

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ**

Оркестровий факультет

Кафедра струнно-смічкових інструментів

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

Бакалавр
(освітній ступінь)

на тему:

**КОНТРАБАС В ТВОРЧОСТІ АДОЛЬФА МІШЕКА:
ВІД ОРКЕСТРОВОЇ ПРАКТИКИ
ДО КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА**

Виконав: студент четвертого року навчання
освітнього ступеню «Бакалавр»,
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»,
спеціальність В5 «Музичне мистецтво»,
освітньо-професійна програма «Оркестрові
струнні інструменти: контрабас»

Айзіков Арсеній Андрійович
(ПІБ)

Керівник Сікорська Н. В., канд. мист., доцент

Рецензент Фещак Н.М., канд. мист., в.о.
доцент

(ПІБ)

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ І. АДОЛЬФ МІШЕК – КОНТРАБАСИСТ, КОМПОЗИТОР, ДИРИГЕНТ.	7
1.1. З чеської глибинки до артистичного Відня: від сімейних музикувань до Придворного оркестру опери.	7
1.2. Диригентська, композиторська та викладацька діяльність.	9
1.3. Повернення: зріла творчість у столиці Чехії.	10
РОЗДІЛ ІІ. РЕЦЕПЦІЯ БРАМСІВСЬКИХ ІДЕЙ КАМЕРНО- ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ФОРМ У ТВОРЧОСТІ А. МІШЕКА.	12
2.1. Сонати для контрабаса та фортепіано А. Мішека: формотворчий аспект.	12
2.2. Контрабасист на перехресті інструментально-виконавських технічних та ансамблевих завдань.	14
ВИСНОВКИ	26
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	27

ВСТУП

Останні десятиліття XIX і перші десятиліття XX століття в музичному житті Відня означилися одночасним існуванням різних концепцій музичної творчості. Розквітали нові музичні течії. Густав Малер, народжений у Богемії, був директором Віденської державної опери з 1897 по 1907 рік, і як такий був «крон-принцом» європейської музичної сцени того часу. Його симфонії створювали нові сторінки історії музики. Суперечки щодо його частих ангажементів в інших містах та антисемітські нападки зрештою змусили Малера піти у відставку з цієї престижної посади.

Роздратування, яке відчувала в ті роки аудиторія, звикла до пізньоромантичної музики, коли стикалася з творами Шенберга та його учнів (включно з Бергом та Веберном), «Другої віденської школи», влучно передає термін «атональність». Шенберг, відомий своєю пізнішою розробкою методу додекафонії (дванадцятитонової техніки композиції), 31 березня 1913 року диригував концертом у Золотій залі Музікферайну, який спричинив скандал і увійшов в історію як «Watschenkonzert» (концерт, що б'є по вухах). У програмі були твори Веберна, Шенберга, Цемлінського, Берга та Малера. Після антракту, коли мали бути виконані пісні Берга на тексти Петера Альтенберга, глядачі спробували вилізти на сцену та вдарити диригента по вухах, що поклало край концерту та призвело до судового позову.

Водночас, ще за 30 років до того переконані «класицисти» в постромантичній музиці – Брукнер та Брамс – писали та презентували свої симфонії. Молодший Штраус в 1897 році все ще зачаровував своїми вальсами. В свою чергу віденські салони включали до програм концертів тільки-но створені фортепіанні квінтет і квартети Й. Брамса. Його камерні сонати для скрипки та фортепіано, для віолончелі та фортепіано, для кларнету або альту та фортепіано захоплювали і виконавців, і слухачів.

Багато хто з музикантів-виконавців того періоду все ще, за давньою традицією, вдавалися до композиції. Це було можливістю не лише висловитися чи додати ваги своїй особистості, а й часто ставало найкращим шляхом до необхідного поповнення сольного репертуару, що було особливо актуально для тих оркестрових інструментів, які не були розбалувані увагою великих майстрів музичного мистецтва.

Сольний репертуар контрабаса складався переважно з музики в стилі Боттезіні, фантазій на теми популярних арій тощо. Адольф Мішек, контрабасист чеського походження, який до початку викладацької діяльності грав в оркестрі Придворної опери у Відні, очевидно вирішив виправити цю ситуацію, створивши твори, що ввели контрабас до переліку повноцінних учасників найпоширеніших жанрів камерної музики та розкрили його художні можливості.

Актуальність теми зумовлена очевидним інтересом сучасних, зокрема, українських виконавців-контрабасистів до маловідомого репертуару, створеного виконавцями-контрабасистами для себе, своїх колег та учнів, цікавості по відношенню до творів, які в XXI столітті по праву входять до концертних програм на сценах усіх рівнів, від академічних показів у межах учбового процесу до філармонічних афіш в усьому світі.

Метою дослідження є виявлення спорідненості ідей інструментальної та композиторської творчості А. Мішека, зокрема його сонат для контрабаса та фортепіано та задумів, реалізованих у камерно-інструментальній спадщині великих митців його часу. Задля досягнення поставленої мети було поставлено наступні **завдання**:

- дослідити життєвий та творчий шлях А. Мішека в контексті Віденської контрабасової школи межі XIX–XX століть;

- з'ясувати роль впливу музичної культури Відня, де працював композитор, та чеської народної музики й пізнього романтизму на творчість контрабасиста;

- розглянути шляхи розвитку камерно-інструментального жанру в цей період;

- проаналізувати обрані нотні тексти А. Мішека в аспектах трактування сонатної форми та ансамблевого рішення партитури;

- визначити особливості контрабасової виконавської техніки, інакше, прийомів гри (позиції, переходи, використання сольного налаштування, легато, віртуозні пасажі тощо) та штрихи, аплікатури, означення динаміки, що вказують на авторський задум;

- охарактеризувати специфіку стилю А. Мішека (впливи Брамса та Дворжака) у його сонатах для контрабаса та фортепіано.

Об'єкт дослідження: камерно-інструментальна творчість А. Мішека (на прикладі його сонат для контрабаса та фортепіано).

Предмет дослідження: контрабасовий інструменталізм А. Мішека в його стильовій площині.

Методологія дослідження:

Історичний метод застосовано для вивчення життєвого та творчого шляху А. Мішека в контексті Віденської контрабасової школи межі XIX–XX століть, визначення впливу чеської народної музики та пізнього романтизму. Культурологічний метод застосовано для аналізу музичної культури Відня, де працював композитор, і розуміння камерно-інструментального жанру в цей період. Музично-стильовий аналіз застосовано для виявлення специфіки стилю А. Мішека (впливи Брамса та Дворжака) у його сонатах для контрабаса та фортепіано. Структурно-функціональний аналіз – для вивчення форми сонат, принципів тематичного розвитку, взаємодії контрабаса та фортепіано як камерного ансамблю. Теоретико-виконавський аналіз (контрабасовий

інструменталізм) застосовано для вивчення нотного тексту: аналіз штрихів, аплікатури, динаміки, що вказують на авторський задум. Аналіз виконавської техніки – для розгляду прийомів гри (позиції, переходи, використання сольного налаштування, легато, віртуозні пасажі), які використовує А. Мішек для розширення виражальних можливостей інструмента.

Матеріалом дослідження стали розділи монографій, музикознавчі статті та есе в інтернет-виданнях, присвячені чеській контрабасовій школі, зокрема А. Мішеку, мистецькому життю Відня часів перебування А. Мішека в столиці Австро-Угорської імперії, творчості найвпливовіших авторів камерно-інструментальної музики того часу, перш за все Й. Брамса та А. Дворжака, а також нотні матеріали.

Практичне значення полягає в тому, що досі невідомі подробиці життя та творчості А. Мішека, так само як інших вихідців із провінційних містечок Австро-Угорської імперії, які активно працювали в Відні та інших центральних містах Європи в період останньої чверті XIX – перших десятиліть XX століття, наразі розкривають значно ширший мистецький контекст культурного обміну, розвитку музичних ідей та стилів, виконавської практики на території Центральної та Східної Європи.

Логіка дослідження зумовила **структуру бакалаврської роботи**: вступ, 2 розділи та 5 підрозділів, висновки, список використаної літератури та джерел із 16 найменувань та додатки. Загальний обсяг 28 сторінок, основний текст – 20 сторінок».

РОЗДІЛ І. АДОЛЬФ МІШЕК – КОНТРАБАСИСТ, КОМПОЗИТОР, ДИРИГЕНТ.

1.1. З чеської глибинки до артистичного Відня: від сімейних музикувань до Придворного оркестру опери.

Композитор, диригент і контрабасист Адольф Мішек народився 29 серпня 1875 року в маленькому селі Модлетін (Богемія, Австро-Угорщина; нині частина міста Рушинов, Чехія), розташованому поблизу мальовничих Залізних гір (у 2009 році там проживало лише 25 осіб). Як ми дізнаємося з роботи чеської дослідниці Айнарс Еверсс, він походив із родини ткача й сільського музиканта Йозефа Мішека. Мати, Анна Кноб, була донькою мірошника. Перші музичні навички здобув спочатку навчаючись грі на скрипці під керівництвом батька, який був капельмейстером міського оркестру в Хотеборжі [5].

Історикам музики невідомі подробиці успішного життєвого старту талановитого провінційного хлопця Адольфа, але задокументовано, що вже у 15-річному віці він переїхав до Відня, де розпочав навчання у Віденській консерваторії за фахом контрабаса, в класі знаменитого Франтішека Сімандля. Навчання відбувалося протягом чотирьох років. Після завершення навчання у 1894 році А. Мішек повернувся до Хотеборжу, де очолив оркестр після свого батька. Капела «Модлетін» старшого Мішека була добре відома у районі Хотеборжа. Найстаріші записи про виступи оркестру безпосередньо в Хотеборжі датуються 1870 роком, – розповідає в своїй статті на сайті, присвяченому культурі регіону, Павел Найман [12].

Оркестр запрошували грати на балах, вінках, академіях та різних святкуваннях. У 1884 році, після домовленості з асоціацією військових ветеранів, оркестр став основою для їхньої асоціаційної музики. У 1887 та 1888 роках «Доубраван» (Хор Хотеборжа) запросив модлетінський оркестр до своїх

двох великих академій. Збережені програми свідчать, що модлетінський оркестр грав своєрідну увертюру Моцарта, а потім Яромержицького «Наші пісні»; на другій академії через рік модлетінський оркестр посилив оркестр, сформований з учасників «Доубравана» та викладачів, і разом виконали увертюру до опери «Проклятий принц» Гржимали та попури з «Проданої нареченої» Сметани. (Вранці перед цією вечірньою академією модлетінський оркестр грав окремо під час урочистої процесії містом.) Під керівництвом Йозефа Мішека, брата композитора Адольфа, оркестр Мішека потім забезпечував майже всі музичні постановки в місті протягом менше ніж двох десятиліть. Його також запрошували в усіх околицях Хотеборжа. У спогадах Карела Мішека про виступ батьківського оркестру на паломництві в Дольній Крупі (у 1890 році) зазначено: «Ми грали популярні сільські танцювальні пісні, як це є давнім і похвальним звичаєм у нашій країні, і ми грали вальсову пісню “Що робиш, чорний птахо?”». Він також зазначив про склад тодішнього оркестру з дев'яти учасників: «Я грав на першій скрипці, мій батько грав на кларнеті, Вішек на флейті. Інших музикантів я не пам'ятаю» [12]. 1894 року молодший, талановитий брат Йозефа, Адольф Мішек заступив на посаду диригента, а оркестр складався приблизно з 20 музикантів. Учасники були «одягнені в уніформу з картатим дублетом, довгими штанами та кепкою, майже як у Подебрадів, з лірою та пером індичого сокола над чолом. Вони грали як у більших, так і в менших ансамблях мі-бемоль мажор та у струнній секції» [12]. Після того, як Адольф від'їхав до Відня у 1898 році, його брат Йозеф, який також працював нотаріальним клерком, керував оркестром ще майже 10 років.

Тож, у 1898 році, за кілька місяців після смерті у Відні великого Йоганнеса Брамса, у віці 23 років А. Мішек повернувся до столиці імперії, і отримав місце в оркестрі Придворної (згодом Державної) опери, де працював до 1918 року.

Професійне навчання та початок самостійної кар'єри А. Мішека відбувалися на тлі розмаїтого концертного життя Відня, в якому помітне місце відводилося виконанню камерних та оркестрових творів Йоганнеса Брамса, який останні десятиліття життя провів саме в австрійській імперській столиці. Вплив цього велетня музичної композиції відчували практично всі віденські музиканти. Інструментальна музика та концертні програми від 1862 до 1897 року були збагачені найпрекраснішими творами в жанрах камерної сонати, квартету, квінтету з фортепіано, були створені і виконані всі чотири симфонії Й. Брамса.

Посеред прекрасних творів для віртуозних та глибоких музикантів – виконавців на скрипці, кларнеті, віолончелі, альті – чеському контрабасистові, очевидно, мріялося знайти і свій репертуар. Вбачається, що це стало одним із важливих мотивів занять композицією та створенням камерних сонат для контрабаса та фортепіано Адольфа Мішека.

1.2. Диригентська, композиторська та викладацька діяльність.

У період між 1898 та 1918 роком А. Мішек активно займався виконавською, диригентською та громадською діяльністю: грав в оркестрі, диригував хором і оркестром, був хормейстером Чеського академічного хору, брав участь у діяльності віденських товариств співвітчизників.

Паралельно він займався педагогічною діяльністю: у 1910–1914 роках, після відходу Сімандля від справ, працював професором гри на контрабасі в Новій Віденській консерваторії.

Саме у цей період А. Мішек найбільше присвятив себе композиції. Протягом 1899–1911 років він створив більшість своїх творів, серед яких «Каприччо», «Концертний полонез», «Легенда» оп. 3, «Соната № 1 ля-мажор»

ор. 5, «Соната № 2 мі-мінор» ор. 6 та «Соната № 3 фа-мажор» ор. 7 (дата написання останньої невідома, дороблена в 1955 році) для контрабаса і фортепіано, а також інші композиції, не пов'язані безпосередньо з цим інструментом.

Він писав хорові аранжування народних пісень, аранжував твори для скрипки та контрабаса, а також склав низку маршів та епізодичних творів для духової музики. Окрім струнного квінтету мі-бемоль мажор, А. Мішек написав низку цікавих в інтерпретаційному плані творів, у яких контрабас представлений як унікальний сольний інструмент з широким спектром барвистих можливостей: вже згадуваний Концертний полонез, Три сонати для контрабаса та фортепіано, Концерт до мажор та інші. Струнний квінтет мі-бемоль мажор був записаний у 2006 році для Чеського радіо квінтетом Stamicz з контрабасистом Радоміром Жалудом.

1.3. Повернення: зріла творчість у столиці Чехії.

Після утворення Чехословацької Республіки у 1918 році він залишив Відень, а з 1920 року оселився в Празі. Тут він працював у Національному театрі як перший контрабасист, концертмейстер і соліст, а також викладав у Празькій консерваторії впродовж 1920–1934 років. Помер А. Мішек 20 жовтня 1955 року в Празі у віці 80 років.

Автор словника контрабасиста Мілослав Гайдош писав про творчість Мішека: «Адольф Мішек залишив після себе у своїх композиціях для контрабаса велике свідчення своєї майстерності гри, а його сонати зокрема, як одні з небагатьох чеських композицій для контрабаса, належать до світової літератури цього інструменту» [6].

Творча спадщина А. Мішека досить різноманітна. Окрім контрабасових творів, він скомпонував для інших струнних такі твори, як: п'єса «Дитячі серця», «Три музичні п'єси», Сонатина у легкому стилі та соната мі-мажор для скрипки та «Ідилія» для віолончелі. Серед його доробку також варто відмітити камерну музику: Фортепіанне , ор. 20, Струнний квартет ля мажор, Струнний квартет ре мажор, Струнний квінтет мі-бемоль мажор. Також, композитор не пройшов повз вокальний жанр, написавши Чотири пісні ор. 11, «Здравей, Маріє» та Чотири пісні (1930). Не слід забувати те, що окрім творчої спадщини, А. Мішек лишив нам навчальний посібник «Етюди, гами, тризвуки та септакорди з фортепіано».

РОЗДІЛ II. РЕЦЕПЦІЯ БРАМСІВСЬКИХ ІДЕЙ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ФОРМ У ТВОРЧОСТІ А. МІШЕКА.

2.1. Сонати для контрабаса та фортепіано А. Мішека: формотворчий аспект.

Адольф Мішек втілює в творчості світоглядні концепції, сформовані на тлі драматичного періоду світової історії. Він безумовно захоплений академічним професійним музичним мистецтвом. Він також обізнаний в царині камерно-інструментальної музики, зокрема володіє прийомами композиції, характерними для творчості Бетховена, Брамса, Дворжака. А. Мішек прагне до розвитку своєї майстерності. І це ми бачимо й у його музиці – кожен його наступний твір є ще більш складним за формою, емоційнішим, досконалішим за технікою письма. Це ми бачимо, коли розглядаємо його сонати.

Перша соната для контрабаса та фортепіано оп.5 Ля мажор (1909) має три частини. Перша – Allegro, друга – прекрасне й мелодійне Andante Religioso, а фінал Allegretto написаний в формі рондо. Подібно до тричастинної Сонати мі мінор Йоганнеса Брамса для віолончелі та фортепіано, музична мова всіх трьох частин поєднує елементи, характерні для пізньокласичного та романтичного письма. В деяких епізодах ми спостерігаємо поєднання бетховенського типу фактури, включно з поліфонічними елементами в окремих епізодах, та пізньоромантичного мелосу, з опорою на пісенність чи танцювальність. Поява квазіфугованої фактури в фіналі дозволяє ще раз згадати Фінал брамсівської віолончельної сонати. Стилiстично А. Мішек наслідує композиційний підхід Брамса. Наявність репризи всієї експозиції також показує формотворення А.

Мішека як наслідування формотворчої концепції брамсівської віолончельної сонати.

Свою другу сонату мі-мінор ор.6 Адольф Мішек завершив в 1911 році. Соната має чотири частини і переміщує нас до зовсім іншої образної сфери. Перша частина — *Con fuoco* має наскрізний музичний розвиток, сприймається як єдине ціле. Контрастна друга частина — *Andante cantabile* запам'ятовується своїми довгими музичними фразами. Третя частина — енергійний танець *Furiant. Allegro Energico*. Остання, четверта частина — *Finale. Allegro Appassionato*, яка є драматичною, наприкінці якої повертається музичний матеріал першої частини. У трактуванні форми й навіть музичних характеристик спливають аналогії із кларнетовою (альтовою) сонатою Брамса.

Можна впевнено сказати, що третя Соната фа мажор ор. 7 за своєю формою та художнім змістом є найскладнішим твором Адольфа Мішка. Соната має риси пізнього романтизму. Від початку *Allegro ma non troppo* в образному плані виникають асоціативні зв'язки з першою частиною віолончельної сонати фа мажор Брамса. Хвилюподібна фортепіанна фактура, емоційна піднесеність, рівноцінність фортепіанної та контрабасової партій споріднюють трактування драматичного розгортання циклу сонатних алегро. У другій частині «Думка» *Largo e lamentabile* А. Мішек надихався фольклорними мотивами, а фактурне оформлення партії фортепіано нагадує найскладніші сторінки камерно-ансамблевої музики. На пам'ять спливає фортепіанний квінтет Дворжака зі знаменитою однойменною частиною. «Думка» Дворжака, що є також другою частиною циклу, так само починається зі фортепіанного невеликого соло, а тему чеський композитор доручає співочому регістру віолончелі. У 3-й частині *Scherzino* повертається легкість та рухливість, образна сфера якої знайома нам по Скерцо з бетховенських камерних циклів. Близьке трактування форми скерцо у А. Мішека також і дворжаківській третій частині у згаданому циклі. У Фіналі Сонати А. Мішека

з'являється самобутньо побудована наскрізна форма «*quasi una fantasia*». Розділи *Andante assai* – *Allegro- Molto lento* – *Allegro* – *Lento* – *Allegro non troppo* проводять слухача калейдоскопічними епізодами в різних метрах і фактурних моделях, з складним тональним планом, наявні каденційні сольні контрабасові фрагменти. І з точки зору художнього змісту, і з технічного погляду твір можна віднести до найскладніших творів контрабасової камерної музики взагалі.

Про музику Адольфа Мішека чеський контрабасист і педагог Мілослав Гайдош написав: «Адольф Мішек залишив у своїх творах для контрабаса чудовий доказ своєї виконавської майстерности, до того ж, зокрема, його сонати належать, як одні з небагатьох чеських контрабасових творів, до світової літератури цього інструменту» [6].

2.2. Контрабасист на перехресті інструментально-виконавських технічних та ансамблевих завдань.

Треба визнати, що попри очевидну привабливість третьої Сонати фа мажор, саме друга соната є більш популярною серед усіх творів композитора. Великий чотиричастинний твір має масштабну форму та тривалий час виконання (близько 25 хвилин). Очевидне в сонаті наслідування музичної мови XIX століття робить цей твір важливою частиною контрабасового репертуару, заповнюючи прогалину в камерно-ансамблевому жанрі з залученням струнно-смичкового інструменту найнижчого регістру. Як вже зазначалося, брамсівський вплив у сонаті відчувається досить сильно.

Свою другу сонату А, Мішек написав у 1911 році у Відні. Вона є хорошим зразком романтичної сонати. Соната мі-мінор належить до

найвідоміших високоякісних творів для контрабаса та фортепіано взагалі, і саме з цією композицією Мішек найчастіше асоціюється.

Перша частина сонати — *Con fuoco* — написана у сонатній формі та вирізняється яскраво вираженим драматичним і енергійним характером. Її тональний центр — мі-мінор, у якому частина і завершується, попри численні модуляції. Мелодична організація частини є тональною з переважанням ступеневих рухів і використанням діатонічного мінору. Водночас композитор активно застосовує модуляції (зокрема, до соль мажор, сі бемоль мажор, ре мінор, мі бемоль мажор, мі мажор, ре мажор, фа мажор). Мелодичний профіль характеризується переважанням поступового руху, а також використанням орнаментики (трелі, морденти). Метро-ритмічно частина витримана у тридольному розмірі, де основною одиницею є чверть, а ритмічним імпульсом — восьма нота. Гармонічний ритм загалом повільний. Фактура — гомофонно-гармонічна. Фразування нерегулярне й асиметричне, що особливо помітно у вступних фразах. Частина не має окремого вступу, натомість завершується розгорнутою кодою.

Головна тема (А) у мі-мініорі має лірико-драматичний характер і побудована у формі $a + a_1$ (14 + 40 тактів). Вона розвивається за принципом «трьох сходів», де кожна наступна фраза звучить вище за попередню, що надає музиці поступового наростання енергії. Після досягнення найвищої точки слідує низхідний пасаж, який тимчасово знімає напруження, але далі за допомогою *crescendo* та фортепіанними акцентами композитор формує другий період, що підтверджує основну музичну ідею.



Важливу роль відіграє безперервний рух восьмими нотами (з 33-го такту), який веде до першої кульмінації та стає наскрізним елементом, що з'являється і в фіналі сонати.



Кульмінація головної теми супроводжується активною роллю фортепіано: попри сольний статус контрабаса, саме фортепіанні акорди досягають максимальної динаміки. Після цього музика заспокоюється і переходить у сполучну частину – ліричний мажорний епізод із чергуванням тематичного матеріалу між інструментами.

Побічна тема, позначена *Tempo giusto*, з'являється у 99-му такті в домінантній тональності сі-мінор. Вона контрастує з головною темою: хоча звучить у динаміці *pp*, її розвиток є внутрішньо напруженим. Це досягається

через послідовне скорочення мотивів (4+4+1+1+1+1) та фанфарні інтонації у фортепіано. Поступово динаміка зростає, і наприкінці експозиції з'являються інтонаційні звороти, споріднені з головною темою. Характерною рисою є відсутність повторення експозиції, що відповідає романтичній тенденції до цілісності форми.



У розробці опрацьовується матеріал головної теми. Вона умовно поділяється на три розділи. У першому (близько 18 тактів) двічі проводиться повна мелодія у фортепіано з кантиленим супроводом контрабаса; використовуються віддалені тональності (фа мажор — ля мажор). У другому розділі з'являється канонічна імітація: контрабас вступає із затримкою відносно фортепіано, що створює поліфонічне напруження. У третьому розвивається енергійний характерний зворот вісімками, який через *crescendo* та *accelerando* приводить до кульмінації і підводить до репризи.

У репризі головна тема повертається у мі-мінорі, але вже в динаміці *ff*, що надає їй більш драматичного характеру. Водночас другий період контрастує завдяки *subito piano*. Побічна тема також звучить у головній тональності, але її фактура змінюється: вона подається у контрапункті між фортепіано та контрабасом, із постійним обміном ролями між інструментами. Цей діалог триває тривалий час і підсилює драматургію репризи. Фінальний розділ має надзвичайно напружений і драматичний характер. Спочатку

контрабас і фортепіано звучать в унісон у динаміці *fff* (*marcatissimo e furioso*), після чого з'являються важкі акорди (*pesante*). Кода узагальнює основні інтонаційні елементи частини й завершує її потужною кульмінацією, що підкреслює драматичний характер усього розділу. У межах цієї структури важливу роль відіграють переходи та постійний діалог між контрабасом і фортепіано, які чергуються у веденні мелодії.

Друга частина сонати — *Andante cantabile* — створює виразний контраст із лірико-драматичною першою частиною. Вона має ностальгічний, світліший характер і загалом конструктивно відповідає великій тричастинній формі АВА₁ з елементами вільної побудови. Частина організована тонально, з активним використанням хроматичних модуляцій. Гармонічний ритм загалом повільний, а фактура — гомофонно-гармонічна, де фортепіано виконує як супровідну, так і сольну функцію.

Перший розділ (А, 66 тактів) починається фортепіанним вступом (15 тактів), у якому викладено основний тематичний матеріал. Після цього вступу вступає контрабас, переймаючи й розвиваючи головну мелодію. Мелодія поступово розширюється, а композитор активно застосовує поліритмію: ліва рука фортепіано рухається лями, тоді як права рука і партія контрабаса чергують лі та рівні восьмі. Фразування переважно квадратне (чотиритактові побудови). У 44-му такті з'являється *subito pianissimo* — шести-тактовий епізод підготовки до кульмінації. Тут відбувається ритмічне згущення: фортепіано переходить до дрібніших тривалостей (зокрема секстолей), а акордовий супровід підсилює мелодичну лінію контрабаса. Кульмінація досягається в основній тональності, після чого музика поступово заспокоюється.



Середній розділ (В) контрастує з розділом А своїм рухливим, танцювальним характером. Він написаний у тональності фа мажор і розмірі 12/8 (42 такти). Розділ починається контрабасовим соло з фортепіанним супроводом (10 тактів), після чого звучить фортепіанна інтерлюдія. Далі з'являється канонічна імітація: фортепіано викладає тему, а контрабас підхоплює її із затримкою в півтакту. У цьому розділі особливо помітні метроритмічні особливості: пульс базується на восьмій ноті, але темп задається через пунктирну четвертну. Зустрічаються складні ритмічні співвідношення. У 96-му такті починається підготовка до кульмінації, яка супроводжується хроматичною модуляцією (з Мі-бемоль мажору до Мі мажору).

У репризі музичний матеріал загалом зберігається, але змінюються інструментальні ролі: замість фортепіанного вступу головну тему виконує контрабас. Поліритмія стає ще більш виразною, а ритмічна фактура — щільнішою. Після фінальної кульмінації інтенсивність музичного руху поступово згасає. Частина завершується кодою з характерним піцикато-арпеджіо контрабаса (*morendo*), що створює ефект поступового зникнення звучання.

Зв'язок Мішка з чеськими музичними традиціями ми бачимо у третій частині «Фуріант». *Allegro energico*.

20

III. Furiant.



Фуріант — це швидкий і запальний чеський традиційний танець, що чергується у дво- та тридольному розмірі. Своїм характером ця частина надає всій сонаті блиску та енергії. Вона має велику тричастинну форму АВА₁ з посередині частини, написана в тональності ля-мінор. Перша велика частина А в свою чергу має малу тричастинну форму АВА₁ (16+16+16 тактів).

Четверта частина – Фінал *Allegro Appassionato* – написана в сонатній формі. Після блискучої та радісної третьої частини фінал створює великий контраст своїм драматичним характером. Головна тема — це періоди $a+a_1$ (8+16 тактів). Початок — це унісон контрабаса та фортепіано з енергійним пунктирним ритмом та акцентами, які підкреслюють образні характеристики теми. Контрабасова версія теми звучить з акомпанементом фортепіано, в фактурі якого акорди з'являються на слабких долях, що додає нестабільності та неспокою.



Наприкінці другої половини періоду інтенсивність знижується, і готується сполучна партія, яка своєю ліричністю є найбільш контрастною в експозиції. Головна тема тут модулює в тональність соль мажор, в якій спочатку у фортепіанній, а потім і в контрабасовій партії проводиться ще одна побудова сполучної партії. Контраст принесе такт № 37, де до мелодії у фортепіанній партії як супровід додається контрабас восьмими нотами з комбінованим штрихом (дві ноти легато – дві стаккато). Таким чином, готується побічна тема (16 тактів), яка знаходиться в домінантній тональності сі-мінор. Побічна тема схожа за ритмічною лінією та артикуляцією на контрастну частину сполучної партії, і це, на мою думку, посилює цілісність експозиції. Заклучна тема використовує тематичний матеріал головної теми і написана в тональності сі-мінор, в якій закінчується експозиція. Наступний розділ, – розробка – починається в такті 109, де в партії контрабаса двічі звучить ритмічний мотив головної теми з фортепіанними відповідями. Коли він звучить втретє *con affetto*, починається виклад в поліфонічній техніці, триголосне фугато. Пасаж у восьмих веде і тут до кульмінації всього виконання. Головною темою в тональності Сі-мажор готується реприза Темро І. Початок репризи такий самий, але друга фраза головної теми йде від контрабаса до фортепіано, після чого ми потрапляємо до тональності Мі-мажор. Цікавими є зміни побічної теми (мі-мінор) – експозиційна тема в репризі звучить у фортепіанній партії, але тут виконує функцію супроводу. Партія контрабаса має нову мелодію з більш ліричним характером. Заклучна

тема написана в основній тональності мі-мінор і веде до коди, яка цікава тим, що використовує тематичний матеріал першої частини *Con fuoco*. *Più stretto e crescendo* побудовано на основі пасажу з восьми нот, який був опрацьований у завершенні головної теми першої частини. Соната № 2 мі-мінор закінчується драматичними акордами *pesante* в головній тональності мі-мінор.

Масштаб циклу, — чотири розгорнуті частини з великою кількістю безперервного звуковидобування — вимагає від виконавця серйозної фізичної та психологічної витривалості. Постійна зміна характеру, образів і фактури не дає змоги «відпочити» технічно чи емоційно. Ансамблевий баланс є окремою проблемою: фортепіанна партія надзвичайно насичена за фактурою, і контрабасисту постійно доводиться будувати справжній діалог із партнером — не просто «грати разом», а чути крізь щільну вертикаль і реагувати на неї. Часті модуляції, особливо несподівані, вимагають розвиненого гармонічного мислення: виконавець повинен відчувати тональні центри навіть тоді, коли вони зміщуються майже кожен такт.

Основна складність першої частини сконцентрована в залученні всього діапазону контрабаса, особливо важко даються верхні ноти. Виконавцю слід утримувати звук у напруженій верхній зоні, де інтонація нестабільна, а тон вимагає постійного контролю смичка.

Штрихова палітра є однією з найскладніших у частині. Летюче стаккато — штрих, який не терпить фізичної напруги — вимагає абсолютно вільного зап'ястя і точного відчуття балансу смичка. Будь-яка скутість у руці одразу «гасить» природній відскік. При цьому динамічний контекст частини — переважно *forte* і *ff* — створює своєрідну провокацію: хочеться «натиснути», але саме цього робити не можна.

Такт 8 першої частини — показовий момент зміни ролей. Контрабас, який до цього вів мелодичну лінію, раптом переходить на функцію ритмічно-гармонічної опори, тоді як фортепіано розгортає розвиток. Від контрабасиста, окрім виконання важкого технічного матеріалу на легато, це вимагає

миттєвого психологічного «перемикання»: не губити пульс, не випадати з ансамблю, але й не виходити на перший план. Технічно ж фортепіанна партія у цьому фрагменті є надзвичайно насиченою, що ускладнює звуковий баланс і вимагає від обох виконавців точної взаємодії, «дослухання» партнера.

Друга частина — ліричний цент циклу, сповнений глибини і поетизму. Повільний темп, *cantabile*, вимагає від контрабасиста повністю іншої техніки ведення смичка: довге, рівне, м'яке легато, де будь-який «шов» між штрихами буде чутний. Якщо в першій частині можна сховатись за швидкістю і ритмічним рухом, тут виконавець повністю відкритий.

Гармонічна мова цієї частини сповнена модуляцій, інтонація насичена хроматизмами. Модуляції відбуваються несподівано, автор заставляє слух «ковзати» між тональностями, не даючи «осісти» в одному ладовому центрі. Для контрабасиста це означає постійну інтонаційну роботу — потрібно перелаштовувати слух практично в кожному новому розділі. Особливо складними є місця з альтерованими ступенями і хроматичними проходженнями, де різниця між підвищеним чи пониженим звуком може бути мікроскопічною, але принциповою з точки зору гармонічних тяжінь.

Діалог із фортепіано в цій частині набуває найбільшої змістовності. Є епізоди, де обидва інструменти ведуть рівноправні мелодичні голоси, і тоді постає найбільш тонке ансамблеве завдання. Тембри і динаміка мають бути вибудовані з найвищою майстерністю.

Третя частина — технічно найважча в усьому циклі. Фуріант (*Furiant*) — чеський народний танець із характерним ритмічним зміщенням, де тридольний метр постійно перетинається з дводольними акцентами. Це одразу створює складність: виконавці повинні побудувати складну метро-ритмічну конструкцію, де базовий метр та специфічні переакцентування створюють неповторну поліритмічну гру.

Темп *Allegro energico* для тридольного розміру — дуже рухливий. На такій швидкості технічні вимоги до контрабасиста сягають максимуму:

чіткість артикуляції, точність інтонації у швидких пасажах, контроль смичка у *forte* — все це в умовах безперервного руху.

В середньому розділі (*Trio, Molto tranquillo*) після вогняного *Фуріанту* раптово з'являється тихий, мрійливий, ніжний характер. Завдання виконавця — миттєво переключитися не лише технічно (інша динаміка, інший характер ведення смичка), але й психологічно, емоційно. Публіка і виконавці ще «живуть» у попередньому темпераменті, і це інерція, яку треба подолати свідомо. Повернення до *Фуріанту* після *Тріо* вимагає зворотного переключення.

Такт 36 — особливо гостра ансамблева проблема. В обох партіях одночасно складний і насичений текст, причому складний по-різному: ритмічно і технічно вибагливий і для контрабаса, і для фортепіано. Немає жодного опорного голосу, на який можна спертися як на ритмічний орієнтир. Обидва виконавці мусять одночасно справлятися зі своїми технічними завданнями і при цьому не втратити ансамблевий зв'язок. Це вимагає дуже якісних спільних репетицій, де кожен знає партію партнера майже так само добре, як власну.

Фінал вимагає максимальної енергії. *Allegro appassionato* — це не просто «швидко», а пристрасно, з великою внутрішньою напругою. Після трьох попередніх частин виконавець вже фізично та психологічно виснажений, і саме тут соната вимагає найбільшої технічної «чистоти».

Великі стрибки є характерною рисою партії контрабаса у фіналі. На контрабасі стрибки через кілька позицій значно складніші, ніж на скрипці чи віолончелі: велика відстань між позиціями вимагає точного «наведення» лівої руки, і будь-яка неточність у «приземленні» одразу чутна в інтонації. З огляду на швидкий темп і динаміку *forte*, часу на «виправлення» немає.

У такті 44, де обидві партії одночасно слідують різним ритмічним схемам — два проти трьох — виникає поліритмія, яка миттєво «розпадається» без точного взаємного слухання. Важливо, щоб обидва виконавці чули спільні

орієнтири — де збігаються дуолі та триолі — і будували свій внутрішній пульс на їх основі. Механічне «рахування» тут не спрацює: потрібне відчуття ритму.

Загалом фінал вимагає від обох виконавців найвищого рівня технічної та ансамблевої зрілості — це справжнє випробування, яким А. Мішек завершує одну з найамбітніших творів у всьому репертуарі для контрабаса.

Таким чином, можна стверджувати, що музичні форми, використані в сонаті, образні характеристики та специфічний інструменталізм твору А. Мішека, з його насиченням технічними складнощами та вимогами до майстерного звуковидобування, продовжують лінію камерно-інструментальної музики, розвинутою в творчості таких велетнів європейського мистецтва як Й. Брамс та А. Дворжак.

ВИСНОВКИ

Нам вдалося дослідити життєвий та творчий шлях А. Мішека, побачити наскільки він був вписаний в творчий контекст Віденської контрабасової школи межі XIX–XX століть.

Факти біографії А. Мішека ясно показують, що формування його особистості відбувалося під впливом творчості композиторів пізнього романтизму та музичної культури Відня, де А. Мішек вчився і працював. Також наявний вагомий вплив на творчість А. Мішека мала чеська народна музика.

Усвідомлюючи шляхи розвитку камерно-інструментального жанру в цей період, ми проаналізували обрані нотні тексти А. Мішека в аспектах трактування сонатної форми та ансамблевого рішення партитури.

Завдяки власній виконавській практиці в роботі були визначені особливості контрабасової виконавської техніки, інакше кажучи, прийоми гри, що вказують на авторський задум. Усвідомлення цієї специфіки та виявлені подібності з творами Брамса й Дворжака дозволили зробити висновок про наближення стилю А. Мішека до цих найкращих зразків європейського камерно-ансамблевого мистецтва кінця XIX — початку XX століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Маркевич Д. О. Виникнення та еволюція контрабаса. Різновиди контрабасового смичка : дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр» : спец. 025 «Музичне мистецтво» / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Факультет оркестрових інструментів. Львів, 2025. 86 с.
2. Сидоренко Л. В. Романтизм і неоромантизм: діалог в епоху постмодернізму. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 128 : Історія музики: проблеми, процеси, персони. Київ, 2020. С. 23–34. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215193>.
3. Anthology of Romantic Music : The Norton Introduction to Music History / ed. L. Plantinga. New York : WW Norton & Co, 1985. 637 с.
4. Brahms in the Home and the Concert Hall: Between Private and Public Performance / ed.: K. Hamilton, N. Loges. Cambridge : Cambridge University Press, 2014. 424 с.
5. Everss E. Adolf Míšek – významný představitel české kontrabasové školy : bakalářská práce / Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta. Brno, 2017. 32 с.
6. Gajdoš M. Slovník kontrabasistů. Kroměříž: Nákladem autora, 1994. 204 s.
7. International Society of Bassists. 1987. Vol. 13, № 3 (Spring). 80 p.
8. Kment J. Nejhlubší z rodu smyčců : Dějiny a literatura kontrabasu. Praha : Editio Supraphon, 1988. 151 s.
9. Míšek A. Erste Sonate A-Dur für Kontrabass und Klavier, op. 5. Leipzig: Friedrich Hoffmeister, 1959.
10. Míšek A. Zweite Sonate e-moll für Kontrabass und Klavier, op. 6. Leipzig: Friedrich Hoffmeister, 1959.
11. Míšek A. Dritte Sonate F-Dur für Kontrabass und Klavier, op. 7. Leipzig: Friedrich Hofmeister, 1997.
12. Najman P. Osobnosti Bradla a okolních vesnic. Adolf Míšek. URL: https://www.bradlo.cz/?page_id=1575 (дата звернення: 01.05.2026)

13. Planyavsky A. The Baroque Double Bass Violone / transl. by J. Barket. Lanham, Md. : Scarecrow Press, 1998. 179 c.
14. Rodríguez M. H. Der Kontrabaß als Soloinstrument im Zeitraum Romantisch : Bachelorarbeit zur Erlangung des Titels Bachelor of Music / Industrielle Universität Santander. Bucaramanga, 2017. 82 c.
15. Siepmann J. Johannes Brahms : Life and Works : [audio-original] / written and narrated by J. Siepmann ; with J. Britton as Brahms. Munich : Naxos, 2002. (4 CDs + 136-page booklet).
16. Sourek O. Antonin Dvorak: His Life and Works. Prague : Orbis, 1952. 136 p.