

КОНТРАБАСОВИЙ КОНЦЕРТ У ПОШУКАХ ДОБИ МУЗИЧНОГО РОМАНТИЗМУ (НА ПРИКЛАДІ ЧЕСЬКИХ ТРАДИЦІЙ)

У статті розглядається розвиток контрабасового концерту в ХІХ ст.: аналізуються тенденції розвитку сольного інструментального концерту, розглядається становлення чеської контрабасової школи (В. Гаузе, Й. Граб'є, Е. Шторх та ін.), представники якої заклали основи контрабасової школи в Україні. У цьому контексті аналізуються контрабасові концерти Й. Граб'є та Е. Шторха.

Ключові слова: контрабасовий концерт, жанр, романтизм, чеська школа, розвиток, тенденції.

Романтична доба з притаманним їй культом індивідуально-особистісного начала, естетики барвисто-декоративної віртуозності та їх сценічного представлення справила величезний вплив на розвиток сольного музичного інструменталізму, що, в свою чергу, сприяло виникненню європейських контрабасових шкіл як осередків різних виконавських традицій. Таке історико-культурне тло спричинило й появу значної кількості віртуозних творів для контрабаса, серед яких найбільш вагомими є концерти. Оскільки контрабасова спадщина є малоопрацьованою вітчизняним музикознавством, то її аналіз в контексті розвитку музичного мистецтва, що повинен спиратися в першу чергу на дослідження жанру концерту скрипкового, фортепіанного [7; 9; 10 та ін.], є на часі з огляду як історико-теоретичних, так і виконавських потреб.

Мета статті – дослідити історико-культурні умови функціонування жанру контрабасового концерту в романтичну епоху, показати варіанти втілення романтичних пошуків в даному жанрі на прикладі чеських традицій.

Естетика епохи романтизму вносить принципові зміни у змістові та структурні нормативи класичних жанрів. Як зазначає О. Чеботаренко, в цю епоху складається «...нове відношення до жанрових детермінант в музиці як до засобу «переакцентуації» та відкриття нових метафоричних властивостей жанрової стилістики» [11, 5]. Лінія «соллювання» – «барокове змагання» – «класицистичний діалог» розгалужується у напрямках віртуозності й симфонізації. Як результат – у післябетовенську добу відмежовуються віртуозний та симфонізований різновиди концерту. З плином часу симфонізований концерт здобуває все більш вагомі позиції. Разом з тим низка відомих романтичних концертів демонструють нам поєднання іманентних ознак обох різновидів сольного інструментального концерту, де віртуозність стає складовою симфонічного розвитку. Окрім того, в ХІХ ст. відбувається відхід від класичного співвідношення частин у сонатно-симфонічному циклі, що проявляється і в жанрі концерту: на основі дії різних принципів циклоутворення здійснюється кристалізація двох типів концерту – малої та крупної форм. До структурних оновлень необхідно віднести й остаточну відмову від подвійної експозиції, яка, проте, ще зустрічається у творах ранніх романтиків.

Таким чином, у романтичну добу створюються модифіковані варіанти сольного інструментального концерту, що різняться принципами розвитку (на основі барвисто-декоративної віртуозності, імпровізаційності, театралізації, ліризації, симфонізації), структурою (поєднання одночастинності та симфонічна тричастинність), проте мають і ряд спільних ознак, які утримують їх навколо структурно-семантичного жанрового інваріанту. Перш за все – це мелодична рельєфність, що органічно поєднується як із барвистою віртуозністю, так і з яскравим чи то романсовим, чи декламаційним, чи «копоруатурним» тематизмом, та контраст в ігровій комунікативності виконавських партій.

Внаслідок особливої уваги до високого гатунку віртуозності виникає така ж увага до рівня професіоналізму виконавця-соліста, внаслідок чого відбувається інтенсивний розвиток професійних шкіл інструментального виконавства.

У рамках даної статті з-поміж відомих історичних фактів щодо розвитку контрабасового мистецтва у ХІХ ст. (зібраних Б. Доброхотовим [2], М. Гайдосом [12], Т. Пельчаром [13], А. Плянєвським [14] та ін.) крізь призму категорії виконавського начала вирізняємо найсуттєвіше, що впливати-

ме на аналіз розвитку жанру контрабасового концерту.

Етап становлення класичного контрабасового мистецтва з його класичним утвердженням і подальшим романтичним розвитком пов'язує постать Доменіко Драгонетті, адже майже половина XIX ст. позначена його спочатку виконавською, згодом – педагогічною діяльністю. Але якщо Д. Драгонетті стає професором Лондонської королівської академії у 20-х рр. XIX ст. (заснована у 1823 р.), то ще більш як на десятиліття раніше засновуються два перших музично-освітніх осередки, у яких виховували професійних контрабасистів – Міланська (1808) і Празька (1811) консерваторії, класи контрабаса яких «визначили основні шляхи розвитку мистецтва гри на цьому інструменті» [2, 38]. Так, в Мілані Джузеппе Андреолі розпочав навчання студентів на триструнному контрабасі, в Празі ж Вацлав Гаузе – на чотириструнному. Інтенсивний розвиток контрабасових шкіл сприяв виходу на європейську арену ряду виконавців високого рівня, ряд з яких стали водночас і композиторами, авторами концертів. Інтенсивний розвиток контрабасової виконавської культури сприяв, зпоміж іншого, активізації розвитку жанру контрабасового концерту як такого, що орієнтується на особистість віртуоза-соліста.

У XIX ст. в контрабасовому мистецтві паралельно розвиваються італійська школа, представлена іменами Д. Драгонетті, Дж. Андреолі, Л. Россі, Л. Англуа, К. Россаро, Л. Негрі, Дж. Боттезіні,¹ А. Д. Даль'Окки,² Дж. Ферреро (першого професора класу контрабаса Петербурзької консерваторії) [2, 76-79; 12, 39; 13, 182; 14, 554], та чеська школа. З чеською школою пов'язане виникнення одного з найперших відомих зразків жанру контрабасового концерту у творчості Вацлава Піхля. Саме чеській школі, що з середини XIX ст. завойовує дуже стійкі позиції в авангарді контрабасового мистецтва, належить заслуга відстоювання чотириструнного контрабаса як оркестрового та сольного, що створило можливість використання значно ширшого регістрового діапазону, а відтак – сприяло розширенню, збагаченню виразових можливостей інструмента.

Про чеську контрабасову школу та її представників у XIX ст. в музикознавчій літературі насамперед подаються такі відомості. Клас контрабаса в Празькій консерваторії засновує митець і педагог, якого прийнято вважати основоположником чеської контрабасової школи, що справила величезний вплив на формування інших національних контрабасових шкіл, окрім італійської та іспанської. Це Вацлав (Вензель) Гаузе – новатор у методиці контрабасового виконавства, передусім щодо апікатурної системи (основоположник трипальцевої апікатури: 1-2-4), принципу вивчення грифу за позиціями. Перші дві частини його «Школи» для чотириструнного контрабаса, написані у 1809 р. та видані в 1828 р., згодом були перевидані у багатьох країнах Європи. Остання, сміливо-новаторська частина «Kunstspiel» («Майстерна гра»), написана в 1844 р., призначена для баса-баритона, що використовувався в сольному виконанні. Послідовниками школи В. Гаузе передусім стали Вільгельм Штурм в Берліні, Еммануїл Шторх у Лейпцизі, Антонін Слама у Відні, Шарль Лабро в Парижі. У композиторському доробку Гаузе – контрабасовий Концерт D-dur [2, 61-63; 12, 65-66; 13, 180-181; 14, 425-435]. Серед учнів В. Гаузе – його наступник у Празькій консерваторії Йозеф Граб'є (Граббе), також автор чотиричастинної «Школи», у якій в цілому продовжуються традиції, закладені В. Гаузе, проте з деякими видозмінами стосовно апікатури та ін. Саме Й. Граб'є остаточно припинив традицію гри на контрабасі в рукавичках. Й. Граб'є є автором першого відомого в історії контрабасової літератури одночастинного Концерту для контрабаса з оркестром A-dur. З класу Й. Граб'є пішли в мистецьке життя Ян Йозеф Аберт, Францішек Сімандль (у творчому доробку – Концертштюк ор. 34, Концерт ор. 75), Йозеф Сладек, Венделін Сладек, Еммануїл Шторх (Концертштюк для контрабаса з оркестром), Йозеф Рамбоусек, Густав Ласка (Концерт для контрабаса з ор-

¹ «Метода» Дж. Боттезіні для триструнного контрабаса принципово розходиться зі «Школою» В. Гаузе для контрабаса чотириструнного, утверджені з часом у всій Європі, і перш за все – в апікатурних питаннях. Використання принципів «Методи» при постановці лівої руки з опущеним ліктем і висячою кистю дозволяло представникам італійської школи, і насамперед самому Дж. Боттезіні, досягати неабияких висот віртуозності у контрабасовому виконанні.

² Як вказує А. Плянзвський, у лютому 1818 р. А. Д. Даль'Окка з дочкою Терезою (піаністкою) побували в Києві та Львові, де дали ряд концертів; рецензенти відзначили активізацію концертного життя у Львові в час їх перебування [14, 513].

кестром, Концертшпюк для контрабаса соло) та ін.

Таким чином, заснування перших консерваторій – Міланської і Празької – та створення в них класів контрабаса справило значний вплив на розвиток італійського й чеського контрабасового мистецтва, а також на розвиток інших контрабасових шкіл. Починаючи з другої половини ХІХ ст. заснуються ряд консерваторій, що стають професійними осередками виконавських шкіл. Так, у Лондоні клас контрабаса веде славетний Доменіко Драгонетті, у Відні – Антонін Слама (пізніше – Францішек Сімандль), у Парижі – П.Шеньє, у Шверині – Густав Ласка, у Варшаві – Адам Островський, в Росії першим педагогом Петербурзької консерваторії стає Джованні Ферреро, що працює за методикою Дж. Боттезіні, згодом там викладає основоположник російської контрабасової школи Василь Жданов, у Московській консерваторії клас контрабаса засновує Густав Шпеккін. У Німеччині працюють Теодор Міхаеліс (створює «Школу», близьку до методики Йозефа Граб'є), Адольф Мойсль, Еммануїл Шторх, Освальд Швабе. У Франції працюють Шарль Лабро (видає «Школу», оснований на методичних положеннях Вацлава Гаузе), Ашиль Гуффе, В.Веррімст [14]. Контрабасисти Федір Воячек, Отокар Шпергель, Еммануїл Мислівечек, що розпочинають свою творчу діяльність у ХХ ст., закладають основи для розвитку української контрабасової школи.¹ Такий потужний рух дає поштовхи до створення методичної і репертуарної бази.

Іншим фактором, що сприяв розвитку контрабасового репертуару в тому сенсі, що дозволяв різнобічно представляти (а в подальшому – і використовувати в жанрі концерту) різноманітні грані виразових можливостей контрабаса, була, звичайно, симфонічна, камерно-інструментальна й оперна творчість композиторів-романтиків. Пошуки нових звучань, нових тембральних і регістрових барв, поєднань інструментів тощо, що були необхідні для вираження нової – романтичної – естетики в симфонічній сфері, активізували усвідомлення композиторами ще донедавна «малознаного» контрабаса як одного із засобів втілення художніх концепцій їх творів. Це сприяло й «унормуванню» запису контрабасових партій як самостійних, відділених від партій віолончельних, відповідно до можливостей інструмента.²

Таким чином, розвиток контрабасового виконавства, педагогіки й еволюція самого інструмента, приклади використання його розмаїтих художніх можливостей в симфонічній, камерній та оперній музиці стали тими чинниками, що сприяли розвитку власне контрабасової композиторської творчості, зокрема в центральному для неї жанрі концерту. Бачення «крізь призму романтичної доби», підкріплене характерними виконавськими традиціями, створило передумови для жанрово-стильового оновлення контрабасового концерту щодо різних граней основних принципів і категорій, музичної мови.

У жанрово-стильових рисах контрабасового концерту домінує віртуозне начало як рефлексія автора-виконавця, нерідко ці твори мають педагогічне (інструктивне) спрямування. Серед зразків жанру в романтичну епоху – твори Л.Россі, К.Россаро, Дж.Боттезіні, Л.Негрі, В.Гаузе, Й.Граб'є, Я.Й.Аберта, Г.Францішека, Я.Гейселя, Ф.Сімандля, А.Мойселя, Е.Шторха, Г.Ласки, В.Ф.Веррімста та ін.

Звернемося до двох творів митців, що характеризують контрабасове мистецтво романтичної епохи чеської традиції: Й.Граб'є – вихованця школи В.Гаузе, Е.Шторха – вихідця з чеської школи, учня Й. Граб'є, що переніс здобутки чеської школи на німецький ґрунт.

Йозеф Граб'є (1816-1870). Концерт для контрабаса з оркестром A-dur. Цей твір є пер-

¹ Федір Воячек та Отокар Шпергель – контрабасисти київських оркестрів, у тому числі Театру опери і балету, педагоги київської консерваторії та музичного училища; Еммануїл Мислівечек працював у Харкові, Києві та Одесі, утвердив в Україні традиції чеської контрабасової школи і створив ґрунт для подальшого функціонування методичних принципів чеської школи у нашому національному мистецтві, втілював це в концертній і педагогічній діяльності як власній, так і своїх учнів (серед них – і онук О.Шпергеля Богуслав Соїка, що виховав плеяду провідних українських контрабасистів).

² Серед яскравих прикладів в інструментальних жанрах – «Незакінчена симфонія», Октет ор. 166 та Фортепіанний квінтет «Фореельний» Ф.Шуберта, Друга симфонія Р. Шумана, Третя Ф. Мендельсона-Бартольді, Шоста П.Чайковського, Великий секстет М.Глінки, «Жарнавал тварин» К.Сен-Санса та ін. Дж. Россіні пише цикл з шести сонат для двох скрипок, віолончелі і контрабаса та Дуєт для віолончелі і контрабаса D-dur. З особливою увагою до виразових можливостей контрабаса підходять Г. Малер (соло в третій частині Першої симфонії), в низці творів – Р.Штраус, А.Брукнер, А.Дворжак, Е.Гріг, М.Равель та ін.

шим відомим в історії контрабасової літератури одночастинним концертом. В одночастинності, що апелює до лірико-оповідної та лірико-патетичної ліній вираження романтичної естетики, яскраво втілено відображення категорії віртуозності – піднесено-віртуозного концертування, панування «виконавського мислення», що проявляється в різносторонній демонстрації технічних можливостей контрабаса, його здатності до відтворення широкого образного спектра – від кантиленни до патетики й технічно-складної віртуозності у варіаційному розвитку основних тем. Оповідність як ознака драматургії твору проявляється в представленні яскраво-характерних, контрастних образів-тем, їх зіставленні в початкових варіантах в експозиції твору та у варіаційному розвитку в репризі. Вищевказана віртуозність у поєднанні з мелодичною рельєфністю складає головні ознаки, що споріднюють Концерт Й. Граб'є зі структурно-семантичним жанровим інваріантом. Аналіз ігрової комунікативності виконавських партій вказує на те, що даний твір є зразком домінантно-сольного концерту.

Концерт написаний у сонатній формі (*Maestoso*) з розлогим оркестровим вступом, що виконує функцію експозиції твору; у ньому стисло показані основні образні сфери – піднесеності та лірики, сфери ГП та ПП. У темі ГП головним засобом виразовості є рельєфна мелодика – широкого дихання, сповнена патетики та водночас така, що таїть в собі значний потенціал експресії в досягненні мелодичних вершин-кульмінацій. Пластичність інтонацій дає можливість проявити кантиленні можливості солюючого інструмента на фоні виключно супровідної партії оркестру. Матеріал ГП, викладеної у вигляді періоду зі значним доповненням, модулює в тональність D до тональності ПП – ЗвП (*Meno mosso*, H-dur), що, по суті, є зв'язкою між основними темами-образами. ПП (*a tempo*) знаходиться у традиційному класичному тональному співвідношенні до головної (E-dur). В її основі – типова лірична тема, мелодичний розвиток якої підтримується вертикальним ускладненням в цілому акордової фактури оркестру. Активний, динамічний розвиток теми ПП приводить до завершення експозиції в масштабній ЗП – в соліста та оркестру. Епізод (*dolce*), в якому подана ще одна грань ліричної оповідності соліста на фоні рівномірного супроводу оркестру, переростає в патетику й демонстрацію віртуозності солюючого контрабаса, за рівнем якої «не встигає» оркестр, компенсуючи це у своєму доповнюючому періоді кадансуючого характеру. У репризі подані основні теми в традиційному тональному зближенні. Реприза має ознаки динамізації внаслідок інтенсивності процесу варіаційного розвитку тем ГП і ПП, які досягають піку своєї романтичної експресії у поєднанні віртуозності з напруженістю почуттів, активними душевними порухами.

Зміст концерту виражений досить типовим, навіть подекуди стереотипним (неоригінальним) мелодичним матеріалом з пісенно-романсового прошарку інтонаційного словника романтичної епохи й традиційним тонально-гармонічним розвитком, практично повністю одноманітно-підпорядкованою функцією оркестру. Ці ознаки вказують на різновид віртуозного концерту, який виділяється в еволюції жанру і є протилежним до концерту симфонізованого. Важливо, що це перше звернення до романтичної поємності в контрабасовому концерті, який в одночастинній композиції зосереджує широкий спектр виражених почуттів. У даному творі закладені різноманітні можливості для яскравого представлення соліста-контрабасиста: тут і кантилена, і патетика, і динамічність розвитку, і віртуозність високого гатунку – і все подано у художньо-цілісній та завершеній романтичній одночастинній композиції.

Емануїл Шторх (1841 [40] -1877). Концерт (концертштюк) для контрабаса з оркестром A-dur. Зміст твору, що полягає передусім у демонстрації барвисто-декоративної віртуозності, представлений у стиснутій за масштабами композиції, яка подана у вигляді три-п'ятичастинної побудови з виразним застосуванням варіаційності. Невеликі масштаби, відсутність сонатної форми спонукає віднести твір до групи концертштюків – концертних п'єс. Проте вагомість ролі оркестру на гранях форми, а особливо в оркестровій інтродукції, де в контрастному зіставленні урочисто-бравурного й ліричного тематизму знаходимо ознаки експозиції оркестру, а відтак – і початок діалогу оркестру та соліста, й установку на їх змагання, разом із подальшим концертуванням створюють підстави для віднесення цього концертштюку до групи, що має значення італійського концертино як «маленького концерту». Окрім того, у творі з його віртуозністю, демонстрацією виконавської майстерності й ансамблевої діалогічності в ігровому дійстві виразно постає принцип солювання, необ-

хідний для концертного жанру: за словами Ю.Хохлова, «...без солювання не може бути і концерту» [10, 5-6]. Отож, в оркестровій інтродукції закладено основи для діалогічності соліста й оркестру; оркестр, нехай у не зовсім завершено-оформленому тематизмі, відтворює дві образні сфери: основну – *Allegro maestoso* та ліричну (від 22 т.).

Соліст представляє ці сфери в набагато випукліших, яскравіших темах, чим вже демонструє свою домінантність у стосунку оркестру. І тема соліста піднесено, патетичною декламаційністю характеризує його образ. У партії солюючого контрабаса – широкі стрибки, контраст крупних тривалостей у стрибках та тріольності в заповненні цих стрибків. II тема соліста (*dolce*) виростає з ліричного тематизму оркестру, водночас вона є інтонаційно спорідненою з I темою соліста. Таке враження насамперед справляє характерний низхідний секстовий хід і його заповнення як стрибок з кульмінаційної вершини. Її розвиток спрямовується у сферу D, після чого бачимо спробу репризи в *A-dur* (*Tempo meno*), де опорні тони тематичної основи обох тем знаходимо завуальованими у віртуозній імпровізації соліста. Проте, кадансування завершується перерваним зворотом і розвитком у сферу тональності низького VI ступеня в партії оркестру. Різке гармонічне зрушення нагадує про аналогічний тонально-гармонічний розвиток наприкінці інтродукції. Це перший оркестровий епізод з часу появи партії соліста, він несе іншу грань по суті тієї ж образності завдяки тонально-гармонічному переосмисленню тематизму й створює фон для нового вступу соліста – A_1 . Тема надається до орнаментально-фігуративного варіювання в партії соліста. Друге проведення ліричної теми в тональності C (B_1) зумовлює яскраво-імпровізаційну, віртуозну репризу (A_2) й утворює в ній домінантну партію соліста в його комунікативній співдії з оркестром. Окремо слід відзначити більшу, ніж в Концерті *A-dur* Й. Граб'є, барвистість гармонічної мови й більш складний тонально-гармонічний розвиток, що проявляється в еліптичних зворотах, різких зрушеннях в далекі тональності.

Таким чином, Концертшпюк *A-dur* Е. Шторха є яскравим зразком втілення тенденцій музичного романтизму в контрабасовому концертному репертуарі, що, як і Концерт *A-dur* Й. Граб'є, належить до розповсюджених у романтичну добу зразків із культом індивідуальних почуттів та «демонстрації виконавської майстерності автора-інструменталіста» віртуозного концерту. Внаслідок панування віртуозного концертнування та імпровізаційності драматургія цього домінантно-сольного (з тенденцією до паритетності) за типом комунікативної взаємодії виконавських партій насамперед створюється завдяки варіаційності, розвиток будується на чергуванні епізодів, в яких різногранно представлено художньо-виразові й технічні можливості соліста (адже й дві теми соліста, й тематизм оркестрової інтродукції мають між собою інтонаційну спільність); тому самі категорії віртуозності, виконавського начала спричинили порушення форми класичного концерту, наближення її до романтичної поемності оповіді.

Отож, з-поміж вищевикладеного виділимо найважливіше, що стосується предмета даного дослідження. По-перше, це виникнення внаслідок розповсюдження нової романтичної естетики нових структурно-семантичних жанрових варіантів в галузі сольного інструментального концерту в цілому та контрабасового зокрема. По-друге, це інтенсифікація самого професійного виконавства, бурхливий зріст контрабасових виконавських шкіл та інструменталістів-віртуозів як носіїв романтичної концертності. Спільними ознаками, які утримують модифіковані варіанти сольного інструментального концерту навколо структурно-семантичного жанрового інваріанту насамперед є мелодична рельєфність, що органічно поєднується як із барвистою віртуозністю, так і з яскравим чи то романсовим, чи декламаційним, чи «колоратурним» тематизмом, та контраст в ігровій комунікативності виконавських партій. У Концерті для контрабаса з оркестром *A-dur* Й. Граб'є попри певну стереотипність вперше стикаємося з романтичною поемністю в жанрі контрабасового концерту, який в одностайній композиції зосереджує широкий спектр виражених почуттів. У Концерті для контрабаса з оркестром *A-dur* Е. Шторха внаслідок панування віртуозного концертнування та імпровізаційності категорії віртуозності, виконавського начала відбулося порушення форми класичного концерту, також вічувається наближення її до романтичної поемності оповіді.

Таким чином, попри те, що контрабасовий концерт почав формуватися досить пізно (від середини XVIII ст.), він природно увібрив у себе досягнення музичного романтизму, творчі здобутки в

жанрі сольного інструментального концерту. Інтенсифікований вибухом виконавської віртуозності, активним розвитком контрабасових шкіл, цей жанр знайшов своє достойне відображення у представників чеської традиції, на здобутках якої формувалася й українська контрабасова школа.

ЛІТЕРАТУРА

1. Заранський В.І. Український скрипковий концерт. – Львів: Сполом, 2003.
2. Контрабас. История и методика: Уч. пособие / Ред.-сост. Б. Доброхотов. – М.: Музыка, 1974.
3. Кузнецов И. Ранний фортепианный (клавирный) концерт // Вопросы музыкальной формы: Сб. ст. / Ред.-сост. Вл. Протопопов. – Вып. 3. – М.: Музыка, 1977. – С. 156-185.
4. Михно А. Творческое наследие итальянского виртуоза-контрабасиста Дж. Боттезини // Исполнительское искусство: виолончель, контрабас: Сб. труд. / ред. Б. Талалай. – Вып. 99. – М., 1988. – С.7-25.
5. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика: Монография. – Харьков, 2001.
6. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. – Л.: Музыка, 1967.
7. Соловцов А. Концерт. – М.: Гос. муз. изд., 1963.
8. Столярчук Б. Контрабасисти України. – Рівне: Держ. ред.-вид. підпр-во, 1992.
9. Тараканов М. Инструментальный концерт. – М.: Знание, 1986. – Новое в жизни, науке и технике. Сер. Искусство. – № 1.
10. Хохлов Ю. Советский скрипичный концерт. – М.: Музгиз, 1956.
11. Чеботаренко О.В. Культурологічні аспекти виконавської форми в музиці: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Харків. держ. ін-т культури. – Х., 1998.
12. Gajdos M. Slovník kontrabasistů. – Kroměříž: Rlaus Trumpf, 1994.
13. Pelczar T. Kontrabas od A do Z. – Warszawa, 1974.
14. Planavsky A. Geschichte des Kontrabasses. – Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider, 1984.

Oleg Luchanko

**THE DOUBLE BASS CONCERTO IN LOOKING OF THE EPOCH OF MUSIK ROMANTICISM
(BY WAY OF EXAMPLE OF THE CZECH TRADITIONS)**

The development of double bass art of the 19th century is given in this publication: the tendencies of development of instrumental concerto is analyzed; the development of Czech double bass school (V. Gauze, J. Grabje, E. Shtorh and others) is given; the Czech school was founded an Ukrainian double bass school. The double bass concertos of Czech composers J. Grabje and E. Shtorh are analyzed in this context.

Key words: double bass concerto, genre, romanticism, Italian school, Czech school, development, tendentious.

Михайло Крупей

**ТЕМБРО-ІНТОНАЦІЙНІ ВИРАЗОВІ ЗАСОБИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ
ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ САКСОФОНІСТА**

У статті розглядаються тембро-інтонаційні аспекти саксофона та висвітлюються основні принципи управління звучанням під час гри.

Ключові слова: саксофон, тембр, інтонація, засіб, культура.

Останнім часом все більше зростає інтерес фахівців до проблеми сучасної тембро-інтонації саксофона та можливостей управління виконавцем якістю цього виразового засобу, тим більше, що мова йде про одну із найголовніших властивостей звука – фактор інтонаційно-змістового забарвлення, що має вирішальне значення для відтворення характеру музично-образного виконавського виразу. Тому об'єктивациєю виступає виконавська майстерність управління звучанням саксофона безпосередньо в процесі виконання, що інтенсивно збагачувалася і досягла нових змістовних вершин за рахунок: