

КОНТРАБАС У СИМФОНИЈАМА ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА²

АПСТРАКТ: У XVIII веку композитори почињу да третирају контрабас на виртуозан начин. Иако је пре Бетовеновог времена настао значајан број дела за соло контрабас, само неколицина њих живи ван учионице и историјских списа, а њихови аутори често су непознати публици. Са друге стране, Бетовеново стваралаштво, нарочито симфоније, отвориле су пут ка еманципацији контрабаса, а као опште познате и увек присутне на репертоару, слушаоцима су, у многим случајевима, представљале полазну тачку за упознавање са литературом за контрабас. Овај семинарски рад бави се улогом контрабаса у Петој и Деветој симфонији поменутог композитора, са циљем да се прикаже како је његов симфонијски опус утицао најпре на подизање стандарда који се очекује од извођача, те на заинтересованост слушалаца и усавршавање инструмента.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Бетовен, оркестар, симфоније, Пета симфонија, Девета симфонија, контрабас, виртуозитет, развој инструмента, техничке могућности, звучне могућности.

Увод

Иако репертоар за соло контрабас укључује преко двеста концерата, ретко ћемо на редовном концертном репертоару чути неко од тих дела. Међутим, оркестарска музика незамислива је без контрабаса. Овај транспонујући инструмент моћног звука, највећи и најдубљи из групе гудачких инструмената, у западноевропској уметничкој музици најзаступљенији је као инструмент који оркестру пружа не само снагу и сонорност већ често и основну ритмичку подлогу,³ док је у прошлости коришћен и као *continuo*.⁴ Као један од најранијих примера солистичког третмана

¹ Контакт адреса: marijazkostic1993@gmail.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 2 под менторством ванр. проф. др Иване Перковић, академске 2015/16. године.

³ Џорџ Гроув (George Grove) у свом *Музичком речнику* (*Dictionary of Music and Musicians*) истиче: „Ако је виолина вођа оркестра, контрабас је његов темељ; њему је додељена најдубља деоница на којој и хармонија и мелодија почивају“. Нав. према: Adolphus Charles White, “The Double Bass”, *Proceedings of the Musical Association*, 13rd Sess. (1886–1887), Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the Royal Musical Association Stable, 99–112, <http://www.jstor.org/stable/765466>, приступљено 14.04.2016. 09:27.

⁴ Rodney Slatford and Alyn Shipton, “Double bass”, у: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).

контрабаса спомиње се Телеманова (Georg Philipp Telemann, 1681–1767) *Trillen*⁵ (*Grillen*)⁶ симфонија за два контрабаса, шалмај, флауту и харфу као *continuo*, настала око 1730. године. Неколицина композиција за контрабас соло, углавном транскрипција, претходи Хајдновом (Joseph Haydn, 1732–1809) концерту за контрабас из 1763. године.⁷ Сматра се да је ово дело најстарији концерт за контрабас који је данас познат;⁸ нажалост, изгубљено је, како се претпоставља, приликом пожара.⁹ Две године пре концерта, тачније 1761, настају и Хајднове симфоније број 6, 7 и 8 са соло деоницама за контрабас.¹⁰

Уопштено, током 60-их година XVIII века настаје тридесетак концерата за контрабас, које су компоновали Дитерсдорф (Carl Ditters von Dittersdorf, 1739–1799),¹¹ Ванхал (Johann

⁵ Одредница *Double bass* у *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* наводи ово дело, али без детаљнијих образложења не налазимо га у каталогу Телемановог опуса попут овог: *George Philip Telemann Catalogue TWV* <http://www.musiqueorguequebec.ca/catal/telemann/telgp50.html>.

⁶ Са друге стране, забележено је дело за девет инструмената, познато под називом *Grillen Sinfonie*. У споменутом online каталогу, заведено је као *50:1 Sinfonie, en sol majeur, pour flûte traversière et/ou piccolo, hautbois, chalumeau, 2 violons, viole, 2 contrebasses concertantes et basse continue* (Симфонија у Ге дуру за траверзо флауту или пиколо, обоу, шалмај, две виолине, виолу, два контрабаса концертанте [подвукла М. К.] и *continuo*). На исти ансамбл упућује и Алфред Плањавски (Alfred Planyavsky) у свом делу *Историја контрабаса* (*Die Geschichte des Kontrabasses*) и наглашава да је ово дело, коме у наслову стоји *2 contrebasses concertantes*, најранији доказ за концертантно, односно, солистичко третирање контрабаса. Нав. према: Alfred Planyavsky, *Istoriija kontrabasa*, nezvanični prevod delova knjige-skripta, izvor: prof. Slobodan Gerić, naziv originala: Alfred Planyavsky, *Die Geschichte des Kontrabasses* (Tutzing: Hans Schneider, 1984), 65–66.

⁷ У каталогу својих дела Хајдн је овај концерт унео 1765. године као *Концерт за виолоне*, заједно са прва два такта првог става (у Хобокеновом каталогу означен је као VIIc: 1). Хајднов контрабасиста у капели Естерхазијевих у Ајзенштату био је Јохан Георг Швенда (Johann Georg Schwenda), а списак потрепштина оркестра из архива са имања Естерхазијевих као ставку садржи жице за виолоне, односно, контрабас и доказује да је Швенда свирао на петожичаном инструменту, штимованом $1F-1A-D-F\#-A$. Познатији као *бечки* (Viennese), овај штим користили су многи композитори XVIII века у делима за соло контрабас. Претпоставља се да је штим често коришћен до 1812. године, да био пао у заборав дуге од века и поново постао актуелан услед развоја „историјски информисаног извођења“ (HIP). David Heyes, *F.J. Haydn - 'Lost' Concerto in D major for Double Bass*, <http://www.vitoliuzzi.com/history-6/>, приступљено 18.04.2016.

⁸ У августу 1763. године преписивач Антон Адолф (Anton Adolph) испоставио је рачун за препис „деоница новог концерта за виолоне за Швенду“, што сугерише да је концерт написан за Хајдновог контрабасисту, који га је премијерно извео, а не за неког од тада познатих виртуоза, какав је био Јозеф Кемпфер (Joseph Kämpfer). David Heyes, нав. дело.

⁹ У септембру 1765. године флаутиста капеле Естерхазијевих случајно је изазвао пожар. James Webster and Georg Heder, “Haydn, (Franz) Joseph”, у: Stanley Sadie (ур.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).

¹⁰ Верује се да су и оне компоноване за Швенду. David Heyes, нав. дело.

¹¹ Карл Дитерс фон Дитерсдорф био је аустријски композитор и виолиниста. Margaret Grave, Jay Lane, “Dittersdorf, Carl Ditters von”, у: Stanley Sadie (ур.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).

Baptist Wanhal, 1739–1813),¹² Цимерман (Johann Anton Zimmermann, 1741–1781),¹³ Хофмајстер (Franz Anton Hoffmeister, 1754–1812),¹⁴ Кожелух (Leopold Kozeluch, 1747–1818),¹⁵ Капуци (Giuseppe Antonio Capuzzi, 1755–1818),¹⁶ Пихл (Václav Pichl, 1741–1805)¹⁷ и Шпергер (Johannes Matthias Sperger, 1750–1812),¹⁸ који је компоновао чак осамнаест концерата за контрабас. Године 1791. Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791) пише концертну арију *Per questa bella mano* (KV 612)¹⁹ за соло бас и облигатни контрабас, који је третиран са изразитим виртуозитетом.²⁰ Композиција је међу првим виртуозним делима за контрабас која су штампана, а публикована је 1822. године, у време када Бетовен (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) ради на својој последњој симфонији.

Бетовен није написао ниједан концерт за контрабас, међутим, француски оргуљаш Шарл Мари Видор пише о Бетовену као неком ко би био идеалан композитор концерта за контрабас. Кључ за разумевање овог луцидног коментара дају управо басовске деонице у Бетовеновим

¹² Јохан (Јан) Ванхал био је чешки композитор, виолиниста и учитељ музике, радио у Аустрији. Paul R. Bryan, “Vanhal [Vanhall, Wanhal, Wanhall], Johann Baptist [Jan Ignatius] [Vaňhal, Jan Křtitel]”, у: Stanley Sadie (ур.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).

¹³ (Јохан) Антон Цимерман био је аустријски композитор. Milan Poštolka/ Darina Múdra, “Zimmermann, (Johann) Anton”, у: Stanley Sadie (ур.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).

¹⁴ Франц Антон Хофмајстер био је аустријски музички издавач и композитор. Alexander Weinmann, “Hoffmeister, Franz Anton”, у: Stanley Sadie (ур.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).

¹⁵ Леополд Кожелух био је чешки композитор, пијаниста, учитељ музике и издавач. Milan Poštolka, “Kozeluch [Kotzeluch, Koželuh], Leopold [Jan Antonín, Ioannes Antonius]“, у: Stanley Sadie (ур.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).

¹⁶ Ђузепе Антонио Капуци био је италијански виолиниста и композитор. Chappell White, “Capuzzi [Capucci], Giuseppe Antonio”, у: Stanley Sadie (ур.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).

¹⁷ Вацлав Пихл био је чешки композитор, виолиниста, импресарио и писац. Milan Poštolka, “Pichl [Pichel], Václav [Venceslaus; Wenzel]”, у: Stanley Sadie (ур.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).

¹⁸ Јоханес Шпергер био је немачки контрабасиста и композитор. Andrew D. McCredie, “Sperger, Johannes (?Matthias)”, у: Stanley Sadie (ур.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).

¹⁹ Шпергер ће 1801. године завршити арију *Selene, del tuo fuoco non mi parlar* за глас и облигатни контрабас. То је једна од три арије за глас и соло виолоне/контрабас које је компоновао. Tobias Glöckler, “*Per questa bella mano* KV 612 by Mozart: the rediscovery of a manuscript of an aria for soprano and double bass *obligato* and the rehabilitation of “wrong tuning” performance practice“, *Per Musi* (Belo Horizonte, 2000), 25–39, 34 http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/01/num01_cap_03.pdf, приступљено 15.04.2016.

²⁰ Моцарт је дело посветио својим колегама из бечког *Theater im Freihaus*, певачу Францу Хаверу Герлу (Franz Xaver Gerl) и контрабасисти Фридриху Пишелбергеру (Friedrich Pischelberger). Герл је певао улогу Сарастра на премијери Моцартове *Чаробне фруле*, а Пишелбергер је инспирисао настанак концерата за контрабас Дитерсдорфа и Пихла. Исто, 27.

симфонијама.²¹ Деценијама уназад оне су део испита музичке зрелости контрабасиста, незаобилазне на аудицијама за пријем у оркестре широм света. У приручнику *Уметност свирања контрабаса* из 1973. године о њима се пише на следећи начин: „Моцартове симфоније које се најчешће захтевају на аудицијама јесу број 40, 35, 41, 39, 38, 37. Свака од њих има три главне теме – неке од њих су драмске, неке су лирске, неке енергичне и треба их добро проучити и у свирању тај контраст потцртати. Што се тиче Бетовенових симфонија, најчешће се захтева свирање деоница из Пете и Девете симфоније, а затим из симфонија број 7, 3, 8, 1, 6 и 4. Ипак, најбоље је добро увежбати све Бетовенове симфоније, а речитатив из Девете симфоније, скерцо из Пете и дуги пасаж из првог става Седме симфоније треба *знати напамет*.“²²

Ова правила актуелна су и данас и јесу разлог што је у овом раду највећи акценат стављен баш на улогу контрабаса у Петој и Деветој симфонији. Иако је пре Бетовена настао значајан број дела за соло контрабас, само неколицина њих живи ван учионице и историјских списа, а њихови аутори често су непознати публици. Са друге стране, Бетовеново стваралаштво, нарочито симфоније, отвориле су пут ка еманципацији контрабаса, а као опште познате и увек присутне на репертоару, слушаоцима су, у многим случајевима, представљале полазну тачку за упознавање са литературом за контрабас. У изради овог семинарског рада коришћени су и историјски литерарни извори, али и „искуства из праксе“ савремених музичких извођача, све у циљу да се историјским представљањем инструмента и кроз биографије и анализу композиционих и оркестрационих поступака у делима прикаже како је Бетовенов симфонијски опус утицао најпре на подизање стандарда који се очекује од извођача, на усавршавање инструмента и како је заинтригирао слушаоце једним, на први поглед, не тако атрактивним инструментом као што је контрабас.

Контрабас у оркестру

Тешко је са сигурношћу утврдити када је контрабас добио место у оркестру.²³ Узрок томе јесте и чињеница да је еволуција контрабаса веома комплексно питање. Инструмент који данас познајемо има иза себе историју од неколико стотина година током којих су настајале промене у дизајну, димензијама, жицама, штимовима.²⁴ Још увек спорно питање јесте да ли контрабас

²¹ Charles-Marie Widor, *The Technique of the Modern Orchestra; a Manual of Practical Instrumentation* (London: J. Williams, 1906), 186.

²² Warren A. Benfield and James Seay Dean, Jr, *The Art of Double Bass Playing* (Evanston, Ill: Summy-Birchard Co, 1973), 35–36.

²³ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* наводи да многи оркестри у XVII веку нису имали инструменте који би опсегом одговарали контрабасу. До раног XVIII века контрабас није постојао ни у оркестру у париској Опери (Paris Opéra), али дворски ансамбли XVIII века укључивали су контрабас. Rodney Slatford and Alyn Shipton, нав. дело.

²⁴ Исто.

потиче из породице виолина, старих виола или можда гитара,²⁵ јер је свака од њих имала свог басовског члана који се, у први мах, може учинити далеким претком контрабаса. Можда највећи проблем за истраживача јесте номенклатура басовског гудачког инструмента: у различитим земљама истовремено су коришћене различите верзије баса, различито штимоване и под разноврсним називима, па се тако у литератури могу наћи називи *gross-Geigen-Bassus*, *basso di viola da gamba*, *violone da gamba/violone in contrabasso*, *grosse Baßgeig/violone*, *bass violon*,²⁶ *violone grosso*, *basse de violon*, *contrabasso*.²⁷

Најранији писани трагови о басовском инструменту потичу из 1493. године, а први ликовни приказ датира из 1516. године. Међутим, Плањавски (Planyavsky) истиче да је од трагања за инструментом према критеријумима облика или имена, важније проучити прве штимове предвиђене за басовски инструмент.²⁸ Према његовом мишљењу, контрабас познат оркестру XVIII века,²⁹ који најчешће за октаву ниже удваја оно што свира виолончело или фагот, постојао је и два века раније, само под различитим називима (горе наведеним), а најчешћи назив био је *виолоне*.³⁰ Како Плањавски даље наводи, два најчешћа штима басовских инструмената била су ${}_1G-C-F-A-d-g$ и ${}_1D-{}_1G-C-E-A-d$, а критеријуми по којима их он сврстава у контрабас барокног доба јесу опсег (који захвата контра октаву), начин на који се свирају (стојећи), штимовање у квартама (понекад и терцно-квартно), препознатљив облик старих виола и „друге *gamba* карактеристике“.³¹

У XVI и XVII веку равноправно су употребљавани термини *виолоне* и *contrabasso*, што Плањавски означава као *partielle Identität*, што би се најприближније могло превести као еквивалентност.³² Ова пракса присутна је и у XVIII веку,³³ о чему сведочи и Леополд Моцарт (Leopold Mozart, 1719–1787) у свом уџбенику за виолину (*Versuch einer gründlichen Violinschule*), у којем пише о различитим величинама контрабаса и могућности да инструмент има четири или

²⁵ Aydın Balpınar, *How did the Bass Change in the Orchestral Use in 19th, 20th and 21th Centuries?*, Codarts Rotterdam Classical music (January 2012), <http://www.oscarvandillen.com/evolution-of-the-bass-in-orchestras/>, приступљено 14. 4. 2016.

²⁶ James Barket and Jerry Fuller, *Alfred Planyavsky and the Vienna Double Bass Archive: Planyavsky's concept of the Violone. Baroque Double Bass Violone*, <http://earlybass.com/articles-bibliographies/alfred-planyavsky-and-the-vienna-double-bass-archive/>, приступљено 10. 04. 2016.

²⁷ John Spitzer and Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815* (New York and Oxford: Oxford University Press, 2005), 23.

²⁸ Rodney Slatford and Alyn Shipton, нав. дело.

²⁹ „Кристализација“ се десила негде око 1730. године. John Spitzer and Neal Zaslaw, нав. дело, 23.

³⁰ James Barket and Jerry Fuller, нав. дело.

³¹ Исто.

³² Исто.

³³ Видети фусноту бр. 7.

пет жица.³⁴

Проучавајући захтеване штимове за виртуозне комаде за контрабас, који потичу из друге половине XVIII века, многи теоретичари у раном XX веку били су мишљења да те композиције уопште нису биле написане за контрабас. Каснијим истраживањима откривено је да је инструмент у прошлости могао бити штимован на четрдесет или педесет различитих начина,³⁵ што је отежавајућа околност за композиторе и извођаче: деонице написане за одређени штим и, на пример, тројичани контрабас теже је, понекад и немогуће извести на инструменту различитог штима и броја жица.³⁶ Употреба различитих варијанти инструмента често је резултирала извођењима која не поштују у потпуности партитуру, већ је звучни резултат умногоме зависио од инструмента који је био на располагању³⁷ и од способности самог извођача да се прилагоди инструменту.³⁸ Заиста, скордатура за пола степена до степен била је од помоћи, али раширену праксу дуго није било могуће реформисати³⁹ и створити стандарде сличне онима који су важили за друге инструменте гудачког корпуса.

Бетовен и контрабас

Када се у једној реченици помену Бетовен и контрабас, то углавном подразумева чињеницу да је Бетовен заслужан за раздвајање деоница виолончела и контрабаса у партитури. Најчешћа „звучна илустрација“ контрабаса у Бетовеновим симфонијама јесте трећи став *Allegro* Пете симфоније оп. 67. Овај скерцо је једно од највећих изненађења за публику која истрајава у предрасуди о контрабасу као звучно тромом и „најлакшем инструменту за свирање“. Дашак виртуозитета, овде приметан, мења овакво мишљење и често у слушаоцима пробуди радозналост шта још контрабас може.

Контрабас заједно са виолончелом отвара скерцо и притом је јасно истакнут. Они доносе прву тему, сталожену и мирну, у виду арпеђа тоничног трозвука це-мола, најпре им се

³⁴ James Webster, “Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and his Viennese Contemporaries, 1750 – 1780”, *Journal of American Musicological Society*, Vol. 29, No. 3 (1976), 413–438, 415.

³⁵ Rodney Slatford and Alyn Shipton, нав. дело.

³⁶ Aydın Balpınar, нав. дело.

³⁷ Stephen Buckley, *Beethoven's Double Bass Parts: The Viennese Violone and the Problem of Lower Compass*, (Houston: Rice University, 2013), 10, <http://hdl.handle.net/1911/71928>, приступљено 1.5.2016.

³⁸ Иако је током XIX века најчешће употребљиван тројичани контрабас, Хектор Берлиоз (Hector Berlioz, 1803–1869) у својим мемоарима као „прави контрабас“ описује контрабас са четири жице. Допадала му се комбинација контрабаса са три и четири жице у оркестарској контрабас секцији, што је доприносило звучном ефекту, али је значило и додатне техничке потешкоће, чак немогућности у свирању. Исто.

³⁹ У XIX веку у Немачкој је коришћен штим $1E-1A-D-G$, цењен због дубоког, пуног тона, у Италији се због светлијег звука преферирао $1A-D-G$, док је у Француској коришћен квинтни [подвукла М. К.] штим $1G-D-A$. Исто.

прикључују остали инструменти из гудачког корпуса, а затим и цео оркестар.⁴⁰ У изразито контрастном трију је деоница контрабаса нарочито експонирана:⁴¹ контрабас доноси брзу, импулсивну тему, која се потом слободно имитира у деоницама виоле, фагота, друге и прве виолине. Деоницу контрабаса је потребно одсвирати хитро, подразумева се, ритмички и интонативно прецизно, али тако да иако свирана робусно и са тежином на сваком тону, не губи на темпу, већ да оркестру пружи пулс и ритмички ослонац. Са оваквим финесама, трећи став и данас захтева посвећеност у вежбању.

Треба узети у обзир да је до Шпергерове смрти 1812. године, била у фокусу бечка школа контрабаса, која се темељила на инструменту познатом као бечки контрабас или бечки виолоне, са терцно-квартним штимом ${}^1F-{}^1A-D-F\#-A$,⁴² и да опсег деонице контрабаса до Треће симфоније оп. 55 у Ес-дуру готово не прелази 1F , што према неким ауторима⁴³ значи да је Бетовен деонице компоновао имајући на уму виолоне. Како Бетовен од 1792. године ствара у Бечу и ступа у контакт са извођачима какав је био Јохан Дицел (Johann Dietzel),⁴⁴ сасвим је извесно да је био упознат са особинама инструмента и традицијом извођаштва. Међутим, како тумачити деонице осталих симфонија (табела 1) које прекорачују опсег и модерног, четворожичаног и квартно штиманог контрабаса? Стефан Бакли (Stephen Buckley) износи неколико решења:

1. треба обратити пажњу на ширење звучног опсега оркестра (исту тенденцију Џејмс Вебстер (James Webster) уочава у Бетовеновој камерној музици). Нарочити акценат је на ширењу граница дубоког регистра;⁴⁵
2. познато је да је Бетовен дуго радио на својим делима, дуго тражио коначан облик музичке мисли, која је имала и по неколико верзија пре оне коначне. Међутим, зна се и да није био претерано ажуран када би сређивање коначне верзије било у питању и да се у оригиналним партитурама могу пронаћи „грешке у преписивању, настале у брзини“;⁴⁶

⁴⁰ В. Лудвиг ван Бетовен: Пета симфонија оп 67, трећи став, *Allegro*, у партитури доступној на линку: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/59/IMSLP575952-PMLP1586-Beethoven - Symphony No.5 Mvt.I \(ed. Unger\) etc.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/59/IMSLP575952-PMLP1586-Beethoven_-_Symphony_No.5_Mvt.I_(ed._Unger)_etc.pdf)

⁴¹ В. Лудвиг ван Бетовен: Пета симфонија оп. 67, трећи став, *Allegro*, почетак трија, т. 140–165, деонице контрабаса и виолончела, у партитури доступној на линку: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/59/IMSLP575952-PMLP1586-Beethoven - Symphony No.5 Mvt.I \(ed. Unger\) etc.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/59/IMSLP575952-PMLP1586-Beethoven_-_Symphony_No.5_Mvt.I_(ed._Unger)_etc.pdf)

⁴² Luis R. Muñoz Villanueva, *Vanhal's Bass concerto and the Viennese school of bass playing* (Lausanne: Conservatoire de Musique de Lausanne – HEM, 2009), http://www.hemu.ch/fileadmin/user_upload/documents/biblio_villanueva_mem_bachelor.pdf, приступљено 30. 04. 2016.

⁴³ Stephen Buckley, нав. дело, 1–3.

⁴⁴ Јохан Дицел је 1800. године учествовао у првом извођењу Бетовеновог Септета оп. 20. Исто, 28.

⁴⁵ Исто, 48.

⁴⁶ Исто, 44.

3. недовољан број проба пред концерт и пробе кратког трајања, уобичајене за Беч тог доба,⁴⁷ нису пружале могућност да се деоница увек пажљиво прочита и провежба већ је евентуални проблем требало решити „у ходу“;
4. један од начина за решавање проблема „изласка из опсега“ контрабаса била је скордатура најдубље жице ${}_1E$ за полустепен до степен наниже у случајевима када темпо и музички ток то дозвољавају, односно, када секција контрабаса касније има довољно времена у за повратак на уобичајени штим;⁴⁸
5. тонови испод ${}_1E$ ⁴⁹ свирани су за октаву више, односно, унисоно са виолончелима;⁵⁰
6. тонове ниже од ${}_1E$ доносио је контрафагот; иако деоница контрафагота није посебно уписана у партитуре свих Бетовенових симфонија, личне белешке композитора указују на праксу да је контрафагот заједно са контрабасом имао улогу баса и да је био изузетно важан за креирање звучног ефекта и *темељ* оркестра у ситуацијама када је ограниченост опсега контрабаса била проблем (због чега се можда није претерано трудио да појединачно преправља деонице контрабаса).⁵¹

Табела 1⁵²

Симфонија, опус/став	Најнижи тон у деоници контрабаса	Такт/тонови испод ${}_1F$ у деоници контрабаса (Прва и Друга симфонија) Такт/тонови испод ${}_1E$ у деоници контрабаса (Трећа–Девета симфонија)
Прва симфонија оп. 21/I	${}_1C$	292: ${}_1E$; 293, 296, 297: ${}_1C$
Прва симфонија оп. 21/II	${}_1F$	/
Прва симфонија оп. 21/III	${}_1F$	/

⁴⁷ Исто, 62.

⁴⁸ Исто, 39.

⁴⁹ Италијански виртуоз контрабасиста Доменико Драгонети (Domenico Dragonetti) је свирао на трожичаном инструменту. Његова пракса била је да записе из партитура који прелазе ${}_1A$, најдубљи тон трожичаног контрабаса, свира за октаву више. Па тако целу фразу са почетка трија из трећег става Пете симфоније оп. 67, *це-мол* транспоновао је за октаву више. David Chapman, “Historical and Practical Consideration for the Tuning of Double Bass Instruments in Fourths”, *The Galpin Society Journal*, Vol. 56 (2003), 224–233, 230, <http://www.jstor.org/stable/30044426>, приступљено 24. 04. 2016.

⁵⁰ Stephen Buckley, нав. дело, 36.

⁵¹ Исто, 47–48.

⁵² Табела по узору на табеле бр. 2 и 3 из Stephen Buckley, нав. дело.

Прва симфонија оп. 21/IV	$\text{}^1\text{F}$	/
Друга симфонија оп. 36/I	$\text{}^1\text{F}$	/
Друга симфонија оп. 36/II	$\text{}^1\text{F}$	/
Друга симфонија оп. 36/III	$\text{}^1\text{F}\sharp$	/
Друга симфонија оп. 36/IV	$\text{}^1\text{F}\sharp$	/
Трећа симфонија оп. 55/I	$\text{}^1\text{C}$	42, 486, 512: $\text{}^1\text{Eb}$; 254: $\text{}^1\text{C}$; 346–360: $\text{}^1\text{C}$, $\text{}^1\text{Db}$, $\text{}^1\text{Eb}$
Трећа симфонија оп. 55/II	$\text{}^1\text{Eb}$	3, 107, 181: $\text{}^1\text{Eb}$
Трећа симфонија оп. 55/III	$\text{}^1\text{F}$	/
Трећа симфонија оп. 55/IV	$\text{}^1\text{D}$	84, 357, 400, 403–407 (8x), 459: $\text{}^1\text{Eb}$; 213, 217 (2x), 221, 225 (2x), 233 (2x), 241 (2x), 245: $\text{}^1\text{D}$
Четврта симфонија оп. 60/I	$\text{}^1\text{Eb}$	245: $\text{}^1\text{Eb}$
Четврта симфонија оп. 60/II	$\text{}^1\text{C}$	33, 104: $\text{}^1\text{Eb}$; 53–54: $\text{}^1\text{Eb}$, $\text{}^1\text{Db}$; 100–101: $\text{}^1\text{C}$, $\text{}^1\text{D}$, $\text{}^1\text{Eb}$
Четврта симфонија оп. 60/III	$\text{}^1\text{F}$	/
Четврта симфонија оп. 60/IV	$\text{}^1\text{Eb}$	103: $\text{}^1\text{Eb}$
Пета симфонија оп. 67/I	$\text{}^1\text{D}$	479: $\text{}^1\text{Eb}$; 481–482: $\text{}^1\text{D}$

Пета симфонија оп. 67/II	${}_1C$	7, 9, 56 (3x), 58, 105 (3x), 113, 184, 204: ${}_1Eb$; 31: ${}_1C$; 191: ${}_1D$, ${}_1Eb$
Пета симфонија оп. 67/III	${}_1Eb$	39–43 (4x): ${}_1Eb$
Пета симфонија оп. 67/IV	${}_1C$	8–12 (3x), 214–218 (3x): ${}_1C$, ${}_1D$; 80, 238, 431: ${}_1C$
Шеста симфонија оп. 68/I	${}_1D$	175–181 (6X): ${}_1D$
Шеста симфонија оп. 68/II	${}_1Eb$	5, 118: ${}_1Eb$
Шеста симфонија оп. 68/III	${}_1F$	/
Шеста симфонија оп. 68/IV	${}_1C$	41–43: ${}_1C$, ${}_1Db$, ${}_1Eb$; 49–50: ${}_1C$, ${}_1D$, ${}_1Eb$; 135–136: ${}_1C$, ${}_1D$
Шеста симфонија оп. 68/V	${}_1C$	45, 49, 192, 221: ${}_1D$; 175–176 (3x), 205, 225, 254, 257: ${}_1C$
Седма симфонија оп. 92/I	${}_1C$	40–41 (3x), 137: ${}_1C$; 122, 142, 144, 146, 177, 432–3 (6x): ${}_1D\#$; 218–19 (6x): ${}_1C\#$; 366–367 (2x), 373–374 (2x), 425, 434–435 (6x), 438 (3x), 440 (3x): ${}_1D$; 436: ${}_1C\#$, ${}_1D$
Седма симфонија оп. 92/II	${}_1E$	/
Седма симфонија оп. 92/III	${}_1E$	/
Седма симфонија оп. 92/IV	${}_1C$	13 (2x), 15, 140, 259, 446: ${}_1D$; 14, 16, 18, 142, 318: ${}_1C\#$; 138, 386–408 (22x), 413–416 (4x): ${}_1D\#$; 144–145 (2x): ${}_1C$

Осма симфонија оп. 93/I	1E	/
Осма симфонија оп. 93/II	1E	/
Осма симфонија оп. 93/III	1C	67, 71, 73: 1C
Осма симфонија оп. 93/IV	1E	/
Девета симфонија оп. 125/I	${}^1C\sharp$	156 (2x), 224–228 (4x), 426 (4x), 531–538 (8x), 541 (2x): 1D ; 391, 395, 397: ${}^1C\sharp$
Девета симфонија оп. 125/II	1C	6 (2x), 151, 268–283 (16x), 374, 536, 681, 798–813 (16x), 904: 1D ; 93–108 (32x), 143, 350, 623–638, 673, 880: 1C
Девета симфонија оп. 125/III	1Db	73–80 (8x): 1D ; 133: 1Db ; 135: 1Eb
Девета симфонија оп. 125/IV	1D	316–319 (11x), 919: 1D

Као разлог за ширење звучног опсега, нарочито граница дубоког регистра, могу се сматрати Бетовенови здравствени проблеми. Чувени *Хајлигенштатски тестамент* (*Heiligenstädter Testament*, 1802) описује композиторову кризу због губљења слуха, а непосредно претходи Трећој симфонији оп. 55 у Ес-дуру. Како је већ наведено у табели 1, ова симфонија представља Бетовенов први искорак у дубине које контрабас тада још увек не достиже. Чини се да композиторово инсистирање на дубоком регистру и снажним тамним бојама звука почиње већ у раном стадијуму болести, док ће бити све евидентније у његовим касним делима и данима потпуне глувоће, када ће музику управо захваљујући вибрацијама дубоких снажних тонова моћи макар делимично да *осети*.

Посебан механизам као што је екстензија којом се најдубља жица четворожичаног контрабаса 1E може продужити до 1C и петожичани *квартно* штимовани контрабас,⁵³ који ће

⁵³ Оба решења потичу са краја XIX века. Додата пета жица штима се као 2H , понекад као 1C . Paul Pietsch, „Der Kontrabass im Orchester in bezug auf seinen Tonumfang“, *Der Kontrabass*, Nummer 1, 4–5, (1929), http://www.contredu.de/pdf/Der_Kontrabass-1.pdf, приступљено 2. 5. 2016.

касније решити проблеме извођача Бетовеновог доба, дефинитивно нису били познати у Бетовеново време.⁵⁴

Осим недоумица у погледу физичких могућности које још увек изазивају, деонице контрабаса у Бетовеновим симфонијама остају упамћене као уопштено тешке за извођење: чак и за Доменика Драгонетија (Domenico Dragonetti. 1763–1846),⁵⁵ за ког се верује да је приликом сусрета у Бечу 1799. године инспирисао Бетовена да помери границе када је контрабас у питању.⁵⁶ Приликом уговарања лондонске премијере (1825) Девете симфоније оп. 125, Драгонети је рекао да би тражио двоструки хонорар само да је знао са каквим делом ће се сусрести.⁵⁷ Сличну примедбу има и Аугуст Милер (August Müller),⁵⁸ немачки контрабасиста и музички писац из XIX века: он Бетовенове симфоније назива „правим благом за контрабасисте“, али истовремено критикује композитора због надљудских захтева за свирача и неупућености у могућности инструмента.⁵⁹ Он сматра да би извођач био у стању да изведе Девету симфонију,⁶⁰ он мора поседовати снагу Киклопа Полифема (Polyphemus) и техничке способности Паганинија.⁶¹

⁵⁴ Stephen Buckley, нав. дело, 48.

⁵⁵ Доменико Драгонети, италијански контрабасиста виртуоз, први који се прославио широм Европе. Одлази у Лондон 1794. године где ће остати све до смрти, а од 1816. до 1842. године сарађује са *Лондонским филхармонијским друштвом* (London Philharmonic Society). У Бечу је боравио 1798/9. године и у периоду између 1810. и 1814. године где се несумњиво сретао са Бетовеном, али један од малобројних података јесте само да је 1813. године учествовао на једном од Бетовенових концерата. Изузетно популаран и цењен због бриљантне технике свирања (у Лондону је чак имао надимак *Il Drago* што на италијанском значи змај), хваљен је и због свог *певајућег тона* и начина на које је свирао праћене речитативе – фразе за контрабас добијале су вокални карактер. Peter Clive, *Beethoven and His World: A Biographical Dictionary* (New York: Oxford University Press, 2001), 94. Erwin Doernberg, “Domenico Dragonetti: 1763–1846”, *The Musical Times*, Vol. 104, No. 1446 (1963), 546–548, 546, <http://www.jstor.org/stable/950015>, приступљено 29. 04. 2016.

⁵⁶ Приликом посете Бечу 1798/1799. године Драгонети се упознао са Бетовеном. Тада су по композиторовој жељи извели *Сонату за виолончело* оп. 5 бр. 2. Након свирања, одушевљени композитор загрлио је Драгонетија и његов контрабас, а Драгонетијево мајсторство у свирању помогло је Бетовену да боље разуме могућности инструмента и вероватно утицало на начин на који ће третирати контрабас у потоњим делима. Peter Clive, нав. дело, 94–95.

⁵⁷ Erwin Doernberg, нав. дело, 547.

⁵⁸ Аугуст Милер је аутор бројних чланака који су између 1847. и 1864. године објављени у *Новом музичком часопису* (*Neue Zeitschrift für Musik/ NZfM*). Издваја се серија чланака посвећена контрабасу и његовој улози у Бетовеновим симфонијама *Über den Contrabaß und dessen Behandlung, mit Hinblick auf die Symphonien von Beethoven*, објављена између јуна 1848. и марта 1849. године. Shanti Nachtergaele, *Examination of Mid-Nineteenth Century Double Bass Playing Based on A. Müller and F.C. Franke's Discourse in the Neue Zeitschrift für Musik, 1848–1851 With a Discussion of the Relevance of Historical Techniques to Modern Conventional and Historically Informed ('HIP') Performance Practices* (Den Haag: Koninklijk Conservatorium Den Haag, 2015), 4.

⁵⁹ Занимљиво је и да су деоницу виолончела из Квартета бр.1 оп. 59 Еф-дур неки извођачи назвали "нечасном мистификацијом". Kasper Heveler, *Muzički leksikon* (Novi Sad: Matica srpska, 1998), 48.

⁶⁰ В. Лудвиг ван Бетовен: Девета симфонија, оп. 125, деоница виолончела и контрабаса, у партитури доступној на линку: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/56/IMSLP516487-PMLP1607-Beethoven_-_Symphony_No.9_Mvt.I_\(ed._Unger\)_etc.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/56/IMSLP516487-PMLP1607-Beethoven_-_Symphony_No.9_Mvt.I_(ed._Unger)_etc.pdf)

⁶¹ Нав. према: Shanti Nachtergaele, нав. дело, 14–15.

Комплекснија и дужа (извођење у просеку траје седамдесет минута) него било која симфонија тог доба, Девета симфонија захтевала је непрекорну увежбаност и физичку издржљивост извођача. Деоница контрабаса део је музичког тока скоро током читавог дела, а нарочито је истакнута у четвртом ставу. Почевши од првог става од контрабасисте се захтева ритмичка и интонативна прецизност, истанчана артикулација, динамичко нијансирање, одлична техника како би се изнели брзи пасажии и шеснаестински мотиви и општа позорност будући да је између деоница контрабаса и виолончела често дивизирање и поновно свирање унисоно.

У четвртом ставу Девете симфоније контрабас и виолончело учествују у „стварању историје“: њима је поверен инструментални речитатив који припрема речитатив соло баритона. Став почиње темпом *Presto* наступом оркестра без гудачког корпуса. У осмом такту наступају само контрабас и виолончело, а у њиховој деоници стоји посебна ознака *Selon le caractère d' 'un Récitatif, mais in Tempo* (на начин речитатива, али у темпу). Пре него што наступи баритон, контрабас и виолончело ће шест пута (тактови 8–16, 25–29, 38–47, 56–62, 65–75, 80– 90) доносити музичке мисли на начин речитатива. Њихов речитатив смењиваће се са одсецима у којима наступа остатак оркестра, све до 92. такта када ће донети тему *Ode радости*.

Ознака *Selon le caractère d' 'un Récitatif, mais in Tempo* могла би се разумети као мање одступање од прописаног темпа *Presto*, али и знак да треба свирати изражајно, имитирајући људски глас, *невајући* како је сам Бетовен замислио. Управо овде, контрабас износи речитатив, главно изражајно средство (музичке) драме, и, на неки начин, постаје носилац радње самог дела и спона између „живе, звучне“ музике и композитора који је не чује већ се *бори* да *осети* музику. Контрабас, који имитира људски глас и тематски антиципира важне речи једног људског гласа, можда је једини глас који Бетовен може чути и као скоро једина преостала помоћ, он вибрацијама свог дубоког тона омогућава Бетовену да своју музику перципира не само унутрашњим слухом већ и на један од начина који доказују да та музика „живи“.

Осим покушаја да се пронађе средина између темпа *Presto* и *Andante*, пробе пред премијеру симфоније пратиле су бриге и носталгија. Бетовенови пријатељи су сумњали у изводљивост композиторове замисли да *сви*⁶² контрабаси свирају *невајући*.⁶³ Композитор је евоцирао успомене на Антона Грамса (Anton Grams), „свог омиљеног контрабасисту“: „Да је стари Грамс жив, могао би мирне душе да предводи дванаест контрабаса, који би га беспоговорно пратили“.⁶⁴ Још увек камен спотицања за извођаче јесу и поједини одломци

⁶² У лондонским извођењима 1837, 1838. и 1841. године у којима је учествовао Драгонети, он је соло свирао речитатив и сва места незахвална за свирање. Peter Clive, нав. дело, 95.

⁶³ Erwin Doernberg, нав. дело, 547.

⁶⁴ Антон Грамс је свирао на премијерама многих Бетовенових дела, почевши од Друге симфоније оп. 36. Запис из Бетовенових конверзационих свешчица, непосредно пред премијеру Девете симфоније, евоцира

четвртог става (тактови 431–525, 541–594, 765–810, 883–940).

Подизање стандарда у свирању: успешна или неуспешна мисија Бетовенових симфонија?

У својој серији чланака⁶⁵ Милер предлаже симплификацију деоница контрабаса,⁶⁶ која би исправила композиторове превиде у опсегу инструмента или једноставно допринела јасноћи и осигурала успех извођења. То би значило да на многим местима мелодијска линија контрабаса треба да буде делимично или у целини транспонована за октаву више како би звучала унисоно са виолончелима⁶⁷ (в. пример 1) или да пасажи и шеснаестински мотиви у брзом темпу треба да се поједноставе тако што ће контрабас свирати дуже нотне вредности, док ће краће препустити виолончелима.⁶⁸ Други начин Милер је применио на четврти став *Пасторалне симфоније* оп. 68: уместо низа од четири шеснаестине, контрабас свира прву и трећу шеснаестину и то их двоструко продужава, односно, изводи их као да су у питању две осмине чиме подвлачи хармонију, док мотив квинтоле у целини износе виолончела⁶⁹ (в. пример 2).

Пример 1

Предложена симплификација Аугуста Милера на примеру т. 44–45 четвртог става Пете симфоније оп. 67 Лудвига ван Бетовена



успомене на овог музичара и његово велико умеће. Theodore Albrecht, “Anton Grams, Beethoven's Preferred Double Bassist”, *Bass World*, Vol . 26, No. 2 (2002), 19–23.

⁶⁵ Видети фусноту бр. 58. Серија Милерових чланака гради дискурс заједно са чланцима Фридриха Кристофа Франкеа (Friedrich Christoph Franke), такође немачког контрабасисте и аутора уџбеника *Anleitung den Contrabass zu spielen* (1845). Мада се никада нису лично срели, дијалог двојице музичара одвијао се кроз чланке објављиване између 1848. и 1851. године у *Nzfm*. Иако по многим питањима нису били сагласни један са другим, обојица су били посвећени афирмацији контрабаса кроз представљање својих метода за свирање. Њихова дискусија је од велике вредности, јер пружа увид не само у технику свирања у XIX веку, већ и у тадашње методе израде инструмената, педагошку и оркестарску извођачку праксу из средине XIX века, а неоспоран је и њен дидактички карактер. Shanti Nachtergaele, нав. дело, 3–4.

⁶⁶ Исто, 3.

⁶⁷ В. Лудвиг ван Бетовен, Пета симфонија оп. 67, четврти став, *Allegro*, т. 44–45, у партитури доступној на линку: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/0c/IMSLP52624-PMLP01586-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_1_No_5_Op_67.pdf

⁶⁸ Исто, 15.

⁶⁹ В. Лудвиг ван Бетовен: Шеста симфонија оп. 68, четврти став, т. 21–22, *Allegro*, у партитури доступној на линку: https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4e/IMSLP312394-PMLP01595-LvBeethoven_Symphony_No.6_BH_Werke_fs.pdf

Пример 2

Предложена симплификација Аугуста Милера на примеру т. 21–22 четвртог става Шесте симфоније оп. 68 Лудвига ван Бетовена



Као главна начела за успешно извођење Бетовенових симфонија, Милер саветује:⁷⁰

1. контрабасиста мора да штеди снагу како би издржао свирање симфоније у целини;
2. доношење тема захтева бољи тон него што то захтева пратња – контрабасиста мора свирати чисто и музикално како свирају и други извођачи;
3. избегавати празне жице током свирања мелодијских пасажа и када контрабас свира у контрапункту са осталим гласовима;
4. понекад поједине ноте у мелодијској линији контрабаса треба нагласити иако то у нотама не пише.

Савети које Милер даје чине се као контрадикторни са ставовима о мањку добрих контрабасиста које је делио са Фридрихом Кристофом Франкеом.⁷¹ И Милер и Франке деле мишљење да је овакав мањак последица најпре физичке величине инструмента. Други разлози су незаинтересованост младих музичара за овај инструмент јер, како Франке каже, и поред његовог важног статуса у оркестру, његова улога изгледа као безначајна што није охрабрујуће за неког ко почиње да учи музику; Милер додаје да због тога контрабас „остаје напуштен и несхваћен и често жртва потпуних незналица“.⁷² Управо прављење разлике између соло (доношења тема) и групног (свирање пратње) свирања, тј. различити стандарди извођења и симплификација које Милер заговара можда јесу узрок превласти поменутих незналица и лошег гласа који прати контрабасисте да је њихов инструмент знак њиховог (не)талента! Такви какви су, различити стандарди у извођењу и симплификација идеална су „утабана стаза“ за све оне који иду линијом мањег отпора.

Истовремено, Франке је противник симплификације: он сматра да је диригент тај који треба да прозре и захтева спровођење композиторове замисли и доследнији је поштовању записаног у партитури.⁷³ Понекад идеалистичких ставова, Франке има поверења у физичку

⁷⁰ Исто, 15.

⁷¹ Видети фусноту бр. 65.

⁷² Shanti Nachtergaele, нав. дело, 6.

⁷³ Исто, 15.

издржљивост и техничке способности контрабасиста.⁷⁴ Он на неки начин предвиђа будућност инструмента и компоновања, али и поштује традицију: верује у Бетовенов избор да деоницу контрабаса компонује тако како ју је компоновао и слави Бетовенове симфоније са управо таквим контрабасовским деоницама као какав *hommage* контрабасу и високо постављени циљ свим контрабасистима.

Закључак

Анализа деонице контрабаса у Бетовеновим симфонијама из аспекта свирачке технике показује са каквим су се, наизглед нерешивим потешкоћама сретали извођачи Бетовеновог доба. Истовремено, добија се увод у праксу данашњих контрабасиста и у то шта је потребно савладати да би се постало солидан контрабасиста. Проучавањем биографских извора упознаје се Бетовен као слушалац који уме да препозна вредност извођача и његовог свирања: био је у пријатељским односима са многим извођачима и називао их је „браћом по уметности“,⁷⁵ а када је реч о Бетовеновом поимању контрабаса, као изузетно значајне фигуре издвајају се Доменико Драгонети и Антон Грамс. Обојица су му показали колико може инструмент који у то доба још није био сасвим *укроћен*.

У томе можда лежи одговор на велико питање зашто Бетовен инсистира на тоновима дубљим од оних које контрабас може произвести: свестан шта контрабас може и шта не може, он „охрабрује“ инструмент у његовој дубини и задаје му нови идеал да буде још бољи, не обазирјући се на то што инструмент *још увек* то не може. У свом бетовенском, револуционарном стилу, овај композитор поставља нове стандарде и компонује за *будућност*.⁷⁶

Алегоријски, Бетовенов контрабас би лако могао да преузме идентитет хероја и стане раме уз раме са Прометејем из *Прометејевог стварања* и „великим човеком“ *Ероике*, тим пре што његово „понирање у дубине“ почиње 1803. године са *Ероиком* и Бетовеновим окретањем ка херојским темама,⁷⁷ док у времену композиторове највеће тишине, није за одбацити тумачење да контрабас постаје композиторов лични глас једини који још може и чути и поделити са светом. Како се везују уз *Ероику* као дело, тако би се и уз контрабас као инструмент могли везати појмови „борба“, „превазилажење“ и на крају „тријумф“.⁷⁸ Тријумф инструмента десиче се крајем XIX века са појавом екстензије за најдубљу жицу 1Е и петожичаног квартног штима када ће се у пуном сјају приказати моћан звук и освојити нови стандарди звука контрабаса. Заузврат,

⁷⁴ Исто, 16.

⁷⁵ Giorgio Pestelli, *Doba Mozarta i Beethovena* (Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2008), 193.

⁷⁶ Бетовен је неретко истицао да ствара за будућа поколења. Овим речима одговорио је 1806. године на коментаре о Разумовски квартетима оп. 59. Lewis Lockwood, *Inside Beethoven's Quartets: History, Interpretation, Performance* (Cambridge: Harvard University Press, 2008), 95.

⁷⁷ Александра Јовановић, „Бетовен као Прометеј?“, у: Ивана Перковић (ур.), Музиколошка мрежа/ мрежа у музикологији (Београд: Факултет музичке уметности, 2014), 235–236, <http://www.fmu.bg.ac.rs/fmu/elektronska%20izdanja%20studentski%20radovi.html>, приступљено 12. 5. 2016.

⁷⁸ Исто.

Бетовеново наслеђе ће више него икад звучати колосално, баш онако како је он то желео, уз уважавање оних које су некад називали „водоношама”,⁷⁹ а данас потврђеним уметницима.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Albrecht, Theodore, “Anton Grams, Beethoven's Preferred Double Bassist”, *Bass World*, Vol. 26, No. 2 (2002), 19–23.
- Balpınar, Aydın, *How did the Bass Change in the orchestral Use in 19th, 20th and 21th Centuries?*, Codarts Rotterdam Classical music (January 2012), <http://www.oscarvandillen.com/evolution-of-the-bass-in-orchestras/>, приступљено 14. 4. 2016.
- Barket, James and Jerry Fuller, *Alfred Panyavsky and the Vienna Double Bass Archive: Panyavsky's concept of the Violone. Baroque Double Bass Violone*, <http://earlybass.com/articles-bibliographies/alfred-panyavsky-and-the-vienna-double-bass-archive/>, приступљено 10. 04. 2016.
- Benfield, Warren A. and James Seay Dean, Jr, *The Art of Double Bass Playing* (Evanston, Ill: Summy-Birchard Co, 1973).
- Bryan, Paul R, “Vanhal [Vanhall, Wanhal, Wanhal, Wanhall], Johann Baptist [Jan Ignatius] [Vaňhal, Jan Křtitel]”, у: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).
- Buckley, Stephen, *Beethoven's Double Bass Parts: The Viennese Violone and the Problem of Lower Compass* (Houston: Rice University, 2013), 10, <http://hdl.handle.net/1911/71928>, приступљено 1. 5. 2016.
- Chapman, David, “Historical and Practical Consideration for the Tuning of Double Bass Instrumens in Fourths”, *The Galpin Society Journal*, Vol. 56 (2003), 224–233, <http://www.jstor.org/stable/30044426>, приступљено 24. 04. 2016.
- Clive, Peter, *Beethoven and His World: A Biographical Dictionary* (New York: Oxford University Press, 2001).
- Doernberg, Erwin, “Domenico Dragonetti: 1763–1846”, *The Musical Times*, Vol .104, No. 1446 (1963), 546–548, <http://www.jstor.org/stable/950015>, приступљено 29. 04. 2016.
- George Philip Telemann Catalouge TWV <http://www.musiqueorguequebec.ca/catal/telemann/telgp50.html>, приступљено 14.04.2016.
- Glöckler, Tobias, “*Per questa bella mano* KV 612 by Mozart: the rediscovery of a manuscript

⁷⁹ Alfred Panyavsky, *Istorija kontrabasa*, nezvanični prevod delova knjige-skripta, 186.

of an aria for soprano and double bass *obligato* and the rehabilitation of "wrong tuning" performance practice", *Per Musi* (Belo Horizonte, 2000), 25–39, 34, http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/01/num01_cap_03.pdf, приступљено 15. 04. 2016.

- Grave, Margaret, Jay Lane, "Dittersdorf, Carl Ditters von", у: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).
- Heveler, Kasper, *Muzički leksikon* (Novi Sad: Matica srpska, 1998).
- Heyes, David, *F. J. Haydn - 'Lost' Concerto in D major for Double Bass*, <http://www.vitoliuzzi.com/history-6/>, приступљено 18. 04. 2016.
- Јовановић, Александра, „Бетовен као Прометеј?“, у: Ивана Перковић (yp.), *Музиколошка мрежа/ мрежа у музикологији* (Београд: Факултет музичке уметности, 2014), 235–236, <http://www.fmu.bg.ac.rs/fmu/elektronska%20izdanja%20studentski%20radovi.html>, приступљено 12. 5. 2016.
- Lockwood, Lewis, *Inside Beethoven's Quartets: History, Interpretation, Performance* (Cambridge: Harvard University Press, 2008), 95.
- McCredie, Andrew D, "Sperger, Johannes (?Matthias)", у: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).
- Nachtergaele, Shanti, *Examination of Mid-Nineteenth Century Double Bass Playing Based on A. Müller and F.C. Franke's Discourse in the Neue Zeitschrift für Musik, 1848–1851 With a Discussion of the Relevance of Historical Techniques to Modern Conventional and Historically Informed ('HIP') Performance Practices* (Den Haag: Koninklijk Conservatorium Den Haag, 2015), <https://www.researchcatalogue.net/view/103988/135390>, приступљено 29. 4. 2016.
- Pestelli, Giorgio, *Doba Mozarta i Beethovena* (Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2008).
- Pietsch, Paul "Der Kontrabass im Orchester in bezug auf seinen Tonumfang", *Der Kontrabass*, Nummer 1, 4–5 (1929), http://www.contredu.de/pdf/Der_Kontrabass-1.pdf, приступљено 2. 5. 2016.
- Planyavsky, Alfred, *Istorija kontrabasa*, nezvanični prevod delova knjige-skripta, izvor: prof. Slobodan Gerić, naziv originala: Alfred Planyavsky, *Die Geschichte des Kontrabasses* (Tutzing: Hans Schneider, 1984).
- Poštolka, Milan, "Kozeluch [Kotzeluch, Koželuh], Leopold [Jan Antonín, Ioannes Antonius]", у: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).
- Poštolka, Milan/ Darina Múdra, "Zimmermann, (Johann) Anton", у: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).
- Poštolka, Milan, Pichl [Pichel], "Václav [Venceslaus; Wenzel]", у: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).
- Slatford, Rodney and Alyn Shipton, "Double bass", у: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove*

- Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).
- Spitzer, John and Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 165–1815* (New York and Oxford: Oxford University Press, 2005).
 - Villanuev, Luis R. Muñoz, *Vanhal's Bass Concerto and the Viennese School of Bass Playing* (Lausanne: Conservatoire de Musique de Lausanne – HEM, 2009), http://www.hemu.ch/fileadmin/user_upload/documents/biblio_villanueva_mem_bacheior.pdf, приступљено 30. 04. 2016.
 - Webster, James and Georg Heder, “Haydn, (Franz) Joseph”, y: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).
 - Webster, James, “Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and his Viennese Contemporaries, 1750–1780”, *Journal of American Musicological Society*, Vol. 29, No. 3 (1976), 413–438.
 - Weinmann, Alexander, “Hoffmeister, Franz Anton”, y: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).
 - White, Adolphus Charles, “The Double Bass”, *Proceedings of the Musical Association*, 13rd Sess. (1886–1887), Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the Royal Musical Association Stable, 99–112, <http://www.jstor.org/stable/765466>, приступљено 14.04.2016.
 - White, Chappell, “Capuzzi [Capucci], Giuseppe Antonio”, y: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).
 - Widor, Charles-Marie, *The Technique of the Modern Orchestra; a Manual of Practical Instrumentation* (London: J. Williams, 1906).

Marija Kostić

DOUBLE BASS IN SYMPHONIES OF LUDWIG VAN BEETHOVEN

ABSTRACT: In the eighteenth century, composers began to treat the double bass in a virtuoso manner. Although there was a significant number of works for solo double bass before Beethoven's time, only a few of them survive in classrooms and historical writings, and their authors are often unknown to audience. On the other hand, Beethoven's work, especially symphonies, paved the way for the emancipation of the double bass, and as they are generally known and always present in the repertoire, they are, in many cases, of great importance for getting to know the double bass. This paper deals with the role of the double bass in the Fifth and Ninth symphonies of the aforementioned composer with the aim of showing how his symphonic opus influenced, first of all, the raising of the standard expected of the performer, then the interest of the listeners and the improvement of the instrument.

KEY WORDS: Beethoven, orchestra, symphonies, Fifth Symphony, Ninth Symphony, double bass, virtuosity, development of the instrument, technical possibilities, sound possibilities.