

Универзитет у Београду
Факултет музичке уметности

Филип Савић

**СПЕЦИФИЧНОСТИ СТИЛА КЛАСИЦИЗМА У ОРКЕСТАРСКОЈ И
СОЛИСТИЧКОЈ ЛИТЕРАТУРИ ЗА КОНТРАБАС**

докторски рад

Београд, 2018.

Ментор
др ум. Слободан Герић
редовни професор

САДРЖАЈ

Увод.....	3
Први део: Особености контрабаса и његов развој од 15. до 19. века.....	6
Виолоне - Грађа и историјат.....	6
Интерпретативне могућности виолонеа.....	7
Историјски контекст развоја виолонеа.....	8
Проблематика дистинкције виолонеа и контрабаса.....	9
Други део: Специфичности интерпретације у класицизму.....	13
Елементи интерпретације.....	13
Трећи део: Анализа оркестарског и солистичког репертоара.....	18
Класицизам у музици – контекст, главне одреднице и положај контрабаса..	18
Улога контрабаса у оркестру и специфичности оркестарске литературе.....	19
Четврти део: Интерпретативна анализа.....	21
В. А Моцарт: <i>Serenata Notturna</i> , KV 239 у Де-дуру.....	21
Ј. Б. Ванхал: Концерт за контрабас и оркестар у Де-дуру.....	24
Закључак.....	31
Прилог.....	32
Литература.....	
34	

УВОД

Класицизам је у историјској генези развоја контрабаса и његових интерпретативних спецификаума, најплодоноснији и најинтензивнији период. Та епоха изнедрила је велики број композитора који су стварали концертантна и камерна дела за контрабас, а истовремено класицизам је и период у коме су настала нека од капиталних дела оркестарске литературе, у којима је деоница контрабаса почела добијати сигнификантније форме и тек у назнакама хармонску самосталност у односу на деоницу виолончела. Иако се тек у наредним епохама искристалисала позиција овог инструмента у породици гудача и његова улога у хармонској и ритмичкој структури оркестарских дела, концертантна литература настала у овом периоду сматра се најразноврснијом како по броју композитора, тако и по интерпретативним захтевима која се намећу извођачима.

Управо у епохи класицизма број композитора који су писали концертантна дела за контрабас је најзначајнији у историји класичне музике. Углавном су то били композитори аустријске и чешке школе. Доминантно су деловали у центрима класичне музике тог доба, Бечу и Прагу, али и у Италији, тадашњој периферији музичких збивања, међутим настојања свих њих у великој мери била су усмерена ка позиционирању у бечким круговима.

У својој анализи фокусирао сам се на интерпретативно-извођачки аспект одабраних дела, уз посебан осврт на техничке и музичке изазове који се намећу и последица су скромнијих техничких могућности контрабаса у односу на остале инструменте из породице гудача, условљених самом грађом инструмента, дебљинама жица и величином гудала. Такође ћу дати компаративну анализу

штимовања инструмента у периоду класицизма и штимовања у актуелном тренутку.

Овај рад представља синтезу свих мојих теоријских знања стечених током школовања у Србији и Немачкој, и практичног искуства из дводеценијске каријере у симфонијском и оперском оркестру, као и из камерне и солистичке извођачке праксе. Синтеза ових сазнања и вештина, сумираће до сада изведене закључке, али и дати једну нову визуру о могућностима контрабаса, пре свега као неправедно запостављеног солистичког инструмента.

У то су веровали и композитори класицизма, међу којима се истичу А. Капуци, Вацлав Пихл, Ј. Б. Ванхал, Ј. М. Шпергер, К. Д. фон Дитерздорф, Д. Драгонети и Ф. А. Хофмајстер, са којима је контрабас управо у овој ери достигао можда не толико разноврсност у изразу, колико максималну експлоатацију техничких могућности овог инструмента. Након тог периода, једино је Ђ. Ботесини додатно подигао лествицу у високим интерпретативним захтевима, по узору на Н. Паганинија, што представља и историјски максимум у солистичкој литератури за контрабас.

Крајњи циљ овог рада јесте да истражи све елементе и изведе закључке који би имали теоријски и практични утицај на третман контрабаса као доминантно оркестарског инструмента, уз апострофирање његових солистичких потенцијала.

Горе наведена основна теза, која доминантно одређује и методологију истраживачког рада, своје научно утемељење налази у специфичностима стила класицизма као таквог, те је важна осовина истраживања и друштвено-историјски контекст у коме су референта дела настала. Тако је истражена и мање позната литература из области историје музике, која ће бацити нешто другачије светло на историјски развој контрабаса као инструмента, као и његову примену у окрестрима различитих формата у периоду класицизма. У оркестарској литератури, акценат је на улози контрабаса и његовој позицији у оркестру, кроз анализу капиталних оркестарских дела насталих током ове плодне епохе. Са друге стране, развој солистичких капацитета и потенцијала контрабаса истражује се кроз стилске специфичности у концертантним делима

у којима се од овог инструмента и интерпретатора захтева виртуозност која може да парира осталим инструментима гудачког корпуса.

Циљ овог уметничког истраживања је да уз анализу и евалуацију поменутих особности која ће приказати и разјаснити неке од кључних проблема везаних за одабрани програм, кроз сопствени приступ. Верујем да ће теоријски и извођачки део рада допринети популаризацији контрабаса и стављање у први план његових солистичких потенцијала.

ПРВИ ДЕО

Особености контрабаса и његов развој од 15. до 19. века

Контрабас настаје још у 15 веку и припада фамилији виола, сродних виоли да гамба. 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, израде и интерпретативних могућности, који су и данас у употреби. Управо ова два мајстора повећавају димензије инструмента, чиме га одвајају од виоле да гамба и виолончела. Иако израз контрабас у то време није коришћен, већ се за овај инструмент користе други изрази, као: басо да гамба (*contra basso da gamba, viole de gamba sub basse*), у Италији, и у Немачкој *bassgeige* и *grosscotrebbassgeig*.

Израз контрабас у партитури се помиње тек 1607, као петожичани оркестарски инструмент, у Мотевердијевом оркестру. У овом периоду се идентитет инструмента не одваја јасно, већ се идентификује са виола да гамбом, будући да у оркестру свирају исту деоницу. Повезаност контрабаса и виолончела остаје све до средине 18 века, када бечки **виолоне** доживљава свој процват и своју највећу експанзију. Међу најзначајнијим делима која су настала у овом периоду, налази се више десетина солистичких концерата за виолоне и још значајнију улогу овај инструмент има у камерној литератури тог доба.

Виолоне - Грађа и историјат

Виолоне је директна претеча контрабаса. Иако не увек истог облика, величине и штимовања, виолоне свој коначан облик добија у време бечког

класицизма. Пре тога виолоне,¹ није био истог облика и штима, често је варирао у овим елементима од мањих примерака димензија виолончела, до често и већих од данашњих димензија конатрабаса. Велика bass viol често називан G виолоне или A виолоне, обично са шест жица, најчешће је штимован у A или у G. Венецијански виолоне, односно D виолоне, гамба облика, равних задњих леђа је претеча виолоне у облику у којем је он био најпопуларнији, а то је доба бечког класицизма. (штим A-D-Fis-A).



Интерпретативне могућности виолонеа

Начин свирања виолонеа условљен је барокним начином свирања на виола да гамби. Десна рука због технике држања гудала је омогућавала

¹ Дослован превод са италијанског је велика виола

² Виолоне, изглед

релативно лако извођење свих арпеђа, разложених акорада, која су се подразумевала у оркестрацији у класицизму. Специфичност терцно-квартног штима омогућавала је положај леве руке као на лаути, тј. данашњој гитари. Лева рука често прелази фиксиране прагове на врату, којих је било до осам. Прелазак у више регистре инструмента дозвољавао је извођачу вибрато и експресивније свирање, што ће резултирати са преко 40 концерата за овај инструмент. Тек од појаве значајнијих солиста на виолонеу, композитори проширују музички дијапазон овог инструмента у солистичкој литератури.

Историјски контекст развоја виолонеа

Оваквој експанзији виолонеа у највећој мери поговодила је појава бечког дивертименто стила. Ова музичка форма имала је лагани и забаван карактер, без употребе компликованих композиционих и извођачких техника, што је чинило једноставном за музичаре, чак и музичаре аматере. Виолоне је због своје грађе и прагова наслеђених још из барока, био једноставан за постизање интонације, и као такав поговодвао овом стилу. Велику популарност виолонеа доказује и пет Хаднових симфонија (Шеста, Седма, Осма, Тридесет прва и Седамдесет друга), у којима виолоне у појединим ставовима добија солистички карактер.³

Дивертименто је брзо изашао из моде и уступио место гудачком квартету, као доминантној формацији. Нажалост, и данас је често пракса, што се види на примеру Моцартове Мале ноћне музике (Wolfgang Amadeus Mozart, KV 525, 1787. година) да се у не тако професионалним околностима, ово дело изводи без контрабаса.

Иако је виолоне био доминантно локални бечки инструмент, ипак је прављен и изван Беча у целом Аустроугарском царству. Задржава свој крушкаст облик и грађу гамбе, прагове на врату, као и штимовање у терцно-квартном штиму. (A-D-Fis-A). У златном периоду бечког класицизма, ступају на сцену и приви међународни солисти на овом инструменту. Међу њима је најистакнутији Фридрих Пишелбергер, који је свирао у оркестру Карла фон

³ Klaus Trumpf, „Joseph Haydn Kontrabass – Soli aus den Sinfonien“, Friedrich Hofmeister Verlag, Hofheim-Leipzig, 1994.

Дитерздорфа и Емануела Шикандера. Њему је била посвећена и Моцартова арија *Per questa bella mano*, за бас певача и виолоне. На премијерном извођењу деоницу баса певао је Франс Герл, док је Пишелбергер лично свирао виолоне, 8. марта 1791, према Моцартовом каталогу.⁴

Други истакнути солиста на виолонеу из овог периода је Јозеф Кемпфер. Рођен у тадашњем Презбургу, данашњој Братислави, иако самоук, користио је виолинске медоте учења и развио је невероватне способности на виолонеу. Од 1765. постао је члан Естерхази оркестра. У то време, настају и горепоменута сола за виолоне у Хајдновим симфонијама.

Најзначајнији композитор и извођач на виолонеу ове епохе је Јохан Шпергер (Johann Matthias Sperger, 1750-1812), дворски музичар а потом и дворски композитор. Први је свирао на виолонеу без прагова, што му је омогућило да максимално искористи могућност инструмента и напише и изведе осамнаест концерата и бројних дела за концертантни виолоне (сонате). Захваљујући његовом преданом раду, сачувани су записи и других композитора, које је сачувао од заборава. Виолоне концерт Јохана Ванхала, три Хофмајстерова и два Дитерсдорфова концерта данас живе захваљујући овом композитору, о чему чему ће бити речи касније.

Проблематика дистинкције виолонеа и контрабаса

Иако су деловали истовремено, контрабас је коришћен искључиво као оркестарски инструмент, док је виолоне имао улогу и солистичког и салонског инструмента, због свог специфичног тона. Практично, све композиције које се данас изводе на модерном контрабасу, у време свог настанка писане су за виолоне.

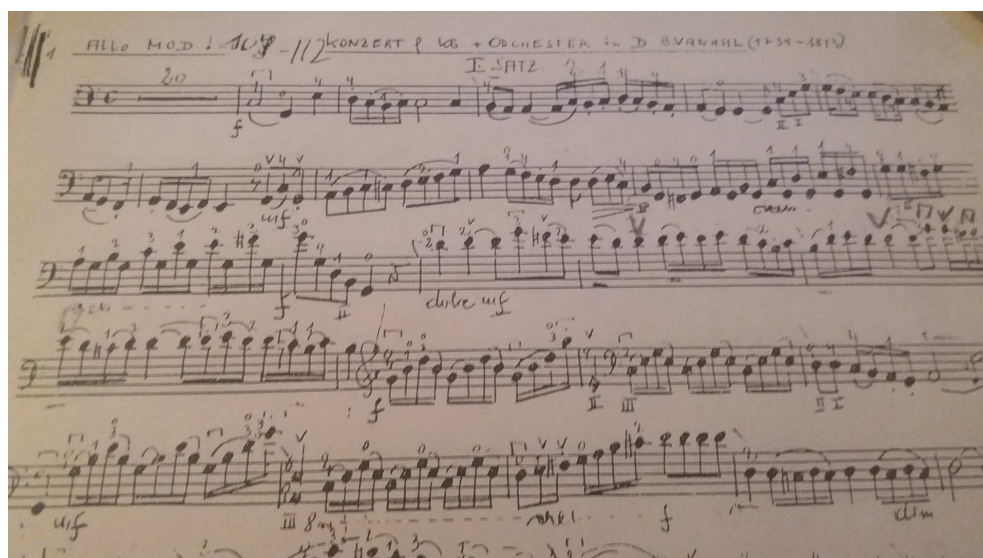
Већ поменутом Шпрегеру дугујемо огромну захвалност за његово пасионирано писање и чување композиција других аутора за виолоне од заборава. Од Шпергерове смрти солистичка пракса на виолонеу практично је изумрла и сам виолоне изласком из моде у доба романтизма потпуно је

⁴ Pajot, Dennis „The Misunderstood Bass Aria *Per questa bella mano*, K612. Mozart Forum, Retrieved October 2012.

препустио улогу модерном контрабасу и потпуно нестао са концертних подијума. Поновно оживљавање композиција Шпергера, нажалост аматерски, десило се седамдесетих година прошлог века, од стране Рудолфа Маларића, без стручног уређивања, потпуно дословно преписаних као што су компоновани за виолоне, што значи да их је било немогуће одсвирати на модерном контрабасу.

Појавом Лудвига Штрајхера, захваљујући његовој неисцрпној енергији, као и Клауса Трумпфа, данашња концертна дела за модерни контрабас добијају свој коначни облик.

Пример 1:



Пример 2



5

⁵ Различити приступи у интерпретацији. Пример 1: Л. Штрајхер. Пример 2: К. Трумпф

Иако су избачени неки делови, концерти ипак одишу духом времена у коме су настали. Осим каденци у тим концертима, које је лично компоновао Шпергер, како за своје, тако и за концерте Ванхала, Хофмајстера и Дитерздорфа, које се изводе у редовној солистичкој пракси за контрабас, ове коцерте обогаћују каденце написане од композитора Х. К. Грубера, (Heinz Karl Gruber, 1943) који је и сам контрабасиста. Грубер је написао каденце за концерте Ванхала и Дитерздорфа. Иако не одишу духом тог времена, оне представљају бисер у контрабасистичкој концертантној литератури. Оне показују све техничке и тонске могућности инструмента, од екстремно тихих до екстремно гласних динамика.⁶

Данашње стандардно извођење на оркестарским аудицијама и свим концертним подијумима подразумева модерне едиције поменутих концерата са Груберовим каденцама. Ретки су примери да се данас изводе варијанте концерата насталих у време класицизма на виолонеу, са Шпергеровим каденцама, како су изворно писани. Од врхунских извођења поменутих концерата на виолонеу издвојио бих интерпретацију Едиксона Руиза на аутентичном виолонеу из осамнаестог века.

⁶ Груберове каденце у Ванхаловом концерту сам извео у оквиру извођачог дела доктрског уметничког пројекта, 9. марта 2018.

Разлика у гудалу



Разлика у гудалу из доба класицизма и модерног контрабаса, односи се на грађу гудала и на технику свирања. Гудало из времена класицизма има лук на горе (конкавно), а код модерног гудала је лук конвексан. Класично гудало за контрабас има бољу примену у пракси због високе жабице и велике удаљености струна од штапа гудала, чиме се добија већа покретљивост преко жица. Овако грађено гудало, нажалост, нема довољну снагу и даје половичне резултате на модерном контрабасу. Гудало из овог периода своје најбоље резултате остварује на цревним жицама, које се у данашње време не примењују често у пракси.

ДРУГИ ДЕО

СПЕЦИФИЧНОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ У КЛАСИЦИЗМУ

Иако, осим по димензијама и тонској висини слични инструменти, виолоне и контрабас се доста разликују. Као што смо већ нагласили само штимовање инструмента није исто, терцно-квартни штим код виолонеа и искључиво квартни код контрабаса одређују техничке могућности инструмента. Виолоне који је генијално контруисан и погодује извођењу соло композиција класичарске ере, уступио је место модерном контрабасу који даје далеко више техничких могућности него што нам је у стилу класицизма неопходно.

Без обзира да ли неко дело из епохе класицизма изводимо на виолонеу или на модерном контрабасу, сви елементи интерпретације могу се анализирати на потпуно исти начин. Музичка логика, начин размишљања, специфичност самог музичког стила, јасно се издвајају у класицизму у односу на дела настала у каснијим епохама. Специфично третирање фразе, ритам, артикулација, динамика, орнаментација, вибрато, апођатура, само су неки од захтевних елементата стила, са којима ћемо се детаљно упознати у наставку рада.

Елементи интерпретације

а) Артикулација

Артикулација у класицизму представља изузетно моћно средство помоћу кога можемо на најдиректнији начин оживети композиторову идеју. Помоћу артикулације обухватамо и остале елементе интерпретације, и можемо их спојити у једно. То подразумева да одговарајућом артикулацијом можемо постићи одговарајуће динамичке нијансе, акцентуацију и метрику, као и јасно фразирање и помаже нам да се јасније, разговетније и прецизније музички

изразимо. Различно обликовање музичке фразе је важно јер доприноси разговетности музичког текста и изражајности и карактеризацији музике.

Легатуре (везивање, спајање, без најмање паузе између тонова). Један од најбољих примера примене легатура у стилу класицизма је у Моцартовој увертири за оперу Фигарова женидба (*Le nozze di Figaro*). Цела музичка мисао увертире је једна велика легатура одвојена паузама у функцији узимања даха. Те паузе представљају право узимање ваздуха, будући да динамика која је екстремно тиха представља у ствари шапутање, односно музичку слику љубавних интрига који ће се десити у наставку опере.



Најчешће, легатуре у класицизму су веома једноставне или повезују две, три или четири ноте и треба их интерпретирати верно, јер представљају основне градивне јединице фразе. Нажалост, у недостатку свих оригиналних манускрипта самих композитора који су писали солистичка дела за контрабас, различите едиције дозвољавају извођачу да изабере себи најближу интерпретацију.

Стакато је музичка артикулација при којој се право трајање тона скраћује. Етнолошки посматрано, реч стакато настала је од италијанске речи *staccarsi*, у буквалном значењу одвојено. При писању у нотацији стакато се обележава округлом тачком изнад главе ноте, наспрам њеног врата. Код контрабаса, специфичност стаката лежи у прецизној брзини гудала којом се потез изводи и притиску на жице. За разлику од стаката каснијих епоха, у класицизму стакато није толико доследан, што значи да дозвољава одређену слободу у

интерпретацији. У солистичкој литератури веома ретко стакато је имплициран као начин артикулације у кратким и брзим пасажима. Стакато ноте се углавном везују у брзим ставовима за ноте осминског трајања, где у групи од нпр. 4/8 прва осмина је углавном кратког трајања, док остале три се свирају дуже. Углавном због самог стила класичне музике и моторике дела, које је ипак условљено техничким могућностима инструмента, постоје многобројне комбинације осмина и шеснаестина у нотном запису, којима се постиже одређени степен виртуозитета. Углавном, шеснаестине се свирају портато (деташе), што подразумева артикулацију између легагата и стаката.

Solo-Kb

Kontrabass-Konzert Nr. 1 E-Dur

eingearbeitet von Andreas Wiebecke-Gottstein

Karl Ditters von Dittersdorf

Allegro moderato

27

33

38

41

44

48

52

tr

tr

9

У оркестарској литератури, сви брзи пасажии, без обзира што у нотном запису често није тако обележено, изводе се спикато, узимајући у обзир

техничке могућности инструмента и стилске одреднице. Спикато артикулација подразумева одбијање струна гудала од жица и дословно значи „скачући“.



Чак у неким екстремно брзим пасажима, где спикато не може да пружи одговарајуће интерпретативне резултате, користи се *сотије* начин извођења, који се често идентификује са спикатом. Наиме, у потезу гудала сотије, струне не напуштају жицу, оне су у жици, али штап вибрира и тако се постиже ефекат скраћеног тона. Најрепрезентативнији пример за ову артикулацију је деоница контрабаса у четвртом ставу Симфоније бр. 6, Л. ван Беотовена.

б) Динамика

Класицизам карактеришу јасне динамичке структуре, које су углавном повезане са хармонском основом дела. У највећем броју случајева, прва тема сваког концертантног дела за контрабас, почиње јасном ознаком за форте. Након излагања мотива, динамика је углавном умеренија и обележава се ознаком *mezzo*. Кулминација прве теме је на доминанти, која јасно указује на завршетак теме и где се у класицизму поентира неизбежним трилером. Друга тема, редовно лирска је у тишој динамици, обележена *p/mp/dolce*. Обично се у другој теми користи и више легато потеза. Пракса указује да у другом ставу, који је у облику троделне песме, понављање теме по А-Б-А схеми, се интерпретира тише, на начин на који трилер не захтева крешендирање, већ само хармонско разрешење у тонику.

ц) Трилер

Музику стила класицизма је готово немогуће замислити без трилера. Они се редовно налазе на доминанти, где уводе у разрешење хармоније у тонику.

Трилери се редовно изводе ако мелодија иде на ниже, почевши од горње ноте (секунда изнад главне ноте), а ако иде на више од доње ноте секунда испод главне ноте. Карактеристично је за трилере на дужим вредностима ноте и њихово убрзавање. Међутим, сама техничка могућност инструмента не дозвољава велики број понављања нота у трилеру, као што је то случај код виолине. Углавном, ако је нота обележена трајањем половине у С такту, долази до четири удара секунде, што значи да се изводи шеснеастински. Трилер доста зависи од самог карактера композиције, од динамичких ознака и ознака темпа и техничких могућности извођача.

д) Вибрато

Вибрато је веома захвално изражајно средство у интерпретацији инструменталне музике. Иако у периоду класицизма, због саме грађе виолонеа са карактеристичним праговима није био могућ, на модерном контрабасу је веома заступљен. У стилу класицизма у музици вибрато је одмерен и умерен и апсолутно у самом контексту дела. У интерпретацији стила класицизма је веома тешко ослободити се навика у вибрирању стечених у интерпретацији дела из других музичких епоха. Вибрато подразумева да има свој смер, одређени интензитет који слушаоцу недвосмислено даје до знања који је смер кретања мелодије. Чести су примери када дуже нотне вредности не почињу одмах са вибратом. На извођачу је одговорност да одреди трајање невибрираног и вибрираног дела ноте.

ТРЕЋИ ДЕО

АНАЛИЗА ОРКЕСТАРСКОГ И СОЛИСТИЧКОГ РЕПЕРТОАРА

Класицизам у музици – контекст, главне одреднице и положај контрабаса

Средином 18. века Европа се окреће ка новом стилу у књижевности, архитектури, музици и уопштено уметности - генерално званом класицизам. Овај стил је настојао да опонаша античке идеале. Иако је још увек био уско везан са дворском културом и апсолутизмом, својом формалношћу и нагласком на ред и хијерархију, овај нови стил бива доста чистији и јаснији. Подржавао је чистије разлике између делова, светлије контрасте и боје, и једноставност више него комплексност. Овакав укус за структуралну јасност почиње да утиче и на музику, која се удаљава од слојевите полифоније барокног периода полако али сигурно почиње да се приближава стилу званом хомофонија, где се мелодија свира преко подређене хармоније. Овај потез је значио да акорди постају преовладавајућа карактеристика музике, чак иако прекидају мелодијску глаткоћу појединачних делова. Као резултат добијена је звучнија тонална структура музичког дела. Пошто полифона текстура више није била главни фокус музике (изузев развојног дела) него то сада постаје једна мелодијска линија са пратњом - јавља се много већи нагласак на динамику и фразирање. Поједностављеност структуре учинила је овакве инструменталне детаље много битнијима, а карактеристични ритмови такође постају битнији у успостављању и уједињењу тонова појединачних ставова. Форме попут соната и концерата постају доста одређеније, са исто тако специфичнијим правилима, а Концерто гросо (концерт за више од једног музичара) бива замењен соло концертом (концертом са само једним солистом) и самим тим акценат се ставља на солисту и његове како музичке, тако и техничке способности изражавања. Иако је веома тешко дефинисати тачно трајање неког уметничког правца, смрт Јохана Себастијана Баха 1750. године, и смрт Лудвиг ван Бетовена 1827.

године јасно указују на период класицизма у оквиру граница тих година. Али се такође, као битна фигура у прелазу између барока и класицизма, сматра Доменико Скарлати, италијански композитор чији се јединствен стил компоновања снажно повезао са раним периодом класицизма. Стога, као најшири и најпотпунији оквир трајања класицизма може да се сматра период од 1730. године до 1827. године.

Улога контрабаса у оркестру и специфичности оркестарске литературе

Управо у том периоду и у таквим околностима живели су и стварали неки од најзначајнијих композитора за контрабас. Стављање акцента на солисту погодновало је развоју концертанте форме за овај инструмент. Насупрот томе, **улога контрабаса у оркестру** развија се тек крајем овог периода, а у то време оркестарске деонице контрабаса биле су заправо дуплиране деонице виолончела, све до стваралаштва Бетовена који је у својим оркестарским делима препустио контрабасу фундаменталну улогу у оркестру, када он постаје основа, база. У наставку следи пример из Моцартове Симфоније бр. 40, где су деонице контрабаса и виолончела унисоне.

Mozart
Symphony No. 40
in G minor
K. 550

Allegro molto.

Oboi.
Clarinet in B.
Flauto.
Oboi.
Fagotti.
Corni in Basso.
Corni in G.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello e Basso.

Епоха класицизма, период друге половине 18. века и првих тридесетак година 19. века наставља развој инструменталне музике. Важан сегмент ове епохе је појава и развој симфоније. Проширио се састав оркестра као и бројност гудачких инструмената. Са већим бројем контрабаса у оркестру, његова боја долази више до изражаја, иако и даље удваја деоницу виолончела. Нотни запис за ове инструменте је обележаван под заједничким називом Bassi или Vc & Cb.

На прелазу између епохе класицизма и романтизма, у симфонијама Лудвига ван Бетовена, деонице виолончела и контарабаса су раздвојене. Временом је то све чешћи манир у делима романтичара. Истицањем виолончела као тенорско-мелодијског инструмена, композитори осамостаљују деоницу контрабаса и његова улога постаје све значајнија – поистовећује се са ударачким инструментима због метро-ритмичке прецизности. У том периоду солистичка литература за контрабас је ретка, с обзиром на тадашње ограничене могућности инструмента. Упркос масивности и дубини тона његово генерално звучање је по волумену далеко испод префињеног и заобљеног звука виолончела или виолине. Контрабас има најслабију звучност у својој инструменталној групи, а због дебелих и тешких жица, теже се остварује

одређена артикулација или свирање дугих пасажа. У циљу постизања што квалитетније звучности, изражајности и тачније артикулације свирање контрабаса условљава већу физичку ангажованост и прецизност у односу на значајно мање гудачке инструменте, ипак поседује велики број техничких и изражајних могућности.

ЧЕТВРТИ ДЕО

Интерпретативна анализа

Композиције на којима је тежиште мог истраживачког рада припадају стилу класицизма, и то најбољих представника ове епохе за солистичку и оркестарску праксу на контрабасу. Докторски уметнички пројекат заокружило је оркестарско извођење *Серенаде* бр. 6 у Де-дуру, *Serenata Notturna*, KV 239 В. А. Моцарта и солистичко извођење Концерта за контрабас и оркестар у Де-дуру, Ј. Б. Ванхала, са оркестром Београдске филхармоније, уз диригентску управу еминентног румунског диригента, Кристијана Мандеала, 9. марта 2018. године у Коларчевој задужбини.

В. А Моцарт: *Serenata Notturna*, KV 239 у Де-дуру

Ставови:

I Marcia (maestoso)

II Minuetto

III Rondo (allegretto)

Као важан сегмент опуса Волфганга Амадеуса Моцарта (1756-1791) издвајају се дивертимента, серенаде и касације, односно вишеставачне инструменталне композиције које су извођене током различитих свечаности и окупљања, репрезентујући идеју компоновања *музике за забаву*. *Serenata Notturna* је дело компоновано за необичан ансамбл: квартет две виолине, виолу и контрабас са једне стране, и већу групу виолина, виола, виолончела и тимпана на другој страни. У оваквој инструменталној констелацији, контрабас је заправо везивно ткиво композиције, хармонски и ритмички фондус.

Термин *notturna* означава да се дело изводи увече, у свечаним приликама, а карактер серенаде даје пријатан израз и лаганија атмосфера од осталих вишеставачних дела, као што је нпр. симфонија. Овај жанр је Моцарту био посебно близак, будући да је он сам активно учествовао у свим друштвеним збивањима касног осамнаестог века. У делима оваког карактера пуноћа звука је важнија од развоја теме или драматског интензитета. Дело приказује Моцартову ингениозност и способност да пронађе и инкорпорира у дело безброј варијетета пасторалних експресија. Дело се састоји од три компактна става, *Marcia* са солом тимпана, *Minuet* са елементима народних плесова и надахнути *Rondo* у којем се цитирају две рустичне мелодије блиске народу Салцбурга тог доба.

Иако није познато за коју је прилику Моцарт у свом родном Салцбургу написао Серенату бр. 6 у Де-дуру, КВ 239 јануара 1776. године, нити ко је поручио ово дело, постоје (основане) сумње да је имао у виду новогодишње празнике или предстојећи карневал, а можда и прославу сопственог двадесетог рођендана. Датум настанка серенаде открива да она није предвиђена за извођење на отвореном, док термин *ноћна* у наслову дела, који је у манускрипту записан рукописом његовог оца Леополда, сведочи о добу дана када би требало изводити ово дело, које се због тога неминовно позиционира уз славну Моцартову серенату Мала ноћна музика (1787).

Троставачну ноћну серенаду KB 239 изводе два гудачка ансамбла, чији однос подсећа на поступке карактеристичне за барокни *кончерто гросо*. Наиме, у солистичком гудачком квартету, супротстављена је већа извођачка група, у чијем су саставу, нетипично, и тимпани. Дело карактерише препознатљив моцартовски хумор, галантни карактер постигнут је готово потпуним избегавањем драмске тензије и тематског развоја, потенцирање мелодичности и једноставнијег хармонског језика, као и референцама на тада популарне салцбуршке рустичне мелодије у финалном ронду.

Mozart
Serenata Notturna
K. 239
for strings and timpani

Marcia.
Maestoso.

Violino I principale.
Violino II principale.
Viola I.
Contrabbasso.
Timpani in D. A.
Violino I.
Violino II.
Viola II.
Violoncello.

Maestoso.

Конкретно, деоница контрабаса у овом делу, није технички захтевна, међутим, изузетно је важно остварити прецизност артикулације, испоштовати тачне ознаке динамике и стилске специфичности. Композиција је написана у Де-дуру, практично најкомпатибилнијем тоналитету за извођење на савременом контрабасу. Уз умерену употребу и правилно коришћење отворених жица, уз апсолутно поштовање написане артикулације, слушалац има утисак да се свира на историјском инструменту. Ово Моцартово дело спада у једно од најзахтевнијих оркестарских соло деоница за виолину.

Ј. Б. Ванхал: Концерт за контрабас и оркестар у Де-дуру

I Allegro moderato

II Adagio

III Finale: Allegro

Јохан Баптист Ванхал (1739-1813), био је виолиниста, оргуљаш и значајан чешки представник класицизма. Иако је једно од најлепших дела класицизма за контрабас, о њему се најмање зна, а оригинална партитура је изгубљена и непозната је тачна година настанка.

Концерт је оригинално писан у Е-дуру, међутим на данашњем штиму контрабаса изводи се у Де-дуру. Оригинални бечки штим и је евидентно најлакши начин да се изводи концерт, али сваки штим има своје изазове и ограничења. У три става и трајању од нешто више од 20 минута, Ванхалово дело обилује предивном музиком и техничким изазовима. Читав соло регистар је експлоатисан и остаје нејасно да ли је то била Ванхалова интенција, али ово је свакако једно од технички најзахтевнијих дела овог периода. Три става се контрастирају и демонстрирају многе техничке и музичке могућности контрабаса у соло регистру. Брзи и виртуозни ставови презентују драматичну и узбудљиву музику, а спори став шармом и елеганцијом заокружује дело чинећи га јединственим примером у литератури за контрабас.

Стварајући истовремено кад и Моцарт, Ванхал је био врло продуктиван, и у своје време изузетно цењен композитор. Његов савременик, естетичар и музички критичар Шуберт, писао је да је Ванхал темељно савладао технику компоновања, али је задржао индивидуални стил и укус, због чега је његова музика блиска свим слушаоцима. Ванхал је сматран једним од водећих учесника у музичком животу Беча, у који се преселио 1760. године. Иако је компоновао симфоније, камерна и хорска дела, остао је у сенци својих савременика Моцарта и Хајдна.

Концерт за контрабас и оркестар у Де-дуру је настао у значајном тренутку у историјату контрабаса, односно, у периоду развоја бечке школе свирања контрабаса, која је омогућила развитаку у конструисању инструмента и његово специфично штимовање. То је инспирисало многе композиторе да напишу солистичка дела за овај инструмент, а међу њима су осим Ванхала и Дитерсдорф и Хофмајстер. Управо се концерти ових аутора сматрају темељем класичног репертоара за контрабас.

О пореклу Ванхаловог концерта нема поузданих чињеница – верује се да је дело настало касних седамдесетих или раних осамдесетих година осамнаестог века. Оригиналан Ванхалог манускрипт није пронађен, али јесте његова копија коју је поседовао Јоханес Матијас Шпергер, врсни контрабасиста тог доба и композитор неколицине дела за овај инструмент. Постоје тврдње да се копија разликује од оригинала, будући да претпоставља техничке потешкоће у појединим одсецима захваљујући обележеним октавним транспозицијама.

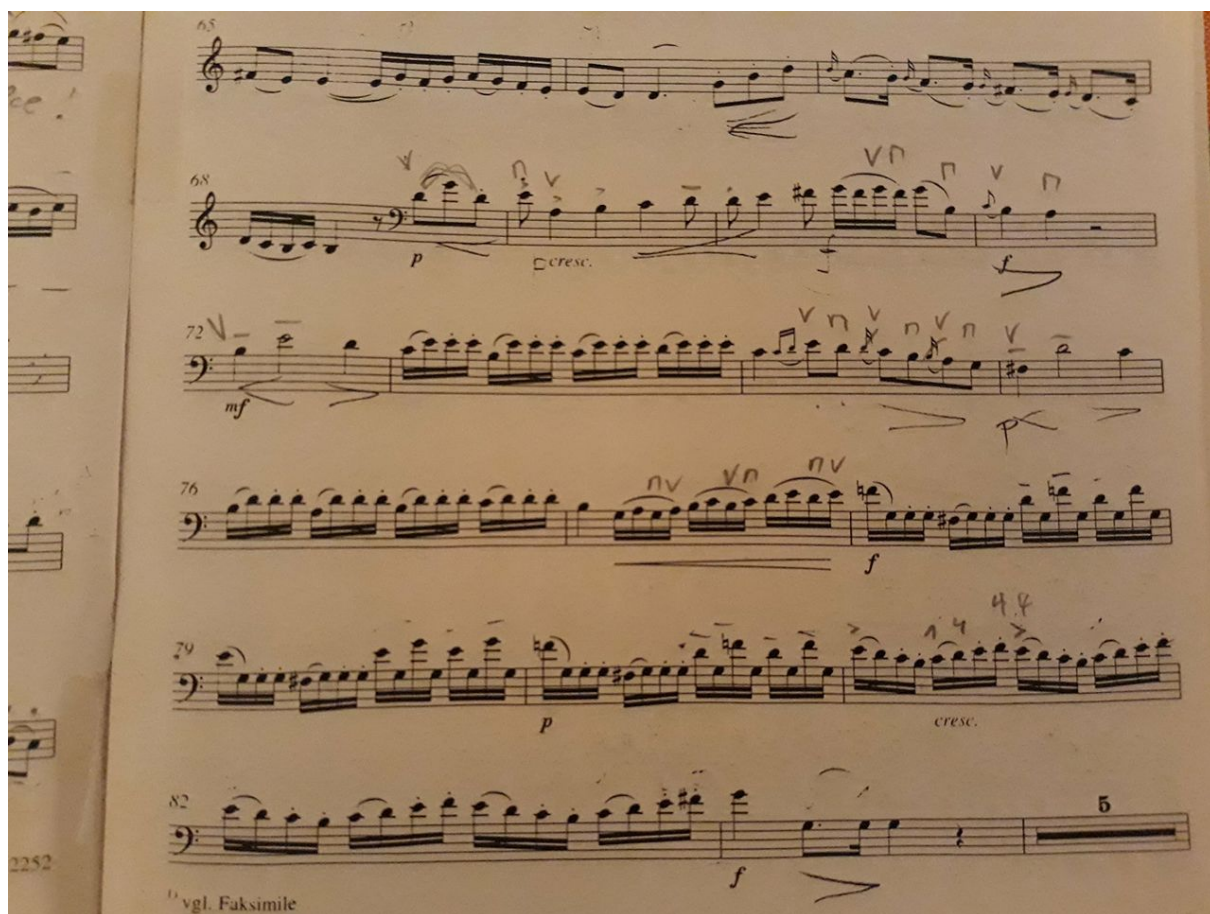
Солистичка деоница о увом традиционалном троставачном циклусу захтева изузетну виртуозност, а делом доминирају ведре расположења и дурски тоналитети, осим у средишту централног лаганог става, које одише драматиком, асоцирајући на Ванхалове молске симфоније. Данас су концерти за контрабас прави раритет, што није био случај у другој половини осамнаестог века, када су техничке могућности инструмента биле у експанзији и композитори су експериментисали са његовим могућностима.



Концерти за контрабас сасвим су ретко на репертоару, не само наших, него и светских ансамбала и стога њихово извођење представља куриозитет. Концерт је написан седамдесетих или осамдесетих година осамнаестог века, у време развоја бечке школе свирања контрабаса, те су у истом периоду настали концерти Дитеса фон Дитерздорфа и Франца Антона Хофмајстера. Заузима важно место у оскудној литератури за овај инструмент и заједно са романтичарским концертима Сергеја Кусевицког и Ђованија Ботезинија, спада у интерпретативно најзахтевније. То се пре свега односи на каденце, које у односу на техничке могућности инструмента могу да делују несавладиво.

Први став *Allegro Moderato* у сонатном облику почиње предивном мелодијом која се ослања на праксу дурског трозвука у класицизму. Иако сам на располагању имао различита издања овог дела и Шпергеров манускрипт, комбинацијом свих сам дошао до себи блиског, природног и логичног извођачког тока. Пример из манускрипта из Шпергеровог манускрипта јасно показује да почетак солистичке деонице је јасно одређен избором штрихова. У овом примеру штриховима се јасно одређују добе тактова. Штрихови такође уводе и повезују целу прву тему у једну велику фразу која кулминира наниже разложеним трозвуком на доминанти.

Друга тема првог става одише лирском атмосфером, уобичајеном за сонатни облик. Писана је у високом регистру контрабаса, која наглашава њену суптилност. Обележена динамиком пијано, са личним префиксом извођења у маниру *dolce*. Развојни део уводи први пут у концерт синкопе као ритмичку тензију овог дела сонатног облика. Управо одабир тоналитета Де-дура (у овом нотном примеру написаном за контрабас у соло штиму, практично у Це-дуру), искоришћава се максимум отворене прве А жице (у овом нотном примеру обележеном као Ге жица).

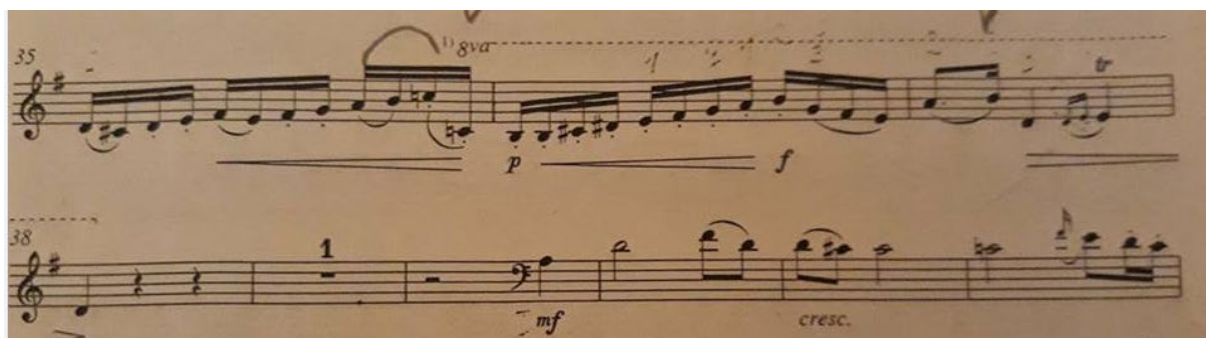


Репризу, која у кратком року представља синтезу прве и друге теме, скалом ка доминанти уводи у каденцу. На концертном извођењу определио сам се за каденцу Х. К. Грубера, из неколико разлога. Првенствено, због тога што сам изводио дело на контрабасу, а не на виолонеу, те Шпергерова каденца не би била адекватна. Једна од мојих највећих извођачких инспирација, од самог почетка бављења музиком, био је антологијски снимак из 1976. Ванхаловог Концерта у извођењу Лудвига Штрајхера, који је управо изводио каденцу Х. К.

Грубера. Ова каденца даје интерпретатору могућност да искористи сав потенцијал модерног контрабаса.

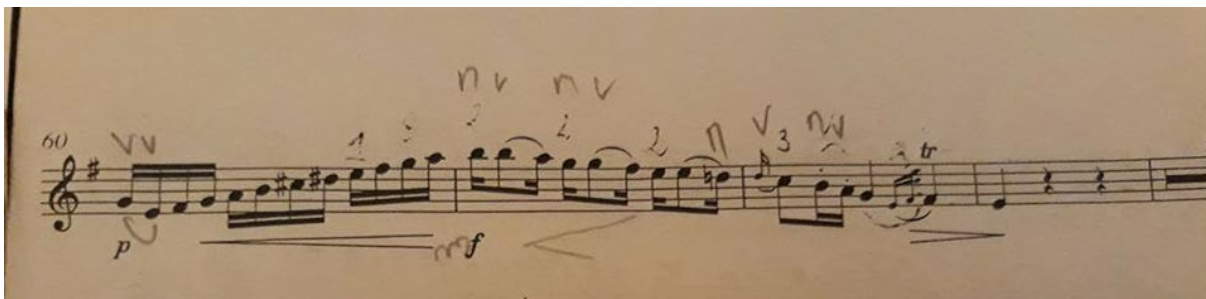
Други став *Adagio*, и у облику троделне песме, највише подсећа на лирске ставове виолинских концерата из времена класицизма. Изразито лиричан, у комбинацији четвртинских и шеснаестинских нотних вредности, које дају покретљивост. Иако у ознаци динамике пише пијано, у контексту солисте то се изводи нешто гласније, са изразитом пуноћом тона, тако да се постиже ефекат да је пијано у ствари форте у даљини.

Због недостатка оригиналног Ванхаловог манускрипта, велика дискусија се води и данас о одабиру октава у којима се изводи овај став. Велики број контрабасиста користи високи регистар на контрабасу, углавном због сценског ефекта, мада то није увек најсрећнији избор и у колизији је са природним звуком инструмента.



7

Са друге стране, немали број контрабасиста користи ниске регистре инструмента, где на тренутке због константног дубоког регистра у коме се изводи, долази до монотоније.



8

⁷ J. Б. Ванхал, Други став, пример интерпретације у дубоком регистру, тактови 35 и 36

Моје извођење било је синтеза ове две едиције, где сам настојао да добијем природну боју инструмента и мелодијску тензију у најдраматичнијим деловима.

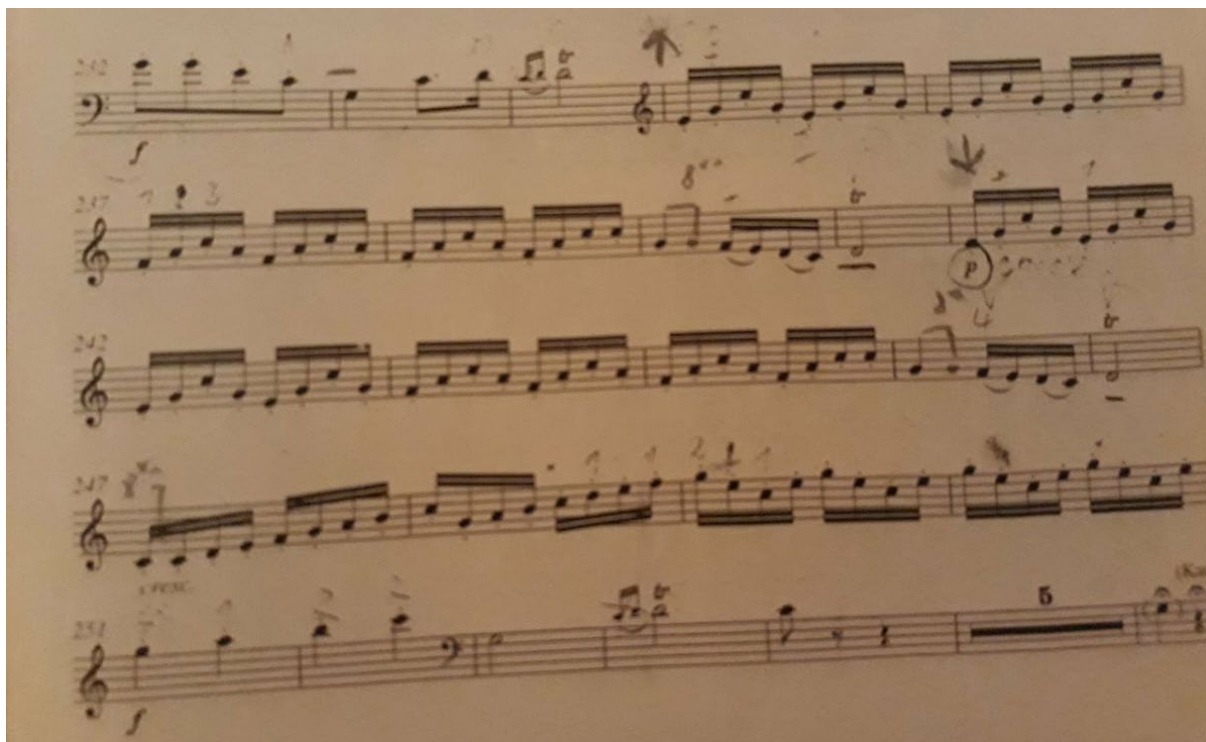
Трећи став **Finale: Allegro** написан је у облику ронда, изузетно популарном праксом у епохи класицизма. Овај став карактерише изузетна моторика, с тема је у синкопама, што даје покретљивост овом ставу.



Делови који повезују сам рондо су разложени трозвуци у свим могућим варијацијама динамике и артикулације, доминантно у *forte* динамици. Друга тема ронда је лирска у *mezzo-forte* динамици, са ознаком *dolce*. Цео финални став је изузетно интерпретативно захтеван за солисту и представља врхунац техничког и музичког умећа у концертантној литератури за контрабас.

Правилан одабир штрихова знатно олакшава само извођење, те је техника коришћења гудала кључна у интерпретацији овог става. Избор октавног регистра где се изводе најзахтевнија места, такође могу допринети финалном утиску и целини интерпретације. На основу дугогодишње праксе и консултације са неколико еминентних професора, дошао сам до закључка да комбинацијом високог и ниског регистра на истом трозвуку се добија најбољи ефекат.

⁸ Ј. Б. Ванхал, Други став, пример интерпретације у високом регистру, где се мелодијска линија пење до саме границе интерпретативне изводљивости



9

Опредио сам се за каденцу Х. К. Грубера, из сличних мотива као и у каденци у првом ставу. Ова каденца је, према мом мишљењу једна од најгенијалнијих момената икада написаних за контрабас. Каденца садржи готово све тонове који се могу извести на контрабасу, од најдубљих до највиших, од најтиших до најгласнијих, и одише својеврсним полетом. Иако настала седамдесетих година прошлог века, каденца је компатибилна са стилем класицизма и савршно заокружује Ванхалов Концерт за контрабас. Под утицајем Штрајхеровог аудио снимка определио сам се да последњи трилер у каденци неразрешим у тонику, већ се тај хармонски склоп разрешава у последњим тактовима оркестра, који рекапитулирају главну тему из ронда.

ЗАКЉУЧАК

У теоријској анализи, намера ми је била да осветлим друштвено историјски контекст у којем је дело настало и мање познате чињенице о овом плодном композитору. Интерпретативно, упознао сам све значајке овог дела и дао свој печат и јединствени приступ музичком изразу.

⁹ Ј: Б. Ванхал, Трећи став, пример за комбинацију високог и ниског октавног регистра, ради постизања најоптималнијег интерпретативног ефекта

Контрабас је неправедно запостављен као солистички инструмент и није пракса да се често изводе концертантна дела на овом инструменту. Иако је један од најплодоноснијих периода у литератури за контрабас, у школовању контрабасисте се брзо и олако прелази преко стила класицизма. Један од разлога су техничке могућности, односно немогућности ученика, тако да се сваки контрабасиста среће са делима из ове епохе на завршним годинама средње школе. За разлику од осталих инструменталиста гудачког корпуса, контрабасисти највише две године школовања се срећу са делима класицизма, што резултира површним знањем о интерпретацији овог стила.

Ова епоха је посебно била предмет мог изучавања и анализе током школовања, усавршавања и вишегодишње оркестарске праксе, те је логичан избор при одабиру теме за овај докторски уметнички пројекат. Овим радом настојао сам да утврдим и пренесем до сада стечена искуства као вођа групе контрабаса Београдске филхармоније, а коме су значајно допринели и диригенти и солисти са којима сам сарађивао.

Пре свега, у свом музичком формирању и развоју, истакао бих допринос дугогодишњег шефа-диригента Београдске филхармоније Уроша Лајовица, који је у то време био и професор дириговања, на Високој музичкој школи у Бечу. Приступ информацијама које је он имао његова несебична воља да своје знање подели, у многоме су одредиле пут мом професионалном развоју.

Такође, својим професорима, Бориславу Лаловићу, Слободану Герићу и Михаелу Риберу, дугујем изузетну захвалност, пре свега због љубави који су ми, свако на свој начин, усадили према овом инструменту.

ПРИЛОГ

Изводи из критика, извођење Концерта за контрабас Ј. Б. Ванхала

9. март 2018. године

Солиста: Филип Савић

Оркестар Београдске филхармоније, диригент: Кристијан Мандеал

<https://bachtrack.com/review-vanhal-dvorak-savic-mandeal-belgrade-philharmonic-march-2018>

*„Filip Savić, fresh from playing the double bass part in the Serenata Notturna, returned to the stage as soloist in Vanhal’s Double Bass Concerto in D major along with wind players in a classical-sized orchestra. It was rewarding to hear the rich, mellow sound of an instrument whose contribution is usually within the body of the orchestra. The first movement in particular gave Savić the opportunity to show the contrast between its higher and lower registers. In his cadenzas he showed virtuoso playing. In the long lyrical lines of the Adagio second movement he revealed the beauty of sound of his instrument. In the spirited finale both Savić and the orchestra exuded stylish joie de vivre. This was very much a concerto in which the soloist was the star and the orchestra provided the accompaniment, but Mandeal did a fine job in ensuring that the orchestra kept in the background where necessary not to overwhelm the soloist. All in all this was a hugely enjoyable performance of a little-known work.“*¹⁰

Радио Београд 2:

Несвакидашњи догађај представљало је извођење Концерта за контрабас и оркестар у Де-дуру Јохана Баптиста Ванхала.... Контрабасиста Београдске филхармоније Филип Савић, извео је Ванхалов концерт уз лепо извајан тон инструмента, који у високим деоницама звучи као виолончело. Мелодијске деонице овог дела вођене су лако и потпуно у складу са духом интерпретативне музике. Каденце су, уз понеку незграпност, технички одсвиране добро и уз градњу мелодијских целина у оквиру њих – чињеница је наиме да овако обимне и технички незахвалне каденце, штрче у односу на изразито мелодијску концепцију остатка концерта, у потпуности писаног у Хајдновом духу. Објашњење за то лежи у чињеници да оригинални Ванхалов рукопис није ни пронађен, те да је Јохан Матијас Шпергер, контрабасиста из Ванхаловог времена, највероватније утицао на њихов изглед. У сваком случају,

¹⁰ Bachtrack, March 2018, Autor: Peter Connor

Ванхалов концерт је дело кроз које се генерације контрабасиста доказују као добри свирачи, па је такав случај био и са Филипом Савићем. Општи утисак је да је интерпретацији овако незахвалног концерта, овај уметник потпуно дорастао.“¹¹

Литература:

¹¹ Радио Београд 2, март 2018. аутор: Срђан Тепарић

1. Brown, Clive, *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford University Press, 1999.
2. Brun, Paul, *A new history of the double bass*, Paul Brun, Berlin, 2008.
3. Dalhaus, Karl, *Estetika muzike*, Novi Sad, Књижевна заједница Новог Сада, 1992.
4. Деспић, Дејан, *Хармонија са хармонском анализом III*, Београд, УКС, 1994.
5. Marzetti, Luca, *Eighteenth Century Method for Double Bass Found in Italy in 2005*, EarlyBass.com by Jerry Fuller, 2006.
6. Мејер, Леонард Б. *Емоција и значење у музици*. Превео Симо Вулиновић-Златан, Нолит, Београд, 1986.
7. Перичић, Властимир, Сковран, Душан, *Наука о музичким облицима*, Београд, Универзитет уметности, 1991.
8. Петковић Радак, Ивана, *W. A. Mozart's Phantasie in C minor, K. 475: The Pillars of Musical Structure and Emotional Response*, Journal of Interdisciplinary Music Studies, 2009, 3, 1-2, 95-117. (Co-authors: Tijana Popović Mladenović, Blanka Bogunović and Marija Masnikosa)
9. Поповић, Берислав, *Музичка форма или смисао у музици*, Београд, CLIO – Културни центар Београда, 1998.
10. Поповић Млађеновић, Тијана. *Музичко писмо*. Факултет музичке уметности, Београд, 2015.
11. Розен, Чарлс, *Класични стил – Хајдн, Моцарт, Бетовен*, Београд, Нолит, 1979.
12. Sas, Stephen, *Dissertation Summary: A History of Double Bass Performance Practice: 1500-1900*, EarlyBass.com by Jerry Fuller, 2006.
13. *Battle in the Ballroom? Expressive Genres in Mozart's Contredance La Battaille K535*, Beograd, 7th Annual Conference of the Department of Music Theory, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, 2009, 16-17.

