

КОНТРАБАС В КАМЕРНІЙ МУЗИЦІ БАРОКОВОГО ПЕРІОДУ (НА ПРИКЛАДІ ТРІО-СОНАТ Я. Д. ЗЕЛЕНКИ)

Соланський Золтан Юлійович,

творчий аспірант кафедри струнно-смичкових інструментів
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

ORCID ID: 0009-0008-6500-3559

У статті досліджується роль контрабаса в камерній музиці, з особливою увагою до періоду бароко. У музичній практиці XVI–XVII століть віолоне (контрабас) активно використовувався в церковному, оперному та камерному репертуарі, що підтверджується як нотними джерелами, так і візуальними матеріалами тієї епохи. У період формування гомофонного стилю (1600–1750), відомого як епоха генерал-баса, поряд із мелодичними голосами – вокальними та інструментальними – виникає особлива група континуо акомпануючих інструментів (*basso continuo*). Провідні музиканти того часу підкреслювали важливу роль струнного басового інструмента, який забезпечував цілісність барокового звучання. Тріо-сонати як одна з ранніх форм камерної музики відігравали значну роль у музичній культурі XVII століття як у жанрі церковної сонати (*Sonata da chiesa*), так і світської (*Sonata da camera*). Типовий інструментальний склад тріо-сонати включав два дискантові голоси, які проводили і розвивали тематичний матеріал, та басову лінію з цифрованим басом. Для виконання басової партії застосовувалися різні інструменти, проте перевага найчастіше надавалася віолоне, особливо у випадках, коли верхні голоси виконувалися на струнних інструментах. У процесі розвитку концертної практики м'яке звучання віол поступово витісняється інструментами скрипкового сімейства, що мають більш виразний і яскравий тембр. Паралельно з цим формується оркестр, склад та інструментарій якого з часом зазнає поступового розширення. У дослідженні розглянуто функціональне призначення інструмента в ансамблях та його еволюцію від акомпануючого до рівноправного мелодичного голосу. Окрема увага приділяється тріо-сонатам Яна Дісмаса Зеленки як прикладу малодослідженого камерного репертуару, що відкриває нові педагогічні та виконавські перспективи. Виявлено значення контрабаса у формуванні ансамблевої взаємодії, його темброві й виразові можливості в контексті історичної виконавської практики.

Ключові слова: контрабас, віолоне, камерна музика, тріо-соната, бароко, *basso continuo*, ансамбль.

Solanskyi Zoltan. Double bass in chamber music of the baroque period (on the example of the trio-sonatas by Y. D. Zelenka)

The article explores the role of the double bass in chamber music, with particular focus on the Baroque period. In the musical practice of the 16th-17th centuries, the violone (double bass) was actively used in the church, opera and chamber repertoire, which is confirmed by both musical sources and visual materials of that era. During the period of formation of the homophonic style (1600–1750), known as the era of the basso continuo, a special group of continuo accompanying instruments (*basso continuo*) appeared alongside melodic voices – vocal and instrumental. Leading musicians of that time emphasized the important role of the stringed bass instrument, which ensured the integrity of the Baroque sound. Trio sonatas, as one of the early forms of chamber music, played a significant role in the musical culture of the 17th century, both in the genre of church sonata (*Sonata da chiesa*) and secular (*Sonata da camera*). The typical instrumental composition of a trio sonata included two treble voices that carried and developed thematic material, and a bass line with a digitized bass. Various instruments were used to perform the bass part, but the preference was most often given to the violone, especially in cases where the upper voices were performed on string instruments. In the process of developing concert practice, the soft sound of the viol is gradually replaced by instruments of the violin family, which have a more expressive and bright timbre. In parallel with this, an orchestra is formed, the composition and instrumentation of which gradually expands over time. The research examines the instrument's functional position within ensembles and its evolution from an accompanying to a melodic role. Special attention is given to the trio sonatas by Jan Dismas Zelenka as an example of an underexplored repertoire, offering new pedagogical and performance perspectives. The study highlights the importance of the double bass in ensemble interaction and its expressive potential within the framework of historical performance practice.

Key words: double bass, violone, chamber music, trio sonata, Baroque, *basso continuo*, ensemble.

Вступ. Камерна музика є важливою складовою контрабасового репертуару, до того ж – надзвичайно цінною з педагогічного погляду. Робота з камерними творами сприяє розвитку ансамблевого слуху, інтонаційної чіткості та виконавської взаємодії. Окреме значення має вивчення ролі та функцій контрабаса у камерній музиці доби бароко. Зокрема, аналіз тріо-сонат Яна Дісмаса Зеленки дозволяє не лише глибше зрозуміти історичну практику виконання, а й привернути увагу до малодосліджених, наразі незалучених або частково забутих сторінок контрабасового камерного репертуару.

Важливий внесок у каталогізацію звукозаписів і DVD-дисків камерної контрабасової музики, а отже, і у привертання уваги до камерного контрабасового репертуару зробили Мюррей Гроднер [3] та Альфред Планявський [5].

Обсяг описаного ними репертуару величезний: 858 дуетів, 810 тріо, 544 квартети, 860 квінтетів, 484 секстети, 332 септети, 368 октетів і 303 нонети для віолоне/контрабаса [5]. Більшість з цих творів заслуговують на те, щоб бути вивченими, включеними до репертуару, частіше виконуватись на всіх рівнях камерного музикування.

Матеріали та методи. Матеріалом аналізу є барокова камерна музика за участю контрабаса, а зокрема, шість тріо-сонат Яна Дісмарса Зеленки. Проведене дослідження спирається на історичний, загально-теоретичний та аналітичний методи для кращого розуміння та розкриття суті й закономірностей досліджуваної проблеми.

Результати. В історії камерної музики контрабасу належить унікальне місце. Уже в середині XVI століття басові гамби чітко розрізнялися як *bass geigen* і *groß bass geigen*, що підтверджується як письмовими джерелами, так і зразками образотворчого мистецтва того періоду. Віолоне – найбільший із представників *bass geigen* – був широко розповсюджений у Європі та відігравав ключову роль у музиці в епоху генерал-баса. Саме тоді починається поступовий перехід від п'яти або шестиструнного інструмента (віолоне), з характерним настроюванням трьох верхніх струн по терціях D, F#, A для легкої та швидкої гри, до чотириструнного контрабаса, настроюваного по квартах, що краще відповідало оркестровій манері та вимогам. В кінцевому результаті він призвів до зміни ролі контрабаса в широкому музичному контексті, але процес переходу був тривалим, характеризувався змішаністю форм інструментів, великим їх розмаїттям, і набув свого остаточного завершення лише в період класицизму.

Найбільш детально цю трансформацію описав Альфред Плянівський у своїй праці «Geschichte des Kontrabasses» («Історія контрабаса») [5, с. 181–403]. Свідчення про існування ранніх форм басових інструментів (віолоне) та їх використання в ранній ансамблевій музиці, Плянівський простежив ще у XVI столітті. Проте реконструювати розвиток інструмента, який мав місце в XVI та на початку XVII століть видається занадто складним завданням оскільки наявними є в основному тільки іконографічні джерела. На сьогодні питання про типи басових інструментів, що використовуються для найнижчої партії в різних видах ранніх ансамблів, залишається відкритим. Існують розбіжності між дослідженнями провідних вчених у цій сфері, спричинені кількома факторами. Специфікація *basso* як найбільш вживане позначення для найнижчої партії в усій тогочасній ансамблевій музиці створює плутанину, оскільки кожна інструментальна сім'я, чи то гамби, чи скрипки чи лютневі, мала власні басові інструменти в діапазоні однієї або двох октав. Контрабас, таким чином, з'являвся паралельно у всіх цих інструментальних сімействах і донині залишається інструментом з найбільшими варіаціями розміру, форми та настроювання з-поміж усіх струнних [6]. Взагалі, в історії музики немає іншого струнного інструмента, який би зазнав стільки змін та коректив протягом століть, як контрабас. Іконопис XVI і XVII століть зображає інструменти розміру у зріст людини, що є учасниками різних ансамблів – від малих, як дуєт і тріо, до більших ансамблів, де контрабас з'являється в поєднанні з різноманітними іншими басовими інструментами. Адріано Банк'єрі (1609) розрізняв існування у 16 столітті віолоне да гамба (*Violone da Gamba*), настроєного

по G C F a d g, і контрабасового віолоне (*Violone in Contrabasso*), настроєного по D G C E a d g. Міхаель Преторіус у «*Syntagma Musicum*» (1619) [7, с. 52] навів ілюстрації низки басових інструментів, яким він дав різні назви: велика контрабасова скрипка (*Gross Contrabas-Geig*) – п'ятиструнний бас, велика басова віола да гамба (*Gross Viol da Gamba bass*) – шестиструнний бас. Бартоломео Бісматова (1694) використовував назву «контрабас або велика скрипка» (*Contrabasso o Violone grande*) з чотирма струнами G A D G [6, с. 51–56].

Позначення *basso* для басової партії сягає корінням ще епохи Відродження, де ранні струнні консорти поділялися подібно до голосів, на сопрано, альт, тенор і бас (сопранові, альтові, тенорові і басові). *Basso* означало не певний інструмент, а скоріше функцію інструмента. Таким чином в музиці епох ренесансу, бароко та раннього класицизму конкретні інструменти вказувалися не завжди. Основні вказівки переважно стосувалися діапазону партії звуку, якого хотілось досягнути, а також кількості доступних інструментів і умов виконання [4].

З розвитком інструментальної музики в епоху бароко та поширенням ансамблів і майданчиків для музикування скрипкове сімейство поступово почало замінювати сімейство гамб. Віолончель отримала перевагу над меншою гамбою, а віолоне збереглося у своїй функції дублюючого басового («контрабасового») інструмента. У той час басову лінію часто подвоювали октавою нижче, особливо в операх і драматичних творах для посилення драматичного ефекту. Таке подвоєння застосовувалося не у всій музиці, зокрема, в ньому не було потреби в менших ансамблях [4].

Єдність органа і контрабаса, особливо в церковній музиці, а також віолончелі, контрабаса і клавесина (іноді фагота) у світській музиці поступово перетворилась на одну з найпоширеніших континуо (*continuo*) комбінацій. Контрабасист повинен був знати, коли грати, а коли залишатися на задньому плані. Така практика продовжилась у XVIII столітті, коли контрабас став одним із найпоширеніших і найбільш звичних континуо інструментів. Не завжди зрозуміло, коли контрабас використовувався у поєднанні з органом чи клавесином, грав з віолончеллю чи без неї, або взагалі був частиною групи.

Подальшу плутанину викликає значення терміну віолоне (*violone*) у більшості творах давньої музики. Незрозуміло, чи цей термін постійно стосувався одного і того ж типу інструментів – басового, віолончельного або гамб. Зокрема, Стівен Бонта вважає, що термін *violone* іноді застосовували до віолончелі [1, с. 64–99; 2, с. 5–42]. Дискусії в області раннього використання баса є дуже складними і демонструють відсутність консенсусу щодо точної функції та ролі віолончелі й контрабасових інструментів.

Трактування контрабаса в камерній музиці, залишалося незрозумілим аж до початку класичного періоду, за винятком випадків, коли композитори спеціально позначали басову партію як *violone* чи контрабас-інструмент. Видатний чеський музикант Ян Дісмас Зеленка (чеськ. Jan Dismas Zelenka, 1679–1745) був першим контраба-

систом і композитором, який писав камерну музику, зокрема для контрабаса (тобто, спеціально залучаючи саме контрабас). Близько 1721–1722 років він написав шість творів, які пізніше стали відомі як тріо-сонати [9]. Ці тріо або «квадро» сонати були вперше опубліковані Камілло Шенбаумом (Camillo Schoenbaum), але у 70–80-х роках 20-го століття, після того, як у 1972 році були записані гобоїстом Гайнцом Голігером, спричинили справжній «ренесанс Зеленки» [9]. Сонати Зеленки для двох високих інструментів, фагота і басо-континуо (Basso Continuo) дають ідеальну можливість дослідити камерну музику того часу.

Тріо-сонати Зеленки заслуговують на особливе місце в бібліотеці камерної музики для басиста. Зеленка був першим відомим басистом-композитором. Він написав шість камерних творів, які продемонстрували важливий розвиток функції континууму. Першу сонату Зеленка назвав «Тріо-соната», і після цього або називав твори сонатами, або не називав їх взагалі, що може свідчити про різний характер цих творів.

Загалом, тріо-сонати, будучи ранньою формою камерної музики, мали важливе значення ще в музичній культурі XVII століття, як у формі церковної сонати (Sonata da chiesa), так у формі світської сонати (Sonata da camera). Класичний склад виконавців тріо сонат включав два дискантові голоси, які проводили тему, і цифрований бас. В якості басового голосу тріо-сонат могли використовуватися різні інструменти, але переважно (особливо, якщо дискантові голоси доручалися струнним інструментам) ним був віолоне.

Насправді, поняття стандартної тріо-сонати для двох мелодичних інструментів у супроводі континуо до цих творів застосувати не можна. Окрім додавання концертної (concertante) партії фагота, поступово і послідовно в них зростає роль віолоне. Пізніші роботи особливо демонструють більш незалежне трактування нижніх голосів, в результаті чого партія віолоне стає рівноправною та рівноцінною з іншими інструментами, а не просто виконує функцію безперервної підтримки.

Двома першоджерелами є партитури з автографами, що зберігаються в Sächsische Landesbibliothek у Дрездені, Mus.2358-Q-1 і партії сонат № 2, 4 і 5, Mus. 2358-Q-3 [8]. В автографах партитур сонат № 1 і 3 фагот вказується як єдина басова лінія континуо-інструмента. Соната № 1 має ідентичні партії фагота і віолоне з відсутністю будь-якої незалежності між двома голосами. Це традиційна тріо-соната. Соната № 2 має вже більш концертну партію фагота, яка стає рівноцінною з іншими мелодичними голосами як за технічними параметрами, так і сольним характером. Цей принцип далі розвивається в сонаті № 3. Твір є хорошим прикладом ранніх сонат, де віолоне все ще виконує скоріше допоміжну функцію. Віолоне переважно дублює фагот, окреслює загальну структуру мелодії та віддає фаготу більшість мелодичного матеріалу. У другій частині, особливо, фагот бере на себе більш сольну та віртуозну роль, незалежну від нижчої партії віолоне. У Сонаті № 2 немає відокремлення фагота і віолоне в рукописі партитури; однак, окремі

партії демонструють варіанти, не відображені в партитурі. Отже, можна припустити, що Соната № 3 мала окремі партії фагота і віолоне. Редактор оновленого видання Bärenreiter реконструював та опублікував самостійні партії двох інструментів з Сонати № 3, з п'ятим нотоносцем внизу для повної скуппульозної передачі (відображення) баса [8].

У партитурах сонат № 4, 5 і 6 є очевидною незалежність двох партій, віолоне та фагота.

Сонати № 4 і 5 написані для віолоне або теорби. Причому, «або» слід розуміти як «віолоне і теорба» [8; 9]. Соната № 5 представляє віолоне в поєднанні з іншими інструментами. Відкриттям є пасаж в унісон всіма інструментами, який вимагає однакової артикуляції, тембру і типу фразування. Протягом двадцяти одного такту всі інструменти рухаються разом, що дає віолоністу чудову можливість співпрацювати з дерев'яними духовими інструментами та скрипкою, і випробувати можливість і складність узгодження своїх артикуляцій та звучання з їхніми.

Обидва басові інструменти містять мелодичні фрагменти, хоча фагот все ж частіше використовується як мелодичний інструмент у стилі концертанте. Однак, кожного разу з поверненням унісонного пасажу на різних етапах твору, рівність між інструментами відновлюється.

Соната № 6 трактує віолоне і фагот як рівноправних партнерів і більшу частину твору вони виконують мелодичний матеріал в унісон. Особливий інтерес представляє третя частина, де віолоне має незалежні фуговані фрагменти, та контрапунктично взаємодіє з іншими голосами.

Ці сонати дають унікальну можливість контрабасистам виконувати барокові твори композитора, який сам грав на басі, і представляють ранній оригінальний репертуар. Вони також дають простір для експериментів. Наприклад, контрабасист може замінити фагот і грати фрагментарно або навіть повністю фогову партію. Заміна спочатку не передбачалася, але давала можливість виконавцям на басі зіграти доволі складну, вибагливу, прецизійну музично і технічно партію, виконуючи ту ж функцію, що й фагот концертанте.

Іншими ранніми зразками використання раннього контрабаса є Sonatas à 3, 5, 6 Х.І.Ф. Бібера (H.I.F. Biber, 1644–1704) і Соната для віоли да гамба, скрипки і континуо Д. Букстехуде (D. Buxtehude (1637–1707), Sonata für viola da gamba, violine und continuo) [5, с. 731–732].

Висновки. Контрабас посідає особливе і неповторне місце в історії камерної музики. Незважаючи на те, що протягом тривалого часу його розглядали переважно як акомпануючий інструмент, у камерному жанрі поступово розкривався його потенціал як рівноправного учасника ансамблю. Завдяки глибокому, насиченому тембру та широким технічним можливостям, контрабас здатний виконувати не лише опорну гармонічну функцію, а й виступати як виразний мелодичний голос. Історичний розвиток ролі цього інструмента у камерному музикуванні відображає загальні зміни в підходах до фактури, стилю та інструментального мислення від

бароко до сучасності.

У XVIII столітті контрабас був основою багатьох камерних ансамблевих творів як єдиний басовий інструмент або в поєднанні з віолончеллю, особливо в дивертисментах, касаціях і ноктюнах [10]. У міру того, як розвивались і розмежовувались партії віолончелі та контрабаса, функції двох інструментів ставали більш чітко окреслені. Особливо активно, з широким використанням позначень для віолончелі та контрабаса цей процес відбувався в оркестровому письмі.

Камерна музика є невід'ємною складовою частиною контрабасового репертуару. До того ж її виконання

може бути дуже корисним для контрабасистів в процесі навчання та розвитку їхніх музичних і технічних навичок, для подальшого їх використовувати в усіх аспектах своєї кар'єри (творчої діяльності), в тому числі – в сольній та оркестровій грі на контрабасі. Почуття відповідальності та усвідомленість, необхідні кожному виконавцю для співпраці з іншими музикантами на сцені, розвивається найкращою мірою саме через камерну музику. Адже виконання малими групами (порівняно з великими оркестрами) є значно більш ефективним для встановлення взаємодії з іншими інструменталістами, узгодження динаміки, фразування та артикуляції.

Література:

1. Bonta, S. From Violone to Violoncello: A Question of Strings? *Journal of American Musicological Society*. 1977. III. 64–99.
2. Bonta, S. Terminology for the Bass Violin in the Seventeenth-Century Italy. *Studies in Italian Sacred and Instrumental Music in the 17th Century*. London, 2024, 352 p.
3. Grodner, M. Comprehensive Catalogue of Music, Books, Recordings and Videos for the Double Bass. Bloomington: Grodner Publications, 2000.
4. Morton, J. Back to the future: the renaissance of the violone. *Ars Antiqua Presents : World Class Performances of Early Music*. URL: <https://arsantiquapresents.com/archives/articles-bibliographies/back-to-the-future/>
5. Planyavsky, A. Geschichte des Kontrabasses. Tutzing: Hans Schneider Verlag, 1984. 917 p. [in German]
6. Planyavsky, A. The Baroque Double Bass Violone. Scarecrow Press, 1998. 196 p. [in English]
7. Praetorius, M. Syntagma Musicum II. Oxford: Clarendon Press, 1980, 184 p. URL : <https://archive.org/details/syntagmamusicumo0000prae/mode/2up>
8. Reich, W. Preface. *Zelenka, Jan Dismas, Sonata III in B Flat Major for Violin, Oboe, Bassoon and Basso Continuo*. Kassel [etc.]: Bärenreiter, 2009.
9. Reich, W. Preface. *Zelenka, Jan Dismas, Sonata V in F Major for two Oboes Bassoon and Basso Continuo*. Bärenreiter Kassel, 1992.
10. Webster, J. Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and His Viennese Contemporaries, 1750–1780. *Journal of American Musicological Society*. 1976. 29, 413–438.
11. Zelenka, Jan Dismas, Sonata II in g minor for two Oboes, Bassoon and Basso Continuo. Kassel [etc.]: Bärenreiter, 2009.
12. Zelenka, Jan Dismas, Sonata IV in g minor for two Oboes, Bassoon and Basso Continuo. Kassel [etc.]: Bärenreiter, 1994.

References:

1. Bonta, S. (1977). From Violone to Violoncello: A Question of Strings? *Journal of American Musicological Society*. III. 64–99 [in English].
2. Bonta, S. (2024). Terminology for the Bass Violin in the Seventeenth-Century Italy. *Studies in Italian Sacred and Instrumental Music in the 17th Century*. London., 352 p. [in English].
3. Grodner, M. (2000). Comprehensive Catalogue of Music, Books, Recordings and Videos for the Double Bass. Bloomington: Grodner Publications [in English].
4. Morton, J. (2025). Back to the future: the renaissance of the violone. *Ars Antiqua Presents : World Class Performances of Early Music*. Retrieved from <https://arsantiquapresents.com/archives/articles-bibliographies/back-to-the-future/>
5. Planyavsky, A. (1984). Geschichte des Kontrabasses. Tutzing: Hans Schneider Verlag, 917 p. [in German].
6. Planyavsky, A. (1998). The Baroque Double Bass Violone. Scarecrow Press, 196 p. [in English]
7. Praetorius, M. (1980). Syntagma Musicum II. Oxford: Clarendon Press, 184 p. Retrieved from <https://archive.org/details/details/syntagmamusicumo0000prae/mode/2up> [in English].
8. Reich, W. (2009). Preface. *Zelenka, Jan Dismas, Sonata III in B Flat Major for Violin, Oboe, Bassoon and Basso Continuo*. Kassel [etc.]: Bärenreiter [in English].
9. Reich, W. (1992). Preface. *Zelenka, Jan Dismas, Sonata V in F Major for two Oboes Bassoon and Basso Continuo*. Bärenreiter Kassel [in English].
10. Webster, J. (1976). Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and His Viennese Contemporaries, 1750–1780. *Journal of American Musicological Society*. 29, 413–438 [in English].
11. Zelenka, J. D. (2009). Sonata II in g minor for two Oboes, Bassoon and Basso Continuo. Kassel [etc.]: Bärenreiter [in English].
12. Zelenka, J. D. (1994). Sonata IV in g minor for two Oboes, Bassoon and Basso Continuo. Kassel [etc.]: Bärenreiter [in English].