

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

мр Љубинко Лазих

Елементи белканто стила у делима за контрабас
Ђованија Ботезинија

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: др ум. Слободан Герић, ред. проф.

Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности

Коментор: др Александра Паладин, доцент

Факултет савремених уметности

Београд, 2024.

Садржај:

1. Увод	4
1.1. Експликација идеје и план реализације пројекта	5
1.2. Предмет рада	5
1.3. Циљ рада и истраживачке методе	6
2. Ђовани Ботезини (1821-1889) - живот и дело	8
3. Вокална и инструментална музика у Италији у 19. веку	20
3.1. Опера у Италији у 19. веку	22
3.1.2. Белканто (<i>bel canto</i>)	23
3.2. Инструментална музика у Италији у 19. веку	25
4. Ботезинијева метода свирања на контрабасу (1869)	29
4.1. Флажолети	35
4.2. Ботезинијева метода у савременој педагогији	43
5. Ботезинијеви концерти за контрабас	45
5.1. Концерт А-дур - <i>Concerto di Bravura</i>	48
5.2. Концерт ха-мол - <i>Concertino in do minore</i>	51
5.3. Концерт фис-мол - <i>Grand Concerto in sol minore</i>	55
5.4. Велики концертни дуо за виолину и контрабас - <i>Gran Duo Concertante</i>	59
5.5. Ботезинијева техника свирања контрабаса	63
5.5.1. Гудало и вођење гудала	64
5.5.2. Вибрато	68
5.5.3. Портаменто	71
5.5.4. Портато	72
5.5.5. Легато	72
5.5.6. Спикато	73
5.6. Агогика и артикулација	74
6. Елементи и технике свирања белканто стила у делима за контрабас и клавир	75
6.1. Оперске парафразе	75

6.2. Елегије	77
6.3. Теме са варијацијама.....	80
6.4. Асоцијације на стилове других композитора и транскрипције	82
7. <i>Закључак</i>	88
8. <i>Литература</i>	90

1. Увод

Године 2021. светска музичка јавност је обележила је јубилеј – 200 година од рођења Ђованија Ботезинија (Giovanni Paolo Bottesini), композитора, диригента и највећег виртуоза на контрабасу 19. века, који је значајно променио и унапредио начин свирања на том инструменту, истражујући његове интерпретативне и техничке могућности.

Издавањем монографије са два компакт диска и серијом концерата у оквиру јубиларне 30. „Басоманије“ (30. *Bassomania*, 2021), Факултет музичке уметности дао је свој допринос у обележавању годишњице, придружујући све тиме многим институцијама, ансамблима и извођачима широм света.

Ботезинија су савременици називали „Паганинијем контрабаса“. Као композитор био је прави представник епохе романтизма у Италији, као и епохе инструменталиста-виртуоза који су на себе скренули пажњу и у свету. Истовремено, сматран је и једним од последњих заговорника италијанске школе белканта, стила који је поред вокалне, свој израз имао и у концертантној стваралачкој пракси, угледајући се на великане као што су Винченцо Белини (Vincenzo Bellini) и Гаetano Доницети (Gaetano Donizetti). Деловао је у време када су из музичког света полако одлазили Лудвиг ван Бетовен (Ludwig van Beethoven) и Франц Шуберт (Franz Schubert), када су се на музичкој сцени појавиле прве симфоније Роберта Шумана (Robert Schumann) и Феликса Менделсона (Felix Mendelssohn), као и велика програмска дела, међу којима је посебно место имала Фантастична симфонија Хектора Берлиоза (Hector Berlioz). Ту епоху обележило је и деловање великог индивидуалаца, Рихарда Вагнера (Richard Wagner), једног од најзначајнијих реформатора опере, који је у немачком граду Бајројту, реализујући свој концепт Gesamtkunstwerk-а, изградио не само позориште, већ и нови музичко-драмски стил, супротстављајући га поетици Ђузепе Вердија (Giuseppe Verdi), чиме су се ови ствараоци уметнички још више дистанцирали.

Уметничким афинитетима Ботезинија био је ближи Вердијев стилски језик. Вагнера је, на неки начин, сматрао одговорним за нарушавање примата италијанске опере, који је једно време готово искључиво имала. Та чињеница га је подстакла да се и

сам у већој мери интересује за проучавање оперских остварења италијанских стваралаца, са идејом да, можда, пронађе решење за њену реформацију, али у тој идеји је био усамљен. Италијанску оперу је сматрао светом и савршеном у сваком смислу и на посебан начин је остао веран том жанру кроз цело своје стваралаштво, тежећи да његове композиције, по техничкој комплексности, али и мелодиозности, досегну особности арија (Раков, 2004: 79). Јавно их је промовисао на својим концертним наступима, баш као што су чинили и његови савременици, композитори и извођачи, пијанисти Франц Лист (Franz Listz), Фредерик Шопен (Frederick Chopin), виолинисти Николо Паганини (Niccolò Paganini) Анри Виетан (Henri Vieuxtemps) и Хенрик Вјењавски (Henryk Wieniawski), виолончелисти Алфредо Пјати (Alfredo Piatti) и Бернард Ромберг (Bernhard Romberg).

1.1. Експликација идеје и план реализације пројекта

Синтеза оперског и инструменталног жанра, која је карактеристична за стваралаштво Ђованија Ботезинија, дефинисала је и тему овог рада – „Елементи белканто стила у делима за контрабас Ђованија Ботезинија”. Она је истраживачки иновативна и у том смислу и аналитички комплексна у домену сагледавања изражајних елемената који су, у оквиру одабраних дела тог композитора, на исту раван довели мелодиозност поетике инструменталне музике и изражајност стила лепог певања познатог под називом белканто.

Реализација овог докторског уметничког пројекта одвијала се у две фазе: прва је била целовечерњи концерт са оркестром, на коме су изведена два Ботезинијева дела - *Concertino in do minore* и *Gran Duo Concertante*; друга је подразумевала израду докторског уметничког рада, у оквиру кога су аналитички представљена наведена дела у контексту њиховог сагледавања кроз призму стваралачке синтезе два жанра – оперског и инструменталног.

1.2. Предмет рада

Истраживање је у раду обухватило анализу садржаја, структуре и техничких аспеката дела. Посебан акценат је стављен на изражајна средства солистичке деонице.

обзиром на чињеницу да је Ботезини и сам био контрабасиста, али и диригент и композитор, истраживање је обухватити и анализу стваралачког стила и форме, као и композиционо-техничке аспекте приближавања инструменталне музике стилу певања. Оба концерта - *Concertino in do minore* и *Gran Duo Concertante*, јесу значајни представници романтичарске концертантне литературе за контрабас, те је посебан део рада посвећен извођачкој естетици, могућностима истраживања стила свирања у интерпретативној пракси савременог доба. Анализа је била усмерена и на синтезу композиторских искустава Ботезинија, који је као стваралац иновирао начин свирања на контрабасу, трансформишући тај инструмент од басовског (у оркестарској пракси) до мелодијског, у солистичкој литератури коју је за њега писао.

На основу свега поменутог формирана је и полазна хипотеза овог рада: Ђовани Ботезини је композитор који је кроз свој композиторски рад сублимирао и своја искуства као контрабасиста и диригент, те се кроз његов стил компоновања могу сагледати аспекти приближавања инструменталне музике коју је компоновао белканто стилу, карактеристичном за оперску уметност.

На основу тог полазишта докторски рад је пружио одговоре и на интерпретативне особености одабраних Ботезинијевих дела. Интересантно је у том смислу било сагледати извођачку праксу његовог доба представљену кроз, целокупни опус композиција где је контрабас солистички инструмент, и упоредити је са савременим интерпретативним искуствима, на основу чега је изведен и аналитички закључак који је Ботезинија означио и као визионара интерпретативне литературе за контрабас.

1.3. Циљ рада и истраживачке методе

Користећи различите методе истраживања и анализирања дела, у писаном раду, који треба да да сублимира теоријска сазнања и извођачка искуства, циљ рада је био да се понуде нови приступи у интерпретацији концерта у концертном извођењу. Имајући у виду поменуте полазне истраживачке тачке, у раду су примењене следеће методе:

1. Историјска метода, која је била коришћена за сагледавање места и значаја Ђованија Ботезинија као композитора, диригента и контрабасисте у светској извођачкој и стваралачкој пракси његовог доба;

2. Интерпретативно-аналитичка метода за сагледавање извођачких изазова условљених разумевањем музичке садржине дела, тумачењем техничких захтева концерата и схватањем формалне структуре композиција;

3. Компаративна метода која је омогућила поређење музичких особености два Ботезинијева концерта за контрабас, уз паралелно сагледавањем других релевантних дела писаних за тај инструменет из опуса истог композитора;

4. Практично-извођачка метода, која је базирана на новом концертном читању оба концерта, кроз анализу различитих слојева композиције.

Помоћу наведених метода у овом докторском уметничком пројекту су реализовани следећи циљеви:

1. Сагледавање међусобне повезаности и разлика два, у извођачкој пракси најизвођенија, Ботезинијева концерта за контрабас.

2. Обједињавање концертантне литература за контрабас пре и после настанка ова два концерта.

3. Дефинисање појмова *Concertino* и *Grand Concerto* код Ботезинија.

4. Препознавање нераскидиве веза између оперског стила лепог певања (*bel canto*) и солистичког музицирања на контрабасу у 19. веку.

5. Дефинисање *bel canto* стила као стила „лепог певања“ на контрабасу.

6. Осветљавање особености Ботезинијевог стила компоновања за контрабас.

7. Педагошки мотив – представљање новог приступа интерпретацији музике за контрабас, на основу искустава концертантне литаратуре за тај инструмент коју је компоновао Ђовани Ботезини.

2. Ђовани Ботезини (1821-1889) - живот и дело

Рођен је у Кремони 22. децембра 1821. године, као Ђовани Паоло Ботезини, у Ломбардији, тадашењм Аустријском царству, од оца Пијетра, кларинетисте у Кремонском театру и опери, и мајке Марије, рођене Спинели, музички веома надарене. Његов брат, Ђовани Луиђи свирао је трубу, други брат Цезар био је виолиниста, композитор и диригент, а сестра Анђела певала је главне улоге у локалном театру у Кремони. Прве часове теорије музике и виолине добио је од стрица. Године 1835. године, уз финансијску помоћ своје породице, уписује милански Конзерваторијум.¹ Од два понуђена инструмента – контрабаса и фагота – млади Ботезини је изабрао гудачки. У Милану, центру музичке Европе тога доба, учио је контрабас код професора Луиђија Росија (Luigi Rossi), који је био ученик Ђузепеа Андреолија (Giuseppe Andreoli), првог професора новооснованог миланског Конзерваторијума и једног од зачетника италијанске школе контрабаса.² Професор теорије музике, контрапункта и полифоније био му је Геатано Пиантанида (Gaetano Piantanida), а после његове изненадне смрти Пиетро Реја (Pietro Reia). Композицију му је предавао Франческо Базили (Francesco Basili), код кога је у то време студирао и Михаил Иванович Глинка (Михајл Ива́нович Гли́нка). Након Базилијевог одласка у Рим, његове студенте преузима Никола Вакаи (Nicola Vaccai), у чијој класи Ботезини, завршава студије. Као изванредан студент, који је контрабас, уместо за шест завршио за три године, награђен је новчаном наградом од 300 франака од стране дирекције факултета за изузетно солистичко музицирање. Захваљујући том приходу, као и укупној помоћи рођака од 600 франака, крајем 1839. године успева да откупи контрабас који је израдио Карло Антонио Тесторе (Carlo Antonio Testore), 1716. године, на коме је свирао до краја каријере (Михно, 2008: 9). Према речима Ботезинија, „инструмент се налазио у остави са старим кулисама, без жица и прекривен слојем прашине, али у приличном добром стању, са три чивије (што је тада била нормална појава), светлобраон боје са израженим реповима асиметричног облика и „Ес” мензуром“ (Martin, *In Search of Bottesini*). Тај контрабас је, захваљујући својим звучним перформансама, утицао и на Ботезинијев стил компоновања, обележавајући га специфичним призвуком опере, који се огледао у третману

¹ Конзерваторијум у Милану је основан 1808. године, исте године када је основан је и први издавач музикалија у Италији, *Рикорди*.

² Андреоли се у педагогији за контрабас залагао се за употребу мале жабице на гудалу и за држање „од горе” (као виолончелисти), насупротив Драгонетију чије је држање гудала „са стране” наслеђено од гамбиста.

мелодијске линије компоноване према особеностима белканто стила. На инструмент, који се налазио у Театру лутака у Милану, а припадао је покојном контрабасисти Гаетану Фианду (Gaetano Fiando), упутио га је колега са студија. Ђовани Арпезани (Giovanni Arpezani). Фридрих Варнеке (Fridrich Warnecke), хамбуршки контрабасиста и творац прве енциклопедије контрабаса из 1909. године, *Ad infinitum*, наводи: „Делио је са тим инструментом све тријумфе и почести као верни друг” (Warnecke, 1909: 37), такође даје нам информацију да је прерано преминули Фиандо дипломирао 1826, а Арпезани 1835. године. По речима Томаса Мартина (Thomas Martin) контрабасисте, колекционара и градитеља контрабаса из Лондона, Ботезинијев *Testore* је два пута поправљан, а као потврду поменутог он је навео потписе мајстора који су се налазили у унутрашњости инструмента, са датумима и местом рестаурације - први пут у Мадриду 1871, а други у Буенос Ајресу, 1879. године (Martin, *In Search of Bottesini*). После његове смрти инструменту је уграђена четврта жица. Данас се налази у Јапану код једног контрабасисте аматера, који га често позајмљује за снимања, концерте и изложбе (Martin, *In Search of Bottesini*).

Осим Арпезанија и виолинисте Ардитија (Luigi Arditi), Ботезинијев колега током студија био је и виолончелиста Алфредо Пјати (Alfredo Piatti). Сва тројица су на посебан начин обележила његову каријеру. Са Арпезанијем је изводио прва три *Гран Дуа* за два контрабаса, посвећена заједничком професору Русију. Са Ардитијем је гостовао на турнејама по Италији и Аустрији. Први наступи, забележени у критикама локалних часописа, били су 1840. године у Театру Комунале, у родној Кремони, затим по градовима на северу Италије, све до Беча, где је један критичар записао: „Ђовани Ботезини, контрабасиста из Милана, свирао је оригинално ако се контрабас уопште може назвати солистичким инструментом” (Раков, 2004: 81). Захваљујући сачуваним програмима данас је јавности доступна информација да је Ботезини на концерту свирао фантазије - *La Sonnatambula* и *Беатриче ди Тенда*, за које је инспирацију пронашао у истоименим Белинијевим операма, а на крају, заједно са оцем који је присуствовао концерту, извео своју композицију *Адађо и Варијације* за кларинет и контрабас (Раков, 2004: 81). Ти наступи учинили су га познатим у музичким круговима и помогли му да убрзо добије место првог контрабасисте Театра у Верони. Ђузепе Верди, као чест гост Театра, предлагао је Ботезинију да каријеру настави као солиста. Тај сусрет са чувеним композитором био је, испоставило се касније, судбоносан за младог контрабасисту.

После четири сезоне проведене у оркестру у Верони, на наговор Ардитија који је добио место концертмајстора у Хавани (Куба), Ботезини постаје први контрабасиста а затим и вођа тамошње италијанске опере у оквиру театра „Teatro Imperiale“. У исто време оснива Конзерваторијум у Хавани. Од 1847. њих двојица активно раде на развоју музичког живота тог града. Сведочанства о томе могу се пронаћи у локалним часописима, а колики је био њихов утицај, можда најбоље говори информација у једном од њих: „...уколико Театар у Хавани жели да повећа свој приход, потребно само да се објави да те вечери Сињор Ботезини води оркестар“ (Раков, 2004: 82). Ботезини је дириговао оперским представама, а у међучиновима је изводио варијације на теме из опера које су биле на репертоару позоришта. То су била музичка интермеца која су често добијала веће овације него сама представа. Исте године Ардити и Ботезини водили су своју оперску трупу на турнеје по источној обали Америке - у Бостон, Филаделфију, Њу Јорк и Њу Џерси и друге, изводећи дела италијанског оперског репертоара, али и своје композиције. На програму су биле Вердијеве опере *Ернани* и *Ломбарђани*, Ардитијева опера *Корсар* и Ботезинијев *Кристифор Колумбо* (назив опере је тада гласио *Колумбо на Куби*), алудирајући на самога себе. Између чинова изводили су *Гран Дуо*, а на неким наступима Ботезини је на клавиру пратио колегу приликом извођења његових варијација на тему *Карневала у Венецији*. Амерички критичари су о тим концертима писали: „Сињор Ботезини контрабасиста нема себи равног, он је Паганини на свом огромном инструменту“ (Раков, 2004: 82), или „рећи да смо му аплаудирали је само половина оног шока са којим смо га дочекали“, „одувао је публику својом невероватном уметношћу“ (Раков, 2004: 82).

Целокупну каријеру младог контрабасисте и диригента интересантно је пратити и из писама које је упутио родитељима и највернијим пријатељима:

„Провео сам последњих пет дана у Њу Јорку лутајући градом. Након што сам напустио Хавану једног страшно врућег дана, коначно могу поново да дишем. Свежина ваздуха овде оживљава моја плућа и пумпа крв назад у вене. Као пас бернандинац почињем да њушим атмосферу, осећам укус снега. Још нисам видео Париз ни Лондон, али могу да замислим, мање више какви то морају бити градови и да сигурно личе на Њу Јорк. Ово је сјајан пословни центар, веома насељен, елегантан и пун активности. Парне машине, железница, омнибуси, вагони, милиони новина за мене. Нисам више знао у ком свету се налазим.“ (Martin, *In Search of Bottesini*).

Године 1849. први пут је наступио у Енглеској, лондонском „Егзетер Холу“, изграђеном 1831. године (West, 2021: 25).³ Свирао је неколико својих композиција, као и деоницу виолончела у квинтету Џорџа Онслоуа (George Onslow). Лондонска публика га је примила добро, али је било тешко придобити публику, која је још увек била под утиском извођења, у то време већ покојног, контрабасисте Доменика Драгонетија (Domenico Dragonetti), Италијана, који је читав свој радни век провео у Лондону. После тих првих наступа, Ботезини се скоро сваке године враћао у Лондон, наступајући у великим дворанама, као што су „Кристал Палас“, Филхармонија и „Мондеј Поп“с (Monday Pops). Последњи пут Лондон је посетио 1881. године (Martin, *In Search of Bottesini*).

Наредних година боравио је у Северној и Јужној Америци, Немачкој и Француској, где је, осим извођења своје музике, учествовао у извођењима камерних дела, као што су Хумелов (Johann Hummel) *Септет* и Шпоров (Louis Spohr) *Нонет*. На свим концертима је као солиста промовисао своју музику, а композиција која се увек издвајала од осталих био је његов *Гран Дуо*, првобитно написан за два контрабаса, који је често изводио са колегом из студентских дана Арпезанијем (Раков, 2004: 83). Касније, Ботезини је то дело преаранжирао за виолину и контрабас. С обзиром на то да је сваки виолиниста са којим је свирао давао свој печат извођењу, временом се појавило неколико издања те композиције. Наступао је са виолинистима из Енглеске, Америке, Русије и Француске, међу којима су били: Виетан, Папини (Giovanni Papini), Сивори (Camillo Sivori), Сигичели (Antonio Sighicelli), Бацини (Antonio Bazzini), Симонети (Achile Simonetti) и Вјењавски. Данас се на концертима изводи деоница виолине коју су уобличио најпознатији Паганинијев ученик Камило Сивори и Хенрик Вјењавски.

Цитираћемо неколико критика из тог времена које се односе на *Гран Дуо Концертанте*:

„Током често извођеног дуа за виолину и контрабас изнова је доводио публику до највећег шока. Обавезно треба послушати Ботезинијево извођење тог комада, да би се откриле скривене могућности гиганта међу гудачима, послушати шта је све могуће урадити у области тона, звука, интерпретације, у лакоћи музичког израза” (Раков, 2004: 83). Такође су писали: „У тачности, брзини, темељности, у свему томе, мекоћи динамике и фразе, Ботезини нема себи равног у контрабасистичком свету. *Гран Дуо*

³ Само шест дана пре свог првог наступа у тој земљи приступио је ложи слободних зидара енглеске банке број 263. Било је то 20. јуна 1849. године у Лондону.

Концертанте, који су интерпретирали Ботезини и Сивори – то је све о чему машташ, бојим се да дело никада не би било изведено да не беше ова два изузетна уметника. Под његовим гудалом контрабас постаје цео оркестар са читавим својим тембром у пуноћи звука” (Раков, 2004: 83).

Руски часопис *Савременик* је извештавао о његовом наступу у Паризу, граду у коме је провео две године као диригент, заједно са Берлиозом, као сталним диригентом Опере. Тих година често је делио позорницу са Јоханом Штраусом другим (Johann Strauss Sohn) и његовим оркестром. Наводимо још неколико критика из тог времена:

„У Италијанском театру недавно је одржан велики концерт контрабасисте Ботезинија. Публике је било у великом броју, а уметника су примили прелепо. Њега прекоравају само због тога што на свом инструменту не производи звукове који њему припадају. Осим звука контрабаса, из његовог контрабаса се чује виолончело, виолина и хармоника” (Раков, 2004: 84).

Критичар париског *Музичког света*, 1858. године, је написао:

„Концерт Ботезинија у сали Герца не може се речима описати. Њега, великог контрабасисту треба чути да би се имала представа о његовом умећу. Када људи слушају и гледају Паганинија, виде фризуру без реда, разрогачене очи, неконтролисане покрете. Сви кажу да је луд. На Ботезинијевом концерту је све било супротно томе. Уредно зачешљана коса, са оштрим раздељком по средини, бистре очи упрте у публику, грациозни покрети целог тела као да плеше са инструментом. Публика аплаудира и вришти, а он мисли да су сви полудели” (Раков, 2004: 84).

Неколико сезона пре 1870. године, Ботезини је наступао у Баден-Бадену, познатој бањи на западу Немачке, Наступао је као солиста, дириговао је опере и симфонијске концерте. Познати немачки музичар и контрабасиста Фридрих Шуфлер (Fridrich Schufler), непосредни сведок тих наступа, рекао је: „То би се дешавало сваки пут у Баден-Бадену када би долазио Ботезини. Са свих страна, пешке или у кочијама, у препуним вагонима возова, људи су хрлили у Баден-Баден. Град никада не би примао толико гостију као тих дана када је објављено да наступа Ботезини. Дивљење пред Паганинијем једва је било мало јаче од Ботезинијевих наступа” (Раков, 2004: 84). После Француско-пруског рата, Немачку је први пут посетио 1878. године, наступајући у Баден-Бадену. али га је публика веома хладно прихватила (Warnecke,

1909: 38).⁴ Популарност Рихарда Вагнера и његовог *Gesamtkunstwerk*-а била је сушта супротност његовим композицијама које су биле базиране на поетичности Вердијеве музике. То је био разлог што Ботезини, после два концерта, никада више није наступао у тој земљи.

Деветнаести век је било доба када је музика са двора и цркве премештена у концертне дворане и нове оперске куће. Солисти-виртуози имали су могућност да путују захваљујући железници, која се у све већој мери градила по целој Европи - од Скандинавије до Босфора и од Шпаније до царске Русије. Ботезинијеви савременици, контрабасисти, помало су били у сенци његове славе, али далеко од тога да су били мање активни и атрактивни. Када су се бавили музиком као несигурним занимањем, које је понекад доносило много новца, а некада у дужем временском периоду нису имали уговорене наступе, бирали су оркестре и градове као сигурне луке, у којима су могли да обезбеде себи и својим породицама основну егзистенцију. Драгонети се настанио у Лондону где је поред контрабаса држао и велику колекцију свих италијанских гудачких инструмената. Немац Август Милер (August Müller) живео је у родном граду Дармштату поред Франкфурта на Мајни. У Санкт Петербургу активно су живели Италијани - Антонио Дала Ока (Antonio Dalla Oca) и Ђовани Фереро (Giovanni Ferrero), који су убрзо добили држављанство царске Русије. Густав Ласка (Gustav Laska), такође савременик, боравио је у Шверину, малом градићу између Берлина и Хамбурга. Франтишек Симандл (František Simandl) био је запослен на Бечком Конзерваторијуму и Опери, док је Ботезини изабрао најтежи, на неки начин и најризичнији пут, прожет неизвесношћу, да са својим инструментом, путује и концертира.

У документу из 1866. године, забележене су информације које сведоче колико је био цењен од стране композитора и извођача из „првог реда” те бранше. Реч је о писму препоруке, које су написали, у то време већ стари, Ђоакино Росини (Gioachino Rossini) и Антон Рубинштајн (Anton Rubinstein)

„Господину Рубинштајну, познатом композитору и пијанисти, директору Конзерваторијума у Санкт Петербургу.

Драги пријатељу и прослављени колега, дозволите да Вам у неколико реченица дам препоруку за господина Ботезинија, Паганинија на контрабасу! Мој велики

⁴ Ботезини је сам је сносио трошкове пута, изнајмио је салу Кур салона где је обично наступао, али је посета била таква да је једва покрио трошкове пута. Организатори су му сутрадан направили још један концерт на отвореном, за хонорар од 100 марака како би се барем мало извукао из дугова (Warnecke, 1909: 38).

пријатељ, господар тог незграпног комада дрвета који га на себи својствен начин претвара у чаробну фрулу, тај Ботезини кога жарко препоручујем Вашем високом покровитељству није само велики виртуоз. Он је, такође, један изузетан човек и композитор, са најблагороднијим карактером који је достојан целокупне моје пажње и мог интересовања, као и Ваше несебичне подршке.

Замолићу Вас, мој млађи пријатељу, да га угостите урођеном љубазношћу коју поседујете, и ако му можете бити од користи, учините то за време његовог боравка у главном граду свих Руса (који има срећу да Вас поседује), тиме ћете бесконачно задужити вашег поклоника, колегу и пијанисту четврте класе.

На крају, будите љубазни и пренесите мој поздрав очаравајућој мадам Рубинштајн.

Париз, 27. јануар 1866. године.” (Раков, 2004: 85).

О Ботезинијевој турнеји по Енглеској, 1860. године, писао је крајње симпатично Сињор Таљафико (Tagliafico), за *Neue Berliner Musikzeitung*:

„У тих 54 дана прешли смо 6342 км, посетили 38 градова, извели 53 концерта, одсели у 42 хотела, појели 24.5 килограма печених бифтека и 216 десерта. Сивори је свирао Паганинијеву *Кампанелу* 53 пута, а Ботезини варијације на тему *Сонамбуле* 212 пута” (West, 2001: 120).

Настављајући традицију стварања нове литературе за свој инструмент, Ботезинију су као узор послужили Аустријанац Јохан Матијас Шпергер (Johann Matthias Sperger) и Доменико Драгонети. До данас непознати Јохан Шпергер, савременик Хајдна (Joseph Haydn) и Моцарта (Wolfgang Amedeus Mozart) компоновао је преко 400 композиција од тога чак 18. концерата за контрабас, 45. симфонија и велики број концерата за скоро све инструменте. Композитор је првих соната за контрабас и првих дуплих концерата за контрабас са другим инструментима. Написао је и велики број дела камерне музике, у којима је контрабас третиран као солистички инструмент, те је утицао на своје савременике да пишу и том инструменту посвете своја дела. У Шпергеровој заоставштини остала је готово целокупна оригинална литература бечке класике са соло контрабасом. Дела Дитерсдорфа (Karl Ditters von Dittersdorf), Пихла (Vaclav Pichl), Хофмајстера (Franz Anton Hoffmeister), Кохоута (Karl Kohout), Ванхала (Johann Baptist Vanhal), Хајдна и Моцарта - укупно 54 композиције где се контрабас третира као солистички инструмент (Trumpf, 2020: 88). У својим композицијама он је проширио опсег контрабаса, уз помоћ флажолета, на

скоро пет октава. Двохвати, флажолети и арпеђа којима се користио били су интересантни тада младом Ботезинију. Паралено са Шпергеровим одласком из музичког живота у историју је отишао и виолоне, инструмент са пет жица, у терцно-квартном штиму за који је писао у епохи класицизма.

Ботезини је компоновао у стилу белканта од своје прве до последње композиције, а његов опус обухватао је готово све жанрове. Његови савременици су говорили да је писао у једном даху и без пуно исправки. Мелодије је водио на начин како су третиране солистичке вокалне деонице у операма, док су ритмичка компонента, агогика и хармонија, како је време одмицало, бивали у складу са поетикама европских композитора тог доба. Живео је живот путујућег музичара и водио оперске трупе по целом свету, задржавајући се у свакој земљи по једну или две године, док је у Египту боравио чак седам. Имао је способност да живи и ствара „у ходу”, организује чак и најкомплексније пројекте. Био је у Северној и Јужној Америци, Европи, Азији и Африци. На Куби (1847), Америци (1849), Мексику (1854), Енглеској скоро сваке године, Француској (1855), скандинавским земљама (1857), Немачкој, Белгији и Холандији (1860), Италији (1862), Русији (1866. и 1872), Монаку, Египту (1871), Турској (1873), Аргентини, Бразилу (1879), Португалу (1858 и 1881), Румунији (1889) (Ramirez-Castilla, 1990/2004: 11). Од 1881. године није интензивно путовао, већ је боравио у Италији, бавећи се компоновањем и организацијом културног живота. Под чудним околностима он је умро у Парми, као директор тамошњег Конзерваторијума. То место је добио захваљујући Вердију, али, нажалост, није дуго остао на овој функцији, тек нешто више од шест месеци (Martin, *In Search of Bottesini*). Ботезини је умро 7.7. 1889. године. Сахрањен је у Парми поред свог великог узора Никола Паганинија, са свим почастима заслужног грађанина. Последње писмо које је упутио Паолу Ритонду (Paolo Ritondo) на најбољи начин осликава његово стање само неколико месеци пре смрти:

„Драги Паоло,

Примио сам твоје писмо. Рећи ћу ти моје мишљење о ономе о чему смо последњи пут разговарали. Могу ти рећи да са уметничке тачке гледишта све што овде добијам је право задовољство. Музика која се ствара у Сентвиле, прави је заговорник за уметника. Ту је изведен и мој последњи квинтет *Последње рођење у Напуљу*, уживали су и они који се разумеју и они други које се не разумеју. На конзерваторијуму ме воле. У позоришту сам такође оставио врло добар утисак.

Престали су да ме малтретирају Напуљци и њихова штампа, можда сада када се зна да више нема опасности да оскрнавим напуљску уметност, биће мање критични. Финансијски, био бих богат да нисам сносио последице пропалих планова и несрећа које сам имао. Усамљен сам као пас и не могу, не морам и не желим помоћ. Хвала вам, Бонели, Колангело и Киелзо што сте издржали са оним најгорим живим играчем у тресету (игра картама заступљена нарочито у јужној италији). Ко зна када ћу имати поново то задовољство да будем и играм поново са вама. Влада ми је дала прекрасан десетособни стан. Чекам сав свој намештај. Бићу раскомоћен и безбрижан у том великом стану. Постаје топлије тако да ћу свакако уживати. Нема више смисла говорити о другим стварима.

Пренесите моје искрене жеље свим мојим пријатељима. Хиљаду хвала свима који ме памте и желе ми добро, као што ја желим теби.

Твој Ђио.” (West, 2001: 257)

Поред тога што је био врхунски извођач, Ботезини је био веома успешан и као композитор. Данас је познато да је компоновао тринаест опера, међу којима су најпознатије: *Кристифор Колумбо* (1847), *Али Баба* (1871) и *Нерина* (1882). Нека од дела тог жанра, међу којима су *Кедар* и *Бабеле*, нису никада изведена. После његове смрти опере остају заборављене, док су соло композиције за контрабас континуирано извођене, са несмањеном популарношћу. Разлог што су Ботезинијеве опере, на неки начин пале у заборав, треба тражити у чињеници да је његова литература за контрабас била готово јединствена и да уметници који су свирали тај инструмент нису имали велику литературу. У његовим раним опусима приметна је нестрпљивост у композиторском раду, која се често огледа у коришћењу баналног виртуозитета са циљем да се задиви публика. Међутим, он је постао познат управо са тим делима. *Ла Сонамбула* и варијације на тему *Карневала у Венецији* донели су му надимак „Паганини контрабаса“, а он као да је желео да тиме учини уступак публици жељној еуфорије коју је постигао Паганини. Ботезини је знао да нико боље није могао да пише за свој инструмент од самог извођача. Иако су му многа дела била посвећена од стране других композитора, Ботезини је, као ванвременски извођач, допуњавао своје композиторско умеће ефектима и техником на само њему својствен начин. На томе се базирала његова оригиналаност, која је остала непревазиђена много година после његове смрти.

За симфонијски оркестар компоновао је симфоније, увертире, фантазије и комаде. Прва *Симфонија у Де-дуру* датира још из студентских дана на Миланском конзерваторијуму 1836. године. Симфонија *Ноћни Ђаво* настала је 1858. године. *Карактерна симфонија* потиче из зрелог стваралачког опуса. Важно место заузимају и увертире, међу којима су *Маргарита*, *Гразиела*, *Зора на Босвору* и фантазије *Пустуња*, *Шетња у тами* и *Арапска ноћ*. Једно од својих најзначајнијих дела, *Анданте состенуто*, за велики гудачки оркестар посветио је издавачу *Рикордију*, из Милана. Компоновао је и полку *Бомбардер*, за дувачки оркестар (Михно, 2008: 121-153).

Посебно место у Ботезинијевом опусу заузимају соло арије за сопран са облигато контрабасом уз пратњу клавира. Има их чак осам и све су углавном посвећене певачици Ханриети Сонтаг (Hannette Sontag) са којом је често наступао све до њене изненадне смрти у Мексику, 1854. године. Жанр концертантне арије са облигато контрабасом преузео је од Моцарта и Шпергера, који су се опробали у томе већ у доба класицизма. Значајна су и дела писана за солисте, хор и оркестар - кантате, мисе и ораторијуми. За *Реквијем* за четворо солиста, хор и оркестар награђен је златном медаљом на музичкој изложби у Милану, 1881. године. Последња композиција из тог жанра био је ораторијум *Баишта са маслинама* (1887), написан на текст енглеског музичког критичара Џозефа Бенета (Joseph Bennett), који је изведен на фестивалу у Норвичу, 1887. године. Те исте године је и штампан у издању једног Лондонског издавача.

Као један од највећих виртуоза свога доба Ботезини је имао привилегију да свира пред монарсима – Енглеском краљицом, Наполеоном у Француској и Александром другим у Русији, за кога је написао и извео оду и кантату. У част будуће краљице Изабеле у Шпанији написао је и извео још једну кантату. Добио је награде и признања од Француске академије наука и уметности, италијанских државних академија и конзерваторијума. Данас се његова колекција награда и признања налази заједно са свим рукописима у посебном одељку библиотеке „Палатина” у Парми (Михно, 2008: 14).

Ботезинијева камерна музика је базирана на гудачком корпусу и обухвата ансамбле у распону од дуа, трија и гудачког квартета до квинтета. Данас се на сценама често изводе шест гудачких квартета и четири квинтета, а најпознатији је *Велики квинтет у це-молу* са контрабасом. За соло клавир компоновао је *Прелудијум и фугу у а-молу* и три полке.

Највише дела посветио је контрабасу. Тај део опуса дели се на композиције са клавиром (елегије, варијације на своје и туђе теме, као и фантазије на Белинијеве, Росинијеве, Паизијелове (Giovanni Paisiello), Вердијеве и Доницетијеве оперске парафразе и транскрипције туђих композиција са оркестром, у којима је контрабас третирао као солистички инструмент - Три концерта (*A-дур, ха-мол и фис-мол*), *Гран Дуо* за виолину и контрабас (у оригиналу писан за два контрабаса),⁵ *Пасионе Аморосо* за два контрабаса, *Фантазију* за два контрабаса на Росинијеве теме, *Гран Дуо* за кларинет и контрабас, фантазија *Пуританци* за виолончело и контрабас (као друга верзија *Фантазије за контрабас и клавир*). Неколико пута је, као солиста, делио позорницу са Јоханом Штраусом другим, који је дириговао својим оркестром.



Пример 1 – Плакат из Ковент Гарден театра

У Каиру је, 24. децембра 1871. године, са пуним Вердијевим поверењем, припремио ансамбл и солисте, за премијерно извођење опере *Аида*. Као поруџбина од стране Исмаил Паше, *Аида* је изведена у част отварања Суецког канала, тадашњег највећег грађевинског подухвата на свету. Изведена је под отвореним небом, уз коришћење животиња на сцени, како би се употпунили амбијент и представа, те је представљала врхунац Вердијевог стваралаштва и Ботезинијевог педагошког умећа.

⁵ Ернесто Камило Сивори, један од Паганинијевих ученика, први је прилагодио деоницу првог контрабаса виолини.

3. Вокална и инструментална музика у Италији у 19. веку

Инструментална музика италијанских композитора 19. века - оркестарска, камерна и солистичка, готово да је неистражена у односу на оперска остварења великана те епохе, која су била у научном фокусу многих музиколога и других научника који су се бавили музиком. Иако је и Италија, од средине 16. до средине 18. века, дала значајне представнике инструменталне музике, тај музички жанр је своју доминацију такорећи у потпуности изгубио у 19. веку, који се, када је у питању та земља, препознаје као епоха опере и вокалне музике. Изузетак чини сам почетак столећа у коме је традиција италијанске инструменталне музике је још увек била жива. То је био период у коме се још увек осећао утицај стилова који су неговали Архангел Корели (Arcangelo Corelli), Ђузепе Тартини (Giuseppe Tartini), Франческо Ђеминијани (Francesco Geminiani) и Антонио Вивалди (Antonio Vivaldi), композитори који су били међународно признати и цењени. Многи италијански музичари су, почетком 19. века, имали престижне позиције у музичким институцијама широм Европе, међу којима су били Ђузепе Камбини (Giuseppe Cambini), Луиђи Бокерини (Luigi Boccherini), Ђовани Батиста Виоти (Giovanni Battista Viotti), Луиђи Керубини (Luigi Cherubini) и Муцио Клементи (Muzio Clementi). Зато и није било случајно што је каталог, који је 1822. године објавио *Рикорди*, садржао углавном инструментална дела - сонате, игре, корачнице, варијације, каприце (углавном за клавир, виолину, флауту и гитару), клавирске изводе симфонија, увертира и игара, клавирску музику за четири руке, камерна дела и инструменталне дидактичке методе. У њему су се налазиле и инструменталне композиције из ране стваралачке фазе композитора који су опери посветили своје најплодније године, као што су *Sonate a Quattro* (1808) Ђоакина Росинија и гудачки квартети Гаетана Доницетија, написани 1817. године (Sorbelli, 2021: 2).

Крајем 18. века долази до значајних промена у односу публике према инструменталној музици и опери. Док Карл Далхаус (Carl Dahlhaus) о том периоду говори као о времену преимућства инструменталне музике, посматрајући га кроз дуализам који се јавља у естетском вредновању музике Бетовена и Росинија – Бетовена, као представника инструменталне музике, који, по његовом мишљењу уметности приступа са метафизичке стране, са дубоким значењима, и Росинија кога посматра као парадигму италијанске опере и посматра је као површну уметност, усмерену ка усхићењу чула (Sorbelli, 2021: 3), друштвене тенденције тога доба,

подстакнуте револуцијама, имале су утицај на однос јавности према музичким формама инструменталног и вокално-инструменталног жанра.

Опера је у 18. веку третирана више у духу забаве музиком, те је била фокусирана на умеће певача, док је радња била мање битна. Либрета тих дела обрађивала су теме из историје и митологије, у чијем су центру пажње били једноставни љубавни драмски заплети. Појава заплета била је иницирана монотонијом дешавања на сцени, посебно у перама које су величале једног јунака, што је као последицу имало једноличну структуру садржаја у чијем је фокусу био само главни лик. У таквим делима се кроз речитативе тумачила драмска радња, а арије су имале улогу да се кроз њих искажу осећања. Та смена речитатива и арија била је неповољна за саму оперу: у речитативима није било довољно музике, већ је акценат стављан на текст, док је у аријама драматургија губила на снази, јер је музика била доминантна. Мелодијска линија је била подређена техничким способностима певача и, како би се оне представиле, многе арије су драматуршки биле нелогично компоноване и често звуком нису проистицале из конкретне драмске ситуације. Чак ни њихови текстови, понекад, нису имали везе са самом причом. Све то указивало је на потребу да се опера реформише, а реформу је осмислио и у својим делима реализовао, Кристоф Вилибалд Глук (Christoph Willibald Gluck). Његова реформа је имала велики утицај на италијанску и француску озбиљну оперу (*opera seria*). Поред опере серије, у Италији се развијао и вид комичне опере - опера буфа (италијански *opera buffa*, што значи *комична опера*), у којој су либрета била базирана на темама из свакодневног живота, веселом заплету, често са елементима сатире. Због тога је опера буфа била изузетно популарна, нарочито код публике која је припадала грађанским слојевима друштва. Популарни су били и ликови из комедије дел арте (италијански *commedia dell'arte*), која је била посебан тип италијанског комичног позоришта. Опера буфа најчешће је била компонована у два чина. Главне мушке улоге су тумачили су тзв. буфо бас, баритон и тенор, а женске сопрани. Музика је била једноставна, углавном извођена стилем лепог певања који се зове белканто (*bel canto*). Број ликова који су се у опери појављивали био је знатно мањи у односу на оперу серију, те су и ансамбли били ретки, а хорских сцена није било.

Најзначајнији представници комичне опере у Италији, у 18. веку, били су Ђовани Батиста Перголези (Giovanni Battista Pergolesi) и Доменико Чимароза (Domenico Cimarosa).

3.1. Опера у Италији у 19. веку

Нови век, а посебно нова епоха, романтизам, донели су сасвим другачији однос према драмској причи која је у оперским делима оживљавана на сцени. Публика је почела да долази на представе како би интензивно учествовала у догађајима драме, идентификујући се са ликовима, проживљавајући њихове емоције, показујући емпатију за ситуације у којима се налазе. Романтизам је на музичку сцену довео човека са свим његовим особеностима, што је била велика новина у односу на оперу класицизма. У италијанској оперској уметности то је резултирало интензивирањем осећања кроз драму и музику, посебно љубави, са читавим спектром емоција који кроз њу може да се доживи – од емотивног узбуђења до различитих психолошких стања кроз која су пролазили главни јунаци. Управо на таквом текстуалном концепту настала су многа дела Росинија, Белинија, Доницетија и Вердија, као најзначајнијих представника италијанске оперске уметности 19. века. Њихова дела, у прво време, нису била базирана на већем броју солиста, као у каснијим опусима, нити употреби великих ансамбала, јер је опера била веома скупа за постављање на сцени. Све до средине века за ову врсту уметности били су заинтересовани мањи театри, а њихови буџети били су веома скромни. Са популаризацијом опере мења се и њен статус током 19. века она постаје доминантан музички жанр у италијанској музици.

Иако се кроз оперу - њен развој, теме које је обрађивала, али и однос јавности према самом жанру, може говорити и о различитим социјалним и политичким превирањима у Италији, она је уједно осликавала и сам развој музике као уметности у земљи, а можда је и сведок највећих уметничких достигнућа тога доба на тој територији. У том смислу Росини, Белини, Доницети, Верди и Ђакомо Пучини (Giacomo Puccini), својим ремек-делима, представљају најзначајније композиторе, чија је уметност обележила италијански романтизам. Свако од њих био је у потпуности јединствен. Росини је поседовао брзину и лакоћу компоновања. Насупрот њему Белини би се могао окарактерисати као поетични стваралац, чији је фокус био усмерен ка мелодиозности његове музике, много више него на однос музике и драмског театра, док је Доницетију често било замерано да је акценат стављао на третман гласа, много више него на праћење логичности драмског тока. Насупрот њима Вердијеве и Пучинијеве опере су биле одјек „новог времена” (Andreis: 1966: 497). У њима су се на посебан начин преплитала добра искуства и других композитора њихових савременика.

Посебно место у италијанској оперској уметности имао је белканто, стил певања који је у делима Росинија, Белинија и Доницетија имао посебно место.

3.1.2. Белканто (*bel canto*)

Белканто је стил лепог певања који се у италијанској музици појавио током 18. века, а своје врхунце доживео код оперских стваралаца те земље у 19. веку. Значење појма није прецизно дефинисано, али су музиколози јединствени у ставу да се не односи на посебну школу певања, већ је коришћен да се опише начин певања који је обележио раздобље између два века,¹ као вокални стил италијанске музике тога доба. Иако га поједини аутори тумаче као појам који означава „лепоту и уједначеност тона, легато фразе и вештину извођења раскошних пасажа“ (Toft, 2013: 3-4), он је много комплекснији и обухвата читаву палету извођачких елемената који имају значајну улогу у вокалном извођаштву. Вили Апел (Willi Apel) *Харвардовом музиком речнику* (*Harvard Dictionary of Music*) указује да белканто означава „италијанску вокалну технику 18. века, са нагласком на лепоти звука и брилијантности извођења, а не на драматичном изразу или романтичној емоцији. Упркос понављаним реакцијама против белканта (његове злоупотребе, као што је приказивање ради себе; Глук, Вагнер) и честим преувеличавањем његовог виртуозног елемента (колоратуре), мора се сматрати високо уметничком техником и једином одговарајућом и за италијанску оперу и за Моцарта. Његов рани развој уско је повезан са развојем италијанске опере серије, у делима Алесандра Скарлатија (Alessandro Scarlatti), Никола Порпоре (Nicolo Porpora), Јохана Адолфа Хасеа (Johann Adolph Hasse), Никола Јомелија (Niccolo Jommelli) и Никола Пичинија (Niccolo Piccinni)“ (Apel, 2000: 88).

Белканто је обухватао различите компоненте вокалне уметности. Подразумевао је одличну дикцију певача, са правилном употребом акцената и нагласака. Био је базиран на усклађивању регистра и звучног квалитета гласа извођача, што је довело до праксе да се улоге наменски пишу за унапред одређене солисте. Извођење мелодије је подразумевало логичан начин фразирања, са вођењем рачуна о реторичким паузама које би се на одређеним местима појављивале и у говору, правилном извођењу легата, стаката и портамената. Начин певања је био базиран на техници *messa di voce*, која је давала могућност да извођач на једном тону појачава или утишава глас (крешендо и декрешендо). За белканто технику је значајна је била и техничка оспособљеност

солисте за сложену агогику фразирања – успоравања и убрзавања, као и коришћење вибрата за „улепшавање“ нота дугог трајања (Toft, 2013: 4).

Иако се белканто као стил певања оперског појавио у крајем 18. и почетком 19. века, он је утицао и на начин певања других вокално-инструменталних форми, нарочито ораторијума. *Da capo* арије, које су за њих биле карактеристичне, а које су подразумевале понављање уводног дела, биле су веома изазовне за извођаче, посебно у домену осмишљавања драматургије њихове целине. Како би у потпуности пренели емотивну драму коју је доносио текст, певачи су за то користили принципе белканта, како би исти музички материја пренели у новом, емотивнијем облику. Употребљавали су различите вокалне украсе, одабирајући их према личним осећањем према музици и садржају текста (Toft, 2013: 140, 163).

Као два највећа учитеља тог стила певања у 18. веку данас се помињу Антонио Бернаки (Antonio Bernacchi) и Никола Порпора (Nicola Porpora), али су постојали и многи други, међу којима су неки били певачи – кастрати. У извођачком смислу они су обележили епоху белканта. Џон Потер (John Potter), у књизи *History of the voice*, напомиње да је „губитак њихових неповратних вештина временом створио мит о белканту, начину певања и концептуализацији певања, који је био потпуно другачији од свега што је свет чуо раније или ће чути поново“ (Potter, 2009: 31). Године 1830. године Мајкл Балф (Michael Balfe) пише нови метод певања, чији је циљ био да певачима укаже на нове тенденције белканто стила, које су се појавиле у оперским остварењима Винћенца Белинија и Гаетана Доницетија, који су се окренули компоновању бравурозних дела оперског жанра. Балф је сматрао да су баш они имали значајан утицај на развој белканта и да је са њима започела нова ера тог стила певања која ће окарактерисати 19. век (Toft, 2013: 92).

Иако се о белкату говорило као о техници певања, сам појам није био уобичајено коришћен све до друге половине 19. века. Тада он постаје синоним за начин певања италијанских оперских дела, насупрот техници коју је у то доба заговарао немачки композитор Рихард Вагнер, дефинишући начин вокалног тумачења својих музичких драма. Чак ни француски извођачи и композитори тога доба нису у потпуности прихватили белканто. Њима се није допадао глас кастрата и сматрали су да белканто начин певања замагљује добру дикцију.

Популарност коју је белканто имао почетком 19. века, подстакнута опусима Росинија, Доницетија и Белинија, средином тог столећа почела је да јењава и у Италији. Томе су допринела интерпретативно сугестивна оперска дела Ђузепе Вердија,

која су захтевала сасвим другачију технику гласа у којој је драматика добила посебну улогу. Она је веома утицала на покрет само гласа, активирање волуминозности сваког регистра, што је непосредно утицало на дотадашњу белканто праксу. Поред Вердија нови третман гласа приметан је био и у оперском стваралаштву других композитора – његових савременика, међу којима су композитори који се називају његовим наследницима, Амилкар Понкијели, Ариго Боито (Arrigo Boito) и Алфредо Каталани (Alfredo Catalani), али и код представника веризма - Ђакома Пучинија, Руђера Леонкавала (Ruggero Leoncavallo), Пјетра Маскањија (Pietro Mascagni), Франческа Чилеа (Francesco Cilea) и Умберта Ђордана (Umberto Giordano).

Са појавом нових музичких стилова у 20. веку, белканто је у потпуности нестао из стваралачке праксе, али га је извођачка пракса задржала све до данашњих дана, у интерпретацији музике романтичарске епохе и опуса неких од композитора претходних епоха који су балеканто својим делима нагостили, али и извођењу вокалне концертантне музике ораторијумског типа, као и соло песама.

3.2. Инструментална музика у Италији у 19. веку

Када је Верди, крајем деветнаестог века, замољен да постане председник новог друштва за промоцију италијанске симфонијске музике, он је одбио то наименовање, уз коментар да је фокус италијанске музике „тренутно о опери и вокалној музици” (*Italian Music in the 1800's*). Иако је његова изјава суштински била тачна, не може се избећи чињеница да су и током епохе романтизма деловали ствараоци који су компоновали инструментална дела.

Претходни, 18. век, кроз који је завршну фазу доживела епоха барока и свој развој започео класицизам, био је период у коме су интензивно неговане инструменталне форме - концерто гресо и соната. Оне су свој значајни развој доживеле у опусима италијанских барокних стваралаца. Први међу њима био је Архангело Корели (Arcangelo Corelli), који је значајан број својих дела обликовао у тим формама. Врло брзо оне су заинтересовале и друге ауторе, међу којима су Франческо Ђеминијани, Пјетро Локатели (Pietro Locatelli), Ђовани Бенедето Плати (Giovanni Benedetto Platti) и Ђузепе Торели (Giuseppe Torelli). Они су неговали су Корелијев стил, који је имао и велики утицај и на стварање једног од најзначајнијих представника барокне епохе, Антонија Вивалдија.

Средином 18. века, у време када барок достиже врхунац, појављују се нови стилови – рококо, галантни или осећајни стил. То је декоративни стил, који је врхунац у музици за клавсен достигао у делима француских композитора, Франсоа Купрена (François Couperin) и Жан-Филипа Рамоа (Jean Philippe Rameau), али и једног Италијана - Доменика Скарлатија (Domenico Scarlatti). Трајао је кратко, без утицаја на музику која је настајала у наредном столећу.

На развој италијанске инструменталне музике 19. века велику улогу имао је и Николо Паганини, чувени виртуоз на виолини тога доба, али и значајни композитор технички веома захтевне литературе за свој инструмент. У афирмацији компоновања музике за инструменте велику улогу одиграла је чињеница да је био нека врста „поп идола” свога доба (*Britannica*). Његова техника на најбољи начин је предствљена кроз композиције које је написао, пре свега *24 Каприса*, али и његове виолинске концерте и друга остварења. Његова дела базирана су на коришћењу максималног капацитета тембра инструмента. Зато је практиковао је да претежно свира на танким жицама, а у појединим делима је инструмент штимовао за пола тона више од оркестра што му је помагало да флажолети буду звучнији. Солистичкој деоници је, захваљујући сопственим извођачким способностима, дао високе техничке захтеве, али је зато звук његовог оркестра остао у другом плану, како би солиста имао примарни звучни положај. На његову музику су највише утицали његови савременици - Доницети, Росини и Паизијело, односно композитори оперске музике, што објашњава Паганинијеву потребу да сложеним техничким захтевима солисту-инструменталисту стави у први план, третирајући га кроз праксу оперске уметности, у којој је у то доба доминирао белканто стил.

Иако је опера постала синоним за епоху романтизма у Италији, паралелно са тим жанром развијала се инструментална музика, захваљујући генерацији композитора и музичара који су рођени у другој половини 19. века. Школовани у еминентним школама Италије, у којима су образовање стицали и многи европски композитори тога доба, али и у европским школама, они су по популарности живели у сенци оперских стваралаца. Њихов рад обезбедио је континуитет стварања инструменталне, камерне и солистичке музике, што је имало значај на појаву неколицине значајних имена, чија су дела и данас присутна на концертним подијумима. Они су допринели да музика великана романтичарског симфонизма, попут Лудвига ван Бетовена, Јоханеса Брамса (Johannes Brahms), Франца Листа, Рихарда Вагнера, Феликса Менделсона и Роберта

Шумана буду представљана публици, али и да се из њих развије италијански инструментални жанр.

Првој генерацији стваралаца школованих у иностранству припадали су Ђовани Сгамбати (Giovanni Sgambati, 1841-1914), пијаниста и композитор који је био Листов ученик, затим Ђузепе Мартучи (Giuseppe Martucci, 1856-1909), еминентни пијаниста, композитор и оркестарски диригент, потом и оргуљаш Енрико Боси (Enrico Bossi, 1861-1925) и Леоне Синигаља (Leone Sinigaglia 1868-1944), који су студирали код Мандичевског (Eusebius Mandyczewski) у Бечу и Дворжака (Antonín Dvořák) у Прагу. Иако о њима данас можемо говорити као о ствараоцима индивидуалних ауторских личности, њихова дела нису имала значајнију уметничку снагу, и често су била окарактерисана као „академска”. Она су у себи носила елементе италијанског националног израза, али су у суштини била базирана на германском симфонизму. Тој генерацији припада и Ђовани Ботезини, чији је инструментални опус у фокусу овог рада.

Најзначајнији међу њима био је Феручо Бузони (Ferruccio Busoni), композитор који је у својим делима пропагирао музичку прошлост (*Britannica*) и инспирацију проналазио у музичком окружењу своје епохе. На његов стваралачки рад значајно је утицала и чињеница да је био светски признати пијаниста, попут својих савременика - Франца Листа и Антона Рубинштајна. Та чињеница усмерила је и концепт његовог стварања, код кога га инспиришу техника, мелодиозност и пуноћа звука, које је сматрао „најчистијим идеалима” музике. Остварио је значајан опус солистичке литературе за клавир и оргуље, али је компоновао и концертантна дела за свој инструмент, као и симфонијска и вокално-инструментална остварења. Савременици су га називали „новокласичарем” због одбацивања програмске музике која је у значајној мери била афирмисана током 19. века. Међу његовим делима налазе се и четири опере, али је свој однос према музичкој сцени на најбољи начин описао речима: „Певана реч на позорници остаће увек конвенционалност и представљаће препреку за веродостојност стваралачког деловања. Да би се из те супротности нашао частан израз, радња у којој особе учествују певајући мораће од самог почетка да се базира на невероватном, нереалном и неверодостојном” (Andreis: 1966: 750). Тиме је представио и свој однос према певаној речи, која за њега није имала довољну драмску снагу као што ју је имала инструментална музика.

Генерација италијанских стваралаца инструменталне музике 19. века изнедрила је међу својим ученицима многе значајне ствараоце тог жанра у 20. веку, рођених

после 1880. године, Међу њима најзначајнији су Оторино Респиђи (Ottorino Respighi), Илдебрандо Пицети (Ildebrando Pizzetti), Алфредо Касела (Alfredo Cassela) и Ђан Франческо Малипијеро (Gian Francesco Malipiero), који су том жанру, у новом столећу, дали значајан импулс.

4. Ботезинијева метода свирања на контрабасу (1869)

Поред тога што је био врхунски извођач и композитор, Ботезини је у музичкој историји и историји извођаштва значајан и по посебној методи свирања контрабаса, коју је осмислио на основу богате извођачке каријере. Сам је забележио да је при дефинисању методе свирања на контрабасу следио три принципа, сматрајући да она треба да буде: „Истина за науку, лепота за уметност, корист за ученика“ (*Il Vero per La scienza, il Bello per L arte, L Utile per L allievo*)(Bottesini, 1869: 6).

Италијанских, немачких, односно чешких школа свирања на контрабасу било је и пре појаве његове методе. На наговор француског издавача Леона Ескудијера (Leon Escudier) у Паризу, 1869. године из штампе излази Ботезинијева школа свирања на контрабасу, објављена у два дела на француском језику, под називом *Grande Methode Complete de Contre-Basse*. Постоје докази да је она настала још почетком шездесетих година 19. века и да се налазила у рукопису код тадашњег његовог издавача *Рикордија*, према неким изворима још од 1860, 1863. или 1864. године (Раков, 2004: 97). Ипак стицајем околности, *Метода* је први пут издата у Паризу, а само годину дана касније, у издању *Ricordija*, штампана је и у Италији. Касније је ово издање објављено у Енглеској, 1874. године (издавач *Riviere et Hawkes*). Поред та три главна издања, постоје још неколико реиздања од стране приватних издавача ове књиге (Street, 2019: 2).

У методици наставе контрабаса код нас и у свету у нижим, средњим и високим школама појам *методе* подразумева уџбеник који се користи за ученике односно студенте који већ владају вештином свирања на инструменту. Они могу, помоћу нечије методе, даље усавршавати своје свирање и боље тумачити дела, нарочито уколико је композитор уједно и творац систематичног упутства у савладавању одређених техничких проблема. За разлику од методе, школа за контрабас се користи за ученика који се први пут сусреће са инструментом и нема никаквих предзнања из солфеђа и теорије музике. Код Ботезинија, паралелно са учењем свирања, ученик се и теоретски образује. Код њега назив *Метода* уствари представља школу за контрабас (*Kontrabass Schule*).

У историји контрабаса су се, већ почетком деветнаестог века, јасно дефинисале две школе – прашка, односно немачка и италијанска. Творац италијанске школе свирања контрабаса на три жице био је Ђузепе Андреоли, док је Прагу, Вацлав или

Вензел Хаузе (Wenzel Hause) осмислио школу свирања на четири жице. Те две школе су се од самог почетка биле различите и нису имале додирних тачака, сем чињенице да су се односиле на исти инструмент. Утицаји италијанске школе су се ширили по Медитерану, Француској и Шпанији, док је прашка присутна у Берлину и Бечу, и даље до Букурешта и Турске. У Русији су школе шириле оперске трупе, односно њихови контрабасисти на гостовањима. Захваљујући краљици Катарини Другој, у Санкт Петербургу се данас користи немачка школа. Истовремено, Москву су више походиле италијанске оперске трупе, тако да се задржала пракса да се гудало држи од горе, што је било специфично за Италију. Контрабасисти су радо остајали у царској Русији, ширећи праксу земаља из којих су долазили. Италијански професори који су радили на Миланском Конзерваторијуму су Асиоли (Bonifazio Asioli, као један од оснивача конзерваторијума творац је неколико универзалних школа за различите инструменте), Андреоли (Giuseppe Andreoli), Роси (Luigi Rossi), Негри (Luigi Negri), Ботезини, а њихове колеге из Прага били су Хаузе (Wenzel Hause), Храбе (Joseph Hrabě), Сладек (Vendelín Sládek), Черни (František Černý) и Хертл (František Hrtl).

Потреба за стварањем различитих школа за контрабас јавила се са оснивањем Конзерваторијума, у Прагу 1811. године, односно у Милану 1808. Настајале су за потребе предавања. Битне разлике које су између поменуте две школе су: гудало - мала и велика шабица; држање гудала – од горе код Италијана, односно са стране код Пражана; број жица – три код Италијана, односно четири у Прагу: прсторед - 1-4 прст полу тон! у нижим позицијама, односно 1-3 у средњим код Италијана, а 1-2-4 увек код Пражана. У палчевим позицијама обе школе су имале исти прсторед + 1 2 3.

На Прашком Конзерваторијуму, све до Другог светског рата, предавања су била на немачком језику, посебно инструмента, али су предавачи већином били Чеси. Из тог разлога се у литератури помињу Чешка и Немачка школа, а оне, у основи представљају један начин свирања и истоветни методолошки приступ учењу. Немачко, односно Чешко држање гудала подразумева велику жабицу и држање гудала са стране, што је прво уочљиво. Та школа негује се и у Србији. У односу на немачку, развој италијанске школе је много једноставнији. Ботезини је био творац последње школе свирања инструмента са три жице, али је и она у каснијем издању *Рикордија*, из 1958, допуњена употребом четврте жице, што је учинио италијански контрабасисте Итало Каими (Italo Caimi). За разлику од Италије, Чеси су већ у 19. веку полако вратили пету, контра Це жицу. Тенденција је била да барем пола бас групе у оркестру буде опремљена петом жицом, због честих подела групе инструмената (*divisi*) у партитури. На тај начин они

су ишли у корак са потребама Вагнеровог оркестра и тиме се још више дистанцирали од Вердија и белканта у Италији.

Ботезинијева *Метода* је обликована у два дела (Bottesini, 1869). Први део је намењен свим контрабасистима, док се у другом делу бави искључиво солистичким музицирањем на контрабасу. У томе се његов принцип учења разликовао од свих осталих.

80

DEUXIÈME PARTIE.

DE LA CONTREBASSE CONSIDÉRÉE COMME INSTRUMENT DE SOLISTE.

Vinsi que nous l'avons dit, nous écrivons, dans cette seconde partie, les notes sans faire de transpositions à l'octave supérieure. On évitera par là, un grave inconvénient: celui de se servir de plusieurs clefs, qui si on les emploie mal à propos, compliquent les difficultés, embarrassent le musicien et occasionnent des équivoques. Ainsi, quoique nous donnions une très grande étendue à la Contrebasse-Soliste, nous n'aurons besoin que de deux clefs, en dérivant la note à sa place réelle: la clef de Sol et la clef de Fa.

Et maintenant, donnons l'étendue que nous avons pu obtenir de la Contrebasse, au point de vue de Soliste.

ÉTENDUE DE LA CONTREBASSE.

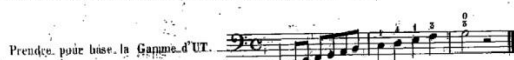


SONS HARMONIQUES.



Les Harmoniques se prêtent sur une bonne Contrebasse à une vigoureuse pression de l'archet produisant un excellent effet, car ils s'adaptent au caractère de l'instrument et d'une façon égale. Pour obtenir cette égalité il faut que le musicien ait le tact de choisir la musique qui s'y prête la plus. La plus grande difficulté pour le Soliste est celle d'égaliser les sons qui constituent la grande étendue de la Contrebasse, instrument qui malgré ses imperfections, peut donner d'excellents résultats. En laissant de côté les Harmoniques, dont on a dit que j'abusais, on ne pourra nier que la Contrebasse a fait un grand pas, si elle exécute la partie de Violoncelle, exactement comme elle est écrite dans un Quatuor de Beethoven, en employant parfois quelque harmonique, qui par son caractère sensible contient la comparaison avec tout autre instrument.

Commençons donc à donner une foule d'exemples, qui d'accord avec ceux que l'on a pu voir dans la Première Partie de cette Méthode, faciliteront le perfectionnement de l'élève.



La petite croix sur le Sol indique que le pouce doit servir de Silet; les autres doigts seront représentés par les chiffres 1, 2, 3, 4; la corde vide par un 0; (Voir Fig. N° 6.)

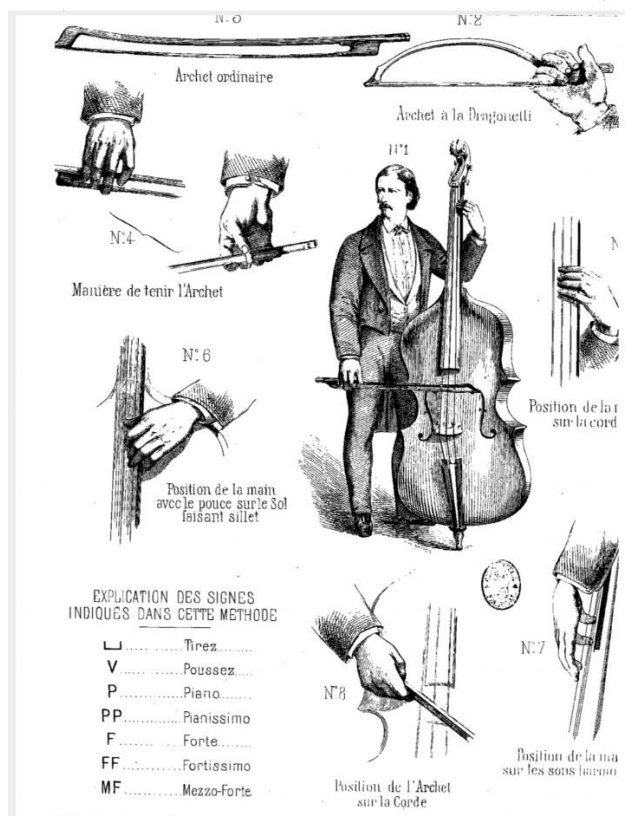
EXEMPLES.



L. N. 9078.

Пример 2 – Други део методе (1869)

На почетку уџбеника аутор бележи да своју методу базира на искуствима Драгонетија, Андреолија и Росија. На првим страницама приказани су и мали цртежи, скице држања инструмента и гудала.



Пример 3 – Цртеж држања инструмента и гудала из Методе (1869)

На почетку су представљена и два начина држања гудала: *arco ordinario* (од горе као челисти) и *alla Dragonetti* (са стране, као гамбисти). У случају *alla Dragonetti* са врло чудним, изразито конвексним гудалом, где се жабица не види јасно, скоро да је и нема, држање је слично као у Прагу. Та два појма се и данас практикују у Италији, са игнорисањем свега другог, а промена је била и у томе што је начин држања гудала *alla ordinario* постало *alla Bottesini*. Положај леве руке у свим позицијама од прве до палчеве је такође је визуелно представљен.

Следе основе музичког описмењавања - од читања и писања нота, до упознавања са ритмом, појмом темпа, такта, артикулације, динамике и других елемената музике. Потом следи представљање основних интервала, консонанци и дисонанци, преглед основа хармоније са разрешењима акорада и енхармонским заменама. С обзиром на то да је први део књиге намењен оркестраским контрабасистима, Ботезини је објаснио и то да се контрабас пише за октаву ниже него што звучи, означио квартни штим са три жице и тек у том тренутку започео учење свирања у нижим позицијама. Полу степен 1-4 или 3-4 прст што је нама данас јако

страно. Потом прелази на више позиције, постепено уводећи нове предзнаке у паралелним тоналитетима, наизменично повисилице и снизилице. За сваку скалу примењује варијанте штрихова, развијајући на тај начин технику будућег оркестарског контрабасисте. На крају првог дела налазе се етиде које је компоновао на начин да прате све оно што је научено, али и да се ученици упознају са тематским материјалима (више оркестарским фигурама) које су често у практичној употреби. Дванаест етида треба да сумирају научено и оспособе ученика за почетак свирања у оркестру. То су занимљиве, инвентивне, музички инересантне композиције и налазе своју практичну употребу на испитима и колоквијумима на крају средње музичке школе и нижих година студија. Први део књиге завршава се проучавањем украса и трилера, све до палчеве позиције.

Други део *Методe*, намењен је солистичком свирању контрабаса. За разлику од првог дела, ноте се записане у реалном звучању (*reale klang*), а Ботезини уводи виолински кључ искључиво за употребу флажолета. Све остале ноте уз помоћ помоћних линија смештене су у бас кључ. Ту праксу користио је у свим својим делима писаним за соло контрабас. Палчева позиција се уводи од половине врата на месту тона ге мало. Палац на флажолету обележава се знаком ♀, ако је притиснути тон онда само +. Аутор наводи да је опсег контрабаса пет октава, и труди се да практично то и докаже.

80

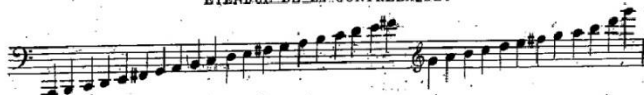
DEUXIÈME PARTIE.

DE LA CONTREBASSE CONSIDÉRÉE COMME INSTRUMENT DE SOLISTE.

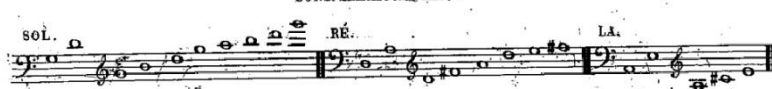
Ainsi que nous l'avons dit, nous écrivons, dans cette seconde partie, les notes sans faire de transpositions à l'octave supérieure. On évitera par là, un grave inconvénient: celui de se servir de plusieurs clefs, qui si on les emploie mal à propos, compliquent les difficultés, embarrassent le musicien et occasionnent des équivoques. Ainsi, quoique nous donnions une très grande étendue à la Contrebasse-Soliste, nous n'aurons besoin que de deux clefs, en écrivant la note à sa place réelle: la clef de Sol et la clef de Fa.

Et maintenant, donnons l'étendue que nous avons pu obtenir de la Contrebasse, au point de vue de Soliste.

ÉTENDUE DE LA CONTREBASSE.



SONS HARMONIQUES.



Пример 4 – Пример тонског опсега контрабаса са три жице.

У другом делу скале и етиде постају захтевније, потези гудала компликованији, све постаје занимљивије и изазовније. Практични примери легата, портамента и арпеђа

преко три жице заједно са двохватима припремају контрабасисту-солисту за каденце у првом и другом концерту и арпеђа које захтева *Gran Duo Concertante* и *Allegro di*

Concerto alla Mendelsohn.

116

MANIÈRE DE SE SERVIR DU PETIT NOMBRE DE NOTES DOUBLES
QUE L'INSTRUMENT PEUT DONNER AVEC LE MOINS DE DIFFICULTÉ.

Andante.

N° 12.

Arpeggio.

Пример 5-двохвати и арпеђа из методе налазе примену у његовим композицијама.

Ботезинијева *Метода* базирана је на процесу на основу кога је могуће решити све недоумице у вези са артикулацијом, фразирањем и агогиком у његовим делима, потезима гудала и белканто стила свирања контрабаса. Она брише дуализам између вокалног и инструменталног и омогућава да се музика тог композитора свира растерећена од свих дилема са којима извођач може да се сусретне. Књига се завршава са неколико оперских арија из Росинијевих, Белинијевих, Вердијевих и Доницетијевих опера у штиму контрабаса, а ту су и његова прва *Елегија* и варијације на тему *Карневала у Венецији*.



Пример 6 – *La Sonnambula*: „Ah, non giunge!”, арија сопрана у флажолетима

4.1. Флажолети

Посебан одељак другог дела *Методe* чини лекција о флажолетима. Оно у чему се Ботезини посебно разликовао од других контрабасиста-методичара јесте принцип њиховог коришћења, на начин да омогућавају инструменту да технички зазвучи као било који други солистички инструмент. Тиме је он постао први који фразира, вибрира, удваја флажолете, комбинује их са пицикатором и пева својим инструментом у стилу белканта. У његовим композицијама целе теме компоноване су у флажолетима, те они постају основа за његову технику компоновања.

Оперске арије које је дириговао или пратио као оркестарски музичар, постале су основ за развој флажолета и њихове практичне употребе. Као млад композитор, у својим двадесетим, компоновао је фантазије на теме из опера, за контрабас и клавир, по потреби и оркестрирао. Помоћу флажолета износио би најпознатије сопранске арије имитирајући тако глас.



Пример 7 – Арија из Белинијеве опере *Пуританци* у флажолетима

Између арија компоновао би варијације и оркестарске одсеке, уобличавајући композиције ка кулминацији у финалу или коди. На лак и допадљив начин прилазио је тако и широком аудиторијуму, наговештавајући „новог Паганинија“ на контрабасу. Фантазије су писане у слободној форми или у облику теме са варијацијама. Обилују каденцама, речитативима и виртуозним бравурама солисте. Као основно средство израза Ботезини бира природне флажолете. Врло ретко користи вештачке, по правилу из аликвотног низа.

У сегменту књиге у коме се бави извођењем флажолета он пише: „Једини могући начин на који извођач може да се носи са флажолетима је да узме другу октаву на жици као полазну тачку за спуштање гудала ка кобилици. Лева рука заједно са палцем и њен положај, могу добити жељене резултате једино са снагом и самопоуздањем. Осим палца леве руке који мора остати окомит на жицу, остали прсти је могу је повлачити у страну у складу са бојом коју желимо постићи у фрази. Флажолете на контрабасу не треба свирати нежно, већ им треба прићи релативно снажним гудалом, у складу са карактером музике коју свирамо” (Bottesini, 1869: 106). Ботезинијева *Метода* је јединствена и посебна управо по овом делу књиге, али и по тринаест кратких етида које је компоновао, користећи само флажолете.

DOIGTÉS DIVERS

107

Nous ne mettrons pas le signe (e), car la clef de *sol* indique les sous harmoniques.



PETITS EXERCICES.

En sautant du *mi* au *sol* l'archet ne doit pas toucher à la corde *ré*.



Пример 8 – Прве четири етиде само на флажолетима

Заступао је и став да се флажолети могу свирати тек од друге октаве на жици, што је значило да није користио могућност њихових извођење у првим позицијама, као што је приказао на цртежу, на примеру број 9. Указао је на могућност, али није користио распореда флажолета „у огледалу”, што је тек у 20. веку добило практичну примену, посебно у делима Хиндемита (Paul Hindemith), Кусевицког (Serge Koussevitzky) или Гајдоша (Miloslav Gajdoš) када је солистичка литература у питању.

Посебно се бавио начином свирања флажолета. У том својству помиње термин „снажно гудало”, што у преводу значи да их треба свирати на пажљиво одабраном контактном месту на жици, одређеним притиском гудала на жицу и прилагођеном брзином гудала. Поменута три параметра су суштина не само правилног извођења флажолета, већ и интонативно чистог свирања контрабаса у свим позицијама и

динамикама.⁶ Та техника је, захваљујући оваквом приступу, постала изражајно средство и један од елемената белканто стила свирања на контрабасу.

Контрабасисти се током школовања веома рано сусрећу са флажолетима, већ на првим часовима где се учи како се контрабас правилно штимује. Штимовати инструмент помоћу флажолета, односно касније, музицирати на флажолетима, су две сасвим различите ствари када је успешна интерпретација у питању. Насупрот већини извођача на гудачким инструментима, који сматрају да флажолете треба свирати нежно са малим притиском и великом брзином гудала ближе кобилици, Ботезини је имао у потпуности другачији став и приступ. Он је инсистирао на томе да флажолете треба свирати „снажно и са великим самопоуздањем” (Bottesini, 1869: 110) - док палац остаје вертикалан на жицу, другим прстима је треба повлачити у страну. Указао је и на то да мали притисак и велика брзина гудала дају тихи тон, који је користио у својим делима, поистовећујући га са фалсетим у вокалној техници. Велики корпус контрабаса са дугачком мензуром жице, обезбеђивао је пуну снагу у тону потребну за солистичко музицирање на флажолетима. На тај начин се Ботезинијева техника свирања флажолета може поистоветити са начином певања кастрата у Италији, који су певали пуним гласом у највишим лагама, што је још један од битних елемената белканто стила.

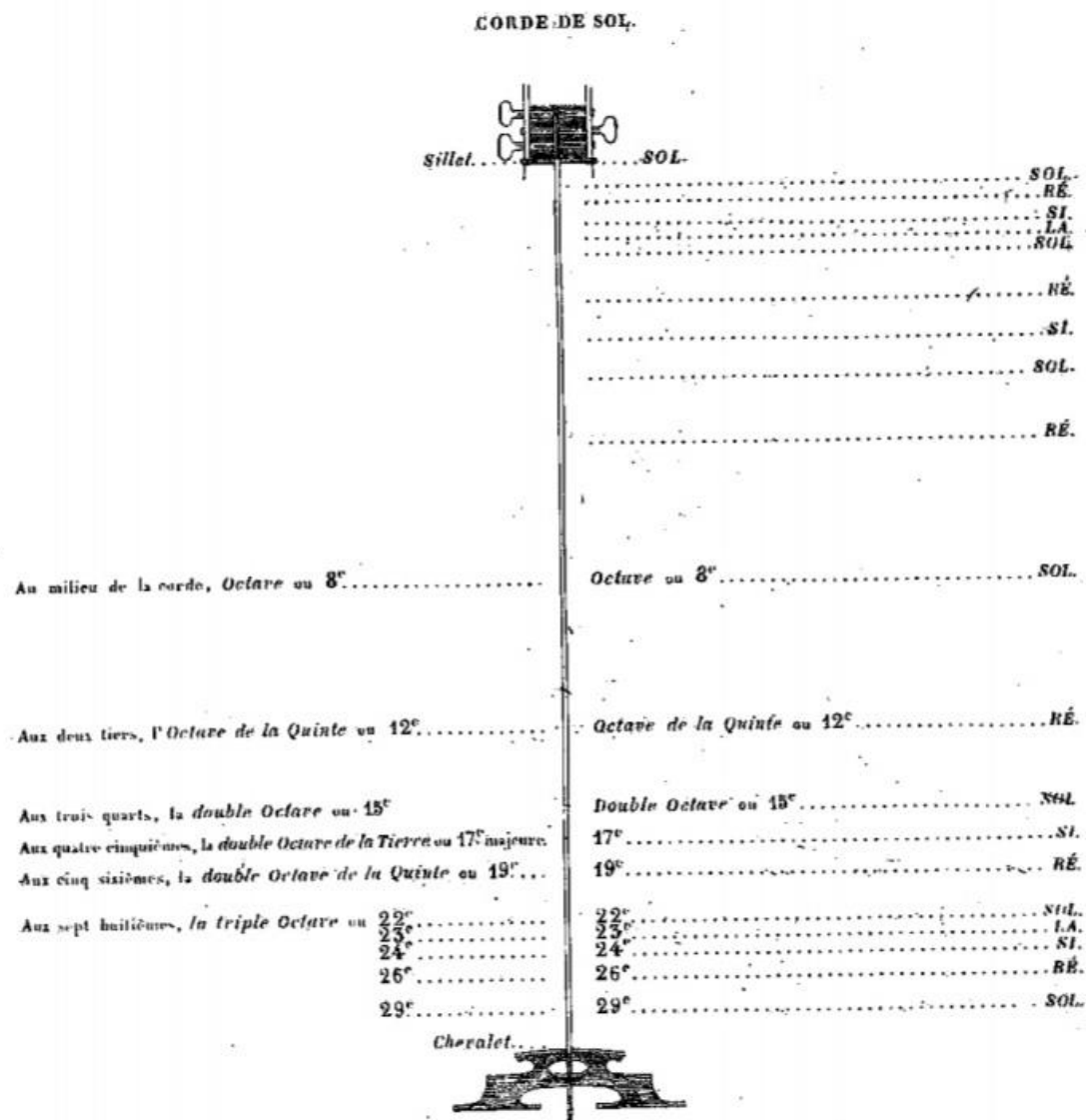
У овом делу књиге детаљно су приказани сви флажолети на Ге и Де жици, док је за А жицу предвидео ограничење, због њене дебљине и тешког свирања флажолета даљих од квинтог флажолета Е.⁷ Тиме ја лествица била попуњена, а овако дефинисаног принципа Ботезини се држао током целокупног компоновања и стварања нове литературе за контрабас.

⁶ Видети табелу у четвртом поглављу страна 41.

⁷ Све остале флажолете које бисмо налазили даље на А жици већ имамо на Ге и Де жици.

DES SONS HARMONIQUES.

Voici la figure d'une corde tendue, laquelle, on le sait, donne à son milieu l'octave, son point central, à partir duquel soit en montant, soit en descendant, la corde rend toujours les mêmes sons harmoniques.



Nous jugeons inutile de mentionner la 24^e octave correspondant au *fa*, par cette raison qu'étant septième de *sol* et par cela même défectueuse, on ne l'emploie qu'exceptionnellement et comme note de passage. Les exemples suivants le démontreront suffisamment.

Position de la main pour faire les sons harmoniques (Voir figure N° 7).

L. E. 2972.

Пример 9 – Пример природных флажолета на Ге жици

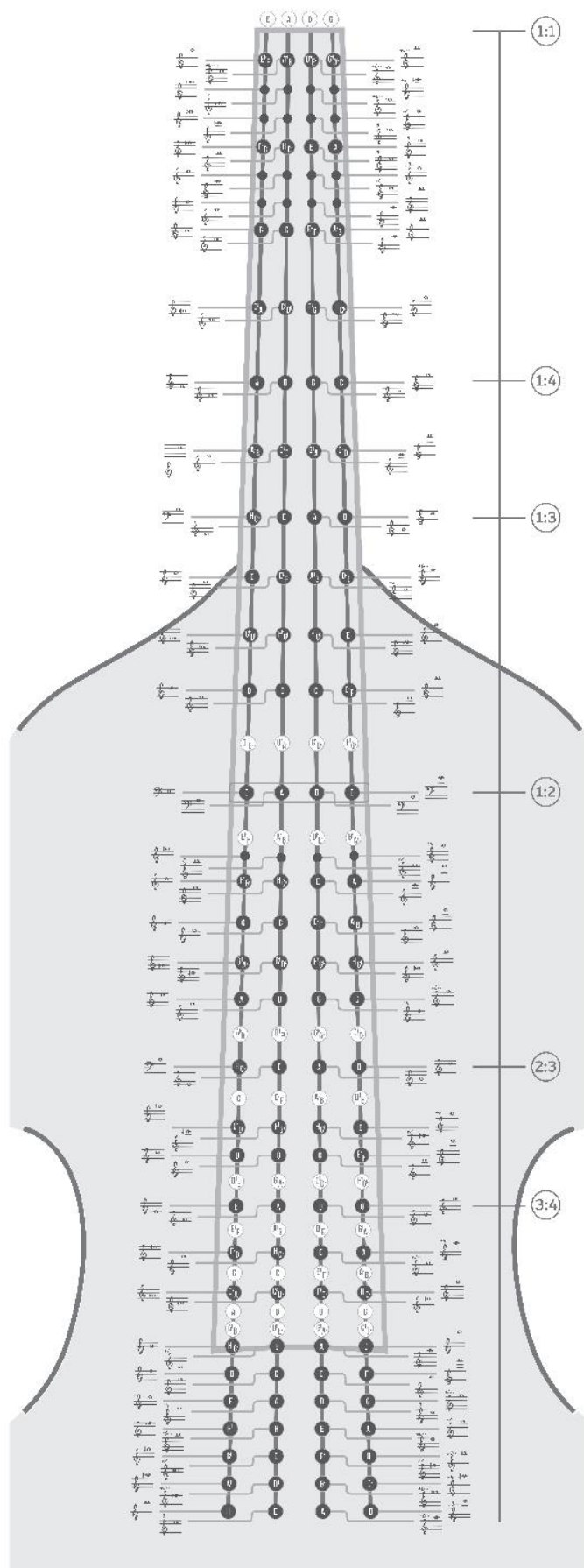
Аутор се није директно бавио чињеницом да поједини флажолети аликвотног низа интонирају ниско, попут терце и септима, али је указао на поступак повлачења жице „у страну”, са циљем да се постигне коректна интонације и добије жељена боја звука. Флажолете је записивао у њиховом реалном звуку и на тај начин их је смештао у линијски систем без помоћних линија.

Пре Ботезинија, са флажолетима на контрабасу експериментисали су класичари попут Хајдна и Моцарта, Пихла, Дитерсдорфа (Karl Ditters von Dittersdorf), Хофмајстера (Franz Anton Hoffmeister), Ванхала (Johann Baptist Vanhal) и Шпергера (Johann Matthias Sperger). Они су то чинили на другом, терцно-квартном штиму контрабаса са пет жица, где их је несавршеност бечког „а, фис, Де, А, Еф“ штима, природно опредељивала за тоналитете Де-дур – ха-мол, а стилске карактеристике епохе класицизма спутавале да се више баве флажолетима у мелодији и фрази, као што је то касније чинио Ботезини. Код њих су флажолети нашли примену више као ефекат

односно
проширење
тонског опсега
инструмента.

Пример 11 – Тема у флажолетима Гран Дуа бриланте

У табели која следи налази се преглед свих флажолета на данашњем модерном контрабасу са четири металне жице. Табела је допуњена са флажолетима које Ботезини није означио на свом цртежу цревне Ге жице, а налазе употребу у модерној музици 20. века. Сви флажолети су уписани у свом реалном звуку и на местима где се тачно налазе. За бољу оријентацију приказано је и тело контрабаса тако да табела може постати и плакат у сваком кабинету контрабаса.



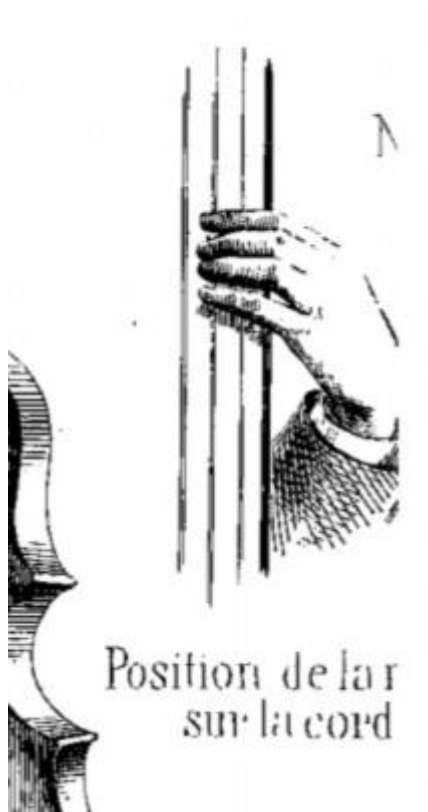
4.2. Ботезинијева метода у савременој педагогији

На основу увида у савремену педагошку праксу, не може се рећи да професори контрабаса не користе Ботезинијеву *Методу* у практичном предавању. Најчешће је употребљавају као уџбеник из методике и историје контрабаса, као пример како један извођач сублимира своју извођачку праксу у методу и као књигу чији је садржај веома важан уколико је циљ да се музика тог ствараоца свира на начин како је он то предвидео. Интересантна је и као његов допринос у развоју технике, различитих техника свирања и дефинисања појма солистичког и оркестарског свирања контрабаса у 19. веку. Метода јасно разграничава контрабасисту-солисту од контрабасисте-оркестарског музичара. Као спона између Андреолија, Камија, Менголија и Негрија запажања изнета у књизи имају своје место у италијанској школи контрабаса. Као основ, *Метода* је послужила и Франку Петракију (Franco Petracchi) у 20. веку, за његову методу свирања у палчевој позицији (Petracchi, 1980).⁸ Неопходно је знати и да Ботезинијев начин свирања контрабаса представља антипод Прашкој школи, у мери да немају додирних тачака, али и да се само уз *Методу*, без коришћења друге литературе, не може просвирати контрабас, те да се са таквим свирањем не може ни парирати једном Симандлу (František Simand), Ласки (Gustav Laska), Монтагу (Lajos Montag) и Хертлу (František Hertl) у методолошком смислу. Она је конципирана на начин да оспособи контрабасисту за свирање превасходно италијанске музике, до периода када је и настала, 1869. године. Ботезини је био последњи извођач који је свирао контрабас са три жице, не зато што је то радио из националног или било ког другог интереса, већ зато што је његова музика звучала изузетно, готово савршено, те је сматрао да му није требала четврта жица. Притисак жица на предњу даску био је мањи, а самим тим звук контрабаса је постајао сонорнији, али не и груб. Са овим својствима био је идеалан за белканто стил „лепог певања“ на контрабасу у Италији, у 19. веку.

Метода има и мане. Једна од највећих је прсторед 1-4, 1-3 и 3-4 прст за полу тон у нижим и вишим позицијама. Данас је та пракса нестала, чак и код музичара у Италији. Затим, недостатак јој је и пребрзи прелазак кроз све тоналитете, без задржавања на техничким вежбама за леву и десну руку. Писана за инструмент са три жице, од самог почетка је смањила интересовање контрабасиста, који су углавном већ свирали контрабас са четири жице. Недостајао јој је и већи број вежби за јачање технике у првом делу књиге, а нефункционално је било и учење о положају прстију

⁸ Franco Petracchi, *simplified higher technique for double bass, yorke edition. London.1980*

леве руке, са спуштеним лактом, који практично онемогућава вибрирање у нижим позицијама. Ово су само неки од недостатака методе.



Пример 12 – Пример држања леве руке

Временом, школе за контрабас постајале су опширније, а педагози су имали више времена да се посвете својим студентима и педагошком раду. Водећи испуњени живот диригента, композитора и солисте, за Ботезинија је метода била само „излет“ у музичку педагогију. Врло брзо Ботезинијева школа одлазила је у историју методике наставе контрабаса. Он никада није радио на некој високошколској установи, осим последњих шест месеци свога живота, као директор Конзерваторијума у Парми. Редовних ученика и студената није имао, тако да своју *Методу* није даље усавршавао, нити практично примењивао. Према изворима блиским композитору она не би ни настала да му те, 1869. године, услед коцкарских дугова, није био преко потребан новац за ново путовање у Русију. О томе сведочи његов издавач Леон Ескудијер у својој књизи *Моје успомене (Mes Souvenirs)* (West, 2001: 169).

5. Ботезинијеви концерти за контрабас

Из Ботезинијевих писама, нотних записа, критика и плаката расутих по разним архивима, од Северне и Јужне Америке до Енглеске и Европе, може се закључити да је он, увек „по мало” и по деловима, писао концерте за свој инструмент, у каријери дугој педесет година, од 1839. године, када је дипломирао на миланском Конзерваторијуму, све до краја свог живота. 1889. године. Често се помињу нова издања, називи и извођења његових концерата за контрабас и оркестар. Понекада би изводио само по један став, уносећи пометњу у редослед дела по настајању. Неки тематски материјали, чак и читаве епизоде, често се налазе и у другим композицијама, чак и цели ставови, што је чинио током своје целокупне композиторске каријере. Већина концерата написана је у најмање два тоналитета, што је зависило од састава оркестра, клавијског извода, који је по правилу сам израђивао и простора у ком се концерт изводи. Међутим, без обзира на све поменуто, могуће је хронолошки сложити и дефинисати његов опус.

Концерти су дела која на најбољи начин представљају Ботезинија као композитора. Док је први у потпуности у белканто стилу, писан под великим утицајем Паганинија и опере у Италији, у другом, првом молском концерту за контрабас, осећа се француски призив са елементима других европских утицаја, попут пољског и енглеског. Трећи је концерт је потпуно у складу са тежњама европских композитора тога доба, попут Вјењавског (Henryk Wieniawski), Шопена (Fryderyk Szopen) и Чајковског (Петр Иљич Чаковцкиј). Дужином и оркестрацијом он оправдава и свој назив *Гранд Концерто*. Редослед концерата по настајању је: *А-Дур, ха-мол и фис-мол*.⁹

⁹ Многи издавачи и дан данас пермутују први и трећи концерт, уносећи пометњу која никоме не иде у прилог. Разлог је временска дистанца између штампања концерата. Фис мол је штампан неколико година после смрти композитора док је А-дур штампан осамдесетих година 20. века.

KONTRABASS-REIHE RUDOLF MALARIĆ

GIOVANNI BOTTESINI

Concerto No.3 in A

(Concerto di bravura)

Kontrabaß und Klavier

VERLAG DOBLINGER
WIEN KRM 98 MÜNCHEN

Пример 13 – грешка издавача где се први концерт представља као трећи.

Од концерата за контрабас и оркестром, по њиховом настајању, хронолошки следе:

- Концерт бр. 1 А Дур *Concerto di Bravura*,
- Концерт бр. 2 ха мол *Concertino in Do minore*,
- Концерт бр. 3 фис мол *Gran Concerto in Sol minore*,
- Концерт бр. 4 Е Дур, *Concerto Cerrito* са ставовима; *Recitativo – Andante – Aria – Brilliant variations*

Четврти концерт су поједини издавачи, тек у новије време, назвали *Concerto Cerrito*. У прво време он је извођен као фантазија *Черито* за контрабас и клавир. Први пут помиње на једном концерту, на Куби, 1847, а поново 1853. и 1857. године, када добија назив *Concerto Cerrito* (West, 2001: 268).

Од концерата за два контрабаса са оркестром у Ботезинијевом опусу се налазе:

- *Gran Duo Concertante per due Contrabassi*
- *Passione Amoroso per Due Contrabassi*
- *Fantasia dale canzonetta di Rossini per due Contrabassi*

Дупли концерти са контрабасом су:

- *Gran Duo Concertante Clarinet e Contrabasso*
- *Duo Concertante sur themes des Puritani per Violoncello e Contrabasso*

- *Gran Duo Concertante*, за виолину и контрабас

За све концерте са оркестром и све солистичке композиције за контрабас заједничка је чињеница да композитор никада није писао посебан штим за контрабас, већ су и каденце уписане само у партитури. Разлог за то је чињеница да је стално музику писао „у ходу“, без сталног места боравка, осим када је бивао шеф диригент у оперским кућама по свету. По потреби, на упит колега са којима је у том моменту сарађивао, прерађивао је своја дела, а ансамбли који су у том тренутку били на располагању диктирали су аранжмане и оркестрацију. То је био разлог због кога се данас могу пронаћи различита издања за један исти концерт.

Ботезини је био и један је од првих стваралаца који је почео да пише концерте за контрабас у молским тоналитетима. Пре његових постојала су само два - последњи концерт Јохана Шпергера¹⁰ и Јохана Хиндлеа¹¹ (Johann Hindle), писани за виолоне¹².

Први Ботезинијев концерт је био под великим утицајем екстравагантнoг Паганинија, како у оркестрацији тако и за солисту. Користио је музички језик који је био у строгој вези са опером и италијанском вокалном музиком 19. века. Увек у првом плану је стављао велики виртозитет солисте, док је оркестрација, временом, бивала све богатија и хармонски мање предвидива. Његови дупли концерти су код критичара карактерисани као опере у малом (*The Double Bass Blog*). Контрабас би имао улогу тенора док би дуо партнер, Виолина, Кларинет, Виолончело или Контрабас имали улогу другог женског или мушког гласа. Утицај европских композитора, попут Менделсона, Вјењавског, Листа и Шопена касније, временом постајао је све јачи, што је посебан утицај имало на дужину концерта, оркестрацију и хармонски језик.

Ботезини своја дела није обележавао опусом, нити је то за њега чинио било ко други, чак ни после његове смрти. То нам данас отежава систематизацију и редоследу концерата по настајању. Бројеве концертима није додељивао, већ су то, касније, чинили издавачи, врло често веома штуро и погрешно. Детаљном анализом свих доступних метода и елемената архивске грађе, свирањем и продирањем у срж хармонског и мелодијског музичког језика, анализом форме, облика и стила, у овом раду су концерти наведени према њиховом настајању.

¹⁰ Шпергер као класичар компоновао чак 18 концерата за контрабас.

¹¹ Један од последњих виолониста који је свирао на бечком штиму.

¹² Назив за контрабас у 18. веку.

5.1. Концерт А-дур - *Concerto di Bravura*

Први Ботезинијев концерт носи назив *Кончерто ди Бравура* (*Concerto di Bravura*), наговештавајући бравурозни виртоузитет солисте у односу на оркестар. У његовом каснијем опусу налазимо и комад за контрабас и клавир под називом *Capriccio di Bravura*, али ова два дела немају заједничких елемената. Дели их и велики временски период у односу на њихово настајање. *Кончерто ди бравура* је дело које је компоновано непосредно после студентских дана, око 1840. године, те има изражену доминацију солисте над оркестром, а оркестрација је врло слична раним Паганинијевим делима, у којима је виолина у првом плану. Мишљења су веома различита у односу на време настанка овог дела. Док на манускрипту, који се налази у Парми, не стоји датум, нити опус композиције, двојица италијанских биографа Ђованија Ботезинија имају опречна мишљења. Гаспаре Нело Ветро (Gaspere Nello Vetro) тврди да је настала у раној фази стварања, оправдавајући тврдњу минорном улогом оркестра, наивношћу и предвидивим хармонијама, Енрико Салваторе Фацио (Enrico Salvatore Fazio) тврди обрнуто. Постоје само два издања тог концерта, од којих је једно са насловом *Концерт бр. 3*, што је сигурно била логична грешка издавача, јер је публикован после концерата у ха-молу и фис-молу. Концерт се састоји од три става и почиње на начин како су своје опере започињали Белини и Доницети – сценом и аријом, односно оркестарским уводом иза кога тему солистички износи контрабас.

ole Bass

Concerto di Bravura

Andante Mosso

13

Giovanni Bottesini (1821 - 1885)
Urtext Edition by Stephen Stret

4 *a piacere*

17

Пример 14 – Први став, почетак.

Изрази попут *a piacere*, *Cantabile*, тактови 6/8 , 9/8 и 12/8 су елементи који показују чврсту везу са белкантом.

Други став *Andante* скоро је у потпуности индентичан са *Пасионе Аморосо* концертом за два контрабаса и испољава све лирске карактеристике белканто стила.



Пример 15 – Други став

Трећи став *Allegretto* у 2/4 такту има облик теме са варијацијама. Почиње краћим оркестарским уводом 12 тактова и предаје контрабасу главну улогу у вођењу теме са варијацијама.



Пример 16 – Трећи став

У концерту има елемената и сличности са композицијама из ране фазе компоновања, као што су *La Sonnambula* варијације и *Gran Duo Concertante* у финалу.

Оркестрација се своди на коришћење оркестра као пратње, са кратким, значајнијим, оркестарским епизодама. Доминирајући над оркестром, деоница контрабаса оправдава назив бравурозног концерта који обилује виртоузним пасажима и каденцама и блиставим орнаментима са примесама увек присутног белканта. Дело у потпуности подржава италијанску музику са почетка 19. века и нема других утицаја од стране немачких и француских композитора као у каснијим концертима. Приметно је да се Ботезини користио тематским материјалом из свог концерта за два контрабаса *Пасионе Аморосо*. Аутоцитирање, односно коришћење фрагмената сопствених композиција у другим, била је његова пракса коју је често користио. Флажолети у секстолама у другом ставу, које показује следећи пример, преузети су из његовог дуплог концерта.



Пример 17 – секстоле у другом ставу асоцирају на *Пасионе Аморосо*

Иако Ботезини није обележавао своја дела бројем опуса, на основу његових дела могуће је пратити његов композиторски развој и приметити тенденцију ка приближавању европским утицајима, посебно када су концерти у питању. Анализирањем овог раног дела може се закључити да је виртуозност Ботезинија као контрабасисте превазилазила његово композиторско умеће, те се може потврдити да дело дефинитивно припада младом композитору .

5.2. Концерт ха-мол - *Concertino in do minore*

Концерт ха-мол је најизвођенији Ботезинијев концерт. Конципиран је у три става: *Allegro Moderato*, *Andante* и *Allegro*. Из биографских података које износи енглески контрабасиста Крис Вест (Chris West) дело је први пут изведено у Енглеској, 1853. године, и то у Даблину, Ливерпулу и Лондону, са старим филхармонијским друштвом. Берлиоз је присуствовао тим концертима и записао:

„Ботезини је такође постигао сјајан успех са својом уобичајеном и недокучивом лакоћом изводећи нове концерте за контрабас, своја дела, заиста дивна, пријатна и добро оркестрирана. Берлиоз 1.6.1853” (West, 2001: 64).

Касније, 1857. године, чула га је и публика у Паризу.

Данас се Парми чувају четири рукописа у два тоналитета: два за камерни оркестар са и без дувача под називом *Concertino In do minore* само са гудачима; *Concerto ха-мол* (само први став са гудачима и дувачима) и два клавирска извода у ха-молу и це-молу. Деоница контрабаса замишљена је у а-молу, што значи да је за оба извођења неопходна транспозиција штимовања за велику секунду, односно малу терцу навише. Тиме је Ботезини потврдио будућу праксу, коју је дефинисано у својом Методи, да постоје два штима контрабаса - један за оркестар и други за солистичко музицирање, о чему је детаљно и писао (Bottesini, 1869: 86).

Концерт се формом и третманом солисте према оркестру наслања на његов први концерт у А-дуру, али је овога пута приметан и утицај европске музике на њега. Пре свих француских, пољских и немачких композитора. Нема каденце на почетку, као у првом концерту, већ после кратког оркестарског увода директно почиње првом темом. Финале трећег става који каденцира у дуру, у практичном извођењу, после издања Клауса Трумпфа (Klaus Trumpf) из 1984. године, постаје ретка пракса. Оригинално записана пикардијска терца на крају концерта, према мишљењу тог угледног контрабасисте и педагога, не умањује тежину израза овог заиста захтевног концерта.¹³ У свом издању, у напомени и предговору детаљно појашњава измене у тексту, остављајући извођачу да сам одлучи како жели да заврши концерт.

¹³ На питање упућено Клаусу Трумпфу, зашто је мењао текст оригиналног рукописа, одговорио је да му тако лепше звучи а не умањује вредност концерта. Из интервјуа са Клаусом Трумпфом, рађеним у децембру 2004 год.

У првом ставу после кратког оркестарског увода, контрабас као да преузима улогу тенора из неке оперске арије. Виртуозни пасаж у разговору солисте и оркестра потврђују да извођач композитор није имао проблема са техником леве руке.



Пример 18 – виртуозни пасаж из првог става

Приметан је утицај Менделсона и његовог виолинског концерта вођењу мелодијске линије солисте и трилера на крају каденце у првом ставу, док је утицај Берлиоза, са којим је Ботезини делио место диригента у париској опери, евидентан у оркестрацији.

На крају првог става је виртуозна каденца, коју је написао композитор. Клаус Трумпф, је у свом издању, које је најчешће у употреби, допунио са неколико највиртуознијих пасаж, који постају стална извођачка пракса.



Пример 19 – Пример измене оригиналног текста у каденци од стране Клауса Трумпфа

Други став *Andante* је у форми романсе, са неколико модулација и дијалогом солисте и оркестра, налик је канцонети или арији сопрана из опере какве се могу пронаћи у италијанским операма 19. века. Писан је као централни део концерта, код

кога, после уводне теме у гудачима, контрабас преузима и води арију (мелодију) кроз неколико тоналитета, расположења и карактера.

Трећи став има маршевски карактер током целог свог тока, чија је улога да буде као чврста подлога за виртоузитет солисте над оркестром.



Пример 20 – Маршевски карактер трећег става

Ритмичким фигурама и лирским пасажима асоцира на музику Шопена - његове полонезе за клавир, вешто смењујући два карактера - војнички у ритму полонезе и лирски у облику хроматског спуштања тонова у линији контрабаса.



Пример 21– Смена два карактера, ритмичког и лирског

У самом финалу, са израженим ачелерандом (*Accelerando*) став завршава ерупцијом звука и темперамента, потврђујући да контрабас ипак има место солистичког инструмента у свету музике.

После дуге паузе у извођењу тог концерта, после Ботезинијеве смрти први је на њега скренуо пажњу Аустријанац Лудвиг Штрајхер (Ludwig Streicher) осамдесетих година прошлог века.



Пример 22 – Рукопис Лудвига Штрајхера са његовим штриховима и прсторедима.

Он је направио своје издање, које није публикувано, и снимио га са Минхенским камерним оркестром. Данас је концерт обавезна литература на свим такмичењима, најчешћа тема завршних година студија и обавезан комад оркестарских аудиција. Сигурно спада у најизвођенија Ботезинијева дела.

Концерт ха-мол се на специфичан начин може означити као „опера у малом“, у чијој је интерпретацији кључна реч *Cantabile*. Иако је, у једном од манускрипта, добио назив *Concertino*, његова вредност у тежини и стваралачком концепту ни на који начин није умањена, већ се наслов односи само на смањену оркестрацију, односно оркестар који чине само гудачи. Он је супротност следећем Концерту у фис-молу, који је познат као *Grand Concerto*.

5.3. Концерт фис-мол - Grand Concerto in sol minore

Ботезинијев *Концерт фис-мол* једини концерт код кога у партитури стоје два датума и место почетка и краја писања (преписивања) овог концерта – Лозана, 14. мај 1878. и Баден-Баден, јуни 1878. године. Седамдесетих година деветнаестог века Ботезини је започето праксу да уписује место и датуме у партитуру, што истраживачима данас олакшава посао у праћењу његовог опуса. Компонован је у три става: *Allegro moderato*, *Andante*, *Finale (Allegro con fuoco)*. Поједини извори наводе да је прво извођење могло бити у Ливерпулу, у Енглеској 1871. године, или чак раније у Санкт Петербургу 1866. године, где је био на турнеји са Вјењавским, што је блиско истини, ако се узме у обзир да га је Ботезини изводио парцијално по ставовима пре комплетирања целог концерта (West, 2001: 218-220). Преплитањем праксе свирања и компоновања он је, на неки начин, унео пометњу у настанак својих концерата. Оркестарски партови у фис-молу датирају из маја 1884. године. Други став је често извођен као засебна композиција под називом *Andante Religioso*, док се други и трећи став још јављају као *Andante i Rondo* (West, 2001: 268).

Као и претходни концерту у ха-молу, у Парми се чувају четири рукописа у два тоналитета. На основу њих може се констатовати да је деоница контрабаса писана у е-молу, клавирски извод у фис-молу, док је оркестарска партитура у ге и фис-молу. Као што је већ поменуто, прештимавање контрабаса за малу секунду, понекад чак и за малу терцу навише била је Ботезинијева пракса, коју је преузео од композитора похе класицизма, који су компоновали за виолоне. Слични поступак се проналази и у делима Паганинија за виолину, чак и код Моцарта. *Концерт* се традиционално наслања на претходни. Почиње чак истим тоном у истој позицији, али је свакако реч о два различита тоналитета. По први пут Ботезини компонује оркестарски увод од 66 тактова и користи велики састав ансамбла - *a due*, са тромбонима и тимпанима, те се то дело може се поредити са свим романтичарским концертима писаним за виолину, клавир или виолончело. Контрабас се по први пут јавља после грандиозног оркестарског увода-експозиције и има улогу тенора, налик на речитатив пре *Оде радости*, у четвртом ставу *Девете Бетовенове симфоније*.

Први став обилује модулацијама прве и друге теме током развојног дела. Богат оркестарски апарат је у потпуности прилагођен контрабасу као тихом инструменту, посебно у односу на дувачке инструменте. Снажне тути (*tutti*) оркестарске епизоде оправдавају сам назив концерта – *Велики концерт*, у чијем је извођењу укључен цео

оркестарски апарат. Можда се по први пут, услед утицаја европских композитора, Ботезини у овом делу највише удаљио од свог белканта, а највише приближио немачком лиду (*Lied*) и концертима налик онима какве су писали Вјењавски, Шопен и Менделсон. Пред крај првог става написана је и велика каденца за контрабас, која обухвата све музичке елементе коришћене у првом ставу: прву и другу тему, двохвате, акорде и арпеђа. Двохватима успева да примени и неку врсту полифоније са два независно вођена гласа који формирају канон. Арпеђа и разложени акорди асоцирају на Менделсонов виолински концерт. У каденци као и целом концерту Ботезини користи флажолете, не само као логичан наставак пасажа у циљу продужења тонског опсега инструмента, или ефекта. У флажолетима се некада јављају читаве теме уз оркестарску пратњу, наговештавајући прекретницу у третирању контрабаса као солистичког



инструмента.

П

пример
23 –

читаве теме само на флажолетима

То се у фис-мол концерту дешава по први пут, ако се изузму његови комади и фантазије са клавиром.

Други став *Концерта* базиран је на првој теми која по карактеру највише подсећа на канцонету или романсу религиозног карактера. Композитор овога пута користи широке пасаже солисте, са типично „ботезинијевском“ секвенчно-силазном орнаментиком, некада са више нота на једно гудало.



Пример 24 – портато секвенце на једно гудало у другом ставу фис мол концерта.

Тонским опсегом од преко четири октаве вешто комбинује лирику са виртоузитетом, усклађујући тонски квалитет са емоционалним карактером става. Поменуто се може означити као још један од елемената белканто стила примењеног на мелодијску линију контрабаса. Артикулација је вешто изражена и заснована на Методи. Агогика такође садржи елементе белканто стила и подразумева честе промене темпа, кроз ритмички рубато који подразумева убрзавање и успоравање у оквиру укупног времена. Од термина за агогику у *Концерту* се користе термини *ad libitum* и *a piacere, rubato, ritardando, accelerando* и *tempo rubato*.

Познавање Ботезинијеве Методе такође олакшава коришћење начина на који треба да се свирају стакато или деташе, акценти изнад нота, као и маркато насупрот сфорцату (*sf.*) или фортепијану (*fp*).

Има назнака да је овај став под називом *Andante Religioso* компонован и извођен много раније, али се то са ове временске дистанце не може са сигурношћу потврдити. (Silvia Mattei) (Mattei, 2007: 25), у својој књизи о историји методике контрабаса у Италији (*Il Metodo per Contrabasso di Giovanni Bottesini*), износи податак да је поводом празника Велике Госпе, 15. августа 1841. године, у Катедрали у Навари, Ботезини извео велики концерт за контрабас (*The Double Bass Blog*).

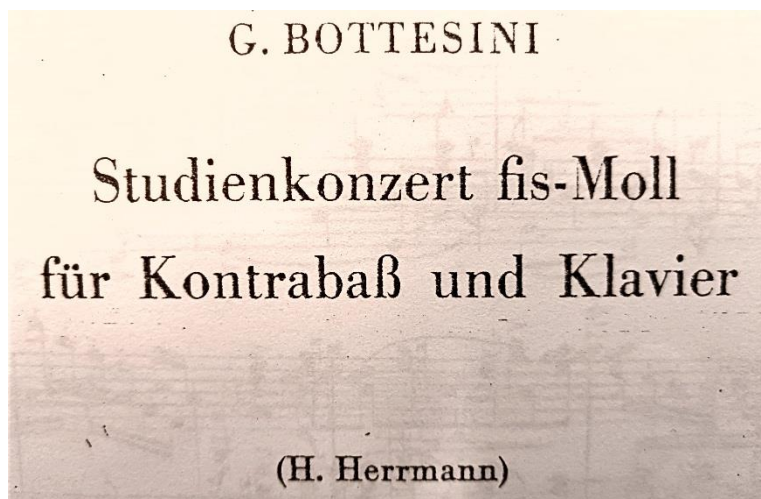
Трећи став писан је у форми сонатног облика, са кодом на крају. Основна ритмичка фигура, маршевског карактера, којом оркестар прати солисту, провлачи се кроз цео став.



Пример 25 – Трећи став маршевог карактера

Финале је конципиран је на начин да у први план истакне солисту, коришћењем удобних пасажа који се лако могу свирати на контрабасу. Они нису једноставни, као у првом концерту и не превазилазе Ботезинијево композиторско, умеће као раније. После неколико модулација, финале завршава у А-дуру, где су флажолети у природном аликвотном низу на првој жици.

Gran Concerto је најкомплекснији концерт изашао из пера композитора и представља врхунац његовог стваралачког умећа. Премијерно је публикован за јавност тек после његове смрти, 1892. године, у Лондону у издању *Lofrel*-а. Само први став концерта обрадио је Едуард Нани (Eduard Nanny), 1925. године, у Паризу, транспонујући га за квинту ниже, само први став у педагошке сврхе. На концерт је после дуго година поново скренуо пажњу, Томас Мартин (Thomas Martin) снимивши га са још неколицином Ботезинијевих композиција заједно за Лондонским симфонијским оркестром, почетком осамдесетих година прошлог века. Без грешака издавача ни овај концерт није прошао. У неким издањима он је добио измишљени назив *Studienkonzert*, што свакако не доприноси његовој популаризацији.



Пример 26 – насловна страница са новим називом.

Као ремек дело и можда најуспешнији и најзрелији концерт у целокупној контрабасистичкој литератури, *Велики концерт у фис-молу* тек у наше време постаје све изазовнији и извођенији. Као такав, по значају се налази у врху извођачке литературе за тај инструмент.

5.4. Велики концертни дуо за виолину и контрабас - *Gran Duo Concertante*

Ђовани Ботезини је написао шест композиција за два контрабаса: *Tre Gran Duetti* соло без оркестарске пратње, *Пасионе Аморосо*, *Фантазију* на Росинијеве теме и *Concerto a Due Contrabassi* за два контрабаса и оркестар. Сва дела су настала током студија или у његовом раном стваралачком периоду, до одласка у Хавану 1947. године. *Tre Gran Duetti* су посвећени његовом професору са Миланског конзерваторијума Луиђију Роси. *Пасионе* и *Фантазија* на Росинијеве теме, која се јавља и под називом *Капричо за два контрабаса*, први пут је извео са Арпезанијем, током и непосредно после студија, док је *Гран Дуо* првобитно замишљен као дуо за два контрабаса, са називом *Concerto a due Contrabassi*. Током целе каријере Ботезини је само на том концерту наступио у дуету са једним контрабасистом, тако да је Луиђи Арпезани упамћен као његов једини дуо партнер. Партитура концерта за два контрабаса и данашњег *Гран Дуа* битно се разликују, али је у основи у питању иста композиција. Почетак и прве две теме су индентичне, али развојни део, каденце, и на

крају финале само подсећају на дуо за два контрабаса. Као оперски композитор, Ботезини и у овом делу ствара сцену у којој се виолина јавља у улози сопрана, а контрабас као тенор. Њихове мелодијске линије се вешто преплићу, стварајући малу причу о великој љубави, маштовитости и инветивности, одбијајући да се сврстају у било који музички облик. Дело, богато драмом и узбуђењем, написано је у једном ставу, али музички подељено у три одсека. У оквиру њега сваки инструмент је добио могућност да се исказе и заблиста, како у лирским епизодама, тако и у највиртуознијим пасажима карактеристичним за Паганинија или Вјењавског. Композиција је конципирана да забави, задиви и узбуди слушаоца као и извођаче. *Гран Дуо* је настао из потребе за новим, атрактивним репертоаром на првим великим турнејама које је Ботезини организовао. Било је сигурно више виртуозних виолиниста него контрабасиста, па је на тај начин дело наставило да живи у свом другом и савршенијем облику. Поред Сиворија, јединог и најбољег Паганинијевог ученика, партнери Ботезинију у његовом извођењу су били: Х. Виетан, Г. Папини, П. Сенто, В. Сигичели, Ф. Конзоло, Л. Ардити, А. Бацини, Ф. Пинта, А. Симонети и Х. Вјењавски. Композиција припада групи најизвођенијих и најпопуларнијих Ботезинијевих концертантних оставрења. Будући да је сваки виолиниста са којим је свирао давао свој печат извођењу, на крају се појавило неколико издања ове композиције.

Велики *Концертни дуо* за виолину и контрабас у А-дуру први пут је изведен у Лондону 1851. године, са Камилом Сиворијем, који је уобличио деоницу виолине, и може се сматрати коаутором транскрипције. Сивори је чак уноси у свој каталог композиција да је он аутор (Martin, *In Search of Bottesini*). После тридесет година у првом штампаном издању из 1880. године, које је објављено у Паризу деоницу виолине је уредио Вјењавски и тада добија своје пуно име *Gran Duo Concertante*. Александар Михно (Aleksandr Mihno), руски контрабасиста, наводи да је дело посвећено Вилијаму Трећем, Холандском краљу, када је дошао на престо 1849. године (Михно, 2008: 70). Извођачи данас познају партитуру са деоницом виолине којој је завршни печат дао Вјењавски. Италијански професор др Вито Луизи (Vito Luizzi) наводи поједине датуме као нека од првих извођења *Гран Дуа* (*The Double Bass Blog*):

- Анакреонтичко друштво, Белфаст. Петак, 5. март 1852. године - Ботезини и Сивори

- Анакреонтичко друштво Белфаст. Уторак 17. јануар. 1860. године - Ботезини и Сивори
- Анакреонтичко друштво Белфаст понедељак 24. новембар 1862. год. Ботезини и Сенто

Цитираћемо неколико критика из тог времена које се односе на *Гран Дуо*:

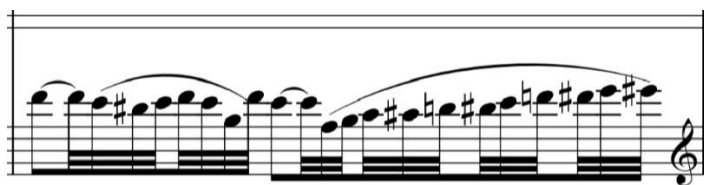
„Током често извођеног дуа за виолину и контрабас изнова је доводио публику до највећег шока. Обавезно треба послушати Ботезинијево извођење тог комада, да би се откриле скривене могућности гиганта међу гудачима, послушати шта је све могуће урадити у области тона, звука, интерпретације, у лакоћи музичког израза” (Martin, *In Search od Bottesini*).

Критичари су, такође, писали: „У тачности, брзини, темељности, у свему томе, мекоћи динамике и фразе, Ботезини нема себи равног у контрабасистичком свету.” (Martin, *In Search od Bottesini*). „*Гран Дуо Концертанте*, који су интерпретирали Ботезини и Сивори – то је све о чему машташ, бојим се да дело никада не би било изведено да не беше ова два изузетна уметника” (Martin, *In Search od Bottesini*). „Под његовим гудалом контрабас постаје цео оркестар са читавим својим тембром у пуноћи звука” (Martin, *In Search od Bottesini*).

Поред *Гран Дуа* постојало је још неколико композиција за виолину и контрабас за које се са сугурношћу зна да су извођене на првим путовањима на Кубу. Тај податак заједно износе руски контрабасиста Александар Михно и Енглески колега Крис Вест (Михно, 2008: 72). Ботезини и виолиниста Ардити су извели велику концертну фантазију *Лукреција Борџија* (*Lucrezia Borgia* 1848), затим велики бравурозни дует *Цигански празник* (1846), *Скерцо* на кубанске мелодије (*Scherzo of Cuban Melodies*, 1847), *Waltz for Marina* (*Валцер за Марину*, 1848), дуετε на народну тему *Мутилџа* (1847) и на *Мотиве контраданса* (1848). Наведене композиције за виолину и контрабас се данас сматрују изгубљеним. После путовања по Куби и Америци више нису извођене и не помињу се у концертним програмима нити критикама. Једино је *Гран Дуо* остао на репертоару.

Гран Дуо је још за живота уметника доживео велику популарност. Извођен је по целим свету са најразличитијим колегама виолинистима, који су и поменути. Два инструмента су у тој композицији била у потпуности равноправна и, као никада до тад, сједињена у један извођачки апарат који перфектно функционише, док је оркестар, на

неки начин, сем појединих епизода, стављен у други план. Деоница контрабаса обилује готово свим техничким и мелодијским елементима из Паганинејевих композиција за виолину, са једне стране, и оперских белканто арија са друге, што се огледа у богатству тона, спретности у легато пасажима, динамичкој флексибилности и високим „колоратурама“ у флажолетима. Карактеристични пример наведеног су унисоно пасажи на почетку дела, код којих се једанаест нота изводи на једно гудало.



Пример 27 – легато на једно гудало.

Постоје, такође, и места у секстама на којима контрабас, помоћу флажолета у тонским висинама, звучно премашује виолину.

Пример 28 – тема унисоно у флажолетима где контрабас звучно премашује виолину.

У деоници контрабаса има карактеристичног, везаног стаката на једно гудало преко три жице, целих епизода у флажолетима код којих контрабас, у стилу колоратурног сопрана, води музичку фразу од почетка до краја.

Дело обилује инструменталним аријама и дуетима са свим елементима белканта, налик је инструменталној опери без речи. Вердијевски

надахнут, а Паганинијевски виртоузан, *Гран Дуо* брише границе у жанру између вокалног и инструменталног. Нарочито је интересантан део где виолина и контрабас свирају унисоно у рикошеима.



Пример 29 – пратња у флажолетима и унисоно рикошеи, од такта број 173.

Наведено место аутентично раздваја, али и сукобљава италијанску и немачко-чешку школу. Свирање рикошеа навише је Чесима удобније, због начина на који држе гудало, док је код Италијана и гудала са мањом жабицом обрнуто. На ниже рикошеи боље излазе.

После Ботезинијеве смрти, Чешки контрабасиста Густав Ласка (Gustav Laska) је направио своју редакцију *Гран Дуа* (Михно, 2008: 70). Ласка је дуго времена превео у Шверину, граду на северу Немачке, концертирао по целој Европи и писао сопствене композиције за контрабас. У питању је партитура за симфонијски оркестар код које је Ласка дописао кратке каденце. Партитуру је преписао Руски контрабасиста М. Домашевич (М. Домашевич), 1906. године, у месту Сестрорецка близу Санкт Петербурга и служи као још један извор за упоређивање нотног текста. Једно време је била у колекцији код Руског контрабасисте Александра Милушкина, да би непосредно пре другог светског рата 1939. године пребачена у библиотеку Московског конзерваторијума, под редним бројем 1325 (Михно, 2008: 70).

5.5. Ботезинијева техника свирања контрабаса

По многим доступним критикама из времена Ботезинијевог педесетогодишњег активног концертирања по свету, издваја се његова прецизна техника, раскошан тон и уједначен квалитет звука у свим регистрима. У рукописима његових дела (највише њих се налази у библиотеци у Парми), може се пратити његов однос према фрази, артикулацији и агогичким ознакама које је употребљавао. Значајан део тога је описан и појашњен у *Методи*, али у недостатку аудио и видео материјала никада се у потпуности неће стећи увид у начине на које је функционисала његова техника, онако како ју је Ботезини осмислио. У даљем раду биће објашњено на који начин је могуће постићи основне елементе белканта на контрабасу у извођачком смислу - јасну артикулацију, чист и леп тон, вибрато и портаменто, динамичка нијансирања и идеални легато у низу тонова, као и интонативно чисте колоратуре у флажолетима. Техника свирања десне руке је свакако имала велику улогу у свему томе.

5.5.1. Гудало и вођење гудала

Гудало контрабаса има најмању дужину од свих гудачких инструмената. У односу на дужину жице несразмерно је краће, што захтева посебан однос у контакту са жицом.

Тачне мере гудала и мензуре инструмената су приказане су у наредној табели:¹⁴

Назив инструмента	Мензура (cm)	Дужина струна на гудалу (cm)
Виолина	33	66
Виола	40	66
Чело	70	63
Бас	105	58

При вођењу гудала на доле, од жабице ка врху, природни је ефекат декрешенда. Као на слици.

¹⁴ Мерења су вршена на 4/4 инструментима са изузетком контрабаса који је 3/4. Велики 4/4 контрабаси са пет жица се не користе за соло свирање, из тог разлога нису узимани у разматрање.

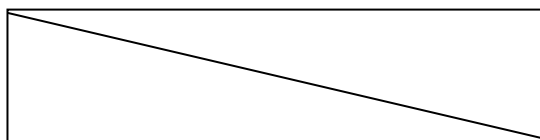


Удаљавање од жабице неминовно производи тиши тон. Сваки контакт струне на жицу, даљи од жабице, има мањи притисак и тон је тиши. О томе свакако треба водити рачуна при организацији музичке фразе и динамике као и при избору узимања тона одређеним делом гудала.

При вођењу гудала од врха ка жабици добија се природни крешендо. Приближавање контактеног места ка жабици проузрокује и већи притисак, тон постаје гласнији.



С обзиром на то да је белканто стил – стил лепог певања, са дугим, уједначеним и издржаним тоновима у свим регистрима, вођење гудала има значајну улогу. Да би се избегле динамичке нелогичности у музичкој фрази, неопходно је водити рачуна о балансирању и ублажавању невољних динамичких нијансирања, проузрокованих вођењем гудала. Тиме се постиже звучни ефекат код кога звук изгледа као на слици.



Изједначавање јачине и квалитета тона на свим местима на гудалу врши се помоћу ротације гудала, лакта и помоћу палца или првог прста десне руке који притиска гудало ка жици. Ротација гудала такође ублажава прекид тона при промени гудала стварајући ефекат нечујне промене и непрекидног гудала. Све ово подразумева прав угао у односу гудало - жица. Ротација гудала врши се на начин, што се користи више или мање струна у додиру са жицом. Више струна на жици даје већи тон, мање струна мањи. У циљу изједначавања јачине и квалитета звука у дугим легато фразама, којима белканто обилује, на жабици треба користити мање, а на врху гудала више струна.

Овај покрет треба радити мирно и лежерно без грубих и сувишних трзаја. Он се врши се помоћу зглоба шаке и малог прста који је ослоњен на прстен жабице.

Лакат у великој мери утиче на баланс гудала. Подигнут и избачен лакат има већи притисак на жицу и обрнуто. При удаљавању од жабице односно померању гудала ка врху, потребно и благо подизати лакат како бисмо надокнадили губитак притиска проистеклог удаљавањем од жабице. При покрету од врха ка жабици неминовно треба и спуштати лакат, како би се избегао природни крешендо. Неки контрабасисти исправљају лакат имитирајући на тај начин клатно сата са осом у рамену. Тиме се обезбеђује константни притисак тежином целе руке без употребе мишића. Свира се без умарања. Ова техника свирања из рамена са ротацијом гудала све више добија на значају и показала се као добра за већину контрабасиста.

Правилна ротација гудала са свим својим елементима обезбеђује такође безбедан прелазак са жице на жицу, како у легату тако и у свим другим лежећим или скачућим потезима преко две или три жице, као код Ботезинија *detasche*, *spiccato*, *martelle*, *portato*.



Пример 30 – прелазак гудала преко три жице

У табели која следи приказани су односи брзине, контактеног места и притиска гудала на жицу, који ће сигурно помоћи у постизању богатог и сонорнијег *белканто-белтона* (*белтон* – појам увео Љ. Лазић) Ботезинијевих композиција. Она се може применити на све друге гудачке инструменте, али су односи ова три параметра на контрабасу, због дужине жице, највише изражени.

Брзина мала	контактно место ближе кобилицы	притисак већи
Брзина већа	контактно место ближе грифу	притисак мањи
Контактно место ближе кобилицы	брзина мања	притисак већи
Контактно место ближе грифу	брзина већа	притисак мањи
Притисак мањи	контактно место ближе грифу	брзина већа
Притисак већи	контактно место ближе кобилицы	брзина мања

Неки контрабасисти притискају гудало на жицу помоћу палца, док неки то чине помоћу првог прста десне руке. То су две подваријанте чешке школе држања гудала. После *Метод* Лудвига Штрајхера (Ludwig Streicher) (Streicher, 1977: 1), који је био представник Бечке школе контрабаса, из осамдесетих година прошлог века, у шест књига, који је и сам притискао гудало помоћу првог прста, док је палац био слободан или ослоњен на први прст. Велики број контрабасиста преузео је његов начин свирања и држања гудала. Штрајхер као прави представник бечке школе која је ишла линијом Хаузе, Симандл, Маденски, Штрајхер оставио је иза себи велики број контрабасиста распоређених по најрепрезентативнијим оркестрима и факултетима. Они највернији прихватили су и „придржавање” контрабаса левим стопалом у стојећем ставу, по чему је био карактеристичан и оригиналан. Ова *Метода* имала је великог одјека у контрабасистичком свету. Као солиста, дугогодишњи оркестарски музичар и педагог оставио је великог трага на пољу методике контрабаса. Његови редовни курсеви у Вајмару, предавања у Бечу и Мадриду увек су имали интернационални карактер и

будили велико интересовање контрабасиста. У Бечкој штампи добио је и надимак Ојстрах на контрабасу (*Bass Heritage Board*).

Методу Лудвига Штрајхера у Југославију почетком деведесетих година прошлог века донео је Слободан Герић, данас редовни професор Академије музичке уметности у Београду, учешћем на курсу у Италији (*Riva del Gardi*), затим као гост студент на високој школи у Бечу, 1990-1991. године.

5.5.2. Вибрато

Вибрато, као техника леве руке свирања на контрабасу, тек у романтизму добија на значају. У извођењу барокних соната или свита скоро да је био непотребан и коришћен је тек на дугим нотама, у циљу улепшавања фразе. У класичним сонатама и концертима, у лаганим ставовима, у зависности од интерпретације, долази његовог пуног изражаја. Стара извођачка пракса о којој су писали Франческо Геминиани (*Francesco Geminiani*) и Леополд Моцарт (*Leopold Mozart*) у својим школама за виолину, око 1750. године, помињу појам вибрата под називом тремоло, и деле га на спори, убрзавајући и успоравајући. Појавом славног Паганинија и Вјењавског вибрата на гудачким инструментима долази до пуног изражаја. Вјењавски је имао своје методе за учење вибрата и са сигурношћу се претпоставља да је о томе говорио Ботезинију. Ботезини је за узора имао Паганинија, а са Вјењавским је често наступао. Вибрату, као једном од најважнијих елемената белканто стила, посвећивао је пуну пажњу у својој другој свесци методе намењеној солистичком музицирању. Техника свирања вибрата је у његовим делима имала задатак да имитира глас у боји и интензитету, са свим примесама белканто стила. Вибрато на контрабасу се свира из лакта, у додиру са жицом преко јагодице или врха прста. Рука се клати у правцу жице коју свирамо. Обавезно је да палац леве руке буде меко ослоњен наспрам прста који вибрира, а пожељно га је подићи у позицијама које претходе палчевој. Палцем у палчевој позицији се не вибрира и не мора бити обавезно на жици. Једна од дефиниција вибрата се односи на његову осцилацију око апсолутне висине тона, који желимо „улепшати и оживети”, да личи на глас. Он има своју брзину – фреквенцију и величину – амплитуду. По правилу, и по узору на глас, у нижим позицијама брзина вибрата треба да буде спорија, док у вишим постаје бржа. Брзина вибрата се на контрабасу не може тачно измерити. Она зависи од висине тона, карактера и ефекта који желимо њиме

постићи. По слободним мерењима она износи од 3 до 10 откуцаја у секунди. Могуће га је вежбати са метрономом на брзини 60. У нижим позицијама непожељан је укочени или „мекетави“, „струјни“ и брзи вибрато, ког треба избегавати. У вишим позицијама и на флажолетима треба га свирати брже сразмерно висини тона и карактеру. Вибрато код Ботезинија индетичан је вибрату певача у опери. У нижим лагама, у циљу постизања лепше музичке фразе, налик гласу, треба свирати мекшим делом прста тј. јагодицом. На тај начин ће тон добити још тамнију боју.

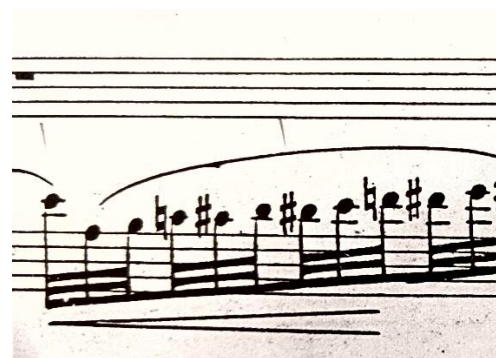
За постизање посебног ефекта вибрата у нижим позицијама, на дугим тоновима, жицу треба пажљиво гурати на горе, ослањајући је само на врх прста који споро вибрира. Тиме се постиже најизраженији вибрато на контрабасу.

Један од елемената белканто стила подразумева уједначеност квалитета тона у свим регистрима и позицијама. Ево неколико примера вибрирања:



Пример 31 – Пуритани фантазија, пример вибрата у флажолетима

Пример 32 – Пуритани фантазија, пример вибрата у двохватима



Пример 33–
Гран Дуо, пример
оживљавања тона
помоћу повећавања
амплитуде у
вибрату.

За постизање посебног ефекта лепог тона у Ботезинијевим делима често се користи каснији или одложени вибрато са убрзавањем до следећег тона. На тај начин се распевава и оживљава тон стремићи ка следећем.

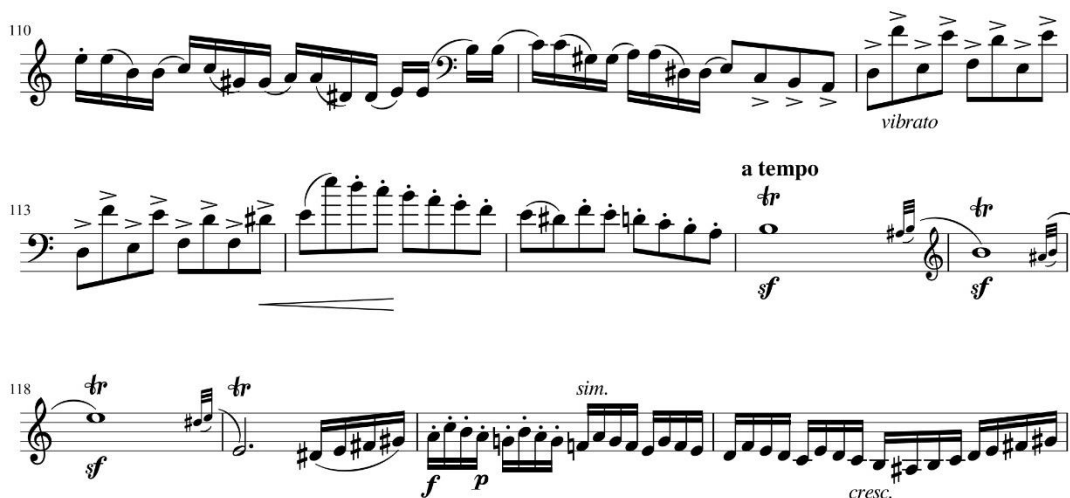
Пример 34– Ла Сонамбула, вибрато у средњем регистру

Идентитет и темперамент извођача се препознаје чак и иза завесе или снимцима по вибрату који користи. Вибрато као лични печат контрабасисте сигурно је један од најважнијих елемената белканто стила свирања на контрабасу.

5.5.3. Портаменто

Један од Ботезинијевих професора са Миланског Консерваторијума, Никола Вакаи (Nicola Vaccai), у својој *Практичној методи италијанског певања* (Vaccai, 1975, 31), из 1832. године, говори о портаменту као начину повезивања две ноте, узлазно или силазно. „У фразама које захтевају много љупкости и израза, то производи веома добар ефекат, међутим, треба пажњиво избегавати његову злоупотребу, то води ка маниризму и монотонији” (Vaccai, 1975: 31).

Портаменто на контрабасу подразумева технику која захтева координацију покрета леве и десне руке. На контрабасу се изводи на два начина: портаменто на „ново или старо” гудало, у зависности које ефекат желимо постићи. Портаменто на старо гудало, означава промену гудала непосредно после постигнуте висине, односно интонирања циљаног тона у левој руци. Промена гудала тачно на време означава ново гудало. Ако се два тона налазе у истој позицији постизање портамента је лакше. Ако је интервал већи и захтева промену позиције, покрет леве руке мора бити, мекан, тачан и



прецизан, како неби дошло до глисанда или нечисте интонације.

Пример 35 – Концерт ха-мол, први став - портаменто на старо гудало (у такту 144)

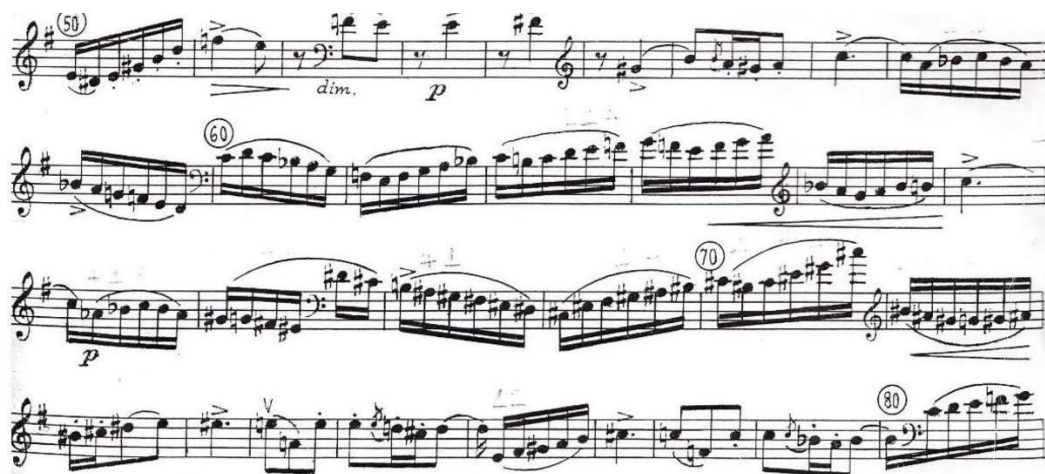
Како Вакаи наводи, портаменто не сме да пређе у маниризам и границу доброг укуса (Vaccai, 1975: 31).

5.5.4. Портато

Портато као техника десне руке која подразумева поновно артикулисања више везаних нота на једно гудало. Дужи је од стаката, а краћи од деташеа. Често је заступљена техника у Ботезинијевим концертима и спада у лежеће потезе, код којих гудало остаје на жици артикулишући сваку ноту појединачно. Ботезини га је обележавао тачкама изнад нота под луком. То се може видети на примеру број 23 у овом раду (трећи концерт, други став)

5.5.5. Легато

Један од основних елемената белканто стила, јесте способност певача да оствари идеални легато и фрази. Ботезини је луком повезивао ноте у свим регистрима, понекад и по једанаест нота на једно гудало. Оне често нису биле суседне и на једној жици. Легато би почињао од најдубљих тонова, а завршавао се у највишим колоратурама, помоћу флажолета, преко различитих интервала. Користио га је у лаганим и брзим пасажима, без потешкоћа у изразу. Промена позиција у легату захтева посебну технику леве руке. Како мензура просечног контрабаса износи 105 центиметара, контрабасиста, да би повезао три октаве, на једној жици треба да пређе раздаљину од једног метра левом руком. Метража пасажа Ботезинијеве *Тарантеле* или *Карневала у Венецији* може се мерити стотинама метара. Да би прелазак из позиције у позицију био лакши потребна је припрема у виду подизања или спуштања лакта леве руке. При промени позиције увек прво иде лакат, затим шака и прсти. Прелазак у палчеву позицију захтева још и ослањање врата контрабаса на раме извођача. То се мора урадити неколико тренутака раније како би легато био идеалан.



Пример 36 – *Allegretto Capriccio* - пример идеалног легата

5.5.6. Спикато

Спикато је техника које нема у вокалној музици, односно својствена је само гудачким инструментима. Сматра се, можда, и најзахтевнијим потезом гудала и односи се на гудало које скаче по жици. Помоћу тетива и контактеног места могуће га је контролисати. Свој пуни израз доживео је усавршавањем гудала у 19. веку, али се још интензивније користи у 20. веку. Тек када су гудала постала еластичнија и тврђа, могуће је било покренути их и натерати да скачу по жици.

Спикато зависи од темпа, задатог импулса првог тона у низу, места на гудалу и количине струна у додиру са жицом. Сматра се омиљеним потезом свих романтичара виртоуза. Може се свирати и на једно гудало као рикоше, са ниским скоковима у односу на жицу или сотије, где само дрвени део гудала скаче док струне остају на жици. Спикато на контрабасу најбоље излази на месту удаћености једне трећине гудала од жабице. Ботезини га је веома често користио у својим делима, осим у елџијама и лаганим ставовима концерата.



Пример 37 – спикато у пратњи, *Gran Duo*

5.6. Агогика и артикулација

Агогичке ознаке су у Ботезинијевим композицијама чврсто су усаглашене са динамиком и артикулацијом. Са вештином свирања коју је поседовао, Ботезини је сигурно успевао да спроведе све ознаке које је замислио уносећи их и у партитуру.

Музичка фраза певача белканта, у његовом случају свирача, није морала бити нужно укалупљена у ритам и моторику која је била обавезна у бароку или класицизму. Важан елеменат белканто стила у његовим делима јесте убрзавање и успоравање музичког тока у оквиру једног такта или читаве фразе. У његовим делима чак је пожељно, у циљу фактора изненађења, делимично одступање од калупа ритам и темпо. У музичкој линији коју води контрабас, слободни су минимални излети у темпу и динамици у односу на оркестар, али и обавезно враћање због равнотеже музичке мисли. Повремено убрзавање на почетку фразе се на крају надокнади успорењем, на тај начин његова музика дише „плућима“ белканта. Поједине короне преузете из белканта, код солисте треба издржавати до границе доброг укуса са јасним знаком за наставак фразе и музичког тока.

Пример 38– корона у последњем такту као ауфтакт на 38. такт

Ботезинијеве ознаке за темпо су стандардне, а мала одступања од означеног темпа су дозвољена, понекад чак и пожељна у слободној интерпретацији. Од агогичких ознака користи: *accelerando*, *stringendo*, *piu mosso*, *ritardando*, *ritenuto*, *allargando*, *meno mosso*, *Poco a poco*, док су ознаке за начин интерпретације: *brillante*, *cantabile*, *con anima*, *capriccioso*, *con passione*, *dolce*, *con dolore*, *patetico*, *drammatico* и друге.

6. Елементи и технике свирања белканто стила у делима за контрабас и клавир

6.1. Оперске парафразе

Као диригент оперске и симфонијске музике који је био познат у свету,



Ботезини је својим савременицима био једнако знан и као солиста на контрабасу. Када није био на турнејама као контрабасиста, водио би оперске куће као шеф диригент. Често је комбиновао обе дисциплине. Као генерални музички директор креирао је комплетну политику оперске куће, руководећи оркестром и ансамблом солиста и хора, пажљиво бирајући гостујуће оперске солисте и колеге диригенте. Велики колективи оперских кућа које је водио увек су му били наклоњени. Стална места је имао у Хавани, Паризу, Барселони, Мексику, Каиру (Sorbelli, 2021: 7). Те позиције доводиле су га у сам центар оперских збивања и актуелности. Стална комуникација са Вердијем од самог почетка до краја каријере потврда је његовог квалитета и истрајности као диригента. Сарадња са истим либретистима и певачима стављала је Ботезинија у

ситуацију, да је могао лично да одлучује и даје свој суд о свакој опери пре саме премијере. Био је сведок развоја италијанске опере од почетка до краја 19. века. Као протагониста стварања *Аиде* и њене премијере у Каиру остао је уписан у историји музике као највећи оперски диригент италијанске опере белканто стила.

Свирајући у оперском оркестру као млад, затим учећи партитуру као диригент, радећи са певачима пре заједничких проба са оркестром, и најзад диригујући премијеру, Ботезини је ушао у саму срж оперског стваралаштва белканто стила. На контрабас је успео да пренесе све одлике лепог певања. Чист и уједначен тон у свим регистрима, јасну артикулацију, примену две врсте портамента и легата, вибрато прилагођен регистру и карактеру, динамички опсег од најтишег до најгласнијег, и на крају виртоузне колоратуре, које су постизане помоћу флажолета.

Вокално у његовим композицијама постаје инструментално, и обрнуто. Дуализам рађа нови жанр, а контрабас, од инструмента за пратњу, долази у први план својим широким опсегом, претварајући се у сопран, алт, тенор или бас. Његове оперске парафразе и варијације постају неодвојиви део концертантне музике за контрабас, са увек присутним елементима белканто стила.

Компонујући фантазије и варијације за узоре је имао Паганинија, а касније и Листа. Прве теме које је обрађивао биле су из Белинијевих опера, укупно пет: *La Sonnambula* (1840), *Beatrice di Tenda* (1843), *La Straniera*, *I Puritani* (1848) и *Norma*. Затим Доницетијевих, Росинијевих и Паизијелових: *La Lucia* (1862), *Cerrito* (1847), *Nel cor piu mi sento* (1878), *Lucrecia Borghi*, *Barbiere de Seviglia*, *Stabat Mater*, *Gli Ugonotti* (1863), *Nina pazza per amore*, *Williem Tell* (1853). Из своје путујуће нототеке, без сталног места боравка, многе фантазије остале су у Ботезинијевим прстима, док се за шири аудиторијум сматрају се узгубљеним. Мађарски педагог и контрабасиста Лајош Монтаг (Lajos Montag) наводи да их има укупно 27, док они највреднији још увек трагају за неким рукописима. Пописи његових фантазија се разликују због других жанрова са којима се мешају и ауоцитирања сопствених дела током каријере. Фантазија би по потреби постајала концерт или дупли концерт (*Cerrito*, *I Puritani*), а теме са варијацијама би се често допуњавале новим варијацијама или би постајале фантазије. При компоновању се држао слободне форме. Препуштајући клавиру увод, контрабас би се, на почетку, представио малом каденцом пре изношења прве теме, као у *Scena e Aria*. Помоћу флажолета на свим жицама, пасажима кроз три октаве са различитим ритмичким фигурама, двохватима састављених од консонантних интервала и комбинацијом штрихова, по узору на виолинисте, у самом старту постајало је јасно

да главна улога овога пута припада контрабасу. Изрази за карактер, начин свирања и динамику преузимају су из вокалне: *con dolore, con Anima, con tutta forza, molto passione*, и инструменталне музике: *con tutto lunghezza dell arco*.

Фантазија као реминесценција опере, или опера у малом, развијала би се као тема са варијацијама, или у слободној форми, изношењем више тема у контрабасу, одвајаних „хорским“ и „оркестарским“ епизодама које је доносио клавир. Потпури оперских арија, као парафраза и колоратурне каденце на контрабасу, као код певача у опери чиниле су његове фантазије. За сва своја дела по правилу није израђивао посебан штиф за деоницу контрабаса, већ га је у партитуру уписивана заједно са деоницом клавира.

„Свирај као што би певао“ постајао је мото за успешну интерпретацију.¹⁵

6.2. Елегије

Елегије, романсе, мелодије и сањарења код Ботезинија могу се назвати и песмама без речи. Различите су тежине и свака од њих има најмање два назива и неколико издања. Неретко се јављају и као диптих са неком другом, контрастирајућом композицијом. Композитор их је писао од почетка до краја своје каријере увек са клавиром, потом оркестрирајући клавирски извод. То су оригинални комади који немају стилских алудација, нису ни фантазије нити варијације. Различите су по карактеру, тоналитету и тежини и осликавају лични израз и индентитет композитора. Спадају у његова најизвођенија дела, од настанка до данашњих дана.

Елегија број 1 или *Елегија ин РЕ*, компонована највероватније 1857. године. У појединим издањима се јавља као диптих са тарантелом и прва је у низу. То је једина дурска елегија са кратким клавирским уводом, која је постала синоним за Ботезинија, а по броју сопствених извођења у каријери, чини се као његова омиљена ауторска композиција.. Највише је свирана од свих елегија, како за време живота композитора, тако и после његове смрти, чак се нашла и у његовој *Методи*, као пример за легато. У питању је један од ретких комада који су издати за живота композитора. Светла, са

¹⁵ Љубинко Лазих

богатством хармоније и орнаментике, подсећа највише на Шопенова ноктурна и Менделсонове *Песме без речи*. Под плаштом белканта, она осликава оперски карактер, најављујући нове композиције елегичног карактера. Ботезини је често изводио по целом свету, као засебну композицију, а још више као интродукцију за блиставу тарантелу. *Елегија* и *Тарантела* чиниле су диптих. Прерађена је за многе инструменте још за живота композитора. У програмима из 1858. године, налазимо је под називом *Romansa senza parole*. Оркестрирана је за гудачки оркестар и соло контрабас, касније и за квартет контрабаса. Са легатима на једној жици, раскошним тоном, светлим колоратурама оправдава један од својих назива, белканто песме без речи.

Елегија бр. 2, Нова елегија или *Romanza Drammatica op. 20*, називи су за исто дело, највероватније компонована око 1877. или 1884. године. Компонована у е-молу,



као опус 20, на појединим концертима извођена као увод за варијације на Паизијелијеву тему оп. 23. Ботезини је то дело, највероватније, посветио брату. Први пут је публикована у издању *Ricordi* тек после смрти композитора 1926. године (Михно, 2008: 78). Постоје неколико манускрипта расутих по италијанским архивима, са дужим или краћим клавирским - оркестарским уводом. По карактеру се битно разликује од прве елегије, превасходно због своје драматике и трагичности. Драмски карактер и промене расположења преласком из мола у дур, удаљава је од изворног белканта и приближава европским музичким токовима ван Италије тог времена. То је једина елегија у којој се композитор служио двохватима у различитим интервалима. У развојном делу, после модулације у дур, могуће је целу фразу свирати на флажолетима у другој позицији без скока у палчеву позицију, где се флажолети по правилу свирају. Ботезини се тим флажолетима није служио, што је познато из његове методе, али је то свакако могуће, и код публике, слушно, изазива збуњујући ефекат.

Елегија бр. 3 (Melodie) појављује се и под називом *Romanza Patetica*. Компонована је 1877. године и први пут је издата 1879, у издању издавачке куће *Richault* из Париза. Према неким изворима Ботезини је дело посветио својој сестри (West, 2001: 268).

Пример 39 – могућност свирања флажолета у првој позицији

. Карактеристично за ову композицију је њена мелодијска линија која својом експресивношћу парира виолини или виолончелу. Њен тонски опсег од контра ха (што је уједно и најнижи тон соло контрабаса са три жице) до флажолета е3 звучно (што се може сматрати највишим постигнутим тоном на контрабасу у целокупном Ботезинијевом опусу) представља читаву палету боја и карактера контрабаса као солистичког инструмента.

Adagio melancolico e appassionato или *Elegie par Ernst*, како је Ботезини у свом каталогу уписао, у оригиналу је написана за виолину и клавир, и означена је као опус 10 од стране композитора Хајнриха Вилхелма Ернста (Heinrich Wilhelm Ernst, 1812-1865), у периоду између 1829. и 1838. године. Оригинални рукопис налази се у државној библиотеци у Берлину.¹⁶ ово дело представља Ботезинијеву транскрипцију виолинске композиције за контрабас, чија је ознака за карактер постала њен наслов (West, 2001: 200).

Пета *Елегија* или *Reverie (Сањарење)* је песма у белканто стилу, компонована за сопран и клавир (West, 2001: 200). Најкраћа је од свих пет елегија. Она потиче из кратког периода када је Ботезини уписивао датуме и места компоновања. У партитури, уз место (Напуљ) и датум (6. март 1879. год.) пише: „Quando cadran le foglie“ (*Када лишће опада*). Аутори песме су Лоренцо Стекети (Lorenzo Stecchetti), који је писао под псеудонимом Олиндо Гуерини (Olindo Guerrini) и Паоло Францеско Тости (Paolo Francesco Tosti). Речи песме говоре о љубави пре и после смрти:

„Када лишће опада, а ти дођеш
Потражите мој крст на гробљу,
У углу ћеш га наћи
А поред њега ће израсти пуно цвећа.
Ухвати се за своју плаву косу
Цвеће које је израсло из мог срца.
То су песме које сам желео да напишем, али нисам написао
Речи љубави које ти нисам рекао”.¹⁷

¹⁶ Preussische Kulturbesitz, Musikabteilung

¹⁷ Превод Љубинко Лазић

Врло брзо по настанку композиција је штампана у четири различита издања, односно четири различите транскрипције – за виолину и клавир (Симонети), виолу и клавир (1881), виолончело и клавир (Утц Хорн, Utz Horn), гудачки квинтет (Ботезини, 1888) и за клавир соло, после смрти композитора 1891. године. Изводећи је често са пријатељима, Ботезини је свирао деоницу виоле. Осим тога што је више пута транскрибована, композицији промењен и назив. За живота композитора *Сањарење* се није свирало на контрабасу. После Ботезинијеве смрти амерички контрабасиста и професор на универзитету Џулијард, Фредерик Цимерман (Frederick Zimmermann) од транскрипције за виолончело, направио обраду за контрабас. Деоницу контрабаса, због соло штива, транспоновео је за секунду ниже, док је клавирски извод остао оригиналан. Портаменто као техника белканто стила у овој елегiji је највише заступљена. Песма је за кратко време прешла пут од вокалне до инструменталне форме, а данас се сматра једном од пет елегija Ђованија Ботезинија. Његови пријатељи и следбеници, за време његовог живота и касније, наставили су његову праксу свирања белканто песама са свим елементима белканто стила на гудачким инструментима. *Сањарење* је за то типичан пример.

6.3. Теме са варијацијама

Варијације као композициона техника инспирисала је многе ствараоце, који су је користили, инспиришући се новим или својим већ постојећим темама, али и мелодијама преузетим од других аутора. У циљ проширења литературе за своје инструменте њој су прибегавали и виртуози, варирајући већ постојеће теме најчешће познатих дела. То је била веома популарна техника романтизма, у којој се опробао и Ботезини. Његов биограф Гаспаре нело Ветро наводи да је прве варијације писао још као студент на Конзерваторијуму, још 1836. године. Биле су то варијације на Белинијеву тему из опере *La Straniera* (Vetro, 1989/2004:98).

Варијације на тему *Карневала у Венецији* и на Паизијелијеву тему *Nel cor più non mi sento* из опере *La Molinara* вероватно су најбројније у периоду од 1790. до 1854. Тај податак износи Жаиме Рамирез (Jaime-Ramirez Castilla) у свом раду, у коме у табели наводи имена 29 композитора међу којима су Ванхал, Драгонети, Бетовен, Паганини, Сивори и Ботезини, који су писали своје варијације на Паизијелијеву тему (Ramirez-Castilla, 1999: 86). Прву тему Ботезини је у потпуности изводио на флажолетима. Варијације су карактеристичне због комбинације флажолета и пицката,

у левој, и рикошеа у десној руци. На тај начин се ствара ефекат као да истовремено свирају два контрабаса.



Пример 40 – *Nel cor piu non mi sento* пример рокошеа, пицката и флажолета

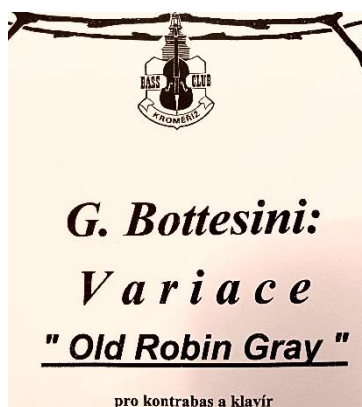
Карневал у Венецији је дело које обелижило Ботезинијеву каријеру. Као и варијације *Nel cor piu non mi sento*, композицију су свирали свих познати и непознати виртоузи 19. века. Од првих концерата непосредно после студија, преко првих путовања у Јужну и Северну Америку, концерата по Француској и Немачкој, Русији и Скандинавским земљама, *Карневал* је увек био и на Ботезинијевом репертоару. На својим првим путовањима у Хавану пратио је свог колегу, виолинисту Луиђија Ардитија на клавиру, управо у извођењу варијација на тему *Карневала*. На мелодију познате венецијанске канцонете *О мама, мама драга* прве познате варијације написао је Николо Паганини, око 1828. године, на врхунцу своје славе. Ботезини је у то време био дечак, који је са дивљењем слушао приче о великом узору. Поред поменуте информације коју у својој књизи наводи Михно (Михно, 2008: 59), постоји још једна: „Вјењавски је себе сматрао последњим представником виолиниста романтичара. Једном приликом пред крај свог живота у присуству Леополда Ауера (Leopold Auer)¹⁸ и Николаја Рубинштајна изговорио је важну реченицу: „Запамтите ме добро вас двојица! Венецијански Карневал умире са мном.” Било је то крајем седамдесетих година 19. века.” (Михно, 2008: 59).

Пре изношења главне теме, Ботезинијев *Карневал* има интродукцију у виду клавирског увода и лагане белканто кантилене, која се завршава каденцом. Интродукција, каденца и тема са осам варијација чине ово дело. Као што је Паганини

¹⁸ Мађарски виолиниста, Академик и диригент

чинио подизањем свог штима за полу степен, Ботезини је за *Карневал* предвидео скордатуру¹⁹ за малу терцу навише. Користио је све елементе белканто стила

Old Robin Gray су, вероватно, најмање извођене варијације. На основу манускрипта који се чува у Парми добија се податак да су публиковане у Русији тек осамдесетих година прошлог века,²⁰ скоро сто година после смрти композитора. Данас је у пракси некомерцијално издање, у рукопису, који је начинио моравски контрабасиста Милослав Гајдош (Miloslav Gajdoš). У поређењу са свим другим Ботезинијевим варијацијама *Old Robin Gray* спадају у најједноставније.



Пример 41 – насловне стране варијација издавача *Bass Club Kromeriz*

6.4. Асоцијације на стилове других композитора и транскрипције

У композицијама за које је инспирацију пронашао у опусима других композитора Ботезини се највише удаљио од белканта, а највише приближио европским токовима инструменталне музике у свету. Као путник имао је прилике да се упозна са фолклором и музичарима из других земаља. Присуствовао је различитим музичким фестивалима, на којима је имао прилике да слуша и друге оркестре са њиховим солистима. После смрти Белинија и Доницетија као главних представника белканто стила тридесетих и четрдесетих година 19. века, Белканто је наставио свој живот још само кроз извођења њихових опера и арија. Ботезини је то чинио посебно у почетку своје каријере као солиста и диригент. Како је себе сматрао композитором који свира контрабас, неминовност су била његова истраживања на пољу

¹⁹ Прештимавање целог инструмента или само појединих жица за неку композицију или њен део.

²⁰ Музика, ред. А. Михно. Москва. 1980 г.

инструменталне музике и свирање туђих композиција или стилска алудирања (асоцијације) и компоновање у стилу неког другог композитора.

Као велики поштовалац Шопенове музике, посветио му је две композиције. *Allegretto Capriccio* је вероватно настала после Шопенове смрти, око 1849. године. По карактеру највише се разликује од свега што је до тада компоновао. У делу нема цитата из Шопенових дела, осим што је писана у такту 3/4, са значајном улогом клавира, што недвосмислено подсећа на музику пољског композитора и његове етиде за клавир. Композиција је често била на Ботезинијевом репертоару, последњи пут у мају 1889. године, неколико месеци пре његове смрти (Михно, 2008: 67). Додатак (*alla Chopin*) дописан је од стране издавача²¹ и не налази се у манускрипту.



Пример 42 – оригинални рукопис Ђ. Ботезинија почетка композиције *Allegretto Capriccio*

Ботезинија је инспирисала Шопенова музика. Урадио је транскрипцију за његову *Етиду* опус 27, бр.7, у цис-молу у (оригиналу писану за клавир), за сопран, контрабас и клавир, и дао јој назив *Tutto che il mondo serra*. Тиме је клавирска етида добила форму камерне композиције за контрабас, глас и клавир. Транскрипција је обликована на начин да је виртоузна лева рука клавира написана за контрабас, док је за водећи глас из десне руке дописао текст и ту линију наменио сопрану. Клавир хармонском пратњом употпуњује мелодијске линије контрабаса и сопрана. Том интересантном транскрипцијом Ботезини не само да наставља традицију писања арија за глас са облигатом контрабасом, преузету из класицизма (Моцарт *Арија* и Шпергер

²¹ Ludwig Doblinger, Verlag, Wien. 1983.

арије), већ успешно повезује италијански белканто на контрабасу са Шопеновом лирском музиком за клавир.

12 **Tutto che il mondo**

a cura di
Gergely Járdányi

Giovanni Bottesini
(1821 - 1889)

Lento

Voice

(a piacere)

Cl.

Pf.

2 *p*
Tut - to che il mon - do ser - ra di più ca - ro per

7 *pp*
me da me s'in - vo - la ah! Tut - to che il

Пример 43 – прве стране *Арије*

Транскрипција Моцартове *Арије* (*Per questa bella mano*) КВ 612, са датумом на партитури 8.3.1791. била је сигурно најзахтевнија, а истовремено и најизазовнија транскрипција за Ботезинија. У оригиналу написана за бас-баритон са облигато контрабасом, уз пратњу оркестра за двојицу уметника из Шиканедеровог (Emanuel Schikaneder) позоришта у Бечу - Франца Герла (Franz Xaver Gerl) и контрабасисту Фридриха Пишелбергера (Friedrich Pichelberger). Фридрих Пишелбергер био је виолониста,²² коме су многи композитори посвећивали своја дела (Хајдн, Моцарт, Дитерсдорф, Кожелух²³, Хофмајстер и Пихл). Као виртоуз на свом инструменту претпоставља се да Моцарту представио све могућности свирања на бечком контрабасу. Има назнака да је *Арија* требало да буде саставни део опере *Чаробна фрула*²⁴ (*Zauberflöte*), али је на крају ипак наставила свој живот као концертантно дело. *Чаробна фрула*, компонована према Шиканедеровом либрету, при чему је на премијери

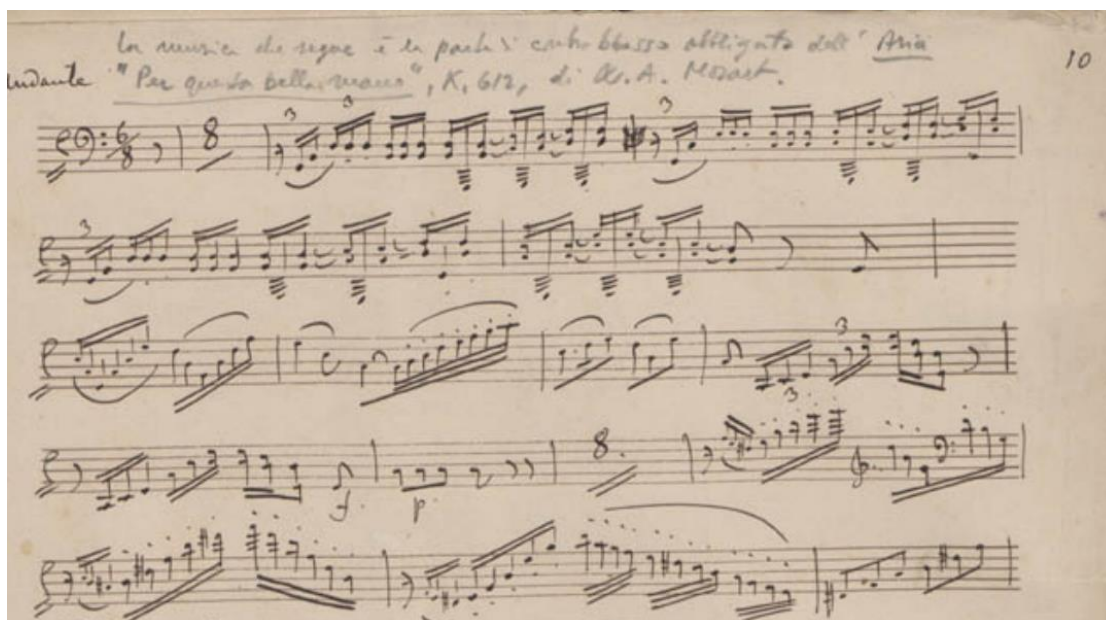
²² Виолоне, назив за бечки контрабас, посебног терц-квартног штима коришћен за литературу бечке класике друге половине осамнаестог века.

²³ Koželuch Leopold (1754-1812)

²⁴ Wolfgang Amadeus Mozart, *Per questa bella mano*, Hoffmeister Verlag, Vorwort Tobias Göckler. 2001. год

Шиканедер тумачио улогу Папагена (Deutsch, 1965: 487), а Пишелбергер био контрабасиста у оркестру, имала је великог успеха и без *Арије* *Per questa bella mano*.

Ботезини је сигурно имао тежак задатак да композицију писану за петожичани виолоне у терцно-квартном штиму пребаци на тројични контрабас квартног штима а да притом не мења оригинални тоналитет због оркестра и интонације певача. Задатак је био претежак а изазов сигурно још већи. Преписао је деоницу контрабаса за секунду ниже, по обичају урадио скордатуру штима контрабаса за тон више и на тај начин дао основу за нове транскрипције бечке класике много година после његове смрти. Ово је једини засебан штим контрабаса који је Ботезини урадио. Моцартова музика за солистички контрабас захваљујући овом решењу живи даље без обзира на промену штима контрабаса који се десио почетком 19. века.



Пример 44 – Ботезинијевог рукописа Моцартове Арије

Allegro di concerto alla Mendelsohn, као мали концерт у једном ставу, инспирисан је Менделсоновим *Концертом* за виолину у е-молу оп. 61. У библиотеци у Парми могу се видети три различите верзије тог комада, који се разликују по дужини и оркестрацији. Две верзије су писане за клавир, док је једна оркестрирана за камерни оркестар. Стилске и мотивске асоцијације на Менделсонов *Концерт* присутне су током целог дела. Из њега су преузети оригинални темпо и тоналитет. Оба дела немају оркестарски увод, односно одмах се износи прва тема, у деоници контрабаса, са трилерима у октавним скоковима, са виртоузном каденцом из које се излази у

триолама док оркестар поново износи прву тему у репризи. Поменуте су само неке од сличности између ова два дела.

Bach Air (Meditazione) назива се још и (*Aria di Bach*) је композиција инспирисана ставом *Air* из *Оркестарске свите број 3*, у *Де-дуру* Јохана Себастијана Баха (Johann Sebastian Bach). Поједини издавачи дали су јој назив *Арија на Ге жици*. Како наводи Гаспаре Нело Ветро (Vetro, 1989: 206)²⁵ транскрипција је настала око 1870. године. Више пута дело је Ботезини извео на турнеји са Вјењавским, од октобра 1877. до јануара 1878. године, затим по Немачкој, Холандији и Скандинавским земљама (Vetro, 1989: 206). За време турнеје изведена је, између осталог, и на једном венчању у протестантској цркви у Стокхолму, 1. новембра 1877. године. Паул Брун (Paul Brun)(Brun, 2001: 235) у својој књизи помиње још једно извођење у Паризу 1883. године. Постоје три верзије транскрипције. Једна за контрабас и гудаче и две за клавир и контрабас. Деоница контрабаса је написана у лагама које су веома удобне за свирање, а звучно су пријатне за слушање. Осим што је транспонована у звучни Ге-дур, у нотном тексту нема измена. Цела композиција се може свирати само на Ге жици, без празних жица и флажолета, у распону нешто већем од октаве. То је једина композиција из барокне литературе коју је изводио Ботезини. После његове смрти, представник Бечке школе контрабаса, Франтишек Симандл обрадио је исто дело на свој начин, и уврстио га у своју збирку од девет књига литературе за контрабас (*Die Hohe Schule für Kontrabass*) (Simandl, 1881.год. Band 6. Nr.6 страна 30.).²⁶



²⁵ Gaspare Nello Vetro, ed.. Giovanni Bottesini (Parma: Centro Studi e Ricerche dell Amministrazione dell Università degli Studi di Parma, 1989), strana 206

²⁶ Franz Simandl. *Die Hohe Schule für Kontrabass*. Musikverlag C.F Schmidt. Heilbronn. 1881, band 6. Nr.6, страна 30

Пример 45 – Ботезинијевог рукописа за соло контрабас и гудаче

Асоцијације на стилове других епоха налазе се у још две композиције. То су грациозна *Gavota*, и шпански *Bolero* са интродукцијом, који је вероватно настао током Ботезинијевих упознавања са шпанским фолклором, током боравка у Барселони. Пред крај живота он их је често изводио на концертима. После њега, оба дела нису дуго била на репертоару. На *Gavotu* је тек крајем седамдесетих година прошлог века својим виртоузитетом пажњу скренуо Лудвиг Штрајхер, док се *Болеро* тек сто година после Ботезинијеве смрти поново вратио на репертоар контрабасиста широм света.

7. Закључак

Истражујући Ботезинијев опус за контрабас у контексту препознавања и дефинисања елемената белканто стила, анализа је обухватила не само његове концерте са оркестром (А-дур, ха-мол и фис-мол) и његове дупле концерте са контрабасом (*Пасионе Аморосо*, *Гран Дуо*, *Пуритани фантазију*), већ и композиције са клавиром - фантазије, варијације, елегije, композиције које асоцирају на стил неког другог композитора као и транскрипције туђих дела. Сва поменута остварења сагледана су кроз призму *Методe* из 1869. године. На основу Ботезинијевих методских принципа дефинисан је његов приступ компоновању за контрабас и препознате су технике свирања којима се служио, са посебним акцентом рада на флажолетима. У функцији појашњења њиховог свирања, као један од резултата рада уз текст је приложен и плакат у природној величини мензуре врата контрабаса на коме су обележени сви флажолети које је Ботезини користио уз додатак флажолета који се данас користе у модерној извођачкој пракси. Техници десне руке посвећена је посебна пажња. Вршена су мерења односа дужине гудала и жице на свим гудачким инструментима, у циљу формирања технике свирања контрабаса која је потребна за верну интерпретацију Ботезинијеве музике.

Још један од значајних резултата који је донео овај рад јесте указивање на три главна параметра за постизање *белканто-белтона* Ботезинијеве технике свирања на контрабасу, кроз брзину гудала, његов притисак и место гудала на жици. Поменута искуства обједињена су у прегледној табели у раду.

Све технике десне и леве руке које су неопходне за постизање елемената белканто стила у делима за контрабас Ђованија Ботезинија (Вибрато, Портаменто, Портато, Рикоше, Легато и Спикато), дефинисане су у посебном поглављу.

Ботезини је себе сматрао композитором затим диригентом који свира контрабас, и током целе своје каријере тежио ка томе са мање или више успеха. Опере и дела у којима нема контрабаса као солистичког инструмента и даље су сенци његове солистичке литературе за контрабас, неке опере до данас нису изведене. Као један од последњих композитора и интерпретатора романтичарског стила лепог певања са почетка 19. века, у својству диригента, композитора и контрабасисте, Ботезини га је

трансформисао из вокалног у инструментални стил, и пренео на контрабас. На тај начин га је овековечио и сврстао и сам врх солистичке литературе за контрабас.

Музика овог ствараоца због својих особености - пуноће тона, виртуозности, уједначености свих регистара на инструменту, чисте колоратуре уз помоћ коришћења флажолета и правилне употребе вибрата, легата и портамента већ сто година чини незаобилазни део репертоара свих контрабасиста широм света. Тако ће бити и у будућности.

8. Литература

30. *Bassomania* (2021). Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti

Agricola, Martin. *Musica instrumentalis deudsch*. Wittemberg, 1528.

Amorim, George. *The influence of Giovanni Bottezini on Pedro Vals*, University of north Texas, 2009.

Andreis, Josip (1966). *Historija muzike*, Zagreb: Školska knjiga.

Apel, Willi (2001). *Harvard Dictionary of Music*. 2nd, revised and enlarged ed.). Cambridge, Massachusetts: Belknap

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

Bottesini Giovanni. *Grande Methode complete de Contre Basse*, Leon Escudier, Paris 1869.

Brun, Paul (2001). *A New History of the Double Bass*. Yorke Edition. New York, Strana 235.

Vaccai, Nicola (1975). *Practical Method of Italian Singing*, edited by John G. Paton. New York: G. Schirmer.

Vetro, Gaspare Nello (1989). *Giovanni Bottesini, 1821-1889*. Parma: Centro studi e ricerche dell

Amministrazione dell Università degli studi,

Deutsch, Otto Erich (1965). *Mozart: A Documentary Biography*; Stanford, CA: Stanford

University Press.

Findeisen, Teodor, Albin. *Der Lehrer des Kontrabass-spiels*. Hoffmeister Verlag, 2 Haft.

Giller, Alexandra Patricia. Experts and Excerpts: *The Application of Giovanni Bottesini's Complete Method for the Contre-Basse to the preparation of orchestral excerpts taken from the works of Giuseppe Verdi*, Monash University, 2015.

Mattei, Silvia. *Il Metodo per Contrabasso di Giovanni Bottesini*, Roma, 2007.

Михно, А. Джованни Боттесини, *Жизнь и Творчество*, Музыка, Москва. 2008.

Nello Vetro, Gaspare, *Giovanni Bottesini (1821-1889)*, Parma:Centro Studi e Ricerche dell Amministrazione dell Universita degli Studi di Parma, 1989.

Planyavsky, A. *Johann Hindle Ein reisender Baßgeiger des Biedermeier*. Wien,1984.
Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien 40, 1984. 145

Petracchi, Franco, *Simplified higher technique for double bass*, yorke edition. London.1980.

Planyavsky, Alfred. *Geschichte des Kontrabasses*. Vienna, 1970, ed. 2, 1984.

Planyavsky, Alfred. *The Baroque Double Bass Violone* Tutzing, 1998.

Potter, John (2009). *Tenor: History of a Voice*. New Haven & London: Yale University Press.

Раков, Лев, *История Контрабасового Искусства*, композитор, Москва 2004.

Ramirez-Castilla, Jaime. *Musical Borrowings in the Musicfor Double Bass by Giovanni Bottesini: Areconsideration the operatic Paraphrases*, University of Cincinnati, 2007.

Simandl, Franz. *Die Hohe Schule für Kontrabass*. Musikverlag C.F Schmidt.Heilbronn.
1881. band 6. Nr.6

Street, Stephen (2019). Complete Method for Double Bass by Giovanni Bottesini. London: Republished by Stephen Street

Sorbello, Davide. *Giovanni Bottesini: common performance practice and Concerto di bravura*, Athens. Georgia 2021.

Streicher Ludwig, *Mein musizieren auf dem Kontrabass*, Doblinger Verlag, 5 Hefte, Wien 1978.

Toft, Robert (2013). *Bel Canto: A Performer's Guide*. London: Oxford University Press

Trumpf, Klaus, *Das Mozart Requiem für einen Kontrabassisten*, Potsdam 2020

Warnecke, Friedrich. *Ad Infinitum*, Im Verlage des verfassers, Hamburg 1909.

West Chris, *The Paganini of the Double Bass*, Amazon Independent publishing, London 2001.

ВЕБОГРАФИЈА

Bass Heritage Board,

<https://m.facebook.com/groups/523667464327681/permalink/1183292745031813/>

Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Niccolo-Paganini>, приступљено 20.02.2024.године.

Italian Music in the 1800's (and it's not opera...).

<https://longoio3.wordpress.com/2018/06/04/italian-music-in-the-1800s-and-its-not-opera/>, приступљено 2.02.2024.

Liuzzi Vito, *VIENNESE TUNING*, n.d. датум приступа сајту 09.02.2024. <http://liuzzivito.blogspot.com/2011/12/viennese-tuning.html>. Liuzzi, Vito. "A BRIEF HISTORY of DOUBLE BASS TRANSCRIPTIONS." N.d. датум приступа сајту 10.02.2024. <http://liuzzivito.blogspot.com/2012/01/brief-history-of-double-bass.html>.)

Martin, Thomas. In Search of Bottesini. <https://www.thomasmartin.co.uk/thomas-martin-in-search-of-bottesini>, приступљено 02.02.2024.

The Double Bass Blog. <http://liuzzivito.blogspot.com/2014/09/i-concerti-di-g-bottesini-cura-della.html>

Cho Han Han. *Double Bass: Transcribed and Contemporary Repertoire*, p.2, датум приступа сајту 10.02.2024. <https://escholarship.org/uc/item/3wm227n2>

Hindemith Pul. Catalogue of Works, n.d. [Www.hindemith.info](http://www.hindemith.info). Датум приступа сајту 10.02.2024. http://www.hindemith.info/en/life-work/catalogue-of-works/?tx_cagtables_pi2%5Bdetail%5D=124.

ИНТЕРВЈУИ

Интервју са Клаусом Трумфом, рађен у децембру 2004. године

Нотни материјали

Double Bass Editions by Klaus Trumpf

Hofmeister-Verlag

Sperger, J.M. Sonate h-Moll (T36) Kb.u.Kl. FH 2450

Sperger, J.M. Sonate D-Dur (T38) Kb.u.Kl. FH 2739

Sperger, J.M. Sonate D-Dur (T39) Kb.u.Kl. FH 2689

Sperger, J.M. Sonate D-Dur (T40) Kb.u.Kl. FH 7511

Sperger, J.M. Quartett D-Dur (T31) Kb.,Fl.,Va.,Vc. FH 2924

Sperger, J.M. Konzert D-Dur Nr.1 Kb.u.Kl. FH 3543

Sperger, J.M. Konzert D-Dur Nr.2 Kb.u.Kl. FH 2745

Dittersdorf, K.D.v. Konzert D-Dur Nr.2 Kb.u.Kl. FH 2081

Vanhal, J.K. Konzert D-Dur Kb.u.Kl. FH 2252

Hoffmeister, F.A. Konzert D-Dur Nr.3 Kb.u.Kl. FH 2592

Haydn, J. Kontrabaß-Soli aus seinen Sinf. FH 2039

Breitkopf & Härtel

Trumpf, K. Leichte Spielstücke I DV 32088

Trumpf, K. Leichte Spielstücke II DV 32089
 Trumpf, K. Bogentechnik I DV 31078
 Trumpf, K. Bogentechnik II DV 31079
 Bottesini, G. Ausgewählte Stücke DV 32093
 Bottesini, G. Konzert h-Moll EB 8538
 Pergolesi, G.B. Sonate (Pulcinella) DV 8110
 Sperger, J.M. Adagio f.Kb.u.Str.quart. DV 8503
 Sperger J.M. Adagio f. Kb. u. Kl. DV 8109
 Doblinger-Verlag
 Sperger, J.M. Konzert D-Dur (Nr.16) DM 1494
 Sperger, J.M. Konzert A-Dur (Nr.17) DM 1499
 Sperger, J.M. Konzert h-Moll (Nr.18) DM 1497
 Pro Musica –Verlag (Gerig)
 Sperger, J.M. Konzert A-Dur Nr.11 (T11) 50-00174-100
 Sperger, J.M. Romanze Kb. u. Str.quart. u. Kl. 50-00251-100
 IKURO -Verlag
 Sperger, J.M. Konzert D-Dur Nr.8 (T8) 210303
 Partitur 210303-10
 Stimmensatz 210303-50
 Sperger, J.M. Concertino Kb., Vla., Fl./Klav. 180117
 Partitur 180117-10
 Stimmensatz 180117-50
 T.ROGGEN MUSIC
 Sperger-Trumpf Sonatine Nr.1 MJTK 1
 Sperger-Trumpf Sonatine Nr.2 MJTK 2
 Sperger-Trumpf Sonatine Nr.3 MJTK 3
 Sperger-Trumpf Sonatine Nr.4 MJTK 4
 Kb.-Quartette:
 Chatschaturjan, A. Säbeltanz FH 2676
 Paganini, N. Moses-Phantasie FH 2677
 Vivaldi, A. Drei Jahreszeiten f. 4 Kb. FH 2678
 Rabbath, F. Kobolds FH 2679
 Bottesini, G. Passione amorosa FH 2227
 Bach, J.S. Air FH 2860

Bach, J.S. Arioso FH 3311

Trumpf, K. Weihnachtslieder-Potpourri FH 2857

Bassiona-Barock Albinoni, Vivaldi, Händel FH 3409

Makhoshvili, G. Bassiona in Jazz FH 3449

Makhoshvili, G. Play Jazz FH 3461

Wolfgang Amadeus Mozart, Per questa bella mano, Hoffmeister Verlag, Vorwort Tobias Göckler. 2001.

Rimski-Korsakov Hummelflug FH 3512