

KONTRABAS

s c a l a

Edukacyjny Magazyn Muzyczny

PWM
EDITION

Nr 7, KWIECIEŃ 2016
Nr ISSN 2299-6702



D

rodzy Państwo,

Kontrabas. Wielki instrument dla dużych ludzi? Nieporęczny, ograniczony i nudny? Niezbyt rozgarnięty aktor drugiego i trzeciego planu? Przeciwnie! W rękach wirtuoza kontrabas może zamienić się w jedno z najbardziej finezyjnych narzędzi do uprawiania muzyki. Posiada ogromne możliwości brzmieniowe i bogatą paletę dźwiękowych barw. Może zachwycić głębią basowego rejestru, ukoić subtelną średnicą skali i zaskoczyć perlistą strukturą dźwięków wysokich. Wiele technik wykonawczych i środków artykulacyjnych pozwala prowadzić słuchacza przez meandry rozmaitych stylów i gatunków. Kontrabas odnajduje się przecież świetnie w twórczości klasycznej, od dawnej po współczesną, ale też znakomicie sprawdza się w jazzie i rozrywce. Słowem – kontrabas to instrument doskonały.

Oddając w Państwa ręce kolejny numer czasopisma „Scala”, pragniemy to udowodnić. Śledzimy historię kontrabas, jego genezę, rozwój i różne stylistyczne wcielenia. Pokazujemy, jak powstaje instrument i rozmawiamy z wybitnymi wirtuozami kontrabas. Wreszcie wskazujemy wartościowy repertuar i przedstawiamy rewolucyjną na rynku międzynarodowym Szkołę na kontrabas – mini, midi, maxi, którą dla młodych adeptów gry na tym instrumencie przygotował znakomity artysta i pedagog, Grzegorz Frankowski.

Zapraszam do lektury!

dr Daniel Cichy
Redaktor Naczelny PWM

Adresy naszych stron internetowych:

<http://pwm.com.pl>

<http://edu.pwm.com.pl>

<http://www.facebook.com/PWMEdition>

3 Od skrzypiec basowych do kontrabasu

Katarzyna Marczak

5 W dobrym stylu

Krzysztof Firlus

8 Aspekty polskiej pedagogiki kontrabasowej

Jan Kotula

11 Kontrabas dla małych i dużych

Grzegorz Frankowski

14 Instrumenty z duszą

– wywiad z Marianem Pawlikiem
Bibianna Ciejka

16 Rola kontrabas w muzyce jazzowej i rozrywkowej

Jacek Niedziela-Meira

19 Gra na kontrabasie solo jest jak sport wyczynowy

– wywiad z Jurkiem Dybałem
Karolina Kolinek-Siechowicz

22 Okiem pedagoga. Garść recenzji

Ryszard Kusek, Grzegorz Frankowski,
Jan Kotula, Adam Kotula

25 Czas na bas

Irena Olkiewicz



Rys. K. Zalewska



Polskie Wydawnictwo
Muzyczne
al. Krasińskiego 11a
31-111 Kraków
tel.: (+48) 12 422 70 44
www.pwm.com.pl

scala@pwm.com.pl

Redakcja merytoryczna
Bibianna Ciejka

Koncepcja merytoryczna
Sylwia Religa

Redakcja
Paulina Kabalak

Layout
Pracownia Register

Dział Promocji
tel.: (+48) 12 422 70 44
wew. 151
promotion@pwm.com.pl

Dział Zbiórów Nutowych
ul. Fredry 8
00-097 Warszawa
tel.: (+48) 22 635 35 50
wypozyczenia@pwm.com.pl

Dział Handlu i Marketingu
tel./fax: (+48) 12 422 71 71
handel@pwm.com.pl

Dział Zarządzania Prawami
tel.: (+48) 12 422 74 28
copyright@pwm.com.pl

Fot. na okładce
Eva Hajduk / Haust-Foto

Od skrzypiec basowych do kontrabasu

Studując historię każdego instrumentu, w pewnym momencie docieramy zwykle do zatartych mgłą czasu początków, gdzie jak nici płaczą się źródła powstania współczesnych instrumentów. Kontrabas jest na to świetnym dowodem.



Christian Eduard Böttcher, *Lekcja muzyki*, 1860 r.

Fot. Odon Wagner Gallery



KATARZYNA
MARCZAK

Teoretyk muzyki i klarncistka, doktorat z klarnetu uzyskana na University of British Columbia w Kanadzie. Klarncistka Trio sTRÉga i Ara Ensemble, autorka artykułów i publikacji muzycznych.

Wydawałoby się, że rzecz nie powinna być skomplikowana: na pierwszy rzut oka kontrabas wygląda przecież jak „ogromne skrzypce”, prawdopodobnie więc powstał na zasadzie powiększenia tego najpopularniejszego instrumentu smyczkowego. Do dzisiaj jednak badacze nie są do końca zgodni co do rodowodu kontrabasu: czy wywodzi się on z rodziny *viol da gamba* („nakolannych”) czy *viol da braccio* („naramiennych”)?. Na początek zatem należy zdać sobie sprawę z różnic konstrukcyjnych między tymi dwoma typami instrumentów. *Viola da gamba* miała pięć lub sześć strun strojonych w kwartach, progi jelitowe na podstrunnicy, płaski spód pudła rezonansowego, spadziste „ramiona” i wysokie boczki. Smyczek *viol da gamba* trzymany był od spodu, dłoń odwróconą wierzchem w dół. *Viola da braccio* natomiast charakteryzowała się zaokrąglonym kształtem górnej części pudła rezonansowego oraz spodu, i miała od trzech do czterech strun strojonych w kwintach. Grając na *violach da braccio* smyczek trzymano zaś tak jak obecnie stosuje się w grze na skrzypcach (dłoń wierzchem do góry). *Viola da gamba* właściwie wyszła z użycia i wykorzystywana jest dzisiaj głównie w tak zwanym wykonawstwie historycznym, natomiast *viola da braccio* dały początek dzisiejszym skrzypcom, altówce i wiolonczeli. Kontrabas, w przeciwieństwie do tych instrumentów, do dziś nie ma ustalonych wymiarów oraz jednego obowiązującego kształtu, może natomiast posiadać cechy obu typów dawnych viol.

PIERWSZE SYGNAŁY Z NIEMIEC I WŁOCH

Niezależnie jednak od późniejszych rozgałęzień, poszukując pierwszych śladów basowego instrumentu smyczkowego sięgnąć należy właściwie do końca wieku XV. Najwcześniejsza wzmianka pochodzi z 1493 roku i są to słowa Bernardina Prospera z Ferrary o „violii wielkiej jak

on sam”. Nie ma jednak dokładnych opisów podobnych instrumentów i dopiero Michael Praetorius, niemiecki muzykolog z XVII wieku, w swoim monumentalnym dziele *Syntagma musicum* w tomie drugim (*De organographia*) szczegółowo przedstawia instrument, który nazywa *grosse bassgeige* („wielkie skrzypce basowe”). Był on prawdopodobnie znany w innych częściach Europy jako *violone*; miał wielkość pośrednią między wiolonczelą a kontrabasem (cztery i pół stopy brunszwickiej, czyli ok. 125 cm) i zazwyczaj pięć strun, strojonych: F₁, C, G, d, a. Bliższy dzisiejszemu kontrbasowi wydaje się inny ówczesny pięciostrunowy olbrzym (niestety brak jest danych na temat jego stroju), opisany również przez Praetoriusa, *gross-contra-bassgeig* o wysokości 225 cm. Oba instrumenty były prawdopodobnie pochodzenia włoskiego.

Wiadomo również, że w 1542 roku w Wenecji budowniczy Silvestro Ganassi dal Fontego stworzył basową *violę da gamba*, którą często określa się mianem protoplasty dzisiejszego kontrabasu. Spadziste górne boczki jej pudła rezonansowego, progi i sześć strun strojonych głównie w kwartach (D, G, c, e, a, d¹) wskazują na rodowód rodziny *da gamba*. Kilkadziesiąt lat później, w roku 1585 inny Wenecjanin, Ventura di Francesco Linarolo, skonstruował w Padwie kolejną basową pięciostrunową *violę* (E₁, A₁, D, G, c, f), gdzie dolne cztery struny odpowiadają w zasadzie współczesnemu strojowi. Smyczkowe instrumenty basowe konstruowane były również w pozostałych częściach Europy, silny ośrodek lutniczy był między innymi w Niemczech. Jeśli chodzi o budowę, w dużym stopniu upraszczając, można powiedzieć, że dążąc do standaryzacji kształtu przyszłego kontrabasu, ośrodki niemieckie kontynuowały raczej linię pogambowską, utrzymując spadziste górne boczki i płaski tył pudła rezonansowego. Włosi natomiast zachycili się

rodzajem „olbrzymich skrzypiec” (z zaokrąglonym dołem i spiczasto zakończonymi wycięciami bocznymi, typowymi dla skrzypiec), budowanych między innymi przez Gaspara da Salò (1540–1609).

Pragnąc uzyskać niskie i soczyste brzmienie, lutnicy w całej Europie zaczęli tworzyć instrumenty gigantyczne, kilkumetrowe, z grubymi strunami. Ze względu na monstrualne rozmiary stawały się one często problematyczne zarówno jeśli chodzi o koszt budowy, logistykę (transport i przestrzeń do gry – w zasadzie kościół był często jedyną opcją!), strojenie (wymagało ogromnej siły), jak i samą grę.

EMANCYPACJA. DRAGONETTI I BOTTESINI

Barok nie był epoką zbyt przychylną dla basów. Najczęściej dublowały one partię wiolonczeli (lub *violi da gamba*) w zespole, grając o oktawę niżej niż zapis w partyturze (co jest zresztą praktyką obowiązującą do dziś). Kamieniem milowym na drodze rozwoju było na pewno wprowadzenie ok. 1650 roku nawiniętych strun jelitowych, znacznie cieńszych od początkowo używanych, które pozwoliły na lżejsze operowanie smyczkiem, łatwiejsze palcowanie i wreszcie zmniejszenie rozmiarów instrumentu.

Niemniej, pozycja kontrabasu w zespole instrumentalnym długo pozostawała marginalna. Z jednej strony był pożądanym członkiem grupy, stanowiąc basową podstawę harmonii i oparcie dla wyższych głosów, pomagał również w utrzymaniu równomiernego tempa. Z drugiej jednak partie kontrabasu rzadko były interesujące, a wykonawcy najczęściej byli muzykami niższej klasy. Sytuacja zmieniła się właściwie wtedy, kiedy na scenie muzycznej pojawił się Domenico Dragonetti (1763–1846) z Wenecji, wirtuoz kontrabasu i kompozytor. Syn fryzjera i zarazem muzyka amatora już jako dziecko sięgnął po znajdujące się w domu gitarę i kontrabas. W wieku dwunastu lat został skierowany na lekcje do Michele Beriniego, ówczesnego mistrza kontrabasu w Wenecji, który po zaledwie jedenastu lekcjach stwierdził, że więcej chłopca już nie potrafi nauczyć... Dzięki niespotykanej maestrii gry Dragonetti szybko zyskał sławę w całej Europie, a w 1799 roku spotkał się w Wiedniu z Beethovenem, który pozostał pod ogromnym wrażeniem wirtuoza i nowo odkrytych możliwości kontrabasu. Źródła mówią o spotkaniu tych dwóch muzyków, w czasie którego spontanicznie i brawurowo wykonali Beethovenowską *Sonatę wiolonczelową* op. 5 nr 2 (Beethoven na fortepianie, Dragonetti na kontrabasie). Po ostatnim akordzie zachwycony kompozytor rzucił się na kontrabasistę i uściskał go mocno razem z instrumentem.

Godnym kontynuatorem i spadkobiercą tradycji wirtuozowskiej Dragonettiego był Giovanni Bottesini (1821–1889), kolejny włoski wirtuoz kontrabasu (a jednocześnie dyrygent, kompozytor, librecista i impresario). Cenił on szczególnie trzystrunowy typ kontrabasu popularny we Włoszech w owych czasach (co zresztą skłoniło jego bliskiego przyjaciela Giuseppe Verdiego do umieszczenia przy słynnym solo basowym w operze *Otello* dopisku: *dla basów z czterema strunami*). Bottesini stawał w szranki artystyczne z najlepszymi wiolonczelistami i skrzypkami swoich czasów, a jako dyrygent

poprowadził między innymi premierowe wykonanie *Aidy* Verdiego w Kairze 24 grudnia 1871 roku.

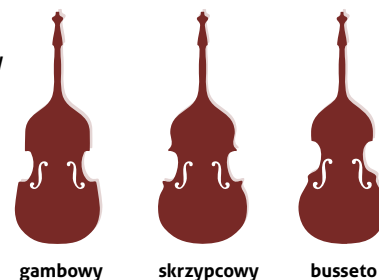
Dragonetti grał na pięknym instrumencie Gaspara da Salò, lecz preferował starszą metodę operowania smyczkiem (dłonią wierzchem w dół), Bottesini upodobał sobie z kolei „wiolonczelowy” sposób trzymania smyczka od góry. Typ smyczka stosowany przez Dragonettiego (z szerszą żabką) udoskonalili później Austriak Franz Simandl (1840–1912) i w ten sposób powstał tak zwany smyczek niemiecki, stosowany dziś powszechnie w Europie. Drugi typ smyczka – „francuski”, prawdopodobnie wywodzi się z Francji, lecz pierwszym znanym wirtuozem propagującym go był Włoch – Bottesini.

TRZY-CZTERY-PIĘĆ

Osiemnastowieczne kontrabasy były najczęściej trzystrunowe (o stroju A_1 , D, G lub C_1 , D, A), dopiero od 1830 roku zaczęły się częściej pojawiać instrumenty czterostrunowe, które pod koniec XIX wieku ostatecznie wyparły swoich poprzedników. Miały one dźwięk nieco delikatniejszy od trzystrunowych kontrabasów, lecz w zamian oferowały obniżenie skali do E_1 . W XX wieku wprowadzono również – jako ewenement – możliwość dodania piątej, najniższej struny, poszerzającej skalę nawet do H_2 . Dzisiejszy kontrabas, jako jedyny w grupie instrumentów smyczkowych, jest strojony w kwartach, najczęściej E_1 , A_1 , D, G; w grze solowej niekiedy stosuje się również alternatywny strój Fis_1 , H_1 , E, A. Sporadycznie spotyka się strojenie kwintowe (np. w jazzie).

W kształcie zewnętrznym oprócz wspomnianych wcześniej typów nawiązujących do linii gamby lub skrzypiec, kontrabas może również występować w trzeciej postaci, tzw. busseto (ew. busetto), która charakteryzuje się głównie zaokrąglonym dołem bocznych wcięć. Nazwa wywodzi się od siedemnastowiecznego włoskiego lutnika Giovanniego Maria del Busseto, chociaż nie ma dokładnych dowodów na to, że skonstruował on choćby jeden instrument tego typu, a zachowane „zaokrąglone” kontrabasy pochodzą głównie z Niemiec. Nazwa jednak przyjęła się i w dzisiejszych czasach nadal spotyka się ten kształt jako trzeci główny model kontrabasu.

MODELE KONTRABASÓW



gambowy

skrzypcowy

busseto

Choć kontrabas w świecie instrumentów nie miał łatwego startu, we współczesnych czasach stał się z racji swoich walorów brzmieniowych instrumentem wszechstronnym i docenianym. Obecny jest nie tylko w muzyce klasycznej (symfonicznej, kameralnej i solowej), ale na dobre zagościł także w muzyce ludowej, jazzie (głównie z techniką *pizzicato* i tzw. *slappingu*) i szeroko pojętej muzyce rozrywkowej – z czasem zastępowany przez gitarę basową. Można wręcz powiedzieć, że bez kontrabasu nie ma pełnego zespołu – nie ma pełnego brzmienia.

W dobrym stylu

Warto pamiętać, że na słuchaczu wrażenie robi nie tylko to, co gramy, ale przede wszystkim jak gramy. Nie musimy zatem mieć kompleksów z powodu literatury uboższej niż skrzypcowa czy wiolonczelowa. Powinniśmy jednak – nie tracąc chęci odkrywania nowych pozycji wzbogacających repertuar kontrabasowy – szukać sposobów jak najlepszego ich zaprezentowania, a tu z pomocą przychodzi nam zagadnienie stylowości.



KRZYSZTOF FIRLUS

Kontrabasista i gambista. Wykładowca Akademii Muzycznych w Krakowie i Katowicach. Członek orkiestry NOSPR; występuje także jako solista i kameralista. Zdobywca stypendium „Młoda Polska” w 2009 r.

Czy zna pan takie nazwiska jak Johann Sperger? Domenico Dragonetti? Bottesini? Simandl, Kussewitzki, Hotl, Vaňhal, Otto Geier, Hoffmeister, Othmar Klose? Zna pan chociaż jednego z nich? To są wielcy kontrabasowi. W gruncie rzeczy wszyscy tacy ludzie jak ja. Kontrabasiści, których zwątpienie popchnęło ku kompozycji. I te ich koncerty o tym świadczą. Bo przyzwoity kompozytor nigdy nie napisze nic na kontrabas, na to ma zbyt dobry smak. Chyba że dla żartu¹.

Te gorzkie słowa na szczęście nie oddają faktycznego stanu rzeczy. Oczywiście, znakomicie byłoby mieć w literaturze kontrabasowej koncerty czy sonaty w oryginalnie skomponowane przez Beethovena, Brahmsa czy Mozarta, którego aria *Per questa bella mano* – jedyne jego dzieło, wykorzystujące kontrabas jako instrument solowy – pozwala się domyślać, iż byłyby to kompozycje stawiające instrumentalistów niezwykle wysokie wymagania wykonawcze. Współcześni wirtuozi kontrabasowi coraz częściej wypełniają tę lukę, sięgając po transkrypcje utworów wiolonczelowych (jak chociażby *Sonata e-moll* Brahmsa), a nawet skrzypcowych (*Koncert A-dur* Mozarta czy *Sonata A-dur* Francka). Poczynając jednak od klasycyzmu, pojawia się wiele wartościowych pozycji w literaturze kontrabasowej, które bez wahania można wprowadzać na sale koncertowe. Jest to szczególnie istotnie w przypadku młodych instrumentalistów, których umiejętności nie są jeszcze na tyle rozwinięte, aby podołać karkołomnym transkrypcjom. Warto pamiętać również o tym, że nie tylko genialne kompozycje mogą zapierać dech w piersiach – te napisane jedynie poprawnie, lecz wykonane z dbałością o ich stylistyczną stronę, z całą pewnością gwarantują podobny efekt.

TYLKO TRANSKRYPCJE

Nieodżałowaną stratą dla kontrabasowi jest fakt, iż nie powstawały dzieła mu dedykowane w epoce baroku. Co znamienne, ówczesni kompozytorzy często pisali swe utwory z myślą o wymiennym instrumentarium. Jest tak w przypadku chociażby sześciu sonat op. 1 Holendra Willema de Fescha, wydanych pierwotnie w wersji na wiolonczelę i realizowaną przez klawesyn partię *basso continuo*, następnie wznowionych jako op. 2 na dwie wiolonczele, fagoty lub viole, gdzie drugi instrument

przejął partię klawesynu. Gdyby kontrabas w owych czasach uznawany był za instrument solistyczny, kompozytor (lub pragnący większego grona odbiorców wydawca) zapewne zaproponowałby go jako alternatywę. Niewykluczone też, iż co odważniejsi kontrabasiści sięgali po tego typu zbiory, nie mając jednak na tyle odwagi, aby ich interpretacje ujrzały światło dzienne. Z tego właśnie zeszytu pochodzi nierzadko grana przez uczniów *Sonata d-moll*, zaś opus 3 de Fescha to kolejne sześć sonat, z których kontrabasiści upodobali sobie zwłaszcza *Sonatę F-dur*. Warto jednak byłoby zapoznać się z całymi zbiorami – to w końcu dwanaście pełnowartościowych sonat, które można wykonywać z towarzyszeniem nauczyciela bądź kolegi z klasy. Ideałem naturalnie byłoby grać je z potrafiącym realizować partię *basso continuo* klawesynistą – odpada wtedy problem opracowania akompaniamentu fortepianowego, a zostaje jedynie przetransponowanie linii *continuo* o sekundę wielką w górę, w przypadku kontrabasowi w stroju solowym. Niestety, niewiele jest na razie szkół średnich, mogących poszczycić się klasą klawesynu, pozostaje nam więc w większości przypadków muzykowanie na dwa kontrabasy.

STYLOWY BAROK

Transkrypcji barokowych utworów na szczęście nie brakuje – mamy opracowania sonat wiolonczelowych Benedetta Marcella, Antonia Vivaldiego, Johanna Ernsta Galliarda (6 sonat na fagot lub wiolonczelę i b.c.), coraz częściej grywanych sonat gambowych Bacha czy Telemanna, a nade wszystko skrzypcową *Sonatę g-moll* Henry'ego Ecclesa, będącą w repertuarze chyba każdego kontrabasisty jak świat długi i szeroki. Ważne jest, aby nie traktować tychże kompozycji wyłącznie powierzchownie, zadowolając się jedynie zrealizowanym poprawnie materiałem nutowym. Przy pracy nad tego typu utworami nie sposób ominąć warstwy stylistycznej – niezależnie od tego, czy pracuje nad nimi średnio zaawansowany uczeń czy student. Od najmłodszych lat wszak możemy wyrabiać u adeptów kontrabasowi wrażliwość na styl i estetykę, w jakiej dane dzieło jest zainicjowane. W przypadku wykonawstwa muzyki XVII i XVIII wieku – ujmując temat bardzo lakonicznie – będzie to

**Giovanni
Bottesini,
ok. 1865 r.**
Fot. Wikimedia

z pewnością ograniczenie wibracji jako nawyku, a potraktowanie jej raczej jako ozdobnika, stosowanego bądź to na długich nutach, bądź wręcz przeciwnie – dla podkreślenia jednej z wielu krótszych nut jako tej ważniejszej. Ten sposób grania nie tylko wpływa na większą kontrolę nad wibracją (nad jej amplitudą i prędkością), ale i poniekąd zmusza do staranniejszego kształtowania dźwięku smyczkiem w zależności od długości granej nuty – granie z wykluczeniem takiego elementu jak wibracja w sposób ewidentny obnaża wszelkie niedoskonałości w prowadzeniu smyczka. Kolejnym istotnym elementem jest „nieetiudowe” traktowanie pochodów ósemkowych lub szesnastkowych, zwłaszcza w częściach szybkich. To dbałość nie o to, aby każda nuta brzmiała tak samo (czego wymagać możemy właśnie w kaprysach czy etiudach), lecz o umiejętność grania i frazowania całymi grupami nut (czy to po 4, 6, czy też po 8), co pozwala na uzyskanie niezbędnej w muzyce barokowej lekkości i giętkości fraz; mówi się wtedy o tak zwanym graniu z jednego gestu.

Często powtarzającym się błędem w wykonawstwie utworów barokowych, o którym niewątpliwie warto wspomnieć, jest realizowanie tryli od nuty głównej – jest to nawyk, który tak mocno zadomowił się we współczesnym wykonawstwie, że można go bez problemu dostrzec w interpretacjach nawet najwybitniejszych muzyków – i nie mam na myśli oczywiście jedynie kontrabasistów. Należy więc mieć świadomość, iż większość tryli i obiegników w kompozycjach barokowych powinno się realizować od nuty górnej; wyjątki to temat na osobny artykuł. Aby zapoznać się dokładniej z wyżej poruszonymi zagadnieniami, warto sięgnąć po jeden z najważniejszych traktatów napisanych z myślą o muzykach grających na instrumentach smyczkowych, mianowicie po *Gruntowną szkołę skrzypcową* Leopolda Mozarta (Poznań 2007). Powstały na przelocie baroku i klasycyzmu podręcznik jest doskonałym źródłem informacji na temat sposobu grania oraz wykonywania ozdobników w obu epokach.

KLASYKA PRZEDE WSZYSTKIM

A skoro dotarliśmy do klasycyzmu, można nareszcie przyrzeć się kompozycjom stworzonym specjalnie z myślą o kontrabasie. I tu możemy – niczym autor przytoczonego na początku cytatu – jednym tchem wymienić nazwiska Spergera, Dragonettiego, Vaňhala czy Hoffmeistera. Tylko czy mamy świadomość, że to wciąż są transkrypcje? Owszem, utwory te powstały z myślą o największym przedstawicielu rodziny skrzypiec, ale w innym niż dzisiejszy stroju, a mianowicie (idąc od najwyższej struny) A-Fis-D-A-(F), czyli w tzw. stroju wiedeńskim. Od razu staje się jasne, dlaczego większość klasycznych utworów napisanych jest w tonacji D-dur. Zatem grane dziś przez nas XVIII-wieczne koncerty kontrabasowe to nic innego jak adaptacje ze stroju tercwartowego do obecnie przyjętego kwartowego. O ile zabieg ten powiódł się w przypadku *Symfonii koncertującej* na altówkę i kontrabas oraz dwóch koncertów Dittersdorfa (choć ciągle jeszcze niestety promowana jest wersja *Koncertu E-dur* z wyciętymi z części pierwszej wirtuozowską sekwencją szesnastkową i wdzięcznym *tutti* przygotowującym reprzyżę), Vaňhala czy trzech kon-



certów Hoffmeistera, o tyle większość z osiemnastu podobnych form Johanna Matthiаса Spergera ciągle czeka na opracowanie. Nic dziwnego – kompozycje te realizowane nawet w oryginalnym stroju stawiają instrumentalistom bardzo wysokie wymagania wykonawcze. Podobnie rzecz się ma z koncertami na kontrabas urodzonego na Śląsku Duńczyka Franza Josepha Keypera – niestety, w większości wymagają one rekonstrukcji. Natomiast wydaną i godną polecenia uczniom szkół muzycznych jest jego kompozycja *Romans i rondo* na kontrabas i orkiestrę; niewydane, lecz dostępne w manuskrypcie jest *Rondo* na kontrabas i wiolonczelę (w zasadzie na kontrabas z akompaniamentem wiolonczeli).

Doskonałą okazję do muzykowania kameralnego dają w oryginalnej swej postaci sonaty Spergera, grane współcześnie w opracowaniu na kontrabas i fortepian. Gdy jednak zapoznać się z manuskryptami, okazuje się, że *Sonata h-moll* (oznaczona przez Klausa Trumpfa jako T36) w oryginale została pomyślana na kontrabas i wiolonczelę, pozostałe trzy w tonacji D-dur (T38, T39, T40) – na kontrabas i altówkę. Do tego dodać należy *Duet D-dur T37* na podobny skład. Również w twórczości Domenica Dragonettiego znaleźć możemy niezbyt rozbudowany, lecz zgrabny *Duet* na wiolonczelę i kontrabas w tonacji B-dur. Ten domniemany twórca znanego nam wszystkim *Koncertu A-dur* pozostawił w swym dorobku m.in. utwory na kontrabas i orkiestrę (koegzystujące również w wersji z akompaniamentem fortepianu): *Andante i Rondo* idealne już dla uczniów średnich szkół muzycznych, czy niezwykle wirtuozowskie *Grande Allegro*, stawiające poprzeczkę wykonawcy znacznie wyżej.

Z pewnością nie brakuje literatury kontrabasowej, tworzonej w drugiej połowie XVIII wieku – to w końcu ponad trzydzieści form koncertujących oraz utwory kameralne z kontrabasem w roli głównej, jak chociażby kwartety Spergera czy Hoffmeistera. Z myślą o uczniach powstała również transkrypcja *Koncertu fagotowego B-dur* KV 191 Mozarta – pozycja pod względem muzycznym bardzo wartościowa.



Autograf
Domenica
Dragonettiego
Fot. Wikimedia

Trudno bez spuścizny kompozytorów epoki klasycyzmu wyobrazić sobie zarówno proces edukacji, jak i działalność koncertujących kontrabasistów. Muzyka ta jak żadna inna uczy nas finezji w kształtowaniu zarówno pojedynczych dźwięków, jak i całych fraz, przejrzystości oraz dbałości o najmniejszy szczegół artykulacyjny, operowania mikrodyamiką i mikroagogiką. Podobnie jak w muzyce barokowej, także i tu warto pamiętać o zasadzie rozpoczynania tryli i obiegników od górnej nuty, a także o realizowaniu appoggiatur (zapisywanych mniejszą czcionką) nie jako krótkich przednutek, lecz jako dźwięków wymagających zagrania ze specjalną estymą. Warto również pamiętać o hierarchii miar w takcie – zasadzie, którą poznajemy jako jedno z pierwszych praw muzyki. Zastosowanie się do tego prostego wzoru niejednokrotnie pozwala muzyce na płynniejszy przebieg i lekkość – tak potrzebną w wykonawstwie muzyki klasycystycznej.

ROMANTYCZNY KONTRABAS

Poszukując odpowiedniej literatury dla młodych kontrabasistów wśród kompozycji XIX- i XX-wiecznych, utrzymanych w duchu romantycznym, znajdziemy znaczną liczbę utworów na kontrabas z fortepianem bądź z towarzyszeniem orkiestry – zarówno koncertów, sonat jak i miniatur. Spośród koncertów wart uwagi jest z pewnością *Konzertstück* op. 9 Eduarda Steina skomponowany w formie tematu z wariacjami, poprzedzonego rozbudowaną kadencją, zakończony żartobliwym w charakterze *Rondem*. Kompozycja ta – z racji występującej weń nieustannej zmienności charakterów – może przynieść

młodemu kontrabasiście tyleż samo pożytku, co przyjemności. Wymagana jest tu zarówno bogata fantazja muzyczna (zwłaszcza w początkowej kadencji oraz części *Adagio molto sostenuto*), doskonałe operowanie smyczkiem kombinowanym (wariacja I) oraz biegłość palców (wariacja II oraz *coda* utworu).

Pośród koncertów skomponowanych na kontrabas mamy oczywiście wartościowy *Koncert A-dur* op. 32 Jana Geissla czy utrzymane w tej samej tonacji *Concerto di bravura* Giovanniego Bottesiniego, oznaczane niejednokrotnie jako *Koncert nr 3*. Szczególnie zaś godnym polecenia dziełem – zarówno dla uczniów szkół średnich, jak i dla studentów – jest *Concertino* na kontrabas i orkiestrę smyczkową op. 45 nr 11 Larsa-Erika Larssona. Ta trzyzęściowa kompozycja z zapierającym dech w piersiach ogniem środkowym idealnie nadaje się do wykonania nawet z towarzyszeniem kwintetu smyczkowego. Uczniom na poziomie średnio zaawansowanym rekomendować można także *Concerto in Sol* włoskiego kontrabasisty oraz znakomitego metodyka Isaia Billègo. Ten niewielkich rozmiarów koncert z towarzyszeniem fortepianu z pewnością może przynieść uczniowi wiele satysfakcji.

Omawiając formy skomponowane w duchu romantycznym, nie sposób nie wspomnieć o sztandarowym koncercie na kontrabas, jakim jest *Koncert fis-moll* op. 3 Siergieja Kusewickiego. Mimo iż trzyzęściowy, pomyślany jest raczej w całości jako rodzaj wielkiego allegro sonatowego. Znaleźć tu można zarówno fragmenty pozwalające na manifestację ekspresji czy romantycznego *rubato*, jak i sprawności technicznej prawej i lewej ręki. Słowem – oprócz niepodważalnych wartości estetycznych, kompozycja ta jest znakomita pod względem metodycznym. A skoro o Kusewickim mowa, warto wspomnieć jego cztery miniatury na kontrabas z fortepianem: *Andante*, *Valse miniature*, *Chanson triste* oraz *Humoresque*, dzięki odmiennym charakterom i pięknu warstwy melodycznej doskonale nadające się do wzbogacenia repertuaru uczniów szkół średnich. Obok tych kompozycji, w rozbudzaniu poczucia „romantycznej frazy” pomocne mogą być utwory Ludwiga Hegnera (*Elegia*, *Mazurka de Concert*), Roberta Fuchsa (*Sonata* op. 97, *3 utwory* op. 96) czy Adolfa Miška (*Sonata A-dur* op. 5, *Concert Polonaise*, *Elegia*).

Praca nad repertuarem romantycznym (czy też neoromantycznym) stanowi niezwykle istotne ogniwo w całym procesie edukacji młodego kontrabasisty. To właśnie na tym gruncie w sposób szczególny uczy się on wyrażać swoje emocje, posługując się materiałem dźwiękowym; poszukuje głębi dźwięku oraz ekspresyjnej wibracji ze wszelkimi jej odcieniami, kształtując tym samym swój własny niepowtarzalny styl gry – dlatego tak ważne jest, jakie utwory będziemy mu podsuwać, tak, aby zachęcić go do pracy. I mimo że nasza literatura jest znacznie uboższa od skrzypcowej czy wiolonczelowej, możemy przy odrobinie dobrych chęci odnaleźć w tej skarbnicy niejednokrotnie prawdziwe perełki. Najważniejsze jest przede wszystkim jedno – aby

¹ P. Süskind, *Kontrabasista*, przeł. A. Gierlińska, [w:] tegoż, *Kontrabasista i inne utwory*, Warszawa 2007, s. 96.

Aspekty polskiej pedagogiki kontrabasowej

Jakie możliwości daje młodym adeptom sztuki kontrabasowej polski system edukacji? Jak wyglądało to na przestrzeni lat? Czy dzisiejsza młodzież ma stosowne warunki do realizacji swych marzeń o rozwijaniu kariery kontrabasy?



JAN KOTULA

Solista, kame-
ralista, juror
konkursów
kontrabaso-
wych. Doktor
na stanowisku
adiunkta w Aka-
demii Muzycz-
nej w Katowic-
ach; pierwszy
kontrabasista
NOSPR.
Pedagog ZPSM
im. W. Kilara
w Katowicach.

Tradycja polskiej szkoły kontrabas, może nie tak głęboko zakorzeniona w historii jak choćby szkoła włoska, czeska czy niemiecka, jest jednak zapisana równie pięknymi zgłoskami. Wielkie nazwiska jej twórców, utrwalone wspaniałymi dokonaniem, na stałe weszły do annałów polskiej kultury muzycznej.

SZKOLNICTWO KONTRABASOWE W POLSCE

Początki sięgają drugiej połowy XIX stulecia, a dokładniej 1865 roku, kiedy w działającym już niemal pół wieku Konserwatorium Muzycznym w Warszawie powstała klasa kontrabas, na której czele stanął Adam Ostrowski. W *Słowniku muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, pióra Alberta Sowińskiego (Paryż 1874), określony został on jako *najznakomitszy w naszych czasach kontrabas polski, a zarazem jeden z najlepszych nauczycieli fortepianu*. Obok Ostrowskiego działał tam również profesor Wincenty Śliwiński, twórca popularnej przed II wojną światową *Metodycznej szkoły gry kontrabasowej*, a przez wszystkich znany jako autor polskiego opracowania *Sonaty g-moll* Georga Friedricha Händla na kontrabas i fortepian. Zaliczamy ich do ścisłej czołówki luminary polskiej edukacji kontrabasowej, jednak zaszczytny tytuł ojca tzw. polskiej szkoły kontrabas przypadł wybitnemu i zasłużonemu pedagogowi poznańskiej Alma Mater, „profesorowi ABC” – jak nazywano Adama Bronistawa Ciechańskiego. Nakreślił on nowe założenia metodyczne w nauczaniu gry na swym ukochanym instrumencie poprzez nowatorskie podejście i niespotykaną do tej pory w Polsce kulturę wykonawczą. Do dziś wśród kontrabasyistów powtarzana jest jego nieśmiertelna fraza: *Chcesz być szczęśliwy – graj na kontrabasie*. Dzięki niemu polska literatura kontrabasowa zyskała wiele nowych, interesujących pozycji, z których warto wymienić *Koncert* na kontrabas i orkiestrę oraz *Tria* Stefana Bolesława Poradowskiego, *Koncert kontrabasowy* Tadeusza Zygfryda Kasserna, *Sonatę* oraz miniatury Waleriana Gniota oraz *Koncert* na kontrabas i orkiestrę Andrzeja Cwojdziańskiego.

Profesor Ciechański krzewił ideę traktowania kontrabas nie tylko jako instrumentu *stricte* orkiestrowego, ale także mającego pełne prawa instrumentu solowego. Jego grę charakteryzowała piękna i szlachetna barwa

brzmienia. Sam posiadał dwa mistrzowskiej klasy kontrabasy, pieszczołliwie zwane przez niego „tenorino” i „baryton”, z którymi prawie nigdy się nie rozstawał. Interesujący jest fakt, iż od dwóch lat oba instrumenty po długiej rozłące znowu są razem. Obecnie możemy je podziwiać w zasobach Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach nie tylko pod kątem wartości historycznej, ale przede wszystkim w aspektach wyjątkowych walorów brzmieniowych. Oba kontrabasy są w znakomitym stanie i służą najlepszym studentom katowickiej uczelni. W nieodległych planach jest zorganizowanie koncertu, którego ideą jest zaprezentowanie ich wspólnego brzmienia w duecie *Passione amorosa* włoskiego mistrza kontrabas Giovanni Bottesiniego.

Wspaniałe dzieło Adama Bronistawa Ciechańskiego, profesora klas kontrabas wyższych szkół muzycznych w Poznaniu i we Wrocławiu, było kontynuowane przez jego wybitnych absolwentów, wśród których nie sposób pominąć tak znaczące osoby jak: Józef Eichstädt, Wiktor Gadziński, Zdzisław Marczyński i jego syn Joachim, Tadeusz Ziemiński czy Lucjan Malec, którzy działając w Katowicach, Poznaniu, Warszawie i Łodzi, kształcili kolejne pokolenia wybitnych kontrabasyistów. Konieczne jest także wspomnienie o pedagogach wielce zasłużonych dla rozwoju wspaniałej tradycji kontrabas polskiego, wśród których znajdziemy takie postaci jak: Tadeusz Pelczar (Warszawa), Wenancjusz Kurzawa (Bydgoszcz), Stefan Nowak (Katowice), Tadeusz Górny (Wrocław), Edward Krysta (Wrocław), Ryszard Daun (Kraków), Czesław Ząbek (Kraków). Ci właśnie pedagodzy, pełni szczerego entuzjazmu i miłości do instrumentu, zarażali swą postawą niezliczone rzesze młodych adeptów sztuki gry kontrabasowej. Obecnie główne idee, tak silnie propagowane przez profesora Ciechańskiego, nadal znajdują kontynuatorów w młodszym pokoleniu kontrabasyistów polskich.

ZMIANY W SZKOLNICTWIE I STOPNIA

System wczesnej edukacji kontrabasowej w Polsce w ostatnim czasie przeżywa niezwykle dynamiczny rozwój, którego źródła upatruje się w fali popularyzacji tego instrumentu. Przez szereg lat wiek rozpoczynania nauki przez młodych adeptów sztuki gry kontrabasowej

mieścił się w przedziale między 11 a 15 rokiem życia, co więcej, rekrutacja dokonywała się w większości przypadków drogą tzw. naboru negatywnego. Osoby, u których nie było zauważalnych postępów w grze na innych instrumentach, były niejako nakłaniane do zmiany przedmiotu głównego właśnie na kontrabas, przy założeniu, że będzie to specjalność mniej wymagająca. Tego rodzaju podejście często skutkowało nie tylko niewielką liczebnością klas tej specjalności, ale przede wszystkim niezbyt wysokim ogólnym poziomem wykonawstwa kontrabasowego w naszym kraju. Naturalnie, wśród przeciętnych uczniów byli także ci szczególnie uzdolnieni, których pierwotny wybór instrumentu okazywał się nietrafiony, lub też tacy, którzy swe zainteresowania muzyczne odkrywali nieco później. Dziś na skutek wyżej wspomianej, zakrojonej na dużą skalę akcji popularyzatorskiej, polegającej w głównej mierze na organizowaniu wydarzeń kulturalnych propagujących zdobycze i doświadczenia dydaktyki wczesnego nauczania gry na kontrabasie z innych krajów, 6- i 7-letni uczniowie i ich rodzice nierzadko podejmują świadomą decyzję o rozpoczęciu swej muzycznej edukacji właśnie na tym instrumencie. Taka zmiana podejścia pozwala w znaczącym stopniu podwyższyć poziom wykonawczy absolwentów klas kontrabasu chcących kształcić się na wyższych uczelniach artystycznych.

Obecnie w Polsce jesteśmy na początku tej drogi, wymagającej wielkiej rozwagi w jej wytyczaniu, co szczególnie istotne jest w kontekście dyskusji, w której słychać także głosy krytyczne. Podważają one sens wczesnego rozpoczynania edukacji kontrabasowej, wskazując problemy związane zarówno z rozmiarami instrumentów, jak i brakiem rodzimych wydawnictw nutowych poświęconych temu zagadnieniu. Okazuje się, że argumentacja podnoszona przez oponentów (w pewnym stopniu słuszna co do zagrożeń i skali trudności) wpływa niezwykle motywująco na propagatorów tej ważnej inicjatywy, którzy bez problemu pozyskują instrumentarium dostosowane do wzrostu dziecka, a nawet tworzą własne kompozycje, przyczyniając się tym samym do rozwoju polskiej literatury dydaktycznej. Sam jestem gorącym zwolennikiem tych zmian i choć w pewnym stopniu rozumiem, a nawet podzielam obawy krytyków, to wierzę, że poprzez ścisłą współpracę środowisk akademickich z pedagogami szkół I stopnia chcącymi rozwijać ideę „minibasu”, uda się je w niedługim czasie całkowicie przezwyciężyć.

ZNACZENIE I TRADYCJA SZKOLNICTWA II STOPNIA

Choć zachodzące zmiany w podejściu do początków nauczania gry na kontrabasie zaznaczają się coraz wyraźniej, nie sposób nie przyznać, że w naszym kraju wciąż to szkolnictwo II stopnia stanowi podstawę systemu edukacji kontrabasowej. To właśnie na tym etapie większość kontrabasistów styka się po raz pierwszy z instrumentem i jednocześnie decyduje o podjęciu wyższych



Fot. E. Hajduk / Haust-Foto

studiów muzycznych. Warto wspomnieć, że obecnie liczba uczniów stale rośnie, co jest skutkiem stosunkowo wysokiego poziomu kształcenia, którego źródłem są różne formy doskonalenia pedagogów.

Największe zasługi na tym polu mają instytucje stworzone z myślą o ciągłym podnoszeniu jakości nauczania i wspieraniu rozwoju utalentowanej młodzieży w wieku szkolnym, a są to Centrum Edukacji Artystycznej (CEA) oraz Centrum Edukacji Nauczycieli Szkół Artystycznych (CENSA). CEA to organ powołany do nadzoru nad nauczaniem głównie poprzez nawiązywanie ścisłej współpracy z uczelniami wyższymi, będący niejako łącznikiem między niższymi i wyższymi stopniami szkolnictwa artystycznego. CENSA natomiast znacząco wpływa na rozwój kadry nauczycielskiej, przede wszystkim przez organizację szkoleń z zakresu dydaktyki, ale także poprzez podejmowanie licznych inicjatyw dających możliwość zgłębiania problematyki polskiej metodologii nauczania na arenie ogólnopolskiej. Wielopłaszczyznowa działalność obu tych instytucji wraz z ich niezwykle skuteczną są powodem do dumy dla polskiego systemu edukacji, a ich rola jest nie do przecenienia.

INICJATYWY WSPIERAJĄCE ROZWÓJ POLSKIEJ PEDAGOGIKI KONTRABASOWEJ

Głównymi narzędziami całego szkolnictwa są działania statutowe ściśle związane z jego strukturą oraz organizacją, lecz ogromne wsparcie i wzbogacenie stanowią także wielorakie inicjatywy artystyczne, takie jak

konkursy, festiwale, sympozja, sesje naukowe, kursy mistrzowskie, lekcje pokazowe, szkolenia, prezentacje, wystawy etc.

Najważniejszym tego rodzaju wydarzeniem w Polsce jest Konkurs Kontrabasowy imienia Adama Bronisława Ciechańskiego w Poznaniu, którego początki sięgają 1974 roku. Odbyna się on w cyklu pięcioletnim, a zmagania uczestników przebiegają trzyetapowo. Laureatami są wybitni instrumentalisci, których drogą kariery staje się działalność solistyczna, najczęściej połączona z piastowaniem ważnych funkcji wielu instytucji kulturalnych. Dużo młodszą inicjatywą pozwalającą na konfrontację umiejętności młodych kontrabasistów jest Ogólnopolski Akademicki Konkurs Kontrabasowy w Łodzi, którego czwarta już odsłona miała miejsce w ubiegłym roku. Wydarzenie to, odbywające się co trzy lata, stanowi ważny punkt w kalendarzu studentów polskich uczelni artystycznych, albowiem jest on przeznaczony dla ich ścisłego grona. Ta formuła jest szczególnie istotna dla pedagogów, zwłaszcza w kontekście porównania bieżących tendencji w kształceniu młodzieży.

Jedyną okazją do sprawdzenia się dla młodych kontrabasistów na arenie międzynarodowej w Polsce jest Międzynarodowy Konkurs Muzyczny im. Michała Spisaka w Dąbrowie Górniczej. Organizowany rokrocznie od 2006 roku, obejmuje on wszystkie instrumenty (co roku wybierane są trzy inne), przy czym kontrabas do tej pory gościł na nim dwukrotnie. Miejmy nadzieję, że niedługo ponownie odbędzie się kolejna edycja z udziałem tego instrumentu.



Fot. E. Hajduk / Haust-Foto

Zupełnie wyjątkową formułę proponują Polskie Spotkania Kontrabasowe organizowane w Mielcu – ich główną ideą jest zgromadzenie społeczności kontrabasistów łączące wszystkie stopnie szkolnictwa. Od przeszło 13 lat ta wspaniała inicjatywa daje młodym adeptom sztuki gry kontrabasowej możliwość poszerzenia swojej wiedzy oraz wymiany doświadczeń podczas odbywających się w czasie Spotkań licznych koncertów, wykładów, a także konkursu.

Z myślą o uczniach klas kontrabasu szkół II stopnia powstał Ogólnopolski Konkurs Kontrabasowy im. Wiktora Gadzińskiego, którego już piąta edycja odbyła się w zeszłym roku w Katowicach. Co dwa lata młodzi kontrabasisci stają do przestuchań konkursowych w dwóch kategoriach wiekowych. Stanowi to ciekawą alternatywę dla przestuchań regionalnych (do niedawna makroregionalnych) organizowanych przez Centrum Edukacji Artystycznej, których szczególna specyfika polega nie tylko na ocenie uczestnika, ale przede wszystkim na pisemnym sformułowaniu przez członka jury (najczęściej pedagoga uczelni wyższej) szczegółowego komentarza do prezentacji każdego ucznia wraz z merytorycznymi zaleceniami dla pedagoga prowadzącego. Tego rodzaju współpraca stanowi znaczący wkład w podniesienie poziomu nauczania w szkolnictwie II stopnia, a co za tym idzie wymierną korzyść dla akademii muzycznych, gdzie przyjmowani na studia kandydaci mają szansę reprezentować wyższy poziom.

Znaczący udział w przyczynieniu się do rozwoju polskiego szkolnictwa kontrabasowego ma organizowany z wielkim rozmachem Światowy Festiwal Kontrabasowy we Wrocławiu. To prestiżowe wydarzenie skupia w jednym czasie i miejscu czołówkę najlepszych kontrabasistów światowej sławy, którzy podczas koncertów i wykładów dzielą się swoim kunsztem i ogromnym doświadczeniem z młodszym pokoleniem. Z pewnością jest to jeden z ciekawszych projektów skierowanych do społeczności kontrabasowej w naszym kraju.

Teoretycznym uzupełnieniem i zarazem istotnym wkładem dla rozwoju sztuki gry na kontrabasie w Polsce są inicjowane przez ośrodki szkolnictwa wyższego sympozja naukowe, które w ostatnim czasie odbyły się we Wrocławiu i Katowicach. Poprzez prezentowanie wyników badań w zakresie wykonawstwa kontrabasowego i wymiany poglądów dotyczących nowatorskich metod kształcenia dają one unikalną możliwość wypracowania i stworzenia nowych horyzontów dla nauczania w tej specjalności.

Biorąc pod uwagę wszystkie elementy kształcenia młodego pokolenia kontrabasistów, można jednoznacznie stwierdzić, iż polskie szkolnictwo w tym zakresie nie odbiega od europejskich standardów, a w niektórych aspektach nawet je przewyższa. Kluczem do stałego rozwoju jakości nauczania jest przede wszystkim harmonijna współpraca wszystkich jednostek i instytucji edukacyjnych na każdym etapie, mająca na celu wspólne dobro wszystkich członków kontrabasowej społeczności. Wspieranie wszelkich inicjatyw, wzajemna pomoc w realizacji różnego rodzaju przedsięwzięć oraz krzewienie i kultywowanie głównych idei profesora Ciechańskiego, jako jedna wielka kontrabasowa rodzina – oto najlepsza droga do osiągnięcia sukcesów na tym polu.



Fot. J. Dumanowski

Kontrabas dla małych i dużych

Z dotychczas przyjmowanego założenia, że uczeń musi „dorosnąć” do kontrabasu, wynikał fakt, że naukę gry na tym instrumencie rozpoczynała dopiero młodzież w wieku licealnym, tj. po 15 roku życia. Uniemożliwiało to założenie jakiegokolwiek dziecięcego zespołu kameralnego, nie mówiąc już o orkiestrze z udziałem młodych kontrabasistów. W praktyce kontrabas często wybierali uczniowie, którzy albo z powodu wieku, albo uzdolnień muzycznych nie byli rekomendowani do nauki na innych instrumentach.



**GRZEGORZ
FRANKOWSKI**

Wieloletni kontrabasista Capelli Cracoviensis; zdobywca Fryderyka za album z kwintetem Piazzoforte i Kevinem Kennerem. Prowadzi klasę kontrabasów dla dzieci od 6 roku życia w SM I st. im. St. Wiechowicza w Krakowie.

Dziś nie ma przeszkód, by przyszli wirtuozi tego pięknego instrumentu mogli rozwijać swoje marzenia o karierze muzycznej już od najmłodszych lat. Rozwój przemysłu lutniczego na świecie pozwolił bowiem skonstruować instrumenty zachowujące wszelkie proporcje „dużego kontrabas”, lecz wielokrotnie zmniejszone. Analogicznie do skrzypiec konstruuje się kontrabasy w wielkości 1/16, 1/10, 1/8, 1/4, 1/2 i 3/4. Pozwala to dziecku rozpoczynać grę na kontrabasie przystosowanym rozmiarami do jego fizjonomii, nawet w wieku 6 lat. Uczeń przechodzi na większy instrument dopiero wówczas, kiedy z poprzedniego „wyrośnie”. Daje to uczniom i ich rodzicom możliwość świadomego wyboru kontrabasów jako pierwszego instrumentu, już od najmłodszych lat.

W grupie wiekowej 6- i 7-latków największym problemem do rozwiązania przez nauczyciela kontrabasów nie będzie zatem pozyskanie odpowiedniego instrumentu czy materiałów edukacyjnych, lecz dostosowanie metod pracy do percepcji dziecka. Brak umiejętności akceptowania i respektowania możliwości psychofizycznych ucznia przez pedagogów może skutkować osłabieniem efektów pracy z małym kontrabasistą, trwałym zniechęceniem go do poznawania muzyki,

a w skrajnych przypadkach do nerwicy i opóźnienia w rozwoju.

SPECYFIKA PRACY Z NAJMŁODSZYMI UCZNIAMI

Dziecko ma bardzo krótki czas skupienia uwagi, łatwo się rozprasza i nie potrafi zbyt długo skoncentrować się na pracy. Nauczyciel na lekcji musi być aktorem, aby skutecznie skupić uwagę dziecka na swojej osobie i na tym, co mówi. Służą temu elementy zabawy wplatanie na kolejnych etapach lekcji, częsta zmiana ćwiczeń, wprowadzenie porównań przybliżających różne typy frazowania lub artykulacji oraz przywoływanie bajkowych opowieści, ułatwiających interpretację całości utworu. 6- i 7-latki bardzo szybko się męczą i muszą często zmieniać pozycję ciała, a przy postawie stojącej wymagają częstych odpoczynków w czasie lekcji. Zajęcia możemy urozmaicić poprzez chodzenie w rytmie utworu, śpiewanie elementów melodii czy inne zabawy ruchowo-rytmiczne. Ważne jest, aby w przedstawieniu konkretnego problemu zaangażować różne zmysły dziecka dla lepszego zrozumienia i zapamiętania danego elementu.

Istnieją różne sposoby komunikowania się i preferencji uczenia się. Słuchowcy najlepiej przyswajają

zagrany im fragment muzyczny i z łatwością powtarzają usłyszaną melodię. Wzrokowcom lepiej jest narysować na kartce albo w nutach znak lub obrazek, jako symbol właściwej realizacji danej artykulacji lub melodii – mogą to być znaczki samodzielnie wymyślone przez ucznia. Dla kinetyków pomocne będzie imitowanie ruchów lewej i prawej ręki razem z nauczycielem.

Dla lepszego zrozumienia wielu pojęć, zasad i symboli można posłużyć się także wprowadzeniem porównań, np. zaokrąglone palce lewej ręki to „haczyki”, a właściwy ruch lewej ręki przy zmianie pozycji to „windę” itp. Dobór nazw i zakres ich stosowania zależy oczywiście od indywidualnej preferencji ucznia. Przydatne może być zastępowanie nazewnictwa muzycznego pochodzącego z języka włoskiego ich odpowiednikami lub wręcz dziecięcymi porównaniami, wziętymi z naszego rodzimego języka (np. głośno, cicho, zwalniając itd., obok określeń typu: „głaskać nutę”, „cieply, miękki dźwięk” lub „świszczący smyczek”).

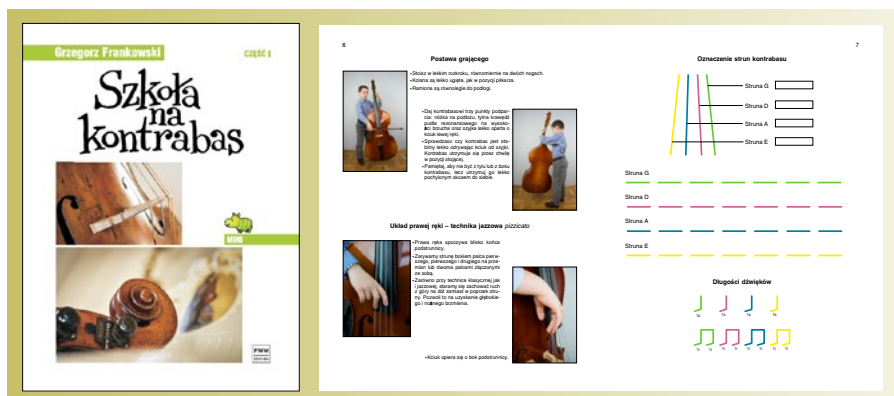
Najważniejszy jest jednak fakt, że główną motywacją działań dziecka są emocje. Oznacza to, że chcą robić to, co lubią, to, co przynosi im radość, przyjemność i satysfakcję, a nie chcą robić tego, czego nie lubią i co stanowi dla nich trudność. Należy zadbać o to, aby większość ćwiczeń kończyła się dla dziecka sukcesem. Bezценne są uśmiech i akceptacja wyrażające pochwałę dobrych efektów pracy zamiast akcentowania błędów.

ZMIANY W PODEJŚCIU DO NAUCZANIA MUZYKI

Wydaje się naturalne, że jako nauczyciele gry na instrumencie opieramy się głównie na własnych doświadczeniach z lat szkolnych, stąd większość pedagogów uczy w podobny sposób, w jaki sami byli uczeni. Tymczasem między początkiem naszej edukacji muzycznej a dniem dzisiejszym mogło upłynąć sporo lat. Przy obecnym postępie psychologii i metodyki nauczania okres ten należy widzieć jako ocean nowych możliwości i wiedzy, z którego szkoda byłoby nie skorzystać.

Edwin Elias Gordon, najbardziej znany obecnie badacz i psycholog muzyki, od ponad 30 lat wzbogaca wiedzę o nauczaniu muzyki swoimi publikacjami. Jego badania wykazały, że pomijanie umuzykalnienia dzieci w okresie od urodzenia do okresu wczesnoszkolnego i rozpoczynanie formalną edukacją na instrumencie w szkole muzycznej skutkuje małymi postępami w nauce gry oraz negatywnymi postawami wobec muzyki. Jego zdaniem konieczne jest podjęcie działań zarówno w domu, jak i w szkole, w celu uzupełnienia braków w umuzykalnieniu, poprzez ćwiczenia kształtujące w dzieciach tzw. audiację, czyli świadome słyszenie i przetwarzanie dźwięków muzyki. Nie zastąpi tego wypracowana, popularna w edukacji dzieci metoda Suzuki, opierająca się głównie na naśladownictwie i mechanicznym zapamiętywaniu dźwięków.

Gdy dziecko wykonuje na instrumencie jakiś utwór muzyczny, może się zdarzyć, że się pomyli. Dziecko, które audiuje potrafi naprawić pomyłkę przez odpowiednie dostrojenie (tak jak w intonowaniu) i jest na tyle zabezpieczone przez audiację, że nie przerywa gry. Dziecko, które jedynie wyuczyło się utworu mechanicznie bez audiacji, nie da sobie rady z pomyłką. Kiedy popełni błąd, jego typową reakcją będzie przerwanie gry, próba odpowiedniego ruchu oraz rozpoczęcie wykonania od nowa. Dla dziecka, które wyuczyło się mechanicznie, istnieją „złe” nuty, dla dziecka, które audiuje – odpowiednie rozwiązania¹. Znajomość dat z życia kompozytorów i ilości utworów, jakie napisali, nie zastąpi nauczania rozumienia muzyki różnych kultur, epok, stylów i form. Dopiero wtedy dziecko będzie mogło zdecydować, którą muzykę lubi, której chce słuchać, a którą pragnie wykonywać czy komponować.



ZAŁOŻENIA NOWEJ METODY NAUCZANIA GRY NA KONTRABASIE

Podczas gdy o nauczaniu początkowym dzieci gry na skrzypcach czy fortepianie wydano już w Polsce wiele cennych książek, napisanych przez doświadczonych w tej dziedzinie pedagogów, to nieliczne dostępne szkoły dotyczące kontrabasu pochodzą z angielsko- i francuskojęzycznej literatury edukacyjnej. Brak programów nauczania dla dzieci od 6 roku życia oraz trudności w dostępie do odpowiednich materiałów zmobilizowały mnie do opracowania własnej szkoły na kontrabas dla dzieci.

Jest to metoda łatwego startu w nauczaniu gry na tym instrumencie. Dla każdego ucznia przewidziany jest mały instrument, dostosowany do jego warunków fizycznych. Dzięki temu początek nauki gry na kontrabasie nie stwarza problemów większych niż gra na innych instrumentach. Uczniowie poprzez radość muzykowania na małych, średnich i dużych kontrabasach dojrzejwią do podjęcia decyzji o drodze ich przyszłej edukacji muzycznej.

Pierwszy kontakt z instrumentem warunkuje często całą dalszą drogę rozwoju, a pierwsze kroki zazwyczaj stawiamy w gronie najbliższych. Z tego względu obecność opiekunów na lekcjach jest nie tylko dozwolona, ale i konieczna – przynajmniej w pierwszym roku nauki. Przyspiesza to proces uczenia oraz zabezpiecza przed niezrozumieniem lub przeinaczeniem poleceń, które nauczyciel przekazuje na lekcji jako prace domowe.

Uczeń gra utwory nie tylko samodzielnie, ale od początku uczestniczy w muzykowaniu z innymi uczniami.

Często rodzice również wykonują łatwe partie na dostępnych instrumentach muzycznych na lekcji i w domu, aby włączyć się w cykl edukacji swoich dzieci. Relacje w trójkącie: uczeń – rodzic – nauczyciel mają pierwszorzędne znaczenie w początkach edukacji dzieci poniżej 10 roku życia. Dużą pomocą dla nauczyciela i ucznia będą łatwe akompaniamenty do ćwiczeń, napisane jako partie drugiego kontrabas lub fortepianu. Dodam, iż w ich opracowaniu pomagał mi znany pianista i aranżer Ireneusz Boczek, pracujący na co dzień jako akompaniator w klasie kontrabas.

Do wprowadzania kolejnych elementów techniki wykorzystuję popularne melodie, które dziecko zna lub łatwo zapamiętuje. Znajdą się tu opracowania melodii ludowych z Polski i ze świata, znane piosenki dziecięce, miniatury muzyki klasycznej oraz tematy z filmów, a nawet bluesy. Natomiast konieczne gamy, pasaże oraz etudy wplecione zostały w kontekst wybranych utworów, aby dziecko rozumiało ich zastosowanie w muzyce. Od samego początku wprowadzam również podstawy improwizacji. Ćwiczenia oparte są na wymyśleniu, wykonaniu oraz zapisaniu własnych melodii, bazujących na podanych dźwiękach i schematach rytmicznych.

Naukę gry na instrumencie zaczynam od IV pozycji, która daje dużo większe możliwości prawidłowego ułożenia lewej ręki na gryfie. Pierwsze dźwięki uczeń wydobywa na kontrabasie, grając *pizzicato*, zaś pracę ze smyczkiem rozpoczyna od wydobywania łatwych flazoletów.

Szkoła na kontrabas – mini, midi, maxi podzielona została na trzy części. Podstawą tego podziału stały się psychologiczne okresy rozwoju dziecka od 6 do 16 roku życia. Wybór tomu, z którego korzysta nauczyciel, nie zależy jednak wyłącznie od wieku ucznia, lecz uzależniony jest także od jego dojrzałości psychofizycznej. Pedagog sam potrafi ocenić stopień rozwoju ucznia, wybrać właściwy dział na początek nauki oraz dokonać selekcji ćwiczeń i utworów wykonywanych w procesie nauczania.

Do kontrabasu dochodzi się okrężną drogą, przez przypadek i rozczarowanie. (...) Bo gra na kontrabasie to przede wszystkim sprawa kondycji, muzyka jest tu na drugim planie. Dlatego dziecko nie może nigdy w życiu grać na kontrabasie² – pisał Patrick Süskind w swoim sławnym monodramie. Przez wiele lat dorastałem do zawodu muzyka-kontrabasy, mając w pamięci ten sarkastyczny tekst. Choć sztuka Süskinda wciąż nie traci na aktualności, to jednak nadszedł czas, aby kontrabasy można było zostać „z wyboru”. Zmiany, jakie zaszły na przestrzeni lat w konstrukcji instrumentu i metodyce nauczania, w pełni na to pozwalają.

¹ E.E. Gordon, *Umuzycznienie niemowląt i małych dzieci*, Kraków 1997, s. 27.

² P. Süskind, *Kontrabasy*, przeł. A. Gierlińska, [w:] tegoż, *Kontrabasy i inne utwory*, Warszawa 2007, s. 85, 87.

REKLAMA



Bärenreiter poważnie piękna muzyka ... NA KONTRABAS

Słynne dzieła koncertowe z kontrabasem
w nowych wydaniach

ROSSINI: Duetto per Violoncello e Contrabbasso
Bärenreiter Urtext / pierwsze wydanie krytyczne

HERTL: Sonata na kontrabas i fortepian (1946)
ukáže się latem 2016 roku

słynne dzieło światowej literatury kontrabasowej
autorstwa czeskiego kontrabasy, kompozytora
i dyrygenta Franciszka Hertla (1906–1973), autora
szeregu utworów na kontrabas o charakterze
koncertowym i instruktażowym

DVOŘÁK: Kwintet smyczkowy G dur op. 77
wirtuozowska część repertuaru muzyki kameralnej



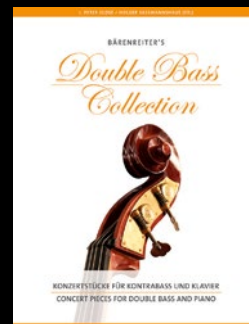
Early Start on the Double Bass

- trzyczęściowy podręcznik do nauki gry na kontrabasie autorstwa Holgera Sassmannshausa i J. Petera Close
- unikalna metoda nauki gry na instrumentach smyczkowych Sassmannshaus, tym razem dla początkujących kontrabasy
- kreatywna nauka, bogate ilustracje Charlotte Panowsky, popularne pieśni i łatwe kompozycje solowe oraz na duet z kontrabasem, ponadto oryginalne kompozycje polskiego wirtuoza kontrabas Bogusława Furtoka



Bärenreiter's Double Bass Collection

- album 19 atrakcyjnych kompozycji na kontrabas i fortepian od baroku po czasy współczesne oraz dwie nowe kompozycje Bogusława Furtoka
- idealne nawiązanie do 3. części szkoły Sassmannshaus *Early Start on the Double Bass*



Więcej informacji znajdą Państwo na:

www.baerenreiter.com
www.baerenreiter.cz





Marian Pawlik w swojej pracowni

Fot. E. Hajduk / Haust-Foto

Instrumenty z duszą

Krakowska pracownia Mariana Pawlika – kontrabasisty, lutnika, byłego członka zespołów takich jak Dżamble czy Skaldowie, autora znakomitych utworów z debiutanckiej płyty Dżambli *Wołanie o słońce nad światem* – to miejsce niezwykle. Miejsce pełne instrumentów: całych i w kawałkach, starych i nowych; wypełnione stosami płyt, książek i miłością do muzyki. Tuż po naszej rozmowie do pracowni przychodzą przyjaciele mojego rozmówcy, żeby już po chwili wspólnie z nim zacząć grać.

Jak to się stało, że ze znanego muzyka jazz-rockowego stał się Pan jeszcze bardziej znanym lutnikiem?

W latach 80. odłożyłem na bok gitarę basową – zaczęła mnie nieco nudzić – i skupiłem się na grze na kontrabasie. Zmieniłem także styl muzyczny z jazzowo-bluesowego na dixieland. Z zespołami takimi jak Beale Street Band czy Swing Orchestra Cracow zaczęliśmy częste wyjazdy na kontrakty. Wracając z któregoś z koncertów w klubach na zachodzie Europy mieliśmy wypadek, w którym nikt nie odniósł większych obrażeń, ale kontrabas – moje narzędzie pracy – złożył się niemal w harmonijkę. Jako że miałem nieco wiedzy o drewnie (mój ojciec miał zakład produkujący kopyta szewskie oraz inne elementy drewniane) i lubiłem majsterkować, postanowiłem sam naprawić kontrabas, co w tym przypadku było podobne do układania puzzli. Robiłem to pod okiem Jana Pawlikowskiego, krakowskiego lutnika, który prowadził mnie krok po kroku, dzieląc się swoją wiedzą i umiejętnościami. Nauczyłem się od niego wielu rzeczy; przydały się także doświadczenia z liceum plastycznego i zamiłowanie do rzeźby. Powoli zaczęło mnie to wciągać, aż w końcu stało się moją największą pasją i zepchnęło na bok nawet granie.

Pana instrumenty cieszą się dużym uznaniem.

W tym momencie mam pracy lutniczej na najbliższe 2-3 lata, choć zawsze powtarzam, że gdy się kocha to, co się robi, to *de facto* przestaje się pracować. Jestem właściwie samoukiem, dlatego tym bardziej cieszę się, że wykonywane przez mnie instrumenty są doceniane. Parę lat temu o kontrabas poprosił mnie prawie 80-letni amerykański basista, Chuck Israels. Gdy powiedziałem mu, że musiałby poczekać jakieś 3 lata stwierdził z przyzwyczajeniem oka, że mógłby tego nie dożyć...

Do pracowni przychodzę jak do drugiego domu. Z każdym instrumentem ciężko mi się rozstać, nad jednym pracuję przecież kilka miesięcy. Znam jego wymiary co do centymetra, jego możliwości. Wiem, do czego najlepiej nadaje się każdy wykonany przeze mnie kontrabas – ten do klasyki, ten do jazzu, ten jest wręcz stworzony do smyczka itd.

Gdzie grają Pana instrumenty?

Są rozsiane po świecie. Jeden na pewno w Filharmonii Wiedeńskiej, kolejny w Stavanger w Norwegii, dwa w Hiszpanii, jeden na Wyspach Kanaryjskich, kilka oczywiście w Polsce.

Czy podejmuje się Pan także odnawiania starych instrumentów?

Tak, oczywiście. Ostatnio zajmuję się na przykład dwustuletnim kontrabasem, złożonym z przeszło 30 kawałków drewna. Praca nad takimi instrumentami – barokowymi, ale też ludowymi – choć żmudna i czasochłonna, bardzo mnie cieszy. Nieraz trafiają do mnie w bardzo złym stanie, ze znacznymi ubytkami. Z każdym jednak próbuję sobie poradzić, szukam porad i wskazówek w kolejnych książkach o lutnictwie.

Jaka jest technika budowy kontrabasu? Czy coś się zmieniło na przestrzeni ostatnich lat, czy może raczej wieków?

Nie zmieniło się nic, jeśli nie liczyć powstania fabryk, które produkują instrumenty taśmowo. Ale pod względem lutniczym nie ma zmian. Zaczyna się od wyboru kawałka drewna, a dokładniej dwóch, z których powstanie pudło rezonansowe. Pracuje się nad nimi długo, powoli, ręcznie strugając kolejne warstwy. Boki z kolei trzeba stopniowo wygiąć. W fabrykach mają specjal-



BIBIANA CIEJKA

Polonistka, teatrolog; studiowała na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz University of London. Obecnie zajmuje się współpracą z zagranicznymi wydawnictwami muzycznymi.

ne maszyny, które wyginają części bardzo szybko pod wpływem pary wodnej, podobnie jak szybko wycinają przód i tył instrumentu. Ale drewno to materiał, nad którym nie można szybko pracować, bo może się odkształcić, popękać. Drewno musi mieć czas się rozprężyć, odetchnąć, przyjąć właściwy kształt – inaczej nie będzie miało duszy. Właśnie czekam niecierpliwie na dostawę doskonałego drewna – jaworu falistego – które jedzie do mnie z Rumunii.

Czy jako lutnik skupia się Pan wyłącznie na kontrabasach?

Wykonuję kontrabasy oraz gitary basowe i jazzowe. Na tym się znam i to mogę satysfakcjonująco przetestować przed oddaniem właścicielowi. Dla mnie to jest sztuka. Oczywiście, jednocześnie rzemieślnictwo, oparte na niezbędnej wiedzy, jednak przede wszystkim sztuka – muszę stworzyć świetny instrument, ale też pasujący do właściciela. O, tu na przykład jest zaczęta gitara dla kolegi, Jarka Śmietany. Niestety nie doczekał, zmarł przedwcześnie.

Na czym polega specyfika gry na kontrabasie? Co jest wyjątkowego w tym instrumencie?

Od początku istnienia muzyki rola basu jest podstawowa, choć często się niestety o tym zapomina – *basso continuo*, *basso ostinato* i tak dalej. W języku angielskim to dobrze widać – bass/base to baza, podwalina. Jak nie ma podstawy, czyli jak się gra źle, niebrzmiało, nierówno – cała „budowla” się zawali, i nie ma tu znaczenia, czy myślimy o muzyce klasycznej czy jazzowej. Obrazowo mówiąc, kontrabasista to nie ktoś, kto wstawia okna na dachu – on kładzie fundamenty. Można zagrać piękny solowy koncert na kontrabasie, ale potem usiąść w orkiestrze czy zespole i nie umieć się dostosować, zgrać. Najważniejsze to mieć świadomość swojej roli. Wirtuozeria jest również ważna, ale najpierw trzeba poznać podstawę, by potem iść do góry.

Co jest Pana zdaniem najistotniejsze w nauczaniu dzieci gry na kontrabasie?

W przypadku kontrabasu rzecz jest niełatwa. Trzeba pamiętać, że każde dziecko zaczynające grać na jakimkolwiek instrumencie chce przede wszystkim zagrać melodię, bo to udowadnia mu, że już się czegoś nauczyło. Tylko w którymś momencie trzeba przestawić młodego kontrabasistę z solisty na członka zespołu, nauczyć go odpowiedniej dla kontrabasu funkcji. Ogromnie ważne jest moim zdaniem jak najszybsze wprowadzenie w muzykowanie zespołowe. Dziecko trzeba przekonać, że mimo iż nie jest na pierwszym planie i nie gra głównej melodii, jego rola jest równie ważna. Kontrabas na pewno nie jest dla każdego.

Pan zaczął grać jako nastolatek. W Pana rodzinie nie było tradycji muzycznych, jak więc zaczęła się Pana przygoda z muzyką?

Mój ojciec był rzemieślnikiem, ale kochał sztukę i muzykę. Często grywał na akordeonie i kilku innych instrumentach amatorsko. Gdy miałem kilkanaście lat, komunistyczna władza przyczyniła się do likwidacji zakładu ojca, przez co rodzina straciła dobrobyt. Ale

wcześniej w domu mieliśmy fortepian Steinwaya, pianino, saksofon, jakąś perkusję, kontrabas; przy tym się wychowaliśmy. Potem, w czasach licealnych i studenckich, wszyscy dokoła muzykowali. Ja byłem zachwycony Beatlesami i starałem się grać ich piosenki ze słuchu, zwłaszcza podziały rytmiczne, ostinata. Zaczęłem od perkusji, ale szybko porzuciłem ją na rzecz gitary basowej. Zawsze podobało mi się granie basowej linii, można powiedzieć: suflowanie i dublowanie tego, co się dzieje „na górze” utworu – tak przynajmniej ja to filozoficznie niemal pojmowałem i taka rola w zespole najbardziej mnie pociągała.

Grałem przez jakiś czas z Antonim Krupą, potem z Andrzejem Ibkim. A jako że w krakowskim środowisku wieści rozchodziły się szybko, znajomy wspomnieli o mnie Jackowi Zielińskiemu, który potrzebował zmiennika basisty w Skaldach, przez pewien czas grałem więc z nimi. Wtedy też kupiłem w komisie pierwszą własną gitarę.



Fot. E. Hajduk / Haust-Foto

Trafił Pan także do szkoły muzycznej przy ulicy Warszawskiej.

Dwie rzeczy przemawiały za tym, aby pójść do średniej szkoły muzycznej: okres wstępny, który przygotowywał do pierwszego roku, co było mi bardzo potrzebne, gdyż w zasadzie nie znałem nut i nie miałem podstaw teoretycznych, a po drugie – szkoła ratowała wówczas od wojska. Przyjęto mnie na kontrabas. To był już okres Dżambli – końcówka lat 60. Coraz więcej było koncertów, wyjazdów, festiwali studenckich, m.in. Jazz Nad Odrą w 1969 roku, gdzie zdobyliśmy nagrodę specjalną i dodatkową nagrodę dla Andrzeja Zauchy. Ostatecznie w szkole byłem tylko 3 lata, bardzo dużo się tam jednak nauczyłem. Ciepło ten okres wspominam, zwłaszcza lekcje z profesorem Ryszardem Daunem, wirtuozem kontrabasem, który ukształtował moje spojrzenie na rolę kontrabasem w muzyce.

Rola kontrabas w muzyce jazzowej i rozrywkowej

Na jedynej dostępnej fotografii zespołu prowadzonego przez legendarnego trębacza Buddy'ego Boldena – pioniera nowoorleańskiego jazzu – widnieje grupa muzyków, wśród których stoi kontrabasista. W bogatej i liczącej dziś ponad 100 lat historii jazzu kontrabas obecny i potrzebny był zawsze.



JACEK
NIEDZIELA-MEIRA

Historyk, profesor Akademii Muzycznej we Wrocławiu, kompozytor, koncertujący kontrabasista. Wielokrotnie uznawany za najlepszego polskiego kontrabasistę jazzowego (Jazz Top), nagrał ponad 40 płyt. Zdobywca 5 nominacji do Nagrody Fryderyka, a także wielu odznaczeń państwowych.

Spośród wszystkich zespołów, które obecnie uważa się za „aż” legendarne lub „tylko” godne uwagi, jedynie jeden obył się bez kontrabas. Nierzadko spotykano grupy bez perkusji (The Oscar Peterson Trio, The King Cole Trio, The Jimmy Giuffre Trio), bez fortepianu (The Gerry Mulligan Quartet) czy też bez instrumentów dętych (Modern Jazz Quartet). Jednak kontrabas był w składzie właściwie zawsze. Jedynie kwartet Benny'ego Goodmana zastąpił walory jakie dawał bas, brzmieniem bębna basowego Genego Krupy oraz równie gęstą partią lewej ręki pianisty Teddy'ego Wilsona. W ten sposób brzmieniowe pasmo, pulsacja oraz elementy harmoniczne, jakie przypisane były do kontrabas, realizowały inne instrumenty. Zespół Goodmana traktować możemy w kategorii „wyjątku od reguły” także w kontekście rasowym – po raz pierwszy na scenie pojawili się razem muzycy biali i czarni.

Z ULIC DO LOKALI

Był rok 1936. Kontrabas od ponad trzech dekad potwierdzał swą przynależność do jazzowej rodziny. Stał się naturalnym następcą tuby (suzafonu). W początkowym okresie ewolucji muzyki jazzowej, w Nowym Orleanie – mieście uważanym za kolebkę tego gatunku – dużą popularnością cieszyły się marszowe zespoły uliczne. Grały na paradach, piknikach, pogrzebach i innych tego typu uroczystościach pod gołym niebem. W tych okolicznościach tuba była instrumentem łatwiejszym do noszenia, lepiej też pasowała do brzmienia kilkunastu instrumentów dętych. Miała jednak swoje minusy. Konieczność częstego brania oddechu pozwalała na granie jedynie dwóch nut w takcie, co blokowało płynność, jaką w kwestii rytmu muzyka jazzowa miała niebawem zachwycać. Stało się to już z udziałem kontrabas – instrument ten, kiedy zespoły uliczne „weszły” do lokali, przejął rolę tuby. Miał ciekawszą barwę, szerszy rejestr, i co ważne – nieobarczony koniecznością brania oddechu – mógł grać więcej nut w takcie.

Jak głosi legenda, *pizzicato*, powszechnie używane w muzyce jazzowej, wzięło swój początek od historii ze złamanym smyczkiem instrumentalisty grającego na statku pływającym po Missisipi. Czy było tak naprawdę, nigdy się nie dowiemy. Co jednak istotniejsze, kontrabas grający *pizzicato* cztery ćwierćnuty w każdym takcie stał się fundamentem rytmicznym, motorem napędowym całego zespołu; okazał się niezastąpionym instrumentem w każdej grupie, niezależnie od jej stylistyki czy liczebności.

W TOKU EWOLUCJI

Niestety kontrabas długo nie pojawiał się w nagraniach płytowych. Pierwsze nagrania tego instrumentu pochodzą z roku 1926, kiedy w składzie zespołu Jelly'ego Rolla Mortona (Red Hot Peppers) był John Lindsay. Do tamtej chwili (a dyskograficzne życie jazzu trwało już niemal 10 lat) nie nagrywano kontrabas. Nisko brzmiących instrumentów (jak tuba, kontrabas, duży bęben) nie dopuszczano do sesji nagraniowych z powodów technicznych. Otóż do czasu wykorzystania mikrofonów (1925/26) nagrywano techniką akustyczną, co oznaczało, że to fala akustyczna, wydostająca się bezpośrednio z instrumentów, wpływała na nacięcia rowków na matrycy. Instrumenty dające zbyt „agresywną” falę, która mogła podbić igłę nacinającą rowki na matrycy i tym samym zniszczyć materiał, były relegowane z nagrań. Dopiero użycie mikrofonów przemieniających falę akustyczną na prąd zmienny, pozwoliło na pełne wykorzystanie jazzowego instrumentarium.

Od tego momentu w warstwie basowej jazzowych zespołów królował już kontrabas, tym bardziej że lepiej – tak sonorystycznie, jak i harmonicznie – „układało” mu się z gitarą, która na dobre wyparła banjo, dotychczasowego partnera tuby. Kontrabas z gitarą, w towarzystwie fortepianu i perkusji tworzył 4-osobową sekcję rytmiczną big-bandów. Był początek lat 30. Wielki kryzys ekonomiczny, jaki narodził się jesienią 1929 roku, został za-

żegnany. Gospodarka na nowo rozkwitała, ludzie chcieli się bawić i tańczyć. Powstawały ball-roomy, piękne sale taneczne, a do mrocznych klimatów wojny pozostało w Stanach Zjednoczonych jeszcze sporo lat.

W swingowych big-bandach kontrabas grał partie typu *walking*, gdzie cztery ćwierćnoty w takcie miały swój walor zarówno harmoniczny, rytmiczny jak i melodyczny. Bas w tandemie z perkusją (najpierw z bębniem basowym, potem hi-hatem, jeszcze później z czynelem) dawał znakomity **puls**, zaś w ściślej relacji z gitarą i fortepianem współtworzył harmonię utworów – wskazując na następstwa akordowe, określał **przebieg harmoniczny**, który pełnił rolę „mapy” dla kolejnych muzyków improwizujących swe solówki. Jednocześnie realizował najniższą **melodię** w zespole; cóż z tego, że tylko ćwierćnotami, ale musiała ona mieć swój sens i kształt.

O ile w „okresie tuby” basowymi dźwiękami mocno eksponowanymi były prymy i kwinty akordów, w latach 30. stały się nimi nie tylko podstawy akordów, ale także inne ich składniki – tercje, kwinty, seksty – oraz dźwięki łączące owe składniki (*passing notes*), z coraz częstszym dodatkiem chromatyki.

Linia basowa typu *walking*, wydająca się laikowi banalną, jest największym probierzem swingu, owego niedefiniowalnego składnika jazzu, zaświadczonego czy zespół dobrze gra. Jeśli nie, muzyka nic nie znaczy: *It don't mean a thing if it ain't got that swing*. W tym przypadku możemy mówić o wirtuozerii rytmicznej, terminie nieznanym w muzykologii europejskiej, kiedy muzyk nie tylko jest w stanie utrzymać stałą pulsację przez kilka minut, ale uczynić z niej element muzyczny, porywający do tańca kilkaset osób. Gra Johna Kirby'ego czy Waltera Page'a była tego najlepszym przykładem.

WIRTUOZI KONTRABASU

W latach 30. kontrabas zaczął także swe pierwsze popisy. Slam Stewart z wielkim powodzeniem sięgnął po smyczek, a w swych improwizacjach łączył dźwięki *arco* z nuconą jednocześnie melodią, uzyskując bardzo interesujący efekt. Hitem lat 30. był też utwór *Winnетка*, w którym muzycy orkiestry Boba Crosby'ego (basista Bob Haggart i perkusista Ray Bauduc) połączyli konwencjonalną grę z gwizdaniem przez zęby oraz melodią graną na kontrabasie, melodią, której dźwięki wydobywano uderzanymi w struny pałkami drummera.

Milt Hinton z kolei doprowadził do mistrzostwa grę typu *slap*. Struny nie tylko szarpał w powszechnie używany sposób, ale także uderzał je palcami prawej i/lub lewej ręki tak, by trzaskały w podstrunnice, dając dodatkowo efekt rytmiczny i artykulacyjny. Jego gra znakomicie pulsowała i absorbowwała słuchaczy.

Jeszcze większą uwagę przyciągnął Jimmy Blanton (1918–1942). To z jego osobą wiąże się pierwsza emancypacja kontrabas. Wcześniejsze przykłady gry solowej nie zmieniały faktu, że kontrabas był instrumentem

akompaniującym, graczem drugiego planu. Wraz z Blantonem sytuacja się zmieniła. Jego inwencja, zmysł melodyczny, długie frazy grane zarówno *pizzicato*, jak i *arco*, pełny donośny ton i nieskazitelny puls wraz z poszerzeniem rejestru uczyniły z niego ojca nowoczesnego kontrabas. To jemu Duke Ellington oddawał w swoim big-bandzie wstępy i zakończenia utworów, które kiedyś zarezerwowane były wyłącznie dla trąbek czy saksofonów, a nagrania duetu (piano+bass z 1940 roku) potwierdzają wizję Ellingtona, uważającego kontrabas za instrument, w którym drzemią ogromne możliwości.

Blanton zmarł po zaledwie 3 latach profesjonalnej kariery, lecz zostawił w muzyce jazzowej wyraźny ślad, którym podążyli jego następcy. Zarówno Ray Brown czy Oscar Pettiford jak i wielu innych przejęło elementy gry Blantona. Zrobili to jednakże wraz z całą otoczką zmieniającej się stylistyki. Na początku lat 40. narodził się

bowiem bebop, styl, który poszerzył harmonie jazzowe o substytuty (akordy zastępcze), alteracje i oryginalny repertuar – utwory grane w szybkich tempach. Basista musiał spełniać poszerzone wymagania harmoniczne, rejestrowe i rytmiczne, wraz z coraz bardziej potężnym repertuarem, który także jest wyznacznikiem wartości muzyka: najwybitniejsi potrafili zagrać (z pamięci) kilkaset utworów, nieraz we wszystkich tonacjach.

WIĘKSZE MOŻLIWOŚCI

Lata 50. przyniosły kolejny skok technologiczny. Coraz lepsze mikrofony

pozwalaly nagrywać jazz *live*, co chyba idealnie oddaje istotę jazzu, biorąc pod uwagę choćby dwa czynniki – ulotność improwizacji oraz relacje i kontakt z publicznością. Pojawiła się też płyta LP, na której można było nagrać niemal 20 minut muzyki na jednej stronie. To stworzyło obszar do działania dla takich muzyków jak Paul Chambers, Charles Mingus czy Sam Jones.

Kontrabasiści stali się liderami zespołów lub choćby tylko sesji nagraniowych. Kompozytorzy powierzali im granie tematów (*So What*), a także nowe typy struktur, jak *ostinato*. W nagraniach z tego okresu znajdziemy wiele fantastycznych improwizacji kontrabasowych. Przejęcie muzycznego języka saksofonisty Charliego Parkera i zaadaptowanie go na kontrabas było zasługą Paula Chambersa. Zastąpił on z siedmioletniej współpracy z Milesem Davisem i setek płyt nagranych z innymi muzykami (był basistą pierwszego wyboru, tzw. *first choice* w Nowym Jorku). Posiadał fenomenalny puls oraz doskonałe wycucie gry solowej – niezwykle motorycznej, pełnej ósemek, triol, bebopowych „zawijasów melodycznych” ozdobionych chromatyką. Miał też pełny, nasycony ton instrumentu. Te same cechy przypisać możemy grze Raya Browna. Muzyk, związany przez



Oscar Moore,
Nat King Cole
i Wesley Prince,
lata 30./40.
XX w.
Fot. W.P. Gottlieb

15 lat z triem Oscara Petersona, jako pierwszy nagrał na płycie solowy utwór: *Solo For Unaccompanied Bass*. Podobne elementy do gry wplatał Charles Mingus. Był liderem zespołu, wykonywał niezwykłą mieszankę kompozycji własnych i starszych muzyków, których bardzo cenił.

Druga emancypacja kontrabasu była zasługą Scotta LaFaro. Basista ten, grając w trio Billa Evansa, stopniowo zmieniał permanentną rolę swego instrumentu. Znacomite opanowanie kontrabasu wraz z ogromną wiedzą harmoniczną oraz zmysłem melodycznym pozwoliły mu na prowadzenie dialogu z solistą na niespotykaną dotąd skalę. Trio fortepianowe w swej znanej formule – z jedynym i wyłącznym solistą/improvizatorem – zmieniło się w zespół będący przeplatanką odpowiedzi, muzycznych konwersacji, a kolejność improwizacji (często bas grał jako pierwszy) także świadczyła o nowym podejściu do instrumentu. LaFaro wprowadził do gry elementy wirtuozerii. Długie łańcuszki szybkich triol czy szesnastek, gra *arpeggio* oraz swobodne użycie wysokich rejestrów stawiają go w szeregu mistrzów kontrabasu. Podobnie jak Blanton LaFaro odszedł przedwcześnie (zginął w 1961 roku w wypadku samochodowym), będąc u szczytu swoich możliwości. Jego drogą podążyli tacy

basiści, jak: Eddie Gomez, Gary Peacock czy Mark Johnson. Kontrabas stał się ważnym głosem w zespole jazzowym. W latach 60. przyszła mu z pomocą technologia. Do powszechnego użytku weszły metalowe struny. Były wytrzymalsze, dawały czytelniejsze brzmienie, można było je obniżyć na podstawku, co w znacznym stopniu ułatwiło grę. (Wysokość strun na podstawku wpływająca na głośność już nie była tak istotna.) W podobnym okresie pojawiły się pierwsze nagłaśniające grę muzyków pick-upy. Niestety odbyło się to kosztem naturalnego brzmienia instrumentu i po dziś dzień dylemat ten męczy muzyków: czy kontrabas ma brzmieć głośniej, ale za to bardziej „elektrycznie”, czy też ciszej – akustycznie, naturalnie.

Lepsze nagłośnienie oraz metalowe struny otworzyły drogę dla muzyków chcących grać wyjątkowo szybko. Duński wirtuoz Niels-Henning Ørsted Pedersen grał z oszałamiającą techniką, z wykorzystaniem *pizzicato* trzema palcami. Zachwycał też Stanley Clarke imponującą szybkimi repetycjami jednego dźwięku („telegraf”). Od tej chwili bas jako instrument „zelektryfikowany” potrzebował wzmacniaczy. Wszedł również na obszar elektronicznych efektów i nagrań techniką wielośladową (Eberhard Weber).

CO DALEJ?

Dzisiejsza sytuacja kontrabas jazzowego łączy wszelkie napotkane po drodze zmiany. Ścieżką wirtuozerii podążają John Patitucci czy Christian McBride. Bas jest nadal odpowiedzialny za swing czy groove – walor rytmiczny grupy, napęd zespołu. Tej roli chyba nigdy nie straci, jest ona miernikiem wartości muzyka w zespole. Ale pojawiają się też projekty autorskie, solowe, eksponujące kontrabasistów jako kompozytorów, band liderów i instrumentalistów, z całym bagażem elementów technicznych i środków wyrazu, takich jak: dwudźwięki, arpeggia, flażolety, glissanda itd.

Kontrabas obecny był też w pierwszych zespołach i nagraniach gwiazd amerykańskiej muzyki rozrywkowej, m.in. Elvisa Presleya. To brytyjskie grupy (The Beatles, The Rolling Stones) przywoziły ze sobą do Stanów Zjednoczonych gitarę basową, co mogło wynikać z faktu nie tak dużej powszechności kontrabas w tamtejszej muzyce popularnej/tanecznej. Gitara basowa (Fender Jazz Bass) pojawiła się w muzyce jazzowej w big-bandzie Lionela Hamptona. Monk Montgomery (brat legendarnego gitarzysty Wesa) grał na niej repertuar typowy dla muzyki Hamptona w latach 50. To świadczy tylko o traktowaniu wtedy basówki jako łatwiejszego w transporcie zamiennika kontrabas, instrumentu głośniejszego, na którym gra się jednakże „na sposób kontrabasowy” (nawet trzymało się gryf niemal pionowo jak kontrabas). Dopiero w latach 60. drogi tych dwóch instrumentów rozeszły się, a gitara basowa ze swą mocą, nowym brzmieniem, „łatwiejszą” intonacją (Fender Precision Bass z progami) i szybkością gry poszła nową drogą, którą wytyczyły zresztą świeże trendy w muzyce – soul, fusion czy rock and roll. Lepiej wpasowała się też w brzmienie elektrycznych fortepianów (Fender Piano), syntezatorów (Moog) czy elektrycznych gitar.

Ale o tym może przy innej okazji.



Eddie Gomez,
2010 r.
Fot. Wikimedia

Gra na kontrabasie solo jest jak sport wyczynowy



Jurek Dybał
Fot. M. 'Massa' Mąsior

Z Jurkiem Dybałem – kontrabasistą Wiener Philharmoniker, animatorem życia kulturalnego i dyrygentem – spotkałam się w Dworcu Białoprądnickim, siedzibie orkiestry Sinfonietta Cracovia. Od półtora roku maestro jest bowiem dyrektorem Sinfonietty, a wiszące na ścianach plakaty dowodzą, że muzycy orkiestry nie mają w swym grafiku koncertowym ani chwili wytchnienia. Rozmawialiśmy jednak nie tylko o sukcesach krakowskiego zespołu, lecz także o początkach i kolejnych etapach silnej więzi, jaka łączy Jurka Dybała z kontrabasem.

Zacznijmy od najważniejszego – dlaczego kontrabas? Jak zaczęła się ta historia?



KAROLINA
KOLINEK-
SIECHOWICZ

Muzykolog, filozof; doktorantka Wydziału „Artes Liberales” UW; redaktorka „Ruchu Muzycznego”. Dwukrotna stypendystka MNiSW, laureatka nagrody za najlepszy tekst o muzyce w 2014 r.

Szkolę podstawową ukończyłem w klasie fortepianu i zastanawiałem się, na jakim instrumencie chciałbym grać dalej. Początkowo moim pomysłem był klawesyn albo flet, ale klawesynu nie było w szkole, a profesor fletu powiedział, że to „instrument dla dziewczyn”. Mielśmy jednak w Bytomiu świetną klasę kontrabasu, prowadził ją profesor Gerard Przybyła. Poszedłem zobaczyć, jak wyglądają jego lekcje, profesora jeszcze nie było, ale na korytarzu grali koledzy, którzy zaczęli mi opowiadać o swoich doświadczeniach, o tym, co można zagrać na kontrabasie, że ten instrument wykorzystywany jest w jazzie. To była taka męska przygoda – wtedy jeszcze męska, dziś przecież coraz więcej kobiet gra na kontrabasie z dużym powodzeniem. Przyjazna i pracowita atmosfera wokół profesora od razu mnie przekonała, a rozmowa z nim samym potwierdziła moje jak najlepsze przeczucia. Jego metodą sprawdzenia predyspozycji nowego adepta było uściśnięcie ręki, żeby zobaczyć, czy „z takiej mąki – jak mawiał – będzie chleb”. Przeszedłem ten egzamin pozytywnie i zacząłem naukę.

Jak wyglądały pierwsze lata pana nauki?

Profesor był wyjątkowym nauczycielem. Grał w ówczesnej Wielkiej Orkiestrze Symfonicznej Polskiego Radia, a jednocześnie uczył w szkole; miał wspaniałe podejście pedagogiczne i niezwykłą dyscyplinę pracy. System lekcji był dość ciekawy. Początkowo odbywały się one w dwójkach ze względu na to, że na wczesnym etapie nauki ręka męczy się bardzo szybko. Była to także dodatkowa motywacja, rodzaj pozytywnej konkurencji, którą profesor potrafił w nas wyzwolić i która bardzo rzadko przeradzała się w negatywne emocje.

Niezwykle ważna w nauczaniu profesora Przybyły była także kameralistyka; graliśmy w duetach, triach, kwartetach. Ogromną frajdą były też występy, które cieszyły się dużym zainteresowaniem w szkole – zawsze pojawiały się na nich ciekawe utwory, czasem z pogranicza jazzu i muzyki rozrywkowej.

Ponadto motywował nas przykład idący z góry – wiadomo było, że wśród absolwentów profesora Przybyły są wspaniali muzycy, którzy grają w najlepszych orkiestrach na świecie, są profesorami uczelni muzycznych w Polsce, a w dodatku utrzymują kontakt ze szkołą. Pa-

miętam, że przyjeżdżali do nas Dariusz Mizera i Adam Bogacki, opowiadali co słysząc w wielkim świecie. Dla nas, uczniów, był to znak, że godziny mozolnego ćwiczenia na tym dość trudnym i często niewdzięcznym instrumencie mogą prowadzić do imponujących efektów. Często jeździliśmy też na przesłuchania konkursowe, żeby zobaczyć, jak radzą sobie starsi kontrabasisci. Myślałem, że miałem ogromne szczęście, że trafiłem do klasy profesora, wielu jego absolwentów zaszło bardzo daleko: Bartosz Sikorski gra ze mną w orkiestrze Filharmonii Wiedeńskiej, Dariusz Mizera w Operze w Zurychu, Adam Bogacki jest wykładowcą UMFC – te przykłady można by mnożyć.

Przykład karier kolegów wziął pan sobie chyba mocno do serca – jeszcze w szkole trafił pan do Gustav Mahler Jugendorchester, co zapoczątkowało dalszą karierę zagraniczną.

To było wspaniałe przeżycie, zresztą w grupie polskiej byliśmy jako kontrabasisci najliczniejsi, w tym – za pierwszym razem – aż trzech z nas przyjechało z Bytomia. Miałem wtedy piętnaście lat, byłem więc najmłodszym członkiem orkiestry, a było to po czterech latach nauki gry na kontrabasie. Wspominam ten czas jako wspaniałą przygodę. Możliwość pracy pod kierunkiem Claudia Abbado była bezcennym doświadczeniem. Mój staż pracy w orkiestrze liczę właśnie od tamtych lat. W szkole muzycznej w Bytomiu również mieliśmy bardzo dobrą orkiestrę symfoniczną pod dyktando Andrzeja Affeltowicza, która świetnie przygotowywała do zawodu muzyka.

Ale kontrabas to przecież nie tylko instrument orkiestrowy, lecz także solowy i na tym polu również się pan realizuje.

Jak najbardziej. Misją profesora Przybyty było propagowanie kontrabasu w repertuarze solowym, rozwijanie tego repertuaru, wyszukiwanie i zamawianie nowych utworów. Mnie też się to do tej pory udaje – Krzesimir Dębski napisał dla mnie koncert na kontrabas i orkiestrę oraz jedną miniaturę, Krzysztof Penderecki skomponował zaś *Duo Concertante*, utwór przy którego powstawaniu miałem wielki zaszczyt współpracować.

Kontrabas ma ogromne możliwości w grze solowej i jeśli wykonawca jest na dobrym poziomie, takie utwory są bardzo pozytywnie przyjmowane przez publiczność. Oczywiście wielu organizatorów koncertów obawia się kontrabasu solo i woli postawić na tradycyjny repertuar na fortepian czy skrzypce, ewentualnie trąbkę. Sądzę, że solowe występy kontrabasowe, które były wówczas propagowane w Bytomiu i później w Akademii Muzycznej w Warszawie, gdzie studiowałem, należały wówczas do rzadkości, nawet w skali Europy. Ważne jest jednak zachowanie równowagi i świadomość, że granie w orkiestrze jest również potrzebne, większość kontrabasistów pracuje przecież głównie w or-

kiestrach – podobnie jak większość innych instrumentalistów na całym świecie. A granie na kontrabasie solo jest trochę jak sport wyczynowy, przynosi jednak niezwykle możliwości, także w muzyce XX wieku.

Repertuar kontrabasowy ma już długą historię, również za sprawą wirtuozów, by wymienić nazwiska takie jak choćby Bottesini czy Kusewicki.

Tak naprawdę można sięgnąć w dużo odleglejszą przeszłość. W epoce klasycyzmu nastąpił ogromny rozwój kontrabas jako instrumentu solowego, właśnie w Wiedniu, gdzie funkcjonował instrument w stroju wiedeńskim – terckwartowym. W tym czasie powstało wiele utworów przeznaczonych na kontrabas solo autorstwa



Fot. M. 'Massa' Mąsior

takich kompozytorach jak Dittersdorf, Vaňhal, mówi się także o dwóch zaginionych koncertach Haydna.

Mamy również arię *Per questa bella mano* Mozarta na bas z kontrabasem *obligato*, którego partia jest niezwykle trudna do wykonania, zwłaszcza na współczesnym kontrabasie – na ówczesnym kontrabasie wiedeńskim było zapewne nieco łatwiej. Anegdota głosi, że aria została napisana dla wirtuoza tego instrumentu, Friedricha Pischlberga, o którym mówiło się, że jest w stanie zagrać wszystko – Mozart chciał mu w ten sposób rzucić wyzwanie. Nie można też pominąć Domenica Dragonettiego, przyjaciela Beethovena, z którym kompozytor grywał swoje sonaty wiolonczelowe. Podobno większa rola kontrabasu w *Piątej* i w *Dziewiątej Symfonii* Beethovena również wynika z wpływu Dragonettiego.

Podobnie rzecz się miała z Giovannim Bottesinim, „Paganinim kontrabasem” i przyjacielem Verdiego, który dyrygował wieloma jego operami, m.in. *Aida* na otwarciu Kanału Sueskiego. Większość solówek w operach takich jak *Otello* i *Rigoletto* jest wynikiem współpracy Bottesiniego z Verdim. Bottesini był też wielbicielem Chopina i zagorzałym antywagnerystą. Jego muzyka nie była może zbyt nowatorska, ale bardzo wartościowa.

Wspominał pan, że jednym z instrumentów, które brał pan pod uwagę po ukończeniu szkoły podstawowej był klawesyn. Czy wiąże się to w jakiś sposób z fascynacją muzyką dawną?

Zdecydowanie tak, a pasja ta wciąż trwa. Ostatnio miałem okazję po raz kolejny zadyrygować znakomitym zespołem Concerto Köln, tym razem w nowej sali NOSPR-u na Festiwalu im. Górczyckiego – wykonaliśmy *Completorium* i *Conductus funebris* z Poznańskim Chórem Kameralnym i solistami.

Muzyka dawna to moja pierwsza miłość. Profesor Andrzej Mysiński, u którego studiowałem w Warszawie, był jednym z prekursorów wykonawstwa muzyki dawnej w Polsce. W jego zespole Concerto Avenna nie grano wprawdzie na instrumentach dawnych, sam sposób wykonywania dawnego repertuaru był jednak prekursorski. To korespondowało z moim ówczesnym gustem: liczyła się dla mnie muzyka dawna i muzyka współczesna. Teraz to się trochę zmieniło, w orkiestrze grywam głównie repertuar XVIII i XIX wieku, najczęściej dyryguję też utworami z tego okresu, ale muzyka dawna wciąż tkwi głęboko we mnie. Postulat wykonywania jej w sposób stylowy na instrumentach współczesnych staram się realizować w pracy z Sinfonietką Cracovią, kiedy gramy muzykę klasycyzmu i starszą. To podejście jest inspirujące także w bardziej współczesnym repertuarze – techniki wykonawcze, które można odnaleźć w muzyce barokowej są niezwykle przydatne w muzyce XX i XXI wieku.

Jak udaje się panu pogodzić karierę kontrabasisty z karierą dyrygenta, a więc m.in. pracę w Filharmonii Wiedeńskiej z kierowaniem Sinfonietką Cracovią?

Dyrektorem Sinfonietty Cracovii jestem od półtora roku i rzeczywiście nie jest mi łatwo pogodzić te wszystkie aktywności, zwłaszcza że obecnie gramy w ciągu jednego miesiąca tyle koncertów, ile kiedyś zespół ten grywał przez pół roku. Dużo podróżujemy, w tym

roku wyjeżdżamy do Chin, Holandii, Finlandii, Francji; będziemy też w Czechach, w miejscu urodzin Gustava Mahlera, gdzie poproszono nas o zasadzenie specjalnie wyhodowanej mahlerowskiej róży.

Na szczęście z Krakowa do Wiednia nie jest tak daleko, podróż samochodem trwa zaledwie pięć godzin, a dzięki wyrozumiałości obu stron udaje mi się godzić obowiązki, a nawet łączyć te dwa światy. Stworzyliśmy cykl „Wiedeńscy z Sinfonietką”, w którym muzycy Filharmonii Wiedeńskiej występują w Krakowie w roli solistów lub dyrygentów – te koncerty cieszą się dużą popularnością.

W naszym wykonaniu zabrzmiał też po raz pierwszy *Koncert na trąbkę* Krzysztofa Pendereckiego, który zarejestrowaliśmy również dla wytwórni Sony.

Jak układa się pana współpraca z Sinfonietką?

Orkiestra odżyła, muzycy są pełni dobrej energii, jest nas wszędzie pełno – organizujemy rozmaite akcje, wychodząc do szerszej publiczności. Zaczęliśmy od dwudziestu koncertów na dwudziestolecie zespołu, graliśmy w miejscach publicznych: tramwajach, na lotnisku, w szpitalach, dla dzieci. Ten cykl będziemy kontynuować pod nazwą „Daj się zaskoczyć”. W tym roku dołączyliśmy też do akcji honorowego krwiodawstwa oraz do jubileuszu 70-lecia Miejskiego Przedsiębiorstwa Komunikacyjnego w Krakowie. Jeździliśmy tramwajem do szpitali i graliśmy koncerty-niespodzianki w poczekalniach. Na koniec pojechaliśmy do stacji krwiodawstwa i wspólnie oddaliśmy krew, zachęcając ludzi do wspierania tej inicjatywy.

Dużą popularnością cieszył się także nasz flash mob w jednej z galerii handlowych, gdzie wykonaliśmy utwory Lutostawskiego, Pendereckiego czy Kilara [muzycy Sinfonietty niespodziewanie rozpoczęli swój występ w Galerii Bronowice: pojedynczy instrumentalisci byli rozsiani w rozmaitych miejscach Galerii, skąd schodzili się do wspólnego punktu, by razem wykonać kilka utworów – przyp. KKS]. Najpiękniejszy był komentarz jednego ze słuchaczy, który powiedział, że na co dzień pracuje fizycznie i kiedy po całym dniu pracy usłyszał tę muzykę, poczuł się jak nowo narodzony. Rytmiczność muzyki Kilara kojarzyła mu się z kolei z rytmem jego własnej pracy. Takie spotkania mogą być więc bardzo inspirujące dla obu stron – a jesteśmy przecież orkiestrą Miasta Krakowa, dlatego chcemy dać jego mieszkańcom coś od siebie.

To przedsięwzięcie podobało się do tego stopnia, że kiedy jechaliśmy na Festiwal Pabla Casalsa do Francji poproszono nas o powtórzenie go w tamtejszej galerii handlowej. Myślę, że takie działania przyciągają słuchaczy i część z nich zostanie z nami na stałe.

A występy solowe?

Jeśli chodzi o koncerty solowe, to występuję też często z Sinfonietką; graliśmy wspólnie z Maciejem Lulkiem, naszym koncertmistrzem, *Koncert podwójny* Bottesiniego. W Holandii, gdzie jedziemy na Storioni Festival, będę grał *Duo concertante* Pendereckiego z Ilyą Gringoltsem. Regularnie grywam też muzykę kameralną. Staram się więc łączyć te wszystkie pola mojej działalności artystycznej.

Okiem pedagoga.

Garść recenzji

W literaturze kontrabasowej, choć nie jest ona tak obfita jak skrzypcowa czy wiolonczelowa, pojawia się ostatnio wiele ciekawych nowości i wartych polecenia pozycji. Przygotowaliśmy więc dla Państwa recenzje wybranych publikacji, idealnych do wykorzystania w codziennej pracy pedagogicznej.



RYSZARD KUSEK

Kontrabasista, pedagog, dyrygent orkiestr i dyrektor PSM I i II st. w Mielcu. Pomysłodawca i wieloletni szef Polskich Spotkań Kontrabasowych. Jego uczniowie są laureatami konkursów krajowych i międzynarodowych. Nauczyciel-konsultant CENSA w Warszawie.

ŁATWE UTWORY NA KONTRABAS I FORTEPIAN

Doświadczenie, metodyka nauczania i dobry instrument to niewątpliwie ważne aspekty dydaktyki. Trafnie zaś dobrane i przemyślane utwory, dostosowane do poziomu umiejętności ucznia, sprzyjają mu w osiągnięciu kolejnych stopni zaawansowania gry na instrumencie, i to w zdecydowanie krótszym czasie. Repertuar stanowi więc jedno z ważniejszych narzędzi w ręku nauczyciela instrumentalisty, planującego kształtować w uczniu konkretne kompetencje na poszczególnych etapach jego rozwoju. Warto by pedagog, zwłaszcza ten mający pod swoimi skrzydłami uczniów początkujących, posiadał w swojej bibliotece i potrafił dobrać zróżnicowany repertuar.

Zbiór łatwych i krótkich utworów na kontrabas z akompaniamentem fortepianu (część I) w opracowaniu **Klause Trumpfa** zawiera kompilację utworów artystycznych dla uczniów na różnych poziomach zaawansowania gry. Wiele z nich może dać uczniowi sporą satysfakcję i umożliwić szybki postęp w nauce; stanowią też cenne źródło przykładów, w jaki sposób doskonalić konkretne umiejętności. Zapoznanie ucznia z takimi utworami pokazuje i rozwija bogaty wachlarz artykulacji i rytmów, a przystępna linia melodyczna jest gwarantem, że wykonawca z chęcią zagra je na estradzie, nie tracąc jednocześnie nic z ich poprawnej jakości, a to przecież jedna z ważniejszych przesłanek motywacji. Warto więc, by uczeń już w początkowych latach nauki miał w swoim repertuarze kilkanaście utworów z ciekawą linią melodyczną, urozmaiconym rytmem oraz wskazówkami dotyczącymi tempa, dynamiki, kierunku smyczka itp.

Znajdziemy tu wybór dzieł z twórczości znanych mistrzów poszczególnych epok, ale i utwory kompozytorów współczesnych. Repertuar nie sięga do pozycji kciukowej, ale błędne byłoby stwierdzenie, że nie ma tu przykładów wymagających od wykonawcy kunsztu muzycznego. Niektóre utwory można śmiało stosować jako repertuar uzupełniający już w początkowych latach



nauki, inne zaś w starszych klasach szkoły muzycznej I stopnia czy w pierwszych klasach szkoły II stopnia. Całość publikacji wydawnictwa Breitkopf uzupełniona starannie opracowany akompaniament fortepianowy z transpozycją zarówno dla stroju solowego, jak i orkiestrowego.

Zbiór ten to ciekawa propozycja o walorach dydaktycznych – w sumie 27 utworów. Na każdym etapie zaawansowania repertuar ten znajdzie swoich zwolenników i stanowić będzie znakomity materiał dla uczniów, nauczycieli i słuchaczy – rozwijający umiejętności i wrażliwość na piękno. **RK**

KILLER TECHNIQUE

Technika jest niezwykle ważną składową kunsztu muzycznego i choć nie jest celem samym w sobie, to jednak odpowiednie przygotowanie instrumentalisty pod względem technicznym, pod względem sprawności i siły palców, pozwala cieszyć się niezakłóconym pięknem wykonywanej muzyki.

W publikację *Killer Technique*, w opracowaniu **Chrisa Tordiniego**, warto się zagłębić z kilku powodów. Po pierwsze, jest to ciekawa propozycja rozwijania techniki, stanowiąca uzupełnienie obecnie używanej literatury muzycznej na kontrabas. Po drugie, są to przemyślane zestawy ćwiczeń zarówno dla prawej, jak i lewej ręki, skupiające się na rozwoju techniki całego aparatu gry. Po trzecie, jest to zbiór wielostopniowy – schematy poszczególnych ćwiczeń można zastosować i dla mniej, i dla bardziej zaawansowanych uczniów szkoły muzycznej I i II stopnia.

Dodatkowo, moim zdaniem te przykładowe ćwiczenia, które możemy wykorzystać do wzbogacania techniki i sprawności, a przede wszystkim siły palców obydwu rąk, stanowią również źródło inspiracji, by na ich bazie tworzyć (komponować) własne wprawki dostosowane do swoich umiejętności.

Doskonałe efekty w wyrabianiu i utrzymaniu prawidłowego układu palców, zwłaszcza lewej ręki, przynosi granie poszczególnych schematów z prezentowanych



tu przykładów. Można też wykorzystywać do tzw. rozgrzewki wyłącznie ich fragmenty (jednotaktowe), które wielokrotnie powtarzane przez grającego zrealizują powyższy cel. Dobrym pomysłem autora jest chwilowa możliwość rozluźnienia ręki podczas gry, dzięki zastosowaniu pustej struny w większości z proponowanych schematów. Specyfika opracowania ćwiczeń oraz metoda powtarzania ich na poszczególnych strunach stanowią ważny aspekt w nabywaniu i rozwoju umiejętności sprawnego korzystania z przestrzeni podstrunnicy.

Jest tu również propozycja zastosowania 12 różnych skal w obrębie jednej oktawy, czym np. możemy utrwalać płynne zmiany pozycji, dbając jednocześnie o intonację, czy też zastosowanie schematów palcowych do płynnego przejścia w pozycjach w obrębie oktawy.

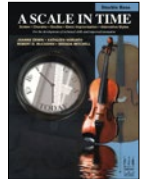
Zbiór ten uczy cierpliwości i pokory. Znajdują się tu przykłady ćwiczeń, które można stosować na każdym etapie nauczania, jak i podczas zwykłej rozgrzewki przed koncertem. Można ćwiczyć grę zarówno *pizzicato*, jak i *arco*. Publikacja *Killer Technique* dostarcza więc wielu pomysłów na to, jak osiągnąć piękny dźwięk wsparty czystą i swobodną techniką. **RK**

kacji. Cennym jest natomiast wprowadzenie do pasaży akordów dominanty septymowej oraz zmniejszonych. Materiał od 3 stopnia wwyż zawiera dodatkowo skale chromatyczne grane zarówno *legato*, jak i *détaché*.

Przy obecnym braku wystarczających materiałów do edukacji początkowej dzieci na kontrabasie, pozycja ta może z powodzeniem uzupełnić bibliotekę każdego nauczyciela klasy kontrabasu. **GF**

A SCALE IN TIME

Publikacja *A Scale In Time* to materiał uzupełniający do wydanych przez FJH Music Company podręczników **Joanne Erwin**, **Kathleen Horvath**, **Roberta D. McCashina**



oraz **Brendy Mitchell**. Autorzy ci opracowali zintegrowane metody nauczania dla czterech instrumentów smyczkowych. *A Scale In Time* to właściwie zeszyt ćwiczeń, zawierający gamy podzielone na tetrachordy, rozpisane na jedną lub dwie oktawy. Dodatkowo każda sekcja zawiera krótką etiudę, opartą na gamie w pochodach tercjowych. Całość zeszytu zawiera gamy: C, G, D, A, F, B i Es, a także ich pochodne molowe: a, e, h, fis, d, g oraz c. Dobór kolejności opracowania tonacji leży w gestii nauczyciela.

Bardzo ciekawe są ośmiotaktowe, czterogłosowe ćwiczenia, utrwalające harmoniczne słyszenie danej tonacji, właściwą intonację i brzmienie poszczególnych jej składników. W jednym z nich kwartet ma rozpisane akordy na poszczególnych stopniach gamy, a w drugim wykonuje chorał, oparty na jednej tonacji. Ćwiczenia czterogłosowe są niezastąpioną pomocą przy wdrażaniu uczniów do gry zespołowej, stanowiącej nierozrwalny element współczesnej edukacji.

Każdą odrębną tonację kończy dział improwizacji. Uczeń samodzielnie układa swoją melodię w oparciu o podane dźwięki, akordy oraz wzory rytmów. Ośmiotaktowa improwizacja bazuje na wybranym schemacie basowym; każdy z nich ułożony jest w innym stylu, rytmie i metrum.

Autorzy publikacji oprócz tradycyjnych tonacji dur-moll proponują także inne skale, jak bluesowa, lidyjska czy miksolidyjska. Znajdziemy tu także ćwiczenia i etiudy oparte na akordach nonowych i septymowych. Stanowi to możliwość rozszerzenia zakresu wiedzy ucznia o różnych gatunkach muzyki oraz bezpośrednie przygotowanie go do pracy z innymi podręcznikami do improwizacji w muzyce.

Ćwiczenia zawarte w zeszycie zostały dokładnie opracowane pod względem palcowania, zmian pozycji i artykulacji. Autorzy zaznaczają jednak we wstępie, że ich dobór podyktowany był zamiarem możliwie szerokiego poznania rozkładu dźwięków na instrumencie, lecz nie wyklucza to własnego, alternatywnego opalcowania ustalonego przez prowadzącego nauczyciela.

A Scale In Time, choć dedykowany konkretnemu podręcznikowi, stanowić może doskonałą, samodzielną pozycję do pracy z uczniami szkół muzycznych na różnych etapach edukacji. **GF**

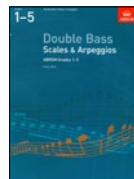


GRZEGORZ
FRANKOWSKI

Wieleletni kontrabasi-
sta Capelli
Cracoviensis;
zdobywca
Fryderyka za
album z kwintetem
Piazzoforte
i Kevinem
Kennerem.
Prowadzi klasę
kontrabasu
dla dzieci od
6 roku życia
w SM I st. im.
St. Wiechowicza
w Krakowie.

DOUBLE BASS SCALES & ARPEGGIOS 1

Gamy i pasaże, choć ograniczane przez uczniów do koniecznego minimum, są nieodzowną formą kształtowania techniki każdego instrumentalisty. Dzięki nim rozwijamy takie elementy gry jak: koordynacja obu rąk, przejścia ze struny na strunę, kontrola pracy smyczka oraz opanowanie jednorodnego, czystego dźwięku na instrumencie. Istnieją również dodatkowe korzyści wynikające z ćwiczenia gam i pasaży, np. przyspieszenie opanowania nowego utworu (składającego się najczęściej z wybranych fragmentów gam i pasaży) oraz poznanie „topografii” instrumentu (przydatne szczególnie przy czytaniu *a vista* czy improwizacji).



Publikacja *Double Bass Scales & Arpeggios* wydawnictwa ABRSM skierowana jest głównie do początkujących uczniów. Większość materiału jest jednak na tyle uniwersalna, że służyć może w całym procesie edukacji, zwłaszcza jeśli chodzi o dobór tempa, artykulację czy opalcowanie gam i pasaży. Uwagi dotyczące wymagań egzaminatorów brytyjskich mogą również odnosić się do naszego systemu edukacji.

Barierą może być język, gdyż całość wstępu wymaga zagłębienia się w specjalistyczne anglojęzyczne nazywanie. Tego problemu nie będzie już za to przy samym materiale nutowym. Został on podzielony na 5 stopni („grades”), a w każdym z nich zawarta jest część materiału wymagana do zaliczenia kolejnego poziomu. W każdym z tych stopni gamy durowe i molowe podane są w dwóch wzorach rytmicznych (dźwiękach jednakowej długości oraz z przedłużoną toniką). Skala trudności ogranicza się do pozycji „szybkowych” (bez użycia kciuka), lecz nie jest stopniowana według współczesnego modelu nauczania dzieci – dotyczy to głównie wprowadzenia półpozycji już na początkowych stopniach edu-



JAN KOTULA

Solista, kame-ralista, juror konkursów kontrabasowych. Doktor na stanowisku adiunkta w Akademii Muzycznej w Katowicach; pierwszy kontrabasista NOSPR. Pedagog ZPSM im. W. Kilara w Katowicach.

DOUBLE BASS SOLO TECHNIQUES

Double Bass Solo Techniques to zbiór fragmentów partii orkiestrowych z najwybitniejszych dzieł światowej literatury symfonicznej, uporządkowanych według problematyki wykonawczej. Skierowany jest do kontrabasistów na średnim etapie nauczania i podaje szereg informacji dotyczących wykonawstwa poszczególnych zagadnień technicznych. Zawarte w tej publikacji wskazówki i praktyczne uwagi mogą okazać się pomocne w rozwiązywaniu problemów technicznych, które młody kontrabasista napotyka najczęściej podczas poznawania literatury orkiestrowej.

Autor wyboru i opracowania, **Keith Hartley**, w podstawowym zakresie objaśnia przydatną terminologię muzyczną nie tylko w języku włoskim, ale także francuskim i niemieckim. Przykłady muzyczne poświęcone są zagadnieniom takim jak artykulacja, prawidłowy podział smyczka czy realizacja rytmów punktowanych. Znajdziemy tutaj opis problematyki związanej z prawidłowym wykonywaniem ornamentów (*acciaccatura*, *appoggiatura*, *obiegniki*, *tryle*), a także różnych odmian techniki



pizzicato. Autor zadbał również o doskonalenie biegłości czytania w kluczu tenorowym oraz wiolinowym, podając szereg przykładów ich zastosowania w literaturze orkiestrowej. W niezwykle przejrzysty i wyczerpujący sposób omówiona została kwestia realizowania flażoletów, wraz ze szczegółową analizą ich notacji na podstawie muzyki Maurice'a Ravela. We wszystkich przykładach autor proponuje zarówno kierunki smyczkowania, jak i aplikaturę, a każdy problem opatrzony jest komentarzem zawierającym wskazówki wykonawcze.

Choć w prezentowanych fragmentach poruszona jest większość aspektów technicznych, to jednak podręcznik ten nie stanowi typowego repetytorium z zakresu studiów orkiestrowych. Wśród licznych, przytoczonych przez autora przykładów nie znajdziemy tych pozycji, które najczęściej wymagane są podczas egzaminów do orkiestr symfonicznych. W moim odczuciu wybrane wyjątki stanowią raczej pretekst do rozwijania technik wykonawczych, uzasadniony koniecznością wykorzystania ich w zawodzie muzyka orkiestrowego. Wydawnictwo to może stanowić ciekawą propozycję dla osób zainteresowanych poszerzeniem swych umiejętności i jednocześnie chcących wszechstronnie przygotować się do przyszłej pracy w orkiestrze. **JK**



ADAM KOTULA

Kontrabasista orkiestry Opery Narodowej – Teatru Wielkiego w Warszawie. Pedagog z blisko 30-letnim stażem w ZPSM nr 1 oraz PSM nr 4 w Warszawie. Wychowawca wielu laureatów konkursów kontrabasowych. Wielokrotnie nagradzany przez CEA oraz Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

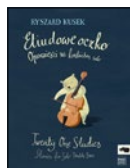
ETIUDOWE OCZKO, W DAWNYM STYLU

Etiudowe oczko oraz *W dawnym stylu* to dwie nowe propozycje wydawnicze na kontrabas, skomponowane przez **Ryszarda Kuska** – kontrabasistę, pedagoga, pasjonata nauczania gry na kontrabasie.

Zbiór 21 etiid na kontrabas solo, o hazardowo brzmiącym tytule, zapełnia lukę, jaka powstała w wyniku obniżającego się wieku uczniów rozpoczynających naukę gry na kontrabasie, przy jednoczesnym braku odpowiedniej dla nich literatury. Znajdujące się na polskim rynku pozycje opracowane przez Wiktora Gadzińskiego czy Józefa Eichstäda metodycznie (i mentalnie) znacznie przerastają możliwości kilkuletnich dzieci.

Przeznaczone dla początkujących uczniów ćwiczenia Ryszarda Kuska zawierają zagadnienia techniczne i muzyczne, wpisane w najprostsze tonacje i rytmy. Autor przeprowadza ucznia przez kolejne pozycje gry, począwszy od najłatwiejszych (zaczyna od drugiej), a kończąc na pierwszej kciukowej, uczy artykulacji: *détaché*, *staccato*, *legato* oraz wydobywania flażoletów. Kładzie także duży nacisk na prawidłowy podział smyczka. Solidne wykonanie etiid pomoże uczniowi zdobyć sporo umiejętności. Młody kontrabasista zaznajomi się z najczęściej spotykanymi oznaczeniami tempa i dynamiki oraz kluczami: basowym, tenorowym i wiolinowym, pozna podstawy aplikatury oraz frazowania.

Ciekawym pomysłem są pytania, jakimi autor zaopatrzył każdą etiidę. Czy odpowiedzią jest prawidłowo wykonane ćwiczenie, czy też chodzi o coś więcej? Polecam sprawdzić samodzielnie!



Publikacja *W dawnym stylu* składa się z trzech kompozycji na kontrabas lub wiolonczelę z akompaniamentem fortepianu.

Sonata *Nadzieja* napisana, zgodnie z tytułową sugestią zbioru, w dawnym stylu, ma formę czteroczęściowej sonaty barokowej. Partia kontrabasowa, pełna wdzięcznej prostoty, posiada ogromne walory edukacyjne. W utworze stworzonym dla początkujących kontrabasistów autor wykorzystuje podstawy techniki kontrabasowej, ale wprowadza także trudniejsze elementy, jak dwudźwięki i wysokie pozycje. Łatwe melodie (inspirowane muzyką ludową?), wzbogacone interesującym akompaniamentem o barokowym, fragmentami staroklasycznym brzmieniu, zgrabnie poprowadzą młodego kontrabasistę przez być może pierwszy wieloczęściowy utwór.

Concertino z kolei to krótki, efektowny utwór, przeznaczony dla uczniów III i IV klasy szkoły podstawowej. Może być również grany przez starszych wykonawców w bardziej wirtuozowskiej interpretacji. Operuje głównie pozycją kciukową. Opatrzony lekkim, klasycznym akompaniamentem, dostarczy dużo radości uczniowi i nauczycielowi.

Ostatni utwór w zbiorze, *Scherzo*, to kompozycja o charakterze wirtuozowskim. Autor sugeruje tu wykorzystanie artykulacji *spiccato*. Wykonanie wymaga umiejętności swobodnego poruszania się w pierwszej pozycji kciukowej oraz śpiewnego frazowania (część środkowa). Utwór zatem przeznaczony jest dla bardziej zaawansowanych uczniów (III i IV klasa szkoły podstawowej lub starszych). **AK**



Czas na bas

Wybór polskich projektów muzycznych promujących kontrabas



IRENA OLKIEWICZ

Koncertująca kontrabasistka, solistka i kameralistka. Prowadzi klasę kontrabasu w Akademii Muzycznej we Wrocławiu oraz kursy mistrzowskie w kraju i za granicą. Założycielka i prezes Polskiego Stowarzyszenia Kontrabasistów, inicjatorka wielu projektów i konkursów kontrabasowych.

Legendarny kontrabasista Gary Karr, tworząc w USA w roku 1967 International Society of Bassists (ISB), zapoczątkował nową erę w historii kontrabasu światowego. Prawie trzydzieści lat później, w roku 1994 [z inicjatywy Ireny Olkiewicz – przyp. red.] powstało Polskie Stowarzyszenie Kontrabasistów z siedzibą w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. To między innymi przy współudziale i dużej aktywności takich stowarzyszeń, które dziś zrzeszają kilka tysięcy członków, kontrabas utworzył sobie drogę na szczyt jako pełnoprawny instrument solowy. Wirtuozowskie umiejętności kontrabasistów nie pozwalają dłużej wyznaczać podrzędnej roli instrumentowi, który w pięknie i potężde brzmienia nie ma sobie równych.

Kontrabas rozkwita na naszych oczach, a dzieje się tak dzięki niezliczonej ilości spotkań i konkursów w kraju i na świecie, będących okazją do konfrontacji i wymiany doświadczeń, a zarazem rozwijania umiejętności wykonawczych i zawierania długoletnich przyjaźni muzycznych. Powstają coraz to doskonalsze, zróżnicowane rozmiarami i budową instrumenty oraz mistrzowskie smyczki i najszlachetniejsze struny. Kontrabas w ostatnich latach na dobre zagościł w polskim podstawowym szkolnictwie muzycznym.

Poniżej prezentuję najważniejsze i najciekawsze wydarzenia kontrabasowe w Polsce – festiwale, konkursy, sympozja, warszaty.

ŚWIATOWY FESTIWAL KONTRABASOWY I MIĘDZYNARODOWY KONKURS KONTRABASOWY WRATISLAWIA – WROCŁAW

Przeznaczony dla: wszystkich
Przybliżony termin: sierpień – biennale w parzystych latach

Kontakt:

Organizator: Polskie Stowarzyszenie Kontrabasistów
Dyrektor Artystyczny: Irena Olkiewicz
Tel./Fax: (71) 355 55 43, (71) 322 03 33,
e-mail: director@worldbassfestival.info
Strona www: www.worldbassfestival.info

MIĘDZYNARODOWY KONKURS INDYWIDUALNOŚCI KONTRABASOWYCH W RAMACH MIĘDZYNARODOWEGO SYMPOZJUM KONTRABASU – WROCŁAW

Przeznaczony dla: uczniów szkół muzycznych I i II stopnia oraz studentów i absolwentów wyższych szkół muzycznych

Przybliżony termin: maj – w cyklu czteroletnim w nieparzystych latach

Kontakt:

Organizator: Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu
Dyrektor Artystyczny: Irena Olkiewicz
Tel./Fax: (71) 355 55 43,
e-mail: irena.olkiewicz@amuz.wroc.pl
Strona www: www.amuz.wroc.pl

OGÓLNOPOLSKI KONKURS KONTRABASOWY IM. ADAMA BRONISŁAWA CIECHAŃSKIEGO – POZNAŃ

Przeznaczony dla: uczniów szkół muzycznych I i II stopnia oraz studentów i absolwentów wyższych szkół muzycznych do 30 roku życia

Przybliżony termin: listopad – w cyklu pięcioletnim (najbliższa edycja w roku 2017)

Kontakt:

Organizator: Towarzystwo Muzyczne im. H. Wieniawskiego w Poznaniu
Dyrektor Artystyczny: Piotr Czerwiński
Tel./Fax: (61) 852 26 42, (61) 852 89 91,
e-mail: biuro@wieniawski.pl
Strona www: www.wieniawski.pl/okk.html

OGÓLNOPOLSKI KONKURS KONTRABASOWY IM. WIKTORA GADZIŃSKIEGO – KATOWICE

Przeznaczony dla: uczniów szkół muzycznych I i II stopnia

Przybliżony termin: maj – biennale w latach nieparzystych

Kontakt:

Organizator: Zespół Państwowych Szkół Muzycznych im. W. Kilara w Katowicach
Dyrektor Artystyczny: Waldemar Tamowski
Tel./Fax: (32) 250 63 71,
e-mail: sekretariat@zpsm.edu.pl
Strona www: www.2st.zpsm.edu.pl/konkurs-kontrabasowy

MIĘDZYNARODOWY KONKURS MUZYCZNY IM. MICHAŁA SPISAKA – DĄBROWA GÓRNICZA

Przeznaczony dla: uczniów szkół muzycznych I i II stopnia oraz studentów i absolwentów wyższych szkół muzycznych do 29 roku życia



Fot. E. Hajduk / Haust-Foto

Przybliżony termin: wrzesień – corocznie, w każdym roku trzy różne instrumenty

Kontakt:

Organizatorzy: Gmina Dąbrowa Górnicza i Pałac Kultury Zagłębia w Dąbrowie Górniczej
Opieka merytoryczna: Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach
Tel./Fax: (32) 295 67 98, (32) 295 69 51,
w czasie konkursu: 519 685 344
Strona www: www.spisak.idabrowa.pl

OGÓLNOPOLSKI AKADEMICKI KONKURS KONTRABASOWY – ŁÓDŹ

Przeznaczony dla: studentów wyższych uczelni muzycznych

Przybliżony termin: kwiecień – co trzy lata

Kontakt:

Organizator: Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi
Dyrektor Artystyczny: Grzegorz Wieczorek
Tel./Fax: (42) 636 36 73, (42) 633 79 36,
e-mail: kancelaria@amuz.lodz.pl
Strona www: www.amuz.lodz.pl

OGÓLNOPOLSKI KONKURS KONTRABASOWY IM. PROF. TADEUSZA PELCZARA – WARSZAWA

Przeznaczony dla: uczniów szkół muzycznych II stopnia

Przybliżony termin: listopad – biennale w nieparzystych latach

Kontakt:

Organizator: Zespół Państwowych Ogólnokształcących Szkół Muzycznych I i II stopnia nr 3 im. G. Bacewicz w Warszawie
Dyrektor Artystyczny: Jacek Kicman
Tel./Fax: (22) 632 10 09 wew. 107, (22) 632 20 48,
e-mail: sekretariat@bacewicz.edu.pl
Strona www: www.bacewicz.edu.pl

Wybór polskich projektów muzycznych promujących kontrabas, c.d.

OGÓLNOPOLSKIE WARSZTATY „REGATY KONTRABASOWE... OD MAŁEGO – DO DUŻEGO...” – WARSZAWA

Przeznaczone dla: wszystkich
Przybliżony termin: maj lub czerwiec – biennale w parzystych latach

Kontakt:
Organizator: Zespół Państwowych Szkół Muzycznych nr 4 im. K. Szymanowskiego w Warszawie
Dyrektor Artystyczny: Andrzej Jekietek
Tel./Fax: (22) 839 18 78, (22) 839 18 79,
e-mail: sekretariat@szymanowski.edu.pl
Strona www: www.szymanowski.edu.pl

OGÓLNOPOLSKI KONKURS KONTRABASOWY IM. BONAWENTURY NANCKI – BIELSKO-BIAŁA

Przeznaczone dla: uczniów szkół muzycznych I i II stopnia

Przybliżony termin: luty – biennale w nieparzystych latach

Kontakt:
Organizator: Zespół Państwowych Szkół Muzycznych im. St. Moniuszki w Bielsku-Białej
Dyrektor Artystyczny: Andrzej Kucybała
Tel./Fax: (33) 498 84 10, (33) 498 84 23,
e-mail: psmpl@bb.onet.pl
Strona www: www.zpsm.bielsko.pl

POLSKIE SPOTKANIA KONTRABASOWE – MIELEC

Przeznaczone dla: uczniów szkół muzycznych I i II stopnia oraz studentów wyższych szkół muzycznych do 21 roku życia

Przybliżony termin: kwiecień – biennale w parzystych latach

Kontakt:
Organizator: Państwowa Szkoła Muzyczna I i II stopnia im. M. Kartowicza w Mielcu
Dyrektor Artystyczny: Ryszard Kusek
Tel./Fax: (17) 586 29 76, tel. kom.: 606 783 988
e-mail: kontakt@spotkaniakontrabasowe.pl
Strona www: www.spotkaniakontrabasowe.pl

I MIĘDZYREGIONALNY KONKURS KONTRABASOWY SZKÓŁ MUZYCZNYCH I I II STOPNIA „GRADUS AD PARNASSUM” W RAMACH POMORSKICH DNI KONTRABASOWYCH – STAROGARD GDAŃSKI

Przeznaczone dla: uczniów szkół muzycznych I i II stopnia

Przybliżony termin: listopad – biennale w parzystych latach

Kontakt:
Organizator: Stowarzyszenie Kultura Kociewia w Starogardzie Gdańskim, Państwowa Szkoła Muzyczna I stopnia im. W. Lutostawskiego w Starogardzie Gdańskim
Dyrektor Artystyczny: Tomasz Wiczyński
Tel./Fax: (58) 562 22 15 wew. 13,
tel. kom.: 696 064 353,
e-mail: twicz@wp.pl
Strona www: www.kontrabas.eu

OGÓLNOPOLSKI KONKURS ZESPOŁÓW KAMERALNYCH Z KONTRABASEM – BYTOM

Przeznaczone dla: uczniów szkół muzycznych I i II stopnia

Przybliżony termin: marzec – biennale w parzystych latach

Kontakt:
Organizator: Ogólnokształcąca Szkoła Muzyczna I i II stopnia im. F. Chopina w Bytomiu
Dyrektor Artystyczny: Krzysztof Korzeń
Tel./Fax: (32) 281 22 11, (32) 281 22 12,
e-mail: sekretariat@muzyczna.bytom.pl
Strona www: www.muzyczna.bytom.pl

OGÓLNOPOLSKI KONKURS ALTÓWKOWY I KONTRABASOWY – GDAŃSK

Przeznaczone dla: uczniów szkół muzycznych I i II stopnia

Przybliżony termin: marzec – biennale w parzystych latach

Kontakt:
Organizator: Ogólnokształcąca Szkoła Muzyczna I i II stopnia im. F. Nowowiejskiego w Gdańsku
Dyrektor Artystyczny: Błażej Maliszewski
Tel.: 601 739 409, 504 792 486,
e-mail: altowkowykontrabasowy@wp.pl
Strona www: www.osm.gdansk.pl

PUBLIKACJE NUTOWE

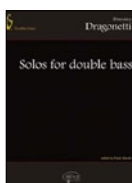
J.S. Bach

6 utworów na kontrabas solo
Wydawca: ABRSM
Nr kat.: 5141854720993



D. Dragonetti

Solos For Double Bass
na kontrabas i fortepian
Wydawca: Carisch
Nr kat.: 50518711



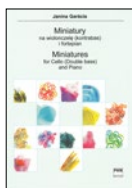
G. Frankowski

Szkoła na kontrabas, cz. 1 „MINI”
Wydawca: PWM
Nr kat.: 11604
Szkoła na kontrabas, cz. 2 „MIDI”
Nr kat.: 11605
Szkoła na kontrabas, cz. 3 „MAXI”
Nr kat.: 11606



J. Garścia

Miniatury na kontrabas lub wiolonczelę i fortepian
Wydawca: PWM
Nr kat.: 7173



K. Hartley (ed.)

Double Bass Solo, vol. 1
Wydawca: Oxford University Press
Nr kat.: 514193222496
Double Bass Solo, vol. 2
Nr kat.: 514193222489



K. Hartley (ed.)

Double Bass Solo Techniques
Wydawca: Oxford University Press
Nr kat.: 514193359116



G.F. Händel

Sonata g-moll na kontrabas i fortepian
Wydawca: PWM
Nr kat.: 5740



R. Kusek

Etiudowe oczko. Opowieści na kontrabas solo
Wydawca: PWM
Nr kat.: 11628



R. Kusek

W dawnym stylu na kontrabas lub wiolonczelę i fortepian
Wydawca: PWM
Nr kat.: 11691



B. Marcello

6 sonat na kontrabas lub wiolonczelę i fortepian
Wydawca: G. Schirmer
Nr kat.: 50526269



A. McKee

Jazz Bass On Top
Wydawca: Hal Leonard
Nr kat.: 505701375



J. Niedziela-Meira

Kontrabas jazzowy
Wydawca: Akademia Muzyczna we Wrocławiu
Nr kat.: 59400005



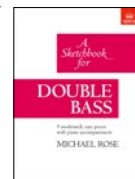
C. Norton

Microjazz na kontrabas i fortepian
Wydawca: Boosey & Hawkes
Nr kat.: 5061300040



M. Rose

A Sketchbook For Double Bass
Wydawca: ABRSM
Nr kat.: 5141854724199



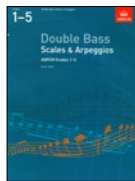
Różni

A Scale In Time – Double Bass
Wydawca: FJH Music Company
Nr kat.: 5050030642



Różni

Double Bass Scales & Arpeggios, vol. 1
Wydawca: ABRSM
Nr kat.: 5141848493605
Double Bass Scales & Arpeggios, vol. 2
Nr kat.: 5141848493612



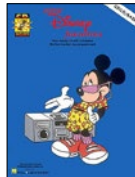
Różni

Double Bass Specimen Sight-Reading Tests, vol. 1
Wydawca: ABRSM
Nr kat.: 514848493582
Double Bass Specimen Sight-Reading Tests, vol. 2
Nr kat.: 514848493599



Różni

Easy Disney Favorites
na kontrabas lub wiolonczelę (+CD)
Wydawca: Hal Leonard
Nr kat.: 505841482



Różni

Music Medals. Double Bass Options Practice Book
Wydawca: ABRSM
Nr kat.: 5141860969478



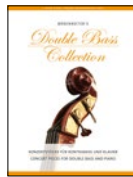
Różni

Time Pieces For Double Bass, vol. 1
Wydawca: ABRSM
Nr kat.: 5141860965708
Time Pieces For Double Bass, vol. 2
Nr kat.: 5141860965715



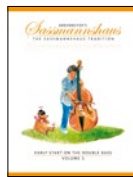
H. Sassmannshaus (ed.)

Double Bass Collection – Concert Pieces
na kontrabas i fortepian
Wydawca: Bärenreiter
Nr kat.: 50809696



H. Sassmannshaus

Early Start On The Double Bass, vol. 1
Wydawca: Bärenreiter
Nr kat.: 50809661
Early Start On The Double Bass, vol. 2
Nr kat.: 50809662
Early Start On The Double Bass, vol. 3
Nr kat.: 50809663



A. Schofield (ed.)

Amazing Solos na kontrabas i fortepian
Wydawca: Boosey & Hawkes
Nr kat.: 5061300041



E. Sikora

Titane na kontrabas solo
Wydawca: PWM
Nr kat.: 11433



C. Tordini

Killer Technique
Wydawca: Mel Bay
Nr kat.: 50530070



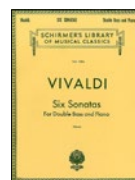
K. Trumpf (ed.)

Łatwe utwory na kontrabas i fortepian, vol. 1
Wydawca: Breitkopf
Nr kat.: 51532088



A. Vivaldi

6 sonat na kontrabas i fortepian
Wydawca: G. Schirmer
Nr kat.: 50526266



UTWORY DO WYPOŻYCZENIA

ANDRZEJ CWOJDZIŃSKI

Koncert na kontrabas i orkiestrę
(1959), 20'

JULIUSZ ŁUCIUK

Koncert na kontrabas i orkiestrę
(1986), 37'

STEFAN B. PORADOWSKI

Koncert na kontrabas i orkiestrę
(1929), 18'

WITOLD SZALONEK

Musica concertante per violbasso e orchestra (1977), 27'

R E K L A M A

DARMOWA WYSYŁKA
w księgarni internetowej PWM
dla Czytelników „Scali”!

Aby skorzystać z promocji,
złóż zamówienie o wartości
powyżej 30 zł
do 30 czerwca 2016 roku
i wpisz **kode rabatowy**

kontrabas2016

PWM

EDITION



_____ w nowym wydaniu.