

УДК 787+793

DOI 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-14

Чен Сяньчунь

аспірантка кафедри історії музики,

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

<https://orcid.org/0009-0001-0459-5190>

ДВНАДЦЯТЬ ВАЛЬСІВ ДЛЯ КОНТРАБАСА СОЛО ДОМЕНІКО ДРАГОНЕТТІ: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

Досліджуються виконавські особливості першого циклу для контрабаса соло в історії європейського мистецтва – Дванадцяти вальсів Доменіко Драгонетті, створених мистцем у 1840 р. в Лондоні та вперше опублікованих у 2007 р. Це потребувало звернення до творчості мистця крізь призму історії сольного контрабасового виконавства, аналізу циклу та його окремих п'єс із композиційного, стилістичного, технічного та інших поглядів, що формують уявлення про виконавські вимоги до вказаних творів. Проаналізовано цикл як цілісність, стали характерні ознаки всіх п'єс (формотворення, метрика, темпи) та індивідуальні риси кожного вальсу, що втілюються в оригінальному тематизмі та способах його розвитку, особливих віртуозних прийомах тощо.

У висновках стверджується про високу художню цінність і вагомпе педагогічне значення Дванадцяти вальсів Доменіко Драгонетті. Особливим, з огляду на технічні труднощі, вбачаємо таке: постійне витримування швидких темпів при метричній пульсації восьмими тривалостями, що вимагає ще більшої стрімкості і легкості звучання; насиченість довгими і швидкими пасажами, які вимагають активного руху лівої руки по значній частині грифу; поліфонічне мислення – часті випадки застосування скритого двоголосся; наявність широких, переважно висхідних, стрибків, ефект від яких збільшується завдяки проставленим акцентам; багата синкопами та зворотними пунктирами ритміка. Цикл демонструє новаторство композиторського мислення Д. Драгонетті, потребу у високому рівні володіння інструментом і природню зручність для виконання. Водночас кожна п'єса являє собою яскравий взірєць поєднання «блискучої» віртуозності з витонченим світовідчуттям, яке втілено в одному з найбільш романтичних танцювальних жанрів, – вальсі.

Ключові слова: Доменіко Драгонетті, Дванадцять вальсів для контрабаса соло, контрабасове виконавство, виконавські труднощі.

Chen Sianchun. Twelve waltzes for double bass solo by Domenico Dragonetti: the performance aspect

The article examines the performance features of the first double bass solo cycle in the history of European art. It is Twelve Waltzes by Domenico Dragonetti. It created in 1840 in London and published in 2007. This required an approach to the artist's work through the prism of solo contrabass performance history, an analysis of the cycle and its individual pieces from compositional, stylistic, technical and other points of view, which form an idea of the performance requirements for the specified works. The cycle as a whole, constant characteristic features of all plays (form formation, metric, tempos) and individual features of each waltz, which are embodied in the original theme and ways of its development, special virtuoso techniques, etc., are analyzed. The conclusions state the high artistic value and significant pedagogical value of Domenico Dragonetti's Twelve Waltzes. In view of the technical difficulties, we see the following as special: constant maintenance of fast tempos with metric pulsation in eighth durations, which requires even greater rapidity and lightness of sound; saturation with long and fast passages that require active movement of the left hand over a significant part of the neck; polyphonic thinking – frequent cases

of hidden diphthongs; the presence of wide, mostly upward, jumps, the effect of which increases due to the accents; the rhythm is rich in syncopation and reverse dashes. The cycle demonstrates the innovation of D. Dragonetti's compositional thinking, the need for a high level of mastery of the instrument and a natural ease of performance. At the same time, each piece is a vivid example of a combination of «brilliant» virtuosity with a refined outlook, which is embodied in one of the most romantic dance genres – the waltz.

Key words: *Domenico Dragonetti, Twelve waltzes for double bass solo, double bass performance, performance difficulties.*

Вступ. Сольне контрабасове виконавство – цікавий і перспективний напрям творчості, що ґрунтується на багатій традиції оркестрового, ансамблевого та сольного музикування. Одним зі світових метрів у вказаній сфері є Д. Драгонетті, чие трактування інструмента та художня манера стали взірцем для багатьох поколінь послідовників. У творчому доробку маестро – цикл Дванадцять вальсів, який відкрив практику написання творів для контрабаса соло та став популярним складником виконавського репертуару з огляду на художню вартісність і педагогічну цінність. Водночас контрабасове мистецтво в усіх проявах виконавської та композиторської творчості залишається однією з малоопрацьованих сфер сучасного музикознавства, отже, дана тема має високий ступінь актуальності.

Аналіз досліджень і публікацій. Сфера контрабасознавства, що ґрунтується на працях таких дослідників, як Ф. Варнеке [10], Р. Елгар [4], М. Гайдош [5], Т. Пельчар [8], А. Плянєвські [9] та ін., протягом останніх десятиліть поповнилася працями українського музикознавства. Серед них варто згадати дисертацію О. Лучанка [1], у якій обґрунтовано структурно-семантичний жанровий інваріант концерту для контрабаса з оркестром в історико-стилістичній еволюції від витоків до зламу ХХ–ХХІ ст. у контексті розвитку виконавства як базису для композиторської творчості. Однією із центральних фігур укаazanого дослідження є Д. Драгонетті – блискучий виконавець, автор творів для контрабаса. О. Лучанко стверджує вагому роль мистця у творенні контрабасового репертуару на прикладі жанру концерту, торуванні нових шляхів інструментальної виразовості, індивідуалізації семантики, віртуозної самопрезентації, оновленні тематизму тощо, у результаті проявляється «внутрішній рівень діалогу, що розвивається на рівні різних граней образу головного героя, безперечного лідера у рольовій взаємодії з оркестром – солюючого контрабаса, що домінує в комунікативній співдії з оркестром на рівні зовнішньому» [2, с. 113]. Серед вагомих праць – навчально-методичний посібник В. Сумарокової [3], у якому проаналізовано становлення інструменталізму. Дванадцяти вальсам присвячено працю Ю. Кобаяші [6], у якій аналізується вказаний цикл із позицій логіки композиції та ін. Отже, основні ідеї з укаzаних наукових розвідок урахуватимемо у даному дослідженні.

Матеріали та методи. *Мета статті* – виявити виконавські особливості Дванадцяти вальсів Д. Драгонетті як взірця сольного контрабасового мистецтва. Це потребувало аналізу циклу та його окремих п'єс із композиційного, стилістичного, технічного поглядів, що формують уявлення про виконавські вимоги до вказаних творів.

Результати. Сучасне музикознавство трактує діяльність Д. Драгонетті як вершину класичного мистецтва у контрабасовій сфері. Т. Пельчар стверджує, що роль мистця для розвитку свого інструмента та його репертуару є настільки ж вагомою, як і Н. Паганіні для скрипки чи А. К. Піатті для віолончелі; Ю. Кобаяші порівнює роль циклу

«у розбудові репертуару для найбільшого струнно-смичкового інструмента... з віолончельними сюїтами Й.С. Баха або каприсами Н. Паганіні, які є стандартами для відповідних інструментів» [6, с. 55]. Аналізуючи один із найкращих творів мистця – Концерт для контрабаса з оркестром A-dur, О. Лучанко пише про близький до моцартівського стиль, активне концертнування соліста й оркестру, віртуозність як домінуючий принцип, що проявляється у гамоподібних пасажах, флажолетах, стрибках на понад дві октави та інших технічно складних елементах [2, с. 112]. На нашу думку, такий підхід до віртуозності є основою й концепції циклу Дванадцяти вальсів.

Розглянувши основні віхи історії виконавського мистецтва, можемо ствердити, що саме Д. Драгонетті перетворив контрабас із виконавця басових ліній на соліста, «узаконив» квартовий стрій, власний метод тримання смичка, показав можливості використання високого регістру з флажолетами та подвійними нотами, і «його вплив, котрий залишився як усна традиція, триває до сьогодні» [8, с. 185], а отже, мистець став творцем манери гри і самого трактування інструмента, які функціонують протягом уже двох століть.

Дванадцять вальсів, написаних Майстром у пізній період творчості, у 1840 р. в Лондоні, вперше опубліковані у 2007 р. Як зазначає Ю. Кобаяші, даний цикл є безпрецедентним явищем в історії контрабасового мистецтва, оскільки більше ніж століття були єдиним прикладом сольного репертуару [6]. Звернемося до вказаного циклу, проаналізувавши композиційні та стилістичні особливості як цілого та окремих п'єс.

На час створення циклу жанр вальсу вважався новим модним танцем, що мав витоки в австрійських (лендлер) та прованських (вольт) традиціях і набув розповсюдження у творчості Й. Штрауса-батька, Ф. Шуберта. Ф. Шопена та ін. Ураховуючи темпові характеристики та деякі інші ознаки, вальси можемо віднести не до «англійських», а до «віденських». Цей жанр виявився надзвичайно вдячним для створення дванадцяти віртуозних композицій, кожна з яких привносить нові технічні вимоги, у результаті чого підіймається рівень складності усього циклу – від найпростішого до найвіртуознішого.

Опишемо деякі сталі характеристики, які притаманні усім п'єсам циклу. Автор дотримується єдиного підходу до формотворення – це традиційна для класичної доби складна тричастинність із репризою *da capo* та контрастною серединою типу *trio*, усі п'єси виконуються у швидких темпах від *Allegretto* (№ 4) та *Allegro* (№ 10) до *Vivace* (№№ 1, 3, 5–9, 11) і *Presto* (№№ 2, 12). Цікаво, що композитор викладає усі вальси у специфічному розмірі 3/8: сама метрична пульсація восьмими замість більш розповсюдженої четвертними сприяє відчуттю легкого, поживленого руху. Контраст між п'єсами твориться різноманітністю тематизму, тональними співставленнями мажору у крайніх частинах і паралельного (№ 1: G – e – G, № 3: G – g – G, № 4: As – f – As, № 5: Es – c – Es, № 7: D – h – D, № 8: G – e – G, № 9: F – d – F, № 10: B – g – B, № 12: F – d – F) або однойменного (№ 2: C – c – C, № 6: A – a – A) мінору у середніх за винятком одного випадку, де *trio* звучить у тональності субдомінанти (№ 11: D – G – D). Аналіз циклу виявив розмаїття способів розвитку матеріалу. При цьому кожен вальс потребує певного особливого технічного вміння, щоразу складнішого, що дає змогу трактувати цикл як школу виконавської майстерності. Окремої уваги заслуговує розмаїття тематизму та способів його розвитку – у цій сфері сконцентрований головний мелодичний ресурс, який є головним виразовим засобом і надає вальсам рис новаторства.

У *Першому вальсі Vivace G-dur*, на структурі якого зупинимося детальніше як на моделі для інших п'єс, роль головного тематичного елемента А відіграє «кружляюча»

мелодична фігура шістнадцятими тривалостями на *legato*. Вона розпочинається з-за такту з VI ступеня ладу та розвивається секвентно, акцентуючи підвищені IV, II і I ступені на сильних долях перших трьох тактів, їхні розальтеровані варіанти на слабких долях у першому реченні та підвищений V ступінь у п'ятому такті, тут розпочинається нова секвентна хвиля, вже другого речення, що завершується тонікою із затриманням («a–g»). Таким чином, мелодична лінія ніби змальовує звивисту траєкторію швидкого танцю, водночас уникаючи тонічного устою, звучання якого могло би зупинити цей невпинний рух. Яскраво контрастно до початкового періоду є друга частина простої форми – B, у якій використовуються складні фігурації, що містять стрибки на дуо-, терц-, кварт- і квінтдециму, в яких прослухаються два регістрові пласти з основою на органічному пункті «а». Це відбувається у ритмічно складних умовах – із чергуванням двох типів фігур: перша з вісімки і двох шістнадцятих та друга – з тріолі шістнадцятими. Так вибудовується кульмінація першої частини, після якої звучить завершення – видозмінена реприза A¹. Середня частина вальсу – проста двочастинна структура C+R в тональності e-moll, яка відіграє роль *trio*. Її першу, розімкнену частину становить двічі повторений виклад граціозної теми C, що ніби злітає ходом «ais–h–g¹» та спускається звуками гармонічного e-moll, «прикрашеного» пунктирними групами, міжтактовими синкопами й мелізмами, а також поєднанням акцентів і *staccato*. Друга частина R має, відповідно, розробковий характер, у ній секвентно розвивається елемент, що виростає із теми A, поданий на *staccato*. У цьому вальсі, як і в усіх інших, використана точна реприза *da capo*. Вище було зазначено, що послідовність вальсів вибудована за принципом підвищення рівня віртуозності, проте вже у першій п'єсі вбачаємо виконавські труднощі, пов'язані з різними типами тематизму, описаними вище, особливо з регістровими співставленнями у тріольних фігурах із широкими стрибками, що свідчить про необхідну базову майстерність для виконання вказаного циклу.

Тематизм *Другого вальсу Presto C-dur* розвивається на основі гамоподібних пасажів низхідного та висхідного спрямування (частина A) та арпеджіо у прямому русі за звуками основних функцій (частина B). Із виконавського погляду в даній частині варто звернути увагу на тембральну рівність звуків та «блискуче» технічне виконання пасажів. Яскравим контрастом звучить *trio* в тональності c-moll, у якому чергується поступеневий низхідний рух на *staccato* із зупинками на стійких ступенях, тріольні фігурації із застосуванням складних технічно, широких висхідних стрибків (C), рух зі скритим двоголоссям (D) тощо. Техніка вказаного двоголосся, «намічена» у цій п'єсі, буде широко застосована у наступній, складнішій у поліфонічному сенсі.

Специфіка *Третього вальсу Vivace G-dur* жваво-граціозного характеру полягає у показі діалогічної природи тематизму, що проявляється у постійному звучанні двох пластів-голосів. У першій частині складної тричастинної форми A вказаний ефект реалізується шляхом застосування скритого двоголосся та перегуків між регістрами, кожен з яких має свій тембральний колорит, а отже, сприймається як новий учасник діалогічного дійства. Яскраво контрастно за типом тематизму є середня частина вальсу в одноіменному g-moll, основана на секвентному та мотивному розвитку фрази скерцозного характеру, яка розпочинається з ходу тридцять другими тривалостями. Основна складність під час виконання *trio* полягає у чергуванні штрихів *staccato* і *legato* у постійному розвитку теми, що в завершенні доходить до найвищих звуків контрабасового діапазону – «d² – d² – cis² – d² – e² – fis² – g² – g¹» у запису.

Меланхолійний настрій привносить *Четвертий вальс Allegro As-dur*. Тема з ремаркою *dolce*, основана на різноспрямованих секундових (переважно півтонових) ходах, «блюкає» навколо стійких ступенів, вишиваючи мереживо з акцентами на альтерованих і розальтерованих звуках («d», «des», «h» та інших), що грають барвами тонального колориту. Такий виклад контрастує з тріо у паралельній тональності, що будується на русі *regretuum mobile*. У цілому під час виконання цієї п'єси важливо почути вказані опорно-сміслові тони, які в сукупності творять «надлінію» мелодії як у крайніх частинах, так і в середній.

Послідовність квартово-секундових і терцієво-секундових ходів у різних модифікаціях (у діапазоні до «с²» за написанням) творить основну тему *П'ятого вальсу Vivace Es-dur*, під час виконання якої важливо утримувати єдину лінію розвитку, не розділену на вказані вище елементи. Співставлення вказаної теми з кадансуванням на *staccato* експонує дві контрастні тематичні сфери. У другому періоді першої частини вихідний терцієво-секундовий елемент модифікується у дзеркальний варіант та розвивається до вигляду фраз, які, ніби кружляючи у вальсі, спускаються у секвентному русі. Тут спостерігаємо і скрите голосоведення (лінія «g¹-f¹-e¹-d¹», створене зі звуків на сильних долях), і поєднання *legat*'ного та *staccat*'ного руху, що надає звучанню особливої граціозності. Елегійна лінія у характері вальсу продовжується у тріо в паралельному *c-moll* завдяки двом *legat*'ним ходам широкого діапазону, які, ніби із розкритої пружини, виникають після декількаразового повторення триступеневого ходу (викликає алюзія до музично-риторичної фігури *palillogia*) та аналогічного, дещо видозміненого руху. Кульмінацію тріо створюють декілька хвиль контрастних співставлень – коротких вигуків із застосуванням форшлагів на динаміці *f* та тривалого поступеневого руху на *p*, який змінюється на арпеджійований за переходу до репризи у високій звучності.

Поступеневі та арпеджійовані фігури переходять у *Шостий вальс Vivace A-dur*, сповнений тематичних контрастів за рахунок фактурного і ритмічного розмаїття, що надає ефектності даній п'єсі та посилює виконавські вимоги. Зокрема, у другому періоді крайніх частин (В) початковий рівномірний рух шістнадцятими тривалостями змінюється на безпосереднє поєднання пунктирного і тріольного ритмів на сусідніх долях. У другій частині тріо в тональності *a-moll* виникає двоголосний виклад: у першій частині вальсова тема, що виростає з висхідних секстових стрибків, розвивається на основі тонічного органного пункту, у середині тріо з'являється складний для виконання рух подвійними нотами (октава – нона – децима – послідовність терцій), що звучить на високій динаміці *ff*, створюючи кульмінацію усього вальсу.

Описані вище тематичні та технічні особливості, описані на прикладі перших шести п'єс, на значно складнішому рівні розвиваються у наступних вальсах, що вимагає все більшої виконавської майстерності. Так, наприклад, у Сьомому вальсі *Vivace D-dur* у яскравому зерні теми, що розпочинається з «пружинного» ямбічного висхідного стрибка від п'ятого до першого ступеня, використано тріольність, поєднання *staccato* та *legato*. Початкова фраза повторюється у модифікованому вигляді – стрибок розширюється до квінти і сексти, акцентуються опорно-сміслові тони з розв'язанням, до числа яких входять і альтеровані ступені, – «dis-e», «eis-fis», «fis-g», після чого тема спадає донизу. Подібні гострі півтонові ходи у різноманітних контекстах будуть представлені протягом усього твору, чергуючись з арпеджійованими епізодами. У тріо *h-moll* особливо вирізняється друга частина, у якій співставляються дві різнорегистрові лінії, кожна з яких виступає окремим голосом скритого двоголосся: *staccat*'ний

хід «fis–A–H–cis–d» на сильних долях у басу та спеціально акцентовані на другу і третю долі гострі півтонові висхідні і низхідні «відгуки», що, таким чином, справляють ефект синкопи.

Ритмічні ускладнення відбуваються й у *Восьмому вальсі Vivace G-dur*, який розпочинається яскравою фразою з гострої фігури зі зворотного пунктиру між підвищеним IV і V ступенями, у якій акцентується альтерований увідний до домінанти, наступного поступеневого низхідного ходу та децимового висхідного стрибка з акцентом на вершині (друга доля такту). Описана фраза є зерном секвенції, розвиток якої становить основу першого періоду та в модифікованому вигляді – інших частин п'єси. Зокрема, у другій частині e-moll надається до розвитку переінтована початкова фраза, яка звучить у першому реченні без початкового пунктиру, а з повтореними стрибками, а в другому – і її пунктирний елемент. У середній частині даного тріо з'являються нові труднощі – ефект поліфонічного розшарування одноголосся за допомогою динаміки (раптові співставлення *f* та *p*), штрихів (поєднання *staccato* та *legato*), зміщення метричних акцентів (підкреслення найслабшої третьої долі) та ін. У результаті вимальовується басова лінія на перших долях «gis–a–h–c» та акцентуються інші фактурні лінії, що створюють серединний прошарок із малосекундових ходів.

Дев'ятий вальс Vivace F-dur з ремаркою *dolce* знову повертає до граціозності, притаманної для багатьох п'єс циклу. Поєднання різних туше на протилежно спрямованих стрибках надає ефекту кружляння – однієї з головних ознак жанру. Емоційно-психологічну насиченість п'єси формують такі засоби, як співставлення широких стрибків і окремих звуків у різних регістрах у поєднанні з тривалим рухом на зразок музично-риторичної фігури *circulatio*, напружена кульмінація в *trio d-moll*, створена багаторазовим повторенням зворотніх пунктирів і висхідних малосекундових ходів у високому регістрі на основі D органного пункту у «відшарованому» басу скритої поліфонії та ін.

Тема *Десятого вальсу Allegretto B-dur* містить типові інтонації, притаманні для жанру урочистого полонезу, які привертають увагу шляхом використання фігури *palillogia*. У першій частині твору застосовується співставлення висхідних пасажів і низхідних послідовностей зворотніх пунктирів, що відображає основний характер п'єси. Натомість у *trio g-moll* витримується постійний рух зі згаданим вище скритим двоголоссям, що характеризується емоційною модуляцією від меланхолійності до рішучості. Особливістю даного вальсу є застосування терасовидної динаміки у кульмінації, що вимагає від виконавця уміння яскраво показати тембральні відмінності при звучанні *f* та *p*.

Одинадцятий вальс Vivace D-dur із ремаркою *dolce* на динаміці *p* розпочинається з висхідного секстового затактового ходу до III ступеня, посиленого попереднім підвищеним IV як увідним до основи сексти. Подальший низхідний поступеневий рух із зупинками на сильних долях та протилежні гамоподібні пасажі допомагають створити відчуття проникливої елегійності. Із настроєм, створеним звучанням основної теми, контрастує енергійно-рішучий характер середини першої частини та активний рух у тріо, яке має вельми особливий тональний розвиток: єдиний з усіх вальсів циклу застосовує тональність субдомінанти (G-dur) у цьому розділі форми.

Нарешті, *Дванадцятий вальс Presto D-dur* відіграє роль «блискучого» фіналу, де у швидкому темпі розвивається тема з арпеджійованих пасажів за головними функціями з додатковими тонами, послідовностей півтонових ходів, загострених зворотними пунктирами, та розшарування одноголосся на декілька ліній за рахунок акцентованих звуків.

Указані прийоми застосовуються і у крайніх частинах вальсу, і в *trio d-moll*, що надає фіналу особливої цілісності.

Новизна дослідження. Уведено до наукового обігу у сфері українського музикознавства осмислення композиційних і виконавських особливостей першого в історії світової музичної літератури взірця сольного контрабасового репертуару – циклу з Дванадцяти вальсів Д. Драгонетті, виданого у 2007 р., майже через два століття після створення. Осмислено особливості трактування виконавських можливостей інструмента та художню значимість циклу.

Висновки. Характерні риси аналізованого циклу, що формують вимоги до рівня виконавської майстерності, дають змогу стверджувати високу художню цінність і вагоме педагогічне значення Дванадцяти вальсів. Основні технічні труднощі циклу наступні: постійне витримування швидких темпів за метричної пульсації восьмими тривалостями, що вимагає більшої стрімкості і легкості звучання; насиченість довгими і швидкими пасажами, які вимагають активного руху лівої руки по значній частині грифу; поліфонічне мислення – часті випадки застосування скритого двоголосся; наявність широких, переважно висхідних, стрибків, ефект від яких збільшується завдяки проставленим акцентам; багата синкопами та зворотними пунктирами ритміка. Цикл демонструє новаторство композиторського мислення Д. Драгонетті, потребу у високому рівні володіння інструментом і природню зручність для виконання. Водночас кожна п'єса являє собою яскравий взірець поєднання «блискучої» віртуозності з витонченим світовідчуттям, яке втілено в одному з найбільш романтичних танцювальних жанрів – вальсі.

Література

1. Лучанко О. Жанр контрабасового концерту в музично-історичному процесі : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2008. 240 с.
2. Лучанко О. Постать Д. Драгонетті в історії контрабасового мистецтва: виконавство та творчість. *Наукові записки ТНПУ ім. Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. 2012. № 2. С. 108–114. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2012_2_20 (дата звернення 15.06.2024).
3. Сумарокова В. Історія українського віолончельного й контрабасового мистецтва в контексті європейського виконавства. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 2014. 199 с.
4. Elgar R. Introduction to the Double Bass. St. Leonards on Sea, Sussex, 1960. 119 p.
5. Gajdos M. Slovník kontrabasistů. Kroměříž : Rlaus Trumppf, 1994. 204 s.
6. Kobayashi J.T. Domenico Dragonetti: A case study of the 12 unaccompanied waltzes : A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Master of Arts degree in Music. Ontario, 2020. 57 p.
7. Palmer F.M. Domenico Dragonetti in England (1794–1846). The career of a double bass virtuoso : A thesis ... for the degree of doctor of philosophy. Birmingham : University of Birmingham, 1993. 432 p.
8. Pelczar T. Kontrabas od A do Z. Warszawa: PWM, 1974. 235 s.
9. Planyavsky A. Geschichte des Kontrabasses. Tutzing : Verlegt bei Hans Schneider, 1984. 917 s.
10. Warnecke F. Der Kontrabass. Seine Geschichte und seine Zukunft, Probleme und deren Lösung, zur Hebung des Kontrabassspiels. Gamburg : Reprint – edition intervalle, 1909. 125 S.

