

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

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

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

**СОНАТИ ДЛЯ КОНТРАБАСА ТА ФОРТЕПІАНО А. МІШЕКА:  
ВИКОНАВСЬКИЙ ТА ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНИЙ АСПЕКТИ**

**Магістерська робота  
БАРАНОВА ОЛЕКСІЯ ЄВГЕНОВИЧА**

**Науковий керівник:  
доктор мистецтвознавства, професор  
НІКОЛАЄВСЬКА ЮЛІЯ ВІКТОРІВНА**

Текст містить результати власних досліджень.  
Використання ідей, результатів і текстів інших

авторів мають посилання на відповідне джерело.



О.Є.Баранов

**Харків – 2022**

## ЗМІСТ

|                                                                                                                       |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>ВСТУП.....</b>                                                                                                     | <b>3</b>  |
| <b>РОЗДІЛ 1. ЖАНР КАМЕРНОГО АНСАМБЛЮ ЗА УЧАСТІ<br/>КОНТРАБАСА У КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙ КОНТРАБАСОВОГО<br/>ВИКОНАВСТВА</b> |           |
| 1.1. Контрабас як інструмент камерного ансамблю у європейській<br>виконавській традиції.....                          | 6         |
| 1.2. Камерно-ансамблева музика періоду романтизму: формування та<br>розвиток.....                                     | 19        |
| <b>Висновки до Розділу 1.....</b>                                                                                     | <b>24</b> |
| <b>РОЗДІЛ 2. СОНАТА ДЛЯ КОНТРАБАСА ТА ФОРТЕПІАНО:<br/>ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК ЖАНРУ</b>                                |           |
| 2.1. Чеська контрабасова школа: генезис та здобутки.....                                                              | 26        |
| 2.2. Творчість А. Мішека у контексті формування жанру сонати для<br>контрабаса і фортепіано.....                      | 29        |
| <b>Висновки до Розділу 2.....</b>                                                                                     | <b>32</b> |
| <b>РОЗДІЛ 3. ЦИКЛ СОНАТ ДЛЯ КОНТРАБАСА І ФОРТЕПІАНО<br/>А. МІШЕКА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ТА ВИКОНАВСЬКА<br/>СПЕЦИФІКА</b>  |           |
| 3.1. Соната для контрабаса та фортепіано № 1 op.5 G-dur: наслідування<br>традицій класицизму.....                     | 34        |
| 3. 2. Соната для контрабаса та фортепіано № 2 op.6 e-moll: риси зрілого<br>романтизму.....                            | 41        |
| 3.3. Соната для контрабаса та фортепіано № 3 op.7 F-dur: ознаки<br>пізньоромантичного стилю.....                      | 47        |
| <b>Висновки до Розділу 3.....</b>                                                                                     | <b>53</b> |
| <b>ВИСНОВКИ.....</b>                                                                                                  | <b>56</b> |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>                                                                                | <b>59</b> |

## ВСТУП

**Актуальність теми.** На сьогоднішній день дослідники-виконавці мають більш-менш чітке уявлення щодо існуючого контрабасового репертуару, оскільки у наші дні точно відомий період, у який були створені перші твори для контрабасу у якості сколюючого інструмента чи учасника камерного ансамблю. Контрабас був активно представлений у таких жанрах камерної музики як: дуети, тріо, квартети, квінтети і т.д. для струнних, духових чи комбінованих складів інструментів. Також існують видатні зразки жанру сонати для контрабасу та фортепіано.

Жанр сонати для контрабасу та фортепіано почав своє формування ще в класичний період. Найбільш значними зразками даного періоду є сонати Й. Шпергера, які значно випередили свій час за рівнем виконавської майстерності та пластичності фактури і встановили приблизні рамки можливостей контрабаса як учасника ансамблю з фортепіано, визначили певне уявлення про регістри контрабаса, їх багатообразність та специфіку використання їх композиторами.

На жаль, в українському музикознавстві майже відсутні дослідження, присвячені творчості А. Мішека. Актуальність даного дослідження обумовлена необхідністю наукового висвітлення творчості А. Мішека, а також присутністю Сонати для контрабасу та фортепіано № 1 та № 2 А. Мішека у виконавському репертуарі автора даної роботи.

**Об'єктом** даного дослідження є камерно-інструментальна творчість європейських композиторів XIX – першої половини XX ст.

**Предметом** даного дослідження є жанрово-стильова та виконавська специфіка Циклу з трьох сонат для контрабасу та фортепіано А. Мішека.

**Матеріалом** дослідження є нотний текст сонат для контрабасу та фортепіано №1, 2, 3 ор. 5, 6, 7 А. Мішека.

**Мета** дослідження – виявити жанрово-стильову та виконавську специфіку циклу з трьох сонат для контрабасу та фортепіано А. Мішека.

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

- прослідкувати специфіку формування жанру сонати для контрабаса та фортепіано;
- виявити вплив сонат А. Мішека на сучасне контрабасове виконавство;
- окреслити специфіку творчої особистості А. Мішека;
- здійснити виконавський аналіз Циклу з трьох сонат для контрабасу та фортепіано А. Мішека.

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

- *історіографічного*, спрямованого на вивчення наукових джерел;
- *аналітичного*, що має використовуватися під час аналізу творів;
- *жанрового*, пов'язаного з осмисленням специфіки жанру сонати для контрабаса та фортепіано;
- *виконавського*, задіяного для виявлення виконавських задач, що постають перед музикантами під час виконання сонат для контрабасу та фортепіано А. Мішека.

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

- *теорії жанру та стилю* (Н. Горюхіна [1], Л. Шаповалова [19], Ю. Ніколаєвська [19]);
- *теорії виконавства та інтерпретації* (О. Маркова [6], В. Москаленко [7], Ю. Ніколаєвська [8]);
- *теорії, історії та методики контрабасового виконавства* (Й. Балкар [9], Ф. Варнеке [21], С. Дікарєв [2], Л. Закопал [23], П. Лаверне [13], В. Маречек [17], Б. Сімерс [18], Ф. Цімерман [24]).

**Наукова новизна отриманих результатів** пропонованої роботи полягає у тому, що в ній вперше виявлено жанрово-стильову та виконавську специфіку Циклу з трьох сонат для контрабасу та фортепіано А. Мішека.

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

**Апробація.** Результати дослідження стали основою доповідей на XXIV Всеукраїнській молодіжній науково-творчій онлайн-конференції «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (8-9 грудня 2021, Одеса); конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, травень 2022).

**Структура дослідження.** Дана робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків та Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 61 сторінку, з них 58 сторінок основного тексту. Список використаних джерел включає 25 позицій, у тому числі – 17 іноземною мовою.

## РОЗДІЛ 1

### ЖАНР СОНАТИ ДЛЯ КОНТРАБАСА ТА ФОРТЕПІАНО У КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙ КОНТРАБАСОВОГО ВИКОНАВСТВА

#### 1.1. Контрабас як інструмент камерного ансамблю у європейській виконавській традиції

Історія контрабаса в його еволюції є об'єктом багатьох досліджень, серед яких особливо слід вказати роботи Ф. Варнеке [9], Ф. Цимермана [24], І. Коєна [11], В. Маречека [17], Д. Васілісова, К. Ві [22], Б. Сімерса [18], Л. Закопаля [23] І На основі названих джерел надано короткий історико-органологічний екскурс.

Історію контрабасового камерного виконавства можна вважати прямим продовженням історії камерного виконавства на віолоне. Під віолоне автор має на увазі два типи інструментів, що широко використовувалися у XVI столітті: Gross Contra-Bas-Geig – великий інструмент скрипкової форми з п'ятьма струнами, також відомий як gar-gross Viole de Gaba sub Bass та інший інструмент змішаного типу – Violone, Gross Viol de Gamba Bass, шестиструнний інструмент, названий також Gross Bassgeig. Німецький композитор та органіст Г. Шютц використовує загальні назви: Violon, Violone grosso та Grosse Bassgeige. Наприклад, басова секція в оркестрі Баха об'єднує Violone та Violone grosso. У той історичний період визначення grosso вказувало на шістнадцятифутовий інструмент.

Ф. Цимерман [24] стверджує, що найбільш розповсюджена та існуюча до початку XIX сторіччя назва струнного контрабасу (у даному випадку під контрабасом мається на увазі інструмент контрабасового регістру) – віолоне (Violone) – існувало у музиці італійського Відродження та часто зустрічається, бо відносилось також до інших інструментів. В германомовних країнах в аналогічній ситуації використовувалася назва geige, що означало не тільки скрипки, а взагалі усі смичкові інструменти.

Назва «віолоне» вводила в оману також тому, що тільки до кінця XVIII сторіччя остаточно закріпилася за контрабасом. В німецькій музичній практиці такі назви як «контр-віолон», «октав-віолон», «бас-віолон», «напіввіолон» та інші, були звичайними навіть для XIX сторіччя, щоби розрізнити між собою великі та маленькі віолоне. Але, при цьому, «напівконтробас» це не теж саме, що віолончель. Автор даного дослідження може порівняти цей інструмент з предствленим у XIX сторіччі контрабас-баритоном.

Складнощі для коректної інтерпретації назв старовинних інструментів складають мовні особливості їх найменування у різних країнах. В Італії це – Violono, Contrabasso da gamba; у Німеччині – Gross Contra-bas-geig, Grosse bassgeig, Violone grosso; у Франції – Basse de violon і так далі. Окрім того у назвах інструментів інколи акцентують увагу на: положенні голосу (Contabasso di viola), родовій ідентичності інструменту (Viola di contrabasso), способі гри (Contrabasso da gamba oder violone).

Як відмічає Ф. Варнеке [21], низка дослідників музичного мистецтва минулого визначають віолоне-контрабас як важливий голос, що формує основу туттійного звучання в нижніх регістрах, але не звертають увагу на його мелодичну привабливість, відводячи цю роль виключно віолончелі. Велика кількість нотного матеріалу свідчить про часту та принципово важливу учать віолоне в басо континуо та тріо-сонатах. У той самий часовий період віолончель, як басовий інструмент скрипкового сімейства виконувала досить обмежену функцію. Помилково інтерпретуючи інструментальні склади того часу, сучасні видавництва та виконавці виключали контрабас (tacet), наприклад, коли у нотному тексті з'являвся теноровий ключ. Власне існують приклади, коли композитори того часу доповнювали текст відмітками, акцентуючи увагу на необхідності продовжувати грати.

Існує велика кількість прикладів сучасного видозмінення інструментального стилю минулого. Один з найбільш відомих – виконання в симфоніях Й. Гайдна окремих варіацій віолоне на віолончелі (наприклад в

перших записах цих симфоній на платівки). Квартети Й. Гайдна для двох скрипок, альту та контрабаса видані в 1802 році як звичайні за складом квартети. Квінтет Л. Бокеріні для двох скрипок, альту, віоли, віолончелі та контрабаса виявився у тематичному каталозі під рубрикою «Квінтет з двома віолончелями»

Повідомляючи, що віолоне (найбільший представник *bass-geigen*) широко розповсюджений у Європі німецький органіст та композитор Г. Шютц (за словами Ф. Варнеке [21]) підтверджує вирішальну роль цього інструмента в епоху генерал-баса. Саме тоді розпочинається поступовий перехід від шестиструнного віолоне, що був настроєний в квартово-терцових інтервалах та маючого на грифі лади-в'язки, до чотирьохструнного контрабаса, що був настроєний по квартах і не мав ладів-в'язок. Цей перехід був тривалим та характеризувався змішаністю форм та широким різноманіттям та може бути завершеним тільки у класичний період. В. Маречек [17] цитує відомого німецько-американського музикознавця К. Закса, який дуже влучно називає контрабас «перебіжчиком» з віольного сімейства в скрипкове.

Також В. Маречек [17] відмічає, що авторитетні музиканти минулого підкреслюють важливу роль струнного басового інструмента, що надавав музиці бароко єдність звучання, акцентуючи увагу на тому, що це (за словами німецького музикознавця Ф. Шпітти, «складний та усе ж в усілякій музиці необхідний інструмент»). Ф. Шпітта вважав, що «при співі мотетів повноцінний результат навряд може бути досягнений без шістнадцятифутового інструмента». Також Ф. Цімерман стверджує, що німецькому органісту, музичному теоретику та композитору М. Преторіусу дуже подобався цей тип інструментів: «Віолоне підтримує гармонію своїм неймовірним резонансом... прикрашує звучання пишністю та красою... саме тому генерал-бас повинен проводитися краще за все з бас-гайгом». Ф. Варнеке [21] відмічає, що Г. Шютц знаходив для себе той факт, що

«віолон є для концертуючих голосів найбільш зручним, привабливим та взагалі найкращим інструментом...своєрідною прикрасою музики».

Також за словами Ф. Варнеке [21] німецький музичний письменник, композитор, співак та диригент Й. Матезон вважав «гудячий віолон, що в два чи в три рази більше попередніх йому інструментів – віолончелей, басової та плечової віоли, а , звідси випливає, що його струни товще та довше». Тон його шістнадцятифутовий та формує важливий, обов'язковий та вкрай необхідний фундамент для багатоголосих творів, хорів і тому подібних, не менш необхідний і для арій, а також театральних речетативів, так як його густий голос резонує та сприймається довше ніж звучання клавіра та інший басуючих інструментів. Але дійсно кінну працю являє собою гра на ньому на протязі трьох-чотирьох годин без перерви».

Також Ф. Цимерман [22] стверджує, що коли у 1723 році І. С. Бах почав службу у Thomaskirche, там вже 120 років використовувався віолоне. Це був один інструмент. Його видно на гравюрах, що зображують внутрішній інтер'єр цієї церкви. Типовий контрабас епохи бароко: висота у рост людини, змішані форми, f-образні резонаторні отвори, кількість струн понад чотири.

З вищезазначених свідчень сучасників можна зробити висновок, що віолоне являв собою звуковий образ контрабаса епохи бароко. Він не був «незграбним» попередником сучасного контрабаса, він був контрабасом свого часу.

Ф. Варнеке [21] підкреслює важливий момент, що усі автори чітко розрізняють віолоне та віолончель в музиці того періоду. Не можна порівнювати історичні задачі віолоне та сучасного контрабаса, так, як не можна розглядати в єдиній системі віолоне – гамбовий інструмент, який мав на одну чи дві струни більше, та віолончель, що повністю відносилася до скрипкового сімейства.

Також за словами Ф. Варнеке [21] у музичній практиці XVI – XVII століть віолоне (контрабас) знаходив свою реалізацію у церковній, оперній та

камерній музиці. Підтверджують це зображуючі матеріали, нотні архіви того часу. Наприклад відомі Фантазії з великим контрабасом (the great dooble base) англійського композитора О. Гібонса.

Б. Сімерс [18] помічає, що тріо-сонати, як рання форма сучасної камерної музики, займають значне місце у музиці XVII століття, і у формі церковної сонати (Sonata da chiesa), і у формі світської сонати (Sonata da camera). Класичний склад виконавців тріо-сонат включав до себе два дискантових голоси, голоси, що проводили тему та цифрований бас. Для басового голосу тріо-сонат використовувалися різні інструменти, але переважно то був віолоне, особливо, якщо дискантові голоси доручалися струнним інструментам.

Якщо брати до уваги різноманітні особливі моменти, що відмічали різні сучасники епохи бароко, уявлення про віолоне стає досить повним. Так, за словами Ф. Варнеке [21], музикант епохи бароко Й. Барнікель говорить про «велику різноманітність подвійних нот» на контрабасі да гамба та можливості «підійматися вище вже за межами технічних можливостей учнів віолоністів». Також за словами Ф. Цимермана [24] німецький флейтист, гобоїст та композитор Й. Кванц стверджує, що він «зустрічав багато вправних музикантів», що виконували на віолоне «взагалі все, що можливо». Коли І. С. Бах згадує про «добре оплачуваних королем дрезденських музикантів, серед яких кожен грав тільки на одному інструменті», він посеред інших виділяє «особливо майстерного контравіолоніста капели» Й. Кванца.

Питання виконавської кваліфікації віолоністів того часу дуже неоднозначне. Виконавець XVI – XVII століть був універсальним. Ф. Варнеке [21] згадує Й. С. Баха, що згадує Й. Кванца, як видатного флейтиста свого часу, але у той же час зазначає, що Й. Кванц «не був позбавлений інших інструментів, таких як ріжок (корнет), тромбон, валторна, флейта «а бек», фагот, німецький бас-гайге, віолончель, віола да гамба і хто ще знає яких, на котрих справжній артист-духовик повинен був грати» .

Г. Телеман, за словами Ф. Варнеке [21], який повідомляє про свій досвід гри на декількох інструментах, вказуючи також, що «ті, що мені зустрічались – чудові музиканти познайомили мене з контрабасом». Про вимоги, що пред'являлися музикантам того часу, розповідає цікавий документ – Програма конкурсного іспиту при працевлаштуванні, складена учнем І. С. Баха і кантором Thomaskirche Й. Долезом. Претенденти повинні були виконати: «валторновий концерт і, окрім того одну частину із гобойного та флейтового концертів; тріо – на скрипці; концертний хорал на цуг-тромбоні; один простий хорал на дискант-альт-тенор та бас-тромбонах; транспонуючий хоральний голос на великому віолоне» [21].

Як стверджує Ф. Цимерман [24], обмеженість інформації про виконавців-контрабасистів часів І. С. Баха пояснюється декількома причинами. В багатьох капелах грали в основному учні чи любителі (в капелі Thomaskirche, наприклад, майже усі струнники, окрім скрипалів, були учнями). В світському виконавстві володарювали витончена виразність, інтимність, але ніяк не технічна віртуозність. Професійні ж музиканти того часу використовували для концертного виконавства спеціально підготовлені інструменти. Не малу роль грала ще та обставина, що транспортування великих, громіздких інструментів було і трудною, і дорогою справою.

В історії музичного мистецтва збереглися імена музикантів, що зіграли дуже важливу роль в просуненні контрабаса на авансцену виконавства. Це власне, уже багато разів згадані Й. Кванц і Г. Телеман – композитори, що грали на контрабасі-віолоне.

Один з найбільш ранніх творів для концертуючого віолоне – Соната, створена контрабасистом Королівської капели в Оксфорді (Англія) Джованіно дель Віолоне. Завдяки видавцю – британському контрабасисту Р. Слатфорду – та запису цієї сонати на платівці, зробленою К. Штолем (Німеччина), сучасний слухач має можливість познайомитися з цією музикою.

Ф. Варнеке [21] пише, що контрабасист і композитор Й. Яниш служив у придворній капелі Фридріха II в Берліні. За його авторством є Канцона, опублікована німецьким контрабасистом К. Трумфом.

Задля того, щоб мате чітке уявлення про роль віолоне у камерній музиці епохи бароко слід звернути увагу на жанр концерто-гроссо, що розвивався в Італії останню чверть XVII століття. В основі жанру концерто-гроссо різке протиставлення невеликої групи солюючих інструментів (*concertino*), та загальної маси ансамблю, що називається *ріпієно* (*ripieno*) чи сучасною мовою туті (*tutti*). В музиці XVII – XVIII століть басо *ріпієно* (*basso ripieno*) – це загалом усі басы. Провідну роль грають солюючі інструменти. Струнний ансамбль, об'єднаний з духовими – флейтою, трубою, гобоєм, валторною, підготував формування класичного симфонічного оркестру другої половини XVIII століття.

Сонати для скрипки соло і баса, *concerto grosso* італійського композитора А. Корелі, являють собою, за словами Ф. Варнеке [21]: «найяскіші зразки старовинної предкласичної сольної скрипичної сонати та оркестрової музики». Його твори – результат тривалого розвитку цих жанрів музики – заклали фундамент симфонічної музики.

За словами Б. Сімерса [18], Г. Гендель, видатний німецько-англійський композитор, засновник нового типу монументальних вокально-оркестрових творів – ораторій, створив велику кількість значних за змістом та майстерністю форми оркестрово-ансамблевих концертів жанру *concerto grosso*. Оркестр Г. Генделя безпосередньо передував оркестру віденських класиків.

Неможливо окреслити період, коли старі контрабасові віолоне були замінені чотирьохструнними контрабасами, а квартовий стрій став основним. Також сучасному музикознавцю не відома точна дата, коли контрабасовий віолоне, що з'явився майже за два століття до І. С. Баха і не був призначений для оркестру, перетворився в типово оркестровий інструмент.

Ще в XIX столітті поряд з контрабасом – інструментом з чотирма струнами (чи трьома) струнами та квартовим строем – продовжував використовуватися віолоне. Існування у музичній практиці різних контрабасових інструментів в певному сенсі аналогічно тому, що відбувалося з віолами, починаючи з XVI століття, коли скрипки, як рід інструментів, стали утверджувати свої позиції у виконавстві. Обидва сімейства існували тривалий час паралельно, поки скрипки та інші члени скрипкового сімейства остаточно не витіснили з сценічної діяльності віоли.

Відомості про музичну практику другої половини XVIII та початку XIX століття підтверджують: значний період часу в виконавстві використовувалися і контрабаси, і віолоне. В. Маречек [17] стверджує, що на сторінках одного зі своїх концертів для контрабаса Шпергер закреслює позначення «віолоне» та записує «контрабас». В партитурі «Фореллен-квінцета» Ф. Шуберт змінює позначення «віолоне» на «контрабас» (квінтет написаний в 1824 році). Складно не побачити в цьому перевагу, що надається новому інструменту з більш сильним звуком.

Загальна картина контрабасової практики XVIII століття у країнах Європи виглядає наступним чином: в Італії довго використовувалися як трьохструнні так і чотирьохструнні контрабаси; у Франції практикувалася настройка трьохструнних контрабасів по квінтам, октавою нижче віолончелі; у Відні усю останню третину XVIII століття панував інструмент з особливою терцо-квартовою настройкою. Тому вірніше визначити ситуацію в контрабасовому мистецтві цього періоду як тенденцію закріплення позицій чотирьохструнного контрабаса с квартовим строем.

Ф. Варнеке [21] описує останню третину XVIII століття як період, відмічений появою в регіоні Відня концертних творів для контрабаса цілої низки композиторів-класиків і одночасно появою контрабасистів-віртуозів, що прекрасно виконували ці твори. Серед авторів концертів для контрабаса й багатьох камерний творів з солюючим контрабасом того часу композитори:

Й. Гайдн та М. Гайдн, К. Дітерсдорф, Я. Ванхаль, Ф. Хофмайстер, В. Моцарт, А. Цимерман, В. Піхль, та особливо гравший на контрабасі Й. Шпегер.

Камерні твори для солюючого контрабаса, що відносяться до віденської класики, становлять велику художню цінність в репертуарі контрабасистів. Перелік цих творів великий, але особливо потрібно виділити лише декілька прикладів: шість квінтетів для двох скрипок, альту, віолончелі та контрабаса К. Дітерсдорфа; три квартети з солюючим контрабасом та два дуети для віолоне та віолончелі Ф. Хофмайстера; тріо з віолоне облігато, соло контрабаса в симфоніях № 6, 7, 8 та 31 Й. Гайдна; дивертисменти D-dur, B-dur та C-dur М. Гайдна; «Маленька нічна серенада» та зальцбурзькі серенади В. Моцарта. (До такого роду п'єс можна віднести самостійні маленькі ансамблі на сцені в опері «Дон Жуан», в одному з них зайняті тільки дві скрипки та контрабас). До ансамблів з солюючим контрабасом відносяться дивертисменти Я. Ванхаля та багато творів інших композиторів.

В архіві Спільноти друзів музики в Відні зберігаються, наприклад, твори Г. Альбрехтсбергера, відомого теоретика віденського стилю, композитора та учителя Л. Бетховена: «Шість сонат для п'яти інструментів, дивертисмент для альту, віолончелі та віолоне. Також це Квінтет для віоли д'амур, скрипки, альту, віолончелі і віолоне Й. Ейблера.

Б. Сімерс [18], досліджуючи історію ансамблевого виконавства за участю контрабаса стверджує, що учень К. Глюка К. Ханке, колишній директор капели графа Альбрехта створив Шість квартетів для скрипки, валторни, віолончелі та контрабаса облігато. Л. Кожелух, – музикант, що зайняв після В. Моцарта сан імператорського камерного композитора, запропонував оригінальний склад інструментів в трьох *Symphonies concertantes*: мандоліну, контрабас, трубу та чембало з оркестром. Також слід відзначити Квартет in B для гобоя облігато, альту, віолончелі та контрабаса Ф. Гасмана.

Ф. Варнеке [21], досліджуючи уртексти, робить певні висновки щодо оригіналів інструментарію камерних творів другої половини XVIII століття.

Появу саме у Відні цього історичного періоду багатьох сольних творів для контрабаса та камерних творів з солюючим контрабасом можна пояснити існуванням «віденського п'ятиструнника» – інструмента, що мав комфортну для гри конструкцію, форму та розмір і, що особливо суттєво, терцово-квартовий стрій, який відповідав ре-мажорному тризвуку. Звідси – домінування майже в усіх творах тональностей D-dur чи A-dur. Окрім того, композитори досить часто використовували скордатуру, підвищуючу стрій півтону чи більше (тоді зручними ставали тональності B-dur та h-moll). Контрабас з такою настройкою використовувався не тільки в сольних (в таких випадках зазвичай без нижньої струни F) творах, але і в камерній та оркестровій музиці.

Також за словами Ф. Варнеке [21], Віденські композитори з завзяттям створювали музику для цього тендітного інструмента, оскільки його звучання було м'яким, інтонаційно ясным та було забарвлене приємним глибоким тембром. Л. Моцарт у своїй «скрипковій школі» записав, що «чув концерти, тріо, соло і так далі у вищій мірі красиво виконувані» та «що на одному з таких басів складні пасажі легко виконуються».

За словами Б. Сімерса [18], Й. Гайдн – один з великих майстрів віденської класичної школи, який багато зробив для того, щоб контрабас опинився на авансцені симфонічної, камерної та сольної музики. Камерні твори з контрабасом облігато – тріо, касадії, ноктюрни, дивертисменти, фантазія з шістьма варіаціями – однозначно мають на увазі в своєму складі саме контрабас (наприклад в Тріо композитор окреслює: «violone obligato», а в Дивертисменті вказує «a viole obligato, violone obligato e corno»). М. Гайдном, молодшим братом Й. Гайдна також створено багато кармних творів, окремо слід виділити дивертисменти з солюючим контрабасом, дует для контрабаса та віолончелі.

Як стверджує Ф. Варнеке [21], К. Діттерсдорф – перший композитор віденської класичної школи, створивший для контрабаса соло декілька творів крупної форми (цікаво, що в його творчості сольні твори для віолончелі не

були представлені). Серед його творів для даного дослідження особливо цікавий п'ятичастний Дует для альт та контрабаса (віолоне) Es-dur. Всі твори К. Дітерсдорфа написані для віденського п'ятиструнника зі строем f-a-d-fis-a, що підтверджують тональності творів та широке використання ремажорного тризвуку. (Тільки цим можна пояснити явні незручності виконання творів К. Дітерсдорфа та інших авторів того часу на сучасному контрабасі з квартовим строем).

Також Ф. Варнеке [21] вказує, що Я. Ванхаль, який до речі був «першим вільним художником» добетховенської епохи, має в своєму композиторському репертуарі близько ста симфоній, концерти майже для всіх розповсюджених інструментів того часу, майже сто квартетів, дівертисменти, пісні, твори для клавіру, органні фуґи, декілька мес та ораторії. Контрабас стає інструментом, що має самобутній тембр та індивідуальну виразність, наприклад в Дівертисментах – для скрипки, альт, двох валторн та контрабаса облігато або для скрипки, альт та контрабаса.

Ф. Цимерман [24] характеризує Ф. Хофмейстера як автора значної кількості камерних творів високої художньої цінності, серед яких три квартети з контрабасом. Партії контрабаса задіюють високий регістр інструмента, віртуозні за своєю фактурою та роблять контрабас лідером в ряду інших учасників квартету. Крім квартетів Ф. Хофмайстер є автором два дуети для віолоне та віолончелі.

Також за словами Ф. Цимермана [24], Віденський лютніст, скрипаль та композитор К. Кохаут – автор понад десяти симфоній, струнних тріо, сонати для квартету струнних, тріо для флейти, скрипки та баса, декількох мес, кантат та концерту для контрабаса з оркестром. На думку його сучасного редактора контрабасиста К. Трумфа, музика Концерту К. Кохаута – типовий стилістичний варіант контрабасових концертів віденських композиторів того періоду.

Ф. Варнеке [21] відмічає, що камерна музика для контрабаса соло, що була створена віденськими композиторами, унікальна вже тому, що

контрабас прирівнюється к таким інструментам-солістам як скрипка чи флейта. В квартетах Й. Шпергера чи Ф. Хофмейстера партії контрабасу віртуозні та складні, мелодичні проведення часто в дуже високому регістрі.

Б. Сімерс [18] акцентує увагу на тому, що в камерних творах балетного композитора та віденського камерного музиканта Л. Гасмана привертає велику увагу поєднання духових та струнних інструментів. У одному з його тріо – це гобой, альт та віолоне; У ноктюрні *in B* – гобой, дві валторни, два альти, віолончель та контрабас; в крареті *in B* – гобой облігато, альт віолончель і бас. Також існують тріо Л. Гасмана, в яких задіяні тільки два альти та контрабас. Вочевидь, м'який, глуховатий віольний тембр альти привертав увагу композитора. В цілому камерні твори Л. Гасмана характеризують автора як мудрого та талановитого майстра, що володіє тонкими тембрами малих ансамблів.

Також великий інтерес для даного дослідження представляє камерна творчість Л. Бокеріні, серед якої Концерт *B-dur* для віолончелі та контрабаса – соло з оркестром. Також слід звернути увагу на невеликі мініатюри для контрабаса та віолончелі музиканта королівської капели у Копенгагені А. Кайпера. Це Романс і Рондо, що були видані британським контрабасистом Р. Слетфордом у 1974 році. Декілька ансамблевих творів з контрабасом можна знайти в творчій спадщині яскравого музиканта та композитора віденського класичного періоду І. Плейеля. Більш відомі камерні твори автора, мелодично красиві, елегантні за стилем, дуже близькі до музики його учителя Й. Гайдна. В склад декількох камерних творів композитора включений і контрабас: це Струнний секстет, Серенада (октет) для струнних та духових інструментів, Септет *Es-dur* для струнних, двох валторн та контрабаса. Серед дуетів І. Плейеля – оригінальні п'єси для віолончелі та контрабаса, в яких великий інструмент, за словами Ф. Варнеке [21], не поступається партнеру в мелодичній активності та технічному блиску.

Ф. Цимерман цитує А. Планьявського, який, в свою чергу стверджує, що «відкриття» Й. Шпергера дослідниками другої половини XX століття

значно розширює уявлення не тільки про реальний стан контрабасового мистецтва XVIII століття, але і про музичну культуру епохи класицизму взагалі. За його ж словами, віднайдені та опубліковані матеріали про Й. Шпергера та його творчість, поряд з раніше відомими контрабасистами-солістами того часу – Й. Кемфером та Ф. Піхельсбергом, висунули цього музиканта як центральну фігуру контрабасового мистецтва другої половини XVIII століття.

Й. Шпергеру належать: арії (з контрабасом облігато); три касації та Рондо (секстети); три романси, Адажіо та касація (квінтети); квартети №1, 2, 3, дві касації (квартети); касації для валторни, альту та контрабаса, терцет для флейти, альту та контрабаса (тріо); Соната *h-moll* для контрабаса та віолончелі; Дует *D-dur* для контрабаса та альту; три сонати *D-dur* для контрабаса та альту облігато.

Дуже важливим етапом в розвитку контрабасового ансамблевого виконавства є дует для віолончелі та контрабаса Дж. Россіні, створений спеціально для контрабасиста Д. Драгонеті. На думку автора дослідження, вишуканий стиль, у якому виконаний даний твір з характерною для автора «легкою» оперною фактурою, суто італійською мелізматикою та грайливою легкістю поєднаною з віртуозністю жанру «*bel canto*» дозволяє цьому твору остаточно укріпитись у репертуарі сучасних контрабасистів всього світу.

Контрабасист, композитор та диригент Дж. Боттезіні, музикант, який названий сучасниками «Паганіні контрабаса» – яскравий представник своєї епохи романтизму, широкої популярності італійської опери, часу інструменталістів-віртуозів.

Як стверджує Д. Васілісов [20], американський контрабасист, дослідник творчості Дж. Боттезіні Т. Мартін стверджував, що звертаючись до композиторської творчості Дж. Боттезіні слід брати в увагу його висловлення про своє призначення в музиці. Безумовно, він любив інструмент, який дозволив йому досягти небаченого рівня у виконавському мистецтві та отримати всесвітнє визнання. Але ще з часів навчання у консерваторії

Дж. Ботезіні вважав себе саме композитором, що грає на контрабасі. Т. Мартін також вважав, що Дж. Ботезіні завжди тягнувся до мети, яка завжди від нього була на певній відстані. Саме через його досить насичене але складне життя можна спостерігати за великим різноманіттям творчих реалізацій композитора.

Ф. Варнеке [21] стверджує, що на час лондонського дебюту як соліст у 1849 році Дж. Ботезіні був автором великої кількості творів. В Міланській консерваторії він створив декілька кuartетів, на той час були створені в тому чи іншому вигляді майже усі його відомі твори для контрабаса, була закінчена та виконувалася опера «Христофор Колумб». Останній же його кuartет відноситься до 80-х років XIX століття. З кuartетів автора найбільш відомий D-dur, в 1862 році він отримав першу премію на конкурсі камерної музики у Флоренції. Серед квінтетів слід відзначити Великий квінтет для двох скрипок, альту віолончелі та контрабаса. В інших квінтетах Дж. Ботезіні варіює інструментальний склад, але це завжди струнні. Як у симфонічній так і у камерній музиці у композитора переважає мелодизм оперного стилю та демонструється блискуче знання та володіння струнними інструментами. Не випадково камерна музика Дж. Ботезіні займала в італійській камерній літературі того часу досить поважне місце.

## **1.2. Камерно-ансамблева музика періоду романтизму: формування та розвиток**

Базуючись на інформації, здобутій дослідниками контрабасового виконавства та аналізуючи нотний матеріал можна здійснити певні висновки щодо періодизації а також формування та розвитку камерно-ансамблевої музики періоду романтизму

Ф. Варнеке [21] вказує на те, що інтерес композиторів до контрабасу у якості ансамблевого інструменту зростає з початком XIX століття. Низка композиторів епохи романтизму зацікавленні у залученні контрабаса до своїх

камерно-ансамблевих творів, оскільки сам інструмент завдяки своєму особливому, але при цьому, досить різноманітному тембрі має, також завдяки особливостям своєї конструкції та змішаними рисами сімейства віол та скрипок, неймовірні виразні можливості, які неможливо відтворити будь-яким іншим інструментом. Перш за все контрабас – найбільш універсальний з басових інструментів усіх родів, його різноманіття штрихової техніки та взагалі способів звуковидобування (наприклад, контрабасове *pizzicato* колосально відрізняється від інших струнних інструментів і за звучанням і за можливостями варіювати тембр). Тому не має нічого незвичайного в тому, що майже усі видатні композитори епохи романтизму намагались максимально задіяти даний інструмент у своїх камерно-ансамблевих творах.

Також Ф. Варнеке [21] зазначає, що описання формування камерно-ансамблевої музики з використанням контрабаса слід перш за все починати з творчості Л. Бетховена, оскільки серед дослідників музики його періоду він відомий як композитор, що фактично «переводить» епоху класицизму в романтизм. Тобто його творчий спадок і можна вважати відправною точкою.

Л. Бетховен створює у 1799-1800 роках Септет для скрипки, альту, віолончелі, кларнета, валторни, фагота та контрабаса. Автор вплітає контрабас в фактуру не виходячи за рамки принципів своєї епохи: контрабас в основному виконує свою базову октавно-дублюючу функцію, підтримуючи віолончель та фагот. Оскільки Септет був написаний в той же час, що і його Симфонія №1 (також 1799-1800 роки), риси симфонізму у ньому характерно-класичні, у сонатному алегро ще присутня тривала повільна інтродукція, витримуються часові пропорції по тривалості елементів форми і темпам. Партію контрабаса в творі вперше виконував відомий італійський контрабасист Д. Драгонеті.

Подібні, за характером симфонізму, до вищеописаного Септету твори створює віденський музикант І. Плейель. Це Секстет, Септет для струнних, двох валторн та контрабаса, Серенади (октети) для струнних та духових інструментів. Окрім цього декілька дуетів для віолончелі та контрабасу, в

яких автор досить повно розкриває мелодичні та віртуозно-технічні можливості обох інструментів.

За словами Б. Сімерса [18], німецький скрипаль, композитор, диригент та педагог Л. Шпор, відомий як засновник німецької скрипкової школи та один із засновників німецької романтичної опери є автором двох ансамблевих творів з контрабасом. Його Нотет для скрипки, альту, віолончелі, флейти, гобоя, кларнета, валторни, фагота та контрабас був написаний у 1813 році. За інструментовкою та принципам використання інструментів ансамблю, у тому числі й контрабасу, даний Нотет є ідентичним до Септету Л. Бетховена. Октет Л. Шпора, створений у 1814 році, виділяється серед інших творів досить незвичним складом ансамблю: скрипка, два альту, віолончель, кларнет, дві валторни та контрабас.

Німецький композитор, піаніст, органіст, диригент Ф. Мендельсон є автором написаного у 1824 році Секстету для фортепіано, скрипки, двох альтів, віолончелі та контрабасу. Ясна за формою, з романтичним колоритом, виразна за своєю мелодикою та інструментована за класичними канонами, музика Секстету Ф. Мендельсона близька до музики його симфоній. Також Б. Сімерс [18] зазначає, що контрабас у даному випадку надає басовому голосу партитури оксамитову глибину та є достатньо рухливим, що виділяє його поміж інших струнних інструментів.

Ф. Шуберт, австрійський композитор, один із основоположників романтизму в музиці, автор понад тисячі музичних творів, серед яких понад 600 пісень, дев'ять симфоній, велика кількість творів камерної та літургійної музики є автором найбільш виконуваного твору у камерній музиці XIX століття, у якому задіяно контрабас, є *Forellen quintet* (квінтет «Форель», або «Форельний квінтет»). Квінтет був написаний композитором у 1819 році, а «форельним» він названий тому, що Шуберт використав у ньому тематизм своєї пісні «Форель». Головну роль у даному творі відіграє фортепіано, але і інші партії учасників ансамблю (скрипки, альту, віолончелі і контрабаса) наділені виразною мелодією та досить складними технічними завданнями..

Б. Сімерс [18] пише, що при прослуховуванні даного твору виникає відчуття значного відриву голосу контрабаса від інших голосів партитури. Показовим є той факт, що Ф. Шуберт вказав на титульному листі партитури «*віолоне*», а пізніше замінив його на «*контрабас*».

Відомий французький композитор, органіст і піаніст, музичний критик і громадський діяч К. Сен-Санс активно використовує контрабас в таких своїх творах як: Септеті *es-moll* (1881) для труби, двох скрипок, альту, віолончелі, контрабасу та фортепіано, циклі «Карнавал тварин» (1886) для двох фортепіано, двох скрипок, альту, віолончелі, контрабасу, флейти, фісгармонії, ксилофону та челести. Для цих ансамблів характерний незвичний склад інструментів. Контрабас у циклі «Карнавал тварин» зображає величний образ слона. Для цих ансамблів характерний незвичний склад інструментів. Окрім звичних інструментів ансамблю, у Септеті з'являється труба, у в «Карнавалі тварин» і зовсім неординарні інструменти – фісгармонія, челеста, ксилофон.

В. Маречек [17], у своїй праці, присвяченій чеській камерній музиці стверджує, що А. Дворжак, один з найяскравіших представників музичної культури Чехії XIX століття створив Квінтет *G-dur* у 1875 році, включивши до партитури контрабас. Партія контрабаса у цьому творі насичена складними інтонаційними, ритмічними, технічними та штриховими прийомами. Квінтет насичений як суто інтонаціями чеської народної музики, так і, що характерно для творчості А. Дворжака цього періоду, впливом американської музичної культури.

Також за словами В. Маречека [17], ще один чеський композитор, педагог, музичний критик, один з найвідоміших діячів чеської музичної культури XX сторіччя Й. Фьорстер створив у 1886 році струнний Квінтет, а в 1931 році – Нонет, що має досить цікаву за фактурним викладенням партію контрабаса. В музиці квінтету відчувається явний вплив вищезгаданого А. Дворжака.

Увагу на особливу роль вкладу Дж. Ботезіні у камерно-інструментальну музику XIX століття звертає Ф. Варнеке [21]. Перш за все, мова йде дуети для контрабаса зі скрипкою, кларнетом та віолончеллю, а також дуети контрабасів. На жаль, повний текст квінтету за участю контрабасу досить не знайдено, але дуети Дж. Ботезіні представлені досить повно та часто виконуються артистами усього світу.

Спираючись на багаточисленні описи виступів контрабасиста Ф. Варнеке [21] робить деякі висновки про його виконавство. По-перше, Ботезіні виконував тільки свою музику для контрабаса, по-друге, в своїх творах для контрабаса він часто звертався до мелодій інших італійських композиторів, перш за все В. Беліні та Г. Доніцетті, по-третє, особливістю, що чітко проявлялася в усіх його творах було дуже широке використання верхнього та найвищого регістрів інструмента, а також багате насичення фактури сольної партії флажолетною технікою та віртуозними пасажами.

Варіювання інструментальних складів дуетів та їх тональностей є стійкою особливістю творчості Дж. Ботезіні, композитора, що створив понад триста творів різних жанрів, включаючи опери, кантатно-ораторіальні та симфонічні твори. Ф. Варнеке [21] звертає увагу на те, що взагалі усі твори Дж. Ботезіні для контрабаса можна поділити на чотири групи: концерти, фантазії та варіації, п'єси та різноманітні дуети. Це вісім Концертів, включаючи Дівертисмент та два Кончертино. Велика їх частина являє собою варіанти однієї та тієї ж музики в різних тональностях, у супроводі оркестру чи фортепіано. Друга група творів більш багаточисленна. До неї входять: п'надцять фантазій та варіації, у тому числі й такі маловідомі як «Черіто», Беатріче Тенда», «Лукреція Борджіа», «Стабат Матер» (за темою Дж. Росіні). Третя група – це п'єси для контрабаса. Сучасні дослідники творчості Дж. Ботезіні налічують близько тридцяти. Але з них також багато варіантів одного і того ж матеріалу, але у різних тональностях чи з різними назвами. Відома п'єса «Тарантелла» представлена, наприклад, в трьох варіантах тональностей. Не менш відома «Мелодія», що також називається

«Патетичний романс» має декілька версій за аналогічними критеріями, і так далі.

Творчий спадок Дж. Ботезіні налічує велику кількість дуетів, та часто вони представлені різними складами інструментів, залишаючись при цьому мелодично ідентичними. Дуети для двох контрабасів можуть бути ідентичні Дуетам для віолончелі та контрабаса чи для скрипки та контрабаса. Представлені також дуети контрабаса з іншим інструментом – з кларнетом чи флейтою, скрипкою або віолончеллю, та звичайно дуети двох контрабасів, але в супроводі оркестру чи фортепіано, чи взагалі без супроводу. На даний момент відомо вісім дуетів для двох контрабасів та двадцять п'ять для контрабаса та інших інструментів.

### **Висновки до Розділу 1**

Контрабас, як інструмент камерного ансамблю отримав своє народження та становлення наприкінці епохи музичного бароко у результаті еволюції інструмента, що належить до сімейства віол, віолоне.

Камерно-ансамблева музика, створена композиторами для цього інструмента представлена у великій кількості, має велику художню цінність і, вслід цього є значно цікавою для дослідників музики епохи бароко. Серед композиторів, що створювали камерно-ансамблеві твори для контрабасу можна особисто відокремити Й. С. Баха, Г. Генделя, Г. Телемана, А. Кореллі Й. Барнікеля, Й. Кванца, Д. Віолоне, Й. Яниша та низку інших.

Композитори епохи класицизму, серед яких Й. Гайдн, В. Моцарт, Й. Шпергер, К. Діттерсдорф та Й. Ванхаль та навіть композитори епохи романтизму: К. Сен-Санс, Ф. Шуберт та інші, мають за своїм авторством твори, написані саме для віолоне, попередника сучасного контрабаса.

Контрабас, як інструмент з чотирма-п'ятьма струнами та квартовим строем починає своє становлення у другій половині XVII – першій половині XVIII століття. Багатообразність його форм та налаштувань в тій чи іншій мірі зберігається аж до середини XX століття, але саме в класичний період

квартовий стрій одержує домінуючу позицію у партитурах творів європейських композиторів.

Камерно-інструментальна творчість композиторів другої половини XVII – XIX століть представлена такими жанрами як: Нонети, Октети, Септети, Секстети, Квінтети, Квартети, Тріо та Дуети різноманітних складів струнних та духових інструментів. Також це Дивертисменти, Серенади, Касації, Канцони, Ноктюрни, камерно-інструментальні сонати та твори інших жанрів.

Серед композиторів епохи класицизму, що працювали над камерними творами за участю контрабаса можна особливо виділити Й. Гайдна, В. Моцарта, Й. Шпергера, К. Діттерсдорфа та Й. Ванхаля, Ф. Хофместера, К. Кохаута, К. Ханке, Ф. Гасмана, а серед пізніх представників історичного періоду Д. Россіні та Л. Бетховена. Вищеназвані композитори сформували камерно-інструментальну репертуарну основу контрабаса, значно розкрили виразні та технічні можливості інструмента у своїх творах. У співпраці з виконавцями-солістами тих часів, композитори класичного періоду активно сприяли швидкому розвитку методики гри на контрабасі, збагачували його штрихову, інтонаційну та динамічну палітру, активно просуvalи контрабас на авансцену сольного інструментального виконавства.

У епоху музичного романтизму розширюється як і кількість жанрів камерно-інструментальної музики, наприклад «Карнавал тварин» К. Сен-Санса, в якому окрім до квінтету також приєднується фісгармонія, челеста та ксилофон, так і дещо змінюється роль контрабаса у них. Контрабас більш тісно вплітається в фактуру, стає дуже пластичним, виконує ті ж самі функції, що і інші учасники ансамблю.

Серед композиторів романтичного періоду, що створювали камерно-інструментальні твори для контрабаса значний внесок до розвитку жанру внесли: Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, А. Дворжак, Л. Шпор та Дж. Боттезіні.

Власне, на момент створення А. Мішеком циклу з трьох сонат для контрабасу жанр камерно-інструментальної музики вже мав більш ніж трьохсотрічну історію, за яку повною мірою сформувалися основні позиції контрабаса, як інструменту камерного ансамблю.

## РОЗДІЛ 2

### СОНАТА ДЛЯ КОНТРАБАСА ТА ФОРТЕПІАНО: ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК ЖАНРУ

#### 1.1. Чеська контрабасова школа: генезис та здобутки

Й. Балкар [9] цитує М. Гайдоса, який стверджував, що непосредний вплив на чеську контрабасову школу склала Чеська національна композиторська школа – одна з найбільш великих та важливих для того періоду. Серед багаточисленних представників даної школи можна вилілити Ф. Шкрупу, Б. Сметану та А. Дворжака.

Збірник пісень «Dratenik» Ф. ШкROUPA, прем'єра якого, за словами Й. Балкара [9] відбулася другого лютого 1826 року в Празькому Становому театрі традиційно вважається початком чеської опери. Композитору також належить музика до пісні «Kde domov můj», що була частиною п'єси Т. Фідловачка, а пізніше стала державним гімном Чехії.

Одним з загальновідомих фактів про Б. Сметану, стверджує В. Марічек [17], є те, що він є засновником жанру Чеської національної опери. Його перша опера «Брандербуржці у Богемії», створена у рамках конкурсу Чеської національної опери і розповідає череду подій, що відбулися у Чехії після смерті Пшемисла Отокара II.

Одразу після завершення цієї опери Б. Сметана вирішив написати нову оперу «Продана наречена», намагаючись дати їй більш легкий національний характер. Шістнадцятого травня 1868 року сталася прем'єра ще однієї опери композитора «Далібор» у новому міському театрі у Празі з приводу закладки першого каменю у фундамент оновленого Національного Оперного театру, який вже, в свою чергу був відкритий одинадцятого червня 1881 року. Попередня будівля театру була знищена великою пожежею, що була сприйнята чехами як «загальнонаціональна катастрофа». На його відкритті звучала прем'єра опери Б. Сметани «Лібуше». Вищезазначена

інформація суттєва для контрабасистів, оскільки А. Мішек був концертмейстером контрабасової групи театру більшу частину свого життя.

Б. Маречек [17] зазначає, що Б. Сметана також був першим чеським композитором, що створив істотну кількість програмної музики. Його симфонічні поеми: «Вишеград», «Влтава», «Шарка» та збірка «Ma Vlast» є справжніми шедеврами чеського музичного мистецтва. Його «Чеські танці» для фортепіано мають патріотичний підтекст та доказують оригінальність та цінність чеської культурної традиції.

За словами Б. Маречека [17], А. Дворжак – найпопулярніший чеський композитор у світі і взагалі, один з найвідоміших композиторів усіх часів. У той час, поки Б. Сметана працював у жанрах неоромантизму та програмної музики, у творчості А. Дворжака більш прослідковуються класко-романтичні тенденції.

Найбільш відомою частиною його творчості є дев'ять симфоній, в свою чергу найважливіша серед них «З того світу», яку він створив під час свого перебування в Америці, де був інспірований мелодіями і ритмами «чорної музики», яка у той час не мала популярності у Європі. Він також шукав натхнення у чеській та слов'янській народній музиці – він є автором «Моравської музики», декількох дуетів на народні теми та симфонічного циклу «Слов'янські танці»

Й. Балкар [9] вказує на прямий зв'язок чеської скрипково-майстрової школи та контрабасово-виконавської. Історія Празького скрипкового майстрування, як прийнято вважати, починається в Празі у першій половині XVII ст., першими представниками були Й. Штенбезький, загальновідомий як автор першого Празького контрабаса. Точний рік виготовлення невідомий, його обробка доволі груба, та на непрофесійна. Засновником Празької скрипкової школи є Т. Едлінгер. Його інструменти мають витончені контури та красивий тон.

У XVIII сторіччі в Празі працювали три покоління німецької скрипково-майстрової династії Хелмер. Представником майстрової школи

бароко-рококо у Празі був У. Еберле та Й. А. Ласке. Останній, родом з Румбурку, був відомий як дуже уважний до деталей майстер з ідеальною професійною репутацією.

Над інструментами італійської форми працював вчений з міста Хуліна К. Стрнад. Він був відомий у столиці як «Празький Страдіварі».

У середині XIX століття у майстровій справі Чехії настає куліковський період, названий на честь Я. Кулика, чеського скрипкового майстра початку XIX століття. Для його контрабасів характерне більш просте оздоблення, відсутність різної фігури голови на місці завитка, та, взагалі, більш аскетичний, аніж у барочний період, зовнішній вигляд інструмента.

Засновником сучасної чеської скрипкової школи вважається учень Я. Кулика Я. К. Дворжак. Поряд із ним у цей період працювали майстри Ф. де П. Ленер та Я. Н. Біна.

За словами Й. Балкара [9] Й. Хаттер звертає увагу на цікавий факт. Чеські майстри XIX століття запропонували альтернативне вирішення проблеми обмеженості контрабасового діапазону знизу (відсутність на чьотириструнному контрабасі звуків *es*, *d*, *des* та *c*), створивши перший у світі механізм, відомий зараз як *extension*. Система була представлена одразу у двох варіантах: ричажна Б. Кейла та система трубок М. Пойке. Дані механізми мали певну популярність серед чеських контрабасистів, але більшість все-ж таки надавала перевагу п'ятиструнному контрабасу.

Чеська контрабасова школа – одна з найкрупніших і найбільш значущих шкіл для цього інструмента у Європі і, певною мірою, у світі взагалі. За словами Ф. Цімерман [24], одним із перших представників Я. Кмент вважає В. Дома, котрий є автором першої чеської школи гри на контрабасі, що була опублікована у печаті. «Школа» заклала основи сучасної гри на контрабасі, наприклад сучасний оркестровий квартовий стрій (E1 – A1 – D – G) або той факт, що третій палець опускається на гриф разом з четвертим.

В. Маречек [17] зазначає, що послідовниками В. Дома були Й. Граб'є, Й. Сладек та Ф. Черні. Останній вважався першим чеським контрабасистом з міжнародною виконавською кар'єрою, оскільки він велику частину життя працював в Паризькій опері. Його учнем та послідовником був О. Шорейс.

Й. Балкар [9] стверджує, що одна з найсильніших контрабасово-виконавських шкіл сьогодення – Віденська вийшла з празького класу В. Гауза. Він був першим професором-контрабасистом у Празькій консерваторії, плодотворна педагогічна діяльність якого продовжувалася до 1845 року, та з його класу вийшло багато видних контрабасистів Чехії, що завоювали міжнародне визнання. Його учні – А. Слам та Й. Врані були професорами Віденської консерваторії

Пізніше наступником Й. Врані стане Ф. Сімандл, учнем якого у Віденській консерваторії буде А. Мішек. Також відомі випускники цього класу – Г. Ласка, відомий як автор власної школи гри на контрабасі та автор пропозиції по стандартизації контрабаса як інструмента (автор даного дослідження зауважує, на той час ситуація з різноманіттям форм та строїв контрабаса була ще гіршою, аніж сьогодні) та, Й. Рамбоусек, що мав значну педагогічну кар'єру, зробивши собі ім'я, як викладач сольного контрабаса в Італії, Швеції, Германії та Росії.

Колишні студенти Празької консерваторії – Р. Воланек та Ф. Жидлицький працювали в Варшавській консерваторії. Учнем Ф. Черні був В. Бех, що потім заснував клас контрабаса в Брненській консерваторії. Його наступником потім став Ю. Вентуба, який остаточно закріпив чеські контрабасові традиції серед контрабасистів Варшави.

## **2.2. Творчість А. Мішека у контексті формування жанру сонати для контрабаса і фортепіано**

В. Маречек [17] пише, що А. Мішек народився 1875 року в невеличкому поселенні Модлетін (з населенням 25 осіб на стан 2009 року),

яке знаходиться у Чехії недалеко від Залізних гір у східній частині країни. М. Гайдос у своєму «словнику контрабасиста» вказує, що А. Мішек вперше почав грати на скрипці під наставництвом свого батька, який був керівником міського оркестру у Хотеборжі.

Коли А. Мішеку виповнилося 15 роки він спрямував у Відень, задля того, щоб вивчати музику. Він досяг у цьому успіху, провчившись чотири роки у Віденській консерваторії під керівництвом Ф. Сімандля. Після закінчення консерваторії у 1894 році А. Мішек повернувся у Хотеборж, де прийняв керівництво міським оркестром після свого батька. Але у 1898 році він прийняв рішення повернутися до Відня, де вступив до оркестру Придворної опери, у якому пропрацював до 1918 року. Це був найплідніший період А. Мішека як композитора.

За дванадцять років він написав більшість своїх творів: Капричіо, Концертний полонез, «Легенда», першу та другу сонати для контрабасу та фортепіано та багато інших творів, що були втрачені протягом ХХ століття. До речі, серйозним питанням є приналежність сонати для контрабаса та фортепіано №3 ор.7 F-dur до цього часового періоду, оскільки існує декілька протилежних думок, кожна з яких добре аргументована і спирається з однієї сторони на особливості біографії А. Мішека, а з іншого на пізній стиль автора, у якому написана вищезгадана соната.

А. Мішек, за словами В. Маречека [18], також був диригентом Чеського академічного хору і професором у Віденській консерваторії в період з 1910 по 1914 роки. Після утворення Чехословацької республіки він покинув Відень у 1918 році, та залишився до кінця життя у Празі, де до 1934 року був концертмейстером групи контрабасів оркестру Національного оперного театру та, окрім цього, працював педагогом. А. Мішек помер у Празі 20 жовтня 1955 року у віці 80 років.

Й. Балкар [9] цитує М. Гайдоса, який наводить перелік творів А. Мішека:

Твори для контрабасу та фортепіано:

- Капричіо (1989)
- Концертний полонез (1903)
- Легенда (1903)
- Соната A-dur op.5 (1909)
- Соната e-moll op.6 (1911)
- Соната F-dur op.7 (знайдена у 1955)

Камерні твори:

- «Дитячі серця» op.21 для скрипки та фортепіано
- «Три глиняних шматочки» op.22 для скрипки та фортепіано
- Фортепіанне тріо op.20 (1904)
- Скрипкова соната E-dur
- Віолончельна сонатіна
- Три струнні квартети (A-dur, D-dur, Es-dur)

Пісні:

- «Чотирьохлистний клевер» op.11
- «Чотири пісні» (1930)
- «Аве Марія»

Також Й. Балкар [9] вказує на методичну працю А. Мішека «Вивчення гамм тризвуків та септакордів з фортепіано».

За словами І. Коєна Й. Балкар [11], А. Мішек народився у дуже тяжкий і вражаючий період світової історії. Він пережив обидві світові війни, появу його батьківщини – Чехословаччини і бачив як перед його очима технічний прогрес радикально змінив світ. І усе це добре відчувається в його музиці – кожен його опус ще більш емоційний, розгорнутий і складніший за попередній опус. Це найбільш помітно на його творах крупної форми – сонатах.

Музична форма його першої сонати для контрабаса та фортепіано op.5 A-dur схожа на форму класичних сонат, має три частини: Allegro (з подвійною експозицією), спокійну та мелодійну Andante Religioso та фінальну Rondo Alegretto. Соната нагадує ранню творчість Й. Брамса, де

музична форма спирається на принципи класицизму, але тематизм на характер явно романтичний.

За словами Й. Балкара [9], сонату для контрабаса та фортепіано №2 ор.6 e-moll А. Мішек завершив усього лише за один рік у 1911 році через два роки після написання першої. Соната є майже еталонним зразком інструментальної романтичної сонати. Перша частина *Con fuoco*, у якій експозиція не повторюється містить в собі дуже цікаву і складну розробку тематичного матеріалу і демонструє різноманітні композиторські техніки, характерні для Віденської композиторської школи. Контрастна друга частина *Andante cantabile* нагадує за мелодизмом навіть сонати С. В. Рахманінова, третя частина – *Allegro Energico* являє собою енергійний танок фуріант з контрастним спокійним тріо. Остання четверта частина *Allegro Appassionato* драматична, повертає та приводить до свого логічного розв’язання матеріал першої частини.

Можна сказати, що третя соната для контрабаса та фортепіано А. Мішека ор.7 F-dur – найскладніша за формою композиція. Соната має ознаки пізнього романтизму. Партія контрабаса паритетна фортепіанній і, технічно, композиція може бути найскладнішим твором камерної музики для контрабасу. Для першої частини *Allegro ma non troppo* характерні різкі контрасти характерів тем, але, при цьому, дуже плавна їх передача між інструментами. Друга частина *Dumka. Largo e lamentabile* пронизана мотивами чеської народної музики, якою А. Мішек надихався під час створення партитури сонати. Третя частина *Scherzino. Tempo giusto* повертається до легкості першої частини, а у фіналі *Andante assai – Allegro* автором використовується система мотивів на кшталт такої в операх Р. Вагнера.

## Висновки до Розділу 2

Чеська контрабасова школа – одна з найкрупніших і найбільш значущих шкіл для цього інструмента у Європі і, певною мірою, у світі

взагалі. Одна з найсильніших контрабасово-виконавських шкіл сьогодення – Віденська вийшла з пражського класу В. Гауза. Він був першим професором-контрабасистом у Празькій консерваторії, плодотворна педагогічна діяльність якого продовжувалася до 1845 року, та з його класу вийшло багато видних контрабасистів Чехії, що завоювали міжнародне визнання.

Початок XX століття є надзвичайно важливим для історії контрабасової музики взагалі, і зокрема для даного жанру. Даний період став основою для формування у другій половині XX століття жанрових різновидів неоромантичної сонати, авангардної сонати та сонати з джазовими елементами.

Три сонати А. Мішека є основою жанру романтичної сонати для фортепіано та контрабасу та у переважній більшості входять до базового репертуару сучасних виконавців-контрабасистів.

### РОЗДІЛ 3

## ЦИКЛ СОНАТ ДЛЯ КОНТРАБАСА І ФОРТЕПІАНО

### А. МІШЕКА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ТА ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА

#### 3.1. Соната для контрабаса та фортепіано № 1 op.5: наслідування традицій класицизму.

Свою першу сонату А. Мішек написав у 1909 році під час перебування у Відні. Соната має три частини: Allegro, Andante religioso та Finale. Rondo. Allegretto. Можна зробити висновок, що форма сонати ближча до представників класичної школи, наприклад Л. Бетховена.

Соната написана у стилі раннього романтизму з типовими і простими реченнями, але також, присутні і несподівані повороти в гармонії. Хоча це перший великий твір великої форми для контрабаса та фортепіано А. Мішека, але вже в цій сонаті ми чуємо його композиторський талант до камерної музики.

Слід також звернути увагу на роль контрабаса в ансамблі з фортепіано. Хоча контрабас і є інструментом, якому присвятив себе А. Мішек, фортепіано відіграє таку ж важливу роль у плані експозиції та розробки тематичного матеріалу. Взагалі, доволі часто ми бачимо фрагменти, у яких контрабас акомпанує фортепіано.

Перша частина Allegro написана у сонатній формі. Починається вона в тональності A-dur. Тему за структурою можна записати  $a + a1$ . Кожне речення можна розділити на фрази ( $x + y$ :  $x1 + y1$ ), де «х» – це фанфарний мотив без змін тональності, який закінчується домінантою, а фраза «у» продовжується тим же ритмічним мотивом, що й «х», але у тактах № 7-8 автор завершує музичну ідею.

Друге речення  $a1$  починається так само, як і перше, але фраза « $x1$ » приносить з собою зміну гармонії: у тактах № 11-12 замість  $gis$  і  $fis$  звучать  $g$

та *f*, саме в «золотому перетині» головної теми. Фраза «у1» проводиться перебуваючи у гармонічній нестабільності, але потім досягає кульмінації на останній ноті. Аналізуючи головну тему, можна зробити висновок, що вона має дві точки кульмінації: у 12-му, та останньому 16 такті.

Цікаво, як А. Мішек розвиває свою ідею далі – у партії контрабаса є остання нота а, яка йде після домінанти (E-dur) і це цілком типово, але партія фортепіано починається в сполучній частині в тональності F-dur, яка є далекою для A-dur. На нашу думку, це створює ефект нерозв'язаності в кінці головної теми.

Сполучна частина триває з 16 до 44 такту. З 16 по 25 такти А. Мішек поєднує головну тему та новий музичний матеріал, ті ж мотиви і ритм, що й раніше. В даному фрагменті інтенсивно розвивається музика і А. Мішек використовує секвенції для скорочення мотивів (2 + 2 + 1 + 1), які проводить фортепіано у супроводі контрабаса. Останні чотири такти готується інша частина сполучного розділу.

У 25-му такті нова тема «*dolce e poco tranquillo*» в тональності f-moll, спочатку у фортепіано соло, потім також на контрабасі, яка згодом модулює в c-moll. Тема вносить музичний контраст – після героїчного характеру – ліричний з фольклористичними інтонаціями.

Вона розвивається після інтерпретації мотивів теми сполучної частини, де А. Мішек доводить свій талант камерного композитора. За музикою сольне проведення контрабаса «відповідає» партії фортепіано, а також у ньому відбуваються хроматико-енгармонійні модуляційні переходи від тональності D-dur в E-dur.

Побічна тема «*poco sostenuto e leggiero*» починається в 45 такті і написана в тональності домінанти. Це період 6+7 тактів (a + b). Перше речення має легкий характер, у акомпанементі присутні короткі акорди фортепіано та орнаментальні фігури виконані стакато контрабасом. А. Мішек використовує тут поліритмію, що приносить рух та свіжість.

Друге речення побічної теми віртуозне, має енергійний характер і частково виконує функцію заключної теми. Експозиція повторюється так само, як і в сонатах класицизму і раннього романтизму.

Розробка починається з ліричного сполучного мотиву в тональності e-moll, який А. Мішек використовує аж до репризи. У першому проведенні присутній сильний контраст між ліричною та ритмічною частинами, тема опрацьована протягом шести тактів замість двох тактів, а другий мотив розгорнутий у восьми тактах замість трьох. Перше виконання тем завершується хроматичним уривком. Це приводить до першої кульмінації.

Далі ми чуємо ліричний мотив *espressivo*, який опрацьовується як окрема тема, але вже в мажорній тональності (H-dur) спочатку з фортепіано, а потім з контрапунктом у супроводі контрабасу. У 83 такті починається підготовка репризи, чутно скорочення мотиву сполучної частини, у трьох останніх тактах повертається ритм головної партії.

Реприза класична. Тема головної партії повертає до звучання її в експозиції, але акцентується перше речення. У репризі музичний розвиток більш інтенсивний і більше модуляцій аніж в експозиції. Лірична тема сполучної партії в тональності a-moll залишається без змін в першому реченні, але в другому мелодія має довшу і ліричнішу форму *dolce espressivo*, аніж у аналогічному місці експозиції.

Побічна тема репризи проводиться в тональності A-dur. Її перша частина — контрапункт, відповідно у фортепіано звучить мелодія, а у контрабаса вона ж, скорочена та викладена *pizzicato*. Друге речення побічної теми трохи довше, але, ймовірно, таким способом готується кода. Після репризи йде кода довжиною вісім тактів, яка побудована на головній темі октавою вище.

Друга частина *Andante religioso* з його назвою демонструє тяжіння до релігійних образів. Вона написана в тональності D-dur у складній тричастинній формі АВА1. Кожна з частин у свою чергу написана у простій тричасинній формі аба1. Період *a* має структуру 8 + 8 тактів.

Перше речення – соло контрабаса з фортепіанним супроводом, що закінчується домінантою. Друге речення періоду написано у контрапункті – соло фортепіано з супроводом контрабаса, ритміка якого схожа на фортепіанний супровід перших восьми тактів. Друге речення модулює у *h-moll* та завершується домінантою тональності.

Частина *b* триває 28 тактів. Починається вона з чотиритактної фортепіанної інтермедії з новим тематичним матеріалом. Основний метод розробки тут секвентний.

Характер змінюється на більш спокійний за вісім тактів до повтору *a1* і звучить на фортепіано, як нагадування про початковий період, те ж саме потім повторюється в партії контрабаса. Повторення *a1* починається з соло контрабаса та синкопами в правій руці у фортепіанному супроводі.

Основні зміни стосуються другої частини, де фортепіанне соло переходить до контрабаса октавою нижче, щоб потім міг відбутися більший музичний розвиток (А. Мішек пише кресендо від *pp* до *ff*). Частина *A* закінчується домінантою в тональності *f-moll*.

Друга частина складної три частинної форми *Stesso moto* – *B* – починається ліричним фортепіанним соло (8 тактів). Додається контрабас, що повторює фортепіанну тему з невеликими мелодичними змінами. Після восьми тактів мелодії контрабасу відбувається модуляція в *A-dur*. Кульмінація знаходиться у такті 90.

Ось цікаві динамічні контрасти – кульмінація написана в нюансі *ff* з потужними фортепіанними акордами, а, згодом, музика заспокоюється. Партія фортепіано спрощується, а контрабас грає флажолети у високих позиціях. В кінці середньої частини А. Мішек використовує низхідний еліпс у фортепіанній партії, який допомагає звільнити підготуватися до повтору *A1*.

Повтор *A1 Tempo I Poco tranquillo* починається у такті 110. На початку в партії фортепіано проводиться ритмічна лінія з синкопами, як у репризі великої експозиції А. Друге речення першого періоду набуває більш м'якого

і спокійного характеру, оскільки фортепіано залишається немов наодинці, а контрабас акомпанує *pizzicato*. Період *b* частини A1 залишається без суттєвих змін, але повторний запуск *a1* виконує функцію кульмінації там, де є важлива зміна на акорди стакато у фортепіано.

Загалом у другому реченні ми бачимо цікавий ритмічний розвиток першого періоду – коли спочатку ритмічна лінія проводилася четвертями, потім до неї додаються синкопи, а в кінці кульмінації звучать виділені акорди восьмими на фортепіано стакато. Друге речення закінчується динамікою *ppp* і *morendo*.

Третя частина сонати Rondo. Allegretto є рондо-сонатою, радісною та енергійною. Складний рефрен (також головна тема) A-dur складається з 34 тактів і написана у простій двохчастинній формі.

Основний період *a* – 8 + 8 тактів, де перше речення – соло контрабаса з фортепіанним супроводом, але у другій частині він змінюється. Період модулюється до тональності f-moll і закінчується своєю домінантою C-dur. Друга частина *b* (сполучна тема) є розвиваючим розділом і має схожий характер з однаковими ритмічними мотивами як і перша частина *a*.

Епізод B *tranquillo* вносить музичний контраст, він має ліричний характер, написаний у тональності e-moll і є побічною темою. Епізод B також написаний у простій двохчастинній формі, де перший період становить 8+8 тактів, а другий починає розробку. Другий період складається з двох речень. Перше – побудоване на тематичному матеріалі початкового періоду, у другому присутні ритмічні мотиви та характер наступної A1.

Повторювана частина A1 скорочена, вона має не простій двохчастинну форму, а період. Перша частина тут – фортепіанне соло без контрабаса в тональності A-dur, але друге речення робить тональний контраст і без модуляції написане в тональності C-dur, але закінчується в H-dur і готує іншу партію E-dur як домінанту. Можна сказати, що A1 з'єднує B і C за характером.

Розділ С виконує функцію заключної теми. Тут також опрацьована тема розділу А, використовуються її уривки і стартові мотиви. Повторювана А2, що є періодом, з'єднує третій розділ, експозицію та розробку. У першому реченні періоду акомпанує контрабас, друге речення цікаве тим, що замість А-dur раптово звучить а-moll.

У кінці А2 знаходиться модуляція до Des-dur, у якому написаний ще одина частина Х. Він та його наступна частина Y формують виконання всього розділу. Х (Tempo mosso) – абсолютно новий тематичний матеріал, довжиною 77 тактів. Цікава його форма: аbа1b1а2, яка є синтезом рондо і тричастинної форми. Його ліричному характеру частина Х протиставляє ціле речення. Існують також великі тональні контрасти (А-dur – Des-dur).

Тут А. Мішек знову демонструє свої напруження у контрапункті, де у b1 акомпанемент належить контрабасу *pizzicato*, а фортепіано грає сольну мелодію. Після розділу Х далій йде дуже цікава частина Y. Це фугато, тема якого є головною темою цілого речення, що написане в інверсії. Тема вперше згадується в тональності h-moll, а у другий раз в тональності субдомінанти es-moll (тема без змін). Потім додається контрабас після проведення якого фугато закінчується.

Тут і починається друга частина розділу Y. Його основою є тематичний матеріал розділу С (також заключна тема), а це завершення третього речення. Повторюється весь розділ А3 Tempo primo, яка цього разу має ту саму двочастинну форму, що й на початку.

А. Мішек використовує тут навіть поліритмію, що підкреслює характер головної теми та початок повтору. У репризі цікаво, що повторювана частина А звучить лише як основна тема, без елементів інших тем, як це було у експозиції, що свідчить про приналежність частини більш до сонатної форми, аніж до рондо.

Розділ А3 закінчується домінантою і веде до тональності а-moll, в якій буде виконаний розділ В1 (також побічна партія). За його звучанням слідує розділ С1 в головній тональності А-dur, що написана у контрапункті. У коді

повертаються ритмічні мотиви головної теми. Соната досягає кульмінації в останньому форте.

Стосовно виконавської специфіки Соната №1 А. Мішека ставить перед контрабасистом ряд нетривіальних завдань по максимально коректній та адекватній передачі художнього задуму твору. Можна впевнено стверджувати, що, якщо виконавець не мав досвіду виконання романтичних інструментальних сонат Й. Брамса, Е. Гріга або А. Дворжака, деякі особливості сонат А. Мішека будуть ставити перед виконавцем зовсім нові завдання.

Вважаємо за потрібне звернути увагу виконавця перш за все на драматургічний план сонати. Вдале виконання базується на точному розрахунку довжини думки та об'єднанні малих та великих елементів форми даної сонати в єдину систему, де великі драматургічні лінії доповнюють малі. У музичному матеріалі сонати можна орієнтуватись на локальні інтонаційні низькі та високі кульмінації, які, здебільшого, досить очевидно доповнюються нюансом.

Другим вкрай важливим засобом в арсеналі виконавця є динаміка, яку слід використовувати співвідносно традиціям романтизму, та у рамках здорового глузду і художнього смаку. Перша соната А. Мішека написана в дусі ранньоромантичної сонати з подвійною експозицією на кшталт таких у Л. Бетховена, тому і нюанси тут слід виконувати з присутньою цьому стилю формальністю.

Також певною мірою формальне відношення до тривалостей, та певна «жорсткість» у часі додадуть виконанню єдності загальної форми та необхідного «ефектного» обрамлення. А. Мішек намагається дуже точно регламентувати тривалість елементів форми авторськими темпами та позначеннями характеру, залишаючи досить вузьке поле для їх трактовки.

Технічні складності сонати досить очевидні, та не вимагають специфічних методів вирішення. Виконавець має великий спектр варіантів щодо використання штрихів, розкладення акордів, диференціації вібрації в

залежності від характеру, що потребується, вибору між паралельною та однострунною аплікатурою.

### **3. 2. Соната для контрабаса та фортепіано № 2 op.6 e-moll: риси зрілого романтизму**

Свою другу сонату А. Мішек написав у 1911 році у Відні. Соната складається з чотирьох частин: *Con fuoco*, *Andante cantabile*, *Furiant. Allegro energico*, *Finale. Allegro appassionato*.

Хоча ця соната була написана всього-лише через два роки після першої, вона набагато складніша за формою, технічним рівнем і музичним характером. Вона являє собою хороший зразок романтичної сонати кінця XIX століття.

Соната e-moll є однією з найвідоміших та найякісніших творів для контрабаса та фортепіано, саме з цією композицією А. Мішек найбільш асоціюється як композитор у музикознавців та виконавців-контрабасистів.

Перша частина *Con fuoco* написана в сонатній формі. Вона починається з ліричної, мелодраматичної головної теми e-moll. Період головної теми: a + a1 (чотирнадцять та сорок тактів). Тут у першому реченні використовується принцип трьох ступенів, де кожна нова фраза звучить вище ніж попередня. І, можна зробити висновок, що це надає енергії та сили ліричному герою.

За найвищою нотою кульмінації слідує низхідний пасаж, який приносить заспокоєння, слідом за яким А. Мішек використовуючи крещендо та фортепіанні акценти готує другу частину періоду, яка, хоча і починається як перша, усе ж таки продовжує та підтверджує музичну ідею. Тут дуже важливі восьмі ноти, які починаються з тридцять третього такту і ведуть до першої кульмінації. Цей «біг» А. Мішек використовує не лише у першій частині, а і для завершення усієї сонати. Далі у шістнадцяти тактах відбувається кульмінація та завершення головної теми.

Далі фортепіано розслабляє музичний характер, чим готує побічну тему *Tempo giusto*. Вона проводиться у тональності натуральної домінанти *h-moll* та являє собою період  $a + a1$  (з двадцятого по тридцять другий такти). За своїм музичним характером вона контрастує з оригінальною музичною ідеєю. Хоча основний динамічний нюанс *pp*, розвиток досить інтенсивний і це призводить до послідовності зі скорочувальними мотивами ( $4 + 4 + 1 + 1 + 1 + 1$ ), що супроводжуються фанфарними мотивами у фортепіано. Динаміка поступово нарощується і наприкінці повертаються інтонації головної теми.

Істотна відмінність від першої сонати А. Мішека полягає в тому, що експозиція тут не повторюється, це особливість романтизму, де метою є максимальна наскрізність форми.

На початку розробки протягом вісімнадцяти тактів вся мелодія пролунає двічі в партії фортепіано та с двадцятьма тактами контрабасового супроводу *obligato*. А. Мішек використовує тут поєднання далеких тональностей (*F-dur – A-dur*), у середній частині розробки використано канонічну імітацію (контрабас на один такт «затримується» після фортепіано), що потім приводить до кульмінації.

У третьому розділі розробки восьмі ноти головної теми розвиваються через крещендо, прискорення і модулююче-секвентний рух, що призводить до репризи.

Тут, у порівнянні з експозицією, головна тема написана в динаміці *ff* з другим реченням *subito piano* та поступовим крещендо. Сполучна тема в репризі має тональність *E-dur*, побічна тема написана у контрапункті з соло фортепіано та акомпанементом контрабасу.

Усе це приводить до кульмінації першої частини, де вперше в динаміці *fff* та характері *Marcatissimo e furioso* звучать фортепіано та контрабас в унісон. Драматичним завершенням першої частини є акорди *Pesante*.

Друга частина *Andante Cantabile* вносить великий контраст у сонату. Після лірико-драматичної першої частини А. Мішек пропонує слухачу

ностальгічну мажорну частину у складній тричатинній формі АВА1. Велика частина А складається з шестидесятьох шести тактів.

У перших шістнадцяти тактах тему проводить фортепіано. Далі додається контрабас, який використовує той самий тематичний матеріал. Мелодія після двадцяти тактів набуває певного розширення. А. Мішек використовує тут поліритмію: ліва рука в партії фортепіано має тріольний ритм, а партія правої руки і мелодія контрабасу чергуються між тріо та октавними ритмами.

У 44 такті починається *subito pianissimo*. Це шеститактове начало підготовки кульмінації, що знаходиться у головній тональності. На початку цієї підготовки А. Мішек використовує зменшення тривалостей в партії фортепіано (триолі замість восьмих), акомпанемент фортепіано веде мелодію до секстолів.

Підкреслити кульмінацію також допомагають фортепіанні акорди, які підкреслюють мелодію та ритміку солюючого контрабасу. Після кульмінації розпочинається підготовка великої частини В *Animato*, яка зі своїм танцювальним і радісним характером контрастує з першою частиною А.

Внутрішній розділ написаний в тональності F-dur і розмірі 12/8. Він триває сорок два такти. Розділ починається з десяти тактів соло контрабаса під акомпанемент фортепіано, потім фортепіанна інтермедія з семи тактів на тому ж тематичному матеріалі. Після інтермедії фортепіано починає таку ж мелодію, що й до цього, але на другій половині такту додається контрабас з канонічними імітаціями.

У 96 такті музичний характер змінюється і починається підготовка до повернення теми зовнішнього розділу. У тональному плані А. Мішек використовує тут хроматичну модуляцію від тональності Es-dur до E-dur, у якій знаходиться кульмінація внутрішнього розділу. Реприза остаточно готується за шість тактів, де вже в розмірі 12/8 звучать мотиви основної теми А.

У зовнішній частині A1 форма не змінюється, проте змінюється роль інструментів. Місце фортепіанного вступу займає контрабасове проведення. У фортепіанній відповіді ми також бачимо послаблення ритму і поліритмію, що найбільш виражені саме у репризі. Далі музичний персонаж заспокоюється, друга частина сонати закінчується *morendo*.

Можна досить впевнено стверджувати, що друга частина за характером музичного розвитку і пов'язаною з ним мелодичною лінією близька до творчості російського композитора С. Рахманінова або чеха А. Дворжака.

Близкість А. Мішека до чеських музичних традицій відчувається в третій частині *Furiant. Allegro energico*. Це швидкий і запальний чеський танець з перемінною опорою на дві чверті та на три чверті. За своєю природою ця частина наповнює та об'єднує блиск та енергію усієї сонати.

Частина за формою складна тричастинна ABA1 з тріо в середині. Зовнішні розділи написані у тональності a-moll. Розділ має тричастинну форму aba1 (три рази по шістнадцять тактів). частина a – це період, який повторюється. Перша вольта закінчується домінантою E-dur, але друга вольта переходить у тональність C-dur, в якій написана мала частина b. Частина b має розробковий тип.

У частині b солює фортепіано, контрабас акомпанує складними акордами та пасажами-арпеджіо. Наприкінці частини b ритмічні імітації та секвенції, що розпадаються до мотивів у крещендо ведуть до кульмінації, яка також є репризою теми A. Розділ закінчується головною тональністю a-moll.

Trio. *Molto tranquillo* (A-dur) написане у простій тричастинній формі aba1. Основним прийомом розвитку музичного матеріалу у розділі є канонічне наслідування, за допомогою якого опрацьовуються усі теми внутрішнього розділу.

Частина a – період (шістнадцять тактів). Він ліричний, з тонким мелодизмом, яка дивує слухача своїм контрастом після акордової структури на початку частини.

Частина *b* є розробкового типу і вносить інтенсивність в тріо за рахунок поліфонії та акцентів у слабку долю. Наприкінці цієї малої частини відбувається *diminuendo*, де музичний персонаж повертається до ліричності частини *a1*. Партія фортепіано ритмічно подрібнюється, додається ще один голос у басовій лінії – восьмі ноти стакато.

Після тріо йде дванадцятитактний сполучний фрагмент *Pui Mosso*, який за своїм характером готує зовнішній розділ. У фактурі використовується принцип «питання – відповідь», де є висхідні мотиви в партії фортепіано, які повторюються у контрабасовій партії навпаки – низхідним гамоподібним рухом піцкато.

Реприза *A1* майже не містить змін, далі йде кода. Кода (*A-dur*) заснована на тематизмі середньої частини *B*, але в кінці речення *A*. Мішек робить «сюрприз»: раптово звучить повільна тема *diminuendo I rallentando, ff*, що завершується знову швидкими акордами *Presto*.

Четверта частина сонати *Finale. Allegro appassionato* повертається до медрамаатичного характеру першої частини. Вона написана у головній тональності *e-moll*. Після блискучої та радісної третьої частини потрапити фінал становить великий контраст. Частина написана в сонатній формі.

Головна тема – період *a + a1* (вісім та шістнадцять тактів). Спочатку – унісон контрабасу та фортепіано з пунктирним ритмом та акцентами, що додає темі енергії та драматизму. Партія контрабаса продовжується у тому ритмі, але акорди супроводу у фортепіано час від часу не співпадають з акцентованою долею, що додає нестабільності розвитку і певного хвилювання

В кінці другого речення інтенсивність зменшується і готується сполучний розділ, який є найбільш контрастним у експозиції. Основна тема тут модулює у *G-dur*, а, слідом за цим, контрабас проводить нову ніжну *dolce* мелодію. Контраст внесе такт 37, де тема фортепіано буде сполучатись з комбінованим штрихом контрабаса (дві на лізі, дві під крапками).

Таким чином готується побічна тема (тривалістю шістнадцять тактів) у тональності домінанти c-moll. А. Мішек використовує тут модуляції та секвенції, а отже побічна тема, у порівнянні з першою частиною сонати, не така підкреслена і фактична.

Заключна тема використовує тематичний матеріал основної теми і знаходиться у тональності c-moll, на якому закінчується експозиція.

На початку розробки опрацьовується лірична мелодія сполучної частини, але з музичним розвитком додається і головна тема. Наступна частина розробки починається у сто дев'ятому такті, де в партії контрабаса звучить вдвічі сповільнений мотив основної теми, що перекликається з фортепіанними відповідями.

Наступна частина розробки *Con affeto* являє собою фугато, восьмий такт якого є кульмінацією усієї розробки. Далі, у менш насиченій частині готується реприза, відбувається модуляція у H-dur.

Перше речення репризи ідентично експозиції, але друге речення видозмінене і проводиться у тональності E-dur. Також цікаво, що побічна тема (e-moll) у повторі звучить у партії фортепіано та виконує функцію супроводу. Партія контрабаса має нову мелодію з більш ліричним характером.

Заключна тема у головній тональності e-moll цікава тим, що використовує тематичний матеріал першої частини сонати *Con fuoco*. Також, окрім цього зберігається прискорення та крещендо до кульмінації у восьмому такті речення. Перша і четверта частина сонати не тільки написані у однаковій формі, тональності та музичному характері, а ще й об'єднують свій музичний матеріал. Соната №2 e-moll драматично закінчується акордами *pesante* у головній тональності e-moll.

Серед трьох сонат А. Мішека Соната №2 становить найбільшу художню та технічну складність для виконавця-контрабасиста. Слід зазначити, що, окрім складності партії контрабасу, соната у першу чергу є ансамблевою, а не сольною, тому художній рівень та рівень технічної

майстерності виконавця-піаніста відіграє велику роль у загальному результаті виконання даного твору.

У сонаті зустрічаються тональності, дуже далекі від природніх для контрабаса, цьому необхідно приділити особливу увагу та надати перевагу паралельній аплікатурі. Підбір аплікатури та смичкування є суто індивідуальним та витікає безпосередньо з інтерпретації конкретного виконавця. У цілому можна зазначити, що краще наближати великі стрибки (ширше септими) до однієї позиції задля запобігання небажаним глісандо з одного боку чи паузам з іншого, формувати аплікатуру, виходячи з мотивної структури, та розподіляти смичок мислячи цілими фразами.

Вкрай необхідно зберігати авторські ліги на два такти, бо більш «зручне» розбиття на лігу по такту спотворює художній задум автора. *Pizzicato* у більшості випадків, не зважаючи на авторське *p* чи *pp*, краще грати з опорою задля більшої звучності з метою досягнення правильного балансу з фортепіано.

Серед трьох контрабасових сонат А. Мішека та загалом серед контрабасових сонат початку XX століття дана соната являє собою зразок найбільших технічних та художніх труднощів. Переважну більшість технічних завдань сконцентровано у Першій частині Сонати для контрабасу та фортепіано №2 e-moll А. Мішека, адже вона є найбільш масштабною та різноманітною за штриховою та інтонаційною палітрою.

### **3.3. Соната для контрабаса та фортепіано № 3 op.7 F-dur: ознаки пізньоромантичного стилю**

Нажаль, невідомо, коли була написана ця соната, але вона була знайдена у 1955 році, після смерті автора. Соната №3 найдовша і найскладніша в музичному плані. Вона складається з чотирьох частин: *Allegro ma non troppo*, *Dumka. Largo lamentabile*, *Scherzino. Tempo giusto*, *Finale – Quasi una fantasia. Andante Assai*.

Соната №3 є гарним прикладом пізньоромантичної сонати. У ній можна почути не тільки вплив композиторів Й. Брамса, А. Дворжака і С. Рахманінова, але вплив німецького композитора і реформатора Р. Вагнера, в особливості принцип мотивів.

Перша частина *Allegro ma non troppo* написана у тональності F-dur у сонатній формі з двома побічними темами. Експозиція починається двотактним вступом фортепіано, потім додається контрабас і починається основна тема, яка записана у вигляді періоду  $a + a_1$  (вісім та дванадцять тактів).

Спочатку персонаж ліричний, але в другій половині другого речення він поступово трансформується в більш енергійного з використанням пунктирного ритму та стаккато. Сполучна партія продовжується так як і головна тема, переходячи у тональність C-dur, в якій написана перша побічна тема *Scherzando*. Вона має легкий характер, який поєднується з попередніми темами.

Друга побічна тема *Tempo leggiero* починається у сімдесят восьмому такті і знаходиться в e-moll. Тут відбувається передача пасажів стаккато між контрабасом і фортепіано. Ця тема контрастує з усією експозицією, найбільше цьому сприяють швидкі зміни динаміки, акцентів та орнаменталізації. Після другої побічної теми рух послаблюється і готується розробка.

Розробка починається у тональності C-dur з новим тематичним матеріалом, але вже скоро модулює до тональності f-moll, де проводиться друга побічна тема. У цьому реченні теми викладені у дзеркальному відображенні.

Далі спочатку звучить друга побічна тема, потім перша, і незадовго до репризи, головна тема, що на початку знаходиться в тональності G-dur, через C-dur приходить до тональності головної теми F-dur.

Реприза починається у 211 такті, та позначається *Tempo I*. Тут перше речення головної теми має нову мелодію *esspressivo* в партії контрабаса, але вона виконує усього-лише функцію супроводу фортепіано. У репризі перша

побічна тема проводиться у тональності F-dur, а друга побічна тема у тональності d-moll.

Після репризи йде невеличка кода, що побудована на матеріалі головної теми. Тут музичний персонаж вивільняється і частина закінчується *smorzando*.

Друга частина Dumka. Largo lamentabile (d-moll) починається з повільного вступу (тривалістю дванадцять тактів), що зі своїми мотивами лежить в основі всього цього речення. Також позначення присутнє позначення Largo, що тісно пов'язане з суттю такої вільної форми, як Dumka. Думка є переважно глибока слов'янська народна пісня з серйозним філософським змістом.

Частина написана у складній тричастинній формі АВА1 з інтродукцією і кодою. Зовнішній розділ А написаний в простій тричастинній формі aba1. Період а складається з двох речень по чотири такти, та модулюється в тональність F-dur, в якій написана мала частина b.

Частина b за формою належить до розробкового типу і після проведення модулює до основної тональності репризи. Реприза a1 більш плавна і тиха, основний динамічний нюанс *pp*.

Розділ А закінчується домінантою, а основний період внутрішнього розділу В Molto lento e tranquillo починається в тональності D-dur. Ця тема своїми ритмами та мотивами схожа на початок частини.

«Сюрприз» приносить сорок-другий такт, де замість мажорної тональності звучить та ж мелодія, але у тональності d-moll. Середня частина розділу В також має розробковий тип та готує собою кульмінацію.

У п'ятдесят четвертому такті Tempo *molto pesante* знаходиться драматургічна вершина всього речення. Акцент робиться на супроводі фортепіано, яке з акордовими повторами та ритмічним послабленням додає певного нового «музичного кольору».

Після кульмінації частини слідує загальна пауза, після якої починається реприза Tempo I. Вельми цікавий і основний період зовнішнього розділу A1:

перед кожним реченням періоду, що викладено на фортепіано у вигляді хоралу, у партії контрабаса звучить мотив вступу, який означає, що структура даної частини наближена до циклічної.

Середня частина репризи спочатку проводиться у тональності H-dur, після чого модулюється у головну тональність d-moll, у якій, подібно до розділу А, але у тихішій динаміці головна тема звучить востаннє. Далі йде кода, яка побудована на основі того ж тематичного матеріалу, що і велика частина В.

Третя частина сонати Scherzino. Tempo giusto (A-dur) написане у складній тричастинній формі з тріо в середині. Своїм радісним характером та легкістю частина контрастує з усім сонатним циклом А. Мішека.

Зовнішній розділ А починається вступом фортепіано, яке готує основний період, що триває двадцять вісім тактів (вісім перше – речення, двадцять – друге), в якому присутня модуляція в E-dur, та інтенсивний розвиток у другому реченні, яке з динамічними контрастами і секвенціями веде до локальної кульмінації у двадцять дев'ятому такті.

Частина b в середині А є чотирьохголосним фугато з елементами реальної поліфонії, що додають контраст та дійсно насичують частину фактурно. Наприкінці малої частини b до фортепіанної партії додано додаткові мотиви, тому реприза a1 супроводжується певним ритмічним послабленням, але не веде до кульмінації, як це було раніше, але все ж закінчується в тональності головної теми.

Тріо (f-moll) починається з восьмитактного фортепіанного вступу, у якому вже чутно повторювані акорди акомпанементу. Ритм і гармонія тут додають музиці фольклористичного характеру, але також присутня і лірична та мелодична пісенність.

У такті 107 змінюється роль інструментів і, спочатку, на фоні фортепіанного соло, контрабас грає технічні пасажі, але у сто тридцять четвертому такті він вже слідує за контрапунктом фортепіано. В партії

контрабаса використані порожні квінти, роблячи цей розділ дуже схожим на твори норвезького композитора Е. Гріга, яким А. Мішек надихався.

У такті 178 повертається тематичний матеріал розділу А у партії фортепіано і в сто вісімдесят шостому такті починається реприза без істотних змін. Третя частина закінчується кодою, де відбувається дроблення тематичного матеріалу на мотиви, характер стає більш легким і радісним.

Четверта частина – фінал *Quasi una fantasia. Andante assai* – це, мабуть, найскладніша частина цієї сонати з точки зору руху гармонії та музичного розвитку. Це фантазія, тому вона не має чіткої форми, але в ній є нові теми, що переплітаються з темами з попередніх частин шляхом мотивної розробки на кшталт такої у музиці Р. Вагнера.

Фінал починається у темпі і характері *Andante assai* з великих фортепіанних акордів, за якими сліднують хроматичні пасажі як у партії контрабасу так і у партії фортепіано. Звучить серйозний мотив *Grave* з початку другої частини сонати. Далі йде ще одна хроматична фігура, що готує посилення мотиву головної теми з першого речення (*Des-dur*). Музичний характер цього фрагменту відрізняється більшою лірикою і дещо іншою ритмічною структурою.

У такті 17 відбувається модуляція у тональність *E-dur*, яка триває шість тактів і модулює у *F-dur*. Також з'являється новий радісний музичний персонаж, який має новий музичний матеріал у характері *Allegro*. У тридцять п'ятому такті нова лірична тема *b* починається в тональності *F-dur* з малої секунди вниз і великої сексти вгору. З цими мотивами ми вже зустрічалися у попередніх частинах.

Далі йде проста двочастинна форма (два періоди по шістнадцять тактів), яка бере на себе з'єднуючу функцію. В її кінці – контрабасова каденція в характері *Pesante*.

В такті 127 починається нова частина *Molto lento*, яка базується на повільній мелодії *dolcissimo*. Початок цієї теми будується на тих же мотивах, що й лірична частина *b*, але музичний характер набагато простіше.

Далі йде Темпро I, який є варіацією теми в тональності C-dur. А. Мішек використовує тут поліритмію, що приводить до кульмінації у сто сімдесят третьому такті. Після цього відбувається трансформація музичного персонажа.

Цікавим є наступний фрагмент, де після двотактного соло контрабасу *ad libitum* у двохсотому такті ми чуємо цитату з увертюри Р. Вагнера до опери «Тристан та Ізольда» – так званий «тристан-акорд», відомий для свого часу як несподіваний гармонічний зв'язок, що відходить від класичної гармонії, оскільки він розширюється в інший дисонансний акорд. Що ще цікавіше, цей акорд знаходиться на «лінії золотого перетину» четвертої частини, створюючи шоковую мовчазну кульмінацію.

У 206 такті в тональності A-dur повертається ліричний мотив головної теми першої частини сонати. Далі йде інтенсивна частина розробкового типу, після якої мелодія знову звучить у динаміці *ppp*, цього разу в тональності D-dur.

У такті 256 повертається тематичний матеріал із головної теми першої частини Allegro ma non troppo, який звучить в тому ж характері і тональності. Шістнадцяті ноти цієї теми повільно повертаються до легкості попереднього матеріалу.

Фінал третьої сонати А. Мішека закінчується такою ж темою, з якої починається третя частина сонати, тобто вбачаємо ознаки тематичної арки, обрамлення, що ще раз вказує на риси, притаманні романтичним сонатним циклам.

Соната №3 op.7 F-dur А. Мішека є не тільки самою цікавою з точки зору форми та гармонії, вона також є найменш виконуваною серед трьох сонат циклу. Але все ж таки станом на дві тисячі двадцять другий рік є дуже вдалі виконання, серед яких можна особливо виділити записи Д.Джані та С.Джані і також Д. Вагнера та Д. Роботті.

Головна проблема, що стане перед виконавцем буде пов'язана з коректним викладенням складної фактури сонати. Ми вже вказували,

говорячи про виконавську специфіку другої сонати, що ансамбль вкрай важливий у сонатах А. Мішека. І саме для третьої сонати це твердження максимально актуальне.

Виконавцям – контрабасисту та піаністу – слід звернути увагу на досягнення єдиної інтерпретації та трактовки музичного матеріалу, працювати над формуванням спільних засобів художньої виразності. Також, досить важливим є питання балансу, оскільки саме в третій сонаті контрабас звучить найменш відкрито (через особливості обертонового звукоряду).

Усі *pizzicato* повинні також бути у балансі з фортепіано, тобто звучати більш яскраво. Це є взагалі універсальним правилом для усіх трьох сонат А. Мішека. У другій частині сонати також виникає проблема повноцінного визвучування нижнього регістру контрабасу, що може скласти реальну складність для виконавця.

### **Висновки до Розділу 3**

В сонатах №1 та №2 А. Мішек, добре знаючи інструмент, доручає контрабасу досить складну партію, яка навіть перевищує складність типових романтичних віолончельних сонат використовується максимально можливий спектр штрихових технік гри на струнних інструментах, що історично більш характерно саме для скрипкового, а не контрабасового виконавства.

Перша соната близька до Другої за глибиною мелодичної та технічної фактури. Можливо, вона більшою мірою заснована на національній мелодиці та поступається Другій за розробленістю форми та використаній техніці. Проте обидві сонати А. Мішека вимагають від контрабасиста граничної сконцентрованості, великої емоційної віддачі і безумовно кидають виклик будь якому контрабасисту-виконавцю.

Також слід звернути особливу увагу на Сонату №3 ор. 7 F-dur А. Мішека. Твір має виключне значення для жанру сонати для контрабасу і фортепіано, оскільки його можна вважати останньою «романтичною сонатою старої школи». Під впливом нової епохи, яку застав композитор, форма дуже

ускладняється, останні три частини діляться на різні за характером підрозділи, але при цьому залишається характерна для А. Мішека чітка єдина змістова лінія, що явно проходить через увесь твір.

Аналізуючи виконавську специфіку даних творів можна відзначити явну наступність Чеській виконавській школі. Це, як і суто чесько-німецьке прагнення до використання в більшості паралельної аплікатури, відведення значної ролі *obligato* у партії контрабаса, частого використання *marcato* та важких штрихів задля досягнення ефектів масивності у кульмінаціях, суворих вимог до темпоритму та детально виписаних у нотному тексті акцентів та *sforzando*.

Також сонатам А. Мішека притаманна велика «гнучкість» фактури, характерне імітування штрихової та динамічної палітри між контрабасом і фортепіано, особливо під час розробкових розділів. Також ця риса все більш підсилюється в більш пізніх сонатах автора. У розробках Сонати №3 ор. 7 F-dur можна взагалі побачити передачу наскрізну мотивів від одного інструмента до іншого.

Досить важливим моментом для виконавця-контрабасиста є також поступово зростаюча, від першої до третьої сонати, технічна складність. Зростають вимоги до вібрації, штрихової техніки, різноманіття динамічних та настроєвих нюансів, переходи між регістрами стають більш частими та раптовими, від сонати до сонати посилюється необхідність у використанні підмін пальців, коли партія вимагає більш довгої безперервної мелодичної лінії.

Можна стверджувати, що найбільш складною з технічної точки зору є Соната №2 ор. e-moll, вона потребує від виконавця-контрабасиста максимально багатой штрихової палітри, у сонаті присутні *pizzicato* лівою рукою, флажолетні закінчення фраз на кшталт таких у творах Дж. Боттезіні, досить різноманітні техніки гри арпеджіо. Хоча Соната №3 і не має такої ж багату штрихову палітру попередньої, але вона складає найбільшу художню складність для виконавця за рахунок найбільш глибокої фактури та

розвиненої мотивної системи, що становить певні складнощі у побудові драматургічного плану виконання твору.

На основі проведеного жанрово-стилістичного та виконавського аналізу сонат можна зробити висновок, що А. Мішек, поступово ускладнюючи композиторську мову, та поглиблюючи ансамблевий взаємозв'язок фортепіано та контрабаса, демонструє велику майстерність стилізації. Музика трьох сонат для фортепіано та контрабаса настільки багата характерними елементами інструментальної романтичної музики, що аналізуючи ці твори можна прослідкувати генезу жанру романтичної сонати уцілому.

## ВИСНОВКИ

Протягом довгого шляху своєї еволюції, контрабас став фундаментальною частиною переважної більшості музичних жанрів. Серед них – жанр камерно-інструментальної музики, у якому перші відомі твори за участю контрабаса датуються другою половиною XVIII століття, але інтерес композиторів до контрабасу у якості ансамблевого інструменту зростає з початком XIX століття. Низка композиторів епохи романтизму зацікавленні у залученні контрабаса до своїх камерно-ансамблевих творів.

Серед композиторів романтичного періоду, що створювали камерно-інструментальні твори для контрабаса значний внесок до розвитку жанру внесли: Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, А. Дворжак, Л. Шпор та Дж. Боттезіні. На момент створення А. Мішеком Циклу з трьох сонат жанр камерно-інструментальної музики вже мав більш ніж трьохсотрічну історію, за яку в повній мірі сформувалися основні позиції контрабаса, як інструменту камерного ансамблю.

Серед контрабасових шкіл світу чеська є однією з найрозвиненіших, та значущих за своїм міжнародним впливом. Представники чеської, а саме Празької контрабасової школи, такі як один з її засновників В. Дом, Й. Граб'є, Й. Сладек та Ф. Черні, професори Віденської консерваторії А. Слам та Й. Врані, Ф. Сімандл, учнем якого у Віденській консерваторії буде А. Мішек. Також відомі випускники цього класу – Г. Ласка, відомий як автор власної школи гри на контрабасі та автор пропозиції по стандартизації контрабаса як інструмента.

А. Мішек пережив обидві світові війни, появу його батьківщини – Чехословаччини і бачив як перед його очима технічний прогрес радикально змінив світ. І усе це добре відчувається в його музиці. Соната №1 op.5 A-dur нагадує ранню творчість Й. Брамса, де музична форма спирається на принципи класицизму, Соната №2 op.6 e-moll є майже еталонним зразком інструментальної романтичної сонати, Соната №3 op.7 F-dur, можна сказати,

– найскладніша за формою композиція А. Мішека. Соната має ознаки пізнього романтизму.

Цикл з трьох сонат А. Мішека за всіма ознаками можна охарактеризувати як романтичні сонати для контрабаса та фортепіано. Композиторський стиль А. Мішека у цілому наслідує композиторів-романтиків, а також характеризується такими індивідуальними рисами, як: наскрізна драматургія, майстерне використання динамічних контрастів, володіння специфікою контрабасового виконавства, вдале використання регістрів, різноманітних технік гри на інструменті та поєднання технічної віртуозності з художньою доцільністю.

На основі проведеного стильового, гармонічного та виконавського аналізу циклу сонат А. Мішека можна зробити висновок, що дані твори складні у виконанні і потребують від виконавця-контрабасиста максимальної концентрації його знань та навичок. Аналізуючи сонатний цикл в хронологічному порядку можна було прослідкувати розвиток композиторської думки А. Мішека, вдосконалення митецьких прийомів та розширення його художньої та смислової палітри. Після жанрово-стильового, аналізу форми та гармонії, автор дослідження вказує на конкретні проблеми, що можуть стати перед виконавцем даного твору та пропонує свій варіант вирішення даних проблем на основі свого виконавського досвіду.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа // Проблемы музыкальной культуры. Київ : Музична Україна, 1989. вип 2. С. 52–64.
2. Дікареєв С. Жанрово-стильова та виконавська специфіка сонати для контрабаса та фортепіано Пауля Гіндеміта. *Аспекти історичного музикознавства*, вип. XXIV Харків, 2021. С. 127-147.
3. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку :автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 23 с.
4. Лучанко О. М. Постать Д. Драгонетті в історії контрабасового мистецтва: виконавство та творчість // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Тернопіль : ТНПУ, 2012. Вип. 2. С. 108–114.
5. Марков Е. Контрабас в джазе : исторический очерк // Київське музикознавство: збірка статей. Київ, 2011. Вип. 38. С. 271–287.
6. Маркова О. Теорія виконавства в сучасному музикознавстві // Українське музикознавство Київ, 2002. Вип 31. 93-102 с.
7. Москаленко В. Г. Теоретичні та методичні аспекти музичної інтерпретації: автореф. дис. ...д-ра мистецтвознавства / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 1994. 25 с.
8. Ніколаєвська Ю. Homo interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть: Харків: Факт, 2020. 580 с.
9. Balcar, Jan. Pražská Kontrabasová Škola a Její Hlavní Představitelé. B.M. Thesis, Music and Dance Faculty, Academy of Performing Arts in Prague, 1974. P. 45–77.
10. Brahms J. Cello Sonata №1 op. 38. New York : Schirmer, 1921. 57 p.
11. Cohen, Irving H. The Historical Development of the Double Bass. Ph.D. Thesis, New York University, 1967. P. 45–56.

12. Berlioz H. . Treatise on Instrumentation. Dover Publications New York 1991. P. 75–76.
13. Lavergne, Patrick James. The Origin and the Evolution of the Double Bass. D.M.A. Thesis, Louisiana State University, Baton Rouge, 2021. 43 p.
14. List of Compositions Featuring the Double Bass // Petrucci Musuc Library. URL: [http://imslp.org/wiki/List\\_of\\_Compositions\\_Featuring\\_the\\_Double\\_Bass](http://imslp.org/wiki/List_of_Compositions_Featuring_the_Double_Bass) (дата звернення 14.05.2018).
15. Mišek A. Double Bass Sonata №2, op. 6. Leipzig : Friedrich Hofmeister, 1910. 35 p.
16. Margaret R. Hasspacher A Summary of Dissertation Recitals Three Programs of Double Bass Music by dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of (Doctor of Musical Arts) in the University of Michigan 2017. 9 p.
17. Mareček, Václav. Česká Skladatelská a Komorní Tvorba pro Kontrabas od Roku 1945. M.A. Thesis, Music and Dance Faculty, Academy of Performing Arts in Prague, 2009. 17 p.
18. Siemers, Brian J. The History and Development of the Double Bass. D.M.A Thesis, University of Cincinnati, 2001. P. 56-59.
19. Serhaniuk L. I., Shapovalova L. V., Nikolaievska Y. V., & Kopeliuk O. O. Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*. 2021. P 33-35.
20. Vasilistov D. A master's recital in Double Bass. University of Northern Iowa, 2013. 22 p.
21. Warnecke, Friedrich, Ad Infinitum: first edition, Hamburg, the author, 1909. 411 p.
22. Wee, Christina C.-Y. P. A Historic Collaboration: The Piano and the “bass Violin” from Its Inception During the Baroque Period to the Twenty-First Century. D.M. Thesis, Northwestern University, 2007. P. 22–37.

23. Zakopal, Luděk. Kontrabasová Škola Kroměříž a Její Vliv na Techniku Hry u Nás a ve Světě. B.M. Thesis, Music and Dance Faculty, Academy of Performing Arts in Prague, 2000. P. 77-81.

24. Zimmermann F. A Contemporary Concept of Bowing Technique for the Double Bass. Front Cover. Leeds Music Company, 1976. 144 p.