

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за гудачке инструменте

мр Горан Костић

"Идентитети контрабаса и приступи музичкој интерпретацији"

Докторски уметнички рад

Ментор: мр Небојша Игњатовић, редовни професор

Коментор: др Весна Микић, редовни професор

Београд, 2016.

САДРЖАЈ:

1. Уводно разматрање и историјски преглед идентитета контрабаса.....	3
Почеци формирања идентитета контрабаса (15-17. век)	
и епоха виолонеа (18-19. век)	4
Доменико Драгонети (1763-1846).....	7
Ђовани Ботезини (1821-1889)	9
Контрабас у 20. веку	11
2. Избор репертоара	14
Концептуални и технички аспект одабира репертоара	14
Транскрипције	16
3. Приступ интерпретацији	19
Виртуозитет, интегритет и аутентичност извођача	21
Технички аспект интерпретације на контрабасу	22
Историјски аспект интерпретације на контрабасу	24
4. Закључак	26
5. Литература	28

1. УВОДНО РАЗМАТРАЊЕ И ИСТОРИЈСКИ ПРЕГЛЕД ИДЕНТИТЕТА КОНТРАБАСА

Током студија или усавршавања сваки се контрабасиста неминовно нађе пред следећим питањима:

- а) какав је значај контрабаса и која је његова улога у различитим извођачким саставима и стилским епохама?
- б) како одабрати репертоар који би најбоље представио различите стилске и формацијске позиције инструмента?
- в) како приступити извођењу у техничком и концептуалном смислу?

Студијским програмима није предвиђена посебна брига о овим питањима па би се рекло да су управо она простори „слободе“ и сазревања извођачке индивидуе. Овај рад је настао из потребе да се на једном месту нађу различита знања и одговори на ова темељна питања, скрене пажња на различите интерпретативне приступе и дају исправна упутства за одабир репертоара који би на прави начин представио могућности и карактер инструмента.

Свестан тога колико су ова питања фундаментална и важна, а како се нисам раније срео са текстовима који су посвећени овој проблематици, дао сам се у потрагу за њима и обавио велики број разговора са колегама- водећим светским педагозима и музичарима у реномираним оркестрима у иностранству (Klaus Trumpf- професор емеритус Високе школе у Минхену (Немачка), Bela Szedlak- професор Високе школе у Берну и члан Симфонијског оркестра у Берну (Швајцарска), Ruslan Lutsyk- професор Високе школе у Берну и члан Циришке опере, Roman Patkolo- професор Високе школе у Базелу и члан Циришке опере (Швајцарска)). Испоставило се да су писани радови на ову тему у најмању руку реткост, а да су колеге, иако врло заинтересоване за очигледну важност теме мог доктората, искључиво усмерене на стручно-технички аспект, али не и на естетске и концептуалне претпоставке извођаштва на једном овако специфичном инструменту какав је контрабас.

Одговори на ова питања, сасвим очекивано, захтевају темељно одређивање идентитета контрабаса. У том циљу је, по мом мишљењу, неопходно дати следећи историјски преглед

развоја контрабаса као и општих погледа на његову улогу, карактер и звучно-изражајне могућности.

Формирање идентитета контрабаса (15-17. век) и епоха виолонеа (18-19. век)

Контрабас, најстарији гудачки инструмент, настаје већ у 15. веку и припада такозваној „фамилији виола“.¹ Већ у другој половини 16. века, захваљујући италијанским мајсторима брешанске школе Гаспару Да Салоу (Gasparo Bertolotti „Da Salo“, 1542-1609) и Ђованију Мађинију (Giovanni Paolo Maggini, 1580-1630), настају инструменти врхунског квалитета градње и звука, који су и данас у употреби².

У то време назив „контрабас“ није коришћен, већ се за овај инструмент везују различити називи, као „(contra)basso da gamba“, „viole de gamba sub basse“, „grand viole basse“, „Baßgeige“, „gross-contre-bass Geig“. Прве писане записе о овом инструменту остављају Мартин Агрикола (Martin Agricola) (1528) и Силвестро Ганаси (Silvestro Ganassi) (1542), иако историчари често наводе Преторијуса (Michael Praetorius) који 1619. помиње назив „contrabass“ као петожичани инструмент басовске деонице у Монтевердијевом оркестру (Claudio Monteverdi) из 1607. године.³ У овом периоду се идентитет контрабаса не издваја јасно већ се меша са сродним инструментима из фамилије виола/гамби, будући да у оркестру свирају исту деоницу.

Тако ће остати све до средине 18. века, када бечки виолоне доживљава своје златно доба. Наиме, у периоду 1750-1800. овај бечки, локални инструмент ужива толику популарност да је сматран много важнијим од виолончела. У прилог овоме сведочи око четрдесет солистичких концерата и стотине камерних дела писаних за концертантни виолоне, међу којима и Хајднов (Josef Haydn) концерт и Моцартова (Wolfgang Amadeus Mozart) арија. Такође, у мајсторским радионицама широм Аустроугарске је у то време било израђивано много више виолонеа него виолончела.⁴

Притом не треба сметнути с ума да су први контрабаси какве данас познајемо направљени у Италији и Немачкој, као четворожичани инструменти наштимовани у квартама. Убрзо

1 Појам везан за инструменте сродне „виоли да гамба“, која се држи усправно; са друге стране стоји фамилија виолина, сродна „виоли да брачо“, која се држи водоравно (прим.аут.)

2 Недавно је Аустралијски камерни оркестар набавио инструмент Гаспаро да Сало с краја 16. века, више на <https://www.aco.com.au/blog/post/our-new-double-bass>

3 Alfred Planyavski, “The Baroque Double Bass Violone”, Scarecrow Press, London, 1998, 1

4 Korneel Le Compte, „Music from an Island“, Master Thesis, Royal Conservatory of Brussels, 2008, 5

су се јавили исти инструменти и у Француској и Енглеској са том разликом да су били трожичани или четворожичани, наштимовани у квинтама. Међутим, нигде контрабас није доживео ни приближно такву славу и популарност какву је имао бечки виолоне.

Разлози за ову необичну појаву су углавном везани за тадашњу културно-политичку ситуацију на бечком двору Цара Карла IV (Karl IV), за чије су владавине шпански и италијански културни утицаји били доминантни, наследила је Марија Терезија (Maria Theresia) и направила заокрет у културној политици. У циљу дистанцирања Хабсбуршке монархије од немачких, италијанских, шпанских и француских утицаја, она пребацује тежиште музичких догађаја са бечког двора у бројне манастире и њихове школе. Зато и није чудно то што је већина класичних композитора долазила управо из аустроугарских манастирских школа. Царица је увела немачки као званични књижевни и дворски језик, па је тако култура постала широко отворена за народне утицаје („Alltagskultur“).⁵

У музичком смислу, интересантном за развој солистичког виолонеа, најбитнији моменат је појава бечког дивертименто стила. Дивертименто је била популарна, поприлично једноставна музичка форма без употребе имитационих и контрапунктских техника. Самим тим била је погодна за кућно музицирање бројних извођача-лаика, а напреднијим музичарима је остављала могућност импровизације. Виолоне је био посебно згодан за лаике, јер је још једини имао прагове који су свирача решавали проблема са интонацијом. Са друге стране, управо импровизација у дивертименту је највише допринела развоју солистичког виолонеа.⁶

Међутим, мода дивертимента је брзо прошла а он је замењен гудачким квартетима и музиком за чембало. Бечки виолоне је у буржоаским круговима сматран симболом прошле моде па је тако и његова популарност неповратно опала а ниједно од дела за соло виолоне није издато. Преко свега тога је наследник Марије Терезије, Јозеф Други (Josef II), уз подршку Ватикана практично укинуо већину раније поменутих језуитских манастира и њихових музичких школа, као и оркестара у Аустроугарској, што је неминовно довело до огромне незапослености музичара и суноврата бечке музичке културе.

Развој идентитета контрабаса много дугује бечком виолонеу утолико што је овај „пратио“ целу бечку класичну епоху, укључујући и то да су композитори били свесни

5 Korneel LeCompte, “Music from an Island”, Master Thesis, Royal Conservatory of Brussels, 2008, 3

6 *ibid.*, 3

карактеристичног звука и улоге виолонеа у креирању најдубље деонице у гудачкој секцији. Басовске деонице свих класичних симфонија су писане за виолончело и виолоне, а треба поменути и пет Хајднових симфонија (6, 7, 8, 31 и 72) у којима се виолоне третира и као солистички инструмент⁷.

Такође је у градњу виолонеа први пут уведена униформност (мере, облик и штимовање инструмента су по први пут стандардизовани). За разлику од виолончела које поприма обележја фамилије виолина, бечки виолоне задржава готово све карактеристике фамилије виола- крушкасти „гамба“ облик, терцно-квартни штим, прагове, равну задњу даску, изостанак бочних ивица. Ово, наравно, важи само за Беч и делове Аустроугарске, јер је рецимо у Италији и Француској контрабас попримио неке од карактеристика виолинске фамилије (квинтни штим, држање гудала одозго, овална задња даска).

У златном периоду бечког виолонеа јављају се и његови први интернационално познати солисти- Пишелбергер (Friedrich Pischelberger, 1741-1813), који је свирао у Шиканедеровом (Emanuel Schikadener) и Дитерсдорфовом (Karl Ditter von Dittersdorf) оркестру, био је најцењенији солиста на виолонеу чијом је иницијативом компоновано преко тридесет концерата. Неки од њих су му били и посвећени, укључујући и Моцартову арију „Per questa bella mano”⁸. За Јозефа Кемпфера (Josef Kämpfer, 1734-1796), који је дуго свирао у Хајдновом оркестру и који се сматра првим солистом на виолонеу, највероватније су написана сола у поменутиим Хајдновим симфонијама. Чувен је и Хајднов концерт за виолоне, чија партитура још увек није пронађена. Јохан Шпергер (Johann Matthias Sperger, 1750-1812), дворски музичар а касније и дворски композитор, први је свирао на виолонеу без прагова, што му је омогућило снажнију експресију употребом вибрата и портамента. Заједно са другим солистима свог времена, Шпергер је користио штим виолонеа померен за полустепен више од стандардног, како би инструмент звучао светлије и лакше долазио до изражаја поред пратећег оркестра.⁹ Такође је користио гудало чије су карактеристике ближе 20. веку него времену у којем је живео.¹⁰ Компоновао је

7 Klaus Trumpf, „Joseph Haydn Kontrabass-Soli aus den Sinfonien“, Friedrich Hofmeister Verlag, Hofheim-Leipzig, 1994.

8 David Butler, „An Investigation on a Musical Identity of The Double Bass”. Master Thesis, Ohio State University, 1966., 12

9 Сличну праксу („scordatura“) ће средином 19. века преузети и Ботезини, један од најзначајнијих солиста на контрабасу.

10 Поменуто гудало је 1960-их година у остави цркве у Лудвигслусту пронашао проф. Клаус Трумпф и 2012, на 200. годишњицу смрти Ј. Шпергера., предао га на чување граду. Том

осамнаест концерата за виолоне и бројних камерних дела за кончертантни виолоне. Захваљујући Шпергеру и његовој личној нототеци, данас су остале сачуване руком писане копије најзначајнијих концерата за виолоне- Ванхаловог (Jan Vanhal), Хофмајстерово (Franz Anton Hoffmeister) три и Дитерсдорфова два концерта. Шпергерова смрт 1812. године, забележена је као моменат којим се симболично завршава ера кончертантног виолонеа, иако је Хиндле (Johann Hindle), последњи познати представник бечког виолонеа, све до 1830. традиционално држао годишњи реситал у Бечу.¹¹ Већ у касном 19. веку бечки виолоне са, за њега карактеристичним начином свирања и репертоаром, пада у заборав.

Начин свирања виолонеа води порекло од барокног начина свирања на бас гамби, будући да је виолоне инструмент са праговима (до 8 прагова) и да се штимује терцно-квартно. На тако подешеном инструменту лева рука не мења позиције често, већ углавном прелази преко жица, док је десна рука много покретљивија, пратећи кретање леве. На штиму виолонеа (A-D-Fis-A) је нарочито згодно свирати арпеђа која су толико честа у класици-слично као на гитари, лева рука формира хватове док десна рука артикулише појединачне тонове.

Из претходно наведеног може се претпоставити како на таквом инструменту није могуће извођење кантилена украшених вибратором или барем не онаквих какве су биле изводљиве на инструментима виолинске фамилије. Међутим, кончертантни виолоне уводи неколико модификација у односу на камерни и оркестарски начин свирања: лева рука сада често долази у више позиције где прагови не постоје и где је могуће вибрирати и свирати више тонова по једној жици. Тиме се и кретање десне руке умирује и ствара боља могућност модулирања тона гудалом. Ово заједно ствара услове за већу експресију и благо приближавање начина свирања оном који користе инструменти из фамилије виолина.

Доменико Драгонети (Domenico Dragonetti, 1763-1846)

На прелазу класичне у романтичну епоху, најутицајнији извођач на контрабасу у оркестарском и солистичком смислу је Доменико Драгонети. Као најуспешнији солиста, оркестарски и камерни музичар тог времена, неизмерно је допринео солистичком

приликом је одржан свечани концерт на коме је као солиста наступио и аутор овог рада.

11 Eduard Hanslick, „Aus dem Konzertsaal“, Wilhelm Braumüller, Wien, 1897., 446

идентитету контрабаса, посебно захваљујући познанству са Бетовеном (Ludwig van Beethoven). Својим мајсторством на контрабасу је инспирисао великог композитора да у симфонијама напише инвентивне, али и врло захтевне деонице за контрабас. Такође је забележено извођење Бетовенове еф-мол сонате за виолончело, где је деоницу виолончела свирао Драгонети, а клавир сам композитор.¹² Бројне су композиције за соло контрабас које је Драгонети написао али их је врло мало до данас сачувано¹³. Током Росинијевог (Gioachino Rossini) боравка у Лондону, где је Драгонети провео већи део живота, настао је и интересантан дует за виолончело и контрабас, компонован за челисту Саломона (наручиоца дела) и Драгонетија. То је једно од дела које засигурно олакшава посао одређивања идентитета контрабаса (или у најмању руку осветљава још једно његово лице). Наиме, овај троставачни дует је писан у оперском белканто стилу, а контрабас и виолончело се током целе композиције смењују и преплићу у улогама мелодијског и пратећег инструмента. Мелодија је типична за белканто стил, док је пратња углавном у виду разложених акорада.

Росини је своја дела из области камерне музике често писао за нестандартне саставе, па је тако компоновао и 6 изузетно виртуозних соната за гудачке инструменте (2 виолине, виолончело и контрабас) где се контрабас повремено представља и у солистичком маниру. За разлику од дуета за виолончело и контрабас, овде је контрабас врло кратко истакнут у први план, по мом мишљењу у виду једноставних и не нарочито атрактивних и инвентивних сола, слично ономе како се то иначе ради у педагошким студијама скала. Да не буде забуне и умањења значаја ових композиција, морам да нагласим како су предметне сонате писане врло спретно, сврставају се у омиљене композиције гудачких камерних састава и често се изводе.

С обзиром на Драгонетијев јако изражен виртуозитет, а нарочито тенденцију касвирању у екстремно високим позицијама, чини се да је на његов стил свирања више утицала виолинска школа, него барокни стил бечког виолонеа. Ово је интересантно не само због тога што је Драгонети живео у златно доба виолонеа, већ и зато што је 1799. био у Бечу у посети Хајдну и Бетовену. Такође је интересантан и Драгонетијев избор архитектуре

12 David Butler, "An Investigation on a Musical Identity of The Double Bass". Master Thesis, Ohio State University, 1966., 13

13 *ibid.*, 15

гудала које је користио - то је врло кратко и конвексно гудало које се држи одоздо (нем.унтергриф), сличније барокном гудалу него оном које се тада користило.

Још један битан историјски моменат за контрабас се дешава баш у Драгонетијево време, а то је напуштање диригентског штапа који је својом буком реметио извођење. У том својеврсном вакууму који је настао пред увођење „нечујне“ диригентске палице, улога вођења оркестра путем стабилног темпа била је искључиво поверена контрабасу. Главни разлог томе је перкусивни карактер његовог тона и јасно артикулисани потези гудалом. У тренуцима разилажења у темпу, не мали број пута је управо Драгонети својим енергичним тоновима наметао темпо оркестру и тако спасавао представу или концерт. О овоме сведоче критике са концерата и записи анегдота из тог времена.¹⁴

Ђовани Ботезини (Giovanni Bottesini, 1821-1889)

Контрабас се у романтичном периоду углавном везује за име Ђованија Ботезинија, великог солисте на контрабасу, оперског композитора и диригента. Ботезини је популарисао свој инструмент на прилично оригиналан начин: током пауза између чинова опере коју је дириговао, изашао би на сцену и уз пратњу клавира или малог гудачког ансамбла свирао своје комаде за контрабас. Тако је привлачио много шири круг публике од оног који иначе долази на солистичке концерте. Сва његова музика је писана у оперском белканто стилу. Његови бројни комади за контрабас су неретко инспирисани различитим композиторима (Белини (Vincenzo Bellini), Шопен (Frederik Chopin), Менделсон (Felix Mendelssohn), Доницети (Gaetano Donizetti)) и спретно написани тако да представљају контрабас као пуноправни солистички инструмент. Зато и није случајно што су његова дела незаобилазни део репертоара сваког контрабасисте. Ботезинијева концертантна музика, као и оркестарске пратње његових комада су мајсторски оркестрирани тако да звук контрабаса лако долази до изражаја. Сам Ботезини је као солиста на контрабасу, гостовао у Европи, Јужној Америци и САД са великим успехом. Сигуран у квалитет својих дела и убеђен у то да у циљу представљања инструмента у најбољем светлу треба престати са дотадашњом праксом транскрибовања за контрабас, он је изводио искључиво своја дела и то са јако великим успехом. О томе сведоче и критике, као једна Хансликова (Eduard Hanslick, 1825-1904, чувени естетичар и филозоф) са

14 Paul Brun, "New History of Double Bass", поглавље *Difficulties of Regulating the Orchestra*

Ботезинијевог првог концерта у Бечу 1866.¹⁵ Ту Ханслик, сврставајући Ботезинија у највеће виртуозе (уопште су само такви и нашли места у његовој књизи, прим. аут.), на три странице описује његово технички савршено као и музички беспрекорно извођење. Притом треба навести како Ханслик и није нарочито ценио италијански виртуозни белканто стил из којег Ботезинијева музика управо проистиче. Као једину критику наводи да током концерта слушалац, иако очаран илузијом звука виолончела, на крају ипак остаје жељан и дубоких тонова контрабаса. Овде се логично поставља питање: како Ботезинијев контрабас, који толико доприноси развоју идентитета контрабаса и његовој самосталности у односу на друге гудачке инструменте, ипак бива поређен за виолончелом? Мој коментар би био следећи: Ботезини је из акустичких разлога чврсто веровао да опсег солистичког контрабаса мора гравитирати вишој лаги, ближеј виолончелу, него што је то случај код оркестарског контрабаса који делује у нижој и средњој лаги. Доказ у прилог томе је и Ботезинијево коришћење скордатуре и тањих жица, о чему ће убрзо бити речи. Међутим, ако узмемо у обзир његово обилно коришћење флажолета у поменутој горњој лаги контрабаса (које код виолончела није тако често), сáм карактер тона контрабаса који се тешко може помешати са бриљантним тоном виолончела, и на крају, врхунски ниво концертне интерпретације којим је Ботезини одушевљавао публику широм света, јасно је да се Хансликова критика односила искључиво на лагу, а не на то како је Ботезинијева поетика заправо само бледа копија поетике једног виолончелисте. Коначно, сáм Ханслик је употребио израз „... *очаран илузијом* звука виолончела ...“, чиме је направљена јасна разлика међу инструментима и истовремено наглашена убедљивост Ботезинијевог извођења.

Ботезини је изградио и каријеру оперског диригента, гостујући широм света са разним познатим оркестрима и оперским ансамблима. Његово блиско пријатељство са највећим оперским композитором тог времена, Вердијем (Giuseppe Verdi), оставило је трага и на Вердијеве опере. Тако је у Вердијевој музици јако изражена улога контрабаса, не само као хармонско-ритмичке базе оркестра већ и активног учествовања у колориту и наглашавању драматских момената. Уз то, Верди је контрабасу поверио једну необично значајну и дугачку соло деоницу у опери „Отело“, као и још један, додуше нешто мање значајан соло из опере „Аида“.

15 Eduard Hanslick, „Aus dem Konzertsaal“, Wilhelm Braumüller, Wien, 1897., 446-448

Ботезини је начин свирања преузео из виолинске школе (виолина је била његов први инструмент, међутим за студије виолине у Милану није било стипендираних места па је уписао контрабас, убеђен да ће се убрзо пребацити на виолину).¹⁶ Користи трожичани контрабас штимован у квартама, за степен више од уобичајеног штимовања у оркестру. Ботезини уместо цревних жица користи свилене жице које су тање и имају снажнију пројекцију звука. Конкавно, дугачко гудало слично челюстичком држи одозго (нем. обергриф). Обзиром на све наведене аргументе, немогуће је довести Ботезинијев контрабас у било какву везу са барокним или бечким виолонеом; дакле, Ботезини успоставља потпуно нови идентитет контрабаса као мелодијског инструмента. То је јако добро промишљен и систематизован концепт инструмента који је Ботезини делимично презентовао и у својој школи за контрабас „Metodo per il contrabasso“.¹⁷

Контрабас у 20. веку

Сергеј Кусевицки (1874 - 1955) је данас много познатији као велики светски диригент него као један од најуспешнијих солиста на контрабасу и први контрабасиста који је иза себе оставио тонски запис- плочу на 78 обртаја из 1928/1929. године.¹⁸ Захваљујући пријатељству Кусевицког и композитора Глијера (Rheinhold Gliere), настају Глијерова 4 комада за контрабас и клавир, који спадају у ремек дела литературе за контрабас. Сам Кусевицки је написао и концерт за контрабас и оркестар¹⁹, који се и данас често изводи.

Контрабас у двадесетом веку поново добија на популарности и постаје предмет интересовања композитора; уз дела Глијера, пажњу привлаче концерти Скалкотаса (Nikos Scalcotas) (1942), Тубина (Eduard Tubin) (1948) и Ларсона (Lars Eric Larsson) (1957), као и необични контрабас-квартет Шулера (Gunther Schuller) (1947); али нарочито значајном ће се показати Хиндемитова (Paul Hindemit) соната за контрабас и клавир (1949), јер је тако пажњу на контрабас скренуо један од најзначајнијих композитора тог времена. Компонована је за контрабас у солистичком штиму, што резултује бриљантнијим тоном

16 Rodney Slatford, “Bottesini, Giovanni (1821 - 1889), double bass player, conductor, composer”,

Volume Grove Music Online, issue published online January 2001, приступљено на <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.03691>

17 Giovanni Bottesini, “Metodo per il contrabbasso“, Ricordi, Milano, 1869.

18 „Koussevitsky - Double Bass Recordings and Early Boston Symphony Orchestra“ (Audio CD), Biddulph, 1994.

19 Sergey Koussevitsky, Concerto Op.3 for Double Bass and Orchestra, 1906.

који у солистичкој улози боље долази до изражаја. У овој сонати се претежно користи средња лага контрабаса; уз то, успешним коришћењем природних флажолета и пициката, као и клавирском деоницом која је писана тако да се њен фреквенцијски опсег не меша са опсегом контрабаса, Хиндемит успева да овај инструмент прикаже у најбољем светлу. Специфичност звучног опсега и свеж, неконвенционалан звук овог недовољно запаженог инструмента постају интересантни композиторима 20. века, а иста пракса се очигледно наставља и у 21. веку. Квалитет ових дела је разнолик и доста зависи од нивоа техничке умешности на коме се налазе контрабасисти у дато време. Рецимо да већина новонасталих дела у почетку бива оцењена као технички неизводљива, али након одређеног времена ниво буде подигнут па претходна оцена престане да важи, као што је то случај са Шулеровим квартетом, Хиндемитовом сонатом или у новије време композицијом Петериса Васкса „Bass Trip“ (Peteris Vasks)(1946). Такође је јако битно напоменути како средином 20. века солисти на контрабасу готово и да не постоје - једини велики солиста из тог времена је Гери Кар (Gary Karr, 1941), који у активном периоду солистичке каријере (оквирно 1965-1995) подстиче настанак више стотина дела за солистички контрабас. Међутим, он већину тих новонасталих дела није изводио већ се у великој мери концентрисао на извођење транскрипција дела вокалне литературе или оних писаних за виолину или виолончело. Разлог томе су вероватно саме композиције које недовољно добро представљају контрабас у солистичком светлу. Тако се велики број дела за соло контрабас готово уопште не изводи (као што је то случај са концертима Менотија (Gian Carlo Menotti, Урбанера (Eric Urbanner), Курцбаха (Eric Kurzbach), Шифрина (Lalo Schifrin) и др.) док је обрнут случај са делима Ларсона, Роте (Nino Rota), Тубина, Губајдулине (Sofia Gubaidulina), Раутавааре (Einojuhani Rautavaara), Мартинсона, Порадовског, Мортарија (Virgilio Mortari) и др. Такође имамо и дела познатих композитора чија се дела довољно ретко изводе да се не могу сврстати ни у једну од претходне две групе случаја (Хенце, Генцмер, Лансен, Франсе).

Нарочито значајан период у смислу даљег развоја индентитета контрабаса јесте период нове еманципације инструмената, чији су главни представници Јанис Ксенакис (Iannis Xenakis, 1922-2001), Луиђи Ноно (Luigi Nono, 1924-1990), Лучано Берио (Luciano Berio, 1925-2003), Карлхајнц Штокхаузен (Karl-Heinz Stockhausen, 1928-2007). Поменути композитори отварају врата новој врсти виртуозности, користећи нова изражајна средства

инструмената и истражујући нове тонске могућности инструмената. Од извођача се овде овде подједнако тражи јасан концепт представљања дела, као и техничко умеће. Јак интелект и опште образовање овде представља претпоставку за савладавање дела, па партитуре често нису лако читљиве. Композитори такође прибегавају компликованијим записима него што би то морало бити, као што је случај у Ксенакисовој композицији „Терапс“ („Theraps“) за соло контрабас, где су флажолети записани као редни бројеви аликвотних тонова одређеног основног тона, а цела партитура записана у реалном звучању контрабаса. Такав начин записивања отежава рад извођачу, наводећи га да много више времена проведе проучавајући текст него што је то случај са рецимо романтичним или класичним репертоаром. Такође, моје је мишљење да композитор на овај начин прави једну врсту селекције извођача; другим речима, извођач мора да поседује одређену ширину интелекта и образовања, као и да уложи већу количину труда и времена у проучавање дела како би га успешно представи публици. Имајући у виду овакав спој концептуалног и техничког аспекта извођења, дефинитивно могу рећи да се овде ради о још једном успешно постављеном идентитету контрабаса. Нарочите заслуге за успостављање оваквог идентитета носе извођачи – пионири нове музике за контрабас, Бертрам Турецки (Bertram Turetzky, 1933), Фернандо Грило (Fernando Grillo, 1946-2013) и Стефано Скоданибио (Stefano Scodanibbio, 1956-2012).

По мом мишљењу, за праксу рапидног унапређења нивоа инструмента од краја 1970-их година па до данас заслужни су напори појединих активних извођача у популарисању контрабаса и посебно међународни скупови контрабасиста у оквиру којих су настала и нека од међународних такмичења. Разлог томе је јасан -контрабасисти (педагози, солисти и студенти) из различитих земаља директно размењују и упоређују искуства, организују се предавања, курсеви и концерти.²⁰ Уз све ово, за писање обавезне композиције такмичења редовно бивају ангажовани реномирани композитори, па тако поменуте композиције директно улазе у репертоар контрабасиста. Ово је случај са композицијама “Hommage á Bach” (Збинден), “Cadenza” (Хаута-Ахо), „Bass-Trip“ (Васкс), и др.

Утолико је чудно што се данас, и поред знатно олакшане комуникације у односу на раније, постојања бројних међународних сусрета контрабасиста и бројних педагошких

20 Internationale Kontrabasswoche Kloster Michaelstein, ISB Convention, International Double Bass Convention Brno.

радова (школа контрабаса), ипак сусрећемо са потпуно нестандардизованим школама и техникама свирања. Дакле, контрабас се по том питању налази у ситуацији која је слична оној у 18. или 19. веку. Насупрот ситуацији у којој се налазе виолина и виолончело, концептуални и технички елементи свирања на контрабасу су често препуштени педагогу, то јест његовом личном убеђењу, искуству или традицији из које потиче, како је већ наведено и на самом почетку овог рада. Што се тиче плурализма у концептуалном аспекту, подразумева се да је он пожељан, па чак и неопходан за развој инструмента. Међутим, када је реч о техничком аспекту, а нарочито његовим основама, мишљења сам да ту мора постојати одређена униформност. Једноставно, није добро изнова се договарати око основних техничких ствари, као што су принципи отпималног начина држања инструмента (како у седећем тако и у стојећем ставу) и динамике покрета тела током свирања, држања и вођења гудала (промена смера гудала, начин и тачке преношења тежине руке на штап гудала), извођење основних потеза (*detaché, detaché secco, legato, portato, staccato, spiccato, martellato, ricochet, sautillé*)²¹, употреба вибрата, логично фразирање, историјски коректни начини извођења итд., ако знамо да је све то у случају других гудачких инструмената већ јасно дефинисано. Ево примера: редовно код колега и студената наилазим на ситуацију да дати запис од, рецимо, четири осмине у низу, обележене као *gran detaché*, заправо буду одсвиране више као *non legato* или слично, ово због неповезаних осмина, тј. микропауза или декрешенда између осмина. Или запис од такође четири осмине у низу, обележене *portato*, редовно бивају одсвиране са стајањем или успоравањем гудала између нота, стварајући неку врсту *staccato* потеза. Онда, четири осмине обележене као *legato* обично буду одсвиране са типичним паузама, тј. одизањем гудала између нота, без његовог успоравања.

Дакле, у пракси се потврђује одсуство неопходне стандардизације основних појмова интерпретације на контрабасу у техничком смислу.

Сада ћемо се, после краћег историјског прегледа идентитета контрабаса, вратити на раније наведена темељна питања везана за концепт и интерпретацију на овом инструменту.

21 Klaus Trumpf, „Compendium of Bowing Techniques for the Double Bass”, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1988, 3

2. ИЗБОР РЕПЕРТОАРА

Концептуални и технички аспект одабира репертоара

Приликом одабира композиција за извођење, уметник мора да води рачуна о два аспекта: концептуалном, који се тиче промишљеног разумевања инструмента и његове улоге на сцени, и техничком аспекту, под којим подразумевамо техничку изводљивост композиције и потенцијал убедљивости интерпретације на инструменту.

Када говоримо о тражењу звучног идентитета примереног контрабасу, пред извођачем се налазе две супротстављене опције:

- виртуоза на контрабасу у традиционалном смислу, који углавном изводи композиције успостављеног стандардног репертоара, и
- виртуоза на контрабасу у иновативном смислу, који изводи сопствене или модерне композиције других аутора, склон експериментисању и иновацијама.

Ако се осврнемо на највеће контрабасисте, видећемо да свако од њих изводи савремену музику која је написана тако да помера техничке и не само техничке границе инструмента у датом историјском контексту. Благи изузетак ту представља Кусевицки, који изводи и дела која нису савремена јер делује у доба када је уметничка (озбиљна) музика већ била институционализована и етаблирана као ванвременска уметничка вредност. Зато данас и постоји јако велики број солиста који на разним инструментима претежно изводе музику писану до средине 20. века. Ово не важи само за контрабасисте, већ солисте уопште; тако се, рецимо, на концертима великих светских оркестара претежно могу чути исте композиције за соло виолину које се изводе још од краја 19. века. Природно, солиста овог типа тежи да прикаже висок ниво умећа на инструменту и донесе нову, свежу интерпретацију већ добро познатог и често извођеног дела.

Са друге стране, имамо солисте који се искључиво баве новом музиком у којој експериментишу са новим звуцима које њихов инструмент може да произведе. Овакав извођач се, за разлику од оног конзервативнијег, на великој музичкој сцени може чути само ретко, што знатно отежава његов друштвени положај. Коначно, уколико је солиста

искључиво оријентисан ка иновацијама, његов рад остаје само на нивоу експериментисања.

Уколико бисмо поменуле типове солиста прихватили здраво за готово, губи се историјски увид у концепт солисте, који показује како су солисти некада тежили да буду подједнако значајни иноватори колико и интерпретатори (рецимо Ботезини, Драгонети или Шпергер). Коначно, све ово нам говори да је дилема извођача између поменута два избора (традиционалног или иновативног интерпретатора), заправо лажна. У реалности извођач не бира, већ заправо комбинује ове две опције. Тако је код бечких виолониста приметна тежња да уметничка вредност композиција тог времена не буде засењена јаким ограничењима инструмента; али виолоне се, упркос краћем периоду велике популарности, на крају ипак није развио као солистички инструмент равноправан виолини или виолончелу. Драгонети је велики успех код публике имао првенствено захваљујући свом легендарном умећу на инструменту, премда је изводио и своје композиције. Кусевицки је своју кратку и успешну каријеру солисте заменио диригентским позивом, што може доста говорити о ограниченим донетима каријере контрабасисте коју је хтео да превазиђе. После ране фазе каријере и наручивања композиција од савремених аутора, Гери Кар се окреће углавном транскрипцијама и сужавању концертног репертоара на мали број композиција које је редовно изводио. Коначно, чини се да је ипак Ботезинијев концепт био најефикаснији од свих покушаја приближавања солистичког контрабаса нивоу осталих гудачких инструмената. Као што је у поглављу „Историјски преглед идентитета контрабаса“ наведено, то је поприлично бескомпромисан концепт извођења бројних сопствених и оригиналних композиција на иновираним инструменту, како у концептуалном тако и техничком смислу.

Транскрипције

Следећа битна тема избора репертоара која повезује његов концептуални и технички аспект јесу транскрипције. Не толико због суженог репертоара колико због недостатка првокласних дела за контрабас, солисти на контрабасу (са изузетком бечких виолониста) су одувек били принуђени да транскрибују дела писана за друге инструменте. Чак је и музика за бечки виолоне транскрибована - обрађена за контрабас какав је данас у употреби, јер је првобитно писана за другачије наштимован и подешен инструмент. Сви

велики солисти на контрабасу су писали транскрипције, а чак је и Ботезини обрадио Бахову „Арију на „ге“ жици“, иако је био искључиво за извођење оригиналних дела.

Може се, дакле, рећи како транскрибовање заправо произлази из тежње за изједначавањем солистичког контрабаса као равноправног инструмента са виолином или виолончелом. Међутим, добру транскрипцију није нимало лако написати; она мора да задовољи критеријуме концептуалне и техничке природе како би се могла сматрати успешном. Концептуални критеријуми су малопре укратко размотрени, док се технички критеријуми понајвише тичу саме природе инструмента и његових специфичности и ограничења.

Звучни опсег контрабаса представља велику препреку на путу развоја ка солистичком инструменту. Интуитивно се чини како величина његовог корпуса гарантује велику носивост и јачину звука, међутим јачина звука веома зависи од висине (фреквенције) тона. Тако се дубљи тонови исте јачине као и високи тонови заправо много слабије чују, а да и не говоримо о проблемима који настају када је оркестарска пратња написана у истом фреквентном опсегу као и солистичка деоница, па ова не може доћи до изражаја. За разлику од контрабаса, тон виолине се углавном налази изнад фреквенцијског опсега пратећег оркестра, тако да се њихове тонске висине не мешају и свака деоница посебно се лако распознаје. Највиши тон који се може добити на хватнику контрабаса јесте тон de_2 али већ у високој лаги (негде од ge_1 навише) звук постаје поприлично усиљен због екстремног скраћења жице. Уз то, саме жице на контрабасу су 4-5 пута дебље у односу на виолинске, па тако постоји проблем споријег „изговора“ (или механички речено, времена које је потребно да жица савлада сопствену инерцију, тј. да завибрира), као и отежану примену модулационих ефеката на жицу (вибрата, тремола, портамента и др.). Са друге стране, на гудалу за контрабас се налази само 50% више струна него на виолинском гудалу, што никако не решава постојећи проблем „изговора“. На крају, величина контрабаса захтева пуно снаге од свирача, његова лева рука се стално креће по хватаљки због велике дужине жица и специфичне апликатуре, док десна рука савлађује проблем инерције дебелих жица и истовремено музички обликује тон.

Из претходно наведеног јасно произлази да успешна транскрипција захтева одређене интервенције у смислу прилагођавања композиције контрабасу, и то на такав начин да се природна ограничења која овај инструмент поседује у највећој могућој мери сакрију. Тако, по размотреном питању звучног опсега контрабаса, треба пажљиво прилагодити

опсег композиције онеме у којем контрабас звучи убедљиво, најбоље октавирањем чиме оригиналан тоналитет композиције остаје очуван, а по могућности очувати и оригинални однос октавираних делова композиције. Дакле, транскрипција треба да буде написана тако да контрабас не свира превисоко јер тада његов тон не звучи слободно, али ни прениско, јер је у тој лаги носивост његовог тона инфериорна у односу на пратеће, али и друге инструменте из фамилије гудачких инструмената. Такође, што се овог последњег тиче, треба водити рачуна о густини фактуре пратње- уколико је материјал пратећих инструмената „прегусто“ написан, тон контрабаса се због своје специфичне сонорности и носивости једноставно неће издвојити из пратње. Зато, по мом мишљењу, треба бирати композиције чија је пратња једноставнија по фактури и тако дозвољава контрабасу да дође до изражаја.

Величина контрабаса, његова апликатура и спорост „изговора“ наводи на размишљање о изводљивости неке композиције, оригинално писане за други инструмент. Превише захтевни пасажии скокови који су притом и превише брзи да би инструмент могао да их „изговори“, двохвати у одвећ великим интервалима у одређеној лаги инструмента као и акорди неприлагођени штиму контрабаса- све су то „опасни“ елементи неспретне транскрипције који извођача доводе у ситуацију да се, у најбољем случају, тек избори са интонативним, тонским и уопште техничким проблемима, док за оне музичке једноставно не остаје довољно простора. Дело чији се технички захтеви косе са поменутиим ограничењима које контрабас поседује, неће бити у довољној мери свирачки изводљиво, тј. чак и ако је могуће одсвирати га, звучаће технички и музички неуубедљиво, нарочито у односу на инструмент за који је композиција првобитно написана. Успешна транскрипција треба да дозволи контрабасу да прикаже нову димензију композиције, а не да се представи као бледа копија оригиналног инструмента.

Будући да ниво свирања на контрабасу у последњих четрдесетак година расте изузетно брзо, треба водити рачуна о временској компоненти појма техничке изводљивости одређене композиције. Оригинални контрабас-квартет Г. Шулера је по настанку (1948) важио за дело које је немогуће одсвирати, међутим 1959. је снимљен а 1960 са великим успехом извели су га у „Карнеги холу“ Фред Цимерман и његови студенти.²² Драстичнији пример је композиција П. Васкса „Bass Trip“ за соло контрабас.

22 “Gunther Shuller, Quartett for Double Basses (1947) – Music Sales Classical”.
<http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/35646>

Настала 2003. као обавезна композиција за престижно такмичење ARD у Минхену (на којем сам као студент прве године и сам учествовао), била је технички готово недостижан задатак за већину такмичара. Данас је увелико ушла у репертоар контрабасиста и редовно се изводи. Тако је и код транскрипција; примера ради, обраде за контрабас Бетовенових соната за виолончело су дуго биле технички неизводљиве, али данас то више не важи. Убедљивост ових извођења у односу на оригинални инструмент, тј. виолончело, је већ нешто друго. Могли бисмо рећи да се овакве транскрипције налазе на граници техничке изводљивости, али управо таква дела су неизмерно важна за унапређење нивоа свирања на инструменту јер представљају изазов који извођачу изгледа као достижан. Технички апсолутно неизводљиве композиције делују одбојно на извођача и он се таквим делима најрадије неће бавити.

3. ПРИСТУПИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ

Најпре нешто о појму интерпретације. У музици је он често замењен појмом извођења, међутим те појмове треба раздвојити. Музичар се бави извођењем музичког дела тако што га звучно оживљава на индивидуалан начин, али интерпретацијом се може бавити и неко ко није извођач, рецимо музички критичар или музиколог, који објашњава структуру и значење дела. Тако се разликују извођачка и критичка интерпретација. Ми ћемо се у овом делу бавити искључиво извођачком интерпретацијом и важности стремљења извођача ка изврсној, као основама исправне етике у извођаштву.²³

Поједностављено гледано, извођач се налази пред задатком да интерпретира партитуру. Међутим, партитура више представља скицу једног дела него што детаљно може да одреди начин на који ће га извођач представити публици. Ово због саме природе нотног записа који, ма колико детаљан био, не може заступати звук са свим његовим финесама. Дакле, интерпретатор је ситуиран у јако широко поље избора а треба да одабере неки од начина интерпретације једног уметничког дела.

Овај избор ће зависити од доста фактора, као што су властити формирани укус, склоност ка проучавању историјског контекста дела и анализи дела, степен владања инструментом

23 Jane O’Dea, “Virtue or Virtuosity- Explorations in The Ethics of Musical Performance“, Westport (Conecticut), Greenwood, 2000, 27

и друго. Али у смислу теме овог рада, посебно треба обратити пажњу на следеће: извођач својим деловањем убира две врсте користи (по Аристотелу)²⁴, а склоност ка једној или другој ће у великој мери одредити правац његове интерпретације. Ту се ради о тзв. екстерној користи (у смислу користи изван домена музике), у коју спадају слава, материјална корист и слично, или интерној користи, која је везана за сатисфакцију коју извођач добија искључиво својим радом- рецимо, унутрашње задовољство или узбуђење изазвано успешним извођењем, или спознаја да сте дуготрајним перфекционизмом, проучавањем и усавршавањем достигли један виши уметнички ниво. Ова врста користи је толико чврсто повезана са уметношћу да већ сама по себи представља неку врсту награде. Наравно, подела на две поменуте врсте користи нам првенствено служи за њихово боље разумевање, јер се у реалној ситуацији оне никада не искључују, већ напротив, увек преплићу. Када би извођач искључиво био оријентисан ка интерним користима, његово извођење врло вероватно никада не би дошло до публике. И супротно, извођач који не би прошао кроз поменуте процесе упознавања са делом, проучавања и усавршавања сопственог начина интерпретације, не би ни био у стању да се представи публици.

Заједничко обема врстама користи јесте да се оне не могу остварити без претходног савладавања проблема јавног извођења. Ово је иначе јако обимна тема и њоме се нећу детаљно бавити, већ ћу само навести њене главне одреднице. Дакле, на бини је извођач који покушава да што боље интерпретира једну композицију и као такав се природно налази под одређеном дозом психолошког притиска. Отежавајуће околности у том тренутку могу бити разне- најчешће се дешава да извођач има техничких проблема са инструментом, лошом акустиком сале или је просто присутан умор који води у пад концентрације. Са друге стране, публика или бар један њен део често појачава већ довољно јак психолошки притисак на извођача. Неки од слушаоца чак уопште неће доћи на концерт да би уживали у музици већ да би злонамерно оценили извођача. Другим речима, извођач се излаже страху од понижења.

Закључак је јасан: нема поступка који извођачу (барем у техничком смислу) гарантује успешно јавно извођење; са друге стране су проблеми, страхови и притисци током извођења сасвим извесни. Све ово испрва вероватно звучи банално, али се ствари мењају када имамо у виду да су многи извођачи управо због тога престали да свирају јавно или су

24

ibid., 27

драстично смањили број концерата, или су се, као Глен Гулд, одлучили да раде искључиво у студију. Имајући све ово у виду, изврстан извођач ће током своје каријере водити рачуна о балансу екстерних и интерних користи, мада ће очигледно интерне користи пресудно утицати на етику његовог извођења.

Под етиком извођења подразумевамо спремност извођача да проучи и верно и доследно представи композицију и у том циљу доследно спроведе цео процес упознавања са истом.

Виртуозитет, интегритет и аутентичност извођача

Следеће питање пред којим извођач стоји јесте питање виртуозитета. Испрва је виртуозитет коришћен као термин којим се описује неко коме је Божјим провиђењем дата супериорност у способности, вештини и таленту²⁵, али је недуго потом почео да се примењује на оног ко довољно лако може извести најзахтевније деонице одређеног дела. Међутим, модерни концепт виртуозитета су у 19. веку својим примерима успоставили Паганини и Лист. Обојица су искорачила из слике тадашњих виртуоза због стављања музичке изражајности у први план, испред техничке надмоћности. Такође су компоновали за своје инструменте, притом у потпуности искоришћавајући њихове техничке могућности, чиме су инспирисали генерације инструменталиста и композитора. Другим речима, држали су се изреке „виртуозитет без музике је доста чест, али музика без виртуозитета је немогућа“²⁶.

Њихов пример и принципи којима су се руководили ови великани романтизма могу пуно да помогну данашњем извођачу. Јер је он стално разапет између очекивања публике и намера композитора. Решење нуди став да публици не треба подилазити већ јој интерпретацијом објаснити, приближити дело, натерати публику да активно прати његово извођење. Тако виртуозитет постаје алат који веома помаже у извођењу. Насупрот томе, ако (техничком) виртуозитету дамо превелики значај, извођење се удаљава од уметности и постаје нарцисоидно.

25 Jane O’Dea, “Virtue or Virtuosity- Explorations in The Ethics of Musical Performance“, Westport

(Conecticut), Greenwood, 2000, 40

26 *ibid.*, 48

На крају ћемо се кратко осврнути на питање интегритета и аутентичности код извођача. Као што смо код појма разумевања музичког дела раније навели, сваки човек је у извесној мери субјект општеприхваћених схватања и вредности. Ово му намеће друштво у коме сазрева и јако је тешко у себи пронаћи нешто истински аутентично. Слично савладавању проблематике јавног наступа, и приликом трагања за аутентичношћу је такође потребна велика доза храбрости и истрајности. Сигурно је да је један од најбољих примера у овој области случај пијанисте Паула Витгенштајна (Paul Wittgenstein)²⁷. Овај врсни пијаниста је током Првог светског рата остао без десне руке а ипак је након тога успео да настави концертну каријеру свирајући само левом руком и инспиришући композиторе да за њега компоњују клавирска дела- тако је и настао познати Равелов клавирски концерт. Витгенштајн је на тај начин успео да модификује друштвена уверења у односу на своју новонасталу ситуацију, иако би свако други на његовом месту био приморан да прекине са свирањем, оптерећен истим тим друштвеним уверењима. Дакле, сви имамо терет наслеђених ставова, уверења, норми и вредности, и кључно је како на њих реагујемо. Већина људи их прихвата здраво за готово, али постоје и други начини реаговања, као што нас учи пример поменутог пијанисте чији су аутентичност и интегритет били стављени на пробу.

Технички аспект интерпретације на контрабасу

Што се техничког аспекта успешне интерпретације на контрабасу тиче, неизмерно је важно поштовати одређена правила која су, између осталог, повезана и са раније поменутиим физичким ограничењима које овај инструмент поседује.

Што се „изговорљивости“ тиче, која представља једну од главних потешкоћа у интерпретацији на контрабасу, ту је пресудан начин употребе гудала. (Наравно, овде претпостављамо како се извођач налази на солистичком нивоу владања инструментом). Честе промене гудала лоше утичу на „изговор“ због велике инерције жица на контрабасу коју гудало треба да савлада, и ове промене због тога звуче прилично перкусивно, што је умногоме и одредило идентитет контрабаса у оркестру, али је често неприкладно за његов солистички, нарочито мелодијски аспект. Тако ће на контрабасу, генерално гледано,

27

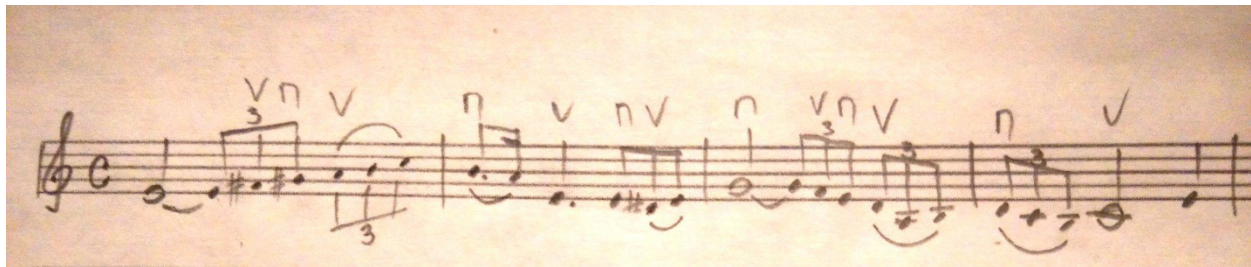
ibid, 94-95

тонови боље звучати уколико се свирају повезано. Изузетак би представљали брзи пасажии који не дају довољно времена левој руци да их „изговори“, па је овде једино решење да десна рука преузме њен посао и артикулише сваку ноту појединачно или већ онолико нота на једну промену гудала колико се може успешно изговорити.

Чим говоримо о гудалу, тј. десној руци, неминовно улазимо у готово неисцрпну тему штрихова. Поменућу само следеће: контрабасисти се чешће дословно држе штампаних или већ на неки начин датих штрихова него што размишљају о индивидуалности и фрази какву желе да постигну. Узимање датих штрихова здраво за готово често може отежати посао свирачу – штрих који није прилагођен начину и техници свирања коју одређени извођач поседује, постаје препрека његовом индивидуалном музичком изразу. Међутим, када извођач темељно промисли о штриху и примени га у композицији на одговарајући начин, штрих прати његову музикалност и постаје врло јако изражајно средство.

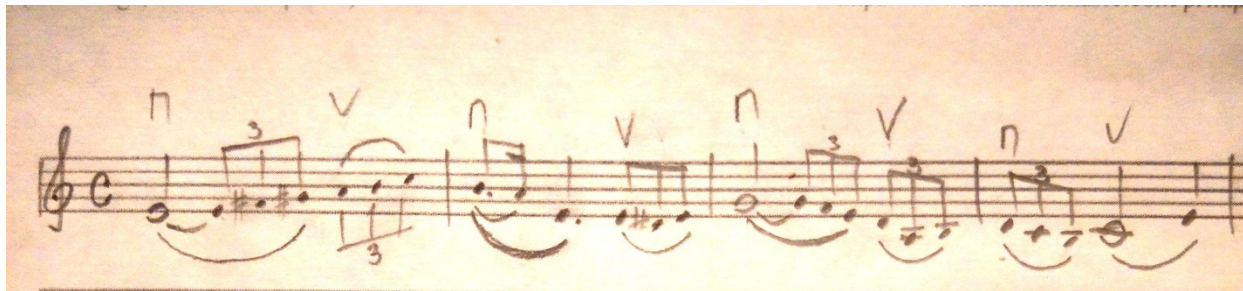
Као илустрацију, навешћемо пример почетка соло деонице Ботезинијевог концерта бр.2 са уобичајеним штрихом:

Пример 1 - Ђовани Ботезини, Концерт бр.2 за контрабас и оркестар, тактови 5-8



Проблем са датим штрихом, иако записаним у манускрипту и највише распрострањеним међу контрабасистима, јесте што се његовим дословним коришћењем, а без увида у историјски аспект дела, заправо скрива прави карактер Ботезинијевог концерта као и стила његове целокупне музике, а то је оперски белканто стил. Претходно поменутиим начином употребе штриха се концерту даје више маршевски, парадни карактер. У циљу постизања оперског белканто стила потребно је више повезати ноте, онако како би то људски глас изводио, рецимо овако:

Пример 2 - Бовани Ботезини, Концерт бр.2 за контрабас и оркестар, тактови 5-8



Уз штрих, такође треба размотрити и избор потеза. Лежећи потези гудалом (*grand détaché*, *détaché secco*, *legato*, *portato* и *staccato*) су на контрабасу гласнији од атрактивних скачућих потеза (*spiccato*, *ricochét*, *sautille*). Потребна је велика доза вештине како би се скачући потези савладали толико добро да се могу изводити приближно гласно као и једноставнији, лежећи потези. Зато препоручујем извођачу да никада не даје предност атрактивности потеза на рачун квалитета тона.

Одлучио сам да посветим нешто пажње и употреби вибрата на контрабасу јер често присуствујем наступима контрабасиста који изводе уобичајени репертоар, али чији вибрато није уобичајен, нити је својствен западноевропској гудачкој школи- он као да више припада оријенталним традиционалним инструментима. Моје изненађење је тим веће што се таквим извођачима (који додуше и долазе већином са Далеког истока) ово даје за право, па они чак бивају изабрани на аудицијама у оркестрима, где овакав начин свирања никако не би требало да буде прихваћен, будући да потпуно одступа од класично традиционалног начина. Наглашавам да овде није у питању само специфичан вибрато већ свеукупан начин свирања (нећу рећи „извођачког концепта“) који је код поменутих контрабасиста такорећи пресликан. Дobar извођач мора користити специфичне одговарајуће врсте вибрата у односу на карактер композиције и фреквенцијски опсег и динамику у оквиру које се инструмент креће. Тако се у високим позицијама, где је због краћег размака између суседних тонова амплитуда вибрата већа него у нижим позицијама, вибрато мора користити умереније јер је у супротном тон инструмента једноставно толико интензивно орнаментиран вибратором да се више не може повезати ни са једним инструментом западноевропске музичке традиције. У сваком случају, претеривање са амплитудом вибрата доводи до губљења тонског карактера гудачког инструмента, што је у случају контрабаса недопустиво али се овакав начин коришћења вибрата, на жалост, веома често може чути.

Историјски аспект интерпретације на контрабасу

У припреми интерпретације једне композиције је важан и њен историјски аспект.

У односу на овај аспект, извођач може јасно одредити начин на који разуме композицију, количину изражајности коју сматра прикладном за одређено дело, па чак и начин извођења у строго техничком смислу.

Тако контрабасиста, који држи до историјски "коректног" извођења, неће са истом количином израза свирати и Шпергеру (класичну) и Мишекову (романтичну) сонату, иако се код Шпергера често могу наћи романтични елементи. Такође, извођач који проучи историјски материјал везан за Ботезинија ће видети како је овај у вишим позицијама много чешће користио флажолете него што би их као такве бележио у нотном тексту – тако ће онда и избор прстореда и технике свирања бити потпуно другачији од оног какав се иначе практикује ако се нема увид у историјски аспект. Разлог због којег је Ботезини ово радио јесте квалитет тона сличан ономе на флаути, какав дају флажолети на контрабасу. У поглављу „Избор репертоара“ је већ наведено како у вишим позицијама тон контрабаса делује усиљено због екстремног скраћења жице. Ботезини је овај недостатак свесно надоместио управо коришћењем флажолета.

Колико је проучавање историјске праксе на инструменту битно, показују екстремни примери везани за поновно откривање заборављених дела класичне епохе за концертантни контрабас. Тако Рудолф Маларић 1970-их година за бечки „Доблингер“ издаје композиције Шпергера, Моцарта, Цимермана и других, без знања о томе да се ова дела, будући писана за виолоне, без претходне обраде не могу одсвирати на контрабасу. Тако су генерације контрабасиста који би купили ове ноте бивале потпуно разочаране поменутиим композицијама, а може се самопретпоставити колику је штету Маларић својим нестручним радом нанео. Професор контрабаса у Келну, Франц Тишер-Цајц (Franz Tischer-Zeit, 1872-1945) је 1938. за чувену немачку издавачку кућу „Шот“ приредио прво издање Дитерсдорфовог концерта за контрабас у историји, а „обрада“ се састојала у томе што је једноставно изоставио делове концерта који се не могу лако одсвирати на модерном контрабасу. Притом је Тишер-Цајц безразложно транспоновео тоналитет пратње концерта из оригиналног де-дура у е-дур, што је последица његове чисте нестручности и незнања. Невероватно је да је ово, са историјског аспекта скандалозно

издање и данас у широкој употреби како у академским институцијама тако и у оркестрима, и то ни мање ни више него као обавезна композиција на огромној већини аудиција у домаћим и иностраним оркестрима.

4. ЗАКЉУЧАК

Историјски преглед идентитета контрабаса показује како његов развој, упркос најдужој историји од свих гудачких инструмената, обилује разним странпутицама и недореченостима. За разлику од виолине и виолончела, контрабас још увек није у потпуности искористио своје тонске потенцијале и још увек се налази у фази техничког и концептуалног развоја. Ово се посебно односи на аспект солистичког изражавања на овом инструменту. Такође се тежи ка томе да контрабас добије равноправан положају у односу на остале гудачке инструменте – међутим, важно је рећи како ова тежња не сме резултирати утркивањем са идентитетом виолине или виолончела, јер би то била унапред изгубљена битка, већ је потребно радити на стварању другачијег и равноправног идентита, који мора проистећи из природних предности и ограничења којима је контрабас одређен. То би био инструмент чији тон има више интелектуалан, него емотиван карактер, што се јасно може чути у речитативу пред финале Бетовенове 9. Симфоније.²⁸

У кретању ка жељеном идентитету, огромна је потреба за озбиљним радовима и истраживањима. Међутим, без примене резултата на педагошком и уметничком пољу, ово

28 David Butler, "An Investigation on a Musical Identity of The Double Bass". Master Thesis, Ohio State University, 1966, 14

неће значити много јер ће контрабасисти и даље бити препуштени себи самима, без предности какве даје стандардизован, уметнички и научно заснован педагошки систем образовања.

На пољу интерпретације, од избора репертоара па све до саме припреме за извођење композиције, битно је уважити концептуалне и техничке захтеве како би различити идентитети контрабаса били представљени студентима и широј публици на подједнако убедљив начин. Уверен сам да ће их тако представљена плуралност идентитета водити великим достигнућима.

4. ЛІТЕРАТУРА:

- Albright, Philip H: *Original Solo Concertos for the Double Bass*, Rochester, N.Y: University of Rochester Press, D.M.A. Thesis, University of Rochester, 1969.
- Barker, James and Planyavsky, Alfred: *The Baroque Double Bass Violone*, Scarecrow press, 1998.
- Brun, Paul: *A new history of the double bass*, P. Brun Productions, 2000.
- Buckley, Stephen G.: *Beethoven's Double Bass Parts: The Viennese Violone and the Problem of Lower Compass*, Doctoral Thesis, Rice University, Houston, Texas, 2013.
- Butler, David M: *An Investigation on a Musical Identity of The Double Bass*, Master Thesis, Ohio State University, 1966.
- Hanslick, Eduard: *Aus dem Konzertsaal*, Wilhelm Braumüller, Wien, 1897.
- Hehenberger, Erich Andreas: *Der Malaric-Nachlaß in der Hochschulbibliothek Mozarteum in Salzburg*, Diploma Thesis, Hochschule für Musik und darstellende Kunst "Mozarteum", Salzburg, 1994.
- Kline, Matthew: *New Compositions for the Double Bass*, M.A. Thesis, UC San Diego, 2015.
- Miller, David L.: *The Performance of Selected Literature for Double Bass*, M.F.A. Thesis, University of Iowa, 1977.
- Le Compte, Korneel: *Music from an Island: The Double Bass in 18th Century Vienna*, Master Thesis, Royal Conservatory of Brussels, 2008.
- O'Dea, Jane: *Virtue or Virtuosity- Explorations in The Ethics of Musical Performance*, Westport (Connecticut), Greenwood, 2000.
- Planyavsky, Alfred: *Geschichte des Kontrabasses*, Schneider Verlag, Tutzing, 1970.
- Planyavsky, Alfred: *The Baroque Double Bass Violone*, Scarecrow Press, London, 1998.
- Seymour, David R: *The History and Literature of the Double Bass Before 1900*, M.S. Thesis, Illinois State University, 1966.
- Trumpf, Klaus: *Compendium of Bowing Technique for the Double Bass*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1988.

Trumpf, Klaus: *Kontrabass-Soli aus den Sinfonien*, Friedrich Hofmeister Musikverlag, Hofheim-Leipzig, 1994.

Trumpf, Klaus: *Ein Kontrabass reist um die Welt*, Books on demand, Norderstedt, 2015.

Wimmer, Christoph: *Der Kontrabass als Soloinstrument, Die solistische Blütezeit des Instruments in Wien zwischen 1760 und 1800. Hochschulschrift*, Anton Bruckner Privatuniversität Linz, 2007.

Worthington, Scott: *Shadows of Romanticism*, Master Thesis, University of California, San Diego, 2011.

ЛИНКОВИ

„Our New Double Bass“, <https://www.aco.com.au/blog/post/our-new-double-bass>

„Gunther Shuller, Quartett for Double Bases (1947) – Music Sales Classical“
<http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/35646>, приступљено 25.07.2016.

Slatford, Rodney. „Bottesini, Giovanni (1821 - 1889), double bass player, conductor, composer“, Volume Grove Music Online, issue published online January 2001, приступљено 12.05.2016. на
<http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.03691>

ТОНСКИ ЗАПИСИ:

„Koussevitsky - Double Bass Recordings and Early Boston Symphony Orchestra“ (Audio CD), Biddulph, B0000071FK, 1994

НОТНИ ТЕКСТОВИ:

Sergey Koussevitsky, Concerto Op.3 for Double Bass and Orchestra, 1906.