену секунду. Щодо ладової специфіки, впродовж п'єси чергуються фрігійський *g-moll* з двічі гармонічним *D-dur*'ом (понижений II та понижений VI ступені, тобто звукоряд із двома збільшеними секундами), який у європейському музикознавстві також має назву «арабська гама». Тема вступу (*Largo rubato*) побудована на застосуванні прийому штучних квінтових флажолетів. Як вказує Б. Доброхотов, саме квінтови штучні флажолети, що являють собою «подвійні ноти на одній струні, звучать на контрабасі найкраще» [21, с. 32]. Художнім підсумком застосування

даної техніки є значне розширення контрабасового діапазону та скляно-прозорий, флейтовий тембр звучання (приклад тембрової імітації). У основній темі другої п'єси циклу (*Andantino*) використаний прийом інструментальної звукозображувальності: мелодія, що ніби важко «повзе» (чергування штрихів *portato* та *legato*), передає манеру руху гігантської гусені. Строгість, суворість образу підкреслює низький регістр (яскравий контраст до теми вступу) та своєрідний ритмізований органний пункт *d*, що виконується, відповідно, на струні *D* (у репризі встановлюється панування тонального центру *G*, що також підкреслюється витриманим звуком). У середньому розділі тема стає більш примхливою, насичується великою кількістю вписаної до мелодичної лінії орнаментики. Швидкі зміни штрихів *staccato* та *legato* вимагають від виконавця майстерного володіння штриховою палітрою. Завершує п'єсу ефектне *glissando* та невелика кода, побудована на повторенні звуку *d*, «пульсуючого» у різних октавах на основі ритмоформули органного пункту. О. Муравйов чергує прийом натуральних флажолетів зі штрихами *détaché* та *pizzicato* лівою рукою. Два останніх звуки виконуються штрихом *col legno*, що передбачає гру не волосом, а тростиною смичку по струнах. Даний прийом, що дозволяє видобути із інструменту уривчастий, сухий звук, широко використовувався композиторами ще у XIX столітті, проте у сольній контрабасовій музиці XXI столітті все ще може вважатися оригінальним.

Третя п'єса – «**Чеширський кіт**» – від початку і до кінця пронизана ритмічною формулою вальсу, що сприяє її цілісності та єдності. Незважаючи на помірний темп (*Moderato*) і відносну штрихову однорідність (переважають штрихи *staccato* та *détaché*, зрідка зустрічається *portato*), дана п'єса є для виконавця справжнім викликом. У «Чеширському коті» О. Муравйову вдалося представити контрабас у якості інструменту, який в змозі самотужки впоратися із повноцінною гомофонно-гармонійною фактурою. Виразний поділ мелодичної лінії на власне мелодію та акомпанемент при досить близькому теситурному розташуванні досягається завдяки різким динамічним контрастам (*forte* – *subito piano*). Велика кількість синкоп, підкреслених за допомогою

sforzando та фермат, допомагає виконавцю втілити лукавий образ знаменитого керролівського персонажу. У кодї п'єси О. Муравйов застосовує натуральні та штучні флажолети, а також *pizzicato* лівою рукою.

Четверта п'єса циклу – **«Божевільне чаювання»** – є найбільш технічно насиченою і рухливою п'єсою циклу. Її виконання вимагає від контрабасиста ідеальної техніки подвійних нот. Швидкий темп (*Allegro con fuoco*), яскрава динаміка із контрастними співставленнями (від *fff* до *subito p*) та велика кількість маркатованих звуків надають п'єсі динамічного характеру.

Найбільш новаторською з точки зору технічних прийомів є п'ята п'єса циклу – **«Морська кадрили»**. Принцип танцювальності, закладений у програмній назві п'єси, знаходить відображення у темповим позначенні *Bossa nova*, синкопована ритмоформула якої об'єднує усю частину. П'єса повністю побудована на використанні штриху *pizzicato*, причому як правої, так і лівої рук. О. Муравйов використовує не лише традиційні прийоми, активно збагачуючи академічне контрабасове виконавство способами гри, що частіше застосовуються при виконанні музики на акустичній гітарі та бас-гітарі. Сукупність даних прийомів, застосованих у рамках контрабасового виконавства, дозволяє О. Муравйову у своєму дисертаційному дослідженні «Контрабас як самостійний сольний інструмент: історичні та актуальні тенденції розвитку» говорити про контрабасову пальцеву техніку (*fingerstyle*) як про реальний спосіб розширити функціональні можливості контрабаса, перетворюючи його на інструмент, «який може одночасно виконувати мелодію, акомпанемент, бас і перкусію» [37, с. 42].

У «Морській кадрили» О. Муравйов використовує декілька груп прийомів, що відрізняються за своїм походженням, способом виконання та функцією. Це перш за все різні варіації штриху *pizzicato*, арпеджіато та *glissando*, що зустрічаються у контрабасовому репертуарі вже не одне століття, проте роль яких у сучасній музиці невпинно зростає. До специфічних «гітарних» прийомів, що зустрічаються у п'єсі, можна віднести так звані «мертві ноти» та *hammer*. В

решті решт, важливу роль відіграють перкусійні прийоми, що передбачають використання корпусу контрабасу як ударного інструменту.

У нотному тексті «Морської кадрили» кожен з вищевказаних прийомів має умовне позначення та короткий коментар, наведений автором п'єси у виносці. Так, ***pizzicato* правою рукою** виконується великим (*p*), вказівним (*i*) та середнім (*m*) пальцями³. Функція великого пальця (*p*) полягає або у веденні басової лінії з фіксованою ритмоформулою (так званий *fingerpicking*), або у виконанні мелодії у басу (*travis picking*). Перший варіант представлений у крайніх частинах «Морської кадрили», другий – в середньому розділі. У п'єсі активно використовується ***pizzicato* лівою рукою (*L*)**, а також ***pizzicato* подвійними нотами**, яке виконується вказівним (*i*) та середнім (*m*) пальцями правої руки. До досить традиційних, але також художньо цінних прийомів можна віднести арпеджіато по струнах правою рукою, *glissando*, а також *glissando* подвійними нотами, що застосовуються не лише у якості вправи для зміни позицій, але і у якості самотійного сонорного ефекту.

Особливу роль у пальцевій контрабасовій техніці відіграє прийом «гітарного *legato*», відомий під назвою **хаммер**⁴ (умовне позначення – *H*). У своїй дисертації О. Муравйов так описує даний прийом: «При висхідному порядку звуків перший звук видобувається звичайним щипком пальцями правої руки по відкритій або притиснутій струні, а другий або наступні – пальцями лівої руки, які різко опускаються на ту саму струну, притискають її та змушують звучати без участі правої руки за рахунок удару та залишкової енергії коливань струни від попереднього щипку» [37, с. 43]. Таким чином може бути виконана послідовність до чотирьох звуків включно у висхідному напрямку мелодії. Низхідне *legato* виконується дещо в інший спосіб. Перший звук видобувається звичайним прийомом *pizzicato* на притиснутій струні, а наступний за ним утворюється, за свідченням О. Муравйова, «від різкого зняття пальця лівої руки зі струни», енергія коливань якої «змушує звучати наступну

³ Буквені позначення пальців правої руки (*p* – великий, *i* – вказівний, *m* – середній, *a* – безіменний) запозичені з гітарної нотної літератури [46].

⁴ Від англійського *hammer on* («наносити удар»).

ноту на цій же струні» [37, с. 44]. Даний прийом відомий у гітарній літературі під назвою **пул**⁵ і у нотному тексті позначається буквою *L*.

До прийомів, що знаходяться на межі пальцевої техніки та перкусійних прийомів, відносяться так звані «**мертві ноти**» – одинарні та подвійні звуки, які видобуваються, як правило, ударами правої (іноді лівої) руки по відкритим, приглушеним лівою рукою струнах. «Мертві ноти» не мають чітко вираженої звуковисотності. Для їх коректного виконання пальці лівої руки повинні злегка притиснути струни так, щоб останні не торкалися грифу. За рахунок ударів по різним струнах досягається темброва різноманітність «мертвих нот». У «Морський кадрили» даний прийом, позначений у нотному тексті хрестиками на нотних лініях, що відповідають потрібній струні, використовується у невеликому вступі перед основною темою, а також у крайніх розділах п'єси.

У «Морській кадрили» О. Муравйов також використовує ряд прийомів, що передбачають використання контрабасу як ударного інструменту, завдяки чому у п'єсі досягається ефект звучання перкусії. До таких прийомів відносяться:

- удар долонею по всіх струнах (виконується правою рукою);
- удар пальцем лівої руки по обичайці;
- удар великим пальцем лівої руки по верхній деці;
- удар третім пальцем лівої руки по верхній деці;
- удар кулаком правої руки по верхній деці.

Кожен з цих прийомів використовується у п'єсі лише один раз: перші два з вищевказаних – у вступі, три останніх – у коді. Спеціального умовного позначення вони не мають і зафіксовані в нотному тексті у вигляді ритмічного рисунку з посиланнями на авторські коментарі.

Лінію танцювальності в циклі продовжує заключна, шоста п'єса – «У королівському саду», що позначена ремаркою *Tempo di Valse*. П'єса виконується прийомом *arco* та в драматургічному плані всього циклу виконує роль постлюдії.

⁵ Від англійського *pull off* («знімати, зривати»).

Нотний текст сюїти «Аліса у Країні Чудес» свідчить про те, що його автором є контрабасист-практик, який прагне за допомогою нотного запису зафіксувати не лише художній музичний образ, але і його безпосереднє технологічне втілення. У кожній з шести п'єс циклу детально виписані усі штрихи, у всіх місцях, що передбачають неоднозначність виконавського трактування, вказані струни та аплікатура, прописані агогічні нюанси (*ritenuto*, *rallentando*, *a tempo*, *piu lento*, *poco a poco accelerando*, фермати). Також автор приділяє велику увагу динамічному плану кожної п'єси. Динамічна градація коливається від *pp* до *fff* з усіма проміжними відтінками, швидка зміна яких вимагає від виконавця значної гнучкості.

Всі п'єси сюїти об'єднані в єдиний цикл насамперед завдяки програмному змісту. Відповідність кожної п'єси однієї з глав казки Л. Керрола при практично точному збереженні їх послідовності дозволяє вибудувати з шести музичних замальовок єдиний сюжетний ряд. За своєю суттю, сюїта О. Муравйова є своєрідним парадом керролівських персонажів, чії музичні образи багато в чому підпорядковані сфері танцювальності. Це досить характерне явище для інструментальної сюїти, прообразами якої, за висловом Т. Баранової [6], були балет і маскарадна хода.

Унікальність сюїти О. Муравйова полягає у принципово новому у порівнянні із попередніми епохами розумінні контрабасового тембру. У своєму «Трактаті» Г. Берліоз вказує, що контрабасу властиво більшою мірою передавати «похмурі, страшні роздум, пригніченість» [4, с. 145]. Дійсно, протягом довгого часу низький, глибокий тембр контрабаса асоціювався з грізними, драматичними, іноді навіть інфернальними образами. Проте в музиці ХХ–ХХІ століть відбувається корінна зміна звукового образу цього інструменту, якому відтепер доручається втілення не лише драматичних або ліричних, але і казкових образів.

Висновки до Розділу 3

Жанр сюїти для контрабаса *solo* став одним з провідних у сольній контрабасовій музиці ХХ та ХХІ століть. На його прикладі можна прослідкувати декілька особливостей, характерних для сучасного сольного контрабасового виконавства. Так, неокласичні тенденції в музиці першої половини ХХ століття знаходять прояв у низці «сюїт у старовинному стилі», що поєднують у собі форму барокових танцювальних сюїт та сучасні композиторські техніки. Яскравим зразком даного жанрового різновиду є «Сюїта у старовинному стилі» Х. Фріби, що побудована за моделлю віолончельних сюїт Й. С. Баха.

Не оминув сюїтні цикли і вплив джазу, завдяки якому академічне контрабасового виконавство збагатилося новими техніками та прийомами гри. Одним з найяскравіших прикладів програмної сюїти для контрабаса *solo* є Сюїта для контрабаса *solo* «Після прочитання казки Л. Керрола “Аліса у Країні Чудес”» О. Муравйова. Спираючись на власний багатостильовий виконавський досвід, музиканту вдалося створити цикл, що складається з шести яскравих замальовок-образів, втілених солюючим контрабасом за допомогою різноманітних технік і засобів художньої виразності.

ВИСНОВКИ

Контрабас, найнижчий з інструментів струнно-смичкової групи, пройшов довгий еволюційний шлях, перш ніж постати перед музикантами ХХІ століття у своєму сучасному вигляді. У результаті багатомісячної еволюції своїх попередників, віоли да гамба та віолону, контрабас набуває своїх сучасних обрисів та функцій лише у другій половині ХVIII століття. Отримавши широке поширення у якості інструменту симфонічного оркестру та учасника камерних ансамблів, контрабас поступово вийшов і на сольну сцену.

У ХХ столітті у контрабасовому виконавстві стався потужний ривок, що відкрив перед виконавцями величезну кількість нових можливостей. Серед його передумов слід назвати:

1. удосконалення інструментарію (перш за все, введення до ужитку металевих струн);
2. появу перших фундаментальних наукових праць, присвячених контрабасу та контрабасовому виконавству (Фрідріха Варнеке, Раймонда Елгара, Альфреда Планьявського та інших);
3. виникнення нових жанрів, призначених для виконання контрабасом *solo* (прелюдії, елегії, каприси та капричіо, рондо тощо);
4. зацікавленість композиторів-авангардистів тембром контрабасу та, відповідно, поява нового контрабасового репертуару.

Формування контрабасового репертуару у ХХ–ХХІ століттях було підпорядковане ряду певних закономірностей. Так, рівень технічної складності творів для контрабасу *solo*, створюваних сучасними композиторами, знаходиться у взаємозв'язку та взаємозалежності від загального технічного рівня контрабасового виконавства. Показово, що частина творів, написаних у ХХ столітті, спочатку оцінюються контрабасистами як технічно невиконувані, але через певний час, коли рівень виконавської майстерності підвищується, дані твори входять до репертуару все більш та більш широкого кола контрабасистів-виконавців та навіть стають невід'ємною складовою спершу конкурсної, а

потім й освітньої програми. Значний вплив на формування сольного контрабасового репертуару у XX–XXI століттях належить практиці міжнародних конкурсів, організатори яких не лише створюють умови для спілкування та обміну репертуарним досвідом викладачів та солістів з усього світу, а й ініціюють написання спеціальних творів, що згодом звучать не лише у межах конкурсних прослуховувань, а і у концертній практиці.

Великий вплив на сольне контрабасове виконавство XX століття здійснив джаз, що відкрив перед академічними музикантами нові можливості інтерпретації ритму, гармонії та мелодії. Саме завдяки джазовій музиці у сучасному академічному контрабасовому виконавстві утвердилася значна роль прийому *pizzicato*, що набув ролі не лише рядового штриха, а самостійної техніки, на різноманітних модифікаціях якої може бути побудовано увесь твір.

У творчості композиторів та контрабасистів кінця XX – початку XXI століть прагнення до самостійності та самодостатності контрабаса лише посилюється, що призводить до безперервних пошуків нових звукових можливостей інструменту. Для сучасних музикантів на перший план виходить індивідуалізація тембру контрабасу та розширення художніх сфер його застосування.

Більшість творів, створених у XX столітті для контрабасу *solo*, являють собою унікальне поле для експериментів зі звуковими можливостями контрабасу. Запозичуючи техніки та прийоми із джазової музики, експериментуючи з мікрохроматикою та електронними технічними засобами, композиторам XX та XXI століть вдалося збагатити контрабасове виконавство новими засобами художньої виразності та набагато ширше розкрити всю багатогранність контрабаса як сольного інструмента, ніж в попередніх епохах.

Одним з провідних жанрів в сольній контрабасовій музиці XX та XXI століть став жанр сюїти для контрабасу *solo*, що склався на перетині жанрових моделей барокових сюїт Й. С. Баха, дивертисментів епохи класицизму та програмних сюїт XIX століття. Усі ці жанрові різновиди склали основу для

формування жанрово-стильової різноманітності інструментальних сюїт ХХ століття, серед яких важливе місце займають сюїти для контрабасу *solo*.

Серед сюїт для контрабасу *solo*, представлених у музичному мистецтві ХХ століття, можна виділити наступні напрямки:

1. так звані «сюїти у старовинному стилі», що створені за зразком сюїт епохи Бароко та, зокрема, віолончельних сюїт Й. С. Баха, та реалізують стильову модель необароко та неокласицизму;
2. сюїти, що включають до свого складу національні танці (норвезькі, румунські, українські тощо);
3. програмні сюїти (узагальнена, картинна та сюжетна програмність);
4. сюїти, написані із використанням сучасних композиторських технік;
5. сюїти, що поєднують академічні та джазові засоби виразності.

Вершиною розвитку жанрового різновиду необарокових сюїт є «Сюїта у старовинному стилі» для контрабасу соло Х. Фріби, створена у 1954 році. Даний твір відповідає ряду характерних рис, притаманних старовинній танцювальній сюїті ХVІІ століття, розквіт якої був представлений у інструментальній творчості Й. С. Баха. Перш за все, це типовий набір танцювальних (алеманда, куранта, сарабанда, гавот, жига) та нетанцювальних номерів (прелюдія). Серед рис, характерних для старовинної сюїти, що представлені у творі Х. Фріби, також можна виділити єдність тематизму, переважання варіативного розвитку, темповий та ритмічний контраст та єдність форми більшості номерів. Втім, присутні і новаторські риси, серед яких важливою видається відсутність тональної єдності. У Сюїті Х. Фріби можна спостерігати тональні зміни, що включають як споріднені, так і досить далекі тональності. Музична мова Сюїти є досить складною, включає нотацію у не зовсім типовому тереновому ключі, дуже високі регістрові умови та значну тематичну розробку матеріалу за допомогою поліфонічних засобів (приховане та реальне двоголосся, секвенції, елементи органного пункту тощо).

Жанр сюїти для контрабасу *solo* займає важливе місце у творчому доробку молодого російського контрабасиста О. Муравйова. Написані ним три сюїтні цикли, різноманітні за стилем та своїм художнім змістом, увійшли до авторської збірки «Контрабас у Країні Чудес». Лінію «неокласичних сюїт» ХХ століття продовжує «Італійська сюїта в старовинному стилі». О. Муравйов вибудовує послідовність стилізованих у дусі барокових старовинних італійських танців (Павана, Гальярда, Калата і Тарантела), спираючись на музичні форми віолончельних сюїт Й. С. Баха, одночасно насичуючи музичну мову сучасними виконавськими прийомами. Сюїта «Три п'єси для контрабасу *solo*» включає до себе різнохарактерні джазові п'єси *pizzicato*, що мають програмні назви («Млість», «Спека», «Вітер») та за своєю суттю є замальовками швидкоплинних емоційних станів.

Найбільшою популярністю серед творів О. Муравйова користується сюїта «Після прочитання казки Л. Керрола “Аліса у Країні Чудес”» для контрабасу *solo*. Спираючись на власний багатостильовий виконавський досвід (виконання концептуальних творів сучасних авторів, участь у драматичних виставах, співробітництво з поп- та ска-панк-групами), музиканту вдалося створити цикл, що складається з шести яскравих замальовок-образів, втілених солуючим контрабасом за допомогою різноманітних технік і засобів художньої виразності.

Найбільш новаторською з точки зору технічних прийомів є п'ята п'єса циклу – «Морська кадрили», що повністю побудована на використанні штриху *pizzicato*, причому як правої, так і лівої рук, а також прийомів гри, що частіше застосовуються при виконанні музики на акустичній гітарі та бас-гітарі. Серед них:

1. різні варіації штриху *pizzicato*, арпеджіато та *glissando*;
2. «мертві ноти», *hammer* та *pull* ;
3. перкусійні прийоми (удари по деці та обичайці), що передбачають використання корпусу контрабасу як ударного інструменту.

У даному випадку можна говорити про контрабасову пальцеву техніку (*fingerstyle*) як про реальний спосіб розширити функціональні можливості контрабаса, перетворюючи його на самодостатній інструмент, який може одночасно виконувати мелодію, акомпанемент, бас і перкусію. Таким чином, Сюїта О. Муравйова «Після прочитання казки Л. Керрола “Аліса у Країні Чудес”» для контрабасу *solo* являє собою «карнавальну ходу» керролівських персонажів, що утворюють своєрідний умовно-театральний світ, інструментальний моноспектакль, в якому виконавцем усіх ролей є контрабас.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Азархин Р. Контрабас. Москва : Музыка, 1978. 93 с.
2. Алдошина И. А. Музыкальная акустика. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 719 с.
3. Александр Муравьев // Muravyevbass. URL: <https://www.muravyevbass.com> (дата обращения: 17.05.2019).
4. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. Вып. 6. Москва, 1987. С. 5–44.
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
6. Баранова Т. Б. О космологической и религиозной концепции танца в культуре Средневековья, Ренессанса и барокко // Традиция в истории музыкальной культуры (Античность. Средневековье. Новое время). Ленинград, 1989. С. 73–83.
7. Барсова И. Специфика языка музыки в создании художественной картины мира // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. Москва, 1986. С. 99–116.
8. Бездельев В. Новые приёмы игры на контрабасе. Москва, 1969. 116 с.
9. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке // пер., ред., вступ. ст. и коммент. С. П. Горчакова. Москва : Музыка, 1972. 306 с.
10. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1977. 332 с.
11. Бобровский В. П. Циклические формы. Сюита. Сонатный цикл // Книга о музыке. Москва, 1975. С. 293–309.
12. Бойко Ю. Е. Флажолет как средство расширения возможностей инструмента (к проблеме гитарной транскрипции) // Вопросы инструментоведения. Санкт-Петербург, 1995. Вып. 2. С. 27–31.

13. Вискова И. В. Инструментальный тембр как феномен художественного восприятия // Музыкальные инструменты в истории культуры. Санкт-Петербург, 2006. С. 167–171.
14. Витачек Е. Ф. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов. Москва; Ленинград : Музыка, 1964. 348 с.
15. Гинзбург Л. С. Современное музыкальное исполнительство (на примере современной музыки для смычковых инструментов). Москва : Музыка, 1983. С. 68–100.
16. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. Ленинград : Советский композитор, 1985. 97 с.
17. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа // Проблемы музыкальной культуры. Київ : Музична Україна, 1989. Вып 2. С. 52–64.
18. Гуревич Л. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. Ленинград : Музыка, 1988. 77 с.
19. Денисов А. В. Музыка XX века. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 110 с.
20. Доброхотов Б. В. Виолончельные сюиты И. С. Баха : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 // Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1947. 291 с.
21. Доброхотов Б. Контрабас: история и методика. Москва : Музыка, 1974. 334 с.
22. Довгань П. Втілення світоглядних ідей відродження і бароко у процесі становлення жанру інструментальної сюїти // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : Історія, 2006. Вип. 10. С. 271–276.
23. Довгань П. Жанрово-стильова динаміка української камерно-інструментальної сюїти XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 19 с.
24. Калашник М. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века. Харьков : Форт ЛДТ, 1994. 188 с.

25. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва, 1976. 358 с.
26. Корыхалова Н. Интерпретация музыки : теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград : Музыка, 1979. 207 с.
27. Костич. Г. Ідентифікація контрабасу та підходи до музичної інтерпретації. Белград, 2016. 29 с.
28. Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране чудес // пер. с англ. и примеч. Н. Демуровой. Москва : Книга, 1982. 349 с.
29. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков. Москва, 1998. 344 с.
30. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
31. Манукян И. Сюита // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 359–362.
32. Марков Е. Контрабас в джазе : исторический очерк // Київське музикознавство: збірка статей. Київ, 2011. Вип. 38. С. 271–287.
33. Маслий С. Ю. Сюита : семантико-драматургический и исторический аспекты исследования : автореф. дисс. ... кандидат искусствоведения : 17.00.02 / РАМ им. Гнесиных. Москва, 2003. 35 с.
34. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. Москва : Композитор, 1993. 268 с.
35. Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 262 с.
36. 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.
37. Муравьев А. Контрабас как самостоятельный сольный инструмент : исторические и актуальные тенденции развития : магистерская диссертация // ГМПИ им. Гнесиных. Москва, 2014. 68 с.
38. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.

39. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие. Москва : Владос, 2003. 248 с.
40. Неклюдов Ю. Сюита // Музыкальный энциклопедический словарь. Москва, 1990. С. 529–530.
41. Окань Г. Українське контрабасове мистецтво і моя «Школа гри на контрабасі» // Dneprviolin. URL: <http://dneprviolin.ucoz.ua/publ/7-1-0-3> (дата обращения: 17.05.2020).
42. Олексів Я. Ретроспекція жанрів сюїти та партити в музичному просторі ХХ століття // Молодь і ринок. 2012. Вип. 5. С. 62–67.
43. Пысларь С. Некоторые формы нетрадиционной трактовки сольных тембров в симфоническом творчестве Павла Ривилиса // Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. 2013. № 3 (20). С. 41–47.
44. Раков Л. В. История контрабасового искусства. Москва : Композитор, 2004. 222 с.
45. 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.
46. Раков Л. В. Отечественное контрабасовое искусство 70-80-е годы. Москва, 1993. 231 с.
47. Ручьевская Е. Цикл как жанр и форма // Форма и стиль : сб. науч. тр. Ленинград : ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1990. Ч. II. С. 129–174.
48. Скребков С. К вопросу о исполнительской трактовке музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1980. С. 17–23.
49. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
50. Соколов А. Музыкальная композиция XX века. Диалектика творчества. Москва : Музыка, 1992. 230 с.
51. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных форм // Проблемы музыкальной науки. Москва : Советский композитор, 1985. Вып. 6. С. 152–180.

52. Сохор А. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва, 1971. 341 с.
53. Столярчук Б. Й. Контрабасисти України. Рівне : Держ. ред.-вид. підпр-во, 1992. 132 с.
54. Сюта Б. Деякі аспекти методики аналізу сучасної музики // Студії мистецтвознавчі. Київ, 2008. С. 120–124.
55. Теория современной композиции : учеб. пособие. Москва : Музыка, 2005. 624 с.
56. Туганов В. Г. Звуковые возможности контрабаса: история и современность // Вестник Челябинского государственного университета. Челябинск, 2011. Вып. 50. С. 156–161.
57. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие. для студентов вузов искусств и культуры. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 320 с.
58. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 496 с.
59. Хоменко В. Новая аппликатура гамм и арпеджио для контрабаса. Москва, 1980. 79 с.
60. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
61. Чердниченко Т. Современная музыка и историческое сознание музыковеда // Сов. музыка. 1989. № 9. С. 103–108.
62. Щелкановцева Е. М. Виолончельные сюиты И. С. Баха и их значение в формировании музыканта-исполнителя : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 // МГК им. П. И. Чайковского, Москва, 1983. 36 с.
63. Щербаков Ю. Семантика танца как фактор формирования жанра сюиты // Музичне мистецтво і культура: Music art and culture. Наук. вісник. / Одеська державна музична академія ім. А.В.Нежданової. Одеса : Друкарський дім, 2010. Вип. 11. С. 268–278.

64. List of Compositions Featuring the Double Bass // Petrucci Music Library. URL: http://imslp.org/wiki/List_of_Compositions_Featuring_the_Double_Bass (дата обращения 14.05.2020).
65. Multiphonics on the double bass // Hakon Thelin. URL: <http://www.haakonthelein.com/multiphonics> (дата обращения 12.05.2020).
66. Turetzky B. The contemporary contrabass. University of California Press, 1974. 114 с.