

# ЕВОЛУТИВНИОТ ПАТ НА МУЗИЧКИОТ ИНСТРУМЕНТ КОНТРАБАС

Петруш Петрушевски  
Стефанија Лешкова-Зеленковска

78.03:780.6.016

## Вовед

Истражувањето на еволуцијата на контрабасот открива заплеткана мрежа од неколку стотици години на промени во дизајнот и модата во димензиите на инструментот, а консеквентно и во штимањето. Ваквата состојба дополнително се комплицира поради фактот за истовремена употреба на различни форми на контрабас во различни земји и тоа во еден стилски период (Slatford, 1980). Токму затоа неговото усовршување и стандардизирањето претставува многу важен и долг процес кој поминува низ различни фази за да дојде до конечниот четирижичен инструмент на *модерното време*. Бројните можности, воедно и разлики ја наметнуваат потребата од поставувањето на норми и во однос на изведувачките барања. Оваа слика добива многу посериозна димензија во 20тиот век кога расте потребата контрабасот да се позиционира заедно со другите солистички и виртуозни инструменти, а паралелно и теориската мисла да одговори на предизвиците на современиот контрабасист.

Прашањето за точната лоза на потеклото на инструментот се уште е тема на различни гледишта и ставови. Едни сметаат дека е директен потомок на семејството на виолата, поточно *контрабасовата виола да гамба*, која во Италија ја нарекувале *violone* (Азархин, 1978; Slatford, 1980; Абрашев, 1995). Во новата историја на контрабас Пол Брун со многу референци, тврди дека контрабасот води потекло од вистинскиот бас од фамилијата на виолините (violins). „Додека според надворешноста личи на виола да гамба, внатрешната градба е речиси идентична со инструментите од фамилијата на violins, и многу различна од внатрешната структура на виолите (viols; Brun, 2000: 13). Професорот по контрабас L.Hurst тврди дека „модерниот контрабас не е вистински член на ниту една од овие две семејства. „Најверојатно својата прва општа форма била онаа на violone (најголемиот член на семејството на виолата), на најраните преживевани басови опремени со модерни обележја.“ (Hurst, 2009, <http://www.oocities.org/vienna/1187/Music/basshist.html>).

## 1.Историјат

Сознанијата за постоењето на контрабасот се протегаат наназад до 16. век, поточно од 1516 год. од кога датира и најстарата илустрација на овој инструмент (Slatford, 1980). Според К.Сакс, првата уметничка слика на контрабасот е пронајдена во *Turnierbuch* на Ј.Амен во 1566 год. (Sachs, 1940: 205). Неговиот долг историски пат ќе биде условен првенствено од: (1)промените во конфигурацијата на семејството виолини и (2)еволуцијата на оркестарските ансамбли поради што секоја последователна фаза ќе ја наметне потребата за адаптирање кон нови музички и технички барања (Brun, 2000: 13). Соодветно на сево ова варираат и интерпретациските задачи, техниките и квалитетот на самиот звук.

Во почетокот на 17.век германскиот композитор М. Преториус (1571-1621) го опишува инструментот *sub-bass violon da gamba*, дека звучи за октава пониско од регуларната нотација – практика која е стандардна процедура денеска (*Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia*, 1620). Во Италија сличен на овој инструмент за прв пат бил употребен во операта *Орфеј* (1607) од страна на композиторот К.Монтеверди кој и самиот свирел на *гамба* – (Абрашев, 1995: 103). Изгледот, конструкцијата (со рамна задна плоча и спуштени рамена за левата рака за да може полесно да свири во повеќе позиции - палчева), и штимањето на жиците во кварта се главните карактеристики кои всушност го поврзуваат инструментот со старите виоли.

Во 1676 год. италијанскиот мајстор М. Тодини објавил во една своја книга *Dischiarzaione Armonica* дека направил нов гудачки инструмент – контрабас (DeMatteo, 1957:12/13). Со внесување суштински промени на старата контрабасова виола да гамба, преку елиминирање на праговите на тастатурата (грифот) и на петтата жица, настанал современиот четирижичен контрабас со квартно штимање (Азархин, 1978: 7). Неколку децении подоцна градителите Г. да Сало и П. Маџини изработиле басов инструмент со различен број на жици и димензии (три, шест, црковен бас) (Slatford, 1980). Инструментот со три жици го поседувал Драгонети, а денес е изложен во музејот на катедрала св. Марко во Венеција. Оној со шест жици бил во форма на виолина, со рамен заден дел и полесна конструкција, денес може да види музејот Хорниман во Лондон (Slatford, 1980). Сало и Маџини изградиле и контрабасов инструмент, многу сличен на виолончелото, со поголеми димензии, за потребите на црковната практика, и го нарекле *црковен бас*. Всушност, во историјата на инструментот постоеле обиди за изработка на поголеми видови, кои сразмерно на резонаторот, во однос на длабочината на звукот, би го озвучиле тонот поквалитетно и посилено. Доказ за ова се циновските контрабаси, од 19. век, со височина од 4м. па и повеќе, кои поради овие габаритни димензии изведувачката техника им била комплицирана и тешка (Азархин, 1978: 20/21).

Кон крајот на 17.век како член на семејството на виола да гамба, најголемо влијание има употребата т.н. *виенски контрабас* чие потекло останува неизвесно. Штимањето било како резултат на еволуцијата на G-violone, еден од барконите контрабас-гамба (G1-C-F-A-d-g). Овој вид е документиран во 1692 год., а првото дело за него, според одредени автори, е напишано од Ј.Хајдн околу 1760/1763 (за жал загубено во пожарот во библиотеката на Ајзенштад) (Focht, 1999: 24). За популарноста на инструментот се дознава и од Л.Моцарт, кој во своето второ издание за виолинските техники го споменува и неговиот несекојдневно убав звук (Raymond, 1971). Овој инструмент *мистериозно* го

снемува во почетокот на 19.век, а по пауза од 100 години доживува преродба со тенденцијата на современиот изведувач да ги истражува стилот, вкусот и атмосферата на виенската класична музика (Feng, 2016: 6/7).

Генерално „неуспехот да ги препознаеме сите овие разлики, длабоко влијае врз нашето сфаќање за еволуцијата на овој инструмент“ (Brun, 2000: 37). Во таа смисла А.Планијавски смета дека многу позначајно е да се проследи “раното“ штимање на инструментот, отколку формата или самото име (Planyavsky, 1998: 129/130). Само за илустрација кон крајот на 19.век штимањето се делело и на оркестарско, соло и високо соло штимање (Bass Baritone или Bariton-Violon- (Albright,1969: 7). Всушност во минатото контрабасот е штиман на 40 или 50 различни начини, кои варираше во зависност од вкусот, навиката, националноста на самите изведувачи (DeMatteo, 1957: 31). Затоа, репертоарот можел да се изведува со штимање кое го определувале композиторите кое пак за современите конвенционални принципи на штимање во голема мера се неизведливи иако постојат бројни соло концерти од тој период (Slatford, 1980).

Историјата на гудалото е слична на онаа на виолинското. До 1775 год. речиси воопшто не се говорело за должината или тежината на гудалото, должината и дебелината на струните на гудалото. По долго експериментирање, францускиот мајстор Ф. Торт (F.Tourte1747–1835) е првиот кој ги кодифицира овие специфики и го креира т.н. Тортиево гудало со кое изведувачите можеле да ги следат сите потребни нијанси на тонот и на изразот (DeMatteo, 1957: 39). Всушност, покрај регулирањето на штимањето продолжуваат разликите во формата и градбата на самите гудала па оттаму произлегува и широката палета на различните типови кои се употребувале. Оваа поделба според обликот на жабицата аналогно и држењето на гудалото е сведена на два генерални тип – француски и германски (првиот е со потесна мала жабица и повеќе наликува на гудалото на чело, виола; додека германскиот е со поширока жабица и се држи со "underhand grip“).

Во XIX век се наметнува потребата од преиспитување на општо прифатените стандарди и поставување на посериозни цели во однос на изведувачките потреби. Во 1830 год. на Парискиот конзерваториум Л. Керубини отвора класа за контрабас и го менува штимањето во кварта бидејќи квинтниот сооднос меѓу соседните жици барал постојана промена на позицијите во левата рака при изведбата на тоновите на една скала. Овој нов систем многу брзо довел до значајни предности во изведбата поради одредени олеснувања на прсторедот и поголема произволност (Brun, 2000: 90, 133). Затоа, во 1832 год. Конзерваториумот и официјално ги усвојува четирите жици на овој *moderen* потомок на гудачките инструменти штимани во кварта (4 жичен штиман G -D- A1-E1) (Brun, 2000: 134/135). Сè до 1860 год. и повеќето италијански конзерваториуми прават слични измени, а последната европска земја која го прифаќа контрабасот со четири жици е Англија околу 1900 год. (Albright, 1969: 2).

## 1.1.Дејноста на музички школи

Разликите кои веќе ги напоменавме во историјатот на инструментот, а се поврзани со долгиот период на неговото стандардизирање, произлегуваат и од дејноста на музичките школи и примената на методите за изучување. Фактот дека авторите и изведувачи од различни земји од Европа низ музичките периоди внесувале сопствени

начини преку создавање технички вежби за подобрување на изведбата, ја збогатува оваа слика до невидени размери. Истовремено, непостоењето на печатена литература сè до крајот на XVIII век влијаело на општиот впечаток за контрабасот како нестандартизиран инструмент за разлика од виолината или виолончелото (Barket, Fuller 1999). Трактатите и монографиите од овој период го покриваат проблемот во неколку редови, најмногу неколку страници, и се разликуваат според видот на инструментот, бројот на жиците и штимањето (Brun, 2000: 89). Во прилог на ова говори и А. Планијавски кој смета дека „Виенската контрабас-школа е заборавена во XIX век бидејќи не остава цврст напишан метод, историски материјал за овој инструмент (Planyavsky, 1998: 131).

Како поексплицитна, но, сепак, базирана на наједноставни зачетоци се наведува методиката на М. Корет (M. Corrette's, 1781). Всушност, Парискиот конзерваториум (1784) е првата институција и највлијателна во поттикнување на новиот дух и потребата за поставување организиран методски пристап. Оттаму потекнуваат и методите на В. Ф. Веримст (V. F. Verimst, 1865) и на Е. Нани (E. Nanny, 1920). Методот на Нани станува база за француската школа за контрабас, особено во техниките и примената на оптималниот прсторед на левата рака низ дурски и молски скали, со позициите на потпалчевиот регион.

Една од најстарите школи, која има извршено големо влијание врз изучувањето на инструментот, е Прашката школа за контрабас. Основана е од страна на чешкиот контрабасист В. Хаус (W. Hause, 1811). Една од клучните фигури од оваа школа е Ф. Симандал (F. Simandl, 1874), со внесувањето на новиот метод (техниката на левата рака, пределот на палчевата и потпалчевата позиција, прсторедот, техники за оркестарска литература), кој претставува основа за германската школа за контрабас (<https://secure.highlandhost.net/recitalmusic.net/spweb/content.php/>). Покрај Симандал, на прашката школа се издвојува и името на педагогот Ј. Храбе со методиките за изучување контрабас кои сè уште се користат при едукацијата (J. Hrabe, 86 Etudes fur Kontrabass).

## 2. Улогата во оркестарското творештво

Како што може да се заклучи во текот на својата историја контрабасот доживува големи промени во градбата, бројот на жиците, штимањето, гудањето, а со тоа и во самата изведба. Истовремено, поради неговата големина и интензитетот на звучноста, авторите го третираат примарно како оркестарски инструмент и не бил популарен избор за создавање концертни дела главно поради тешкотиите на балансирање на солистот со оркестарот поради нискиот регистар кој го правел тешко предвидлив во интонативна и во интерпретатиска смисла. Неколкумина автори од класицизмот и романтизмот, кои и самите биле врвни инструменталисти, успеале да ја надминат оваа состојба со компонирање и виртуозна изведба на своите концерти. Токму затоа, преку напорите на овие музичари од времето на класицизмот контрабасот започнува да се препознава како виртуозен соло-инструмент (Brun, 2000). Се смета дека првото солистичко дело за контрабас е од Г. Ф. Телеман (Trillensymphonie in D) напишано во 1730 год. (Hurst, 2007). Претходно, голем дел од литературата за контрабас била создадена за дидактички цели, или транскрибирана (како на пр., Баховите сонати за гамба), а само неколкумина соло-виртуози композитори пишувале за сопствените настапи и рецитали. Всушност, поради

недостиг на дела за контрабас од големите мајстори на композицијата и од професорите по контрабас, виортуозите на овој инструмент биле принудени да се потпрат врз своите таленти за компонирање и да создадат некаква литература, школа или метод за изучување на контрабасот (Barket, Fuller 1999). Во XVIII век, контрабасот доживува период на популаризација со експанзија на педесетина концерти. Ова се должи, во голема мера, на виртуозите како Ј. М. Шпергер и Д. Драгонети кои со своите бравурозни техники оставиле голем впечаток кај тогашната публика (Elgar, 1971). Како прв и најрано верификуван е концертниот настап на Ј. М. Шпергер на 20-ти декември 1778 год. (Blume, 1968; Albright, 1969: 3/4).

Всушност, современиот контрабас се промовира во рамките на оркестарот за да дојде до позицијата на солист со оркестар во концертните форми. Токму затоа неговата употреба во оркестарското творештво се анализира одвоено преку: (а) удвојување, (б) видот на музичкиот материјал и (в) иновациите и генералните карактеристики (поврзани со композиторскиот израз). Од аспект на видот на музичкиот материјал, се издвојуваат седум различни категории на употреба во оркестарот: ритмички (ударни), хармонска фигурација (со вон-акордски тонови), тематски-мелодиски (во целата група на жичени), тематски само со виолончелата, хармонски (акордски), задржани ноти (педал), и синкопирани пасажи (DeMatteo, 1957: 7/9).

Генерално, прифаќањето на контрабасот во практиката одело бавно, сè до средината на XVIII век кога во оркестарот го зазема местото на големата басова виола и се етаблира како постојан оркестарски член. Како инструмент од групата генерал-бас, долго време има второстепена улога, редовно удвоен со виолончелата. Гледано од историски аспект, од времето на Ј. С. Бах станува вообичаено во делата да има басова делница која ќе ја свира виолончелото и контрабасот за една октава пониско. Оваа комбинација, која е типична за барокниот стил, ја преземаат и доследно ја почитуваат класичарите, со исклучок во некои полифони ставови, или фугато делови, кога контрабасите настапувале и сами, изнесувајќи ја темата во најдлабокиот регистар (Despić, 1979: 90). Хајдн и Моцарт ги удвојуваат овие два инструмента во приближно 90% од времето во своето оркестарско творештво. Сепак, раскинувањето на оваа заедница (XIX век) е резултат на осамостојувањето на виолончелото за поголема примена како тенорски-мелодиски инструмент. Па така, веќе во музиката на Л. ван Бетовен контрабасот добива комплетна независност од виолончело (*Ероика*), самостојна делница добива во *Седмата*, па дури и соло- делница во *Деветтата симфонија*.

Во историјата на музиката можностите за камерно музицирање на контрабасот се минорни, само преку неколку дела, како на пр. пијано-квинтетот на Ф. Шуберт и на Ј. Хумел, во споредба со оние на помалите гудачки инструменти (Benfield, 1973: 31). Оттука натежнува гледиштето дека овој инструмент не бил приспособен за потребите во камерните состави (особено малите) поради што и онаа малку литература бара постојана ревизија поради старите видови на инструменти кои се користени (A. Planjavsky, 1998).

Поддршката за контрабасот како фундаментален басов инструмент доаѓа во романтизмот, кога се етаблира како стандарден член на симфонискиот оркестар. Се издвојуваат и неговите соло-делници во оперските дела каде што неговата звучност доловува посебна музичка атмосфера (Ц. Верди *Аида*, *Отело*). Употреба на соло – контрабас во симфониската музика е многу ретка, но веќе се среќава од крајот на XIX век, (Р. Штраус, *Дон Жуан*) и XX век (Р. Штраус *Алтска симфонија*, *Метаморфози*; И. Стравински *Пулчинела*).

Во текот на 20тиот век се јавуваат и големи уметнички имиња на контрабас (O.Zimmerman, L.Straicher, R.Slatford, F. Rabbath G. Karr, E. Meyer, T. Martin), кои ги поставуваат репродуктивните барања и интерпретациските вештини на едно високо и завидно ниво, врз база на фундаментите од дотогашната литература од опусот на Хофмајстер, Дитерздорф, Шпергер, Драгонети, Ботезини. Дополнително, сите овие современи интерпретатори пронаоѓаат различни технички решенија во функција на успешност во интерпретацијата, а се преземени од останатите гудачки инструменти. Всушност, некои нивни гледишта, особено оние кои се занимаваат со нотацијата, поседуваат голема доза на универзалност и се наменети да се применуваат на поширок опсег на гудачки инструменти и техниката, воопшто (Daino, 2010: 3).

### Користена литература

АЗАРХИН, Родион (1978). *Контрабас*. Москва

АБРАШЕВ, Божидар (1995). *Музикални Инструменти*. част прва. Софија: Музика

Albright, Philip H. (1969). *Original solo concertos for the double bass*. To fulfill the thesis requirement for the degree of Doctor of Musical Arts Eastman School of Music of the University of Rochester

BARCKET, James and Jerry FULLER (1999). Alfred Planavsky and the Vienna Double Bass Archive. Jerry Fuller's Violone Page

BLUME, Friedrich (1968). *Musik in Geschichte und Gegenwart*, (14 vols.; Kassel und Basel: Barenreiter-Verlag, 1949-1968), XII, 1031-1032.

BRUN, Paul (2000). *A new history of the Double Bass*. P. Brun Productions

DAINO, Eric.(2010). *The Double bass: A Technical study of timbre*. A thesis Submitted for the degree of Honors Bachelor of Music in Music Theory and Composition. University of Delaware in partial fulfillment of the Requirements

DEMATTEO, Edward.(1957). *History and Development of the Double Bass*. To fulfill the thesis requirement for the degree of Master of Music, Department of theory Eastman School of Music of the University of Rochester

ELGAR, Raymond (1971). *Introduction to the double bass*. England, Raymond Elgar; 3rd Edition

FENG, Zhou (2016). *Fingering of the Viennese Double Bass*. *Master Research*. Royal Conservatory of the Hague.

FOCHT, Josef.(1999). *Der Wiener Kontrabass*. Tutzing: Hans Schneider

HURST, Lawrence (2009). *A Brief History of the Double Bass*, School of Music, Indiana University

PLANYAVSKY, Alfred (1998). *The Baroque Double Bass Violone*. Scarecrow Press Raymond, 1971

SACHS, C. (1940). *The History of Musical instruments*. New York: WWNorton @ company.  
INC

SLATFORD Rodney “ History of the Double Bass. (1980) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie, in twenty volumes. London: Macmillan. Publishers Limited.* / <http://earlybass.com/articles-bibliographies/history-of-the-double-bass/>

STEPHEN Sas “A History of Double Bass Performance Practice: 1500-1900”:  
<http://earlybass.com/articles-bibliographies/dissertation-summary-a-history-of-double-bass-performance-practice-1500-1900/>