

Универзитет уметности у Београду  
Факултет музичке уметности у Београду

Тема завршног рада уметничког пројекта  
докторских студија:

*Специфичности солистичке и камерне улоге  
контрабаса у различитим музичким  
жанровима 20. века.*

Студент  
Слободан Герић

Ментор  
ред.проф.Небојша Игњатовић

Београд  
2009

## Садржај

Увод.....	стр.3
Облик инструмента и његово порекло.....	4
Величина инструмента.....	7
Држање гудала.....	8
Седење или стајање ?.....	9
Различита штимовања и различити број жица.....	10
19.век.....	12
Октобас.....	14
Extension C.....	15
Улога контрабаса у различитим музичким жанровима 20. века.....	16
Контрабас у камерној музици 20.века.....	20
Ансамбл контрабаса.....	21
Slap техника.....	22
Контрабас у Цезу.....	24
Специфичности контрабаса у уметничком пројекту и жанровска различитост дела 20. века.....	26
Закључак.....	33
Литература.....	34

## Увод

Тридесет година се бавим контрабасом, као солиста, камерни и оркестарски музичар, а. као педагог активан сам већ двадесет година. И као извођач и као педагог сусретао сам се са веома различитим проблемима и дилемама.

Размишљајући о могућој теми за овај рад, нисам могао да избегнем чињеницу да је контрабас, као вероватно најстарији гудачки инструмент, и дан данас у рекао бих, недовршеном развоју у односу на друге гудачке инструменте код којих је тај развој завршен и дефинисан.

Различитост између контрабаса и осталих гудачких инструмената огледа се у облику инструмента и гудала, држању гудала, начину штимовања, броју жица који инструмент има, величини инструмента, положају тела при свирању, али и потреби да се контрабас и даље преправља на разноврзне начине. За разлику од виолине, виоле и виолончела, код којих су одавно дефинисани облик инструмента и гудала, број жица, начин штимовања и држање гудала, код контрабаса постоје велике разлике, које су и данас веома присутне. Моје мишљење је да су поменуте различитости резултат дуготрајних покушаја да се контрабас прилагоди потребама свирача, али и улози у одређеној композицији, у зависности од епохе али и задатих захтева музичког жанра који су стављени пред извођача.

Двадесети век је, може се рећи најплоднији не само за солистичку литературу за контрабас, већ је заслужан и за огроман напредак у техници свирања, а самим тим и отварању бројних интерпретативних могућности које су свакако утицале на већу присутност и заступљеност контрабаса у литератури 20. века. Настајање различитих музичких жанрова у 20. веку, а самим тим и различите улоге које су поверене контрабасу, допринело је највише ширењу звучних и интерпретативних могућности контрабаса, како у солистичкој, тако и у камерној литератури. У раду који следи, као и у уметничком пројекту, желео бих да прикажем различите улоге контрабаса, као и специфичности условљене различитим музичким жанровима.

Трагање за проширивањем звучног спектра контрабаса условљено је новим улогама које у музици 20. века контрабас добија. Током читавог 20. века одвија се и значајан напредак његових извођачко-техничких могућности. Развоју контрабаса

као солистичког инструмента највише су допринели малобројни контрабасисти који су писали веома захтевне солистичке композиције (Шпергер, Драгонети, Ботесини, Кусевицки<sup>1</sup> и др.). Посебан допринос извођачкој техници на контрабасу дао је Ботесини који је контрабас третирао врло виртуозно, а у исто време му поверио и неке од најлепших кантилена.

Композитори двадесетог века су, може се рећи, најплоднији не само за солистичку и камерну литературу за контрабас, већ су заслужни и за огроман напредак у техници свирања, а самим тим, отварање великих интерпретативних могућности и већу присутност и заступљеност контрабаса у литератури 20. Посебан допринос дали су и бројни врхунски педагози у 20. веку, који су унапређивали технику свирања и интерпретативне могућности, и то преносили генерацијама својих ђака и студената. Најпознатији и најуспешнији педагози на контрабасу су Лудвиг Штрајхер,<sup>2</sup> Франко Петраки,<sup>3</sup> Клаус Трумф,<sup>4</sup> Франтишек Пошта<sup>5</sup> и други.

## Специфичности контрабаса

### Облик инструмента и његово порекло

Иако је прошло петсто година од претеча контрабаса и дан данас модерни градитељи контрабаса, баш као и пет векова уназад, немају тачно дефинисан облик и величину инструмента који граде.<sup>6</sup> Први подаци о непосредном претходнику данашњег контрабаса који се могу са сигурношћу следити датирају с краја 15. века. Италијански хроничар Просперо<sup>7</sup> 1493. године говори о viol инструменту бас регистра скоро величине човека.<sup>8</sup> Године 1529, у Ферари се помиње viola di contrabasso 1529. у Ферари.

<sup>1</sup> Sperger, Dragoneti, Bottesini, Koussevitzky

<sup>2</sup> Ludwig Streicher, Аустријанац.

<sup>3</sup> Franco Petracchi, Италијан.

<sup>4</sup> Klaus Trumpf, Немац.

<sup>5</sup> František Pošta, Чех.

<sup>6</sup> В. Чабреновић, Рани документи о контрабасу, скрипта

<sup>7</sup> Prospero.

<sup>8</sup> Чабреновић, нав. дело.

Грубо посматрано постоје два основна облика контрабаса, гамба и виолински. Већ та чињеница говори о два различита инструмента, виолоне и виола де гамба, од којих и потиче контрабас. **Гамба облик** контрабаса подразумева гамба форму, што значи инструмент без ојачаних ивица, спуштених рамена инструмента, са равном задњом даском. Овакав инструмент је лакши за свирање у високим позицијама.



#### **Гамба облик**

**Виолински облик**, како му и сам назив каже, по облику подсећа на виолину, има изразито висока рамена инструмента и ивице предње и задње стране које прелазе ивице бочних страница и на тај начин визуелно наглашавају свој облик. Задња даска таквог инструмента може бити продубљена и обликована као на осталим гудачким инструментима. Данас се подједнако користе обе врсте облика контрабаса и не може се рећи да постоји разлика у њиховом звучању, већ избор инструмента зависи искључиво од афинитета контрабасиста.



#### **Виолински облик**

Унутар ове две поделе постоји и низ варијација, а једна од карактеристичних је и облик **bussetto**. Ретко постоје и контрабаси чије је тело облика гитаре.



**Bussetto облик**

Најзанимљивија варијација на тему облика контрабаса је **In huur Mongolian bas violin**, који са своје две жице и коцкастим обликом одступа од осталих варијанти облика контрабаса. Све поменуте варијације на тему облика присутне су током читавог развоја контрабаса, као и данас, што ћу такође показати на уметничком пројекту.



**In huur Mongolian**



**Комбиновани облик**

## Величина инструмента

Често ћемо наићи на контрабасе међусобно различите по величини, а данас је уобичајено да се свира на трочетвртинском контрабасу, посебно када говоримо о солистичким наступима. Разлог је једноставан: мања величина мензуре трочетвртинског контрабаса омогућује лакше свирање брзих пасажа. Такође, горња лага оваквих инструмената звучи оштрије и певљивије, а то је веома пожељно због природе самог инструмента.

Присутни су и већи инструменти, цели или чак петчетвртински, који могу бити и петожичани<sup>9</sup> и који се обично користе у симфонијским оркестрима. Код таквих инструмената пета жица се штимују на контру це<sup>10</sup>, или на субконтру ха<sup>11</sup>. Овако велики контрабаси тежи су за свирање јер је њихова мензура већа, а то додатно отежава свирање и повећава ионако велика растојања између тонова. Ипак, тако велики инструменти с обзиром на величину резонантне кутије производе племенитији звук у ниском регистру са више аликвота у тону и веома су пожељни у великим оркестрима. Због тако повећаног опсега, контрабаси дају веома специфичну и дубоку боју у звучном спектру симфонијског оркестра. Њихова мана је што је на њима тешко свирати брзе пасаже који су у симфонијској литератури бројни.

Постоје и мањи контрабаси<sup>12</sup> који се углавном користе у цезу и обично се свирају помоћу појачала и магнета (pick up). Иако немају велику резонантну кутију, уз помоћ појачала, лакши су за свирање за овакав музички жанр због мале мензуре. Као посебно занимљив облик контрабаса поменуо бих и такозвани **тамбурашки бас** који је незаменљив у саставу сваког тамбурашког оркестра. То је инструмент са обично четири жице, који има прагове као на гитари и који се због равног облика кобилице не може свирати гудалом бећ искључиво пицикато. Предња даска таквог инструмента је такође различита од обичног контрабаса јер нема карактеристично

<sup>9</sup> Имам петнаестогодишње искуство у свирању на петожичном контрабасу

<sup>10</sup> Велика терца ниже од четворожичног контрабаса

<sup>11</sup> Чиста кварта ниже од четворожичног контрабаса

<sup>12</sup> Један од таквих ретких инструмената и сам поседујем и користићу га у оквиру уметничког пројекта

заобљење и испупченост. Овакав инструмент потиче из 19. века, а своју ширу употребу добио је у 20. веку. Карактеристични су за подручје Војводине, Мађарске и западне Румуније.

### Држање гудала

Постоје два основан начина држања гудала, а то су **немачки** и **француски**. Оба начина су подједнако заступљена у свету. Француски начин највише подсећа на држање гудала као код других гудачких инструмената, док је немачки начин потуно другачији – гудало се држи пуном отвореном шаком слично гудалу гамбе. Та два различита начина су до те мере супротна да подразумевају различите поставке десне руке и принципе држања и вођења гудала. Код нас се из непознатих разлога француски начин држања гудала назива још и италијанским.



Француско држање гудала:  
Ђовани Ботесини



Немачко држање гудала:  
Доменико Драгонети



Као што за француски начин држања гудала постоје различите школе, тако и за немачки постоји неколико различитих начина држања гудала, која се међусобно веома разликују. У Немачкој и Аустрији искључиво је заступљено немачко држање, како у школама, тако и у оркестрима.<sup>13</sup>

Немачку школу и сам користим у свирању, а имао сам привилегију да је учим од чувеног професора Лудвига Штрајхера, који је предавао на Високој школи за музику у Бечу.<sup>14</sup> Таква поставка омогућава изванредан контакт гудала са жицом, што може резултирати одличним тоном, али и велику покретљивост десне руке при свим врстама скачућих потеза.

### **Седење или стајање?**

Ово је још једна дилема са којом сам се суочавао као контрабасиста. Данас се контрабас свира како стојећи, тако и седећи, у зависности од школе, праксе и личног избора интерпретатора. Из личног искуства сматрам да је лакше свирати седећи. Већа је стабилност свирача и инструмента док седи, а и вишесатно вежбање није толико напорно као кад се свира у стојећем ставу. Постоје мишљења да се седењем и директним контактом ногу свирача са инструментом смањује резонанца инструмента, а самим тим и његова звучност. Седећи став изискује нешто другачију "геометрију" целог тела, а самим тим и положај руку. Потребан је нешто виши положај десне руке у вођењу гудала, што може бити напорно за свираче који на то нису навикли.

Добра страна стојећег става при свирању контрабаса омогућује извођачима велику слободу покрета тела, а самим тим и инструмента. Међутим, како је палац леве шаке тада обавезни ослонац помоћу којег се држи инструмент, отежава се прелазак у палчеву позицију, јер се практично при скоку губи тај ослонац у палцу леве шаке. У таквим случајевима се вежба посебна техника спуштања врата

<sup>13</sup> Још увек је незамисливо да са француским држањем гудала добијете посао у неком од оркестара поменутих земаља, ма како добро свирали. Обрнуто је у Италији и Француској уколико свирате са немачким држањем гудала.

<sup>14</sup> На усавршавању код поменутог професора био сам у периоду од 1990. до 1992. године.

инструмента на раме извођача, а све то пре него што, при скоку леве руке у палчеву позицију, лева шака напусти поље где палац служи као ослонац инструменту. Седећи став при свирању контрабаса лакши је и за свирање великих оркестарски инструмената, управо због додате пете жице. С обзиром да се историјски и број жица на контрабасу мењао, о чему ће бити говора у наставку овог рада, различити приступи и по питању „седење или стајање“ су очекивани.

### Различита штимовања и различити број жица

Различита штимовања контрабаса су још једно нестандартно и неусаглашено поље које је веома занимљиво за проучавање како са историјске, тако и са практичне стране. И дан данас постоје оркестарски (**G D A E**)<sup>15</sup>, солистички (**A E H Fis**), високи це штим (**C G D E**), али и штим у квинтама (**A D G C**), као на виолончелу.<sup>16</sup>

Историјски посматрано, контрабас је стално мењао број жица и начин штимовања. Мартин Агрикола<sup>17</sup> у својим радовима из 1528. године саопштава да је **kontrabasso di viola** био најнижег регистра од свих тада постојећих инструмената<sup>18</sup>. Помиње шест жица, и то у штиму **g d A F C G**, а то директно доводи у везу са гамбом. Нешто касније, године 1618, Михаел Преториус<sup>19</sup> у свом делу *Syntagma musicum* описује идентично штимовање помињући инструмент violone. Поред овог он помиње и друге врсте штимовања инструмента. Најзанимљивији је свакако штим **G D A1 E1 D1**, који је управо најчешће коришћени штим данас, уколико избацимо пету жицу. У наведеном делу, Преториус помиње још неколико различитих назива инструмената који се сматрају претечом данашњег контрабаса.<sup>20</sup> Различита штимовања су била присутна до те мере, да је штим зависио и од земље у којој се помињу претече контрабаса. У том периоду, скоро сви ти инструменти су имали прагове. Разлог томе је једноставан : кобилица инструмента је још увек била

<sup>15</sup> Приказани штимови крећу се од највише жице ка најнижој жици.

<sup>16</sup> Alfred Planyavsky: Geschichte des contrabasses. Hans Schnider, publ. Tutzing, 1970, 12: штим у квинтама користи мали број контрабасиста, а најпознатији међу њима је канадски контрабасиста Џоел Карингтон (Joel Quarrington)

<sup>17</sup> Martin Agricola

<sup>18</sup> Влада Чабреновић, нав. дело, 24.

<sup>19</sup> Michael Pretorius

<sup>20</sup> Grosse Bassgeige, Gross Quint Bass, Gross contra bassgeig

превише равна, као и облик хватника. Техника свирања таквих инструмената била је потпуно неразвијена и сводила са на пратње, у виду дугачких нота које дају посебну боју ансамблу.

Све учесталије коришћење ових инструмената али и све важнија улога његових деоница у делима барока, довела је до тога да прагови нестану, а да заобљеност кобилице и хватника омогућавају квалитетније свирање овог највећег гудачког инструмента, како у техничком тако и у звучном погледу. Кончерта греса и трио соната, као форме типичне за барок, усталиле су улогу контрабаса у ансамблима, упркос чињеници да је у то доба дошло до неке врсте диференцијације инструмената, те су многи стари инструменти скоро престали да се користе. Многи теоретичари из доба барока писали су о широкој примени контрабаса, али и о новом, проширеном хармонском опсегу, који је омогућен употребом контрабаса који звучи октаву ниже од виолончела.<sup>21</sup>

Крајем 18. и почетком 19. века, појављује се неколико композитора који пишу солистичке композиције за контрабас. Најпознатији су Јоханес Шпергер<sup>22</sup> (1750-1812), Франц Хофмајстер<sup>23</sup> (1754-1812), Карл Дитерс фон Дитерсдорф<sup>24</sup> (1739-1799), Јохан Баптист Ванхал<sup>25</sup> (1739-1813), Венцел Пихл<sup>26</sup> (1741-1805).

О све захтевнијој улози контрабаса у то доба, сведоче и оркестарске деонице симфонија Јозефа Хајдна<sup>27</sup> и Волфганга Амадеуса Моцарта<sup>28</sup>, који третирају контрабас не само као оркестарску боју, већ и у веома брзим и покретљивим деловима брзих ставова. У то доба најчешће се помиње четворожични контрабас са штимом **A Fis D1 A1**. Иако та врста штимовања контрабаса одавно није заступљена, композиције које су написане у то доба, лакше су за извођење ако се изводе у том штиму. Све захтевније деонице контрабаса видљиве су и у симфонијској музици

<sup>21</sup> J.G. Albrechtsberger, 1763-1809, *Kurzgefasste Methode den Generalbass zu lernern* -1792, J. Kvant-приручник о флаути и другим инструментима друге половине 18.века, Leopold Mozart-Школа за виолину-1756.

<sup>22</sup> Johannes Sperger написао 18 концерата и 24 сонате са контрабас.

<sup>23</sup> Frantz Hofmaister написао 3 концерта за контрабас.

<sup>24</sup> Carl Ditters von Dittersdorf написао 2 концерта за контрабас, један концертни дуо за виолу и контрабас и неколико дуета такође за виолу и контрабас.

<sup>25</sup> Johann Baptist Vanhal написао један концерт за контрабас

<sup>26</sup> Wenzel Pichl Написао један концерт за контрабас

<sup>27</sup> Joseph Haydn

<sup>28</sup> Wolfgang Amadeus Mozart

Лудвига ван Бетовена<sup>29</sup>, који је први композитор који је осамосталио деоницу контрабаса. Многострана употреба контрабаса у различитим саставима са веома различитим улогама, повећала је трагање за идеалним штимовањем контрабаса у 20. веку. Неке од тих различитих штимова и величина контрабаса представићу на свом уметничком пројекту.

## 19. век

Доменико Драгонети (1763-1846) и Ђовани Ботесини (1821-1889) обележили су 19. век, и то Драгонети прву, а Ботесини другу половину века. Обојица контрабасисти – виртуози, померили су дотадашње границе технике свирања контрабаса. Интересантно је да су и један и други свирали на контрабасима са три жице, али иако су италијани, свирали су различитим техникама десне руке, о чему је већ било речи. Очигледно је да је тада у Италији било најзаступљеније коришћење тројичних контрабаса. О томе сведочи и текст који стоји испод чувеног сола за контрабасе у Вердијевој *Ауди*, у коме се изричито наводи да се деоница поверава четворожичним контрабасима, који су тада очигледно били реткост. Иста пракса се користи и данас од стране композитора али са петожичним контрабасима.

Драгонети је написао осам концерата за контрабас од којих су многи некомплетни, те се у пракси изводе само два концерта. Написао је и више од тридесет квинтета са контрабасом али су и они некомплетни. Био је пријатељ са Хајдном, али и Бетовеном. Водио је групу контрабаса на премијери Бетовенове седме симфоније. Пуно је путовао и наступао као солиста а већи део свог живота провео је у Лондону. Његови флажолети у 1. ставу концерта у А дуру, најваљују нови звучни спектар контрабаса али и долазак Ботесинија, који ће употребу флажолета искористити у својим композицијама до саме границе одсвирљивог.

---

<sup>29</sup> Ludwig van Beethoven

Контрабасиста и диригент Ботесини (1821-1889), био је и један од најпознатијих композитора у Италији у другој половини 19. века. Његова се каријера разликовала од осталих виртуозних инструменталиста тога века јер, није само био познат као свирач<sup>30</sup>, већ и као диригент и композитор.



Ђовани Ботесини

Као композитор створио је десет опера, шест гудачких квартета, као и велики број солистичких и концертантних дела за контрабас, за који је, до тада, постојао мали број солистичких композиција. Ботесини је компоновао опере: *Il Diavolo della Notte* (Милано, 1859); *Vinciguerra* (Париз, 1870); и *Ero e Leandro* (Торино, 1880). Такође је компоновао ораторијум *The Garden of Olivet*, за фестивал у Норвичу 1887. године, 11 гудачких квартета, квинтет за гудаче и контрабас, као и велики број композиција за контрабас, у које убрајамо и два концерта за соло контрабас, *Gran Duo Concertante* за виолину и контрабас, *Duo Concertante* за два контрабаса, *Passione Amorosa* за два контрабаса, *Duo Concertante* за виолончело и контрабас, *Duo Concertante* за кларинет и контрабас и бројна дела за контрабас и клавир. У његовом опусу наилазимо на *Фантазију* за виолину и контрабас, *Карневал у Венецији* за исти састав као и *Скерцо* на кубанске мелодије. Поменућемо и неке Ботесинијеве композиције настале на Куби: музика на стихове *Dia Nebuloso*, рођенданска Ода Изабелли Другој, *Ноктурно* за виолину и клавир итд.

### “Паганини” на контрабасу

Ботесини је био веома познат и признат музичар. Његове се изузетне виртуозне способности у свирању контрабаса често пореде са Паганинијевим<sup>31</sup> техничким способностима у свирању виолине.

<sup>30</sup> Често је са групом уметника правио дуге турнеје по различитим градовима, те у стилу “pot pourri” изводио популарну музику тога доба.

<sup>31</sup> Nicolo Paganini

Захваљујући Ботесинијевом доприносу развоју контрабасистичке технике, многи су променили мишљење и почели да посматрају контрабас као разноврстан, покретљив, променљив, прилагодљив и многостран инструмент. Многи виртуози на контрабасу инспирацију често траже у Ботесинијевој музици, која се сматра ренесансом контрабаса. Његове композиције представљају драгоцену музичку литературу за сваког контрабасисту, јер не само да садрже истанчану музикалност, већ и изузетно захтевну технику и виртуозитет.<sup>32</sup>

Ђовани Ботесини је свакако највише допринео популаризацији контрабаса као солистичког инструмента, написавши велики број дела за контрабас и клавир, концерата за контрабас и оркестар, као и неколико концерата за контрабас и још један солистички инструмент (виолина, виолончело, кларинет или још један контрабас) и оркестар. Све те композиције су веома виртуозне за сваког контрабасисту и представљају велики изазов. Жанровски, те композиције припадају виртуозном романтизму Паганинијевог типа који у многим елементима подсећају на оперску музику Италије тог доба, Вердијеве опере, које је и сам Ботесини као његов пријатељ дириговао.

Појава Драгонетија и Ботесинија, била је најава ренесансе контрабаса која се догодила у 20. веку. Уснапредована техника свирања контрабаса, нове и напредније педагошке методе, обимнија солистичка и камерна литература за контрабас, стварање нових музичких жанрова са новим улогама контрабаса, довело је до значајног напретка у третману и свирању контрабаса у 20. веку.

## Октобас

Интересантно је поменути и октобас, изузетно велики контрабас са три жице направљен око 1850. године у Паризу.<sup>33</sup> Његова величина била је 3.48 метра и истовремено су га свирала двојица музичара.<sup>34</sup> Један је повлачио гудало преко жица, док је други притискајући ногама одређене папучице затварао прагове који су

<sup>32</sup> У својој извођачкој каријери свирао сам концерт у ха-молу за контрабас и оркестар, као и Концертантни дуо за контрабас и виолину, Концертантни дуо за два контрабаса као и више виртуозних комада.

<sup>33</sup> Конструисао га је француски градитељ Jean Baptiste Vuillaume (1798-1875).

<sup>34</sup> У историји извођаштва ретко је компоновано за октобас, али је, на пример, Хектор Берлиоз инсистирао на његовој употреби, а нарочито на премијери његове *Фантастичне симфоније*.

били део механизма, помоћу којег се производила одређена висина тона. Овај инструмент касније није нашао своју ширу примену, како због величине, тако и због непрактичности свирања на њему.



### Extension C

Занимљив је и покушај да се уградњом специјалног механизма "extension C" на главу инструмента практично продужи Е-жица. Тако се добијају тонови који су доступни само на петожичним, али на овакав начин и на четворожичним контрабасима.<sup>35</sup> Контрабаси са оваквим додатком највише су присутни у америчким оркестрима. На овај начин се помоћу специјалног механизма шири опсег инструмента, као да има пет жица. На тај се начин постижу ниски тонови, али без оне дубине и топлине коју може произвести петожични контрабас са великим корпусом.



<sup>35</sup> Имам двогодишње искуство свирања на инструменту са "extension C" механизмом.

## Улога контрабаса у различитим музичким жанровима 20. века

### 1900 – данас

Двадесети век је, може се рећи најплоднији не само у погледу солистичке литературе за контрабас, већ је и значајан и за огроман напредак у техници свирања, а самим тим и отварању великих интерпретативних могућности које су свакако утицале на већу присутност и заступљеност контрабаса у литератури 20. века.

Водећа фигура контрабаса у првој половини 20. века је свакако Сергеј Кусевицки.<sup>36</sup> Био је најпознатији као диригент Бостонског симфонијског оркестра, који је популаризовао контрабас као солистички инструмент. Написао је један концерт за контрабас<sup>37</sup> и више комада за контрабас и клавир. Познат је и по томе да је Морис Равел<sup>38</sup> на његову молбу урадио мајсторску оркестарску верзију *Слика са изложбе* Мусоргског.<sup>39</sup> Сарађивао је са Прокофјевим,<sup>40</sup> Рахмањиновим,<sup>41</sup> Скрјабином,<sup>42</sup> Стравинским,<sup>43</sup> итд.

Као солиста на контрабасу, Кусевицки је померио границе које су до тада важиле. Његов тон<sup>44</sup> се по индивидуалности израза могао поредити са Крајслеровим<sup>45</sup> или Казалсовим,<sup>46</sup> а извођачки стил му је био пун емотивног набоја, богатог вибрата и јасног фразирања.<sup>47</sup> Техничка страна његовог свирања такође је била изванредна: спретна употреба трилера, флажолета и пасажа давала је његовом извођењу истински солистички звук.

---

<sup>36</sup> Serge Koussevitzky (1874-1951)

<sup>37</sup> Премијерно изведен 1905. у Москви

<sup>38</sup> Moris Ravel

<sup>39</sup> Modest Petrovich Mussorgsky

<sup>40</sup> Sergei Prokofiev

<sup>41</sup> Sergei Vasiljevitš Rahmaninov

<sup>42</sup> Alexander Nikolayevich Scriabin

<sup>43</sup> Igor Stravinski

<sup>44</sup> Постоје аудио снимци Кусевицког из 1923. године

<sup>45</sup> Fritz Kreisler

<sup>46</sup> Pablo Casals

<sup>47</sup> Влада Чабренивић-исто





Сергеј Кусевицки

Едуард Нани<sup>48</sup> је био познат француски контрабасиста, педагог и композитор. Предавао је на Париском конзерваторијуму. Најпознатији је по *Методама за контрабас*,<sup>49</sup> али и по етидама и капричима који су и дан данас изазов за сваког контрабасисту. Постоје индиције да је чувени Драгонетијев концерт за контрабас у А-дуру за контрабас и оркестар, заправо дело Едуарда Нанија. Поред овог концерта, Нани је написао и концерт за контрабас и оркестар у Е-дуру.




---

<sup>48</sup> 1872-1942

<sup>49</sup> Написане из два дела, за контрабас са четири и пет жица

## Едуард Нани

Захваљујући увођењу челичних жица, као и бољем подешавању инструмента, контрабас је могао да се свира на много вишем нивоу него икада и све више и више композитора је почело да пише за контрабас, како солистичку тако и камерну литературу. Све ово омогућило је да се уз нове композиције поставе и нови захтеви за сваког контрабасисту, који се тичу технике свирања, звучног опсега али и интерпретације.

Поред већ поменутог концерта Сергеја Кусевицког, у 20 веку настале су и следеће солистичке и камерне композиције за контрабас: Николас Скалкотас<sup>50</sup>-концерт<sup>51</sup>, Александар Тубин<sup>52</sup> - концерт (1948), Ларс Ерик Ларсон<sup>53</sup> - кончертино (1957), Гинтер Шулер<sup>54</sup> - концерт (1962), Ханс Вернер Хенце<sup>55</sup> - концерт (1966), Нино рота<sup>56</sup> - концертантни дивертименто (1973), Жан Франсоа<sup>57</sup> - концерт (1975), Карл Ретгер<sup>58</sup> - кончертино, Армандо Тровајоли<sup>59</sup> - концерт, Франсоа Фонтен<sup>60</sup>-концерт, Емил Табаков<sup>61</sup> - концерт, Черно Иваненко<sup>62</sup> - концерт, Томи Раисаинен<sup>63</sup>-минијатурни концерт, Вирцилио Мортари<sup>64</sup> - концерт, Франк Прото<sup>65</sup> – Кармен фантазија, Стјуарт Санкеј<sup>66</sup> – Кармен свита, Едуард Тубин<sup>67</sup> – концерт, Жан Франсе<sup>68</sup> – концерт, итд.

---

<sup>50</sup> Nicolas Scalcotas

<sup>51</sup> Wikipedia

<sup>52</sup> Aleksandar Tubin

<sup>53</sup> Lars Erik Larson

<sup>54</sup> Gunter Schuller

<sup>55</sup> Hans Werner Henze

<sup>56</sup> Nino Rota

<sup>57</sup> Jean Fransoa

<sup>58</sup> Carl Rottger

<sup>59</sup> Armando Trovajoli

<sup>60</sup> Fransoa Fonten

<sup>61</sup> Emil Tabakov

<sup>62</sup> Черно Иваненко

<sup>63</sup> Tommy Raisainen

<sup>64</sup> Virgilio Mortari

<sup>65</sup> Franck Proto

<sup>66</sup> Stuart Sankey

<sup>67</sup> Eduard Tubin

<sup>68</sup> Jean Francaix

Велики број соната и комада за контрабас и клавир је написано у 20. веку. Неки од њих су: Реинолд Глиер<sup>69</sup> - *Четири комада*, Пол Хиндемит<sup>70</sup> - *Соната*, Софија Губаидулина<sup>71</sup> - *Соната*, Емил Табаков - *Соло соната*, Мотиви, Вилфред Јенч<sup>72</sup> - *Соло соната*, Дејвид Елис<sup>73</sup> - *Соло соната*, Марсел Бич<sup>74</sup> - *Свита за соло контрабас*, Ханс Фриба<sup>75</sup> - *Свита у старом стилу*, Три арабеске, Жулијен Франсоа Збинден<sup>76</sup> - *Омаж Ј.С.Баху*, Ханс Вернер Хенце<sup>77</sup> - *С. Биађо 9. августа у 12.07 ч*, Арни Егилсон<sup>78</sup> - више комада, Франк Прото - *Соната 1963*, више комада, Ловел Либерман<sup>79</sup> - *Соната*, Фернандо Грило<sup>80</sup> - *Свита*, Серге Ларсен<sup>81</sup> - *6 крокија*, Џејмс Левитин<sup>82</sup> - *Соната*, Тепо Хаута ахо<sup>83</sup> - *Каденца*, Шпронгл - *Соната*, итд.

Од наших композитора поменуо бих *Оф* Зорана Ерића за контрабас и гудачки оркестар<sup>84</sup> и *Три сценска приказа*, *Рондо секвенца* - Мирјане Живковић<sup>85</sup>, *Инвокација* - Љубице Марић, *Музичке играчке за виолончело и контрабас* - Срђана Хофмана<sup>86</sup>, Слободана Атанацковића - *Басо е контра*, Драгана Јовановић - *Соло за контрабас и tibi di bamboо*.<sup>87</sup>

---

<sup>69</sup> Rheinold Gliere

<sup>70</sup> Paul Hindemit

<sup>71</sup> Sofia Gubaidulina

<sup>72</sup> Wilfred Jentsch

<sup>73</sup> David Ellis

<sup>74</sup> Marsel Bitsch

<sup>75</sup> Hans Fryba

<sup>76</sup> Julien Francois Zbinden

<sup>77</sup> Hans Werner Henze

<sup>78</sup> Arnie Egilsson

<sup>79</sup> Lowell Lieberman

<sup>80</sup> Fernando Grilo

<sup>81</sup> Serge Lancen

<sup>82</sup> James Levitin

<sup>83</sup> Тетро Нauta-Aho

<sup>84</sup> Дело је премијерно изведено 1983. године на Коларчевом Народном универзитету, солиста Небојша Игњатовић, БГО Душан Сковран, диригент Александар Павловић.

<sup>85</sup> Дело је премијерно изведено 2008. у сали КНУ у оквиру Међународне трибине композитора, извођачи су били Слободан Герић и Неда Хофман.

<sup>86</sup> Премијерно је изведено 2008. у сали КНУ на Међународној трибини композитора, извођачи Срђан Сретеновић и Слободан Герић.

<sup>87</sup> У композицији солиста свира контрабас и тibi di bamboо. Премијерно је изведена 2004. године на Међународној трибини композитора, а солиста је био Слободан Герић.

## Контрабас у камерној музици 20.века

С обзиром да контрабас није установљен као стални инструмент неког камерног састава, као што је то случај са гудачким квинтетом или клавирским триом, композитори су га користили у саставима веома спорадично. Таквих примера до 20. века нема пуно, али поменуо бих Бетовенов септет, Шубертов октет и квинтет *Пастрмка*, као и Дворжаков квинтет. Росини је у свом раном опусу такође радо користио контрабас у такозваним сонатама за гудаче, којих је написао шест. Контрабас је такође заступљен и у секстетима Менделсона и Глинке. Посебан пример представља Моцартова чувена Велика партита, написана за 12 дувача и контрабас.

У 20. веку, контрабас се све чешће користи у најразличитијим саставима и жанровима. Тако су за контрабас у камерним саставима писали Прокофјев - квинтет за обоу, кларинет, виолину, виолу и контрабас, Хиндемит - октет Шубертовог типа, Шпронгл – октет Шубертовог типа, трио за три контрабаса, Стравински - Живот војника, Франсе - октет, Шулхоф - концертно за флауту, виолу и контрабас, Прото, Тројер, Ворлих, Лердал, Давидовски, Ксенакис и други.

Велики је број квалитетних дела камерне музике са контрабасом написано у 20. веку. Бенџамин Бритн је написао *Simple Symphony* и *Variations on theme Franck Bridge* за гудачки оркестар, као и *Illuminations* за глас и гудачки оркестар. У свим овим делима деоница контрабаса је другачија у односу на стандардну улогу коју је контрабас имао. Он користи контрабас и у соло деоницама којих има на претек. Посебно бих истакао изванредно погођен хумористични карактер контрабаса у *Бечком валцеру* у поменутих Бритновим *Варијацијама*. Другачији третман контрабаса примећујемо и у деоници контрабаса *Дивертимента* за гудачки оркестар Беле Бартока. Уз употребу такозваног Бартоковог пициката, контрабас и у овом делу добија неколико сола. Посебно занимљив и тежак је соло контрабаса у композицији Лутославског *Шест прелудијума и фуга* за гудачки оркестар, где је цео пети прелудијум додељен контрабасу.

Поред веће заступљености у делима камерне музике 20. века, поменуо бих и неколико најпознатијих сола за контрабас у делима симфонијске музике, Густав Малер симфонија бр.1, Игор Стравински *Пулчинела*, Сергеј Прокофјев *Пуковник Киже*, Хинастера *Варијације* за оркестар и друге.

Од наших композитора, многи су користили контрабас у најразличитијим саставима од којих сам у многима и сам учествовао. Већина тих домаћих дела изведена је на трибинама композитора, које се редовно одржавају једном годишње.

Звучни спектар контрабаса се у 20. веку веома проширио захваљујући новим ефектима који су тражени од стране композитора, како према контрабасистима тако и према осталим гудачким инструментима, колењо, сул понтичело, свирање гудалом испод кобилице као и различито ударање руком о разне делове инструмента (предња даска, задња даска, хватник...).

### **Ансамбл контрабаса**

Последњих двадесет година 20.века појављују се и ансамбли контрабаса, састављени од четири или више контрабаса. Тада постаје веома популарно да се праве ансамбли састављени од истих инструмената који свирају обраде популарних дела уметничке музике, обраде разних популарних рок и поп композиција, али и оригинална дела написана за те саставе. Чини се да су овакви састави претстављали потребу да се промени класична концепција концерата, као и да се уметничка музика приближила публици.

Развој технике и интерпретације свирања контрабаса доводи до све веће потребе извођења деоница које су раније биле привилегија типично солистичких инструмената. Ансамбл контрабаса се показао као одличан начин да се изведе низ композиција које су публици познате, али овог пута на потпуно другачији начин. Многи ансамбли контрабаса успех код публике постижу и захваљујући сценарију наступа који укључује гегове, конверзацију са публиком, глуму итд. Самом појавом на сцени, четири или више контрабаса представљају атракцију. С обзиром да све

више постоји потеба за непосреднијом комуникацијом са публиком, овакви ансамбли су више него пожељни.

У свету постоји пуно ансамбала контрабаса, а неки од најпознатијих су **Bass Gang, L'Orchestre de Contrebasses, Bassiona amorosa**, док код нас постоји ансамбл контрабаса **Ружичасти слонови**.<sup>88</sup>

Композитори који су писали за ансамбл контрабаса су: Шулер, Друкман, Хумел, Серебриер, Семјуел, Шпронгл и други.

## **Slap техника**

Посебна тема којом бих се бавио је и пицкато свирање у цезу за који постоје такође различити приступи али и **slap** техника, карактеристична за рокабили правац. Ово је само један од примера где на тај начин контрабас преузима не само ритмичку и хармонску, већ и перкусивну улогу, било да се ради о тзв. **ghoust** тоновима или о **slap** техници којом се десном руком, поред окидања жице ритмизованим ударцима о хватник инструмента, производи посебан ритмички ефекат.

Постоје два основна покрета десне руке којом се производи овакав звук, један је јако окидање жице која удара о хватник инструмента, а други је директан ударац руком о хватник преко жица. Контрабасисти који се баве овом врстом свирања усавршили су ову технику до те мере да је користе у различитим и веома компликованим ритмичким патернима.

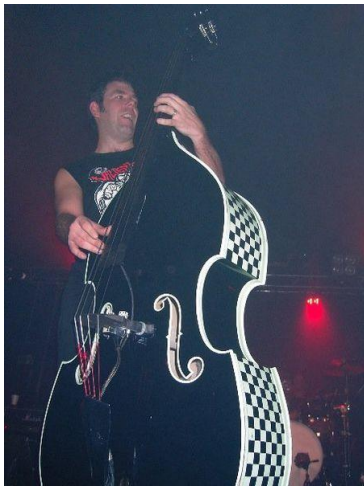
**Slap** техника се понекад користи и у blue grass музичком жанру који је настао у Америци и у тесној је вези са rock and roll-ом. Стандардни ритмички патерни у blue grass су slap окидање прве и треће добе, у такту 4/4, или окидање прве и друге добе у такту 2/4, као и окидање само прве добе у валцерском такту 3/4. Blue grass линија контрабаса је обично веома једноставна, са основом на тоноци и петом ступњу

---

<sup>88</sup> Који сам лично оформио од студената ФМУ и који ће такође наступити у оквиру мог уметничког пројекта докторских студија.

лествице у композицији. Тај такозвани **шетајући бас**<sup>89</sup>, обично има две линије, **walkup** или **walkdown**. Неки од најпознатијих blue grass контрабасиста су: Howard Watts, познат и као Cedric Rainwater, који је наступао са Bill Monroe Blue Grass Boys почев од 1944. године. Класични контрабасиста Edgar Meyer је такође веома успешно ангажован као контрабасиста blue grass.

Slap техника се веома користи и у Румунској народној музици, али и оној која долази из Молдавије и њене околине. У тој музици контрабас са slap техником у комбинацији са обавезним цимбалом даје специфични звук и грув са посебном врстом звука која се добија оваквом комбинацијом.<sup>90</sup>



**Аргентински Танго** је још један специфичан музички жанр који свој процват доживљава у 20. веку. Најпознатији композитор и хармоникаш танга је свакако Астор Пијацола<sup>91</sup>, захваљујући којем је овај жанр прихваћен у целом свету. Контрабас је неизоставни инструмент сваког танго састава. Иако без неке технички компликоване улоге, специфичан звук контрабаса гудалом, употпуњује меланхоличну атмосферу овог музичког жанра.

---

<sup>89</sup> Walking bass

<sup>90</sup> И сам сам био у прилици да се више пута опробам о оваквој комбинацији, на концертима, али и у снимљеним мизичким емисијама са етно-цез ансамблом „Огњен и пријатељи“.

<sup>91</sup> Astor Piazzola

Када већ помињемо латино америчке жанрове, један од најинтересантнијих жанрова у којима се користе како контрабас тако и бас гитара, свакако је **Салса**. Бас гитара је електрични инструмент који се користи као замена за контрабас, у року, попу, народној музици и латино америчким жанровима, а то претставља још једну специфичност употребе контрабаса или његове замене. На први поглед деоница баса је веома једноставна и лако одсвирљива. Међутим, уколико се пажљиво анализира ритмичка структура салсе, долази се до закључка да управо деоница баса, која увек у салси свира неки од различитих облика **of beat** патерна, заједно са перкусијама, производи тај препознатљив „groove“, који слушаоца наводи на плес. Уколико би се само деоница баса променила тако да свира на прву добу, целокупна структура салсе би изгубила своју специфичност.

### Контрабас у Џезу

Посебна специфичност контрабаса јесте његова заступљеност и практично незаменљивост у свим врстама џез састава, почев од класичног џез триа, па до **Big banda**. Специфичност пицкато свирања и ритмичко-хармонска подлога који такав звук у џез ансамблима производи, такође је нешто што обликује целокупан џез жанр, без обзира на то да ли се ради о класичном џезу, bebop, етно, free или fusion правцу. Свирање у таквим ансамблима изискује потпуно другачији интерпретативни приступ контрабасисте, с обзиром на другачије карактеристике џеза. Поред одређеног облика композиције и задате хармоније, џез садржи и импровизацију као неизоставни део.





Цез се први пут појављује око 1890. године у Њу Орлеансу (САД) као рани цез ансамбл који је свирао мешавину марша, регтајма и диксиленда. У почетку је деоницу баса свирао бас саксофон уз дуплирање исте деонице од стране контрабаса. Временом, контрабас је у потпуности заменио саксофон. Басисти су свирали “walking bass” линију, која се кретала по тоновима основне лествице.

Контрабас је тада био неозвучен, те дакле и најтиши инструмент у цез бенду. Стога су многи контрабасисти користили slap технику, чији се настанак везује управо за цез. Почетком 20. века, појавом појачивача звука, контрабас се озвучава са pick-up магнетом који се поставља на кобилици инструмента, и помоћу којег се појачава постојећи звук контрабаса, и добија на његовом волумену.

Многи контрабасисти су заслужни за развој цеза. Поменуо бих Jimmy Blanton који је свирао са Duke Ellington, Oscar Pettiford, који је поставио основе свирања у be-boop. Scott La Faro је такође веома значајан контрабасиста који је свирајући са Bill Evansom, изградио веома специфичан стил свирања који је у исто време и пратња али и соло који је у комуникацији са клавиром и бубњем. Прерана смрт спречила га је да направи дужу каријеру али његов утицај је очигледан, посебно ако слушамо Garry Peascoка, чији начин размишљања у музици веома подсећа на La Faro. Генерално гледано постоје две школе свирања контрабаса у цезу. Прва је стара школа чији је најупечатљивији представник Ray Brown, а друга је нова школа чији су најпознатији представници Niels Pedersen и Brian Bromberg. Стара школа је карактеристична по свирању на високим (тврдим) жицама, што само по себи ограничава спретност и брзину свирања, али даје специфичан тврд и „дрвени“ звук који више одговара стандардном цез стилу. Нова школа подразумева свирање на веома ниском жицама, користећи два, а понекад и три прста у десној руци, што резултира већом брзином и покретљивошћу, како у солима, тако и у пратњи. Свакако бих поменуо и Paul Chambersa који је свирао са Miles Davisom, Charlie Haden, Charls Mingusa, Ron Cartera, Dave Holanda, John Patituchija и друге.

Рене Гарсија Фонс<sup>92</sup> је свакако један од најбољих и најзанимљивијих контрабасиста

---

<sup>92</sup> Rene Garcia Fons

данашњице. Издао је већ пет компакт дискова са својом музиком која је написана и одсвирана у цез форми, са мешавином етно елемената Француске, Шпаније, али и источне музичке традиције. Свирајући на петожичном контрабасу, високог Цештима, Фонс постиже лакоћу свирања у високом регистру уз обиље импровизације. С обзиром да третира контрабас на солистички начин, његова оригинална музика звучи свеже и другачије од свега снимљеног до сада.

### **Специфичности контрабаса у уметничком пројекту и жанровска различитост дела 20. века**

Све што је до сада наведено представља мноштво различитих тема које повезује трагање за проширењем звучних могућности контрабаса, као и његовом улогом у различитим музичким жанровима 20. века. Иако су историјски гледано, многе специфичности о којима је било речи постојала и раније, оне су се наставиле и у 20. веку. Посебно је важно поменути појаву бројних музичких жанрова у којима се улога контрабаса мења, у зависности од жанра. То додатно проширује спектар деловања контрабаса, али и улога у којима се контрабас налази у таквим новим музичким правцима.

Намера ми је да у оквиру уметничког пројекта кроз различите музичке жанрове представим контрабас у неким његовим улогама. Поред **различитих штимова** које ћу користити, неке од композиција намеравам да изведем на **малом озвученом цез контрабасу**. Састави у којима ћу наступити биће такође разнолики, од **соло** наступа, **дуета** са виолончелом, **дуета** са кларинетом, **соло са клавиром**, у **цез ансамблу**, до **ансамбла контрабаса**. Програм који ћу извести биће састављен од композиција различитих по карактеру и жанру, написаних од стране композитора са различитим музичким афинитетима и сензибилитетима.

Бројне су композиције 20. века које на врло различите начине задају контрабасу нове звучне али и функционалне улоге. Раније поменути Ханс Фриба је био солиста Swiss Romande оркестра из Женева и професор контрабаса на женевском конзерваторијуму. Његове композиције, попут *Свите у старом стилу*, *Три арабеске*

разликују се до те мере да се чини да су их писали различити композитори. *Свита у старом стилу* је шестоставачна композиција у барокном стилу, у којој се нижу прелудијум, алеманда, куранта, као и други ставови барокне свите. Управо је тако нешто било потребно сваком контрабасисти, композиција која је музички на високом нивоу, са великим али изводљивим техничким захтевима. Бахове чело свите, које су саставни део испитног програма студија контрабаса, веома су захтевне за контрабасисте, пре свега због чињенице да су написане за соло виолончело које се за разлику од контрабаса штимује у квинтама. Због те отежавајуће околности временом су настале бројне транскрипције Бахових свита за контрабас, које су мање или више успешне. Ипак, ни једна од тих транскрипција није успела да превазиђе проблем веће мензуре на контрабасу као и различитог штимовања. Резултат је да су само поједини ставови тих свита одсвирљиви на контрабасу у погледу високо техничко-интерпретативног нивоа. Управо због те чињенице, *Свита у старом стилу* Ханса Фрибе је изузетно драгоцену музичко дело.

Иако веома захтевна, *свита у старом стилу* Ханса Фрибе је композиција написане од стране контрабасисте, који је познавањем техничких могућности свог инструмента, написао изванредну композицију. То се најбоље види у првом ставу (Прелудијум), који обилује двохватима, написаним на ефективно звучно одсвирљив начин, у тоналитету и регистру који природно добро звуче на контрабасу. Сем музичких квалитета, вредност овог дела огледа се и у различитим техничким захтевима који су идеални за педагошки рад са студентима.

*Три арабеске* су такође дело Ханса Фрибе и представљају, како непретенциозно пише у наслову композиције, три ритмичке етиде. Ове три минијатуре, написане су у непарним тактовима и веома су сложене, како ритмички тако и интонативно. Иако на први поглед делују готово атонално, *три арабеске* су тоналне са несвакидашњим модулацијама и зато веома корисне у раду са студентима на проблематици интонације при свирању хроматике и умањених трозвука. Поред тога што *три арабеске* пружају изванредан интонативни тренинг, оне имају и музички квалитет композиција које би лако могле да послуже као музика за хорор филм.

*Минијатурни концерт за контрабас и оркестар Giant Butterfly* Томија Раисаинена,<sup>93</sup> само је још један пример до којих граница може ићи композиторско експериментисање са опсегом солистичког контрабаса. Помало комично, композитор је контрабасу доделио највиши могући регистар у односу на целокупан оркестарски апарат који је веома велики и разноврстан. Деонице солистичког контрабаса све време ове композиције су написани вештачки флажолети, терцни и квартни, и то углавном на најдубљој жици. Могући волумен овако написане деонице контрабаса је мали и изискује од солисте велику прецизност и посебан, несвакидашњи начин свирања.

*Инвокација* за контрабас и клавир Љубице Марић, представља дело које у целини одговара композиторкином сензибилитету. Иако на први поглед композиција није извођачки атрактивна, она захтева време да се у њу проникне. Након дугог студирања овог дела долази се до посебне атмосфере специфичних боја, постигнуте прожимањем звукова контрабаса и клавира. Чисте и прекомерне кварте у контрабасу, полиритмија између два инструмента, као и четвртонска музика, представљају елементе које је потребно усагласити са основном музичком идејом овог дела.

Већ сам назив композиције указује на композиторкину идеју о инструменталном певању. Како је тежња сваког извођача постизање тона налик певању, то и називање композиције *Инвокацијом*, представља огромно искушење, како за композитора тако и за извођача. Ипак, овде не можемо говорити о класичном певању на инструменту, већ више о унутрашњем гласу који се јавља из дубоких регистара.

*Инвокација* почиње малом каденцом контрабаса које подсећа на црквено појање у оквиру којег се тензије постижу регистром, интервалима и ритмовима. Овако постигнут инструментализован звук, обојен је мелодијским линијама, али и трансформацијом оствареном променом регистра. Техника гудала, које је код гудача

---

<sup>93</sup> Дело је изведено на Међународној трибини композитора 2008. у сали Народне банке Србије, солиста Слободан Герић, оркестар Љубице Марић.

као дах код певача, мора бити „дугачко“ са посебном пажњом на брзину потрошње гудала и његову удаљеност од кобилице у дугачким двохватима. Повезаност је нешто што је неопходно у свакој фрази композиције, и то зависи од десне, али и од леве руке извођача. Четврттонски тонални план ове композиције појављује се при крају композиције, а интерференцом дуплих тонова са разликом у четврт тону изазива посебну напетост на сваком инструменту, а посебно у дубоком регистру контрабаса. С обзиром да се то изводи у комбинацији са једном празном жицом, потребно је направити добру равнотежу у волумену звучања оба тона, како би ефекат био потпун. Томе се прикључује полиритмични клавир који додатно „отежава“ већ ионако „мрачан“ звук контрабаса у дубоком регистру.

Ова композиција, као и целокупан музички стил Љубице Марић, посебан је и другачији од свега осталог што ћу извести на уметничком пројекту али и у односу на све остале композиције које сам икада свирао као солиста. Она захтева мирноћу и повезаност у рукама извођача, али у исто време и посебну атмосферу дубоког израза, за којим је трагање у овој композицији бесконачно и сваки пут ново.

*Соната* Пола Хиндемита представља једину композицију за солистички контрабас која је до тада икада написана од стране такозваних великих композитора. Компонована 1949. године, припада последњој фази Хиндемитовог стваралаштва, коју музиколози смештају у контрапунктни неокласицизам.<sup>94</sup> Соната има три става и веома је захтевна за клавиристу. Први став почиње глисандом који Хиндемит ефектно користи на неколико важних драматуршких места. Средњи део става је карактеристичан по употреби природних флажолета кроз пентатоничну скалу. Полиритмични однос контрабаса и клавира у средњем делу првог става, као и честа промена такта без ослоњаца у првој доби, представља потешкоћу али и изазов у такозваном *out of time*<sup>95</sup> делу композиције.

Уопште посматрано, употреба флажолета на контрабасу је у 20. веку добила сасвим нову примену. За разлику од солистичке литературе Ђованија Ботесинија

<sup>94</sup> Иако неокласицизму припада и Игор Стравински, назив контрапунктални се везује за Хиндемита због обилатог коришћења контрапункта у својим делима последње фазе свог стваралаштва.

<sup>95</sup> Цез израз за свирање без наглашене прве добе

који је у 19. веку поставио висок праг солистичке употребе флажолета као мелодије, у 20. веку се проширује спектар коришћења флажолета као боје, што је посебно карактеристично за композиторе импресионизма<sup>96</sup>, Мориса Равела и Клода Дебисија. На тај начин се отвара огромна палета могућности, с обзиром на велики број квалитетно звучних, природних флажолета на контрабасу.

Други став Хиндемитове сонате је Скерцо, брзог је темпа, духовито написан, погађајући карактер контрабаса на начин у коме контрабас звучи аутентично, без амбиције да имитира неки други инструмент. Управо је то оно што се коначно уобличава као нови квалитет у овој композицији, али и у композицијама неких других композитора. Трагање за аутентичним звуком контрабаса, са целокупним карактером овог инструмента, без претензија да се свира као на виолини или виолончелу, већ да се освоји (огроман) звучни простор у којем је контрабас аутентичан и незаменљив. У томе Хиндемит успева, иако реално није оптеретио деоницу контрабаса највишим техничким захтевима.

Трећи став почиње широком кантиленом у стилу Хиндемита повереној контрабасу, са тешким акордима у клавиру који је ритмички и хармонски подупиру. Иако лирски израз није доминантан код Хиндемита, у овом случају је то веома изражајан одсек који преовлађује целим првим делом трећег става. Трећи став се наставља репризом почетка првог става, затим и кодом и траје све до ефектног завршетка сонате.

Нино Рота (1911-1979), познати је италијански композитор. Написао је девет опера и пет балета, као и пуно оркестарских и концертантних дела за више инструмената а најпознатије је *Концерт за гудаче*. Чувен је по музици за филмове Федерика Фелинија, као и по томе што је добио награду „Оскар“ за музику у филму Френсиса Кополе *The Godfather*. Написао је четвороставачни Концертантни дивертименто за контрабас и оркестар. Како је сам говорио, инспирацију за почетак првог става добио је као студент Римског конзерваторијума, слушајући своје колеге

---

<sup>96</sup> Alborada del agracioso, Bolero, Cocerto for piano and Orchestra Dmajor, Ma Mere l'Oye, Daphnis et Chloe Suite 1. and 2. Pavane pour une Infante defunte, Rapsodie Espagnole, Sheherazade...

контрабасисте како покушавају да се наштимују<sup>97</sup>. Први став карактеришу разложени трозвучи, прво у оркестру, а потом и у деоници контрабаса. Мноштвом музичких дијалога се наставља овај став, који напослетку након дуже интродукције доводи до прве теме која нас директно води и звуком и замишљеном сликом, у свет Фелинијевих филмова, послератне Италије, са свим хумористичним геговима и особеностима људи са тог поднебља. Неретко, Рота даје контрабасу специфичну улогу, са задржицама или сниженим другим ступњем насупрот основне хармоније целог оркестра. Поред тога, солистичком контрабасу је додељена и написана каденца.

У другом ставу *Marsch*, сама тема је Прокофјевског типа, веома духовита, у регистру контрабаса који најбоље звучи. И овде долазимо до успешно погођеног природног карактера звучања контрабаса. Услов за овако „погођен“ карактер је да темпо овог Марша буде умерен. Након ове теме следи још духовитије свирање неколико несродних скала, што повећава „померени“ карактер овог става. Трећи став је *Agia*, кантилена у романтичном стилу. Почиње широком темом и дугачком фразом на коју се надовезује оркестар у истом стилу. Затим, кантилена се наставља у типичном стилу Нино Роте, хроматским покретом око петог ступња, уз честе пролазнице које су у односу прекомерне кварте. Четврти став почиње флажолетима у контрабасу, чији ритмички патерн Рота користи кроз цели став, како у контрабасу тако и у оркестру. Током целог става, композитор се музички подсмева замишљеном контрабасисти, који покушава да навежба неку етиду, што се види по структури солистичког штима. Успешно смештање контрабас деонице у овакву улогу, карактеристика је целе ове изузетне композиције, коју је Нино Рота посветио чувеном италијанском контрабасисти Франческу Петракију.<sup>98</sup>

*Мотиви* за соло контрабас Емила Табакова,<sup>99</sup> још један су пример успешно написане композиције од стране инструменталисте контрабасисте. Предност

---

<sup>97</sup> Wikipedia

<sup>98</sup> Професор на конзерваторијуму у Женеви, код којег сам се усавршавао на мајсторском курсу 1987. године у Сијени (Италија).

<sup>99</sup> Контрабасиста и диригент (шеф диригент Београдске филхармоније 1994 -1999)

изванредног познавања инструмента за који се пише, очигледна је у сваком такту ове композиције, која обилује етно мотивима. *Мотиви* почињу темом у двохватима, која веома подсећа на лелек нарикача, којим изражавају тугу. Иако је Емил Табаков пореклом Бугарин, теме које се појављују у *Мотивима* су веома препознатљиве и типичне за цео Балкан. Томе додатно доприносе и непарни ритмови у брзом темпу другог дела композиције, где композитор вешто користи празну другу жицу, која све време подржава горњи глас. Претходни престо, прекида се ад либитум одсеком, који је у вези са почетком композиције.

Овде се појављује тема у вештачким флажолетима, која најбоље звучи ако се одсвира уз умерено коришћење глисанда. Након овог кратког и спорог дела, композиција се наставља престом у истом стилу као и претходни, и завршава се веома ефектно.

*Три танга* Астора Пијацоле, која ћу такође извести на уметничком пројекту, представљају обраде за дует виолончела и контрабаса. Ово су само неке од мноштва популарних композиција Пијацоле које су обрађене за ова два инструмента.<sup>100</sup> Контрабас овде нема стандардну пратећу улогу коју му је у оригиналној верзији овог дела доделио Пиацола, већ се ради о обради у којој се два соло инструмента смењују у улогама солисте и ритмичко-хармонске подлоге. Меланхолична атмосфера Пијацолине музике одговара оваквом споју инструмената и пружа широк спектар могућности обојници извођача да у веома слободном приступу, дочарају ове познате мелодије.

Цез стандард *Трикотизам* Оскара Питерсона,<sup>101</sup> само је једна од многих цез композиција која на најбољи начин приказује улогу контрабаса у овом музичком жанру. На само да контрабас као и обично има своју walking bass линију, већ износи и главну тему, како на почетку, тако и на крају композиције. Оно што је веома важно разликовати је врста пициката који се користи код цеза. Док се у такозваној класичној музици, пицикато изводи са покретом руке које окида жицу на горе, у цезу је пожељно окидање са стране. То резултира сасвим другачијим звуком

<sup>100</sup> Постоје и многе друге обраде за различите саставе

<sup>101</sup> *Tricotizm*, Oscar Peterson, цез пијаниста и композитора.



контрабаса, чији пицикато на овај начин звучи дуже.<sup>102</sup> У комбинацији са остатком ритам секције, клавиром и бубњем, овакав начин свирања се боље уклапа. То је још пожељније када се свира у триу без хармонског инструмента (солиста, бас, бубањ), јер у таквој комбинацији контрабас преузима и комплетну хармонску улогу. Ову композицију ћу такође извести на уметничком пројекту, и то користећи мали (пиколо) контрабас, који ће бити озвучен.

## **Закључак**

Након одабране теме мог уметничког пројекта, била ми је жеља да прикажем контрабас у свим извођачко техничким специфичностима. И поред великог броја тих специфичности, њихова разноликост чини контрабас незаменљивим инструментом у савременом стваралаштву различитих музичких жанрова. Применљивост контрабаса чини га веома занимљивим инструментом, што представља велики изазов за сваког контрабасисту.

Све набројане композиције су само неке од оних које ћу извести на уметничком пројекту. Изабране су из два разлога: поклапају се са широким музичким спектром мога интересовања и потпуно су међусобно различите по стилу, жанру, форми, саставу ансамбла и улози контрабаса у њима. Као музичар који се професионално бави контрабасом двадесетак година, сматрам да имам велику привилегију свирања свих ових музичких дела и жанрова, за разлику од већине других инструменталиста, чији су инструменти или мање заступљени у другим музичким жанровима, или их уопште нема.

---

<sup>102</sup> Sustain

Литература :

1. J.G. Albrechtsberger, 1763-1809, Kurzgefasste Methode den Generalbass zu lernern - 1792.
2. J. Кванс-приручник о флаути и другим инструментима друге половине 18.века
- 3., Leopold Mozart-Школа за виолину-1756.
4. Alfred Planyavsky: Geschichte des contrabasses. Hans Schnider, publ. Tutzing, 1970.
5. A. Gerald: Оксфордска историја музике 3. (превела са енглеског Весна Микић)  
Београд: Клио. 2002.
6. .В. Чабренивић, Рани документи о контрабасу, скрипта
- 7.Wikipedia : [http://en.wikipedia.org/wiki/Double\\_bass](http://en.wikipedia.org/wiki/Double_bass)