

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

мр СТЕВАН КОВАЧЕВИЋ

*Процес формирања експресивног израза солисте кроз
музичко - стилске епохе: од Јохана Себастијана Баха до
Ђованија Ботезинија*

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: др ум. Слободан Герић, ред. проф.
Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке
уметности

Коментор: др Бланка Богуновић, ред. проф.
Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке
уметности

Београд, 2023. године

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE
FACULTY OF MUSIC

B.A. in Double Bass, STEVAN KOVAČEVIĆ

*The process of forming a soloist's music expression through
musical and stylistic epochs: from Johann Sebastian Bach to
Giovanni Bottesini*

The written part of the doctoral art project

Mentor: Professor docArtes Slobodan Gerić
University of Arts in Belgrade, Faculty of Music

Co-mentor: Professor dr Blanka Bogunović
University of Arts in Belgrade, Faculty of Music

Belgrade, 2023.

„Неисказива дубина музике, тако једноставна за разумевање, пак истовремено необјашњива, последица је чињенице да репродукује све емоције нашег најинтимнијег бића, међутим потпуно без његове стварности и удаљене од нашег бола.. Музика изражава само суштину живота и његових догађаја, никада те догађаје саме.“

Arthur Schopenhauer (1788-1860)

Захвалност

Велику захвалност током стицања знања кроз моју едукацију на контрабасу дугујем својим професорима контрабаса: ред. проф. Константину Ивановићу за моје прве кораке на контрабасу и пренету љубав према инструменту, изграђеној дисциплини и систематизацији; ред. проф. Небојши Игњатовићу за домет поимања, креативни приступ и подстицај за померање граница изазова током мог школовања.

Највећу захвалност дугујем мом ментору ред. проф. др. ум. Слободану Герићу за моје прве професионалне кораке, посвећеност, иновативност, драгоцене савете и искуства, несебичну, огромну подршку од самог почетка и током припреме завршног пројекта. Такође му се захваљујем на имплементацији поставке такозване „немачке поставије држања жабице гудала”. Ред. Проф. др. ум. Слободан Герић је у својству првог соло контрабасисте у Србији који је у педагошком раду имплементирао савремени процес поставке гудала у десној руци односно гудачку технику на контрабасу у складу са савременим европским и светским тенденцијама.

Такође, велику захвалност дугујем и мојој коменторки ред. проф. др. Бланки Богуновић за огроман подстицај, мотивацију, стручну помоћ, садржајне дискусије и све несебичне сугестије које су ми помогле у обликовању мог докторског уметничког пројекта.

АПСТРАКТ

Овај писани део докторског уметничког пројекта се бави тумачењем музичко-психолошког процеса формирања експресивног израза солисте, кроз музичко-стилске епохе од Јохана Себастијана Баха до Ђованија Ботезинија, из угла извођача. Кроз писани део докторског рада ће се истаћи утемељеност и димензија доминантне музичке компоненте, *музичке експресије* са својим параметрима, кроз музичке епохе: барока, класицизма, романтизма и 20. века. Намера ми је била да испитам обим и степен интензитета примењених алата експресивног израза у интерпретацији. Током истраживања сам се служио и *BRECVEMA* таксономијом¹ која сетом психолошких механизма описује емоционалне реакције које се активирају на експресивну музичку интерпретацију код извођача и слушаоца. Циљ истраживачког рада је био да пружим одговоре: 1) Да ли је експресивност музичке интерпретације дела један од најважнијих сегмената музичке интерпретације?; 2) Да ли је преображавање музичког текста солистичком интерпретацијом на контрабасу кроз транскрипције оригиналних дела, као и извођење оригиналних дела за контрабас кроз стилске епохе, довољно аутентичан и сугестиван изазов?; и 3) Да ли можемо посебно издвојити и сагледати улогу извођача која је од изузетне важности за: успостављање правилних вредносних судова о квалитету извођења музике, уопштено даљи живот музичког дела, убедљивост израза на инструменту, његов солистички потенцијал и одабир музичких композиција? Истраживање сам спровео у оквиру одабраних музичких дела музичко-стилских епоха од барока до 20. века. Користио сам: историјске; теоријске; и функционалне методе анализе уз практично-извођачки приступ. Резултати су показали да су адекватни алати експресивног израза које сам употребљавао, изражавајући се у музичким делима, неопходни у испољавању музичке експресије, као једно од средстава извођачке оригиналности и волумена целовите интерпретације. Са друге стране, улога извођача на контрабасу довољно је аутентична и сугестивна на слушаоца.

¹ P. N. Juslin. Emotional reactions to music. In S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut (Eds.), *The Oxford handbook of music psychology*, Oxford University Press, 2016., pp. 197–213.

Можемо закључити да постоји простор за даља истраживања у овом смеру и да их треба усмеравати у правцу изналажења нових могућности приступа изучавању ове драгоцене компоненте музичке интерпретације.

Кључне речи: експресивна интерпретација, извођачка оригиналност, емоционалност, транскрипције и оригинална дела за контрабас, осмишљавање експресивног израза.

ABSTRACT

The written part of this doctoral project in arts focuses on interpreting the musical and psychological process of forming a soloist's musical expression, through the lens of musical and stylistic epochs from Johann Sebastian Bach to Giovanni Bottesini, from the viewpoint of the performer. Through this work, the foundation and the dimension of the more dominant musical component, *musical expression* with its parameters, will be accentuated through the musical epochs: baroque, classicism, romanticism, and the 20th century. My intention was to examine the scope and the degree of intensity of the tools of application of musical expression within an interpretation. During the investigation, I was using the BRECVEMA taxonomy² which through a set of psychological mechanisms describes emotional reactions that are activated upon creating or listening to an expressive musical interpretation. The goal of these studies was to provide the following evaluations: 1) Is *the expressiveness of a musical interpretation of a piece* one of the, if not, the most crucial segment of musical interpretation?; 2) Is *the transformation of a musical text through a double bass soloistic interpretation* when using the transcriptions of the original pieces, as well as performing the original works written for double bass, through the lens of stylistic epochs enough authentic and suggestive challenge?; and 3) Is it possible to *single out and assess the role of the performer* which is of utmost importance: in establishing the correct value judgment of the quality of musical interpretation, for the further life of the musical piece in general, for the persuasiveness of the musical expression during performance, its solo potential and the selection of the musical compositions? The research was conducted within the selection of musical pieces belonging to musical and stylistic epochs from Baroque to the 20th century. I used: the historical; theoretical; and functional analytical methods in conjunction with the practical-interpretative approach. The results have shown that musical expression is one of the mediums of interpretative originality and volume of a complete interpretation as the primary objective of an artist through personal experience, and as such it is of great

² P. N. Juslin. Emotional reactions to music. In S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut (Eds.), *The Oxford handbook of music psychology*, Oxford University Press, 2016., pp. 197–213.

importance to musical interpretation; as well as that the role of the double bass performer is authentic and suggestive enough to a listener. Thus, we can conclude that there is room for further research in this direction and that it should be aimed at discovering new possibilities for approaching the studying of this invaluable component of musical interpretation.

Keywords: expressive interpretation, performer's originality, emotiveness, transcriptions and original works for double bass, establishing a musical expression.

САДРЖАЈ

УВОД.....	11
ПРВИ ДЕО.....	18
1. Генеза експресивности у извођењу на контрабасу кроз музичке епохе – од барока до савремене музике	23
1.1 Интерпретативни водич кроз музичко-историјску епоху барока који се тиче експресије у Баховим делима: <i>Sarabande & Gigue</i>	24
1.2 Интерпретативни водич кроз музичко-историјску епоху класицизма који се тиче експресије и контрабаса у <i>Другом ставу</i> Ванхаловог концерта.....	25
1.3 Интерпретативни водич кроз музичко-историјски прелазни период између класицизма и романтизма који се тиче експресије и контрабаса у делу <i>Sonata Arpeggione I</i> , Franz Schuberta.....	28
1.4 Интерпретативни водич кроз музичко-историјску епоху барока који се тиче експресије у делима романтизма: <i>Adagio Melanconico ed Appassionato</i> – Giovanni Botessini; <i>Sonata IV</i> – César Frank; и <i>Salute d'Amour</i> – Edward Elgar).....	29
1.5 Интерпретативни водич кроз музичко-историјску епоху 20. века који се тиче експресије и контрабаса у делима (<i>Sonata 1963</i> , <i>II Swing</i> – Frank Proto & <i>Reminiscenties</i> – Rohan van Klooster).....	31
2. Експресивност у композицијама за савремени контрабас – рефлексије.....	34
ДРУГИ ДЕО.....	41
2. Интердисциплинарни приступ уметности естетике и психологије музике.....	41
2.1 Музичка експресивност солисте сагледавана у оквиру психологије музике.....	41
2.2 Емотивне и когнитивне основе експресивне интерпретације.....	44
2.3 Комуникација експресије извођача са публиком	47
2.4 Дивергентност мулти-димензионалног феномена <u>BRECVEMA</u>	49
2.5 Аспекти рефлексија емоционалних механизма експресивног музичког израза.....	55
2.6 Комуникација са публиком у историјско-музичком контексту	60

ТРЕЋИ ДЕО

3.1 Анализа интерпретације експресивног израза

1. Johann Sebastian Bach – Sarabande (B Minor/C Minor).....	64
2. Johan Sebastian Bach – Gigue.....	69
3. Johann Baptist Vanhal – Double Bass Concerto II.....	74
4. Franz Schubert – Sonata „Arpeggione“ A major.....	82
5. Giovanni Botessini – Adagio Melanconico ed Appassionato.....	90
6. Cesar Franck – Sonata A major IV.....	99
7. Edward Elgar – Salute d’Amour	108
8. Frank Proto – Sonata 1963 „Swing“.....	114
9. Rohan van Klooster – Reminiscenties.....	123
ЗАКЉУЧАК.....	135
Списак литературе.....	137
Биографија.....	146

УВОД

Полазећи од чињенице да је човек прво себе спознао као људско биће кроз уметност и да је човекова жудња за објашњењем необјашњивог стара колико и само људско биће, могли бисмо рећи да је уметност својеврстан брод људских емоција. Језгро нашег интересовања за музику лежи управо у потреби за емоционалним импулсом. *Mousike techne*³, вештина умећа музике са аспекта филозофије, представља језик који нам омогућава изражавање и доживљавање емоција. Уз то што је уметност муза репродуктивна, она спада у *лепе уметности* јер је по традиционалној естетици прва уметност. Она није опипљива као скулптура или слика, али ипак у нама побуђује најдубље емоционалне реакције, више је посматрамо кроз трансценденталну, метафизичку и имагинарну димензију. Као и остале уметности, она је дводимензионална све док не препознамо извођача, када постаје тродимензионална уметност.

Музичким делом смо у могућности да брзо и учестало пробудимо дијапазон разноликих емоција слушаоца што није увек случај код осталих уметности. Запитаћемо се, да ли је при интерпретацији дела комуникација емоција одговорност извођача који мора дочарати и пренети свој емоционални доживљај дела на саму публику? Можемо закључити да степен дистинкције између идејне визије ствараоца дела и личног доприноса извођача приликом интерпретације музичког садржаја, постаје фундаментална претпоставка која нас води неистраженим просторствима до теорија и хипотеза којима бисмо покушали да перципирамо и формулишемо појам експресивности у домену музичке интерпретације.

По Carl Seashore⁴, дефинисање појма експресивности је разумљиво за некога ко је системски образован за *класичну музику*, међутим, питање је, каква је перцепција из

³ The Philosophical Practice of Music in Plato, Nietzsche, and Heidegger

⁴ Carl Seashore, *Psychology of Music* (New York, London, Mc Graw-Hill Book Company, Inc.), 1938.

перспективе музичара који не припада овом традиционалном систему, ако узмемо у обзир стилове као што су: *Jazz, популарна музика, традиционална* или некога ко никада раније није био у ситуацији да доживи искуствено неко дело из епохе *класичне музике*? Шире распрострањено мишљење о експресивности музичког извођења би било „*микро девијације нотног записа или задатог музичког материјала које интерпретира извођач.*”⁵ Скорија емпиријска истраживања говоре да данашњи слушаоци нису сигурни да ли експресивност произилази из саме музичке композиције или из фондуса средстава интерпретације извођача. Посматрајући искуства професионалних музичара препознајемо да партитура не представља само пуне ноте на папиру већ се иза ње крије много значајнија *емотивна* порука композитора, која често не мора бити у нужном сагласју са експресивном сликом звука извођача при интерпретацији дела.

Имагинација извођача, која утиче на спознају дела, а самим тим и на експресивност извођења, зависи од социо-културних и историјских аспеката, као и саме личности и образовања уметника. Циљ овог рада је да говори о алатима експресивног израза које сам употребљавао изражавајући се у музичким делима с обзиром да је *експресивност* најважнија компонента интерпретације једног музичког дела и уопште гледавши перцепције музичког дела. Међутим, иако бисмо констатовали да постоји интуитивно разумевање за тумачење музичке експресије, ипак се не усуђујемо да је одређујемо једнострано, а у томе се и огледа сва узвишеност музике као уметности. Значај концептуализације и вредновања експресивности у домену музичког извођења дела се огледа пре свега у индикацији ове компоненте у интерпретацији као круцијалне, а самим тим и кроз императив даљег развоја и имплементације ове компоненте у педагошкоком процесу подучавања вештине експресивног музичког изражавања, као и даљој формулацији перспективе истраживања. Овим радом желим да дам своје мишљење и искуство у интерпретацији и коришћењу експресије у различитим делима различитих епоха.

⁵ Dorottya Fabian, Renee Timmers, & Emery Schubert, *Expressiveness in Music Performance*, (London, UK, Oxford University Press), 2014.

1. Експликација идеје и план реализације докторског уметничког пројекта

Кроз писани докторски рад ће се истаћи утемељеност и димензија доминатне музичке компоненте, *музичке експресије* са својим параметрима, кроз музичке епохе барока, класицизма, романтизма и 20. века. Музичка експресија је једно од средстава извођачке оригиналности и волумена целовите интерпретације као примарног стремљења уметника извођача кроз лични доживљај.

Теоријско - истраживачки део овог уметничког пројекта ће се бавити приказом *експресивне интерпретације* оригиналних дела за соло контрабас, као и транскрипцијама за контрабас оригиналних дела писаних за друге гудачке инструменте кроз различите епохе, осликавајући различите приступе и стилове типичне за то време. Указаћу на све специфичности и дивергентности експресивне солистичке интерпретације на контрабасу са аспекта интерпретативних и извођачких изазова, могућности и лимитираности, у оквиру контекста музичке епохе којој иста припада.

У уметничком пројекту ћу појаснити узроке заступљености транскрипција као вида солистичких композиција на контрабасу и евидентним процесом уплива транскрибованих оригиналних дела за друге гудачке инструменте у успостављену стандардну солистичку литературу за контрабас. Тумачењем транскрибованих дела ћу предочити приказ личне оригиналне интерпретације сваког од одабраних дела са становишта модернистичког концепта интерпретације на контрабасу, есенцијалног у циљу испољавања пуног потенцијала инструмента.

Приказ разноврсности експресивног интерпретативног приступа у тумачењу солистичке контрабасистичке деонице кроз стилске епохе ћу представити одабиром музичких дела која ћу касније навести. Сагледавајући целовиту слику предметних музичких дела представићу и интерпретацију оригиналних и транскрибованих дела са

печатом израза личног убеђења уз пратећу аргументацију. Свеобухватност проблематике ће нам омогућити још једно тумачење параметара експресивности приликом извођења, примену и самим тим њену неопходност у оквирима пуне комплексности солистичке деонице за контрабас.

У делу рада који се тиче уметничко – извођачких аспеката техничким аспектима експресивне интерпретације на солистичком контрабасу, намеравам да истакнем улогу *вибрата* као једног од градивних експресивних елемената интерпретације и једног од најважнијих украса, нарочито на гудачким инструментима, који контрабасисте извођаче једним делом са сигурношћу приближава идеалу *вокалне кантилене* коме инструменталисти стреме кроз музичко извођење.

У погледу техничких аспеката експресивне интерпретације на солистичком контрабасу, посебно ће бити дат осврт на важност адекватне *позиционе поставке прстију* леве руке на хватнику инструмента. У том погледу ћу презентовати своја запажања која су настала као резултат усвојених сазнања кроз увежбавање и процес школовања на инструменту, уједно са искуствима из дугогодишње професионалне каријере музичара, педагога са ученицима различитог узраста. Позиционирање и утврђивање овог чиниоца је предуслов за успостављање сврсисходнијег система основних и проширених позиција у функцији подршке слушном опажању, а све у циљу стицања поуздане и адекватне интонације на контрабасу као једном од најтежих и највећих изазова на овом инструменту, с обзиром на ширину позиционих малих и великих секунди у односу на остале гудачке инструменте.

Да би се дефинисала правилна и свеобухватна перспектива даљег развоја извођаштва на контрабасу кроз солистички израз, неопходно је, и незаобилазно, поставити питање које су могућности и стремљења савремених тенденција и техничких достигнућа у погледу грађе овог највећег гудачког инструмента, који у последње време доживљава процват третманом савремених композитора и виртуоза кроз призму афирмације, широм света. Коначно, у смислу сагледавања симбиозе тројства у музици, композитор, интерпретација извођача и слушалац, не можемо добити њену целовитост без

истицања аутентичности извођача, његове слободе израза, маште и искуства. Интеграцијом извођача са јединственим музичким материјалом добијамо нераскидиву спону интерпретативне интеракције у којој долази до пуног изражаја јединствено тумачење дела извођеног на контрабасу.

Дубоко сам уверен да ће овај рад допринети пре свега бољем разумевању значаја и комплексности *експресивне компоненте извођења као најважнијег параметра интерпретације*. Крајњи циљеви су унапређење домета солистичког капацитета контрабаса, сагледавано кроз експресивну интерпретацију. Ослањајући се на теоријска разматрања и сопствену извођачку праксу, настојаћу да одређена сазнања из области истраживања допуним личним промишљањем, а затим их сумирам и систематизујем.

2. Предмет и циљ рада, поетичке претпоставке и истраживачке методе које ће бити примењене

Предмет и циљ овог уметничког истраживања ће бити усмерен ка проналажењу правих одговора на питања од суштинске важности за тумачење елемената експресивности музичке интерпретације. Затим, проналажењем могућности унапређења имплементације и перспективе поимања солистичке интерпретације на контрабасу.

- Да ли је *експресивност музичке интерпретације* дела један од најважнијих, ако не и најважнији сегмент музичке интерпретације?
- Да ли је *преображавање музичког текста солистичком интерпретацијом на контрабасу* кроз транскрипције оригиналних дела, као и извођење оригиналних дела за контрабас кроз стилске епохе, довољно аутентичан и сугестиван изазов?
- Да ли можемо посебно издвојити и сагледати улогу извођача која је од изузетне важности за: успостављање правилних вредносних судова о квалитету извођења музике, уопштено даљи живот музичког дела, убедљивост израза на инструменту, његов солистички потенцијал и одабир музичких композиција?

Методе истраживања које ће бити коришћене у овом раду могу се поделити у следеће категорије:

- Историјски метод, који ће се користити у разматрању околности настајања инструмента и његовог осавремењивања кроз стилске епохе све до данашњих дана, као и музичких дела тих доба.
- Компаративни метод, биће употребљен у циљу добијања шире слике поменутих музичко-стилских епоха у којима су стварана музичка дела овог уметничког рада, како би се осветлиле опште карактеристике експресивне интерпретације музичких дела уметничког пројекта. То ће омогућити адекватно разумевање и интерпретацију одабраних дела.
- Методе: теоријске и функционалне, ће послужити за поетску и музичко-формалну анализу дела са аспекта свих музичко-изражајних средстава, такође у циљу што бољег разумевања композиције, што је предуслов за успешнију и аргументованију интерпретацију.
- На крају, поменуо бих и практично-извођачки приступ који представља сажетак мојих сазнања кроз сопствено истраживање у домену звука, са експериментисањем до крајњих граница звучних нијанси и могућности израза на контрабасу. Циљ овог приступа је сагледавање свих аспеката дела уз помоћ горе наведених метода кроз призму мог школовања и вишедеценијског рада у интеракцији са инструментом. Такође, кроз интеракцију са ученицима током своје дугогодишње педагошке каријере, концертантног искуства, као и сарадње са многим еминентним уметницима на разним инструментима и диригентима данашњег доба, моје образовање је допуњено богатим педагошким и извођачким уметничким сазнањима и искуством. Самим тим, покушаћу да на основу стеченог знања и искуства предочим могућности експресивног уобличавања музичких дела кроз епохе.

3. Програм јавног уметничког извођења докторског уметничког пројекта

- Johann Sebastian Bach - *Cello Suite No. 5: Sarabanda & Gigue*; (транскрипција)

- Johann Baptist Vanhal: *Concerto*; (оригинално дело)
- Franz Schubert: *Arpeggione Sonata (I)*; (транскрипција)
- Giovanni Bottesini: *Adagio melanconico ed appassionato in A minor*; (оригинално дело)
- Cesar Franck: *Sonata in A (IV)*; (транскрипција)
- Edward Elgar: *Salute d'Amour*; (транскрипција)
- Frank Proto: *Sonata 1963*; (оригинално дело)
- Rohan van Klooster: *Reminiscenties* (оригинално дело)

ПРВИ ДЕО

Када говоримо о настанку савременог контрабаса не можемо добити целовиту нити аутентичну импресију без валидације *violona* кроз еволутивни процес осавремењивања контрабаса. У погледу самог назива *violona* неки би рекли да је то некадашњи назив за виолину, гамбу или претечу виолончела, међутим уколико се руководимо аутентичним историјским изворима по Heinrich Schützu⁶, морамо уважити чињеницу да он јасно излаже *violon* као *groß Baßgeige und Fundamentinstrument*. Назив *violone* односно *viola da contrabasso*, величине човека, се први пут јавља 1493. од стране путујућих музичара Шпанаца,⁷ док се прво јасно спомињање *Groß Geigen Bassus* у немачкој музици види код Martin Agricole⁸.

До 19. века се алтернативно за контрабас употребљавао назив *violone/contrabasso*. Многи славни композитори тог времена су користили ове изразе, међу којима су:

1. Agostino Agazzari⁹ који је дефинисао *violone* као бас са употребом гудала *dolce risonanze* са опсегом контра-октаве. („*nelle corde grosse, toccando spesso il contrabassi*“, (Контрабас са дебелим жицама).

Praetorius¹⁰ који је као најпознатији немачки музички теоретичар 17. века и извођач са огромним искуством, такође тумачио *violone* као *large double bass* у улози облигато инструмента, који својом „*lovely resonance*” изводи генерал-бас као подршку соло гласу или осталим гласовима; затим два најзначајнија експерта у домену барокне музике, један с почетка, да други с краја седамнаестог века, који несумњиво доводе *violon* у везу са контрабасом додуше користећи свако свој назив, али суштински истог

⁶ Alfred Planyavsky, *The Baroque Double Bass Violone* translated by James Barket, (The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Md., & London, 1998). XIII

⁷ Alfred Planyavsky, *The Baroque Double Bass Violone* translated by James Barket, (The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Md., & London, 1998). p.14.

⁸ Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch* (Wittemberg, 1528). P.15.

⁹ Agostino Agazzari, *Del Sonare Sopra 'l Basso con Tuttie li stromenti E Dell'Uso Loro Nel Conserto* (Siena, 1607). p.1.

¹⁰ Alfred Planyavsky, (translated by James Barket), *The Baroque Double Bass Violone*, (Scarecrow Press Inc., London), 1998. p.1.

значења (Praetorius, 1619: *Die groß Viol de gamba (Italis Violone) oder Contrabasso da gamba.*, Muffat, 1698: *Der grosse Bass, welchen die Teutschen Violone, die Welschen Contrabasso nennen*);¹¹ Dietrich Buxtehude; Arcangelo Corelli, и други.¹²

Пример бр. 1.1 *Violone* depicted by
Valentin de Boulogne, Rome? c. 1620¹³



¹¹ Alfred Planyavky, (translated by James Barket), *The Baroque Double Bass Violone*, (Scarecrow Press Inc., London), 1998. p. 83.

¹² Alfred Planyavky, (translated by James Barket), *The Baroque Double Bass Violone*, (Scarecrow Press Inc., London), 1998. p. 3

¹³ Alfred Planyavky, (translated by James Barket), *The Baroque Double Bass Violone*, (Scarecrow Press Inc., London), 1998. p. 9.

Из ових примера можемо јасно извести закључак у прилог тези да су се током 17. века у овој музичкој епохи повезивала оба израза, *violon* и *contra basso* са контрабасом. Ови прототипови су били у употреби више од тристотине година у различитим формама под називима:

Violone / double bass

Violone grande / Large double bass

Из свега овога можемо извести закључак да су кључне карактеристике које дефинишу *violon* као контрабас: тонски опсег (који досеже контраоктаву); штим жица *по* квартама (кварте/терца); облик *gamba* (комбинована са *braccio* детаљима); позиција уз инструмент (стајање или седење на високој столици); употреба кратке извучене ноге на инструменту и коначно, величина инструмента која варира али је генерално висине извођача.

Еволуцијом хармонског језика и експанзијом улоге инструменталне музике деоница *violona* се више није могла извести у целости на самом инструменту, у погледу опсега и захтевније мелодијске линије. С тога долазимо историјског раскршћа *violona* пре свега у устројство *контрабаса*, а затим и *виолончела*. Могућности инструмента *small bass* су се даље развијале преко инструмента *basso da braccio* до виолончела. Код *violona* се редукцијом избора употребљених жица вишег регистра у штиму и инвенцијом металних жица поспешила тонска стабилност и дуготрајност. Коначни прелаз и спуштање у основни регистар, „double bass register“, се десио с циљем утемељивања основне улоге контрабаса као највећег гудачког инструмента најдубљег регистра.

Најранији очувани примерци овог типа инструмента потичу из Италије из времена стваралаштва Gasparo di Salò и Magginiја. Томе у прилог говори каталог изложбе инструмената South Kensington Museum из 1872. године¹⁴. Еволуција инструмента *baroque double bass violone; violone; contrabasso* на путу ка контрабасу следеће музичке

¹⁴ *Catalogue of the Special Exhibition of Ancient Musical Instruments* (London, 1872), p. 17.

епохе, уследила је као последица промена у конструкцији самог инструмента, технике извођења и као тежња ка етаблирању традиционалног *violona* у садејству са новим предстојећим музичким стилем.

Пример бр. 1.2 Gaspar da Saló¹⁵ Double bass (Brescia, Italy in 1580. Контрабас на коме је наступао Giovanni Botessini



Оригинални инструмент генерише следеће димензије: укупна висина инструмента је 170.4 цм, звучна дужина жице је 96 цм и изводио се стојећем ставу у Dolmetsch ансамблу.¹⁶

¹⁵ <https://www.danstyffe.com/>

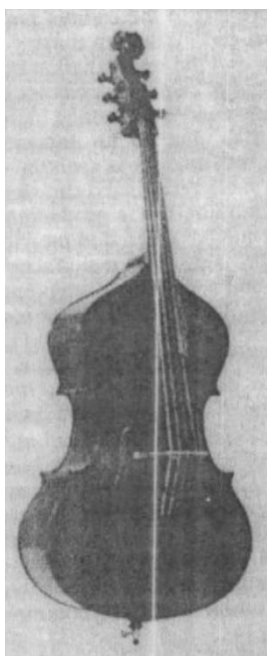
¹⁶ Alfred Planavky, (translated by James Barket), *The Baroque Double Bass Violone*, (Scarecrow Press Inc., London), 1998. p. 156.

Пример Violone

Horst Grünert

Kopie nach Giovanni

Paolo Maggini¹⁷



Пример Violone

Trip und Joost van der Grinte

Kopie nach Giovanni

Paolo Maggini¹⁸



¹⁷ Alfred Planyavky, (translated by James Barket), *The Baroque Double Bass Violone*, (Scarecrow Press Inc., London), 1998. p.157.

¹⁸ Alfred Planyavky, (translated by James Barket), *The Baroque Double Bass Violone*, (Scarecrow Press Inc., London), 1998. p.157.

Титулу првог аутентичног *contrebassiste* у 17. веку понео је Michel Pignolet de Montéclaire.¹⁹ Он је уважаван као један од највећих: извођача свог времена на овом инструменту; теоретичара и композитора у Париском оперском оркестру. Свој инструмент називао је *basse de violon a l'octave*.

Захваљујући аутентичним могућностима *виолона*, односно *контрабаса*, његов интегритет се одвија кроз скоро 500 година уназад.

1. Генеза експресивности у извођењу на контрабасу кроз музичке епохе – од барока до савремене музике

Барокни композициони стил није подразумевао писане динамичке ознаке у тексту, *crescendo* и *decrescendo*, у инструменталној музици. Терасна динамика је била актуелна, што је подразумевало нагле промене из једне динамичке ознаке у другу (*piano* - *mezzopiano*). Постепене динамичке промене нису биле стандард те епохе.²⁰ Динамика је постала веома важан фактор у осликавању експресивности музике. Једна од иновативних карактеристика барока била је потреба за драмским и реторичким капацитетом музике која је изнедрила нову звучну слику барокног доба. Композитори су то постизали применом прогресивних и интензивних контраста у динамици, одабиром инструмената различитог звучног спектра, виртуозним пасажима насупрот мелодичним и *solo-tutti* деоницама.²¹

Извођачи добијају већу креативну улогу и већи степен слободе изражавања кроз импровизацију и орнаментирање на већ писани музички текст како би извођење добило значајну емоционалну компоненту.²² Инструментална музика заузима нову

¹⁹ Alfred Planyavky, (translated by James Barket), *The Baroque Double Bass Violone*, (Scarecrow Press Inc., London), 1998. p.72.

²⁰ „Chapter 9, The Baroque, датум приступа сајту 21.09.2023. <https://alg.manifoldapp.org/read/music-and-the-human-experience>.

²¹ Larisa, Dmitrievna Pylaeva. “*Rhetoric and Baroque Music: Certain Aspects of Interaction.*” *Middle-East Journal of Scientific Research* 16 (7): 985–89, <https://doi.org/10.5829/idosi.mejsr.2013.16.07.11962>, 2013.

²² Hannah. n.d, Rinehart. ““Musical Fury”: Impressing through Expressing in Baroque Improvisation Part of the Music Performance Commons, Music Practice Commons, Other History Commons, and the Other Music

улогу поред примарне улоге у виду инструменталне пратње вокалном извођењу. Експанзија ове нове улоге инструменталне музике у стваралаштву барокног периода води је ка репутацији најистакнутије музичке форме на крају овог периода.

Инструментална музика добија на важности и афирмацији кроз гудачке инструменте на којима се изводе свите, сонате и концерти.²³

1.1. Интерпретативни водич кроз музичко-историјску епоху барока који се тиче експресије у Баховим делима: Sarabande & Gigue

Разлог зашто сам одабрао ове Бахове композиције је повезан са мојим афинитетом везаним за Вацова дела и жељом да прикажем изразито емоционални контекст *Sarabande* и плесни карактер *Gigue*. У том смислу, намера ми је била да користим оригинални тоналитет *це мол* у реалном извођењу, због изразито емоционалног карактера чежње и туге како описује Pauer²⁴ и који поседује Бахова *Sarabanda*. С обзиром на то да Бахова дела која сам изводио нису оригинално писана за контрабас, да бих остварио своје намере морао сам да извршим транспоноване нотног материјала у *бе мол* да би са *соло жицама* добио коначно реално звучане у *це молу*. Последица промене нотног штима додатно усложњава експресиван израз на контрабасу који је ионако захтеван због величине скокова и прелаза преко жица. Наиме, транспозицијом нотног материјала уводимо не мали број снизивица.

Експресиван барокни израз у деоници контрабаса сам градио праћењем хармонских прогресија и тоналних разрешења: подизањем или спуштањем динамике, позиционирањем гудала ближе или даље од кобилице у циљу проналажења одговарајућег места са већим или мањим отпором на жици; артикулацијом: *detache*, *legato*, *portato*; акцентуацијом: површином потеза гудала и различитим ослонцем

Commons, датум приступа сајту 27.09.2023, https://digitalcommons.cedarville.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1321&context=research_scholarship_symposium.

²³ „Chapter 9, The Baroque, датум приступа сајту 21.09.2023. <https://alg.manifoldapp.org/read/music-and-the-human-experience>.

²⁴ Ernst Pauer, The Elements of The Beautiful in Music, (Creative Media Partners, LLC), 2002

гудала по жици; динамиком: степенастом²⁵, без нијансирања *crescendom* или *decrescendom* и динамиком која прати успон и пад музичке линије јер је кроз барокну музику био имплементиран реторички аспект²⁶. Акордске тонове сам изводио одвојено или са *portatom* због јасног тонског изговора. Потезе наниже сам постављао ради акцентуације, на местима наглашеног ритмичко-метричког тактовог дела. Вибрата као украс нисам уопште користио у Баховим композицијама јер сам желео да добијем дубоко емоционалан контекст спиритуалног карактера и из тог разлога сам уместо вибрата за потребе наглашавања користио исцртавање динамичког интензитета већим потезом гудала.

1.2 Интерпретативни водич кроз музичко-историјску епоху класицизма који се тиче експресије и контрабаса у другом ставу Ванхаловог концерта

Прва половина 18. века била је обележена процватом камерне музике, за разлику од друге у којој је акценат био на концертној музици. Овај прогрес био је потакнут нарастајућом имплементацијом *violona* код оркестара, речитатива и трио соната. *Violone* сада постаје неизоставан фактор развоја камерне музике, а пре свега кроз његову интеграцију у литератури *divertimenta*, квартета и звуку камерне музике из ког је истиснут шифровани бас. Деонице *violona* за *duo* из тог времена писали су: *Borghini*, *Dittersdorf*; *trio*: *Haydn*; *quartet*: *Telemann*, *Mozart* и *quintet*: *Dittersdorf*, *Albrechtsberger*.²⁷

Аустрија и Немачка су били јако важни музички центри у историјском развоју контрабаса. У Бечу је настао такозвани *Viennese Tuning* систем штимовања жица на контрабасу: *Fis, A, D, Fis, A*. Овај штим употребљаван је у класицизму од 1760. до 1820. године.²⁸

²⁵ „Chapter 9, The Baroque, датум приступа сајту 21.09.2023. <https://alg.manifoldapp.org/read/music-and-the-human-experience>

²⁶ RHETORIC MUSIC, датум приступа сајту 21.09.2023. www.makingsense.no/RHETORIC

²⁷ Alfred, Planavsky. 1998. *The Baroque Double Bass Violone*. Lanham, Md.: Scarecrow Press. pg. 125

²⁸ “VIENNESE TUNING.” n.d. датум приступа сајту 27.09.2023. <http://liuzzivito.blogspot.com/2011/12/viennese-tuning.html>.

Јако тешки технички захтеви и врло често несавладиви, учинили су аутентично извођење соло композиција са *Viennese Tuning* на модерним контрабасима скоро немогућим. Неко време током касније половине периода класицизма, овај систем штимовања користио се упоредо са данашњим модерним штимом *E, A, D, G*, а затим је његов утицај постепено бледео све док није коначно ишчезнуо у првој половини 19. века. Примат је преузео *Wenzel Hause method; E, A, D, G*; који се задржао до данашњих дана у употреби.²⁹

Крајем 18. века, уобичајени тип штимовања на контрабасу постаје штим *E1-A1-D-G*. Модерни тонски захтеви унапређују улогу *експресивног вибрата*, *укидање прагова на хватнику* и *стандардизацију продуженог гудала* које добија више сличности са *виолинским гудалом у погледу грађе*. У жељи за извођењем литературе писане за *Viennese tuning* и досезањем прве жице А, контрабасисти неуспешно прештивавају жице на *Fis-H-E-A* за чак тон више; који је опстао до данашњих дана као *соло штим* на контрабасу. Предности овог штима видимо у композицијама које су написане искључиво за овај тип штимовања док су мане присутне у транспоновану музичког материјала за пратњу као и прилагођавање старе литературе. Бечка школа контрабаса пада у заборав током 19. века због недостатка методичке школе.³⁰ Сачувани инструменти модернизовани су већ током 19. века, и данас имају вратове као један од делова корпуса под углом и хватнике различите дужине и висине који одају утисак савременог инструмента.

Оно што можемо закључити по поставци система штимовања *Viennese Tuning (F1, A1, D, F#, A)*, је богатија звучна слика и пројекција звука у поређењу са савременим соло штимом. Приметићемо и светлију боју звука. Са овим штимом смо под снажним утиском и трајније резонанце која није постојала раније. Свако побољшање се дешава

²⁹ “VIENNESE TUNING.” n.d. датум приступа сајту 27.09.2023, <http://liuzzivito.blogspot.com/2011/12/viennese-tuning.html>.t

³⁰ Alfred, Planyavsky. 1998. *The Baroque Double Bass Violone*. Lanham, Md.: Scarecrow Press. pg. 131

као последица имплементације 2 жице *A* у штиму, која креира симболичко акустичко појачало.³¹

Мелодијски материјал у другом ставу Концерта сам изводио на начин динамичког нијансирања хармонске напетости и разрешења, са посебним агогичким истицањем битних мотивских тонова већим динамичким интензитетом. Промене у темпу сам користио да бих креирао градацију (*accelerando, ritardando*) и контраст (*f, p*) који је био врло важан као карактеристика класицизма. Контраст као важну карактеристику ере класицизма сам примењивао кроз промене ритмичког обрасца током композиције, као што су: неочекиване паузе променама нота краћег и дужег трајања, појаве ритмичких фигура синкопа. Трудио сам се да изведем експресивним изразом сваки од ових ритмичких образаца да би композиција добила динамичнији карактер. Динамичким опсегом сам за разлику од барокне епохе желео да прикажем ширу димензију, почев од *pianissimo* до *fortissima* и употребом још суптилнијих промена у виду постепеног појачавања *crescendo* и стишавања *decrescendo*. Из угла употребљених експресивних алата артикулације сам користио *spiccato* потез и *staccato* који је више био „ношеног“ карактера. Примењеним алатима експресивног израза ере класицизма сам желео да прикажем суштину епохе која се огледала у једноставности и уздржаности.

У каденци другог става Ванхаловог концерта, због самог виртуозног карактера каденце без клавирске пратње, сам користио слободнију форму темпа. Од алата експресивног израза, служио сам се 1) умереним варијацијама темпа у виду: продужавања нота мотивског завршетка короном; затим рубато извођењем ритмичких фигура секстола; умереним *accelerandom* и *rallentandom*; 2) Динамичким сенчењем музичког тока нијансирањем, употребом *crescenda* и *decrescenda*; креирањем већег динамичког распона; и динамичким контрастом уважавањем *forte* и *piano* ознака.

³¹ “VIENNESE TUNING.” n.d. датум приступа сајту 27.09.2023, <http://liuzzivito.blogspot.com/2011/12/viennese-tuning.html>.

1.3 Интерпретативни водич кроз музичко-историјски прелазни период између класицизма и романтизма који се тиче експресије и контрабаса у делу *Sonata Arpeggione I, Franz Schubert*

С обзиром на то да је предметна композиција настала у прелазном периоду између класицизма и романтизма, важно је сагледати све аспекте експресивних параметара извођења у обе епохе и применити их у композицији. Тако треба имати у виду и све специфичности некадашњег *Arpeggione* инструмента и начина како музички материјал прилагодити контрабасу због велике разлике у величини инструмента и начину извођења.

Од алата експресивног израза које сам користио у овој композицији напоменуо бих изразиту употребу динамичких нијанси путем *crescenda* и *decrescenda* дела у целости због исцртавања емоционално-романтичарске компоненте музичког наратива, док сам са друге стране желео применом динамичких контраста, уважавајући ознаке *forte* и *piano*, да истакнем компоненту динамичког контраста која је била карактеристична за период класицизма.

Затим сам из истог разлога мењао брзину музичког тока варијацијама темпа у виду *rubata*, *acceleranda* и *ritardanda*. Употребљавао сам *staccato* потезе да бих назначио лепршави карактер и мекоћу у шесанестинским пасажима. Примењивао сам и *pizzicato* у стилу извођења на виолини окидањем жице навише такође због исцртавања истог карактера и агогичке акценте на Следећа музичка епоха у којој је развој контрабаса и његова улога у оквирима соло и камерне, оркестарске музике била једна од најплодоноснијих, донела је велики процват развоја његових музичко-техничких параметара експресивног израза, са посебним акцентом на *vibrato* и остале типове украса (*glissando*, *marcato*, *portamento*), тумачећи висок степен емоционалности у делима те епохе.

У делу које сам извео у оквиру презентације уметничког пројекта; транскрипцији Giovanni Bottesinija, *Adagio Melanconico ed Appassionato*; биће приказане све предности романтичарског експресивног израза на контрабасу као соло инструменту.

Одабрао сам поменути композицију због њеног изразитог емоционалног садржаја који се подудара са мојим сензибилитетом за дела романтичарске епохе, *belcanto*³² стил. Један од разлога је и велико поштовање према лику и делу најистакнутије личности историјата о контрабасу, Giovanni Bottesiniја. Свакако не смемо пренебрегнути чињеницу да је романтичарска епоха донела велику експанзију и процват солистичке литературе за контрабас поменутог стила, а највише заслугама Giovanni Bottesiniја који је тада поставио квалитативне стандарде који нису надмашени ни до данашњих дана.

Висок степен значаја емоционалне компоненте у интерпретацији дела и преносу слушаоцима; изражајности у делима романтичарске епохе и лични афинитети су ме навели да конципирам садржај програма уметничког пројекта са циљем посебног истицања ове епохе кроз примену већег броја композиција (*Arpeggione Sonata I* – Franz Schubert, (из прелазног периода класицизма и романтизма); *Adagio Melanconico ed Appassionato* – Giovanni Botessini; *Sonata IV* – César Frank; *Salute d'Amour* – Edward Elgar).

1.4 Интерпретативни водич кроз музичко-историјску епоху барока који се тиче експресије у делима романтизма: Adagio Melanconico ed Appassionato – Giovanni Botessini; Sonata IV – César Frank; и Salute d'Amour – Edward Elgar)

Романтизам је период у уметности и литератури у којем се посебно наглашавао аспект емотивности и имагинације насупрот логици и разуму као базичних упоришта ере класицизма.³³ Ера романтизма је јасно исказивала антагонизам према структури, предвидљивошћу и рационализму. Оно што би била једна од јасних разлика у односу на еру класицизма јесте жанровско фокусирање композитора ове епохе у једном или два правца, за разлику од класицизма у којем су аутори имали искуства у стварању

³² “Art and Culture, bel canto”, датум приступа сајту 21.09.2023. www.britannica.com/art/bel-canto

³³ „Chapter11, The Romantic Era,“ датум приступа сајту, 21.09.2023. <https://alg.manifoldapp.org/read/music-and-the-human-experience/chapter11/The Romantic Era>

дела различитих жанрова. То је значило јасан отклон од разума и логике у корист емотивности.³⁴

Са аспекта прогреса, музика у доба романтизма добија изразито *експресиван израз* са акцентом на *емоционалност*. Тематски материјал добија свој обимнији ток, долази до појаве: иновативних и необичних хармонских решења; мањег мотивског садржаја; већег значаја репетиционог фактора и веће примене дисонанци с циљем стварања веће тоналне тензије. Инструментална музика по принципу *мимезиса*³⁵ исцртава оперске сцене.³⁶ Опуси романтичарских стваралаца се међусобно дијаметрално разликују по стилловима које одликују лични и уникатни параметри изразито *експресивног* израза. Тематика музичких дела се бави: *интензивном емоционалношћу, екстремним приказом природе, национализмом, егзотиком и натприродним својством*.³⁷ Екстремни музички параметри се манифестују кроз инструментални тонски опсег, динамику, темпо и фактуру и тиме творе симбиозу са *екстремним емоционалним стањима*³⁸ која често осликава властити живот композитора или окружење.³⁹

Стваралачки опус композитора 19. века за контрабас био је одређен елиминацијом и заборавом *violona* односно барокног контрабаса. Проблематика везана за *аутентични иттим жица* (бечког периода класицизма) на инструменту и појаве сложенијег и унапређенијег хармонског језика, јачине и боје звука условиле су неминовне промене. Највећи представници ове ере са импозантним стваралачким опусом стваралаштва на контрабасу су имена попут Domenico Dragonettija и Giovanni Bottesinija.

³⁴ „Chapter11, The Romantic Era,“ датум приступа сајту, 21.09.2023. <https://alg.manifoldapp.org/read/music-and-the-human-experience/chapter11/The Romantic Era>

³⁵ „*Brittanica, Mimesis*“, Мимезис: филозофски појам естетике који носи метафизичко значење по коме уметност јесте дело руку природе односно мимикрија стварности. Датум приступа сајту 21.09.2023. www.brittanica.com

³⁶ „Chapter11, The Romantic Era,“ датум приступа сајту, 21.09.2023. <https://alg.manifoldapp.org/read/music-and-the-human-experience/chapter11/The Romantic Era>

³⁷ „Chapter11, The Romantic Era,“ датум приступа сајту, 21.09.2023. <https://alg.manifoldapp.org/read/music-and-the-human-experience/chapter11/The Romantic Era>

³⁸ Dr. Neil M. Boumpani and Dr. Justin X. Carteret, Music and the Human Experience, (Georgia, 2020), p. 157.

³⁹ „Chapter11, The Romantic Era,“ датум приступа сајту, 21.09.2023. <https://alg.manifoldapp.org/read/music-and-the-human-experience/chapter11/The Romantic Era>

Један од параметара експресивног израза истицањем емоционалног садржаја композиције који сам примењивао у делима романтичарског стила је исцртавање екстремног опсега на контрабасу експресивним потезима: *legato*, *detache* и *marcato*. Затим, алатима експресивног израза емоционални контекст сам тумачио учесталим променама темпа музичког тока, *rubatom*, *caesurom*, *accelerandom* и *rallentandom*. Такође сам истом музичком логиком примењивао *vibrato* најразноврснијих нијанси у погледу брзине извођења, и акцентуацију битних момената мотивске грађе потезима *marcato* и агогичким наглашавањем. Служио сам се и применом екстремнијих динамичких разлика између најтишег и најјачег интензитета применом алата експресивног израза као што је уважавање ознака *forte* и *piano*. Од експресивних алата користио сам: *glissando*, *portamento*, промене тембра мелодијске деонице употребом различитих жица штима и флажолета.

1.5 Интерпретативни водич кроз музичко-историјску епоху 20. века који се тиче експресије и контрабаса у делима (Sonata 1963, II Swing – Frank Proto & Reminiscenties – Rohan van Klooster)

Музику 20. века, од 1920. па надаље, не бисмо могли поставити јасно у оквире прецизно утврђеног стила. Више се ради о *спектру* иновативних феномена који су се појавили и од којих се неки и даље подстичу у свом развоју. Иако би највероватније поистоветили музику ове музичко-стилске епохе са музичким стилевима као што су: *rock*, *pop*, *jazz*, или *world music*,⁴⁰ првенствено се ради о форми концептуалне музике са инвентивном компонентом стилова. Музички стилови су више у спрези са визуелним уметностима ере.⁴¹ Прелазећи из *импресионизма* и *неокласицизма* улазимо у еру *експресионизма*, *сериализма*, *модернизма*, *електронске музике*, *минимализма*,

⁴⁰„Into the 20th Century Art Music of The 20th Century, датум приступа сајту 21.09.2023. [https://alg.manifoldapp.org/read/music-and-the-human-experience/chapter12/Into The 20th Century Art Music of The 20th Century](https://alg.manifoldapp.org/read/music-and-the-human-experience/chapter12/Into%20The%20Century%20Art%20Music%20of%20The%20Century)

⁴¹„Into the 20th Century Art Music of The 20th Century, датум приступа сајту 21.09.2023. [https://alg.manifoldapp.org/read/music-and-the-human-experience/chapter12/Into The 20th Century Art Music of The 20th Century](https://alg.manifoldapp.org/read/music-and-the-human-experience/chapter12/Into%20The%20Century%20Art%20Music%20of%20The%20Century)

експерименталне музике и музике случаја (*алеаторике*).⁴² Поред ових широко распрострањених и утицајних музичких праваца двадесетог века савремене класичне музике, посебно бих издвојио и појаву посебног жанра концепта *jazz* музике,

Инструментација ове епохе је у приличној мери обележена применом звучних ефеката.⁴³ Конкретно у изведеној композицији уметничке јавне презентације под називом „*Sonata 1963*“, *II Swing* – Frank Protoa, сам користио неке од ових ефеката из домена *pizzicata*: на флажолетима; окидањем прстима леве руке; са *glissandom*; под *legatom*; и са акцентуацијом. Темпо поред своје учесталије промене током музичке композиције полако добија и потпуно слободну форму унутар дела у оквиру карактера импровизације. Додуше у другом ставу композиције „*Sonata 1963*“, *II Swing*, постоје деонице за које би се могло рећи да су слободне форме *jazz* импровизације, али када не би биле уписане. Међутим нису, и то значи да ипак немају толики степен слободе покрета, али сам ипак желео делимично да је назначим употребом *caesura*, затим *acceleranda* и *ralletanda*, тј. варијацијама темпа са успоравањем и убрзавањем временског тока.

Динамика се претежно служи манипулативним аспектом приликом промене ритмичког обрасца или тонске висине. То сам у интерпретацији композиције формулисао следећим алатима експресивног израза: агогичком акцентуацијом; синкопираним ритмичким обрасцем; динамичким контрастом музичког тока; креирањем екстремног динамичког опсега уважавањем исто тако екстремних динамичких ознака, *ff* или *pp*; и већег нијансирања код динамичких ознака *crescendo* и *decrescendo*.

⁴²„Into the 20th Century Art Music of The 20th Century, датум приступа сајту 21.09.2023. [https://alg.manifoldapp.org/read/music-and-the-human-experience/chapter12/Into The 20th Century Art Music of The 20th Century](https://alg.manifoldapp.org/read/music-and-the-human-experience/chapter12/Into%20The%20Century%20Art%20Music%20of%20The%20Century)

⁴³„Into the 20th Century Art Music of The 20th Century, датум приступа сајту 21.09.2023. [https://alg.manifoldapp.org/read/music-and-the-human-experience/chapter12/Into The 20th Century Art Music of The 20th Century](https://alg.manifoldapp.org/read/music-and-the-human-experience/chapter12/Into%20The%20Century%20Art%20Music%20of%20The%20Century)

Ритам има посебно место у *Jazz* жанру и стилу под називом *Swing*, због примене *синкопираног*⁴⁴ обрасца који је својствен афричким музичким коренима и управо због самог значаја функционалног померања наглашеног тактовог дела са јачег (првог) на слабији. Другим речима, могли бисмо рећи да се афрички допринос овом музичком правцу огледа у ритмичкој компоненти, а допринос западњачког кокуса у хармонским везама, форми и функционалности мелодијске деонице⁴⁵. *Jazz* је креативни доживљај музике афро-америчких корена са слободом имагинације у виду импровизација.

Казивање о цезу не би било свеобухватно без неких напомена у вези са овим стилем. Ради се о популарном америчком музичком идиому афро-америчких корена којим се дефинише ера у периоду од 1930. до 1945. године. Суштинска разлика је у форсирању ритмичко-метричке акцентуације на до тада стандардизованим ненаглашеним јединицама такта (2. и 4. јединица бројања у такту)⁴⁶ над *walking bass*⁴⁷ деоницом. Затим, значајнија имплементација комплексног хармонског језика и фактора импровизације.

Концепцијски гледано *Swing* је феномен систематизације ритмичких јединица осминске вредности с циљем успостављања звучног обрасца плесног импулса „синкопираног“ ефекта који је оличен у виду односа два према један код иначе једнаких нотних јединица осминских или шесанаестинских вредности. Ову праксу можемо најбоље осликати сродним примером из музичко-стилских епоха барока и класицизма, путем нота *inégaies*⁴⁸. Примену овог карактеристичног ритмичког обрасца

⁴⁴ Синкопа, ритмичка фигура тј. *привемени* „поремећај“ ритмичко-метријског акцента у такту, датум приступа сајту 28.09.2023., <https://www.brittanica/art/syncopation-music>

⁴⁵ Dr. Neil M. Boumpani and Dr. Justin X. Carteret, *Music and the Human Experience*, (Georgia, 2020), p. 214.

⁴⁶ „The Orchestra Swings, What Is Swing?“, датум приступа сајту 21.09.2023. www.carnegiehall.org/The-Orchestra-Swings/What-is-Swing?

⁴⁷ „The Oxford Dictionary of Music, walking bass, Бас деоница у 4/4 такту у којој се нота свира на сваком тактовом делу и која се обично помера горе-доле по скали малим корацима.“ датум приступа сајту 21.09.2023. www.oxfordreference.com/“The-Orchestra-Swings“/What-is-Swing?

⁴⁸ „The Concise Oxford Dictionary of Music/notes *inégaies* - крећу наизменично у дужим и краћим вредностима, чак и када су написане као једнаке како би се избегла монотонија у ритму. Уобичајена карактеристика у 17. и 18. веку у Француској и Немачкој, док је степен интензитета примене остављен на процену самог извођача. Употреба ове конвенције у оквиру барокних наступа у савременом добу

сам применио у пуном обиму у изведеној композицији уметничког пројекта „Sonata 1963“ – Frank Protoa, у другом ставу под називом *Swing*.

2 Експресивност у композицијама за савремени контрабас – рефлексије

На путу демистификације домена експресивности музичког извођаштва, мишљења сам да постоје два изазова чије улоге не смемо заборавити и морамо посебно сагледати њихов значај јер су у директној спрези са експресивним изразом. Сагледајмо на пример важност примене правилне интонације код извођења бриљантних и виртуозних пасажа код Botessiniја или лимитираност употребе различитих динамичких нијанси, контраста и *vibrata*, применом неадекватног ослонца прстију шаке леве руке на жицу.

Из тог разлога први изазов је везан за утврђивање сврсисходније позиционе поставке прстију шаке леве руке на инструменту са аспекта унапређивања интонативног фактора. Тачније речено прецизнији и квалитативнији приступ код позиционе поставке прстију леве руке треба да буде у функцији подстицаја и успостављања поузданије интонације.

Квалитативно утемељење позиционе поставке прстију леве руке на врату контрабаса у полу-позицији представља јасну индикацију сигурног преноса позиционих образаца на хватнику контрабаса с циљем осигуравања правилне интонативне оријентације, наравно уз неминовну и извесну флукуацију сажимањем кроз положаје.

Предности система позиција са постављеним праговима се огледају, као што сам и поменуо, у сигурности остваривања поузданијег прегледа образаца позиција и интонације на инструменту у погледу хроматског дијапазона. Међутим мане овог система јесу не баш максимална усклађеност у поређењу са интонативном вертикалом

предмет је велике контроверзе,” датум приступа сајту 21.09.2023. [www.oxfordreference.com/The Concise Oxford Dictionary of Music/notes inégales](http://www.oxfordreference.com/The-Concise-Oxford-Dictionary-of-Music/notes-in-égales)

која се последично одражава и на аспект тоналитета. О чему је овде заправо реч? Реч је о принципу алтерације која мора бити у складу, односно максималном сагласју са законитостима једног тоналитета. Ови принципи налажу да се алтерован тон позиционом поставком прстију у одређеној позицији на хватнику инструмента више усмерава у правцу разрешења. Дакле ако је реч о повишеном тону, прст у оквиру позиционе поставке леве руке треба позиционирати што приближније ка следећем тону разрешења. Уколико је пак реч о сниженом тону поступак би имао исти епилог само у супротном смеру на хватнику инструмента. Ова техничка могућност на гудачким инструментима директно утиче на креирање осмишљене интонативне концепције која може додатно обогатити експресивну интерпретацију извођача.

Неопходно је уважавање и утврђивање принципа јасног и логичног усклађивања растојања између полустепена у оквиру дијатонике односно тонског система сачињеног од ступњева поступног кретања у размацима полу и целих степена. Илустрације ради, концепт неминовног сужавања растојања између прагова на гитари у смеру ка вишим регистрима треба применити и на инструментима са одсуством прагова. У недостатку асистенције прагова код тумачења овог принципа на гудачким инструментима, с разлогом зато издвајамо сложеност улоге правилног распоређивања прстију у домену једне позиције.

Други изазов је везан за „тежиште“ природног ослонца руке, још прецизније прстију руку на гудало односно хватник инструмента, је варијабилно у зависности од динамичких захтева приликом извођења. Исто тако, међусобни однос природног ослонца руку ћемо уредити по моделу ваге са два таса где увек један тас односи превагу у своју корист у односу на други. Тачније речено, ако постоје јачи динамички захтеви у десној руци са гудалом, природан ослонац леве руке треба да буде супротан и да се креће ка смањивању тежишта. У сваком случају неопходно је да на свестан начин управљамо овим међусобним односом тежишта између руку приликом динамичких захтева дајући увек предност ослонца једне руке, да бисмо добили квалитетан, избалансиран и јасно уобличен тон лишен сваког типа тонске дисторзије.

Један од драгоцених ресурса са којим је извођач у могућности да располаже у циљу испољавања експресивне интерпретације на гудачким инструментима јесте украс *vibrato*. Појам *vibrato* можемо тумачити путем два најважнија аспекта, а то су: његова брзина осцилације и ширина амплитуде. Carl Flesch (1930) је тумачио музику без *vibrato* као „хладну“ и „незамисливу“ док је François Rabbath (1984) говорио да *vibrato* представља један од најважнијих аспеката музичког извођења на контрабасу. У жељи да пружи дубљи садржај заступао је становиште да: „ако сматрамо да гудало представља душу инструмента онда му *vibrato* даје живот“⁴⁹

Овај специфичан тип украса на музичком инструменту омогућава експресиван израз на гудачким инструментима који на тај начин издваја ову групу инструмента од осталих и највише је приближава савршенству интерпретације људског гласа. Jeff Bradetich је мишљења да је *vibrato* у ствари „window into the soul of a performer.“⁵⁰ Заправо, *vibrato* представља тај јединствен фактор експресивности путем којег музичар види перспективу слободног исказивања својих емоција. На тај начин смо у позицији да конструктивније утичемо на музички импулс креирајући сопствени запис и на тај начин дајући музици сензибилан карактер. Свака интерпретација *vibrato* постаје врло личног карактера, емотивно интимна, индивидуална, аутентична и непоновљива.

Карл Сишор (1936) истраживајући појам *vibrato* констатовао да адекватан *vibrato* треба да буде као: „Пулсација висине тона, углавном праћена синхронизованом пулсацијом јачине и боје, која производи пријатну флексибилност, нежност и богатство тона. Каснијим студијама о *vibratu* је утврђено да у већини случајева код извођача приликом интерпретације долази до несвесног стварања прекида приликом преношења *vibrata* са једног тона на други.“⁵¹

⁴⁹ James Paul Mick. „*An analysis of double bass vibrato: rates, widths, and pitches as influenced by pitch height, fingers used, and tempo*“, Dissertation, The Florida State University College of Music, 2012. p. 1.

⁵⁰ James Paul Mick. „*An analysis of double bass vibrato: rates, widths, and pitches as influenced by pitch height, fingers used, and tempo*“, Dissertation, The Florida State University College of Music, 2012. p. 1.

⁵¹ James Paul Mick. „*An analysis of double bass vibrato: rates, widths, and pitches as influenced by pitch height, fingers used, and tempo*“, Dissertation, The Florida State University College of Music, 2012. p. 3.

До данашњих дана су подељена мишљења и по питању учесталости *vibrato* у композицијама. Неки сматрају да је неопходно констатно примењивати *vibrato*, други пак виде извођење музике старих мајстора са дискретном имплементацијом вибрата па чак и уз комплетно одсуство током тих композиција⁵². Сматрам да примена *vibrata* зависи од музичко-стилске епохе у којој је написано дело и сензибилитета извођача.

Ако конструктивно сагледамо аспект *vibrato* кроз положај прстију на хватнику и врату контрабаса запажамо следеће чиниоце: осцилацију подлактице и поставку прстију код одређене врсте *vibrato* односно прста којим га извршавамо. Тип вибрата на контрабасу, се дешава из подлактице последично преко лакта и надлактице леве руке. Овакав *vibrato* из руке нам пружа могућност експресивног израза код ког је позиција палца, испод хватника односно на задњој страни врата контрабаса, промењива. Другим речима, позиција палца се помера у зависности од прста којим се извршава *vibrato*. Ако је код извођења *vibrato* у употреби први прст, позиција палца се поставља такође испод првог прста, док се код вибрата, код ког се употребљавају други или четврти прст, палац позиционира у оба случаја на истој месту, а то је испод другог прста. Код извршавања *vibrata* у домену примене проширених позиција на контрабасу положај палца се, као што смо раније напоменули, налази више бочно или на спољашњој страни врата контрабаса. Дакле, треба га више померити са средишње позиције задње стране врата контрабаса ка бочној страни врата.

Посматрајући ову проблематику у размерама палчеве позиције примећујемо да су у оптицају идентичне операције с тим да је главна разлика у чињеници да ли генерално користимо палац и у којој прилици. Када желимо да користимо експресиван *vibrato*, због веће слободе покрета извршићемо подизање палца са хватника инструмента и употребити *vibrato* на начин који сам већ објаснио. Овде можемо напоменути да извођачи могу употребити истовремено и два суседна прста приликом репродукције вибрата, ради већег експресивног карактера, с тим да поведемо рачуна о висини интонације приликом осцилације *vibrato*. Лако се може десити да непажњом у вишим

⁵² James Paul Mick. „*An analysis of double bass vibrato: rates, widths, and pitches as influenced by pitch height, fingers used, and tempo*“, Dissertation, The Florida State University College of Music, 2012.

позицијама овим начином добијемо осцилације *vibrata* које превазилазе логичан склоп четвртоне. Наиме, полустепени у вишим позицијама имају јако мала растојања што значи да додавањем другог прста код извођења *vibrata*, техника коју сам описао раније, додирујемо следећи полустепен и стога стварамо неправилну осцилацију *vibrata* која не би требало да буде већа од четвртоне.

осцилације постану неправилне добијањем полустепена. Такође, конституција прстију леве руке утиче на експресивност извођења *vibrata*. Што је већа површина пријањања на жицу толико ће и *vibrato* бити изражајнији тј. експресивнији.

Појавом Барокне ере инструментална музика се јасно дистанцира од вокалне која је до тада била примарни извор репертоара инструменталне музике. Развој хармоније и техничких могућности на инструментима условио је појаву транскрипција. Најпознатији је био у то доба J. S. Bach који се упознавао са музиком својих савременика и увежбавао примену својих композиционих техника. Синтезом германизма; италијанског музичког стила, посебно усмереног ка Vivaldiju и баштини контрапункта створио је сопствени правац познат као Бахов стил⁵³.

Појавом комплекснијих инструменталних форми дела у класицизму као што су: гудачки квартети, клавирске сонате, симфоније и нових трендова строгих начела јасне форме, долази до лаганог потискивања технике транскрибовања која ће добијати све мање простора и почетком двадесетог века. Транскрипције за контрабас представљају пресудан моменат у процесу нарушавања мита о контрабасу као искључиво оркестарском инструменту. Историјат контрабаса у периоду од 1820. до 1920. помиње три велика имена: Domenico Dragonetti, Giovanni Bottesini и Serge Koussevitzky⁵⁴; у корелацији са преваленцијом транскрибованих дела у том периоду.

Користити транскрипције или не велика је дилема и данас. Са једне стране имамо пример афирмације транскрибованих дела за контрабас, међу којима је музичка

⁵³Fausto. Borém, „*A Brief History of Double Bass Transcription*”, Bass World: The Journal of the International Society of Bassists XXI, no. 2 (Fall 1996): 9.

⁵⁴ “A BRIEF HISTORY of DOUBLE BASS TRANSCRIPTIONS.” n.d. Датум приступа сајту 27.09.2023. <http://liuzzivito.blogspot.com/2012/01/brief-history-of-double-bass.html>.

композиција, коју сам извео у оквиру овог уметничког пројекта, под називом “*Adagio Melanconico ed Appassionato*” Giovanni Botessiniја, која представља транскрипцију дела за виолину и клавир под називом “*Elegie Par Ernst*” (у трећем делу рада прецизније објашњено). Са друге стране имамо пример оригиналног дела за контрабас и клавир под називом: „*Sonate für Kontrabaß und Piano*“(17/18. 08. 1949)⁵⁵, коју је написао Paul Hindemith, композитор великог имена, са репутацијом стварања оригиналних дела за разне инструменте.

Транскрибовање као веома битан процес обраде звука и еволуције оригиналног нотног текста може помоћи у креирању оригиналне музике за контрабас кроз примену нових техничких могућности савременог контрабаса као што су: *природни флажолети, двозвучи разних интервала, разне пицикато звучне опције, акустичке и перкусионе могућности инструмента*. Међутим, у последње време се доста проширио тренд опште примене највиших регистара на хватнику контрабасу и самим тим имитације звучног записа других гудачких инструмената достизањем приближних октавних регистара. Мишљења сам да ипак без обзира што то техничке могућности савременог инструмента дозвољавају, треба пронаћи праву меру код ове тенденције са напоменом да ипак морамо тежити ка томе да звучни запис контрабаса треба да буде оригиналан уз укључивање свих његових аутентичних могућности и предности у односу на друге инструменте. Дакле, уколико користимо транскрипције као могућност адаптације оригиналног текста, императив је усредсредити се на употребу свих регистара контрабаса а не само највиших.

Оскудан репертоар соло композиција за контрабас признатих мајстора композиције ранијих епоха је неминовно условио настанак оригиналних дела за контрабас која су стварали многи извођачи на овом инструменту као и другог појавног облика писаних дела за контрабас у виду траскрибованих композиција. Дела која су се сукцесивно појављивала настала су на крилима даровитих виртуоза и композитора који су били у

⁵⁵ “Catalogue of Works: Paul Hindemith.” n.d. www.hindemith.info. Датум приступа сајту 27.09.2023. http://www.hindemith.info/en/life-work/catalogue-of-works/?tx_cagtables_pi2%5Bdetail%5D=124.

стању максимално да искористе сав потенцијал нових техничких нивоа на контрабасу. Исто тако, нове тенденције условиле су драматични успон традиционалне технике на контрабасу као и освежењу и надоградњи репертоара за контрабас, посебно након 1950⁵⁶. године. Један од најплодоноснијих композитора за контрабас у том периоду, Bertram Yay Turetzky⁵⁷ је посветио чувеном виртуозу на контрабасу Gary Karru (1941-) преко тридесет концерата за контрабас. Иначе путем својих готово две стотине дела писаних за овог изузетног солисту на контрабасу је уједно и сликовито дао приказ свих особености специфичног начина извођења контрабаса овог виртуоза са посебним третманом за неконвенционалан тип *pizzicata* и нестандартну технику која се тиче употребе гудала.

Иако је присутна експанзија нових транскрибованих дела за контрабас стиче се утисак могућности избора многих стилистичких жанрова који воде извођача ка потпуно новим хоризонтима где транскрипције више нису његов приоритетан избор. Извођачке алтернативе попут: *солистичког, камерног, оркестарског, jazz, non-jazz импровизација* и осталих врста популарне музике пружају перспективе рађања нових оригиналних дела за овај инструмент⁵⁸.

Транскрипције су и даље неизоставан и интегрални фактор креирања програма, али притом не смемо изгубити из вида чињеницу да су оне само један од видова супституције незадовољавајућег опсега оригиналних дела за контрабас. Специфичност креирања квалитативне формуле модерног репертоара за контрабас зависи од успостављања баланса између стварања нових транскрипција и оригиналних дела за контрабас.

⁵⁶ Cho Han Han, „*Double Bass: Transcribed and Contemporary Repertoire*, p.2”, датум приступа сајту 21.09.2023. <https://escholarship.org/uc/item/3wm227n2>

⁵⁷ Wikiwand, „Bertram Yay Turetzky, Born in 1933. Norwich, Connecticut, United States, is a contemporary American double bass soloist, teacher, composer and author of *The Contemporary Contrabass*.” датум приступа сајту 21.09.2023. www.wikiwand.com

⁵⁸ Cho Han Han, „*Double Bass: Transcribed and Contemporary Repertoire*, p.2”, датум приступа сајту 21.09.2023. <https://escholarship.org/uc/item/3wm227n2>

ДРУГИ ДЕО

2. Интердисциплинарни приступ експресивности у домену психологије музике

2.1 Музичка експресивност солисте сагледавана у оквиру психологије музике

Формирање експресивног израза је од највеће важности за разумевање суштине самог уметничког чина а самим тим и музичког дела код интерпретације уметника и стога је с разлогом и предмет овог уметничког пројекта. Способност перципирања експресивности можемо такође посматрати и кроз аспект њеног својства вирулентности које има благодет да побуди емотивни одговор код слушаоца.

*"Ко год да је емотивно дирнут музиком до дубина своје душе, и вежба на свом инструменту као да је запоседнут, ко воли музику и свој инструмент страствено, постићи ће виртуозну технику; биће у могућности да рекреира уметничку слику композиције; он ће бити извођач."*⁵⁹

Прва систематска и емпиријска научна истраживања на тему експресивног музичког израза водио је швајцарски теоретичар Mathis Lussy (1828-1910).⁶⁰ Он је током 40-годишње праксе записивао битне детаље који су се односили на *динамику, фразирање и временску компоненту* у нотном тексту током посматрања и слушања концерата у реалном времену. Један од солиста и музичких уметника светског гласа чији уметнички рад је проматрао том приликом је био и пијаниста Anton Rubinstein. Основ психолошке теорије коју тада доноси Lussy био је у томе да је експресивни музички израз у ствари афективни одраз извођача манифестован звуком путем тонских и

⁵⁹ Heinrich Neuhaus, *The Art of Piano Playing* (1973), p. 29.

⁶⁰ Monod, E., *Schweizerischer Tonkünstlerverein*. (1912). *Mathis Lussy et le rythme musical*. [Éd. nationale suisse] Neuchâtel: Impr. Attinger Frères.

ритмичко-музичких компонената⁶¹. Експериментална истраживања која су заснована на овој теорији уследила су касније, између 1920. и 1930. године (Carl Seashore⁶²).

Један од утемељивача истраживачког правца емоционалног израза у музици, Кејт Хефнер (1935),⁶³ тврди да „када би велики уметник био у стању да се изрази у истој мери убедљиво вербално као што то чини у музичком смислу, истраживања у овом смеру би била сувишна“. Оно што би стога назвали *експресивним музичким изразом* не односи се само на једноставно испољавање емоција, већ се пре мисли на експресивни облик невербалне комуникације. Експресивним емоционалним изразом можемо тумачити и доживљене и приказане емоције.

Експресивност представља вештину комуникације на психолошком нивоу између концепцијских алгоритама музичког дела и личног дојма код слушаоца који понекад може створити магнетну слику емотивног набоја. Сложићемо се да једном квалитетном музичком интерпретацијом можемо заиста створити емотивну комуникацију са слушаоцима. Предмет нашег интересовања у даљем току рада рефлектује појам емоција у оквирима музичке интерпретације сагледавано са аспекта психологије музике. Према Габриелсону⁶⁴ ми ни данас немамо универзални став о класификацији емоција, афекта и расположења. Juslin and Sloboda⁶⁵ помињу музички *афекат* који обједињује расположења, емоције, естетска и духовна искуства. Без обзира да ли се ради о препознавању емоција дочараних музиком или свесно доживљеним емоцијама побуђеним у нама, оно што је непобитно, јесте да само

⁶¹ За детаљнији приказ дискусије на тему Лусијевој теорије о експресивном музичком изразу, погледати Dođantan (2002), Mine Dogantan, Mathis Lussy, A Pioneer in Studies of Expressive Performance, (Peter Lang AG, 2002).

⁶² Carl Seashore (1866-1949), амерички психолог који се сматра једним од најважнијих оснивача истраживачког правца у психологији који се бави експресивним музичким извођењем.

⁶³ Kate Havner, Expressions in Music: A Discussion of Experimental Studies and Theories“ Psychological Review, 42 (March), 186-203; „The Affective Charakter of the Major and Minor Modes in Music,“ American Journal of Psychology, 47 (January), 1003-18.

⁶⁴ Gabrielsson, A. (2001). *Emotions in strong experiences with music*. In P. N. Juslin, & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion: Theory and research* (pp. 431-449). New York: Oxford University Press.

⁶⁵ J. A. Sloboda, „Handbook of music and emotions, Music in everyday life: The role of emotions: Theory, research, applications, (Oxford University Press), p.493-514.

уколико смо добро упућени у разлике ове две врсте комуникације онда ћемо бити у стању да их доживимо.⁶⁶

Врхунска интерпретација савременог музичара-извођача на професионалном нивоу данас изискује надмоћ над техничким захтевима, уверљивост, оригиналност, флексибилност као и спознају датог музичког стила. Примарна валидација естетског значаја интерпретације, како код извођача, тако и код слушалаца, преваходно је зависна од аспекта емоционалне експресивности.⁶⁷ Према Јуслину, етаблираност емоција у музичкој интерпретацији видимо у: мотивацији извођача, одабиру програма, начину интерпретације и уверљивом казивању нотног текста. У циљу квалитетнијег појашњавања, то би био с једне стране експресиван израз извођача који упућује на емоционални одговор код слушаоца, а са друге стране, из угла интерпретатора, емоције могу бити у служби музичке интерпретације путем фактора мотивације, одабира репертоара и природе интерпретације. Питање које се логично намеће је на који начин интерпретатор изражава своје емоције или креира експресивни израз? Тада имамо присутне две компоненте музичког експресивног израза:⁶⁸ *физичку* (све што извођач чини у техничком смислу током музичког извођења) и *психолошку* (манифестовање личног стања музичког извођача).

Генерални закључак анализе већег броја студија⁶⁹ је да се професионални музичари изјашњавају по питању дефинисања појма експресивности, у најширем контексту, као начину намераваног испољавања емоција. Овом резултату иде у прилог и резултати

⁶⁶ Zentner, M., Grandjean, D., & Scherer, K. R. (2008). Emotions evoked by the sound of music: Characterization, classification, and measurement. *Emotion*, 8(4), 494–521.

⁶⁷ P. N. Juslin & S. Isaksson. „Subjective criteria for choice and aesthetic judgement of music: A comparison of psychology and music students“, *Research Studies in Music Education*, 36(2), 179-198. датум приступа сајту 21.09.2023. <https://doi.org/10.1177/1321103X14540259>

⁶⁸ E. Alessandri, The notion of expression in music criticism, In D. Fabian, R. Timmers % E. Schubert. *Expressiveness in music performance: (Empirical approaches across styles and cultures*, 2014), (p.22-33) Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199659647.003.0002>

⁶⁹ E. Lindström, P. N. Juslin, R. Bresin & A. Williamon, A., “Expressivity comes from within your soul”: A questionnaire study of music students’ perspectives on expressivity. (*Research Studies in Music Education*, 20(1), 2003), pp. 23–47.

студије⁷⁰ која се тичала фактора који утичу на креирање идеалне интерпретације. Дошло се до закључка да је најконзистентнија интерпретација била у уској вези са емоционално подстакнутим извођачем музичког дела као и обостраном емоционалном комуникацијом између извођача и публике.

2.2 Емотивне и когнитивне основе експресивне интерпретације

Резултати истраживања⁷¹ које се бавило идентификацијом и обликовањем интерпретације са одабраном емотивно-експресивном премисом потврдили су да музички интерпретатор мора првенствено да стекне емотивни увид у музичку композицију пре него што јавности пружи адекватан музичко-експресиван израз. Други корак у припреми интерпретације дела говори о детаљном усаглашавању употребљених одговарајућих музичких средстава са конвенционалним правилима који се односе на музички стил и структуру дела, пре јавне интерпретације. Овај закључак је у складу са радовима других аутора^{72, 73} и потврђује тезу да је експресивна музичка интерпретација плод свесне и добро планиране активности. Кључни допринос овог рада је закључак да лични емотивни доживљај интерпретатора током процеса увежбавања композиције у целини, еволуира.

Код појавног облика емоција музичког интерпретатора за време јавног наступа ради се о емотивном одразу музике коју интерпретира. Ако је нотни материјал од пресудног значаја код зачетка експресивног музичког израза интерпретатора, сваки музички извођач пре свега покушава да преведе нотни текст у музички наратив током процеса

70 C. Bonastre, Muñoz, E. C. & R. Timmers, Conceptions about teaching and learning of expressivity in music among Higher Education teachers and students. (*British Journal of Music Education*, 34(3), 2017), pp. 277-290.

71 P. N. Juslin & P. Laukka, Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code? (*Psychological Bulletin*, 129(5), 2003), pp. 770–814,

72 J. A. Sloboda & A. C. Lehmann, Tracking performance correlates of changes in perceived intensity of emotion during different interpretations of a Chopin piano prelude, *Music Perception*, 19(1), 2001, 87–120. <https://doi.org/10.1525/mp.2001.19.1.87>

73 R. Chaffin, R & T. Logan, Practicing perfection: How concert soloists prepare for performance. *Advances in Cognitive Psychology*, 2(2-3), 2006, 113–130. <https://doi.org/10.2478/v10053-008-0050-z>

увежбавања. Он то чини разним техничким средствима с циљем њиховог савладавања и прилагођавања датом инструменту.

Следећи кораком музички наратив коначно доживљава светло дана на сцени где музичар настоји да пренесе наратив емоционалном конверзацијом са слушаоцима фокусирањем на животна искуства, заједничку љубав према музици и спознају да музика има много комплексније значење које тек треба бити откривено. Креирањем баланса између емотивне инволвираности и контролисане интерпретације у техничком смислу, изграђује се визија емотивног и експресивног музичког израза солисте. У суштини морамо бити довољно технички способни да би били у стању да адекватно прикажемо музички наратив на свом инструменту.

Још један од важних налаза ове студије односи се на истинкцију између емоција које су се јавиле као одраз извођача на сопствену интерпретацију и емоција које су се приказале као резултат реакције извођача на само музичко дело. *Емотивни одраз* извођача на сопствену интерпретацију подразумевао је емоције које осликавају узнемиреност и узбуђеност са последичном појавом убрзавања темпа. Код телесних реакције тада су примећивани влажни прсти, мишићна напетост и дрхтавица. Такозвано *емотивно извођење* имплицирало је испољавање грубих емоција односно емотивни набој проузрокован музиком. Негативна страна овог типа емоционалног ангажовања прожета је теретом занесености и евентуалног губитка контроле над извођењем. Позитивна страна искуствених емоција огледа се у значају мотивације током процеса увежбавања и приликом интерпретације музичког дела. Међутим, највећи генератор нестабилности би могао бити уплив интензивних и неконтролисаних емоција током музичког извођења.

Ипак, примат *експресивног* интерпретативног израза над *емотивним* интерпретативним изразом евидентан је код свих испитаника у овој студији. Наиме, они долазе до спознаје да се освајањем свих техничких задатака стиче способност изражавања музичких емоција на свом инструменту уз пуну контролу над музичком интерпретацијом. Другим речима, повезивањем емоција са музичким наративом

нећемо добити само музичко дело изведено технички до перфекције већ дело изванредне вредности.

Морамо признати да је експресиван израз музичке интерпретације уско повезан са претходно акумулираним емотивним доживљајем музичког дела код самог извођача (⁷⁴, 2001⁷⁵, ⁷⁶ и да је заправо овај тип емоција драгоцен и незаобилазан фактор на путу моделовања и брендирања експресивног израза. Кроз анализу ова два научна рада примећујемо да се музички експресиван израз креира разним техничким средствима на инструменту и да је у суштини најбитнији почетни период истраживања самог музичког дела где се формира класификација тих средстава који би обликовали музичко дело на жељени начин.

Код даљих истраживачких радова са овом сврхом требало би више обратити пажњу на садржајнију сарадњу са музичарима извођачима у погледу детектовања модела приступа припреме експресивног музичког израза, затим и којој врсти експресивног израза теже. На који начин различите музичке традиције утичу на циљ експресивног израза? На који начин постижемо равнотежу између техничких извођачких захтева и захтева који се односе на експресивни израз? Утицај аспекта креативности у артикулацији експресивног израза? На сва ова питања морамо наћи одговоре јер су *емоције* за многе извођаче „парадигма“ достизања комуникације музиком.

Учестала дилема музичких извођача која оплемењује многе дебате је врста интерконекције са слушаоцима коју музичари остварују разним средствима експресивног израза. Да ли најпре ми као интерпретатори музичког дела на инструменту, треба први да доживимо емоције у композицији које желимо потом у идентичном облику да пренесемо слушаоцима? Или једноставно желимо да трагамо за

⁷⁴ A.G. W. Van Zijl & Sloboda, J. Performers' experienced emotions in the construction of expressive musical performance: An exploratory investigation. *Psychology of Music*, 39(2), 2011, 196–219. <https://doi.org/10.1177/0305735610373563>

⁷⁵ Roland S, Persson, The subjective world of the performer. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion: Theory and research*, Oxford University Press, 2001. Pp. 275-289

⁷⁶ E. Lindström, and P. Juslin, P. N. and R. Bresin, and A. Williamon, 'Expressivity comes from within your soul': a questionnaire study of music students' perspectives on expressivity, (*Research Studies in Music Education*, 20 (1)), 2003, pp. 23-47.

доживљеном емоционалном димензијом у комуникацији са слушаоцима? Којем ставу се треба приклонити? Оно што свакако сматрамо природним јесте да бисмо били у стању уверљиво да пренесемо одређену емоцију слушаоцима, морамо као извођачи први да овладамо емотивним потписом пре него што уследи његово интерпретативно кодирање. На основу свега изреченог тек нам следе озбиљнија емпиријска истраживања у овом правцу.

2.3 *Комуникација експресије извођача са публиком*

Хомогеност емотивног и експресивног предиктора добија свој целовит атрибут тек умрежавањем комуникационог односа између извођача и слушаоца, јер степен њиховог подударња у великој мери одређује успешност тог односа.

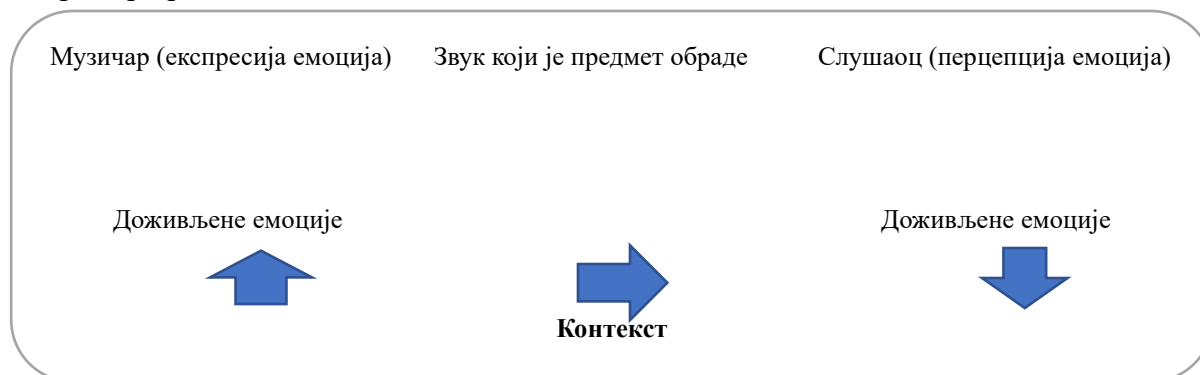
Корени *стандардне доктрине* која описује комуникацију емоцијама између музичког извођача и слушаоца датирају још из 1937. године⁷⁷ односно од постављања теорије да девијацијама изворног текста можемо саопштити емоције слушаоцу. Он је тада поставио темеље даљег истраживачког правца путем аналогije између једног вокалног експеримента који се тиче експресије⁷⁸ у којем се од глумаца тражило да искажу различите емоције над истим текстуалним одломцима, и домена музике⁷⁹ где су музички извођачи тумачили исту музичку композицију са различитим емотивним стањима. Када бисмо желели да илуструјемо концептуализацију „емотивног аспекта експресије“ из угла извођача или композитора, то би изгледало на следећи начин:

⁷⁷ Objective Analysis of Musical Performance. (1937). *Music Educators Journal*, 24(3), 1937, 55–56. <https://doi.org/10.2307/3385323>

⁷⁸ Grant, Fairbanks. *Voice and articulation drillbook*, Harper&Brothers; Notations edition (January 1, 1940)

⁷⁹ <https://doi.org/10.2307/3388358>

Пример бр. 2.1⁸⁰



Научни истраживачи на пољу психологије музике: Juslin & Laukka, (2003),⁸¹ су открили изненађујуће резултате једне обимне мета-анализе која је укључивала чак 41 истраживање која су се бавила темом емоционалног експресивног израза проузрокованог музичким извођењем извођењем, а то је закључак да је код професионалних музичара установљена тенденција успостављања комуникације са слушаоцем путем пет базичних емотивних категорија: *happiness, anger, sadness, fear, and tenderness*. Дакле, ови изразито јасни закључци базирани на високим оценама током истраживања су се односили искључиво на аспект „*базичних емоција*“ док код сложенијих типова емотивних категорија нису добијени тако јасни показатељи.⁸² Истраживање које се пак односи на други аспект комуникације између извођача и слушаоца, а то је степен могућности изражавања не-емотивних категорија као што су: *дубока и софистицирана*, да је, могли бисмо рећи разочаравајуће резултате.⁸³ Из угла извођача закључак би водио у смеру једноставнијег преноса базичних емоција у компарацији са комплекснијим, когнитивним или моралним емотивним категоријама.

⁸⁰ Patrik N. Juslin, *Musical Emotions Explained: Unlocking the Secrets of Musical Affect* (Oxford: Oxford University Press, 2019), 74, Figure 5.3

⁸¹ P. N. Juslin & P. Laukka, Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code? *Psychological Bulletin*, 129(5), 2003, 770–814, <https://doi.org/10.1037/0033-2909.129.5.770>

⁸² A. Gabrielsson & P. N. Juslin, Emotional Expression in Music Performance: Between the Performer's Intention and the Listener's Experience, *Psychology of Music*, 24(1), 1996, 68–91. <https://doi.org/10.1177/0305735696241007>

⁸³ M. Senju & K. Ohgushi (1987). How are the player's ideas conveyed to the audience? *Music Perception*, 4(4), 1987, pp. 311–323. <https://doi.org/10.2307/40285377>

Јуслин види опис музичке експресије у наративу осмишљених одступања компонената музике: темпа, динамике, тонског колорита, тонских висина или пак кроз комбиновани скуп ових компонената у контексту *микросфере* саме уметничке инструменталне интерпретације⁸⁴. Основна поента *експресивности* би била у тим *микро променама* које представљају битну разлику између интерпретација истог дела код различитих уметника. Прецизније речено, промена параметара музичке експресивности као што су динамика, интензитет, фразирање, темпо, боја, артикулација или орнаменти који тумаче оквир акустичких, психо-акустичких и музичких фактора. Музичка експресивност може представити флукуацију ових параметара у корелацији са већ усвојеним стандардима музичког извођења, али само до граница које су у складу са стилским карактеристикама.

2.4 *Дивергентност мулти-димензионалног феномена BRECVEMA*

У мору модела који представљају комуникацију експресивности између извођача и публике, један се посебно истакао, под називом BRECVEMA⁸⁵, који подразумева осам механизма у функцији.

Музика као апстрактна уметничка форма заиста има моћ да побуди најдубље емоције, а управо емоције које најпре доживљава извођач су од круцијалне важности у покретању читавог механизма који успешно води кроз процес квалитативне музичке експресије тих емоција на слушаоца и успостављање адекватне и јасне комуникације.⁸⁶ Јуслин путем следећих осам психолошких принципа тумачи концепт путем којег можемо музиком побудити емоције код слушаоца.

⁸⁴ Patrik N. Juslin. „*Musical Emotions Explained*“, Great Clarendon Street, Oxford, OX2 1 6DP, Oxford University Press (2019), p. 189.

⁸⁵ P. N. Juslin. Emotional reactions to music. In S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut (Eds.), *The Oxford handbook of music psychology*, Oxford University Press, 2016., pp. 197–213.

⁸⁶ Patrik N. Juslin. „*Musical Emotions Explained*“, Great Clarendon Street, Oxford, OX2 1 6DP, Oxford University Press (2019), p. 206.

У оквиру музичког контекста које је Јуслин назвао моделом *BRECVEMA*⁸⁷ по редоследу током еволутивног развоја човека и почетном слову сваког механизма посебно.

1. *Brainstem reflex* (*Мождани рефлекс*): Мождана неуро-структурална и импулсна реакција запрепашћења и шока у односу на пренаглашене вредности звучне трансмисије као што су: јачина и брзина.⁸⁸ Први механизам подразумева тесну везу између перцепције и моторичких способности. Реакција шокантног запрепашћења код слушаоца представља најбољи пример којим бисмо објаснили механизам *Мождани рефлекс*. Овим механизмом тумачимо испровоциран емотивни одговор код слушаоца путем неког акустичког параметра, који превазилази граничне вредности нашег система перцепције, као што могу бити: јачина звука, брзина или груба боја звука. Овај механизам емотивног одговора ће бити наша прва емотивна реакција на музику још од рођења. Уопштено говорећи, ради се о можданом рефлексу који се одражава на појачавање интензитета *узбуђења* код слушаоца и акумулације осећања *изненађења*.⁸⁹
2. *Rhythmic entrainment* (*Ритмичка усаглашеност*): Доживљавање стања узбуђености кроз прилагођавање и усклађивање нашег унутрашњег телесног ритма са спољашњим музичко-ритмичким обрасцем⁹⁰. Овај механизам образлаже усклађивање моторне координације са предметним физичким покретима. Прецизније речено, механизам

⁸⁷ Patrik N. Juslin. *From everyday emotions to aesthetic emotions: Towards a unified theory of musical emotions*, Physics of Life Reviews, Volume 10, Issue 3, 2013, Pages 235-266, ISSN 1571-0645, <https://doi.org/10.1016/j.plrev.2013.05.008>.

⁸⁸ W. K. Berg & M. Davis, Associative learning modifies startle reflexes at the lateral lemniscus, *Behavioral Neuroscience*, 99(2), 1985, 191–199. <https://doi.org/10.1037/0735-7044.99.2.191>

⁸⁹ Juslin, P. N., Harmat, L., & Eerola, T. (2014). What makes music emotionally significant? Exploring the underlying mechanisms. *Psychology of Music*, 42(4), 599–623.

⁹⁰ G. Harrer, H. Harrer. *Music, Emotion and Autonomic Function*, Music and the Brain, Editor(s): MACDONALD CRITCHLEY, R.A. HENSON, Music and the Brain, Butterworth-Heinemann, 1977, Pages 202-216, <https://doi.org/10.1016/B978-0-433-06703-0.50019-X>

подразумева процес изазивања емоције код слушаоца подстакнут снажним музичко-ритмичким обрасцем који утиче на телесни ритам слушаоца (откуцаји срца,...) и након тога доводи до међусобног усаглашавања и стварања синхронизитета.⁹¹ Овај механизам описујемо као процес којим можемо изазвати емоцију код слушаоца на основу јаког утицаја ритмичког обрасца композиције који ће последично успоставити периодичност јер ће се код слушаоца исти ритам манифестовати кроз неки вид ритмизације самог слушаоца, кроз рецимо срчане откуцаје).⁹² Поједини научни радови су доказали да се ритам дисања и ритам откуцаја срца усклађује са брзином темпа предметне музике⁹³, уствари делују унисоно.

3. *Evaluative conditioning* (*Вредносно условљавање*): Процењивање одређене емоције кроз интеграцију музичког сегмента са асоцијацијом на искуствени позитивни или негативни надражај.⁹⁴ Психолошки механизам којим објашњавамо појаву емотивних реакција подстакнутих музичким делом на специфичан начин преко стимулуса који мора бити у вези са музиком зовемо *Вредносно условљавање*. Претпоставимо да нам примарно нека социјална интеракција изазива осећај среће сваки пут када помислимо о њој, док је секундарни фактор музика која је притом повезана са том интеракцијом. Заправо, музика више представља стимулус условљен неком интеракцијом која јесте примарна.

На пример, мелодијска деоница као једна од музичких компоненти. У случају да нас за неки радостан догађај веже посебна музичка мелодија,

⁹¹ Martin Clayton; Rebecca Sager and Udo Will, In time with music: the concept of entrainment and its significance for the ethnomusicology, *European Meetings in Ethnomusicology*, 11, 2005, pp. 3–142.

⁹² Martin Clayton; Rebecca Sager and Udo Will, In time with music: the concept of entrainment and its significance for the ethnomusicology, *European Meetings in Ethnomusicology*, 11, 2005, pp. 3–142.

⁹³ Patrik N. Juslin. „*Musical Emotions Explained*“, Oxford University Press (2019), p. 282.

⁹⁴ M. Elizabeth Blair & Terence A. Shimp (1992) Consequences of an Unpleasant Experience with Music: A Second-Order Negative Conditioning Perspective, *Journal of Advertising*, 21:1, 35-43, DOI: [10.1080/00913367.1992.10673358](https://doi.org/10.1080/00913367.1992.10673358)<https://psycnet.apa.org/doi/10.1080/00913367.1992.10673358>

временом услед њеног понављања, музика ће изазивати *срећу* код слушаоца чак и у одсуству самог догађаја. Као рецимо када одређена музичка нумера подстиче одређене емоције које нас повезују са карактерима и догађајима из неког филма. Овај механизам називамо условљеним јер сви несвесни и ненамерни процеси могу бити иницирани стимулусом музичких догађаја са обрасцем понављања у функцији креирања позитивних подражаја.

4. *Contagion* (Емоционална зараза): Интерна карактеризација емотивне експресије музичким извођењем који асоцира на гласовну перцепцију.⁹⁵ Механизам, под називом *Емоционална зараза* перципирамо путем искустава из свакодневног живота. Овај механизам подстиче слушаоца на опонашање израза.⁹⁶ Јуслин⁹⁷ закључује тим поводом да иако је већина музичког опуса који се данас слуша вокална, музички инструменти као што су рецимо гудачки инструменти, могу ипак својим акустичким карактеристикама налик гласу пробудити основне емоције код слушаоца као што су туга и патња. Инструменталним извођењем, посебно на гудачким инструментима, можемо експресивним музичким модулацијама налик оним добијеним људским гласом подстаћи психолошки механизам *Емоционална зараза* јер неурални механизам аутоматски реагује на стимулусе као да долазе од људског гласа.
5. *Visual imagery* (Визуелна имагинација): Илустровање одређеног емотивног карактера метафорички путем музичке структуре.⁹⁸ *Визуелна*

⁹⁵ P. N. Juslin. Cue utilization in communication of emotion in music performance: Relating performance to perception. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 26(6), 2000, 1797–1812. <https://doi.org/10.1037/0096-1523.26.6.1797>

⁹⁶ P. N. Juslin, Cue utilization in communication of emotion in music performance: relating performance to perception. *J Exp Psychol Hum Percept Perform*. 2000 Dec;26(6):1797-813. doi: 10.1037//0096-1523.26.6.1797. PMID: 11129375.

⁹⁷ P. N. Juslin, L. Harmat & T. Eerola, T. What makes music emotionally significant? Exploring the underlying mechanisms. *Psychology of Music*, 42(4), 2014, 599–623. <https://doi.org/10.1177/0305735613484548>

⁹⁸ Patrik, N, Juslin. 'Seeing in the Mind's Eye: Visual Imagery', *Musical Emotions Explained: Unlocking the Secrets of Musical Affect*, Oxford, 2019; online edn, Oxford Academic, 23 May, <https://doi.org/10.1093/oso/9780198753421.003.0023>, accessed 27 Sept. 2023.

имагинација тумачи код слушаоца призвану емоцију на основу наше имагинације метафорама која су повезане са музиком. Механизам изражавања експресивног музичког израза, под називом *Визуелна имагинација*, заправо описује процес изазивања емотивног одговора код слушаоца евоцирањем душевног стања невербално, метафоричко-музичким сликама утемељеним у телесном искуству⁹⁹ Према томе ова когнитивна имагинација може бити само симулација стварног догађаја али и покретач „стварне“ емоционалне реакције током слушања музичког извођења.

6. *Episodic memory* (*Епизодичке меморије*): Меморијско евоцирање неког одређеног догађаја из прошлости путем музичке интерпретације¹⁰⁰ Емоционални механизам *Епизодичке меморије* даје опис индуковане емоционалне категорије која активира меморијски запис слушаоца везан за јединствен догађај из његовог живота. Механизам одражава мапирање експресивног музичког израза и односи се на процес у којем емоција побуђена код слушаоца откључава меморијски запис који је у тесној вези са појединим посебним тренуцима из живота особе¹⁰¹. Подстицањем интерне меморије слушаоца активирамо и специфичну емоционалну категорију која је упарена са догађајем из истог периода. Меморијски механизам емотивне реакције *episodic memory* је најчешће приказан у форми визуелних импресија (*Епизодичке меморије*).
7. *Musical expectancy* (*музичко очекивања*): реакција на односе између „очекиваног“ и „неочекиваног“, појављивање одређеног степена узнемирености приликом завршетка музичке фразе без присуства тоналног центра¹⁰² *музичка очекивања*, руководи се процесом

⁹⁹ George Lakoff, Mark Johnson. *Metaphores we live by*. University Of Chicago Press, 1980

¹⁰⁰ Hans, Baumgartner. *Remembrance of Things Past. Music, Autobiographical Memory and Emotion*, North America Advance 1992.

¹⁰¹ Hans, Baumgartner. *Remembrance of Things Past. Music, Autobiographical Memory and Emotion*, North America Advance 1992.

¹⁰² Meyer, L.B. *Emotion and meaning in music*. University of Chicago Press: Chicago, 1956.

идентификације емотивног одраза код слушаоца који је уследио након што карактеристична музичка компонента нарушава, одлаже и потврђује настојања слушаоца у погледу музичког континуума. Стечена предзнања о датом музичком стилу директно утичу на формирање слике предвидљивости¹⁰³, које помиње и Мејер.¹⁰⁴ Реч је о потенцијалном фактору непредвидивости музичког садржаја који може изазвати емоционални одговор јер се музичка компонента на неки начин одлаже, нарушава или потврђује наше предикције у погледу музичког континуума. На пример, наше предикције предвиђају хармонска разрешења у тонални центар (прелазак из доминанте у тонику); затим након повишеног тона у стабилан тон или генерално откључавамо наше интерне меморијске записе приликом сваког следећег преслушавања музичког дела.

8. *Aesthetic judgment* (*Вредносна евалуација*): лична вредносна процена предметне музике од стране слушаоца на основу параметара његовог искуства. Последњи индукциони емоционални механизам BRECVEMA концепта, *Вредносна евалуација* се односи на естетске субјективне евалуације музичког дела у погледу параметара дела који могу бити: форма или садржај. Оно што би било од значаја са позиције естетског доживљаја музичког дела, музичког израза, јесте утицај овог механизма на обликовање субјективног музичког афинитета који условљава формирање критеријума одабира. *Вредносна евалуација*, базира се на уверењу да је изазвана емоција плод процене музичког записа у естетском смислу код слушаоца. Прво се генерално формира лични вредносни систем код слушаоца, а затим се тај суд рефлектује и на поље музике кроз процену да ли нам се музички израз *допада* или *не допада*.

¹⁰³ P. N. Juslin, L. Harmat & T. Eerola, T. What makes music emotionally significant? Exploring the underlying mechanisms. *Psychology of Music*, 42(4), 2014, 599–623. <https://doi.org/10.1177/0305735613484548>

¹⁰⁴ Meyer, L.B. *Emotion and meaning in music*. University of Chicago Press: Chicago, 1956.

Овај механизам може пробудити осећања као што су: *успићење* и *одушевљење*.¹⁰⁵

2.5 *Аспекти рефлексивности емоционалних механизма експресивног музичког израза*

Као што дајемо на значају овим психолошким механизмима, посредством којих музика може да изазове емотивни одговор код слушаоца, исто тако морамо бити свесни чињенице који специфични механизам или механизми се односе директно на комуникацију музичког извођења? Неколико механизма може би свакако могли бити посебно важни из угла самог извођача и који дају важан импулс експресивном изразу музичке интерпретације. То је пре свега, *Емоционална зараза* која описује индукцију емоције код слушаоца изазвану експресивним музичким изразом интерпретатора који опонашањем подстиче исту емоцију и код слушаоца.¹⁰⁶

Други специфичан механизам којим музички извођач експресивним изразом може да испољи емотивну димензију код слушаоца назива се *музичко очекивање*. У том погледу индукцију емотивне реакције добијамо било каквим нарушавањем *очекиваног* у музичком смислу. Експресивним варијацијама музичке интерпретације изазивамо емотивну реакцију код слушаоца у смислу *одлагања* логичког и очекиваног тоналног разрешења или стварања *психолошког узбуђења*.¹⁰⁷ Овај ефекат постижемо и истицањем одређене ноте или нота у структури дела и тиме додатно појачавамо или извршавамо наглашавање одређеног важног дела музичке композиције.¹⁰⁸ Емотивни одговор можемо узроковати и музичким извођењем које има извесна одступања у односу на конвенционална структурална правила.

¹⁰⁵ Vladimir J. Konečni, *Aesthetic Trinity Theory and the Sublime*, [Philosophy Today](https://doi.org/10.5840/philtoday201155162), Volume 55, Issue 1, Spring 2011, Pages 64-73 <https://doi.org/10.5840/philtoday201155162>

¹⁰⁶ J. A. Sloboda & P. N. Juslin, Psychological perspectives on music and emotion. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion: Theory and research* Oxford University Press, 2001, pp. 71-104.

¹⁰⁷ Meyer Leonard B, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, Chicago University Press, 1956.

¹⁰⁸ J. A. Sloboda & P. N. Juslin, Psychological perspectives on music and emotion. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion: Theory and research*, Oxford University Press, 2001, pp. 71-104

Перманентни емоционални индукциони механизам у свакодневном животу, *Когнитивна побуђеност* је и последњи у низу презентованих механизма од директног значаја са аспекта музичког интерпретатора. Смисао овог механизма лежи у чињеници да се емоције појављују и разликују на бази личне и субјективне процене датог момента.¹⁰⁹ Модалитет којим је музичар, извођач, у вези са овим механизмом је рецимо појава виртуозитета који ствара емоцију код слушаоца.¹¹⁰ Одушевљење, усхићење, дивљење и велико уважавање исказујемо онда када нас емотивно обузме, прожме, било какав вид техничке супериорности музичког извођача или интерпретације у естетском смислу.

С тога је неопходно рашчлањавање овог процеса путем детектовања акустичких параметара (темпо, јачина,...) који интегришу *код* којим тумачимо разне емоције. У класификацији која следи 2.5.1 видећемо приказ разних емоција путем посредства музичког експресивног израза.

Пример бр. 2.5.1 Приказ разних емоција путем посредства експресивног израза¹¹¹:

1. **Срећа:** *бржи темпо, микро варијације тема, дурски тоналитет, консонатна хармонија, средње-јака динамика, мала варијација тихе динамике, високи регистри, стакато артикулација, углађени и течни ритам, светлији тембр, од умереног до брзог вибрата.*
2. **Туга:** *спор темпо, молски тоналитет, дисонанце, низак тонски ниво, легато, мала варијација у артикулацији, рубато, веће промена временског тока, паузе, спорији вибрато до умереног.*

¹⁰⁹ P. N. Juslin & Scherer, Vocal expression of affect, In J. A. Harrigan, R. Rosenthal & K. R. Scherer (Eds.), *The new handbook of methods in nonverbal behavior research* Oxford University Press, 2005, pp. 65-135.

¹¹⁰ John Sloboda. 'Music: Where Cognition and Emotion Meet', *Exploring the Musical Mind: Cognition, emotion, ability, function* (Oxford, 2004; online edn, Oxford Academic, 22 Mar. 2012), <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198530121.003.0019>, accessed 28 Sept. 2023.

¹¹¹ P. N. Juslin & John Sloboda, *Music and Emotions*, Oxford University Press, Oxford, UK, 2010, p. 596 <http://dx.doi.org/10.1016/B978-0-12-381460-9.00015-8>

3. **Бес:** *Брз темпо, молски тоналитет, атоналност, дисонанце, висок тонски ниво, оштар тембр, нагли акценсти приликом преласка са краћих на дуже ноте, ачелерандо, вибрато средњег и брзог темпа.*
4. **Страх:** *брз темпо, велике промене музичког тока времена, велике тонске осцилације у погледу промена регистра, између динамичких ознака, велика варијација у стакато потезима, брз вибрато.*
5. **Нежност:** *Спор темпо, дурски тоналитет, консонантна хармонија, легато, суптилан тембр, умерено варирање музичког тока у погледу времена, нијансиранији контрасти са краћих на дуже ноте, умерено брз вибрато.*

Идентификацију базичних емотивних категорија са експресивним изразом уметника можемо приметити кроз заступљеност ознака за експресивност, које се не односе само на темпо и динамику, већ на сам емотивни доживљај музичког дела.

Оквир ових *примарних емоција* служиће нам као добра полазна тачка за даља истраживања у смеру откривања свих могућности експресивног израза комплекснијих емотивних стања музичког извођача, која су му на располагању. Као што можемо видети, манипулацијом акустичких параметара можемо декодирати одређени емотивни израз. Тим поводом занимљива потврда нам стиже из једног истраживачког рада¹¹² у којем се дошло до запажања да се истицање различитих нота мелодијске деонице одражава на изражавање одређеног емотивног стања.

На пример, уколико извођач издвоји одређену ноту којом би потенцирао угодан осећај *среће* у музичкој структури, интерпретатор ће у том случају посебно нагласити ту ноту у контексту експресивног израза *среће* или у супротном избећи прављење овог акцента у контексту експресивног израза *туге*. Ово истицање ноте је постигнуто извлачењем акцената у погледу темпа, динамике, артикулације и временског интервала. Инструменти постизања овог акцента могу имати променљиву варијаблу гледајући са

¹¹² P. N. Juslin & E. Lindström, Emotion in music performance, In S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut (Eds.), The Oxford handbook of music psychology, Oxford University Press, 2016, pp.597-613.

различите временске дистанце. Рецимо, прво употребом глисанда ка тој ноти, затим вибрата или све до промене динамичке амплитуде саме ноте.

Одступања темпа и динамике може такође проузроковати измену одређених емотивних стања. Један експеримент из 1999. године¹¹³ описује на који начин можемо систематски утицати на изражавање специфичних емоција. На примеру бр. 2.5.2 ћемо видети приказ експресивног израза туге који добијамо извођењем нагласка на једном тону (снижени тон а) путем промене ритмичке вредности односно продужавањем трајања тона. На примеру бр. 2.5.3 видимо исту групацију нота али овога пута без наглашеног тона путем продужавањем ритмичког трајања које у овом случају резултује експресивним изразом са конотацијом *среће*.

Пример бр. 2.5.2



Пример бр. 2.5.3



Функција сниженог тона а у примерима свакако има улогу акцента у мелодијско-хармонском смислу, међутим оно што је примарно у овом контексту је изражавање осећања тужних емоција кроз овај тип истицања тонског трајања одређене ноте музичког текста.

На другој страни имамо још један опсег акустичких параметара код постизања одређених емотивних стања приликом музичке интерпретације, а који се тиче поменутих *украса*. Употреба ових тонских бисера била је од пресудног значаја за улепшавање мелодијске деонице посебно током периода барока, у којем је интерпретатор имао извесну слободу изражавања у складу са својим укусом и предосећајем, али и уз исто тако уважавање одређених и успостављених правила тог периода. Без обзира на било које емотивно стање, својеврсно улепшавање мелодијске

¹¹³ P. N. Juslin & E. Lindström, Emotion in music performance, In S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut (Eds.), The Oxford handbook of music psychology, Oxford University Press, 2016, pp.597-613.

деонице могло је само додатно да допринесе остваривању уверљивости експресивног музичког израза.¹¹⁴ Сумирајући ове податке указују нам се одговори који говоре да интерпретатор може употребити неколико акустичких параметара (*cues*) у осликавању одређеног емотивног набоја док ти одговори немају подударност истог обима код процене слушалаца.

Резултати експеримента¹¹⁵ сведоче о подударању у ставовима код психолога и музичара по питању формулисања експресивног израза. Било да је реч о експресивним ознакама у нотном тексту у тумачењу емотивних категорија, позивајући се на суд музичара или емотивним одредницама у служби музичког израза код психолога, са аспекта утврђивања фундаменталних емотивних стања, оба ентитета су интегративног становишта. Приказ ових закључака следи у следећем примеру:

Закључци нам говоре да су следећи експресивни изрази у нотама имали највећи степен корелације са категоријом основних емоција:

Пример бр. 2.5.4

1. Нежност - експресивни израз *dolce* '98
2. Жељу – *espressivo* '85
3. Бес – *furioso* '92
4. Туга – *Grave* '88
5. Срећа - *Scherzando* '76
6. Изненађење *Spirituoso* '94

¹¹⁴ Richard Taruskin, *Oxford History of Western Music: 5-vol.set*, Oxford University Press, 2009.

¹¹⁵ P. N. Juslin & E. Lindström (2016), Emotion in music performance, In S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut (Eds.), *The Oxford handbook of music psychology*, Oxford University Press, 2016, pp. 597–613

2.6 *Комуникација са публиком у историјско-музичком контексту*

С обзиром на то да је експресивни израз у бити резултат емотивних и когнитивних психолошких процеса, самим тим и историјска промена епохе, значајни светски догађаји, околности и дешавања се неминовно рефлектују на композициони стил и на експресију извођача. Стога, код експресивног музичког израза морамо сагледати фактор *репродукције* експресије из угла извођача и фактор њеног *опажања* из угла слушаоца.

Сагледавањем експресивности у контексту временске линије музичко-историјских епоха, стичемо увид у дијаметрално различите интерпретативне параметре компонената. Они су нужни у креирању музичке експресивности у домену дела који карактеришу различита музичко-историјска доба. Узмимо поређења ради, један од најпримамљивијих примера као што је однос између музичко-историјских епоха барока и романтизма.

Постављајући музичку експресивност као чин интерпретације неког музичког дела у контекст музичко-историјске епохе романтизма, често заведени дајемо јој на ексклузивитету, што, сложићемо се, не би представљало најправилнији пут у правцу тумачења овог најважнијег параметра интерпретације. То не би представљало ни тумачење извођења неке барокне композиције, како се обично може не тако мали број пута чути, у романтичарском или нео-романтичарском стилу. Да бисмо успешно избегли тамновања у лавиринтима семантичког поимања, кључни императив из тог разлога представљаће нам успостављање јасне дистинкције код приказа музичких компоненти које генеришу музичку експресивност у интерпретацији музичких дела различитих музичко-историјских епоха.

На самом почетку ћемо првенствено разоткрити својства једне музичко експресивне интерпретације у барокном стилу насупрот компонентама које

прожимају експресивну интерпретацију у романтичарском стилу. Како истиче Доротеја Фабиан¹¹⁶, у свом научном раду из 1998., *артикулација* произилази из техничких карактеристика извођења везаних за одређену музичко-стилску епоху, док су *пулсација*, *метрика* односно *акцентовање*, *тонска репродукција* и *ритмичка еластичност* представљали моћна средства у дефинисању рукописа музике 18. века. Континуум мелодијске линије, заокружен углађеним легатом одложеног завршетка са широким произвољним темпом, креира мелодијску деоницу дугачке линије, у музици романтичарског периода. Супротно томе контрастна мелодијска линија типична за барокни период карактерише се мини ритмичко-мотивским целинама уобличеним јаким покретима правећи тиме јасно одређене метричко-наглашене одсеке. Још даље, да бисмо разумели, савремена барокна концепцијска слика је заправо најчешће обојена уметношћу некадашње ораторике и реторике. За то време приповедачи романтичарске музичке епохе се приклањају бесконачним мелодијским линијама и неизрецивим емоцијама.

Доротеја Фабиан и Емори Шуберт¹¹⁷ у свом раду помињу компоненте и подкомпоненте експресивног извођења, као што су: фразирање (дужина фразе, артикулација и повезаност), репродукција тона (вибрато, интензитет и тежина) и ритам (груписање, степен прецизности и флексибилност). У фокусу ових компоненти била је јасна диференцијација експресивних атрибута са аспекта дивергентних музичко-стилских епоха. Резултати емпиријског истраживања потврдили су да експресивни израз нужно не симболизује имплицитно романтичарску одлику. Другим речима, експресивни израз солисте не мора да буде романтичарски већ се више односи на спектар инвентивних, сликовитих,

¹¹⁶ D. Fabian, *J.S. Bach Recordings 1945-1975: St Matthew and St John Passions, Brandenburg Concertos and Goldberg Variations – A Study of Performance Practice in the Context of the Early Music Movement*, PhD. Dissertation, (The University of New South Wales, 1998).

¹¹⁷ D. Fabian, and E. Schubert, „*Is there only one way of being expressive in musical performance? – Lessons from listeners' reactions to performances of J. S. Bach's music*“, (7th International Conference on Music Perception and Cognition, Sydney, 2002).

аутентичних и сугестивних својстава у балансу са концепцијско-различитим музичко стилским епохама.

Фразирање представља кључни структурални предиктор експресивног језика.¹¹⁸ Фраза, налик на свој одраз у облику свода, може започети суптилније и успореније, а затим достићи врхунац у средишњем делу преко веће јачине и брзине након које следи смирај. Фразу детерминише варијетет музичке тензије, а тензија кулминира врхунцем у току фразе¹¹⁹. Један од најважнијих концепцијских феномена експресивног израза музичке интерпретације су и *украси*. У питању су *украси* који се користе као садржајни елемент мелодијско-хармонске линије у функцији улепшавања деонице. Посебно када се говори о историјској интерпретацији и односу са епохом барокне музике која се служила изобиљем ових различитих тонских драгуља; као што су: трилер, мордент, глисандо и апођатура, у свом изразу. Базичне емотивне категорије (срећа, туга, бес и љубав) биле су презентоване већ утврђеном типологијом украса¹²⁰.

Следећи важан аспект експресивног израза музичке интерпретације је присутан и он је везан за *музичку структуру дела*: тоналитет, форму, метрику и фразирање. На који начин можемо музичку структуру доживети експресивним изразом? Фриберг и Бисеси¹²¹ су у свом раду дошли до закључака да применом експресивне пулсације и динамике на већ опште усвојене акценте у погледу мелодијске линије, метрике, хармоније, можемо креирати стилске варијације које су у корелацији са различитим историјским периодом и стилским

¹¹⁸ A. Friberg, R. Bresin R. and J. Sundberg. *Overview of the KTH Rule System for Music Performance*. Advances in Experimental Psychology, special issue on Music Performance, 2006.

¹¹⁹ A. Friberg, R. Bresin and J. Sundberg, Overview of the KTH Rule System for Music Performance. (Advances in Experimental Psychology, special issue on Music Performance, 2006).

¹²⁰ R. Timmers & Richard Ashley, *Communicating emotions through ornamentation*, School of Music, Northwestern University, 2004.

¹²¹ A. Friberg and Erica Bisesi. 'Using Computational Models of Music Performance to Model Stylistic Variations', in Dorottya Fabian, Renee Timmers, and Emery Schubert (eds), *Expressiveness in music performance: Empirical approaches across styles and cultures* (Oxford, 2014; online edn, Oxford Academic, 18 Sept. 2014), <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199659647.003.0014>, accessed 28 Sept. 2023.

карактеристикама пијанизма. Још један битан фактор у сагледавању односа између структуре дела и музичког експресивног израза су *акцентовани тонови*¹²² било да су изражени у нотном запису или додати накнадно.

¹²² Richard Parncutt. "Piano touch, timbre, ecological psychology, and cross-modal interference." In *Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2013*, pp. 763-768. Belgium: Association Européenne des Conservatoires, Brussels, 2013.

ТРЕЋИ ДЕО

3.1 *Анализе интерпретације експресивног израза солисте на контрабасу*

1.

JOHANN SEBASTIAN BACH

Sarabande

Baroque

Концепцијска замисао моје експресивне интерпретације Баховог става *Sarabande* из програма уметничког пројекта је првенствено била условљена интенцијом композитора да прикаже однос хармонске тензије и смираја. Желео сам да експресивно формулишем веома изражајне хармонске оквире широких слогова (до тада јединствен пример приказивања широких акордских слогова код Баха) који стварају тензију коју Bach најчешће испољава дисонанцом на другој доби такта након чега следи ослобађање односно смиривање тензија каденцирањем.

Он заправо врхунац музичке креира антиципацијом на дисонанци тона друге доби, која је у суштини заједно са следећом нотом, осмином, заправо ништа друго до потенцијални „орнамент“ који је ефектом ритмичког успоравања добио форму две једнаке осмине. Тим ритмичким успоравањем и продужавањем је Бах заправо хтео да подвуче значај односа хармонске тензије на другој доби и њеног смиривања, и колику важност има други тактов део.

Из тог разлога сам користио потезе који ће пратити ову замисао. Конкретно образац коришћених потеза из првог такта сам користио и касније током композиције, а он је

током целог става увек започињао истим *detache* потезом наниже са одвојеним осминама на првом тактовом делу да бих затим други тактов део приказао везаним осминама *legato* потезом којим уз динамичко појачавање потезом гудала на жици додатно истичем антиципирани тон хармонске тензије.

Пример бр. 1.1



Други разлог зашто сам користио *legato* уз динамичко истицање на другој доби такта, који повезује две осмине, јесте плесни карактер *Sarabande* у којем важну такође важну улогу игра истицање другог тактовог дела па понегде, остављено извођачу на избор, и трећег тактовог дела.

Што се тиче динамичког аспекта моје експресивне интерпретације, водио сам се следећим замислима, наравно у сагласју са стилским карактеристикама барока, а оне нису ишле у прилог потенцирању примене нијансираних динамичких прелаза код пресликавања мотива секвенцама. Тачније речено, секвентне фразе у прва три такта преко терцног скока, свесно нисам желео динамички нијансирано да повезујем већ градацијом путем „степенасте“ динамике. У прва два такта сам додатно правило и извесни веома благи застој на четвртини последњег трећег тактовог дела да бих и на тај начин добио на још једном појачавању ефекта тензије у ишчекивању наставка динамичке градације у следећем такту током секвентних покрета.

Пример бр. 1.2



Након прва два такта следеће тактове сам извео са осећајем препуштања природном току смењивања тонова који су једнаки и без задржавања. Уз наглашени други тактов

део желео сам да napravim извeстан нагласак и трећег тактовог дела али нешто мањег интензитета у односу на други тактов део. То сам извео путем *portata* гудалом код повезаних осмина на трећем тактовом делу али том приликом посебно „одвајањем“ последње осмине у такту и на тај начин истицањем и потврђивањем плесног карактера *Sarabande*.

У другом делу *Sarabande*, осим истог композиторовог музичког концепта уз нове тонске висине појављује се и мелодијска деоница која није секвентна и има другачији аспект. Знамо да је барокна музика била заснована на говорним обрасцима и да се у том случају користило динамичко нијасирање у смислу праћења контуре мелодијске деонице, те сам стога употребљавао нијансирану динамику у покрету навише и наниже дословно паралелно са контуром мелодијске деонице у стилу *грегоријанског корала*. У другом делу се и коначно дешава кулминација целог става на тону ес, у реалном сазвучју са жицама соло штима. Сам врх ове кулминације изводим са *detache* потезима али путем највеће количине потеза гудала до тада и исто тако динамичким интензивирањем на поменутој другој доби, да бих добио на изражајности. Након разрешења, мелодијска деоница се спушта наниже са још једним убедљивим динамичком потврђивањем целог става пред сам крај.

Пример бр. 1.3

The image shows two staves of musical notation for a Sarabande. The first staff, labeled '12', shows measures 12 through 16. The second staff, labeled '17', shows measures 17 through 21. The music is written in a bass clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'v' (forte) and 'f' (fortissimo). There are also slurs and accents over certain notes, indicating phrasing and emphasis. The piece concludes with a double bar line at the end of the second staff.

Vibrato као украс нисам желео да употребљавам генерално у целом ставу из разлога што постоје извесни записи који потврђују да Bach и није био баш изразити поборник *vibrata*, а такође и из разлога што је *vibrato* добио тек своју праву примену тек у класицизму, а нарочито у романтизму, јер је био изразити експонент веома слободног експресивног испољавања емоција као супротност до тада суздржаном испољавању у ери Mozarta. Такође, нисам желео да га употребљавам јер сам осетио снажну духовност и емоционалност током рада на *Sarabande* у тој мери да би његова употреба нарушила неопходни и нужни баланс тока музичких мисли.

Када сам желео да украсим ноту изводио сам то на начин креирања динамичке амплитуде узлазне и силазне путање на истом тону, али путем позиционирања потеза гудала ка и од кобилице инструмента, због пружања ефекта већег отпора жице и самим тим и већег агогичког изражавања.

Последњу замисао коју сам желео да реализујем је извођење *Sarabande* у оригиналном тоналитету с мол и примена споријег темпа. Највећи аргумент у прилог првој тези је карактер и тембр самог става који ћу у наставку покушати да дочарам. Мислим да сваки други тоналитет код транскрипције, која би „можда био више одговарајућа“ због лакшег и суженијег регистра на контрабасу приликом извођења, не би толико уверљиво осликао емоционалну улогу која је примарна идеја водила. Оригинални тоналитет има довољно капацитета да уверљиво изрази експресију веома посебне емоције у овом ставу.

Сматрам да је увек важно да се прво водимо музичким концептом а затим техничким. Технички домети у служби музике да, али ако музика треба да буде у служби технике мислим да нисмо на правом путу.

Реализација последње замисли у *Sarabande* је остварена уз транскрипцију нотног штима који сам преписао на име b мола који ће са соло штимом реално звучати у с молу. Руководио сам се идејом да је Bach писао дела са изразито емотивним садржајем најчешће у с молу, посебно *Sarabande* која суштински представља централни став свих шест свита због своје дубоке емоционалности, готово религиозног карактера, тамне

боје, чак и употребом скордатуре у оригиналу на виолончелу. Још један елемент који сам имао намеру да применим али споријег интензитета, је био темпо. Вацова *Sarabande* из Пете свите је француског типа, што значи да темпо не би требао да буде брз као код италијанских *Sarabandi*. Темпо који сам ја употребио код извођења *Sarabande* је заправо доста спорији, а све у тежњи да што боље исцртам поменути емоционалну црту става.

Натприродно, мекоћа, туга, драматичност, патња, и интензитет духовности готово црквеног карактера су епитети који најбоље описују емоционалност става *Sarabande*, коју сам и сам доживео током извођења на солистичком концерту.

Алате експресивног израза које сам користио у *Sarabandi*, а у сагласности су са стилским карактеристикама барока су: изражајни *detache*; портато; агогичко истицање битних тонова фразе плесног карактера са већим ослоном на гудало и усмеравањем потеза гудала ка кобилици; тумачење динамичког интензитета “степенастом” динамиком и динамичким праћењем музичког тока мелодијске деонице; споријим темпом извођења уз минималне варијације, као што је успоравање на крају одсека и целе композиције.

2.

JOHANN SEBASTIAN BACH

Gigue

Baroque

С обзиром на то да је *Siciliane* водећа ритмичка фигура у Баховом ставу *Gigue*, изразито ми је било важно да је прикажем адекватно и уз примену свих параметара експресивности барокне епохе и личног израза које могу користити у презентацији експресивног израза да бих добио на аутентичности.

Прво запажање које ми је било битно и које ме је водило током рада на ставу *Gigue* засновано је на базичном емоционалном контексту става, а то је њен карактер достојанственог прихватања судбине спокојно се приближавајући неминовном крају. Друго запажање се односи на преовладавања профила двоструко пунктираног ритма које нам јасно говори о ставу француског стила. Наиме, уколико изменимо нотни текст и на пунктирану ноту која се јавља у форми *Siciliane* извршимо додавање још једне тачке добићемо двоструко пунктиран ритам.

Даље посматрано, поред двоструко пунктиране *Siciliane* коју желим да истакнем, последично и код појаве шеснаестина у групи од три ноте под *legatom* се добија двоструко бржи ритам и тако долазимо до ритмичке вредности нота тридесетдвојки.

Приликом музичког исписивања ових карактерних особина става двоструко пунктирани ритам не би требао да нас занесе и поведе у правцу подизања темпа већ да техничким аспектима извођења, које ћу касније описати, доведемо у контролу проток времена током исцртавања музичких реченица без убрзавања.

Да бих се што више приближио емоционалном контексту Бахове намере и свим особеностима тог времена покушао сам пре свега да обратим посебну пажњу на начин извођења двоструког пунктираног ритма од самог почетка композиције, који је у служби тог контекста. То сам остварио извођењем одвојених нота, дакле употребом одвојених потеза гудалом приликом усвајања форме *Siciliane*, никако везивањем односно *legatom* над свим припадајућим нотама ритмичке фигуре *Siciliane*. Ако бих описао врсту потеза рекао бих да је у питању *detache* али са благим одвајањем између тонова или „ношени“ *detache* да бих био јаснији. Оно што је важно истаћи у овом моменту је аспект благе сепарације између тонова односно благо попуштање код ослонца струна гудала на жицу након започетог тона. Отпуштање силе ослонца треба да се деси одмах након двоструко пунктиране ноте. Тако да ми је намера била да то извршим сваки пут након двоструко пунктираног тона, а не након сваког тона. То би био један део решеног проблема у вези поставке музичког идиома става *Gigue*.

Пример бр. 2.1



Други део музичке идеје је било *detache* исвиравање нота које следе након двоструко пунктиране ноте, а то је инсистирање на звучном повезаности следеће три ноте: тридесетдвојке и две осмине. Да повежем, у овом случају поента би била исцртавање музичког тока на почетку такта са благо одвојеним тоном а затим са три повезане ноте истим *detacheom* приликом тонске повезаности али наглашавам овом приликом без *legata*.

Гледано са аспекта метрике и агогике, у формулацији експресивног израза тежио сам динамичким издвајањем прве и треће доби у такту. Прве зато што је у питању теза тактовог дела и зато што се управо на тој тези и дешава благо попуштање у извођењу тона и које је нужно за исцртавање обрасца *француског стила Gigue*. Уједно исто тако овим принципом добијамо на контроли темпа и стварању емоционалног доживљаја

измирења са судбинским током који је овде приказан музичким мислима. Трећи тактов део је динамички изражен тек толико да би био у функцији припреме следећег тона којим започиње сваки следећи такт. Управо та последња осмина у такту, или понекад код појаве три тридесетдвојке у тексту под *legatom*, нас води ка следећој ноти и из тог разлога сам је изводио на начин тонске повезаности без прекида и без легата дакле могао бих речи такозваним „златним“ *detacheom*.

Посматрано са аспекта употребе динамике, она је у сагласју са хармонским прогресијама. Хармонска компонента диктира емоционалну структуру дела и води цео ток композиције, што је било од велике важности код Ваџа. У овом ставу сам користио исте принципе код секвентног понављања мотива као и код *Sarabande*, дакле са наглим променама код динамичких градација у кретању навише и без нијансирања. Прва кулминација музичког тока долази у 16. такту након чега се у *хемиолама* музички ток спушта наниже.

Пример бр. 2.2



У овом случају сам такође користио блага тонска одвајања након везаних нота пунктираног ритма. Од двадесет првог такта сам гледао да динамички паралелно да испратим ток музичке мисли као у сличним ситуацијама у *Sarabandi*. У двадесет петом такту потезом гудала по истом досадашњем принципу одвајања нота одвајам и ноту четвртинске од ноте осминске вредности у циљу појашњавања разлике између првог и другог дела става *Gigue*.

Пример бр. 2.3



У другом делу користим украс у виду ритмичког обрасца, две тридесетдвојке које су повезане *legatom* са четвртином која следи, испред метричке вертикале на ноти у 37. такту да бих испољио супротстављеност мотива и истакао врх музичког тока. Након тога долази до смиревања и појаве другог типа мотива који осликава сву емоционалност помирења и меланхолије после које следи надолазећи последњи и најважнији успон музичких мисли. Њега изводим под највећим подизањем динамике и уз најаву тоталног музичког врхунца у такту бр. 58. који ће најавити два украса на нотама дужих ритмичких вредности са пунктираним ритмом. Ове украсе изводим на начин поласка са горњег тона наниже и уз принцип извођења споријег почетка украса који ће се затим убрзати, а не истом брзином извођења од почетка до краја украса.

Пример бр. 2.4

Битно ми је било да јасно и разговетно испевам почетак украса с чиме бих додатно подигао тензију која води до кулминације у следећем такту. Након смиревања музичког

тока пред сам крај става долази до резолутне потврде емоционалног карактера целог става, притом сам имао у виду да је то уједно и крај целе свите, те сам стога гледао да динамички будем што убедљивији у последњих шест тактова става врло благо успоравање да се не би нарушио концепцијски смисао става и целе свите.

Пример бр. 2.5



Такође код осмишљавања експресивног израза у *Gigue*, није било потребе за употребом *vibrata* у целисти током става, већ истицања одређеног тона по истом принципу из претходног става *Sarabande*, а то јесте креирањем динамичке амплитуде на самом тону техничким аспектом спуштања потеза гудала по жици ка кобилици и назад. Свим овим параметрима којима сам се служио у тумачењу експресивног израза у овом ставу допринели су да доживим емоционалну поруку овог *Bachovog* става, његове генијалности и композиционог приступа као и плесни карактер става.

Алати које сам користио у форми експресивног израза у ставу *Gigue* су пре свега везани за изражајно тумачење водеће ритмичке фигуре *Siciliana* и њеног плесног карактера. То сам чинио *detache* потезима са одвајањем након двоструко пунктиране ноте, тзв. “ношеним” *detacheom* краћим изговором нота шеснаестинске ритмичке вредности са потезом који има већи контакт са жицом. Такође користио сам изражајни *legato* уз

употребу истог типа контакта са жицом. *Vibrato* нисам користио у целости става. Остали примењени алати експресивног израза су исти као у претходној композицији *Sarabande*.

3.

JOHAN BAPTIST VANHAL

(ера класицизма)

Concerto II став

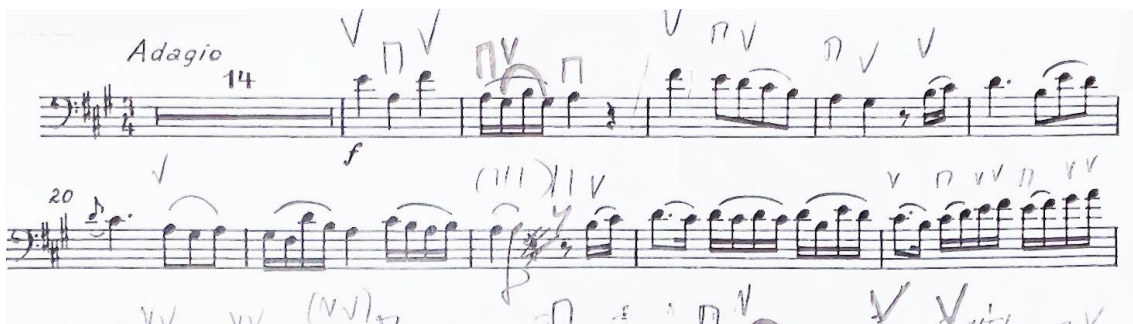
(А дур – клавирски штим)

Моја поставка експресивног израза солисте у погледу извођења другог става Ванхаловог Концерта за контрабас се базира најпре на сагледавању значајног историјског моментума у погледу конструкцијског развоја контрабаса. Развој се одигравао за време периода класицизма у Бечу, где је дошло до напретка у начину подешавања штима контрабаса о чему је већ било речи раније у раду. Концерт је створен у време најплодоносниег периода историјског развоја контрабаса у време Моцарта и Хајдна. Ово је важна чињеница која ме је руководила у процесу проналажења музичке слике која је требала да прикаже дух тог времена и деловања најпознатијих савременика тог доба. С обзиром на то да је тадашњи такозвани *Viennese* штим био погодан за извођење композиција до рецимо Ес дур тоналитета сигурно је био мањи технички изазов извести га тада. Као што сам рекао раније, након развоја хармонског језика и појаве нових тоналитета настају дела која је теже извести у том штиму и полако се због свих потешкоћа удаљавамо од овог система и долазимо до

појаве данашњег савременог штима контрабаса који је пак постао захтевнији за извођење овог концерта јер њему изворно није ни био намењен. Из тог разлога данас дело важи за најзахтевнији Концерт из ере класицизма, доста је виртуозан и нотни штим обухвата широк регистарски опсег у односу на Концерт Дитерсдорф. Веома је присутан на многим аудицијама за контрабасисте широм света. Водио сам се идејом да експресивним изразом прикажем: Моцартовску грациозност, елеганцију, јасноћу и пропорцију форме, једноставност и заокруженост веома јасних мелодијских деоница различитих дужина али превасходно краћег облика. Могли бисмо рећи за тај период да је био епоха у којој се у уметности јавља и суздржано испољавање емоција. Музички гледано мелодијска деоница се поставља у први план и деонице су краћег и јасно уобличеног облика као што се и види у примеру другог става на самом почетку. Хармонска разрешења и прогресије су једноставнији.

Сам почетак Концерта почиње одвојеним потезима *detache* са почетним потезом навише са горње половине гудала исвиравањем целим потезом. Нота којом почиње соло деоница Концерта се као и свака друга нота током става, ритмичке вредности четвртине и половине, извршава са споријим *vibratom* али који се не изводи одмах по започетој репродукцији тона већ нешто касније осцилацијом леве руке која се пресликава на прст којим изводимо *vibrato* као орнамент. Наглашавам да је врло важно да *vibrato* као украс у овом ставу, поготово због карактеристика ере класицизма и спорог става, буде мање амплитуде у левој руци, примерено класичарском стилу. *vibrato* као веома важан експресивни елемент израза у концерту и овом ставу треба врло одмерено, дозирано и суздржано употребљавати.

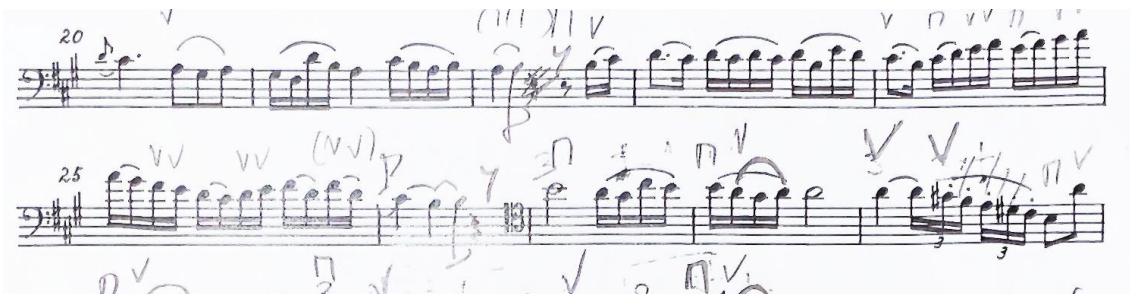
Пример бр. 3.1



У другом ставу присутан је пример јасног одвајања нота мотивске грађе у низу што можемо приметити од самог почетка концерта. Сви мотиви су заокружени и заобљени са истакнутом и „подвученом“ нотом динамичког врхунца. Овај експресивни пример сам указао динамичким појачавањем музичког тока у првом такту у смеру према првој шеснаестини у групи шеснаестинских нота у оквиру другог такта након којег следи већ поменуто заокруживање мотивске грађе.

Поменути музички образац се протеже током целог става углавном и изводим га на исти начин са разликама у самој динамици и динамичком опсегу *crescenda*. Дакле, двотактне фразе изводим тако што се на спојевима тактова дешава мотивска кулминација односно динамичко „подвлачење“ тона којим започиње сваки други такт. Када говоримо о специфичном мотиву који садржи четири шеснаестине као што је пример у другом такту соло деонице, свако појављивање овог мотива изводим на исти начин издвајањем прве шеснаестине *detacheom* али исте дужине потеза односно у балансу са дужином потеза потребним за извођење осталих шеснаестина које су под *legato*. Ову праксу са потезима гудала примењујем и на осминама у низу у следећем такту. Код следећег примера у такту бр. 24 соло деонице, код примене шеснаестина у покрету навише, у том и сличним ситуацијама (када је у питању група од четири шеснаестине где су прве две повезане *legatom* а друге две одвојене) током става користим образац потеза: две ноте су под *legatom* а следеће две ноте под *portatom*.

Пример бр. 3.2



Орнаменте које изводим у 37. такту изводим тако што постављањем свих нота под једним потезом, дакле двоструки предудар у шеснаестинама повезујем са трилером и следећим двоструким предударом који се налази у истом такту. Овај начин извођења украса под једним потезом ће бити пракса коју ћу примењивати током става у целости са једином разликом у погледу одабране врсте украса који се појављују у датом тренутку.

Пример бр 3.3



Све описано до сада користим у форми досезања духа времена у којем је стварано дело уз уважавање стилских карактеристика и емоционалне слике коју бојим различитом палетом и количином боја параметара *експресивног израза својственог класицизма*. Контраст представља праву парадигму ере класицизма. У другом ставу то можемо приметити у промени: регистра, динамике, емоционалног контекста, у одсецима, фразама и већим целинама. Посебно бих истакао овом приликом формирање контраста у погледу динамичких промена. Динамички контрасте које сам желео да прикажем тичу се наглих промена из *forte* динамике у *piano*, затим кроз нијансирано повећавање (*crescendo*) и стишавање (*decrescendo*) динамике и акцентуацијом. Јасан пример изградње музичког тока под *crescendom* имамо у тактовима бр. 53 и 54.

Пример бр. 3.4



Затим у тактовима бр. 82 и 83.

Пример бр. 3.5



Променама у темпу и градацијама сам такође указао на још један вид испољавања контраста као битне стилске карактеристике епохе класицизма. У тој сврси сам примењивао *accelerando* у садржају каденце и *ritardando* у соло деоници испред, у току и на крају саме каденце која је слободнијег карактера у односу на деоницу соло контрабаса уз пратњу клавира до тада.

Пример јасног динамичког контраста у соло деоници сам приказао рецимо у такту бр. 49 и 51. У такту бр. 49, након уводне ноте осминског трајања у предтакту, примењујем потез наниже на пунктираној ноти четвртинске ритмичке вредности након које следе осмине под *legatom* које такође започињем истим потезом, дакле на том месту након изведене ноте дужег трајања поново враћам потез наниже за следећу групу нота. Први наступ мотивске грађе изводим у *forte* динамици док други пут у понављању правим динамички контраст али овог пута у *piano* динамици. Желео сам на овом месту тиме посебно да истакнем важност динамичког контекста највише ноте музичког мотива (прва од две ноте осминске ритмичке вредности под *legatom*).

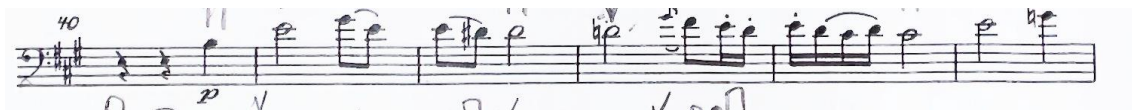
Пример бр. 3.6



Иначе средишњи део другог става започињем контрастном динамиком *piano* од средине потеза гудала у смеру ка врху гудала из разлога добијања суптилнијег прелаза ка следећем тону и из разлога избегавања позиционирања ка доњој половини потеза гудала и добијања нежељеног динамичког волумена.

Музичка мисао је као и код претходних примера добила своју финесу уобличеног краја на самом крају такта бр. 44. Из тог разлога започињем нову музичку мисао потезом наниже и тиме јасно одвајам две различите целине мотивске грађе, до такта и од такта бр. 45.

Пример бр. 3.7



Из описаног примера средишњег дела другог става се види јасан уплив емоционалног контекста молске драматике који сам добио поменутиим обрасцем употребљених потеза гудалом и који у суштини самим тим осликава извештан уплив романтичарске мелодијске деонице чији ће емоционални контекст бити примаран у следећој ери романтизма која је касније уследила.

Принцип који сам раније описао, када је реч о четири ноте једнаких ритмичких вредности као што је пример са нотама у такту бр. 53, такође на исти начин, са почетка, тумачим. Не вежем легатом прве три ноте осминске ритмичке вредности да бих затим

исто повезао *legato* и следеће три ноте истог трајања из разлога што сматрам да на тај начин добијам извесно „измештање“ метричког и агогичког нагласка јер се следећи *legato* у такту не појављује на почетку доби.

Пример бр. 3.8



Разлог креирања другачије концепције је тај што се такав претходни манир не уклапа у оквир музичког тока који желим да прикажем и из разлога што се на тај начин не добија усклађеност мотивске грађе у ставу у целини чему тежим током става. У том такту бр. 53 користим распоред потеза: две прве ноте су под *detacheom* и *crescendom* који води до динамичког врхунца мотива на ноти a коју изводим такође *detacheom* али истом дужином потеза која ће бити потребна касније за следећу групу нота која је под *legato*. Дакле, исти принцип са почетка става се провлачи заједно са мотивском грађом и током целог става, а циљ је био као што сам већ пружио објашњење, динамичко истицање и „подвлачење“ најважнијег тона мотивске грађе краћег облика и обликовање односа супротности унутар мотивске грађе.

Каденцу изводим у слободнијој форми темпа, из разлога што је у питању соло деоница контрабаса без клавирске пратње и утврђивање краја музичког наратива. Овде примењујем већи динамички опсег уз уважавање ознака *pp* и *ff*.

Пример бр. 3.9



Контрасте уз нијансирања музичког тока и даље исцртавам поменути алатима експресивног израза али уз веће разлике. На местима са *coronom*, спроводим успоравање музичког тока продужавањем ритмичких вредности, али умерено. Секстоле и триоле изводим са *rubatom*. Примењујем *accelerando* и *ritardando* у функцији слободнијег и карактера саме каденце.

Још једном желим да апострофирам стилске карактеристике епохе које приказујем параметрима експресивног израза, а то су: једноставност, заокруженост односно баланс између суздржаних емоција и јасно уобличене форме Моцартовског типа. Једноставност форме је погодовала трајнијем меморисању дела код публике, јер је тиме публика уједно и јасно антиципирала музички ток. Да би се овај тренд остварио у оквирима сонатне форме имамо делове као што су: експозиција, развојни део и рекапитулација.

Приликом процеса формирања експресивног израза у овом делу, покушавам поменути музичко-техничким елементима да прикажем сву једноставност и суштину односа баланса између делова форме и контраста унутар њих.

Од алата експресивног израза у другом ставу Концерта Vanhal, користио сам: *vibrato* мање амплитуде у левој руци у складу са карактеристикама класицизма, извођења са задршком на почетку тонске репродукције нота већих ритмичких вредности; агогичке акценте изведене ослонцем гудала по жици, на важним местима мотивске грађе; *detache* потезе већег обима у битним моментима фразирања; *legato* са развојном артикулацијом прстију леве руке и обликовањем крајева мотивске грађе који се изводе са украсима; *staccato* потезе код пасаж са нотама мањих ритмичких вредности; динамичко исписивање контраста музичког тока тихим и јаким интензитетом, и динамичким нијансирањем уз уважавање ознака за појачавање и стишавање музичког тока; мања и већа успоравања музичког тока (благим *ritardandom* на крајевима музичког тока и самог краја става, а већим у каденци).

Спиритуалност музичког садржаја да, а претерана емоционалност не. Умереност, једноставност и уздржаност су били најважнији путокази на путу мог креирања музичког тока другог става експресивним инструменталним алатима.

4.

FRANZ SCHUBERT

(Рани романтизам)

Arpeggione Sonate I став

(транскрипција: Orfeo Mandozzi)

Креирање музичког експресивног израза у *Arpeggione* сонати првенствено захтева пажљиво сагледавање комплетне слике односа између инструмента који је временом ишчезао са историјске позорнице породице инструмената и савременог контрабаса, уз

уважавање њихових музичко-техничких предности и лимита. Са једне стране имамо инструмент који је био својеврстан *хибрид* гитаре и виолончела, односно у питању је била шестожицана гитара која се свирала гудалом и постављала у исти положај као данашње виолончело, а са друге стране гудачки инструмент највећег габарита међу гудачким инструментима.

С тим у вези и последично због лимитираности техничких компонената контрабаса, а ту пре свега мислим на дужину потеза гудала, морао сам посебно да обратим пажњу на осмишљавање и расподелу врсте, количине и смера кретања потеза гудала приликом извођења музичког материјала сонате. Затим је требало успоставити баланс између тих особености на контрабасу и аутентичности музичких мисли у сонати које не би требало да се ставе у контекст нарушавања природног и логичног музичког тока зарад једноставније и погодније расподеле потеза. Као што сам и раније у претходним анализама креирања експресивног израза поменуо, нагласак је на техничким компонентама у служби музичког језика и зато се тога морамо држати до крајњих граница могућности, да би наш израз био уверљив што је и главна мисија музичке експресивности.

Судбина *Arpeggionea* је одредила његов кратак историјски пут услед поседовања недовољног капацитета тонског волумена за потребе јавних концерата једног солистичког инструмента. Додатни проблем у прилог овоме је био и велики броја жица на лучном хватнику што је доста отежавало извођење јачих динамичких разлика гудалом. Јер, сваким већим ослонцем на гудало долазило је до контакта са бочним жицама те је стога извођач морао уздржано да се понаша у погледу примене динамичких разлика. Контрабас је у том погледу свакако у бољој позицији иако ни он не важи за инструмент са великим капацитетом тонског волумена. Подаци о историјату инструмента *Arpeggione* су детаљно описани раније у писаном раду.

Следећа проблематика којој сам морао посветити простора ради креирања експресивног израза је разумевање свих музичко-стилских карактеристика времена у којем је стварано дело. С обзиром да је дело настало у прелазном периоду морамо

уважити музичко-стилске карактеристике класицизма и романтизма уз уважавање чињенице да је Schubert практично био први романтичар, иако на прелазу епоха. Музички језик и израз који користи је романтичарски.

Соната почиње *сензибилним* почетком који се дешава најпре у деоници клавира, а затим прелази у деоницу контрабаса у такту бр. 10. Основну музичку мисао започињем извођењем *лирског* садржаја у деоници контрабаса целовитим *legatom* којим повезујем све ноте првог такта, са потезом *наниже* на доњој половини гудала, Затим се надовезујем у следећем такту на следећи *legato* потез али уз *portato* код последње три ноте осминске ритмичке вредности. У следећем такту имамо две пунктиране ритмичке фигуре. Управо на овом месту у тактовима бр. 11 и 12 желим да прикажем изразито *сензибилан* и *експресиван израз* динамичким истицањем пунктираних тонова \underline{e} и \underline{f} .

Пример бр. 4.1



У даљем делу музичког тока на прелазима тактова бр. 13 и 14 и исто тако и у тактовима бр. 14 и 15 користим исти принцип динамичког издвајања нота четвртинске ритмичке вредности на почетку тактова. Овоме претходи група нота осминске или шеснаестинске вредности која је под *crescendom* који води ка мотивском динамичком врхунцу тих нота четвртинске вредности. Даље користим *legato* који веже све ноте осминске ритмичке вредности заједно са првом доби у следећем такту уз појаву *detachea* на последњој ноти такта бр. 16 који под *crescendom* најављује драматски врхунац прве теме. Прелаз у експозицији карактеришу лепршави пасажу у нотама шеснаестинске ритмичке вредности које су под *legatom* у тактовима бр. 35 и 36. Њих изводим са започетим потезом *наввише* у такту бр. 30. Трилер који се појављује у такту

бр. 32 изводим у стилу нијансиране слободне разговетног изговора нота и потезом *наниже*. Крај прелаза изводим са веома малим *ritardando* да не бих сувише успорио ток музичких мисли. Следи наступ друге теме која по природи ствари у романтичарског емоционалног контекста и музичко-техничке грађе.

Пример бр. 4.2

The image shows a musical score for three staves, likely for a double bass. The first staff (measures 27-31) is in treble clef and includes markings for *cresc.*, *dim.*, *pp*, and *f*. The second staff (measures 32-35) is in bass clef and includes markings for *mf* and *p*. The third staff (measures 36-40) is in bass clef and includes markings for *decresc.* and *ritard.*. The score is heavily annotated with handwritten notes, including fingerings (1, 2, 1, 2, 1), breath marks (V), and other performance instructions.

Експресиван израз ове теме мора да дочара њен енергични и драматски капацитет путем излагања виртуозних пасажа који су изузетно захтевни за извођење на контрабасу. *Експресивност* сам тумачио контрастом у динамици, *pianot*, а затим акцентуацијом односно издвајањем значаја нота четвртинске ритмичке вредности на другој и четвртој доби. Пасаж у нотама шеснаестинске вредности у такту бр. 44 изводим под целовитим *legatom* и уз примену *проширених* позиција да бих направио компромис са што мањим бројем скокова у левој руци. Такт број 45 изводим на начин одвајања прве ноте од осталих под *legatom* путем потеза навише на горњој половини гудала. Пасаж исте садржине из такта бр. 44 овог пута водим са два *legata* иста по једнакости у такту, такође уз примену проширених позиција. Динамички врхунац музичког тока друге теме се дешава у такту бр. 49. Овој кулминацији претходи такт са четири групе нота шеснаестинских ритмичких вредности од којих прве две групе групишем под једним *legatom* почевши потезом навише на горњој половини гудала, а затим због остваривања већег интензитета динамичког успона трећу и четврту групу

нота сваку посебно вежем *legatom*. Још једну од карактеристика и обележја епохе класицизма у виду примене нијансираних динамичких покрета, за разлику од претходне епохе барока, остварујем од такта бр. 49 до такта бр. 53. Поновни наступ друге теме овог пута тумачим контрастно, са другачијим обрасцем употребљених потеза на нотама шеснаестинске вредности. Свака група нота шеснаестинске ритмичке вредности сада има следећи модел расподеле и врсте потеза: прве две ноте су повезане *legatom* да би следеће две извео са *staccatom*. Изразиту енергичност краја друге теме приказујем у тактовима бр. 57 и 58 извођењем нота шеснаестинске ритмичке вредности *spiccato* потезом, након чега следи нотни текст изведен такође *spiccato* потезом притом посебно истичући ноту *g* шеснаестинске ритмичке вредности акцентуацијом.

Пример бр. 4.3

The image shows a musical score for Example 4.3, consisting of four staves of music. The first staff (measures 47-50) is in G major and 3/8 time, featuring a melodic line with dynamics *p*, *p cresc.*, *f*, and *p*. The second staff (measures 51-54) continues the melody with dynamics *pp* and *f*. The third staff (measures 55-57) shows a more rhythmic passage with dynamics *f* and *staccato*. The fourth staff (measures 58-60) features a *Pizzicato* section with dynamics *f* and *cresc.*, including a *detache* instruction. The score is annotated with various performance markings such as *legato*, *staccato*, *spiccato*, and *tr*.

Музички ток завршне групе почиње од такта бр. 62 и приводи се крају *gruppetom* на ноти четвртинске ритмичке вредности у такту бр. 70 где притом такође примењујем проширену позицију. *Pizzicato* акордима и интервалом се коначно завршава материјал друге теме.

Развојни део започињем тоновима *pizzicato* начином извођења али не *jazz* типа него више у стилу извођења на виолини, окидањем жице навише уз употребу само кажипрста десне руке. Циљ је добити тон *staccato*, краће дужине а не „тежи“ и дужи по трајању. Извођењем *pizzicata* динамички пратим мелодијску деоницу у клавиру

формирајући лепршав карактер са мекоћом. У наставку музичког тока *параметрима експресивног израза* сучељавам тематски материјал експозиције.

Пример бр. 4.4

Handwritten musical score for Example 4.4, measures 76-86. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The first staff (measures 76-80) is marked *pizz.* and *p*. The second staff (measures 80-86) is marked *arco* and *p*. There are various performance markings such as *f*, *mf*, and *pp* throughout the piece. The score is heavily annotated with handwritten notes and symbols.

Од такта бр. 103, тематски материјал експозиције, због наставка мелодијске деонице у покрету наниже, изводим за октаву ниже. С тога ноту ас која се појављује у такту бр. 107 прво свирам у истом регистру, а следећу у октавном скоку навише и тиме се вратио у тонски регистар у којем правим динамичку кулминацију развојног дела поигравајући се са флажолетима.

Пример бр 4.5

Handwritten musical score for Example 4.5, measures 102-105. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The first staff (measures 102-105) is marked *mf* and *II*. The second staff (measures 105-108) is marked *pp* and *pp cresc.*. There are various performance markings such as *f*, *mf*, and *pp* throughout the piece. The score is heavily annotated with handwritten notes and symbols.

Флажолети су један од бенефита контрабаса савременог доба јер управо примена флажолета на контрабасу, прави данас разлику у односу на друге инструменте на плану експресивног израза у форми различитог спектра тембра. У том смислу у завршном одсеку развојног дела користим октавни флажолет на тону е у такту бр. 118. након којег следи силазна путања мелодијског тока у флажолетима сво до успоравања музичког тока и краја развојног дела који изводим на начин везивања последње групе нота осминске ритмичке вредности у такту бр. 125. са следећим обрасцем: по две ноте са

portatom. Завршетак развојног дела треба извести са *ritardandom* али дозиманим, не претераним, да би се задржала флуидност музичког тока.

У репризи, такт бр. 146 изводим за октаву ниже у жељи за извођењем сонорнијих интервала *pizzicato* техником који ће уследити, међутим код следећег мотива у такту бр. 148 се враћам у горњи регистар.

Пример бр. 4.6



Од такта бр. 159 примењујем исти концепт *параметара експресивног израза* као у експозицији.

Пример бр. 4.7



У репризи долази до емоционалног смиревања и помирења. Контрастне теме се сада усаглашавају јер се обе изводе у истом тоналитету и самим тим долази до разрешења контраста међу њима. Тематски материјал који сам покретачком силом у експозицији приказивао кроз разраду сучељавања, сад губи своју оштрицу услед појаве истог тоналног центра. Појавом варирајућег мотива у трајању од једног такта са краја експозиције, али овог пута у основном а мол тоналитету, *лирском* и изразито сензибилном музичком казивању који има готово интиман карактер, долази крај уз благо динамичко нијансирање употребом *crescenda* и *decrescenda*.

Пример бр. 4.8

The image displays a musical score for a piano sonata, consisting of four staves of music. The first staff (measures 186-190) is in treble clef, marked *fp* and *p dolce*. The second staff (measures 191-195) is in treble clef, marked *espressivo* and *pp*. The third staff (measures 196-201) is in bass clef, marked *ten.*, *Klavier*, and *dim. (rall.)*. The fourth staff (measures 202-206) is in bass clef, marked *(a tempo)*, *f*, *decesc. p*, *decesc.*, *ff*, and *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Концепт експресивног израза који сам желео да прикажем у овом ставу сонате, творе јасни елементи сонатне форме епохе класицизма и уплива романтичарског стила које се огледа у већој слободи испољавања емоција и драматског карактера. Из тог разлога посебан императив је био у употреби параметара експресивности који би најадекватније осликали учестале емоционалне промене.

На крају анализе експресивног израза у овом делу закључио бих, уз уважавање чињенице да је Schubert практично био први романтичар иако на прелазу епоха, да је његов музички језик и израз који користи у делу романтичарски. С тога сам наглашавајући романтичарски карактер користио изражајне: „широке“ *legato*, *detache* и *portato* потезе. У жељи да прикажем црту романтичарске емоционалности примењивао сам успоравање и убразавање музичког тока: *rubatom*, *ritardandom*, *accellerandom*. Примењивао сам и алат експресивног израза у *pizzicato* стилу као код извођења на виолини, окидањем жице навише, због исцртавања карактера лепршавости. Такође сам примењивао и алат агогичког акцентовања битних момената мотивске грађе музичког тока. Користио сам и алат експресивног израза у виду *staccato* потеза у жељи за исцртавањем црте грациозности виртуозних пасаж.

Додао бих на крају ове анализе и употребу алата експресивног израза у виду: динамичког нијансирања путем *crescenda* и *decrescenda* због исцртавања емоционално-романтичарске компоненте музичког наратива. Са друге стране сам желео да применом контраста уважавајући ознаке *forte* и *piano* истакнем карактеристику типичну за период класицизма.

Пример бр. 4.9 *Arpeggione* – Johann Georg Stauffer 1831.¹²³



5.

GIOVANNI BOTTESINI

Adagio melanconico ed appassionato in A minor

Romantic era

Giovanni Botessini је свакако највеће име историјата извођаштва на контрабасу. Такозвани Paganini контрабаса, како су га прозвали због исте харизматичне музичке личности и револуционарне извођачке технике на инструменту у стилу Paganiniја.

¹²³ Johann Georg Stauffer. датум приступа сајту 28.09.2023., <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503047>

Botessini нас је увео у нову еру поимања о солистичком музицирању на контрабасу, јер је највише захваљујући његовом приступу солистичкој интерпретацији на контрабасу, овај инструмент добио солистички третман у даљем историјату извођаштва на контрабасу.

Италијанска опера, *belcanto* стил и познанство са Вердијем су дефинитивно утицали на формирање његовог плодносног композиционог стила који није превазиђен ни до данашњих дана. С тога због целовите слике његове генијалности и трасирања пута свим будућим професионалним контрабасистима, завређује велико поштовање и захвалност за све што је учинио за популаризацију инструмента, у име свих нас који се професионално бавимо овим позивом.

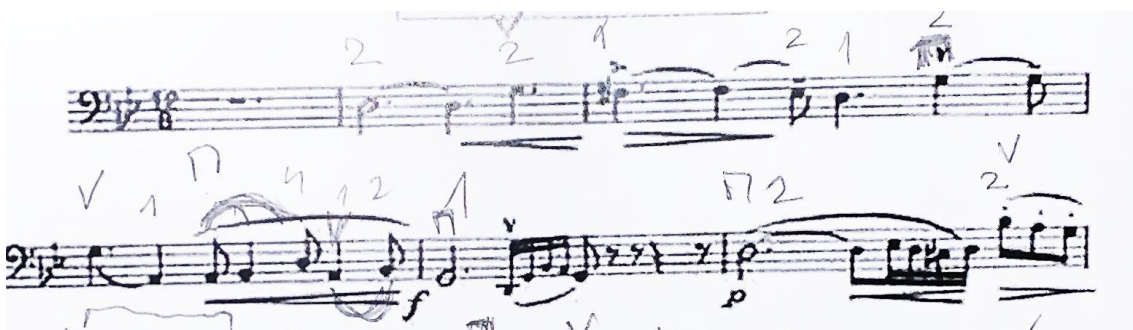
Сматрао сам да у наслову моје теме докторског уметничког пројекта име Botessiniја треба да представља легат, статусни симбол и одредницу крајњих граница достигнућа и могућности композиционог стила и виртуозности на контрабасу. У мом уметничком пројекту је додуше приказана и каснија музичко-стилска епоха са еминентним представницима извођаштва и композиционог приступа на контрабасу, кроз форму сведочанства савремених тенденција на инструменту, али ипак досегнуте Botessiniјеве највише тачке музичке уметности нису надмашене.

Композиција *Adagio melanconico ed appassionato in A minor* је у ствари Botessiniјева адаптација односно транскрипција оригиналне композиције писане за виолину и клавир под називом „*Elegie par Ernst - Violin*”, *Op. 10, Ernst Heinrich Wilhelm*, за солистички контрабас уз пратњу клавира.

Сам назив композиције, односно значење две речи у називу *Adagio melanconico ed appassionato in A minor, melanconico* и *appassionato* нам сугеришу емоционални контекст композиције који треба да нам првенствено буде путоказ у даљем раду на музичко-техничком савладавању дела. Хипократ је меланхолију описивао као доминацију оцећања безвољности, безвредности, душевне празнине. Као недостатак ентузијазма, успореност, сувишно осуђивање своје сопствене личности. Морамо притом узети у обзир и значење оригиналног назива композиције *Elegie* који тумачи

лирску песму са протканим сетним и тужним осећањима и расположењу. Рад на свим акустичким параметрима експресивног израза којима сам обликовао *Botessinijevo* дело, ме је водио првенствено ка усвајању и доживљају емоционалног контекста композиције који сам касније презентовао у оквиру солистичког концерта са примарном интенцијом да експресивним музичким изразом на контрабасу утичем на перцепцију описаног емоционалног садржаја код слушалаца. Прва тема дела се више пута понавља током композиције дословно или измењено. Првих девет тактова *прве фразе, прве теме*, у а молу започињем потезом *наниже* на доњој половини гудала и даље развијам мотив *crescendom* ка акцентованој ноти гис у реалном звучном изговору. Од самог почетка користим уздржану динамичку слику без употребе *glissanda* или *portamenta* што је од важности због креирања смисленије музичке слике и наравно каснијег уверљивијег приказа заносног и страственог заплета који следи. Мелодијску деоницу се трудим да исписујем по једној жици, првој, због флуидности музичког тока и *тембра* којим почиње исцртавање емоционалног контекста *меланхолије*. Вишеструки предудар изводим разговетно уз јасну дикцију сваког тона и малу дозу слободе у темпу.

Пример бр. 5.1



Када говоримо уопште о начину извођења орнамената у композицији требало би се руководити логиком извођења украса у оперским аријама јер свака *Botessinijeva*

композиција носи печат композиционог стила тенорских арија. Код креирања сопственог музичког композиционог стила на *Botessinija* је, као што сам раније напоменуо, Верди имао кључан утицај у каријери. Да се поново вратим на даљи ток музичких мисли у *Адађу*, у другој фрази прве теме од такта бр. 6 користим *portato* код последње три ноте осминске ритмичке вредности на крају такта бр. 6 и у следећем такту такође.

Такт бр. 7

Пример бр. 5.2

Током композиције у целости покушавам *legatom* да изнесем *вокализацију* углађеним повезивањем нота и префињеним променама у десној руци код вођења гудала по жици у циљу не нарушавања умрежавања нота у фразама. Начин извођења *portatom* такође је присутан у следећим тактовима као и у композицији у целости. Код појаве друге теме од такта бр. 10 уводим расподелу гудала са две *legatom* повезане ноте осминске ритмичке вредности уз потез *навише*, која ће се као принцип вишеструко појављивати до краја композиције. Говорим о нотном тексту у делу од тактова бр. 10 до такта бр. 14. Поновну појаву прве теме припрема благи *rubato* над двоструким предударом у такту бр. 15. Од такта бр. 16 и поновног појављивања али измењене прве теме, због музичко-стилске пулсације користим следећу расподелу потеза гудала у такту: превезану пунктирану ноту четвртинске вредности коју изводим потезом *наниже* на доњој половини гудала да бих затим *legatom* спојио ноте осминске ритмичке вредности од тонске висине \underline{c} до тонске висине \underline{a} ; следећим *legatom* такође повезујем ноте истих

вредности од тонске висине e до тонске висине c; и коначно последњим *legatom* у такту вежем ноте h и a.

Пример бр. 5.3

Такт бр. 17

Мислим да овом расподелом добијам на динамичком интензитету *crescenda* и припреми мотивског врхунца у такту бр. 17 на ноти a четвртинске ритмичке вредности. *Grupeto* који затим следи, свирам такође обраћајући пажњу на изговор сваке ноте и под *leggerom* уз извесни и благи *rubato*. Даље следе вариране и украшене појаве прве и друге теме, са употребом пасажа сачињених од нота шеснаестинске ритмичке вредности под *legatom* или *portatom* као што је то случај у тактовима бр. 20, 21, 22 и 24.

Пример бр. 5.4

Такт бр. 21

У такту бр. 22 треба посебно обратити пажњу на интонативни фактор јер су у питању мале секунде у пасажу са нотама шеснаестинске ритмичке вредности. Ово место укључујући и следеће *секвентно* понављање мотива наниже и појавне варијације у репризи, представља најзахтевнији интонативни изазов композиције у целисти. Ја сам га извео уз изванредан *rubato* приликом интонативног скока по истој жици, а и сваки следећи пут сам га формулисао на исти начин уз извесне промене након скока које ћу касније напоменути. Крај такта бр. 22 и ноту *e* изводим уз *portato*, а исти начин примењујем и у такту бр. 24 на ноти *c*. У даљем току до такта бр. 33 користим ритмички образац груписања тонова под једним потезом у збирном трајању од три ноте осминске ритмичке вредности. Што значи да промену потеза извршавам након истека те вредности *legata* без обзира на појединачне вредности нота испод легата. Све радим у циљу подржавања *флуидне вокализације* музичког тока.

Музички ток композиције је до такта бр. 33 имао емоционални карактер меланхолије, туге, потиштености, умора, празнине па чак и успорености. Од овог места се појављује нови мотив који најављује емоционалну буру. Тематски материјал који се појављује најављује усложњавање фактуре путем јасне акордске структуре у деоници клавира по први пут од почетка композиције за разлику од до тада примењиваних двозвука и октава. У деоници соло контрабаса усложњавање постижем употребом *glissanda* у тактовима од бр. 33 до бр. 37. Затим акцентуацијом у тактовима бр. 42, 44, 45.

Пример бр. 5.5

Такт бр. 40

The image shows a handwritten musical score for three staves, likely bass clef. The score is for measures 40-45. It includes dynamic markings like 'f' and 'con molto arco', and performance instructions like 'incalzando'. There are also handwritten annotations such as '2 1 1 3 1 1', '2 1 1 2 1 1', and '1 2 1 1 2 1'.

Пример бр. 5.6

Такт бр. 31



У такту бр. 45 смирујем волумен акцентуације заједно са динамичким интензитетом уз благи *rubato* и припремам *con molto legato* сензуалан део који ме уводи у *appassionato* расплет од такта бр. 48 до музичко-емоционалне кулминације у такту бр. 49. У такту бр. 49 у светлу испољавања страствених емоција и заноса, користим *marcato* потезе на низу нота осминске ритмичке вредности од тонске висине де до тонске висине а.

Пример бр. 5.6

Такт бр. 46



У репризи, од такта бр. 51 се удаљавамо од страствених осећања и улазимо поново у стање меланхолије, потиштености коју до самог краја приказујем интензивније. У такту бр. 51 и понављању прве теме, обogaћујем *glissandom* на ноти, а уједно и *portamentom* у следећем такту на ноти *f*. Такт бр. 55 и 56 је обојен тоновима које изводим на истој жици *a*, да бих тек на другој половини такта бр. 57 (од ноте *e* у високом регистру) на нотама које припадају четвртој доби такта, кратко извео прелаз на суседну жицу *e* и опет завршио на *a* жици са последњим нотама у такту. Пасаже у тактовима бр. 22 и 24, и тактовима бр. 57 и 59, изводим у *dolce* карактеру уз суптилни контакт гудала са жицом, готово „нежним“ и „пригушеним“.

Пример бр. 5.7

Такт бр. 55

The image shows a handwritten musical score for three staves, likely violin. The score is for measures 55-59. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves have bass clefs. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. There are handwritten annotations in blue ink, including '3 1 3 2' and 'V' marks. Dynamic markings include 'dolcissimo', 'f', 'cresc...', and 'rit.'. The score is written in a cursive, handwritten style.

Други појавни облик пасажа који се јавља у поменутиим тактовима бр. 57 и 59 изводим уз варијацију експресивног израза са извесним прекидом, дахом, који претходи интонативном скоку на тон *ha* након пунктиране ноте осминске ритмичке вредности и тона *g* након пунктиране ноте осминске ритмичке вредности у такту бр. 59.

Vibrato као важан састојак формуле квалитативног експресивног музичког израза користим у бржој и споријој дефиницији током композиције у целисти у зависности од расплета музичког тока. Нека од места где употребљавам изразито *експресиван vibrato* су тактови бр. 47 и 48 са кулминацијом мелодијске деонице и од такта бр. 66. Већ описане принципе музичког размишљања које сам користио раније у композицији,

примењујем и до самог краја уз својеврсни *mimesis* „анђеоске вокализације“ музичког тока који се појављује у такту бр. 70 и 71.

Пример бр. 5.8

Такт бр. 63

Са алатима експресивног израза сам желео да истакнем емоционалност композиције и романтичарски стил. Експресиван израз сам исцртавао применом екстремног опсега на инструменту и потезима као што су: *legato*, *detache* и *marcato*. Затим сам алатима експресивног израза емоционални контекст тумачио учесталим променама темпа музичког тока, *rubatom*, *caesurom*, *accelerandom* и *rallentandom*. Такође сам истом музичком логиком примењивао *vibrato* најразноврснијих нијанси у погледу брзине извођења, и акцентуацију битних момената мотивске грађе потезима *marcato* и агогичким наглашавањем. Служио сам се и применом екстремнијих динамичких разлика између најтишег и најјачег интензитета применом алата експресивног израза као што је уважавање ознака *forte* и *piano*. Од експресивних алата користио сам:

glissando, portamento, промене тембра мелодијске деонице употребом различитих жица штима и флажолета.

6.

CESAR FRANCK

Sonata in A major for Violin and Piano

IV. Allegretto poco mosso

Double Bass Transcription – Stevan Kovačević

Romantic era

Cesar Franck је био велико име позноромантичарске епохе које није лако категорисати у неки од праваца тог доба. Пожељније би за њега било рећи да је био уникатан, авангардан и иновативан ствараоц на пољу музичког језика уз уважавање традиционализма и контрапунктске технике 17. и 18. века.

У креирању сопственог експресивног израза у интерпретацији IV става Franckove сонате, за мене је од великог значаја пре свега било сагледавање шире слике настанка овог импозантног музичког, прецизније речено уметничког дела, са изразито јаком компонентом експресивно-емоционалне *сонорности*. Затим сам сазнања из ширег контекста користио ради бољег разумевања поруке емоционалног садржаја и потом уобличавања експресивне интерпретације мог личног доживљаја, музичко-техничким средствима.

Пре него што пружим опис мог музичког размишљања и коришћених креативних компонената експресивног израза којима сам се служио у раду на овом музичком делу, осврнуо бих се, на тренутак уз кратак приказ одлика аутентичног француског стила и Franckovог сензибилитета, који је нужан ради стицања комплетне слике.

Трасирање француског националног музичког правца је уследило као последица нове филозофске мисли која сублимише везу уметности и музике са дословном имитацијом природе. Таква свест у то време је била у директној супротности са дотадашњим ставом да су музика и уметност персонификација велике божанске истине „*distant divine truth*.”¹²⁴ Француски композитори су заправо били вођени идејом изналажења рационалног тумачења емоција и страсти у домену музике.

Идеолошки принцип имитације феномена природе у оквиру музичког концепта је остварен код настајања инструменталне музике путем што уверљивије имитације гласа.¹²⁵ Увиђамо дакле, да се француски музички правац базирао на слободном току вокалне мелодијске деонице и без икаквог ограничавања у виду строгих техничких карактеристика. Исто тако акценат француског стила је био на: изразу, форми и техници;

¹²⁴ Cowart, G: *French musical thought, 1600-1800*, p.1

¹²⁵ Higginbottom, E: “*Sonate, que me veux-tu?*” – Classical French music and the theory of imitation’, p.14

мелодијској деоници; естетици, грациозности и префињености; мекоћи текстуре; рафинираном укусу експресивности; и наравно фундаменталном сензибилитету према жанру.

Када говоримо о Франковом стилу запажамо да је саткан од страствених романтичних емоција готово еротског набоја. Примену оваквог размишљања имамо у виолинској сонати у А дуру. С обзиром да је Франков композициони приступ био прожет духовношћу и озбиљношћу, прилично парадоксално делује довођење у везу духовност са еротицизмом.¹²⁶ Међутим то не би требало да нас чуди јер смо у католицизму још код средњовековних свештеника имали пример доживљавања екстазе путем духовног просвећења које је имало одређене конотације сексуалне врсте, као последица њихове апстиненције¹²⁷.

Франк стваралачки опус је имао своје утемељење у касном периоду Beethovenovog стваралаштва, преко фаворизовања структуралног јединства односно принципа интегрисања вишеставачног дела јединственим наративом. Појам изградње мотивског садржаја у случају Франк је подразумевао усавршавање концепта цикличне форме путем уланчавања тематских мотива кроз ставове. Овај Франков музички идеал је подразумевао креирање мотивско-хармонског круга непрестаним рекапитулацијама и тиме стварање атмосфере хармонске и тоналне нестабилности одлагањем разрешења. Још једна композициона техника Beethovena која је импресионирала Франка, односила се на креирање густе фактуре улогом једног специфичног обрасца. Код Франка је то био случај са интервалом терце у покрету наниже.

Цео концепт сонате заправо произилази из феномена јединственог музичког интервала терце којим се доприноси сингуларности музичког идиома који је у складу са

¹²⁶ R. J. Stove. „*Cesar Franck, His Life and Times*,“ The Scarecrow press, Inc., Lanham, Toronto, Plymouth, UK, 2012.

¹²⁷ Saint Hildegard. *Symphonia: a critical edition of the Symphonia Armonie Celestium Revolutionum*. Cornell. University Press, 1988.

Шенберговом (Schoenberg) идејом Grundgestalt.¹²⁸ Овај револуционарни стил је подразумевао мелодијску и хармонску грађу засновану на једном интервалу који обједињује целокупно вишеставачно дело као што је то случај са овом сонатом. Целокупна компактност грађе виолинске сонате се јасно види кроз призму акумулације и дистрибуције тематског материјала и јединствене ћелије музичког дела у виду интервала велике терце.

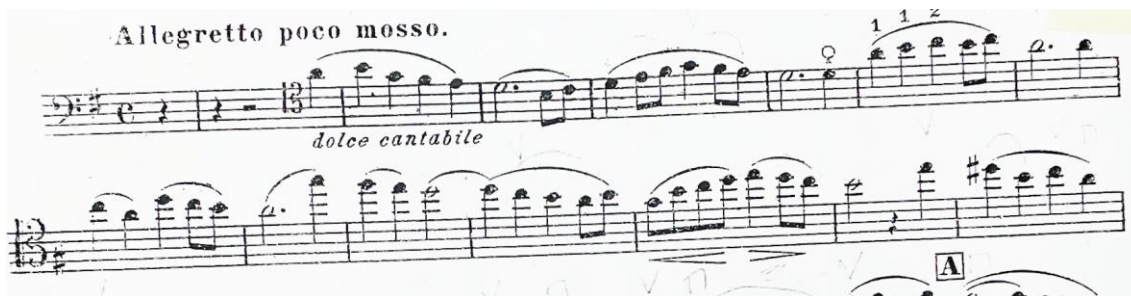
Музичко језгро последњег става Франкове сонате је засновано на интеграцији три независне мотивске замисли, кроз форму *ronda*, техником *canona*. Први мотив се јавља у клавиранској деоници у словној ознаци В, такта бр. 2 уз нежни *dolce*, затим други у соло деоници покрета терце навише у словној ознаци D, такта бр. 13, и трећи у словној ознаци F. Ове три мотивске јединице путем епизодног¹²⁹ појавног облика, одлагањем тоналног разрешења и форсирањем цикличне рекапитулације, заједно формирају својеврсну тематску целину која потврђује спиралну флуидност која карактерише сонату у целости. Расположење узбуђености се манифестује управо сучељавањем постојаног тематског концепта и нестабилности хармонске функционалности.

Став Финале започиње излагањем *лирског* и *грациозног* тематског материјала у *сапони*, првенствено у деоници клавира да би затим наступио у соло деоници контрабаса који изводим потезом наниже на доњој половини гудала. Напомињем да ће у даљем прегледу личног музичког експресивног израза, примена техничких компонената експресивности, *vibrata*, *glissanda* и *portamenta*, бити изражена. Потрудићу се да пружим детаљнији приказ.

Пример бр. 6.1

¹²⁸ Arnold Schoenberg. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*. Edited, translated, and with a commentary by Patricia Carpenter and Severine Neff. New York: Columbia University Press, 1995.

¹²⁹ Episode. датум приступа сајту 27.09.2023., <https://wmich.edu/mus-gened/mus150/Glossary.pdf>



На самом почетку става након преузимања тематског материјала из деонице клавира за октавни скок навише, примењујем орнамент *vibrato* на ноти cis у реалном звучном изговору ради истицања метричке *тезе* у такту и важности горњег тона *терце*, о чијој улози у композиционом смислу је било речи. Због конституције прста, његове дужине и оптималног положаја за време осцилације приликом извођења *vibrata*, током става где год су то технички захтеви омогућавали, примарно сам употребљавао други прст леве руке у положајима тзв. *Палчеве позиције*.

У четвртом такту *legato* потезима гудала (садржај такта је подељен потезима *legata* на две симетричне половине у сличном маниру као у такту бр. 8 дајем нотама четвртинске ритмичке вредности на динамичком значају али без употребе *vibrata*. У такту бр. 7 *portato* потезом вежем пунктирану ритмичку фигуру због *dolce* сензибилитета, док у следећем такту бр. 8 интонативни скок на тон е повезујем употребом *glissanda*. Динамички мотивски врхунац креирам такође *glissando* техником на ноти g. У наставку излагања музичких мисли става покушавам да путем технике *portamenta* и *vibrata* исцртам слику емоционалног јецаја од такта бр. 14 па све до словне ознаке А. Конкретно то чиним *vibratom* само на једној ноти, горњој ноти терце eis која се *portamentom* спушта до следећег тона, док притом такт делим на две једнаке целине потезима *legata*. Следи пунктирана ритмичка фигура која је такође повезана потезом *legata* и *glissanda*. Проширивањем музичке слике *rubatom* на нотама осминске ритмичке вредности које су под *legatom*, *crescendom* и јаким динамичким интензитетом, изводим словну ознаку А као припрему поновног појављивања *оптимистичне* теме са почетка, у такту бр. 21.

Од такта бр. 28 водим се идејом потврде тематског материјала са почетка уз емоционално пражњење драматизацијом музичког наратива. То чиним увођењем *marcato* потеза уз значајно *динамичко уздизање* које води преко веома моћног динамичког волумена до наративског врхунца који се одиграва у неколико тактова пре словне ознаке В.

Пример бр. 6.2

Takt br.29

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a dynamic shift from *molto cresc.* to *p subito, delicato* marked with a 'B' box. The bottom staff includes fingering numbers (1, 2) and a *ff* marking.

У другом такту словне ознаке В у деоници клавира се појављује мотивска грађа, о којој је већ било речи, која ће касније техником *canona* бити пренесена у деоницу контрабаса у словној ознаци С. Музички ток словне ознаке В започињем *rubatom* у соло деоници и развојетним излагањем нота осминске ритмичке вредности, препуштајући значај мотивске грађе деоници клавира.

Код избора *прсторед*а користим варијанте проширених позиција у левој руци ради редукције броја скокова и самим тим избегавања пресецања флуидности музичког тока, а исто тако свакако и због стабилности и сигурности интонативног фактора. Проблематику концепцијске расподеле потеза гудалом у сегменту словне ознаке Б сам замислио на следећи начин. Можемо јасно уочити три четворотакта од почетка словне ознаке В. Сваки од њих изводим готово истим обрасцем: два такта *legatom* који се простире тактом у целости, затим такт са два *legata* симетричне поделе и поново такт са *legatom* који се простире тактом у целости уз изузетак код појаве трећег четворотакта где се у последња два такта јавља измењени образац. До словне ознаке С

примењујем исто логичко расуђивање вођења музичког тока уз одабир одговарајућих техничких компонената у форми личног експресивног израза.

Канонска појава теме односно *реминисценција* трећег става, се из клавирске деонице сада пребацује у словну ознаку С у соло деоницу контрабаса, коју изводим под константним *crescendom* распламсавањем страствених осећања до поновног *емоционалног* и *експресивног* јецаја готово молећивим, у једанаест тактова испред словне ознаке D. Овде такође наглашавам *vibratom* ноту четвртинске ритмичке вредности у маниру са самог почетка става. Другим речима, током става увек користим исти принцип истицања ноте *vibratom* али само на тези првог тактовог дела. Музички ток у словној ознаци D тумачим резолутно уз употребу *marcato* потеза по сличном рецепту од раније и константним појачавањем имитације страствених осећања коју уобличавам тријумфалним осећањем у једанаестом такту словне ознаке D. Само да напоменем да у петом такту словне ознаке D, у *Палчевој позицији*, преласком са D жице на празну жицу G и у следећем такту са D на A жицу, преломом жица желим да путем промене *тебра* музичког тока створим што функционалнији мотивски одговор на претходну музичку мисао.

Такт br. 74

Пример бр. 6.3

The image shows a musical score for Contrabasso, titled "Пример бр. 6.3". It consists of four staves of music. The first staff is marked "cresc." and "dim.". The second staff is marked "poco più forte", "cresc.", and "brillante". The third staff is marked "sempre cresc." and "ff". The fourth staff is marked "P subito". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Грациозном деоницом музичког наратива друге мотивске замисли у виду интервала велике терце најављујем *dolcissimo* у такту бр. 117, словне ознаке E, са нежном,

изразито меком и суптилном тонском бојом. Ово место изводим уз конфигурацију прве и друге жице на контрабасу због жеље за креацијом нешто тамнијег *тембра* у служби емоционалног сензибилитета. У словној ознаци Е код уздицања динамичког плана ради кулминације непоколебљивог карактера, користим расподелу потеза гудала која ће најбоље испратити узлазну линију, путем константног смањивања броја нота под *legatom* и тиме повећавањем површине гудала за сваку ноту понаособ. Код овог и сличних места у композицији, где је потребан поготово изразити *crescendo*, користим технику приласка кобилици односно постављањем потеза гудала у позицију са већим отпором жице тј. ближе кобилици инструмента. Реч је о месту у такту бр. 129 које изводим са: првим *legatom* који веже три ноте четвртинске ритмичке вредности; затим путем два *legata* од по две ноте; и *legatom* са две ноте и *staccato* нотом.

Пример бр. 6.4

Такт br. 118

The image shows a musical score for Takt br. 118, consisting of four staves. The first staff is marked with a box containing the letter 'E' and the tempo marking '8'. It begins with the dynamic marking 'dolcissimo' and features a series of notes with fingerings (2, 1, 4, 1, 2, 2) and slurs. The second staff continues the melodic line with 'molto cresc.' marking. The third staff has a 'Piano' marking and a forte 'f' dynamic. The fourth staff is marked with a box containing the letter 'F' and a fortissimo 'ff' dynamic, showing a more active melodic line with slurs and accents. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

У словној ознаци F долазим и до треће музичке замисли музичког наратива, који се интегрише кроз став у целисти техником *canona*. Овај мотивски материјал приказан у интервалском скоку сексте наниже, изводим енергично уз изразито јак динамички набој и снажне емоције. Музички наратив овог дела композиције исцртавам површином гудала у целисти, по првој жици због интензивирања продорности и

прозрачности и уз константно украшавање нота *vibrato* и *glisandom* код нота пунктиране ритмичке вредности. Секвентно понављање изводим са нешто другачијом идејом у циљу затамљивања *тембра* мотивске садржине и стварања илузије већег заплета мелодијског тока. Интервалски скок сексте наниже смештам позиционо на другу жицу, након којег следи драматизација у виду *marcato* потеза да би на крају потезима гудала у целости привео музички ток грандиозном епилогу. Од словне ознаке Е до овог места примењујем изразито експресиван тип *vibrata*.

Од словне ознаке Н изводим рекапитулацију тематског материјала, са почетка Финала у канону, али са најсуптилнијим осећајем нежности који неумољиво води све до *poco animata*, са највећом кулминацијом током става у целости, уз *орнаментирану* ноту *трилерима* и величанственим завршетком на октавном скоку. Прво ка ноти изведеном флажолетом, а затим и ка сонорном *pizzicatu* на ноти а на Е жици.

Пример бр. 6.5

Takt br. 187

The image shows a musical score for Takt br. 187, consisting of four staves of music. The time signature is 3/8. The key signature has one sharp (F#). The score includes the following markings and features:

- Staff 1: Starts with the marking *poco anim.* and a box containing the letter 'H'. It features a melodic line with slurs and accents.
- Staff 2: Marked *molto dolce*, continuing the melodic line with slurs and accents.
- Staff 3: Marked *pp* (pianissimo) and *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo). It features a melodic line with slurs and accents, ending with a box containing the letter 'I'.
- Staff 4: Marked *sempre* and *2*. It features a melodic line with slurs and accents, ending with a fermata.

Пример бр. 6.6

Takt br. 216

The image shows a musical score for Takt br. 216, consisting of four staves of music. The first staff begins with a *cresc.* marking, followed by *ff* and *poco rit.*. The second staff is marked *Poco animato.* and *sempre ff*, with a *simile* instruction. The third staff contains a trill (*tr*) and a *Piano* marking. The fourth staff ends with a *pizz.* marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1, 2, 0). The publisher information 'M. 0048/13000 T.' is located at the bottom center.

У жељи за истицањем емоционалног садржаја композиције, од алата експресивног израза сам примењивао исцртавање екстремног опсега на контрабасу експресивним потезима: *legato*, *detache* и *marcato*, уз јасну артикулацију из прстију леве руке. Затим, алатима експресивног израза емоционални контекст сам тумачио учесталим променама темпа музичког тока, *rubatom*, *caesurom*, *accelerandom* и *rallentandom*. Такође сам истом музичком логиком примењивао *vibrato* најразноврснијих нијанси у погледу брзине извођења, и акцентуацију битних момената мотивске грађе потезима *marcato* и агогичким наглашавањем. Служио сам се и применом екстремнијих динамичких разлика између најтишег и најјачег интензитета применом алата експресивног израза као што је уважавање ознака *ff* и *pp*. Од експресивних алата користио сам: *glissando*, *portamento*, промене тембра мелодијске деонице употребом различитих жица штива и флажолета. Користио сам и додавање октавних нота, „лежећих“ нота, који би дали већи тонски колорит на одређеним местима драматизације музичког наратива.

7.

EDWARD ELGAR

Salut d'Amour Op. 12

Double bass transcription – Stevan Kovačević

Romantic era

Salut d'Amour или „Љубавна исповест“ је Елгарово музичко дело које је посветио као веренички поклон својој будућој супрузи *Caroline Alice Roberts*. Музичко дело је настало као својеврсан „романтичан“ одговор на поему „*The Wind at Dawn*“¹³⁰, коју је Каролина посветила управо њему. Троделна песма са *Codomo*, добија свој ток са *синкопираном* ритмичком пулсацијом у деоници клавира на коју се надовезује елегична лебдећа и експресивна тема. Сличност тематског материјала је евидентна тако да можемо извести закључак да све проистиче из музичког материјала почетне теме. У питању је једноставна мелодијска деоница али високо емоционална у покушају исцртавања сензуалне мелодијске деонице.

У првој двотактној четворотактној фрази имамо мотивски упит у прва два такта, а затим и мотивски одговор у следећа два такта. Први мотив изводим потезом гудала наниже са доње половине гудала, нежно уз динамичко истицање прве ноте у такту осминског ритмичког трајања. У мотивском одговору у тактовима бр. 3 и 4, три ноте истих тонских висина и ритмичке вредности, изводим сукцесивно уз *rubato*, емоционалног осећања којим желим да извршим ослобађање енергичних емоција уз благо заустављање музичког тока.

Мотивску грађу са почетка изводим ни у спором темпу, а ни брзом, више некако дозвољавам својим емоцијама да творе ту романтичну енергију. У тој сврси користим *molto legatissimo* потезе, којима тежим да што ближе извршим промене наступајућих тонских висина. У другом такту, одвојену ноту осминске ритмичке вредности не

¹³⁰ Edward Elgar. датум приступа сајту 27.09.2023., <https://www.classicfm.com/composers/elgar>

изводим горњом половином гудала јер би на тај начин дошло до динамичког искакања и нарушавања узлазне динамичке путање ка музичком врхунцу мотивског одговора у трећем такту, већ готово у месту, да би се флуидност тока надовезала у смеру ка жабици гудала. Другим речима ноту изводим малим потезом, више оличену кроз промену потеза у зглобу десне шаке којом водим гудало.

Пример бр.7.1

Друга фраза у такту бр. 5 поседује мелодијско-хармонске алтерације тонова: *h* у *his* и *fis* у *fisis*. Ова двоструко повишена нота је у форми мелодијске вођице ка поновној појави прве фразе са почетка и поменуто заустављање музичког тока на том месту извршавам умилним тонским изговором и уз динамичко примиривање. Наступ треће фразе, од такта бр. 9, потврђује музичку мисао са почетка композиције и наступ мотивског материјала изводим са већим емоционалним набојем, уз комбинацију енергичних покрета и експресивним *rubatom*. Ноту цис четвртинске ритмичке вредности у такту бр. 12, повезујем *portamentom* са првом нотом осминске ритмичке вредности у силазном покрету музичког тока. Током А дела троделне песме у целисти, *vibrato* интерпретирам само на нотама дуже ритмичке вредности, као што су ноте ритмичке вредности четвртине и половине. Динамичко истицање важних нота у мотивској грађи као што су прве ноте осминске вредности у тактовима бр 2, 5 и 9, изводим техником вођења гудала по жици, али без *vibrata*. Фреквенција примењеног *vibrata* је у тесној вези са кретањем музичког наратива.

Централни део, В део композиције, је конципиран из нуклеуса ритмичког обрасца којем је Елгар био толико привржен у свом опусу. Реч је о ритмичком обрасцу у стилу словне ознаке D из Морзеове азбуке (дуга, кратка, кратка). Кроз моју експресивну интерпретацију рафинираним и најтишим динамичким интензитетом на почетку В дела композиције, сам се трудио слушаоцима да приближим наратив емоционалног записа најсуптилнијих осећања безбрижности и самоуверености. То сам остварио приближавањем потеза гудала ка хватнику, због што суптилније динамичке репродукције нежне мелодије. Концепцијска замисао музичко-техничке разраде мотивског материјала фразе овог дела је била другачија у односу на први део. Мотивска грађа је изведена из мотива (такт бр. 13) који припада првом делу композиције. Ради се о мотиву поступног покрета наниже који је у супротности са водећим који има скок сексте наниже. Овај мотив добија главну улогу у Централном одсеку.

Пример бр 7. 2

У жељи да не дође до фрагментарности музичког тока, четворотактну фразу делим на два мотива која изводим другачијом замисли. У првом и трећем такту користим вибрато на првој ноти четвртинске ритмичке вредности док то избегавам почетком другог и четвртог такта. Осећам да је важно да истакнем почетне ноте сваког мотива и из тог разлога користим *vibrato* у овој ситуацији. Сматрам да се на тај начин добија смисленија физиономија музичког тока. Почетак друге фразе, који се дешава у такту бр. 21 видим као контраст, те стога динамички покрет навише ка музичкој кулминацији

фразе у такту бр. 23 подржавам вибратором, али овог пута на свакој ноти четвртинске ритмичке вредности и *glissandom* ка врхунцу. Смиривање музичко-динамичког тока реализујем такође уз употребу *glissanda* али у покрету наниже, од тона де, и *rubatom*. Трећа фраза доводи до емоционалног узбуђења преко „опирућег“ *sforzanda* у такту бр. 27 након којег се смирују узбуркане страсти за тренутак, преко мотивске кулминације у такту бр. 30. Даљи ток музичке мисли вежем за специфичан колорит флажолета и препуштам водећу улогу пијанисти у деоници клавира где се одвија наступ музичког заплета мотивског материјала Централног дела композиције. Уз *vibrato* и *портamento*, на ноти четвртинске ритмичке вредности у такту бр. 38, се активно враћам у ток казивања примарне музичке мисли која води до рекапитулације која ће уследити. Након средњег дела који оставља потпис измешаних емоција, љубавне патње и радости, улазимо у завршни део укључујући и *Codu*.

У репризи, наступ А теме изводим у свечаном карактеру. Након *rubata* у такту бр. 51, појављује се деоница музичке мисли која персонификује најфинија романтична осећања. Деоницу рафиниране тонске мекоће почињем флажолетом на првој ноти осминске ритмичке вредности, прецизније описано, прве ноте ритмичке фигуре синкопе, што је симболична музичка реминисценција на интро деоницу клавира у истом ритмичком обрасцу. Затим покушавам да експресивним изразом: *vibrato* наглашавањем истакнем ноте четвртинске ритмичке вредности у оквиру ритмичке фигуре синкопе; динамичким до тада највећим усложњавањем музичког тока, одлучном интерпретацијом пунктиране ритмичке фигуре у осминској ритмичкој вредности, убрзавањем излагања музичке мисли, *rubatom*, *glissandom*, драматизујем музички наратив до максимума и појаве климакса, седам тактова пред сам завршетак композиције.

Свим наведеним музичко-техничким компонентама експресивног израза покушао сам да дочарам драматичан ток емоционалног пражњења који води ка деликатном, потресном и дирљивом завршетку.

Пример бр. 7.3

У *Codi* се мелодијска деоница постепено уздиже у тонске висине емоционалног доживљаја олакшања, задовољства, испуњености, сигурности и заљубљености чији се наратив губи у романтичном етру. Компилацијом музичких слика током композиције заправо тумачимо љубав као магични амалгам лепоте и туге.

Пример бр. 7.4

На крају бих желео да напоменем да је извођење ове композиције условљено великом дозом пажње посвећене интонативном аспекту. Мелодијска деоница је саткана од лирских музичких мисли и управо из тог разлога темељни рад на поставци интонације је од пресудног значаја за коначан резултат експресивне интерпретације дела. Свако интонативно исклизнуће ће бити лако уочљиво.

Мислим да би било погрешно мишљење да се водимо логиком: једноставна мелодијска деоница се једноставно и изводи јер напротив једноставна мелодијска деоница представља много већи изазов за музичку експресију. Музика не представља само пуко

исцртавање музичких мисли нотама већ је много комплекснијег садржаја који зависи од експресије нашег израза и степена успешности остварене комуникације између нас извођача и слушалаца.

Алатима експресивног израза сам истицао емоционалност садржаја композиције. Примењивао сам исцртавање лирских фраза на контрабасу експресивним потезима: *legato, detache u portato*. Затим, алатима експресивног израза емоционални контекст сам тумачио учесталим променама темпа музичког тока, *rubatom, accelerandom* и *rallentandom*. Примењивао сам и веће динамичке опсеге у композицији, а посебна на крају код кулминације музичког наратива. Такође сам истом музичком логиком примењивао *vibrato* најразноврснијих нијанси у погледу брзине извођења, и акцентуацију битних момената мотивске грађе агогичким наглашавањем. Од експресивних алата такође сам користио: *glissando, portamento*, све у свему са доста варијација у темпу и изражајне динамике због високо емоционалног садржаја композиције.

8.

FRANK PROTO

Sonata 1963, II Swing

For Double Bass and Piano

Romantic era

Музички садржај другог става *Sonata 1963*. рефлектује сву чаробну драж Њујоршке *jazz* сцене двадесетог века и музичког правца под називом „Swing“.¹³¹ Овај став представља контрабас и извођача у свом аутентичном елементу, уз сву сугестивност инструмента из солистичке перспективе.

Емоционални аспект феномена *Swinga* бисмо могли перципирати у контексту синергије учесталих и интензивних флукуација емоционаних стања. Можемо и још прецизније рећи, *Swinga* представља спектар емоција од раздражљивости, срцбе, безвољности, патње до усхићења радости и страсти. На крају крајева, сваки појединац на себи својствен начин доживљава ове промене емоционалних стања као део данашње свакодневице.

Филозофија свинга почива давно у прошлости у периоду робовласништва који је оставио неизбрисив траг у генетском коду и националном бићу људи са простора афричког континента. Њихов степен боли и патње помешан са великом жељом за ослобађањем од колонијалног ропства и за неко боље сутра, касније је изнедрио 20-тих година музички жанр под називом *Jazz*, а нешто касније, 30-тих и *Swing*. Емоционална реминисценција боли и патње људи са простора афричког континента је уткана дубоко у души сваког Афроамериканца што се веома јасно може увидети у њиховој уникатној интерпретацији неког од стилова *Jazza* посебно као што су: *Blues* и *Swing*, и у целини посматрано кроз музички наратив *Jazza*. *Jazz жанр* је

¹³¹ www.britannica.com/art/swing-music

најупечатљивији пример рефлексije њиховог унутрашњег емоционалног превирања између боли, патње, усхићења, пркоса и вапаја за слободом.

У музици се *Swing* одликује углађеним, једноставним и јасним лирским мелодијским деоницама које су певљиве и имају лаку меморизацију. Сам *Jazz* стил *Swinga* се дефинише *синкопираним* ефектом односно акцентуацијом на другој или четвртој, доби тактовог дела заправо ритмичко-метричком тактовом делу *арзи*. Кроз интерпретацију експресивног израза у другом ставу сам с тога покушавао да истакнем важност тих делова такта музичког наратива различите мотивске грађе.

Swing је такође индикован размером два према један. Из тог разлога сам сваку групу једнаких нота осминске ритмичке вредности, модификовао у форми неједнакости, поменуте размере. Према томе, *Swinga* фреквенцију добио сам креирајући живахнији музички језик са више динамичког истицања ноте краћег ритмичког трајања у односу на ноту дужег ритмичког трајања или једноставно речено стварањем музичког тока напетости и отпуштања.

Sonate 1963 *Swinga* за контрабас је модерног стила односно савремени пример интегрисања форми класичног стила и џеза. У другом ставу сонате примећујемо музичке елементе *Swinga*, који се манифестује кроз више градивних елемената које ћу касније појаснити уз објашњење у оквиру тумачења интерпретације мог експресивног израза у композицији.

Други став, као што се да закључити, одише *Jazz* карактером и димензијом виртуозности. Почетак изводим „*attacka*“, педалном октавом на тону е, потезом гудала навише од самог врха гудала и на позицији контакта са жицама приближно на средини растојања између завршетка хватника и моста са распоредом жица. Ову деоницу отпочињем са динамичком ознаком *форте* да бих променама потеза гудала на поменути ритмичко-метричким тактовим деловима и тенденцијом позиционирања гудала уназад ка хватнику, постепено спуштао динамички интензитет до потпуног ишчезавања у такту бр. 15. За то време у клавирској деоници се излажу два различита мотивска материјала која ћу касније изложити имитацијом и у деоници контрабаса.

Излагање мотива са почетка у деоници клавира, води ме до динамичког понирања, продорног и моћног завршетка напрасног ефекта.

Следећи одсек је варијација претходног са идентичном темом, која се овог пута јавља у деоници контрабаса. Доносим тему окидањем жице прстима, *pizzicato* техником извођења, уместо потезом гудалом. Изводим је енергичним, одлучним и наметљивим експресивним изразом. У основи овог мотива, сада имамо четири тона, у форми умањеног квинтакорда са додатом квартом. Конкретно експресиван израз тумачим, као што сам већ споменуо, фаворизовањем поменутих доби у такту, па ће то бити устаљена пракса кроз композицију изузев пар места која захтевају другачију логику акцентуације. Да појасним, у динамичком покрету навише код првог мотива, извршавам наглашавање друге ноте четвртинске ритмичке вредности и последње ноте осминске ритмичке вредности која је уз то још и превезана. Овим акцентима претходи нота кратког ритмичког трајања тзв „одскочног покрета“ ка ноти четвртинске ритмичке вредности који изводим техником *staccato* уз промптно блокирање звучног извора обустављањем вибрације жице, због јасније реализације.

Пример бр. 8.1

Takt br. 20

2.

A *Pizz.*

f

(R)

2

3

B *SEMPRE Pizz.*

p

3

sub. p

ff (*ALLEGRO*)

Приликом извођења *pizzicato*¹³² тонова у складу са жељеном динамичком сликом, позиционирам положај прстију десне шаке у покрету наниже у односу на дужину хватника због уверљивијег динамичког одговора. Крај мотивске грађе у такту бр. 25 изводим уз уважавање унешене лучне ознаке у погледу продужавања ритмичке вредности ноте осминске ритмичке вредности која треба да се на тај начин звучно повеже са следећом нотом веће ритмичке вредности. Овај прелаз сам експресивно обојио покретом *glissanda* наниже ка тону \underline{c} четвртинске ритмичке вредности. Други мотивски материјал од такта бр. 26 доносим у форми емоционалног стања пуног пркоса и разуверавања. Деоницу контрабаса експресивно конципирам у складу са поменутиим карактеристикама *Swingа*, а то значи да форсирам наглашавање нота осминске ритмичке вредности које се налазе на самом почетку друге и четврте доби ритмичко-метричког тактовог дела. Конкретно то чиним са првом нотом \underline{a} и претпоследњом \underline{f} у такту бр. 26. У следећем такту акцентуацијом истичем важност превезаних нота *es*, *cis* и последње ноте у такту двочетвртинске вредности, \underline{h} у циљу добијања *синкопираног* ритма као битне карактеристике *Swingа*. У такту бр. 32 се усложњава музички наратив динамичким средствима: подизањем, спуштањем и поново подизањем интензитета динамичког наратива. Ову деоницу контрабаса са ритмичким фигурама триолама, изводим на првој жици уз *pizzicato* односно окидање жице прстима леве руке, након изведених *legato* повезаних нота осминске ритмичке вредности. Појачавање динамичког интензитета спроводим све до такта бр. 33, којем претходи благи *rubato*, након којег следи динамички врхунац деонице са акцентуацијом на првој ноти ритмичке вредности четвртине у оквиру триоле. Ефекат већег волумена динамичког појачавања постижем позиционирањем прстију десне руке по жици кретајући се у потезу наниже до завршетка самог хватника. Након динамичког врхунаца деонице, ток музичких мисли следи преко ритмичких фигура великих триола, у нотама четвртинске ритмичке вредности, са поновним опадањем до најтишег динамичког

¹³² Pizzicato. датум приступа сајту 27.09.2023., <https://www.brittanica.com/art/pizzicato>, Специфичност *pizzicato* свирања и ритмичко-хармонска подлога који такав звук у цез ансамблу производи, такође је нешто што обликује целокупан *џез* жанр, без обзира на то да ли се ради о *класичном џезу*, *bebop*, *etno*, *free* или *fusion* правцу

интензитета. Ток музичких мисли садржи и појаву једне ритмичке фигуре, мале триоле, коју изводим по истом принципу као и у такту бр. 32.

Пример бр. 8.

Takt br. 36



Walking bass деоницом у смеру навише коначно формирам динамичко уздизање највећег волумена, притом агогички наглашавајући ноте четвртинске ритмичке вредности на, као што сам већ напоменуо, поменути ритмичко-метричких тактовим деловима. Од такта бр. 32 сам експресивном интерпретацијом овим приказао и применио један од постулата *Swinga* оличен у честим променама емоционалних стања.

У такту бр. 43 доносим *лирску* музичку мисао, готово интимног карактера, средњим динамичким интензитетом агогички издвајајући следеће ноте: прву ноту у такту четвртинске ритмичке вредности затим превезану ноту осминске вредности и последњу ноту, четвртинске ритмичке вредности. У даљем току *лирске* музичке мисли у такту бр. 45 и 46 и даље фаворизујем ненаглашене ритмичко-метричке тактове делове, акцентуацијом на нотама осминске вредности: g, d, f, f, h и f. У такту бр. 48 агогички акценте постављам на превезаној пунктираној ноти четвртинске ритмичке вредности, затим последњој ноти такта, трећој ноти осминске ритмичке вредности у следећем такту и претпоследњој ноти у такту, e ноти осминске ритмичке вредности.

Другу мотивску грађу *лирског* карактера започињем у такту бр. 54 акцентованим нотама: четвртинске ритмичке вредности са кратким предударом од тона f, последњом нотом у такту, четвртинске ритмичке вредности која *glissandom* у покрету наниже припрема појаву следећег кратког предудара исто од f ноте и празном жицом којој не укидам вибрацију. Ритмичке фигуре великих триола у такту бр. 58 изводим уз вођење

музичког тока ка динамичкој кулминацији у такту бр. 59 након којег следи мотивско „издвајање“ акцентованих нота на поменутиим ритмичко-метричким тактовим деловима. Посебно обраћам пажњу на следећа два такта, почев од такта бр. 61, због *синкопираног* ритма услед тонских прекида на почетку сваког ритмичко-метричког тактовог дела.

У такту бр. 62 може се видети сликовити пример уважавања другог постулата поимања *Swinga*, а то је агогичко издвајање ноте краће ритмичке вредности као што је то случај пасажом наниже у нотама осминске ритмичке вредности од тона *g*. Овај пасаж у нотном запису са четири ноте идентичне ритмичке вредности, техником свинга постаје неједнак и у размери 2:1 (ноту дуже ритмичке вредности смењује нота мање ритмичке вредности) и у том маниру се изводи и следеће две ноте осминске ритмичке вредности. Још једнну промену емоционалног стања од такта бр. 64, тумачим енергичним и фуриозним мотивом у ритмичким фигурама триола које изводим са следећом шематском расподелом *legata* над нотама осминске ритмичке вредности: 2, 3, 2, 3, 2, 1.

Пример бр. 8.3

Takt br. 61



The image displays a musical score for Takt br. 61, consisting of five staves. The notation is complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third staff introduces a treble clef and a key signature change to one sharp (F-sharp). The fourth and fifth staves return to a bass clef and one flat key signature, showing a continuation of the rhythmic motifs with some dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is annotated with various symbols, including a box around the letter 'E' in the first staff, and various rhythmic notations such as slurs, ties, and accents.

Такт бр. 72 припремам акцентуацијом на последњој ноти осминске ритмичке вредности из претходног такта и даље издвајам важност превезане ноте и последњих нота осминске вредности које су груписане. Од такта бр. 74 изводим пасаж музичког тока у покрету наниже по принципу агогичког издвајања почетка сваког *legato* на другом и четвртом ритмичко-метричком тактовом делу. Сам крај пасажа је дефинисан *caesuram*.¹³³ Ноте дванаесттонског система од такта бр. 78, изводим спуштањем динамичког интензитета почев од јаког ка тихом и уз *accelerando*. Потом настављам динамичким уздицањем са емоционалним осећањем узнемирености и ка климаксу тока музичке мисли у такту бр. 83, и напрасном припремом поновног излагања теме са почетка.

Код даљег тока музичких мисли користим експресивни израз који сам примећивао и до сада, а односи се на акцентуално истицање превезаних нота. У такту бр. 96 *лирски* мотивски материјал, изводим експресивним изразом и агогичким издвајањем сваке друге ноте осминске ритмичке вредности на другој и четвртој ритмичко-метричкој доби и превезаних нота осминске ритмичке вредности. На самом почетку овог такта додајем један *legato* изнад прве ноте у такту осминске ритмичке вредности у стилу продужавања вибрације тона. Такт бр. 104 изводим на првој жици са *glissandom* покретом између кратког предударца и прве ноте триоле ритмичке вредности четвртине и *pizzicatom* прстију леве руке на празној жици.

¹³³ Caesura. Датум приступа сајту 27.09.2023., <https://www.brittanica/art/caesura>, Кратка пауза која се обично јавља на прелазу између тактова.

Пример бр. 8.4

Takt br. 103

The image displays a musical score for Takt br. 103, consisting of six staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A box labeled 'Takt br. 103' is positioned above the first staff. The score is written in a complex, multi-measure format, with some measures containing multiple notes and rests. The key signature and time signature are not explicitly shown but are implied by the context of the score.

Након тога водим музички ток ка динамичком заплету који оштро акцентованим али неукрашеним тонским висинама синкопираног ритмичког обрасца најављује последњи одсек од такта бр. 113, који драматизује музички ток до максимума и стање крајње напетости разрешава поновним излагањем теме са почетка.

Заокруживање музичког тока композиције у целости се одиграва последњим мотивским уздицањем у високи регистар контрабаса уз још једну *caesura* на последњој паузи осминске ритмичке вредности, након које изводим у најјачој динамици сам крај уз напрасну акцентуацију последње ноте у такту.

Од алата експресивног израза у овој композицији посебно бих истакао *pizzicato* технику извођења прстима десне руке јер се то практично одвија целим током музичког наратива, изузев самог *attaca* и *arco* почетка става. Овде је најважније напоменути да је *pizzicato* техника извођења кључна у овом ставу јер она највише заслужна за креирање експресивне интерпретације ове композиције специфичног жанра и епохе.

Прсторед којим се служим интерпретирам на неколико начина: 1) са једним прстом десне руке у деоници пасажа са нотама осминске ритмичке вредности које изводим одвојено у изговору, и у деоници са *legatom* где се окидање извршава само на првој везаној ноти док се следећа или остале изводе само артикулацијом прстију леве руке и уз употребу понекад и празне жице; *pizzicato glissandom* под *legatom*; 2) са два прста десне руке са којима се постиже већа јачина тонске репродукције, динамичко нијансирање и агогичка акцентуација (такође овај начин употребљавам и код *legata*). Напоменуо бих два интересантна места у овој музичкој композицији: 1) други такт словне ознаке Е у врсти такта 4/4, где управо под *legatom* до изражаја долази други начин извођења односно алат експресивног израза, *pizzicato* технике, са два прста. Код извођења двоструког предудару, четири такта испред словне ознаке F, можемо по жељи користити и три прста у десној руци. Уколико се одлучимо за ефекат ове тремоло технике извођења, користимо изговор сва три прста само на двоструком предудару због баланса између брзине извођења и артикулације.

9.

ROHAN VAN KLOOSTER

For Double Bass and Piano

Reminiscenties

20. Century

Ова композиција на уметничком платну осликава живот Hansa van Meegena (породичног пријатеља композитора Rohan van Kloostera) богатом палетом боја. Дело има *лирски* карактер и *belcanto*¹³⁴ је стила. Лирски контекст представићу експресивним изразом емоционалног стања, док ћу *belcanto* експресијом тумачити као италијански вокални стил извођења који негује лепоту тонског изговора, *legato* фразирање и виртуозност. У суштини овај стил извођења има много шире значење попут уметности употребљавања: *адекватне акцентуације* и *наглашавања*; *rubata* као временске компоненте музичког тока; *staccata* и *legata*; *portamenta*; *флуидног фразирања*; *vibrata*, у зависности од емоционалног контекста и усклађивања тонске боје са експресијом емоција.

У композицији *Reminiscenties* ћу покушати параметрима експресивног израза да изложим неке од карактеристика *belcanto* стила, као што је реч о: тонском квалитету и балансу регистара клавира и контрабаса, високо артикулисано фразирању, *vibratu* који има за циљ интензивирање израза мотивске грађе и улепшавање нота дужих ритмичких вредности, убрзавању и успоравању укупног времена. Све напоменуте карактеристике додатно ћу тумачити у току анализе.

Деоница контрабаса је написана у *оркестарском штиму* G-D-A-E. Композитор је инсистирао на овом *штиму*, вероватно из разлога што је желео да испољи тамнији и оригиналнији *тембр* контрабаса. Композиција почиње у тоналитету *in d* и састоји се од неколико различитих одсека, у оквиру којих можемо уочити пододсеке. Први одсек

¹³⁴ www.britannica.com/art/bel-canto

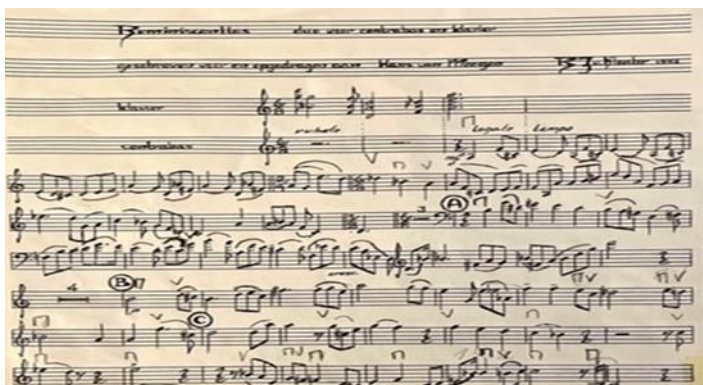
A (1-34г.), у тоналитету је *in d* и почиње кратким уводом од два такта у деоници клавира. Иако, од самог почетка композиције имамо осећај тоналног центра, дело је написано техником проширене тоналности, која се заснива на начелу очувања тоналности, али уз додавање недијатонских тонова и сазвучја, а такође и ванфункционалних веза. Средиште целе проширено-тоналне композиционе структуре или њених делова, се види кроз потпуно очевидне музичке односе према централном акорду. Према томе проширена тоналност, је у овој композицији у нераскидивој вези с појавом тоналних центара, који се стварају на бази традиционалних тоналних односа, обогачених новим структурама и узајамним односима сазвучја, и освеженим системима другачијих тонских низова. Примећујемо да Rohan слободније третира хармонију, ритам и остала начела која чине ово дело.

Основни тематски материјал у виду почетне теме изводим *arco* техником уз *legato*, са експресивним тумачењем *лирских* осећања мелодијском деоницом прелепе контуре. Образац расподеле потеза гудала конципирам у форми симетричног односа у такту који ће бити у складу, прво са врстом такта 6/8, а затим и у духу изговора *лирског* карактера. Симетричност тумачим или односом између ноте четвртинске ритмичке вредности и *legata* са нотама осминске ритмичке вредности или односом два *legata* са по три ноте осминске ритмичке вредности укупно. На овај експресиван начин добијам на флуидности музичког тока што и треба да буде једна од идеја водила у овој композицији. Од такта који је у *a tempo*, експресивним изразом увек у наступу тематског материјала прве или друге фразе, и њених трансформација током музичког дела, *агогички* истичем ноте у такту четвртинске ритмичке вредности.

То чиним путем експресивног *vibrata*. У тактовима бр. 11 и 15 посебно издвајам, такође истим *агогичким* акцентом, путем већег динамичког ослоња гудалом, прве ноте осминске ритмичке вредности. У следећој фрази од словне ознаке А настављам са тумачењем *лирског* музичког наратива *експресивним изразом* и истичем следеће ноте: ноту fis у том такту и ноту e из следећег такта, четвртинске ритмичке вредности као у претходном случају. У осмом такту словне ознаке А користим два *legata*, с тим да се

један протече све до пунктиране ноте осминске ритмичке вредности у виолинском кључу.

Пример бр. 9.1



Код словне ознаке В имамо појаву изразито *лирске* деонице готово уплаканог тона. Овде је, као и у сличним ситуацијама током музичког дела у целости, врло важно да обратимо пажњу на ритмичко тумачење нота соло деонице у складу са ритмичким обрасцем у деоници клавира. Конкретно у деоници клавира имамо најаву мотивског материјала у слову В са нотама осминске ритмичке вредности које су груписане под два *legata* са по три ноте. Након те припреме појављује се деоница контрабаса са ритмичким обрасцем једне ноте половинске ритмичке вредности уз две ноте осминске ритмичке вредности, под *legatom*. Оно што је битно у овом пресеку јесте да ноту половинске ритмичке вредности не тумачимо као *hemiolu* (2+2) него у складу са ритмичким обрасцем у деоници клавира као (3+1), како би се лакше надовезали на музички ток. Ово место и слични тактови са овим ритмичким садржајем, знају да створе забуну код реалног извођења уколико ритмички образац не тумачимо на правилан начин.

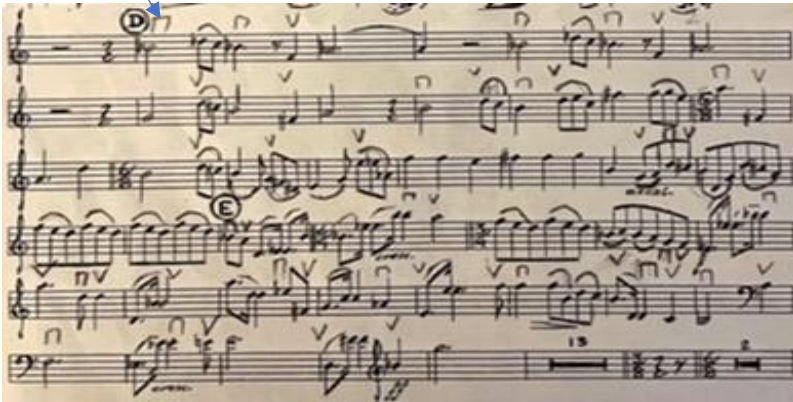
Поменути деоницу изводим у nižем регистру од уписаног због креирања тамније боје емоционалног контекста. *Експресиван израз* додатно подстичем *portamentom* у такту

бр. 37 и 38. У такту бр. 40 користим *detache* потезе на последњим нотама осминске ритмичке вредности, док код следећег такта у сличној ситуацији употребљавам *legato* да бих изнео у следећем такту наглашен ритмичко-метрички тактов део са потезом наниже, на доњој половини гудала. Пунктирану фигуру четвртинске ритмичке вредности везујем *legato* потезом. У следећем такту користим *glissando* технику на повезивању нота осминске ритмичке вредности и *portamento* у повезивању нота осминске ритмичке вредности *ge* и *цис* под *legatom*. Експресивним изразом *vibrata* повезујем ноте четвртинске ритмичке вредности у такту бр. 48 али првим прстом леве руке.

У даљем току лирског музичког наратива користим *експресивну* технику *glissanda* код повезивања нота осминске вредности *a* и *e* у покрету наниже и под *legatom* у такту бр. 52. Од овог такта имам тенденцију *агогичког* истицања, већим ослонцем гудала, нота четвртинске ритмичке вредности које се налазе у средишту сваког такта даљег музичког тока. Од словне ознаке *D* мотивском грађом тихог динамичког интензитета и осликавањем стања емоционалне слике усамљености појављује се тескоба која резултује драматизацијом наратива до краја одсека словне ознаке *E* у такту бр. 101.

Пример бр. 9.2

Такт
бр. 61



Такође, мотивску грађу из словне ознаке D изводим за октавни скок наниже са идејом формирања ширег динамичког дијапозона, који ће и регистарском променом довести до уверљивије динамичке градације и коначног врхунца драматизације који се дешава у поменутом такту. Овом приликом бих желео да напоменем, ради поспешивања *експресивног израза*, користио сам следећу расподелу потеза гудала од такта бр. 80: прве две ноте осминске ритмичке вредности изводим *legato* потезом док следеће две ноте истих вредности изводим *detache* потезима; у такту бр. 84 користим примену *detache* одвојених потеза да бих затим у истом такту извео два *legato* потеза; и у такту бр. 87 изводим три *legato* потеза са по две ноте осминске ритмичке вредности. У истом одсеку словне ознаке E, мале пунктиране ритмичке фигуре изводим под *legato* потезом, а велике пунктиране ритмичке фигуре изводим са одвојеним *detache* потезима. Кулминацију музичког наратива тумачим најјачом динамичком ознаком *forte*.

Нова мелодијска мисао се јавља у словној ознаци F у такту бр. 118. *Лирски* карактер деонице води ме до промене карактера и тематског материјала у словној ознаци H у такту бр. 159, којем претходи *caesura*. Код мотивског материјала у словној ознаци F посебно истичем већим ослонцем гудала на жицу, алтероване тонове *цис*, ритмичке вредности четвртине у оба такта. *Експресивни израз* музичке мисли додатно постижем динамичким истицањем алтерације. У следећим тактовима користим исто логичко расуђивање. Велике триоле које се појављују пет тактова пре словне ознаке G, изводим под *legato* за сваку триолу. Два такта испред словне ознаке H изводим са следећом расподелом потеза гудала: 2+2+1+1 (*legato, legato, detache, detache*).

Пример бр. 9.3

Такт бр. 120

Од словне ознаке Н следи елегантнији и живахнији тематски материјал у стилу *валцера*. Током целог одсека експресивним изразом се поигравам са фразама у валцерском стилу. У тактовима бр. 163 и 165, трећу ноту четвртинске ритмичке вредности изводим са одвојеним *detache* потезом. Такт бр. 166 представљам следећим експресивним потезима гудала: четири ноте осминске ритмичке вредности изводим у расподели потеза *detache*, *legato* и *detache*. Тиме последња нота осминске ритмичке вредности добија на значају динамичком припремом основног тематског материјала *валцерског стила*. Ритмика овог одсека је врло разноврсна.

Пример бр. 9.4

Такт бр. 161

→



Музички мотив из првог такта словне ознаке I (такт бр. 184) изводим са расподелом потеза гудала: *legato* (3), *legato* (2) и *detache* (1), почев од самог врха потеза гудала. Последње четири ноте осминске ритмичке вредности изводим у истој расподели потеза гудала као у такту бр. 166. У такту бр. 196, словне ознаке J се појављује енергични виртуозни пасаж у нотама шеснаестинске ритмичке вредности који изводим са кратким и брзким потезом да би артикулација била разговетна. До словне ознаке K, у тактовима бр.: 196, 198, 199 и 201, две ноте шеснаестинске ритмичке вредности које се налазе на другој доби ритмичко-метричког тактовог дела, изводим са *legato* потезом.

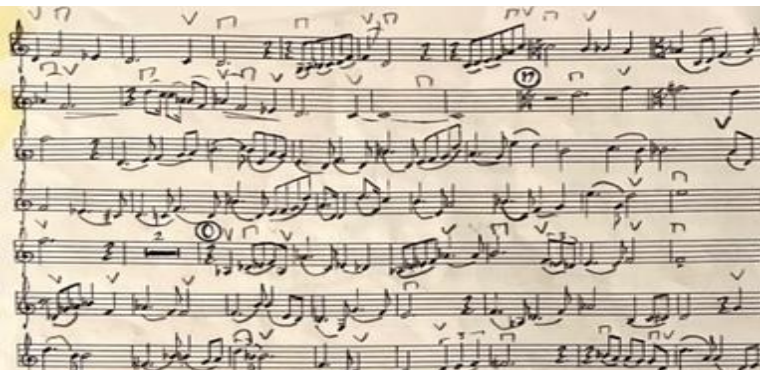
Након учесталих експресивних промена емоционалних стања усхићености, поноса, романтичности, равнодушности, тескобе и узнемирености, долазимо до *лирског* музичког наратива у словној ознаци L (такт бр. 232), којим смирујем музички ток *rallentandom* у извођењу. Композитор променом метра, из валцерског 3/4, па касније и

6/8, као и постепеним увођењем дужих нотних вредности (нота осминске, четвртинске и половинске ритмичке вредности) додатно појачава утисак постепеног успоравања музичког тока и времена.

У такту бр. 259, словне ознаке М, појављује се *belcanto* мелодијска деоница коју започињем у споријем темпу, уздржаним динамичким интензитетом и без *vibrata*. Велике пунктиране ритмичке фигуре половинске ритмичке вредности, доносим без *legato* потеза. У словној ознаци N мотивски материјал изводим са сетом и носталгијом, у такође спором темпу и са широким *vibratom*, да бих затим премештањем соло деонице у нижи регистар контрабаса од написаног, *експресивним изразом* развијајући деоницу најпре са *non vibratom*, а касније додавањем *vibrata*, тумачио емоционални статус опирања и неслагања са судбинским током. Два такта пре словне ознаке О дешава се драстично успоравање тока времена и у такту бр. 304 изводим мелодијски мотив са магнитудом *тембра викинишког рога*, *експресивним тонским изразом* преко жица Е и А, без *vibrata* и у најспоријем темпу од почетка композиције. *Експресивним изразом* желим да

Пример бр. 9.5

Такт бр. 268

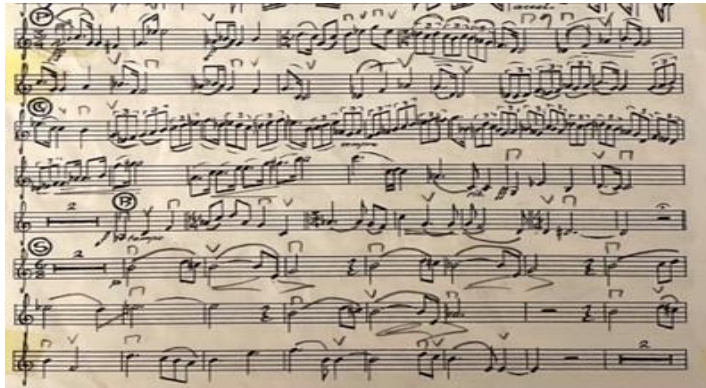


прикажем успоравање тока времена. Од такта бр. 315 додајем *vibrato* на нотама веће ритмичке вредности попут пунктиране ноте четвртинске ритмичке вредности и ноте половинске ритмичке вредности и постепено успињем ток музичке мисли, благим убрзавањем изговора музичког наратива.

Еспресивним изразом стварам утисак напетости, несигурности и узнемирености сталним убрзавањем тока времена, енергичном артикулацијом. У одсеку словне ознаке Р се надаље преплићу различита емоционална стања.

Пример бр. 9.6

Такт бр. 332



Усложњавам и драматизујем музички ток интензивним појачавањем динамике, акцентуацијом и артикулацијом путем јасног изговора нота, које ме води до динамичког климакса са успоравањем тока времена, три такта испред словне ознаке Р *Еспресивним изразом*, изражајним и већим потезима гудала смирујем музички ток у смислу успоравања тока времена. Следи поновна *реминисценција* сличне мотивске грађе од раније, у трећем такту словне ознаке S, коју изводим са дозом *меланхолије*. У једанаестом такту словне ознаке S, експресивним изразом путем *portamenta* изводим ноту е половинске ритмичке вредности.

Поменути *реминисценцију* тематског материјала тумачим са *piano* динамичком ознаком и меким тонским изговором уз *legato* потез гудала у целости током следећих 13 тактова. *Еспресивним изразом* готово уплаканог карактера, тумачим следећу мотивску грађу. То чиним применом, интензивнијих промена осцилација *vibrata*, и *glissanda*. У четвртном такту словне ознаке Т имамо поновно излагање мотивске грађе из словне ознаке В, чију варијацију у такту бр. 10. и 11. изводим експресивним изразом *путем акцентуације нота, већим ослоном и потезом гудала, на првом и трећем ритмичко-метричком тактовом делу*. Ради добијања што експресивнијег израза, у 13. такту словне ознаке Т, изводим са *vibratom* и *glissandom* између нота осминске ритмичке

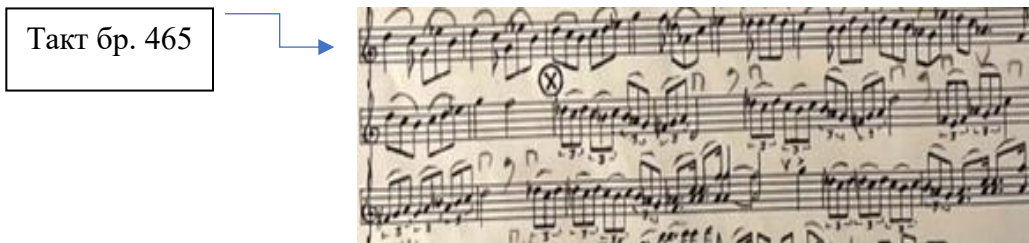
вредности, затим у следећем такту између нота *ge* и *cis* осминске ритмичке вредности, и повезујући две ноте четвртинске ритмичке вредности у трећем такту словне ознаке U. У петом такту словне ознаке U такође користим поменути праксу код извођења *glissanda* из трећег такта словне ознаке U. У даљем току музичког наратива словне ознаке U се појављује деоница *лирског* карактера у којој се расподела потеза гудала тумачи са два *legata* који јасно деле садржину такта на два једнака дела, по три ноте осминске ритмичке вредности. Међутим, осам тактова испред словне ознаке V, деоницу мотивске грађе, сложенијег ритмичког обрасца, тумачим са нешто сложенијом поделом потеза гудала у 18. и 19 такту, у циљу обликовања краја мотивског материјала који ће пружити емоционални контекст немоћи над наметнутом вољом. У поменутиим тактовима користим следећу расподелу *legato* и *detache* потеза гудала следећим редом: ритмичка фигура *siciliane* под *legato* потезом, нота са *detache* потезом, три ноте осминске ритмичке вредности под *legato* потезом, две ноте осминске ритмичке вредности под *legato* потезом, *siciliana* под *legato* потезом и на крају деонице мотивске грађе ноте пунктиране ритмичке фигуре осминске ритмичке вредности под *legato* потезом.

У првом такту словне ознаке V се поново јавља реминисценција складног света са почетка, која ритмичком пулсацијом најављује мотивски материјал у соло деоници. Експресивним изразом, техником *rubata* и *a tempo*, желим да прикажем слику учесталих промена емоционалних стања путем измене временског тока успоравањем и убрзавањем.

Од словне ознаке X, мотивском грађом сачињеном од ритмичких фигура триола у осминској ритмичкој вредности под *legatom*, путем експресивног израза, наговештавам тоталну драматизацију музичког наратива до краја композиције. Крај композиције ће бити готово девастирајућег карактера, уз велику тонску магнитуду. То чиним на следећи начин. Словну ознаку X, као што сам већ напоменуо, започињем триолама. Истичем двотактну мотивску грађу агогичким наглашавањем првог тона, прве триоле, путем веће расподеле потеза гудала. Након завршетка двотактног мотива поново позиционирам гудало на доњу половину потеза да бих следећи двотакт поново

започео са потезом наниже и идентичним агогичким акцентом. Овим враћањем потеза гудала, између двотактних мотивских мисли, креира се кратак прекид и дах, којим се јасно раздвајају мотивске целине. Тиме се и додатно ствара неопходан утисак напетости и пораста тензије музичког наратива.

Пример бр. 9.7



У словној ознаци *Y*, у жељи за достизањем већег степена драматизације, композитор пре свега ритмичким обрасцем односно преласком са 6/8 на 5/8 ствара утисак убрзања тока времена. Њега додатно увећава употребом *piu mosso*. Мотивска грађа овог завршног дела се најпре јавља у деоници клавира, а затим прелази и у деоницу контрабаса који користи фактор вишезначности звучног сазвучја ради веће драматизације музичког наратива. У том смислу *експресивни израз* тумачим у нешто измењеном облику артикулацијског изговора уписаних акорада. Први акорд изводим „преломом“ уз *staccato* код пунктиране фигуре осминске ритмичке вредности. Најнижу ноту акорада у првих седам тактова, пребацујем уз измену тонске висине наниже, из де у *a*. Ноту *a* изводим празном жицом у истом октавном регистру током поменутих тактова. Затим формулишем динамички контраст између првог и другог двотакта. Први је јаког, а други тихог динамичког интензитета. У последњем такту другог двотакта, додајем још један експресивни елемент израза, *glissando* који повезује двозвуке пунктиране фигуре осминске ритмичке вредности под *legato*. У даљем току драматизације музичког наратива соло деонице контрабаса, не правим више динамичке разлике између мотивских целина већ константно подижем динамичку лествицу до најјачег интензитета. У десетом и једанаестом такту *Code*, од ноте шеснаестинске ритмичке вредности, додавањем флажолета \underline{d} креирам већи волумен звука путем

двозвука. У једанаестом, двозвучима се експресивним изразом додатно формира дисонанца којом добијам на ефекту напетости и драматизације музичког тока.

Пример бр. 9. 8

Такт бр. 495

Од дванаестог такта испод уписане соло деонице уводим још један тон, празну жицу а, у форми „лежећег“ тона. У такту бр. 18 применом вештачког флажолета подижем ноту а за октавни скок навише, заједно у сазвучју са додатом празном жицом а. Расподелу потеза гудала словне ознаке Z изводим са два *legato* у другом такту, први *legato* повезује ноте шеснаестинске ритмичке вредности са почетком такта, док други веже ноте осминске ритмичке вредности. У следећем такту такође *legato* потезом вежем пунктирану фигуру осминске ритмичке вредности, а затим *legatom* следеће ноте у такту. Код места са врстом такта 6/8 посебно је важно обратити на јединице бројања, јер је пунктирана фигура осминске ритмичке вредности „померена“ са почетка ритмичко-метричког дела па то може изазвати забуну. Пунктирану фигуру изводим под *legatom* али са *staccatom*.

Након веома виртуозног и захтевног шеснаестинског покрета терци, сам крај музичке композиције изводим најјачим динамичким интензитетом уз *marcato* потезе чиме потврђујем завршетак драматичног краја музичког наратива.

Од алата експресивног израза у овом музичком делу сам користио: учесталију промену регистра; тембра и другачијим решењима у вези са позиционим прсторедом и у вези са одговарајућом жицом у примени. Темпо током композиције добија потпуно слободну форму унутар дела у складу са карактером импровизације. Динамика тумачи промене интензитета манипулативним аспектом приликом промене ритмичког обрасца или тонске висине. Користио сам алат експресивног израза у виду: примене агогичке акцентуације *staccata* или ритмичке фигуре синкопе; динамичког контраста музичког тока; и применом екстремног динамичког опсега уважавањем исто тако екстремних динамичких ознака, *ff* или *pp* уз веће нијансирање у погледу динамичких ознака *crescendo* и *decrescendo*. Главно запажање би било да се у композицији морају убедљиво приказати, алатима експресивног израза, емоционална превирања обележена кроз музички наратив: експресивним *vibratom*; *legatom*; агогичким акцентима; *marcato* потезима; изражајним фразирањем; *glissandom*; *portamentom*; јасним променама карактера композиције када наступе; разговетним изговором нота шеснаестинске ритмичке вредности у току виртуозних пасажа; исцртавање плесног карактера код промене музичког наратива; успоравањем и убрзавањем музичког тока; и екстремним динамичким ознакама.

ЗАКЉУЧАК

Људи од праискона имају потребу да изразе своје мисли и осећања кроз неки вид форме. Путем уметности човек је покушавао да се изрази још пре цивилизацијског развитка и о томе сведоче најстарији људски цртежи у пећинама *Алтамуре*¹³⁵ из Палеолитског доба. Људски инстинкт лежи у форми само-експресије којом човек заправо достиже димензију блаженства. Та човекова непрестана жеља за самоизражавањем није својствена само онима који презентују „квалитетну“ експресију већ је благодат дата свим људима. „Свако је талентован, оригиналан, сопственом експресијом уникатан и поседује нешто што га одваја од других. Сви смо талентовани ако посматрамо са аспекта наше потребе да се изразимо на неки начин.“¹³⁶ Експресивност је способност изражавања своје личности, осећања, мишљења и комуникације кроз форму као што је рецимо музика, тј. могућност представљања свог бића осталим људима. Видимо је као несребичну мисију препуштања неког вида свог талента и оригиналности другима. Човекова способност комуникације, а посебно путем уметности и музике је ништа друго до Божји дар човечанству. Уметник, извођач, креативном експресијом осликава платно имагинарног, палетом боја својих убеђења, ума и осећања.

Намеће нам се дилема: „Да ли наша експресија захтева изразито експресиван приказ?“ Можемо разумети експресију и без екстремног експресивног израза. Да би неко био убедљив не мора да буде екстреман у приказу. Експресиван израз у музици не захтева примену екстремне експресивности да би наше испољавање емоција музиком било убедљиво.

¹³⁵ Cave of Altamira and Paleolithic Cave Art of Northern Spain. Датум приступа сајту 27.09.2023., <https://www.Whc.unesco.org> Whc.unesco.org/Cave of Altamira and Paleolithic Cave Art of Northern Spain/Пећине *Altamire* су прво место на свету на коме су пронађени примерци пећинске уметности из касног палеолита, а налази се у месту Santillana del Mar.

¹³⁶ Ueland Brenda. *If You Want to Write. A Book about Art, Independence, and Spirit*, (Wilder Publications, Inc. June 10, 2015.)

У суштини, најважнији аспект експресивности је његова убедљивост казивања. Уколико извођач није убедљив у свом експресивном изразу, ми нећемо бити у могућности да осетимо његову емоцију коју треба да нам пренесе. Тек уколико осетимо његову емоцију током интерпретације остварићемо и комуникацију са уметником. С тога запажамо да експресивност представља *когнитиван* појам. Дакле, експресивност би требало да ставимо, не у контекст испољавања експресије емоција самог музичког дела или интерпретације тог дела, већ емоционалног кода композитора или извођача.

На крају рада из свега разматраног долазимо до следећих закључака по питању хипотеза овог уметничког пројекта:

Експресивност музичког израза је најважнији сегмент музичке интерпретације, из разлога што нисмо у могућности да направимо јасну разлику између различитих интерпретација уколико израз није довољно јасан и јединствен а управо експресивност са својим параметрима прави ту дистинкцију. У погледу примењиваних алата експресивног израза у оквиру процеса формирања експресивног израза кроз музичко-стилске епохе од барока до 20. века, извео бих закључак да сам приликом преласка у сваку следећу епоху користио све већи број наведених алата експресивног израза, различитог интензитета, да бих у последњој епохи применио најинтензивнију форму и највећи обим алата експресивних израза. Посебно бих овом приликом издвојио значај једног од алата експресивног израза, а то је *vibrato*, због његове суптилности код изражавања емоционалног контекста музичког наратива композиције.

Преображавање музичког текста солистичком интерпретацијом на контрабасу кроз транскрипције оригиналних дела, као и извођење оригиналних дела за контрабас кроз стилске епохе је довољно аутентичан и сугестиван изазов поготово у данашњем времену експанзије солистичке улоге контрабаса као недовољно истраженог инструмента великог интерпретативног капацитета данашњег доба, и недовољно развијеног репертоара, који показује тенденцију поспешивања овог тренда.

Улога извођача треба свакако да се квалитативније сагледа из посебног угла јер је иначе данас од пресудног значаја њен фактор код музичког извођаштва да бисмо успоставили правилне вредносне судова о квалитету извођења музике. Даље, његова улога може бити пресудна за: даљи живот музичког дела, поготово ако је реч о делу новијег доба што је у последње време честа пракса; убедљивост израза на инструменту; и солистички потенцијал инструмента и одабир музичких композиција.

Ново преиспитивање нам свакако предстоји, самим тим и даље унапређење имплементације проучавања експресивности музичког извођења, у педагошком процесу путем преноса знања и нових метода, а све зарад успостављања правилних образаца квалитативне интерпретације уопште на музичком инструменту и добијања суштинске форме израза.

Посматрајући све изречено у вези са применом алата експресивног израза на контрабасу кроз историјски временплов, можемо закључити да су многе друштвено-социолошке турбуленције широм света кроз векове условиле нужну и неопходну флукуацију, како тонских, тако и конструкционих одлика сваког инструмента. Те флукуације у погледу конструкцијских одлика су се пресликавале на промену: штима контрабаса у виду стандардизације штимовања по моделу Wenzl Housa (*El-Al-D-G*) и преласка са три на четири жице штима; техничке грађе жица и преласка са цревних на жичане, хватника са већим лучним обликом; висине жица и спуштањем све до 5, 6 мм за потребе соло-штима и грађу гудала са савременијим обликом који је захтевао већу дужину и лук гудала, уједначеност баланса тежине гудала на жабици, средини, врху, савременији тип струнирања и квалитативнији колофонијум.

Развојем музичко-техничких одлика контрабаса кроз музичко-стилске епохе, експресивни потенцијали су сазревали, еволуирали и увећавани. Тако да смо сваким преласком у следећу епоху на контрабасу усавршавали постојеће и активирали нове експресивне потенцијале. Најбољи примери ових запажања експресивних потенцијала на контрабасу у делима које сам презентовао јавним наступом су: *portato*, агогичко

наглашавање најважнијих нота мотивске грађе, распевани *legato*, разних нијанси у динамици и темпу; експресивног *vibrata* применом веће толеранције на брзину осцилације, звучни ефекти *glissanda* и *portamenta* у романтизму; *pizzicato* технике и синкопирани ритмички образац вођења тока мелодијске деонице у оквиру посебног музичког жанра *Swing* у 20. веку.

Важан импулс експресивном изразу музичке интерпретације и извођача даје психолошки механизам, који смо већ поменули, под називом: емоционална зараза. Овај механизам описује индукцију емоције код слушаоца изазвану експресивним музичким изразом интерпретатора који опонашањем подстиче исту емоцију и код слушаоца.

Други импулс извођачу, даје специфичан механизам музичка очекивања којим извођач експресивним изразом може да испољи емотивну димензију код слушаоца. У том погледу индукцију емотивне реакције добијамо било каквим нарушавањем *оčekиваног* у музичком смислу. Емотивни одговор може проузроковати музичко извођење које има извесна одступања у односу на конвенционална структурална правила.

Когнитивна побуђеност је и последњи у низу презентованих механизма од директног значаја са аспекта музичког интерпретатора. Модалитет којим је музичар, извођач, у вези са овим механизмом је рецимо појава виртуозитета који ствара емоцију одушевљења, усхићења, дивљења и великог уважавања. Емоције исказујемо онда када нас емотивно обузме, прожме, било какав вид техничке супериорности музичког извођача или интерпретације у естетском смислу.

“Those who don’t believe in magic will never find it.” – Roald Dahl¹³⁷

¹³⁷ Roald Dahl. Roalddahl.com, датум приступа сајту 27.09.2023., <https://www.roalddahl.com>
www.stylist.co.uk/

ЛИТЕРАТУРА

- Agazzari, Agostino. *Del Sonare Sopra 'l Basso con Tutte li stromenti E Dell'Uso Loro Nel Conserto*. Siena, 1607.
- Agricola, Martin. *Musica instrumentalis deudsch*. Wittenberg, 1528.
- Berg, W. K., & Davis, M. *Associative learning modifies startle reflexes at the lateral lemniscus*. Behavioral Neuroscience, 1985. <https://doi.org/10.1037/0735-7044.99.2.191>
- Boersma, P., & Weenink, D. Praat: *Doing phonetics by computer*. Software, 1999-2013.
- Bogunović, Blanka. *Muzički talenat i uspešnost*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu i Institut za pedagoška istraživanja, 2010.
- Bonastre Muñoz. E. C. & Timmers R. *Conceptions about teaching and learning of expressivity in music among Higher Education teachers and students*. British Journal of Music Education, 34(3), 2017.
- Borém, Fausto. „*A Brief History of Double Bass Transcription*”. Bass World: The Journal of the International Society of Bassists XXI, no. 2, Fall 1996.
- Boumpani, Dr. Neil M. & Dr. Justin X. Carteret. *Music and the Human Experience*. Georgia, 2020.
- Brenda, Ueland. *If You Want to Write. A Book about Art, Independence, and Spirit*. Wilder Publications, 2009.
- Bresin R, Friberg A. *Emotion rendering in music: range and characteristic values of seven musical variables*. Cortex. 2011 Oct;47(9):1068-81. doi: 10.1016/j.cortex.2011.05.009. Epub 2011 May 17. PMID: 21696717.
- Britannica. *Mimesis*. Датум приступа сајту 21.09.2023., <https://www.britannica.com/art/mimesis>
- Britannica/Art and Culture. *bel canto*. датум приступа сајту 21.09.2023. <https://www.britannica.com/art/bel-canto>
- Caesura. Датум приступа сајту 27.09.2023., <https://www.britannica.com/art/caesura>
- Cave of Altamira and Paleolithic Cave Art of Northern Spain. Датум приступа сајту 27.09.2023., <https://www.Whc.unesco.org/>
- Chaffin, R., & Logan, T. *Practicing perfection: How concert soloists prepare for performance*. Advances in Cognitive Psychology, 2006, <https://doi.org/10.2478/v10053-008-0050-z>
- Chapter 9. *The Baroque*. Датум приступа сајту 21.09.2023. <https://alg.manifoldapp.org/read/music-and-the-human-experience>.

- Chapter11. *The Romantic Era*. датум приступа сајту, 21.09.2023. [https://alg.manifoldapp.org/read/music-and-the-human-experience/chapter11/The Romantic Era](https://alg.manifoldapp.org/read/music-and-the-human-experience/chapter11/The%20Romantic%20Era)
- Cho Han Han, „*Double Bass: Transcribed and Contemporary Repertoire*, p.2”, датум приступа сајту 21.09.2023. <https://escholarship.org/uc/item/3wm227n2>
- Cowart, Georgia. *French Musical Thought, 1600-1800*. Ann Arbor, Mich. ; London: UMI Research Press, 1989.
- Dahl, Roald. Roalddahl.com, датум приступа сајту 27.09.2023., <https://www.roalddahl.com>
- Daniel Leech and Wilkinson. *Musical Performance and Perception, Journal of the American Musicological Society*. University of California Press, 2006.
- Dmitrievna Pylaeva, Larisa. “*Rhetoric and Baroque Music: Certain Aspects of Interaction.*” *Middle-East Journal of Scientific Research* 16 (7). <https://doi.org/10.5829/idosi.mejsr.2013.16.07.11962>, 2013.
- Dogantan Mine, Mathis Lussy, *A Pioneer in Studies of Expressive Performance*. Peter Lang AG, 2002.
- Dr. Boumpani Neil M. and Dr. Carteret Justin X. *Music and the Human Experience*. Georgia, 2020.
- E. Alessandri. *The notion of expression in music criticism*. In D. Fabian, R. Timmers % E. Schubert. *Expresiveness in music performance: (Empirical approaches across styles and cultures, 2014)*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199659647.003.0002> (<http://doi.org/10.2307/3385323>)
- E. Lindström, and P. Juslin, P. N. and R. Bresin, and A. Williamon, ‘*Expressivity comes from within your soul: a questionnaire study of music students’ perspectives on expressivity*, *Research Studies in Music Education*, 20 (1), 2003.
- E. Monod. *Schweizeris cher Tonkünstlerverein*. Mathis Lussy et le rythme musical. [Éd. nationale suisse] Neuchâtel: Impr. Attinger Frères, 1912.
- Elgar, Edward. датум приступа сајту 27.09.2023., <https://www.classicfm.com/composers/elgar>
- Elgar, Raymond. *More about the Double Bass*. R. Elgar, 1963.
- Elizabeth Blair M. & Shimp Terence. *Consequences of an Unpleasant Experience with Music: A Second-Order Negative Conditioning Perspective*, *Journal of Advertising*, 21:1, DOI: [10.1080/00913367.1992.10673358](https://doi.org/10.1080/00913367.1992.10673358)<https://psycnet.apa.org/doi/10.1080/00913367.1992.10673358>
- Episode. датум приступа сајту 27.09.2023., <https://wmich.edu/mus-gened/mus150/Glossary.pdf>
- Fabian, D and Schubert E. „*Is there only one way of being expressive in musical performance? – Lessons from listeners’ reactions to performances of J. S. Bach’s music*“. 7th International Conference on Music Perception and Cognition, Sydney, 2002.

- Fabian, D. J.S. *Bach Recordings 1945-1975: St Matthew and St John Passions, Brandenburg Concertos and Goldberg Variations – A Study of Performance Practice in the Context of the Early Music Movement*. PhD. Dissertation, The University of New South Wales, 1998.
- Fabian, Dorottya. Renee Timmers & Emery Schubert. *Expressiveness in music performance*. Oxford University Press, 2014.
- Friberg, A., Bresin R. and Sundberg, J. *Overview of the KTH Rule System for Music Performance*. Advances in Experimental Psychology, special issue on Music Performance, 2006.
- Friberg, Anders, and Erica Bisesi. 'Using Computational Models of Music Performance to Model Stylistic Variations', in Dorottya Fabian, Renee Timmers, and Emery Schubert (eds), *Expressiveness in music performance: Empirical approaches across styles and cultures*. Oxford, 2014; online edn, Oxford Academic, 18 Sept. 2014), <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199659647.003.0014>, accessed 28 Sept. 2023. (<https://psycnet.apa.org/doi/10.1093/acprof:oso/9780199659647.003.0014>)
- G. Harrer, H. Harrer. *Music, Emotion and Autonomic Function*, Music and the Brain. Editor(s): MACDONALD CRITCHLEY, R.A. HENSON, Music and the Brain, Butterworth-Heinemann, 1977.
- Gabrielsson A. & Juslin P. N. *Emotional Expression in Music Performance: Between the Performer's Intention and the Listener's Experience*. *Psychology of Music*, 24(1), 1996 <https://doi.org/10.1177/0305735696241007>
- Gabrielsson, A. *Emotions in strong experiences with music*. In P. N. Juslin, & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion: Theory and research*. New York: Oxford University Press, 2001.
- Grant, Fairbanks. *Voice and articulation drillbook*. Harper&Brothers; Notations edition, January 1, 1940.
- Hallam, Susan, Ian Cross and Michael Thaut (eds.). *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford University Press, 2016.
- Hans, Baumgartner. *Remembrance of Things Past. Music, Autobiographical Memory and Emotion*. North America Advance, 1992.
- Havner Kate. *Expresion in Music: A Discussion of Experimental Studies and Theories*“ Psychological Review, 42 (March), „The Affective Charakter of the Major and Minor Modes in Music“. American Jornal of Psychology, 47, January.
- Higginbottom, E. „*Sonate, que me veux-tu? Classical French music and the theory of imitation*“, Cambridge: Fitzwilliam Museum. 1975.
- Hildegard, Saint. *Symphonia: a critical edition of the Symphonia Armonie Celestium Revolutionum*. Cornell. University Press, 1988.
- Hindemith Pul. *Catalogue of Works*.” n.d. Wwww.hindemith.info. Датум приступа сајту 27.09.2023. http://www.hindemith.info/en/life-work/catalogue-of-works/?tx_cagtables_pi2%5Bdetail%5D=124.

- Into the 20th Century Art Music of The 20th Century, датум приступа сајту 21.09.2023.
[https://alg.manifoldapp.org/read/music-and-the-human-experience/chapter12/Into The 20th Century Art Music of The 20th Century](https://alg.manifoldapp.org/read/music-and-the-human-experience/chapter12/Into%20The%20Century%20Art%20Music%20of%20The%2020th%20Century)
- Juslin N. Patrik & John Sloboda. *Handbook of Music and Emotion*. Oxford University Press, 2010.
- Juslin, P. N. *Emotional reactions to music*. In S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut (Eds.), *The Oxford handbook of music psychology*. Oxford University Press, 2016.
- Juslin, P. N., & Laukka, P. *Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code?* *Psychological Bulletin*, 2003, <https://doi.org/10.1037/0033-2909.129.5.770>
- Juslin, P. N., & Lindström, E. *Emotion in music performance*. In S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut (Eds.), *The Oxford handbook of music psychology*. Oxford University Press, 2016.
- Juslin, P. N., & Scherer, K. R. *Vocal expression of affect*. In J. A. Harrigan, R. Rosenthal, & K. R. Scherer (Eds.), *The new handbook of methods in nonverbal behavior research*. Oxford University Press, 2005.
- Juslin, P. N., Harmat, L. & Eerola, T. *What makes music emotionally significant? Exploring the underlying mechanisms*. *Psychology of Music*, 42(4), 2014.
- Juslin, Patrik N. *From everyday emotions to aesthetic emotions: Towards a unified theory of musical emotions*. *Physics of Life Reviews*, Volume 10, Issue 3, 2013,
- Juslin. P. N. & Laukka. P. *Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code?* *Psychological Bulletin*.129(5), 2003
<https://doi.org/10.1037/0033-2909.129.5.770>
- Kennedy, Michael & Joyce Bourne. *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Oxford University Press, 1996, 2004.
- Kensington South Museum. *Catalogue of the Special Exhibition of Ancient Musical Instruments*. London, 1872.
- Lakoff George & Johnson Mark. *Methafores we live by*. University Of Chicago Press, 1980.
- Lindström, E. and Juslin, P. N. and Bresin, R. and Williamon, A. *'Expressivity comes from within your soul': a questionnaire study of music students' perspectives on expressivity*. *Research Studies in Music Education*, 2003.
- Liuzzi Vito. *VIENNESE TUNING*. n.d. датум приступа сајту 27.09.2023.
<http://liuzzivito.blogspot.com/2011/12/viennese-tuning.html>.
- Liuzzi, Vito. "A BRIEF HISTORY of DOUBLE BASS TRANSCRIPTIONS." N.d. датум приступа сајту 27.09.2023. <http://liuzzivito.blogspot.com/2012/01/brief-history-of-double-bass.html>.)
- M. Senju & K. Ohgushi. How are the player's ideas conveyed to the audience? *Music Perception*, 4(4), 1987, <https://doi.org/10.2307/40285377>
- Majer, J. F. B. C. *Museum musicum*. Schwäbisch Hall, 1732.

- Martin Clayton; Rebecca Sager and Udo Will. *In time with music: the concept of entrainment and its significance for the ethnomusicology*. 11, 2005.
- Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, Chicago University Press, 1956.
- Neuhaus, Heinrich. *The Art of Piano Playing*. 1973.
- Orchestra. *Music Educators Journal*, 33(6), 1947.
- P. N. Juslin & John Sloboda, *Music and Emotions*, Oxford University Press, Oxford, UK, 2010, <https://dx.doi.org/10.1016/B978-0-12-381460-9.00015-8>
- P. N. Juslin & P. Laukka. *Expression, Perception, and Induction of Musical Emotions: A Review and a Questionnaire Study of Everyday Listening*. *Journal of New Music Research*, 33, 2004.
- P. N. Juslin & S. Isaksson. „Subjective criteria for choice and aesthetic judgement of music: A comparison of psychology and music students“, *Research Studies in Music Education*, 36(2). Датум приступа сајту 21.09.2023. <https://doi.org/10.1177/1321103X14540259>
- P. N. Juslin and Timmers Renee. Expression and communication of emotions in music performance, In P. N. Juslin & J. A. Sloboda. *Handbook of music and emotion*. Oxford University Press, 2010.
- P. N. Juslin, *Cue utilization in communication of emotion in music performance: relating performance to perception*. *J Exp Psychol Hum Percept Perform*. 2000 Dec; 26(6):1797-813. doi: 10.1037//0096-1523.26.6.1797. PMID: 11129375.
- Parncutt, Richard. Reserved Piano touch, timbre, ecological psychology, and cross-modal interference, *International Symposium on Performance Science*, ISBN tbc All rights Richard Parncutt Centre for Systematic Musicology, University of Graz, Austria, 2013.
- Patrik N. Juslin, *Musical Emotions Explained: Unlocking the Secrets of Musical Affect* (Oxford: Oxford University Press, 2019).
- Patrik, N, Juslin. 'Seeing in the Mind's Eye: Visual Imagery', *Musical Emotions Explained: Unlocking the Secrets of Musical Affect*, Oxford, 2019; online edn, Oxford Academic, 23 May, <https://doi.org/10.1093/oso/9780198753421.003.0023>, датум приступа сајту 27 Sept. 2023
- Pauer Ernst. . *The Elements of The Beautiful in Music*. Creative Media Partners. LLC, 2002.
- Paul Mick, J. „An analysis of double bass vibrato: rates, widths, and pitches as influenced by pitch height, fingers used, and tempo“. Dissertation, The Florida State University College of Music, 2012.
- Persson, R. S. *The subjective world of the performer*. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion: Theory and research*. Oxford University Press, 2001.
- Pizzicato. датум приступа сајту 27.09.2023., <https://www.brittanica.com/art/pizzicato>
- Planyavsky, A. “Johann Hindle Ein reisender Baßgeiger des Biedermeier.“ *Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien* 40, 1984.

- Planyavsky, Alfred. *Geschichte des Kontrabasses*. Vienna, 1970, ed. 2, 1984.
- Planyavsky, Alfred. *The Baroque Double Bass Violone* (translated by James Barket). The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Md & London, 1998.
- RHETORIC MUSIC – Making Sense, датум приступа сајту 21.09.2023.
<https://www.makingsense.no/RHETORIC>)
- Rinehart, Hannah. “‘Musical Fury’: Impressing through Expressing in Baroque Improvisation Part of the Music Performance Commons, Music Practice Commons, Other History Commons, and the Other Music Commons”. Датум приступа сајту 27.09.2023.
- Schoenberg, Arnold. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*. Edited, translated, and with a commentary by Patricia Carpenter and Severine Neff. New York: Columbia University Press, 1995.
- Seashore, Carl E. Works by Seashore, Supplemetary Bibliography, датум приступа сајту 27.09.2023., <https://www.encyclopedia.com/social-sciences/applied-and-social-sciences-magazines/seashore-carl-e#A>
- Seashore, Carl. *Psychology of Music*. New York, London, Mc Graw-Hill Book Company, Inc., 1938.
- Sloboda J. A. & Lehmann A. C. *Tracking performance correlates of changes in perceived intensity of emotion during different interpretations of a Chopin piano prelude*, Music Perception, 19(1), 2001, <https://doi.org/10.1525/mp.2001.19.1.87>
- Sloboda, J. A., & Juslin, P. N. *Psychological perspectives on music and emotion*. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion: Theory and research*. Oxford University Press, 2001.
- Sloboda, John. Music: Where Cognition and Emotion Meet', *Exploring the Musical Mind: Cognition, emotion, ability, function*, Oxford, 2004; online edn, Oxford Academic, 22 Mar. 2012, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198530121.003.0019>, accessed 28 Sept. 2023.
- Spargo, Ruth. „*Interpreting the Mystery, Playing the Bach Solo Suites for Cello*.“ Academy of music and drama, University of Gothenburg, 2013.
- Staufer Georg, Johann. датум приступа сајту 27.09.2023., <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503047>)
- Stove, R. J. „*Cesar Franck, His Life and Times*.“ The Scarecrow press, Inc., Lanham, Toronto, Plymouth, UK, 2012.
- Styffe, Dan. датум приступа сајту 28.09.2023., <https://www.danstyffe.com>
- Swing. Датум присупа сајту 28.09.2023., <https://www.britannica.com/art/swing-music>
- Syncopation. датум приступа сајту 28.09.2023., <https://www.britannica.com/art/syncopation-music>
- Taruskin Richard. *Oxford History of Western Music: 5-vol.set*. Oxford University Press, 2009.
- The Concise Oxford Dictionary of Music. *notes inégales* –датум приступа сајту 21.09.2023.
<https://www.oxfordreference.com/The-Concise-Oxford-Dictionary-of-Music/notes-inégales>

- The Oxford Dictionary of Music, *walking bass*, датум приступа сајту 21.09.2023. www.oxfordreference.com/“The Orchestra Swings“/What is Swing?
- Thompson, R.G. and Hassall, K. A Methodology for Evaluating Urban Freight Projects. In: Recent Advances in City Logistics, Elsevier, Amsterdam, 2006. <https://doi.org/10.1016/B978-008044799-5/50106-6>
- Timmers R. & Ashley Richard. *Communicating emotions through ornamentation*, School of Music. Northwestern University, 2004.
- Turetzky, Bertram Yay, Born in 1933. Norwich, Connecticut, United States, is a contemporary American double bass soloist, teacher, composer and author of *The Contemporary Contrabass*. “ Датум приступа сајту 21.09.2023. www.wikiwand.com)
- Ueland Brenda. *If You Want to Write. A Book about Art, Independence, and Spirit*. Wilder Publications, Inc. June 10, 2015.
- Van Zijl, A. G. W. & Sloboda, J. A. *Emotions in Concert: Performers' Experienced Emotions on Stage*. In G. Luck & O. Brabant (Eds.), Proceedings of the 3rd International Conference on Music & Emotion (ICME3). University of Jyväskylä, 2013.
- Van Zijl, A. G. W. & Sloboda, J. A. Performers' experienced emotions in the construction of expressive musical performance: An exploratory investigation. *Psychology of Music*, 2011.
- Van Zijl, G. W. Anemone. *Performers' Emotions in Expressive Performance: Sound, Movement, and Perception*. University Library of Jyväskylä, 2014, Finland: University of Jyväskylä.
- Vladimir J. Konečni. *Aesthetic Trinity Theory and the Sublime*. [Philosophy Today](http://www.philosophytoday.com/), Volume 55, Issue 1, Spring 2011, <https://doi.org/10.5840/philtoday201155162>
- Zentner, M., Grandjean, D. & Scherer, K. R. Emotions evoked by the sound of music: Characterization, classification, and measurement. *Emotion*, 8(4), 2008.

Стеван Ковачевић

Биографија

Стеван Ковачевић (1971, Београд) завршио је основне студије на Факултету музичких уметности у Београду у класи ред. проф. Небојше Игњатовића. Постдипломске студије завршио је на Академији уметности у Новом Саду такође у класи ред. проф. Небојше Игњатовића. Запослен је као наставник вештина за ужу уметничку област Музика, за предмет Вокално-инструментална настава, на Учитељском факултету у Београду од 2012. године.

Уметничка делатност: као солиста, члан симфонијских, гудачких, камерних ансамбала и као диригент гудачких и симфонијских оркестара имао је наступе у земљи (на БЕМУС-у, НИМУС-у, БЕЛЕФ-у и др. фестивалима) и иностранству (Немачка, Русија, Мађарска, Бугарска, Италија, Грчка). Био је вишегодишњи члан Београдског гудачког оркестра „Душан Сковран“ који је изабран за амбасадора културе у СРЈ 1992/93. године. На солистичком концерту 1998. у Коларчевој задужбини премијерно је извео Франкову сонату за виолину у обради за контрабас. Од 1998–2006. године члан је уникатног састава „Белтанго“ који изводи дела која представљају фузију класике, разних елемената цеза и аргентинског етна. Са „Белтангом“ је снимио ЦД Танго нуево 2002. (издавач Енергиа). У децембру 2015. године на ФМУ у Београду, у оквиру 18. Педагошког форума сценских уметности, са темом „Артикулација као средство комуникације, интерпретације и значења“, излаже заједнички научни рад из музичке психологије и специјалне едукације под називом „Експресивност приликом извођења музичких композиција за децу“ са Николом Здравковићем, уметничким сарадником из музичке школе „Коста Манојловић“ у Београду. Рад је објављен у Зборнику радова „Артикулација као средство комуникације, интерпретације и значења“ 18. Педагошког форума сценских уметности 2016. године.

Добитник је многобројних републичких и међународних првих награда као солиста (контрабас и клавир), члан камерних, оркестарских састава, диригент гудачког оркестра и у педагошком раду, са ученицима млађег и старијег узраста. Као члан

гудачког оркестра добио је Октобарску награду града Београда 1987. Био је дугогодишњи прималац стипендије Републичке фондације за таленте. Запослен на реализацији наставе више стручних предмета у музичкој школи „Др Војислав Вучковић“ у Београду био је у периоду од 1994. године до 2013. године. Обављао је функцију шефа гудачког одсека у музичкој школи „Др Војислав Вучковић“ у периоду од 2009. до 2013. године. Члан је жирија републичког и међународних такмичења за гудаче у Нишу и Сремској Митровици.

Усавршавао се на семинарима професора Милослава Гајдоша (2010), као и на светском Конгресу у Берлину (2010). Учесник је Басоманије (2001–2012). Од 2018. године активно наступа у земљи и иностранству као члан више ансамбала: МСО - Макрис Симфонијски Оркестар (Makris Symphony Orchestra); Барокни ансамбл-Њу Тринити Барок (New Trinity Baroque); Београдски Соул Секстет (Belgrade Soul Sextet) и Секстет Марије Нешић (сопран). Међу многим наступима, издваја се интернационални музички фестивал у Рива дел Гарди у Италији у јулу 2019. године („MusicaRivaFestival“, Cortile Della Rocca, Riva del Garda) са Београдским Соул Секстетом, као и Макрис симфонијским оркестром у својству соло контрабасисте.